Міністерство освіти і науки України
Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Факультет педагогічної освіти і мистецтва
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

з теми **«ОБРАЗ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКОМУ ГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ РЕВОЛЮЦІЙНИХ ЗАВОРУШЕНЬ»**

Виконала: здобувачка вищої освіти
освітньої програми Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
денної форми здобуття вищої освіти
СТАХНЮК Катерина В’ячеславівна

Керівник: **Паур І.В.**, кандидат історичних наук,
доцент, доцент кафедри образотворчого і
декоративно-прикладного мистецтва та
реставрації творів мистецтва

Рецензент: **Урсу Н.О.**, доктор мистецтвознавства,
професор, професор кафедри образотворчого і
декоративно-прикладного мистецтва та
реставрації творів мистецтва

Кам’янець-Подільський – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП …… 3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ…… 7
1.1. Історіографічний огляд та теоретичні підходи до вивчення проблеми……. 7
1.2. Характеристика та класифікація джерельної бази дослідження... 9
РОЗДІЛ 2. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКОМУ ГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ-ХХІ СТ..… 11
2.1. Іконографія та особливості втілення образу жінки у графічному мистецтві періоду визвольних змагань (1917–1921 рр.) ……. 11
2.2. Візуалізація та соціокультурна трансформація жіночого образу в українському плакаті доби Революції Гідності (2013-2014 рр.)… 19
РОЗДІЛ 3. ПРАКТИЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ…… 24
3.1. Ідейно-художня концепція та образно-символічна структура диптиху «Відродження гідності»…… 24
3.2. Етапи та технологічні особливості виконання творчої роботи…….. 26
ВИСНОВКИ……. 30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...……. 32
ДОДАТКИ……. 36

ВСТУП

Актуальність дослідження. Українське графічне мистецтво революційних періодів є важливим джерелом осмислення історичних, політичних і культурних процесів, що формували національну свідомість українського суспільства. Особливе місце у цій візуальній системі посідає образ жінки, який у різні історичні епохи набував багатозначного символічного та соціального змісту. У мистецтві періоду Української революції 1917-1921 років жіночі образи часто виступали алегорією України, уособленням материнства, жертовності, духовної сили та національного відродження. У сучасному мистецтві Революції Гідності 2013–2014 років жіночий образ трансформується: жінка постає не лише символом, а й активною учасницею історичних подій, волонтеркою, медикинею, протестувальницею, носійкою особистого й колективного досвіду війни та революції.

Упродовж XX – початку XXI століття українське мистецтво неодноразово зверталося до теми жінки в контексті національних випробувань, однак проблема візуальної репрезентації жіночого образу саме у графічному мистецтві революційних періодів залишається недостатньо комплексно дослідженою. Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення ролі жінки у формуванні української культурної пам’яті, а також потребою виявлення трансформацій художньої мови й символічних моделей у революційному мистецтві різних епох. Особливої ваги ця проблема набуває в умовах сучасної російсько-української війни, коли мистецтво знову стає важливим засобом візуальної комунікації, національної самоідентифікації та культурного спротиву.

Об’єктом дослідження є українське графічне мистецтво революційних періодів XX – початку XXI століття.

Предметом дослідження є особливості художньої репрезентації образу жінки в українському графічному мистецтві доби революційних заворушень.

Мета дослідження полягає у дослідженні особливостей репрезентації образу жінки в українському графічному мистецтві революційних періодів та виявленні еволюції цього образу в історичному й художньому контекстах.

Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання:

- проаналізувати історіографію та джерельну базу дослідження;
- охарактеризувати особливості розвитку українського графічного мистецтва революційних періодів;
- дослідити особливості втілення жіночого образу у графічному мистецтві 1917–1921 років;
- проаналізувати образ жінки у плакатному мистецтві Революції Гідності 2013–2014 років;
- простежити трансформацію жіночої репрезентації від національно-алегоричного образу до активної суб'єктки історичних подій;
- розробити та реалізувати авторську практичну частину дипломної роботи у формі живописного диптиху.

Методи дослідження. Методологічну основу роботи побудовано на основі загальнонаукових принципів історизму, об'єктивності та системності. Для розв'язання визначених завдань і досягнення мети дослідження було застосовано комплекс спеціальних мистецтвознавчих та культурологічних методів: історико-порівняльний – для зіставлення художніх явищ, тенденцій та концепцій графічного мистецтва різних історичних епох (початку XX та початку XXI століття); іконографічний – дешифрування символіки, алегорій, сюжетних мотивів та специфічних атрибутів у структурі жіночих образів; формально-стилістичний – детального аналізу художньо-пластичної мови, композиційної структури, лінійно-конструктивного ладу та колористичних вирішень графічних і живописних творів; культурологічний – для інтерпретації мистецьких артефактів як засобів суспільної комунікації, рефлексії на історичні потрясіння та інструментів формування національної візуальної культури; експериментально-творчий – безпосередньо під час практичної реалізації творчого проєкту (розробки ескізів, пошуку пластичної форми, натурної

фотофіксації та художнього втілення авторського живописного диптиху «Відродження гідності»).

Практичне значення дослідження полягає у розширенні мистецтвознавчого осмислення образу жінки в українському графічному мистецтві революційних періодів та систематизації відомостей про особливості його художньої репрезентації. Проведене дослідження сприяє поглибленню наукового розуміння символічної, алегоричної та емоційно-психологічної природи жіночого образу в українському мистецтві, а також специфіки візуальної мови революційної графіки різних історичних епох. Отримані результати можуть бути використані у подальших мистецтвознавчих, культурологічних та історико-художніх дослідженнях, присвячених українському плакату, графічному мистецтву та проблематиці національної ідентичності.

Матеріали дипломної роботи та результати практичної частини можуть бути застосовані у виставковій діяльності, освітньому процесі, підготовці наукових і мистецтвознавчих публікацій, а також у подальших творчих проєктах, пов’язаних із сучасним українським мистецтвом, воєнною тематикою та візуальним осмисленням історичної пам’яті.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі комплексного аналізу образу жінки в українському графічному мистецтві двох революційних епох – початку XX та XXI століття. У роботі простежено трансформацію жіночого образу від символічної алегорії нації до активної учасниці суспільно-політичних процесів, а також виявлено особливості візуальної мови революційного мистецтва в контексті формування української національної ідентичності.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати кваліфікаційної роботи були представлені, обговорені та апробовані у формі доповідей і трьох публікацій на таких науково-практичних заходах: V Всеукраїнському мистецькому симпозіумі пам’яті професора Б. Негоди «Arts vitam docet – Мистецтво навчає життя» (09 квітня 2026 р., м. Кам’янець-Подільський); II Всеукраїнській науково-практичній конференції здобувачів

вищої освіти та молодих вчених «Актуальні питання сучасної освіти в Україні: виклики та перспективи» (до 65-річчя педагогічного факультету) (05–06 листопада 2025 р., м. Кам’янець-Подільський); Звітній науковій конференції студентів і магістрантів за підсумками науково-дослідної роботи у 2025–2026 н.р. (09 квітня 2026 р., Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка).

Структура дипломної роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, що охоплюють шість підрозділів, висновків, списку використаних джерел (41 найменування) та 36 додатків. Загальний обсяг роботи становить 57 сторінок, з них 33 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1.
ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографічний огляд та теоретичні підходи до вивчення проблеми

Історія українського плаката та графічного мистецтва є суголосною до загальної історії розвитку українського образотворчого мистецтва, тому дане питання не є новим, воно розроблялось на різних етапах історії мистецтва України. Сучасно і об'єктивно історію української графіки ХХ століття подає нам авторський колектив, який включає провідних учених, зокрема І.М. Дзюбу, М.Г. Жулинського, М.Р. Селівачова, Б.М. Ажнюка, М.П. Бондаря, Д.О. Горбачова, Л.М. Новиченка, Л.Ф. Артюх, Т.В. Гардашук та інших. У цій фундаментальній праці державної ваги «Історія українського мистецтва у 5-ти томах», де п'ятий том – «Мистецтво ХХ століття» [14-18] запропоновано систематизацію українського образотворчого мистецтва за такими історичними періодами: 1900-ті – початок 1930-х років; друга половина 1930-х – перша половина 1950-х років; друга половина 1950-х – 1980-ті роки й окремо – 1990-ті. Історія розвитку плакату розглядається в контексті графічного мистецтва ХХ століття.

У класичному мистецтвознавстві до 1960-х років плакат за видовою специфікою належить графіці, тому багатьма науковцями розглядається в царині графічного мистецтва. У такий спосіб до плакату першої третини ХХ століття звертається О. Лагутенко в роботі «Українська графіка першої третини ХХ століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку». Пропонуючи власну концепцію історії розвитку української графіки зазначеного періоду у контексті загальноєвропейського художнього процесу, вона зазначає, що «феномен мистецтва графіки існує в ситуації війн і революцій, національного відродження й економічної розрухи, на межі хаосу й порядку» [24, с. 29]. Як вказує О. Лагутенко, саме графіка першої третини ХХ століття заклала

конструктивні основи для «формування нової концепції історії мистецтва» та визначила шляхи, «якими може рухатися сучасна культура України, зберігаючи національну ідентичність у світовому контексті, набуваючи потужного мистецького вияву» [24, с. 31]. Аналізуючи емпіричний матеріал, О. Лагутенко розглядає український плакат як синтез різних жанрів, форм, стилів і мистецьких напрямків та підсумовує: «Українська графіка означеної доби демонструє поєднання загальноєвропейських мистецьких тенденцій і національних особливостей художнього процесу» [7, с. 29].

Наукові викладки О. Лагутенко забезпечують нам мистецтвознавчий екскурс у першу третину ХХ століття. Проте, особливу цінність мають дослідження, що безпосередньо фокусуються на плакаті як жанрі, їх представляють Л. Владич – «Український політичний плакат» [7], А. Андрейканіч – «Антологія українського плаката першої третини ХХ століття» [2] та О. Гладун – «Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови» [8], оскільки вони дозволяють розглядати плакат не лише як ілюстративний матеріал, а як самостійний об’єкт мистецтвознавчого аналізу.

Окремий тематичний блок досліджень присвячений плакату воєнного часу, що є ключовим для дипломної роботи. Це праці І. Коляди та О. Маєвського, І. Цинковської й Г. Юхимця, Ю. Лисого, І. Дерев’яного, які аналізують плакат як інструмент пропаганди, мобілізації та національної репрезентації у періоди Першої та Другої світових воєн, а також у діяльності УПА. Зазначені джерела мають подвійне значення: як історичні свідчення епохи, що відображають ідеологічні меседжі та як візуальні документи, які можна аналізувати з позицій семіотики, іконографії та візуальної риторики.

Важливим є включення сучасних наукових статей А. Будник, К. Гамалія, Ю. Сосницький, Є. Гула та інші, які розглядають плакат у контексті російсько-української війни, акцентуючи увагу на образах «героя» і «ворога», культурній ідентифікації та трансформації мови візуальної комунікації.

Суттєвим здобутком джерельної бази є репрезентація плакату періоду Революції Гідності та післямайданного часу. Дисертація І. Шалінського та

пов’язані з нею публікації формують ґрунтовну теоретичну основу для аналізу поняття «культурного коду» українського плаката [38, 39] .

Праці О. Ліщинської, М. Молодковця, а також сучасні веб-ресурси І. Задорона, Т. Алексєєва, А. Шевченко та О. Барсукова дозволяють простежити зв’язок плаката з громадянським протестом, перехід від інституційного до низового, авторського плаката, активну роль цифрових платформ у поширенні візуальних меседжів. І хоча веб-джерела мають обмежену академічну вагу, у цьому дослідженні вони є виправданими, оскільки фіксують актуальний візуальний процес, який ще не завжди осмислений у науковій літературі.

Включення досліджень про співвідношення вербального й візуального компонентів плаката Г. Ситар, А. Галюк – «Політичний плакат: співвідношення вербального й візуального складників» та гендерні аспекти О. Донець – «Український друкований плакат 1920-х – початку 1930-х років як інформаційне джерело з вивчення гендерних питань» розширює аналітичні можливості дипломної роботи й підвищує її наукову новизну.

Отже, український плакат, як цілісне мистецьке явище на сучасному етапі, ще не став предметом дослідження ні з позицій образотворчості, ні з позицій графічного дизайну. Беручи до уваги його інформаційну, медійну, композиційну, образну складові та зважаючи на його сучасні віртуальні трансформації, вивчення плаката відбувається у царині культури. Оскільки остання покликана вивчати загальні культуротворчі процеси і має не лише міждисциплінарний, а й, перш за все, наддисциплінарний характер. Візуально-комунікативні процеси сучасного інформаційного світу обумовлюють дослідження плаката як первинного і домінантного візуального комунікатора з позиції розвитку його візуально-пластичної мови за історичними пластами: авангард/модерн – соціалістичний реалізм/ модернізм та постмодернізм.

1.2. Характеристика та класифікація джерельної бази дослідження

Дослідження особливостей художньої репрезентації образу жінки в українському графічному мистецтві доби революційних потрясінь XX – початку XXI століття потребує залучення комплексного, різнопланового та методологічно виваженого корпусу джерел. Для досягнення мети дипломного проєкту було сформовано репрезентативну джерельну базу, яку за видовою та функціональною специфікою класифіковано на чотири основні групи:

– візуально-образотворчі джерела – плакати, поштівки, твори станкової графіки та живопису, що відображають образ жінки в контексті революційних і воєнних подій;

– документально-архівні фотоматеріали – світлини учасниць історичних подій (воячок, медикинь, сестер-жалібниць), які фіксують трансформацію соціальних ролей жінки в українському суспільстві;

– музейні каталоги та друковані видання – матеріали, що дають змогу простежити еволюцію художньої мови та іконографії жіночих образів;

– цифрові платформи та електронні ресурси – віртуальні виставки, електронні архіви та спеціалізовані мистецькі видання, які висвітлюють сучасний стан розвитку українського плакатного мистецтва.

Основу першої групи джерельної бази дипломної роботи становлять твори українського графічного мистецтва, представлені в «Антології українського плаката першої третини XX століття» (упорядник А. Андрейканіч). Особливу увагу приділено плакатам 1914–1921 років, створеним В. Боцьким, Л. Брайловським, Ю. Ганф та іншими митцями. Ці твори охоплюють широкий спектр тем – від воєнно-пропагандистської до соціально-побутової – та містять різноманітні візуальні інтерпретації жіночих образів. Важливою складовою дослідження у цьому контексті стали роботи Богуша Шіппіха («Чужого не хочу, а свого не віддам», «Згинуть наші вороженьки…»), виконані в експресивній манері та позначені виразним політичним змістом. Його творчість є показовим

прикладом використання графічного мистецтва як засобу візуальної агітації доби визвольних змагань, де образ жінки виступає узагальненою алегорією України.

Для розкриття модерністських трансформацій та виявлення художнього контрасту до цієї групи також залучено цикл акварелей «Війна» Марії Синякової, патріотичні поштівки доби УНР (зокрема, «Голгофа України» Г. Гасенка) та програмні твори станкового живопису першої половини XX століття (О. Мурашка, І. Труша, О. Новаківського). Доповненням виступають листівки з приватної колекції Ірини Паур, які дають можливість простежити особливості поширення графічної продукції серед населення та роль жіночих образів у формуванні візуальної культури повсякдення [32].

Сучасний зріз візуальних джерел охоплює плакатне мистецтво періоду Революції Гідності та сучасної російсько-української війни. Ключовими для розуміння зміни художньої мови стали протестні плакати спільноти «Страйк Плакат» («Я – крапля в океані...»), монументальні образи Олександра Мельника, вуличний триптих #Sociopath «Ікони Революції» (зокрема, повстанський образ Лесі Українки), а також концептуальні графічні серії Алевтини Кахідзе та Андрія Єрмоленка.

У межах другої групи (документально-архівних матеріалів) досліджено унікальні історичні світлини жіночої чоти Легіону Українських січових стрільців та Армії УНР, зокрема прижиттєві фотографії Олени Степанів та сестри-жалібниці Епістимії Грідиної. Ці матеріали послужили документальним підтвердженням реальної соціокультурної трансформації жінки від пасивного об'єкта споглядання до активної учасниці державотворчих процесів.

Окрему (четверту) групу джерел становлять електронні ресурси та спеціалізовані мистецтвознавчі публікації. Серед них – стаття І. Задороної у журналі «Друк», публікації Т. Алексєєвої, матеріали О. Барсукової в «Українській правді. Життя» та огляди А. Шевченко, що фіксують живий розвиток плаката у реальному часі. Також залучено аналітичні розвідки І. Дерев’яного на сайті «Історична правда» та електронну виставку Ю. Лисого «Військові плакати 1914–1920 рр.».

Важливим прикладним компонентом джерельної бази стала авторська фотофіксація, здійснена безпосередньо авторкою під час розробки ескізів до практичної частини роботи – диптиху «Відродження гідності». Серія натурних фотореференсів (фіксація поз, жестів, психологічних станів моделей та композиційних побудов) стала пластичною основою для створення фінальних живописних полотен.

Таким чином, сформована джерельна база охоплює широкий комплекс візуальних, документальних та цифрових матеріалів, що дозволяють всебічно дослідити особливості художньої репрезентації образу жінки в українському графічному мистецтві XX – початку XXI століття, простежити еволюцію цього образу, визначити його роль у формуванні національної візуальної культури та забезпечити надійне підґрунтя для реалізації практичної частини творчого проєкту.

РОЗДІЛ 2. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКОМУ ГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XX-XXI СТ.

2.1. Іконографія та особливості втілення образу жінки в графічному мистецтві періоду визвольних змагань (1917-1921 рр.)

У скрутні часи національних випробовувань стає надзвичайно потрібним патріотичне позиціонування кожного прошарку населення, кожної соціальної групи, незалежно від фаху чи статі задля національного єднання, яке стає визначальним для виживання держави. Одним з найголовніших пунктів який формує патріотизм є усвідомлення важливості своєї культури, зокрема через мистецтво. Бурхливі роки Української Революції відзначаються культурним та мистецьким піднесенням, всі головні звершення та події були згенеровані українською інтелігенцією – письменниками, художниками чи свідомими громадянами, які були поціновувачами мистецтва. Зокрема, основними подіями 1917–1921 років були заснування Академії мистецтв у Києві. Війна, революція 1917 року й подальші політичні катаклізми стали відправною точкою для низки вкрай болючих трансформацій, що їх Україна пережила в «короткому XX столітті», яке Гобсбаум влучно назвав «епохою крайнощів» [27].

Авангардним художнім практикам в Україні притаманна специфічна динаміка. Якщо пік російського авангарду припадає на 1910-ті й перші пореволюційні роки, то в Україні нове мистецтво, народившись так само в першій половині 1910-х, вступає у найбурхливіший етап трохи пізніше, коли в Росії воно вже переживає кризу і навіть гоніння. Причина такої асинхронності – політична ситуація 39. У роки Першої світової Західна Україна стала театром запеклих воєнних дій. Саме тут 1916 року відбулася одна з кривавих битв – так званий Брусиловський прорив. Він забрав з обох боків близько мільйона життів. Після революції 1917 року на територіях, раніше підконтрольних Російській імперії, почалася важка й заплутана боротьба за владу між прибічниками незалежної України, більшовиками та поборниками реставрації дореволюційної

Росії. Активну і не завжди послідовну участь у цих подіях брали анархісти на чолі з Нестором Махном. У проукраїнському таборі, на жаль, не було єдності. Влада змінювалася з такою швидкістю, що в Києві поступово до цього навіть звикли. І все-таки це був ключовий момент в історії України. Незвичайні обставини перекроювали долі людей, а біографії тієї доби нагадують радше сценарії гостросюжетних фільмів. Наприкінці 1917 року було створено Українську Народну Республіку. Тріумф національного руху після проголошення незалежності 22 січня 1918 року – віха і в житті культурної спільноти [20].

Заснування 18 грудня 1917 року Української академії мистецтв було частиною культурної політики новоствореної української держави, спрямованої на підтримку національної культурної й інтелектуальної традицій. Тоді ж таки, в листопаді 1918 року, було засновано Українську академію наук, яку очолив учений і філософ Володимир Вернадський. Однак повноцінно реалізуватися проект Академії мистецтв в епоху тотальної політичної нестабільності не міг. Невеличка група професорів-ентузіастів і студентів працювала без постійного приміщення й необхідної матеріально-технічної бази. І все-таки підвалини української художньої школи було закладено. Біля витоків Академії стояли художники різних позицій і поглядів, прихильники академічного модерну, постімпресіонізму, сецесіону, експресіонізму – Олександр Мурашко, Михайло Бойчук, Георгій Нарбут, Федір і Василь Кричевські, Михайло Жук, Микола Бурачек, Абрам Маневич [28].

Багато художників підтримали проукраїнські сили, брали участь у розбудові держави, створенні нової державної символіки України. Тут головна роль перепала не авангардистам, а поміркованішим модерністам. Їхні естетична платформа і світогляд ближчі для української інтелігенції, з якої сформувалося ядро нового українського мистецтва. Одна з центральних постатей цього періоду – Георгій Нарбут: графік, представник молодшого покоління об’єднання «Світ мистецтва» (рос. «Мир искусства»), знавець давньоукраїнського мистецтва й геральдики, українець за походженням, який здобув освіту і сформувався як

художник у Санкт-Петербурзі. У 1917 році 31-річний Нарбут переїжджає до Києва і потрапляє у вир політичних подій. Художник виграв конкурс на створення проекту грошових знаків УНР і став автором перших українських грошей. У його ескізах багато елементів барокової естетики, історичних символів, серед них і славнозвісний тризуб князя Володимира Великого, ідея використати який як майбутній герб УНР належить мистецтвознавцеві й активному діячеві Центральної Ради Дмитрові Антоновичу далі розписати детальніше про жінок в мистецтві Нарбута [28].

Заснування 18 грудня 1917 року Української академії мистецтв було частиною культурної політики новоствореної української держави, спрямованої на підтримку національної культурної й інтелектуальної традицій. Тоді ж таки, в листопаді 1918 року, було засновано Українську академію наук, яку очолив учений і філософ Володимир Вернадський. Однак повноцінно реалізуватися проект Академії мистецтв в епоху тотальної політичної нестабільності не міг. Невеличка група професорів-ентузіастів і студентів працювала без постійного приміщення й необхідної матеріально-технічної бази. І все-таки підвалини української художньої школи було закладено. Біля витоків Академії стояли художники різних позицій і поглядів, прихильники академічного модерну, постімпресіонізму, сецесіону, експресіонізму – Олександр Мурашко, Михайло Бойчук, Георгій Нарбут, Федір і Василь Кричевські, Михайло Жук, Микола Бурачек, Абрам Маневич [14].

Щоб краще зрозуміти загальне бачення жіночого образу в мистецтві періоду, варто розглянути найвідоміші зразки живопису. Традиційні образи жінки початку 20 ст. на їхніх полотнах утворюють контрастну пару з некласичним баченням революційний та повоєнних років. В роботах О. Мурашка жінки постають в романтизованому образі матері чи дружини. Так у картині «Селянська родина» (1914) (рис. А.1) жіночі постаті в композиції відіграють центральну емоційну роль. Мурашко не ідеалізує селянок як декоративний етнографічний тип – він створює психологічно складні образи, сповнені внутрішньої гідності та стриманої тривоги. Художник звертається до

теми української жінки як носійки традиції, родинної пам’яті та моральної стійкості. Саме через жіночі образи найбільше відчувається драматизм селянського життя.

У «Селянській родині» жінка постає не лише членом родини, а символом українського народу – витривалого, мовчазного, але духовно незламного. Саме тому жіночі образи картини мають не побутове, а майже узагальнено-епічне звучання, що робить твір одним із найвизначніших у творчості Мурашка та українському мистецтві модерну.

Схоже бачення було і в Івана Труша, втілене через призму карпатської культури, яке відображається в образах притаманних українській культурі. У картині «Гуцулки біля церкви» (рис. А.2) художник не просто зображає жанрову сцену – він створює поетизований образ гуцульських жінок як носіїв традиції, духовності та національної самобутності.

Центральними у композиції є жіночі постаті, які художник розташовує біля церкви – сакрального осередку гуцульської громади. Жінки показані у традиційному народному вбранні, що стає важливим художнім акцентом. І. Труш уважно передає декоративність гуцульського одягу: багатство вишивки, ритм складок тканини, кольорові хустки та орнаментовані елементи строю. Проте етнографічна точність не є самоціллю – через костюм художник розкриває характер і внутрішню гідність героїнь.

Жіночі образи в картині мають особливу стриманість і монументальність. Гуцулки не позують глядачеві, а існують у власному просторі духовного життя. Їхні постави спокійні, навіть дещо урочисті, що надає сцені відчуття ритуальності. Біля церкви вони сприймаються не лише як селянки, а як символи народної традиції, глибоко пов’язаної з релігійністю та звичаями Карпатського краю.

В образах полотен Олекси Новаківського прослідковуються поетизація жінки крізь призму інтимності, а не соціальної ролі, що становить суттєву відмінність творчості львівського майстра від картин О. Мурашка та І. Труша. У картині «Сучасна Леда» (1929) (рис. А.3) звертаючись до античного міфу про

Леду і Зевса-лебедя, художник переосмислює класичний сюжет у дусі модерної психологічної та емоційної образності. У центрі твору перебуває жіноча постать, яка стає не просто героїнею міфу, а складним символом краси, пристрасті та внутрішньої стихії людської природи.

Жіночий образ у картині трактований монументально й водночас надзвичайно емоційно. Постать Леди займає майже весь простір композиції, що надає їй особливої значущості. Новаківський відмовляється від академічної ідеалізації жіночого тіла: його героїня не виглядає холодною античною богинею. Навпаки, вона сповнена внутрішньої енергії, чуттєвості та драматичного напруження. Її пластика побудована на хвилястих лініях і плавних ритмах, які створюють враження безперервного руху.

Образ жінки у «Сучасній Леді» має подвійний характер. З одного боку, Леда уособлює красу та еротичну привабливість, що було характерним для мистецтва модерну початку XX століття. З іншого – у її постаті відчувається тривога й навіть певна жертовність. Художник не зображає міфологічну сцену буквально; він перетворює її на символічну драму людських почуттів і пристрастей. Саме тому жіночий образ набуває психологічної глибини та внутрішньої суперечливості.

Поштівки та плакати 1910-х років стали своєрідною вершиною українського національного графічного відродження. Після революції 1905 року відкрилися можливості для масового друку українською мовою, а графіка, на відміну від живопису, виявилася більш демократичним видом мистецтва – доступним, дешевим у виробництві та придатним для широкого тиражування й пропаганди. Саме тому поштівки перетворилися на ефективний засіб поширення патріотичних ідей у 1916–1921 роках, особливо в середовищі українського жіночого руху та діаспори. Їх друкували літографічним способом, розповсюджували з благодійною метою та використовували як інструмент національного пробудження. Період Першої світової війни та Української революції 1917–1921 років став часом, коли графічне мистецтво набуло важливої ролі у формуванні й утвердженні національної ідентичності [14].

Одним із найвиразніших прикладів є поштівка «Голгофа України» (1917–1921 років, ескіз Г. Гасенка, із віршем О. Олеся на звороті) (рис. Б.1). У центрі композиції розміщена алегорична постать молодої українки у традиційному строї – у вишиванці, синій спідниці та намисті. Вона розіп'ята на великому чорному хресті, а її підняті руки й кров на долонях нагадують образ мучеництва та жертовності. Біля підніжжя хреста – двоє дітей, хлопчик і дівчинка, які в розпачі тримаються за його основу. Навколишній простір сповнений драматизму: у полум'ї палають церкви й села, небо затягнуте темними фіолетово-чорними барвами, а над сценою кружляють чорні ворони або грифи у військових шоломах і коронах – символічне уособлення окупаційних сил.

Образ побудований за принципом християнської алегорії Голгофи, перенесеної в український національний контекст. Україна постає як мучениця, що приносить себе в жертву заради свободи, подібно до Христа. Діти символізують майбутнє нації, яке тримається на материнській самопожертві. Твір виконаний у форматі «скіцу» – ескізної композиції для масового тиражування, характерної для патріотичної графіки початку XX століття.

Богуш Шіппіх – український художник і графік, який здобув відомість як автор патріотичних плакатів і поштівок доби Української революції 1917–1921 років. Однією з найвпізнаваніших його робіт є плакат «Чужого не хочу, а свого не віддам» (1917) (рис. Б.2), виданий у Києві, який став знаковим візуальним образом боротьби за незалежність Української Народної Республіки. Більшість його творів належать до української патріотичної графіки 1910-х років і відображають процес формування національного стилю в руслі модерністських тенденцій початку XX століття. У ширшому мистецькому контексті їх доцільно розглядати в межах стилю модерн, зокрема його національно орієнтованої української версії.

У плакаті «Чужого не хочу, а свого не віддам!» центральним образом є селянська жінка з дитиною, яка символізує Україну як материнське начало. Її постать подана фронтально та наділена монументальністю, що підкреслює внутрішню силу, стійкість і моральну переконаність. Над нею зображені

фантастично спотворені хижі істоти – орли, які уособлюють зовнішню загрозу та вороже оточення. Контраст між спокійним, захисним образом матері та агресивною хижою силою створює виразне драматичне напруження композиції.

У композиції роботи «Згинуть наші вороженьки, як роса на сонці…» (1917) (рис. Б.3) художник розширює просторове і сюжетне вирішення, наповнюючи сцену великою кількістю персонажів і символічних деталей. Тут присутні елементи батального зображення – кіннота, хрест, прапори, герб із тризубом. Головна ідея твору – перемога та національне відродження – підсилюється динамікою композиції, спрямованої знизу вгору до центрального символічного осередку з ініціалами «УНР».

Обидва твори відзначаються складною багатофігурною структурою, у якій поєднуються алегоричні, символічні та оповідні елементи. У них чітко простежується перехід від декоративно-естетичної функції мистецтва до ідеологічної та мобілізаційної, що було характерною рисою революційної доби. Роботи Богуша Шіппіха є важливими пам’ятками української графіки першої половини XX століття, оскільки поєднують декоративність модерну з національною символікою та політичним змістом, формуючи цілісну візуальну програму національного відродження. Їх значення полягає не лише в художній виразності, а й у впливі на формування української ідентичності через візуальні образи.

Творчість Марії Синякової займає вагоме місце в українському мистецтві початку XX століття, особливо в контексті переосмислення жіночого образу в живописі та графіці. Її роботи позначені відходом від традиційних академічних і національно-романтичних моделей жіночності, де жінка зазвичай подається в ідеалізованому або алегоричному вигляді, і переходом до більш індивідуалізованого, експресивного та модерністського трактування.

У циклі робіт «Війна» 1910-х років (рис. Б.4) жіночі постаті перебувають у центрі композиції, однак позбавлені звичної монументальності чи героїзації. На відміну від мистецтва доби Української революції 1917–1921 років, де жінка часто уособлює Батьківщину-матір або національну ідею, у Синякової вона

постає в більш інтимному й екзистенційному вимірі. Війна для художниці стає тотальним руйнуванням «райського» стану життя. Цій темі вона неодноразово повертається, осмислюючи досвід Першої світової та революційних потрясінь. У її акварелях війна постає як раптовий вибух, як падіння комети з вигнутим жовтим хвостом, що розтинає простір. Вибухова хвиля знищує чоловічі постаті, тоді як жінки в розпачі схиляються над мертвими, цілуючи їхні голови, ніби намагаючись повернути життя через любов і сльози. Війна тут постає як трагедія втраченої любові й зруйнованого життя, як апокаліптичне перевертання світового порядку, де навіть побутові предмети й жести набувають символічного значення. Умовність і схематичність зображення, подекуди близька до іранської мініатюри, підсилює відчуття експресії та водночас загострює сприйняття жіночого страждання [24, с. 83].

Жіночі фігури у цих роботах подані узагальнено та дещо спрощено, з деформацією пропорцій, що наближає їх до естетики примітивізму. Водночас великі очі та акцентовані риси облич надають їм особливої емоційної насиченості й внутрішньої напруги. Це вже не алегоричні образи і не носії національних ідей, а передусім люди, що переживають глибокі психологічні стани та екзистенційні потрясіння. Таким чином, творчість Марії Синякової фіксує важливий зсув в українському мистецтві початку ХХ століття – від колективно-символічного трактування жінки до індивідуально-емоційного.

Отже з’ясовано, що тема потребує подальших досліджень адже та поглиблення знань не лише через значне історичне та культурне значення а й важливість для розвитку подальшого українського образотворчого мистецтва. Неосяжний простір для втілення в живописі графіці та скульптурі теми важливості жінки в процесі становлення української державності є символічних продовженням мистецтва минулого, та новою гілкою самоідентифікації українців саме через образ. Дана концепція глибше розроблена та описана в наступному розділі.

2.2. Візуалізація та соціокультурна трансформація жіночого образу в українському плакатному мистецтві доби Революції Гідності (2013-2014 рр.)

На відміну від подій 2004 року Революція Гідності стала проявом абсолютної самоорганізації українців. Більшість зв'язків між людьми мали не вертикальний, а горизонтальний характер. Це, в свою чергу, дало більше можливостей для креативу та самовиявлення. А гасло на одному із найвідоміших плакатів «Я – крапля в океані, який змінить Україну» (рис. В.1) від спільноти дизайнерів «Страйк Плакат» визначило сам характер протестів: я – лише крапля, але з мільйонів таких самих, як я, утворюється цілий океан. Кожен почав відчувати свою значущість та відповідальність за подальший перебіг подій [12].

Окрім «краплі», на Майдані були ще й інші мистецькі твори – кривава ялинка, картина «Бачу справи твої, людино» (рис. В.2) київського художника-монументаліста Олександра Мельника, з якою він простояв протягом всієї революції; стріт-арт художник #Sociopath створив триптих з портретів культових українських діячів Тараса Шевченка, Івана Франка та Лесі Українки, зображених у вигляді учасників Революції Гідності, та цитат з їхніх творів. «Ікони Революції» – як їх ще називають – носили статус пам'ятки історії та були визнані частиною експозиції Музею Майдану. Не дарма культуролог, мистецтвознавець Наталія Мусієнко написала велике дослідження під назвою «Мистецтво Майдану» – революційні події кількох місяців дали матеріалу на цілу книгу, а намальовані плакати – на цілий музей. Саме під час Революції з'явився перший і поки єдиний у Європі, офіційно зареєстрований музей плаката у Пирогово [1].

Революція Гідності у просторі Майдану Києва пробудила масу творчих ідей, проектів, постановок. Багато художників і науковців констатували: Євромайдан – це тотальна інсталяція, у створення якої були втягнуті тисячі людей. Тут вбачаємо реалізацію ідей Дж. Бойса про ліплення моделі вільного суспільства мистецькими засобами. Художниця А. Кахідзе, перебуваючи на Євромайдані, малювала барикади з натури, вважаючи їх арт-об'єктами. Вона назвала Майдан спільним художнім актом чи перформансом [12]. Тут кожний елемент наділений

певним сенсом і є висловлюванням певної думки. За А. Кахідзе, Майдан – не спектакль, у якому в кожного з героїв є свої слова і відомо, коли буде завіса; тут навіть політики не знають нічого, вони наче загубили свій написаний сценарій і теж є перформерами – впливають на процес, але не керують. Художниця вважає, що говорячи в мистецькій площині, провалу Майдану бути не може, адже в мистецтві немає провалів [29]. Мистецької цінності набувала навіть проста констатація подій, що відбувалися, мінялися щоденно чи щогодинно. Як зауважила учасниця подій, художниця Леся Хоменко, багато митців документують Майдан на фото, відео, відбувається привласнення дійсності для подальшої роботи та рефлексії. Мисткиня малювала портрети людей і віддавала їм оригінали, для себе залишала копію [3]. Таке включення в революційний вир набуло подвійного сенсу: власної участі, діяльності й опосередкованої художньої практики. На Майдані в Києві діяла Мистецька сотня та Мистецький Барбакан. Мистецька сотня – спільнота незалежних митців, що почала своє існування на базі Українського дому. Як записано на їхній сторінці у facebook, концепція спільноти передбачає згуртування людей для спільного виявлення різноманітних проблем, реформування культурно-мистецької політики, вироблення стратегій на майбутнє. Мистецький Барбакан – штаб арт-спротиву на Хрещатику під час подій Революції Гідності. «Суспільний пост креативної інтелігенції», як вони себе називають, зібрав на Майдані художників, письменників, дизайнерів та інших митців. Одним із засновників мистецького «Барбакану» на Майдані був художник А. Єрмоленко. За його словами, ця своєрідна громадська арт-фортеця стала потужним фронтом і доклалася до перемоги народу [14].

Творчість української художниці Алевтина Кахідзе у контексті Революції Гідності стала одним із найяскравіших прикладів того, як сучасне мистецтво може реагувати на політичні та суспільні трансформації. Її роботи цього періоду поєднують особистий досвід, політичну рефлексію та феміністичний погляд на роль жінки в умовах війни, протесту й соціальних змін. Художниця працює з рисунком, перформансом, текстом, інсталяцією та відео, використовуючи мистецтво як форму критичного мислення та суспільного діалогу.

Після подій Євромайдану та початку російсько-української війни мистецтво Кахідзе набуває виразно політичного характеру. На відміну від героїчної або монументальної репрезентації революції, характерної для багатьох візуальних проєктів того часу, художниця звертається до повсякденності, приватного досвіду та людської вразливості. Центральними темами її творчості стають життя цивільних на Донбасі, досвід втрати, комунікація між людьми по різні боки фронту та психологічні наслідки війни. Особливе місце посідає цикл робіт, присвячених її матері, яка залишалася на окупованій території Донеччини.

У контексті образу жінки мистецтво Кахідзе є надзвичайно важливим для українського мистецького процесу 2010-х років. Художниця відмовляється від традиційного образу жінки як пасивної жертви або романтизованої берегині нації. Натомість її героїня – це жінка, яка мислить, аналізує, переживає травму та водночас чинить опір через повсякденну турботу, пам’ять і комунікацію. У роботах Кахідзе жіночий досвід стає політичним висловлюванням.

Андрій Єрмоленко став однією з ключових фігур візуальної культури Революції Гідності (2013–2014), сформувавши впізнавану мову протестного плаката, що поєднувала агресивну символіку, сатиру, історичні алюзії та сучасний попкультурний код. Його роботи цього періоду не були «нейтральним мистецтвом» –вони діяли як прямі візуальні гасла, які працювали в публічному просторі Майдану й онлайн-середовищі, формуючи образ ворога, героя та самої України як країни спротиву [29].

У контексті Майдану Єрмоленко працював у середовищі мистецького протесту («Барбакан»), де плакат ставав частиною барикади й одночасно медіа-інструментом революції. Його стиль легко впізнаваний: різкі контури, плакатна умовність, контрастні кольори, поєднання архаїчних символів із сучасними образами масової культури. Через це його графіка сприймалася як «візуальна зброя» Майдану – швидка, ударна, зрозуміла без пояснень. Жінка в його роботах цього часу майже ніколи не є побутовою або індивідуальною. Вона функціонує як символ – насамперед України як держави, що переживає кризу й насильство.

Найчастіше це узагальнений образ «України-матері» або «жінки-нації», який походить із довгої традиції європейської та української іконографії.

Проте Єрмоленко радикалізує цей образ. Його жіноча фігура не лише страждає чи чекає, як у класичній романтичній традиції, а активно включена в конфлікт: вона може бути водночас вразливою і агресивною, жертвою і суб'єктом спротиву. Це важлива зміна порівняно з традиційними національними візуальними схемами, де жіноче тіло часто було або ідеалізованим, або пасивним.

У його майданівській графіці жіночий образ часто уособлює країну як тіло, що зазнає насильства, стає носієм емоційного протесту (гнів, біль, спротив), виконує роль морального маркера «свого/чужого» та працює як алегорія свободи, яка потребує захисту.

Важливо, що ця символічна жінка не романтизована. Вона не декоративна і не «етнографічна». Її образ жорсткий, іноді навіть шоковий – він побудований у логіці політичного плаката, де емоція має бути миттєвою і прямою.

У мистецтві Революції Гідності Єрмоленко формує новий тип політичної іконографії, де жіночий образ стає центральним елементом національного наративу. Через нього він говорить не про приватну жіночність, а про колективну ідентичність України в момент кризи.

Загалом, Майдан породив цілу низку художніх проектів: зарисовки, картини, плакати, перформанси. Найвідомішим проявом колективного революційного мистецтва стала прикрашена плакатами «ялинка» на Євромайдані [26].

Після повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 році образ жінки в українському мистецтві набув ще більшої емоційної та символічної ваги, розширивши свої попередні значення, сформовані ще в період Революції Гідності. Жіночі образи стали одним із ключових способів осмислення війни – через постаті матерів, волонтерок, військових, переселенок і тих, хто переживає втрату та розлуку. Водночас художники дедалі частіше відходять від узагальненого символу «жінки-України» як пасивної жертви, натомість

показуючи її як активну суб’єктку історії, що бере участь у спротиві, зберігає пам’ять, підтримує життя і формує нові спільноти. У сучасному мистецтві жіночий досвід війни стає не лише темою репрезентації, а й способом документування реальності та переосмислення травми, де особисте і колективне нерозривно переплітаються.

Таким чином, образ жінки став універсальним культурним кодом українського воєнного мистецтва, який поєднує біль, стійкість і здатність до відновлення.

РОЗДІЛ 3. ПРАКТИЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

3.1. Ідейно-художня концепція та образно-символічна структура диптиху «Відродження гідності»

Практична частина дипломної роботи покликана продемонструвати рівень професійної підготовки здобувача, набутий у процесі навчання, а також засвідчити сформованість художніх умінь, творчого мислення та здатності до самостійної мистецької діяльності. Її реалізація передбачає створення авторського живописного твору, що ґрунтується на комплексному використанні знань із композиції, живопису, рисунка, кольорознавства, пластичної анатомії, перспективи та нарисної геометрії. У процесі виконання практичної роботи застосовуються навички роботи в техніці олійного живопису, принципи використання імприматури, а також уміння вибудовувати цілісну образно-символічну систему твору. Важливим аспектом є здатність автора розкрити художню ідею через композиційне, колористичне та пластичне вирішення, поєднуючи технічну майстерність із концептуальною та емоційною виразністю твору.

Практичне втілення дипломного проєкту передбачає подальшу презентацію роботи на виставках, конкурсах і різноманітних тематичних мистецьких заходах. Практичну частину дипломної роботи було вирішено втілити у вигляді диптиху станкових творів у техніці олійний живопис на полотні. Диптих «Відродження гідності» присвячений всім жінкам в історії та сучасності чиїм заслугам не надають значущості.

Перша картина «Відродження», присвячена подіям 1914–1917 років, репрезентує жіночий образ прямо протилежний до традиції національно-алегоричного мислення, характерного для українського мистецтва початку XX століття. У центрі композиції постає узагальнений образ жінки-військової та медикині, які уособлюють Україну як націю, що переживає стан історичної

катастрофи. Їхні постаті монументалізовані, фронтальні та підкреслено статичні, що надає їй значення символу, а не індивідуальної особистості.

Жіночі фігури в цій роботі виконують функцію сакрального знака сестра-жалібниця одночасно є цілителькою, але і жертвою, шо уособлює духовну основу національного буття. Її образ нерозривно пов'язаний із мотивами страждання та жертовності, що відсилають до християнської іконографії Богородиці та традиційного уявлення про «Україну-матір». Візуальне оточення – руйнація, темні тони, символічні елементи війни – підсилює драматизм і підкреслює ідею національного випробування. На противагу постать військової виступає сильною опорою та виносить тяжку долю свого народу з стоїчним сумом. У цьому контексті жінка не є індивідуальним суб'єктом дії, а радше колективним образом, через який артикулюється історичний досвід народу. Вона уособлює втрату, біль і водночас надію на відродження, що відповідає загальним тенденціям українського мистецтва революційної доби.

Друга картина «Гідність», присвячена подіям Революції Гідності 2014 року, демонструє більш динамічний підхід до трактування жіночого образу. Тут жінка постає як конкретна, емоційно насичена та психологічно складна постать. У композиції простежується відхід від монументалізації на користь фрагментарності, динаміки та документальності. Жіночий образ позбавлений однозначної символічності: він поєднує в собі риси волонтерки та учасниці протесту. Така багатошаровість відображає складність сучасного історичного досвіду, де межа між приватним і публічним стирається. Жінка у цій роботі вже не є лише знаком нації – вона стає суб'єктом дії. Її присутність у просторі революції підкреслює активну роль жіноцтва у формуванні громадянського суспільства, організації протестного руху, медичної та гуманітарної допомоги. Водночас у її образі зберігається глибокий емоційний вимір – тривога, співпереживання, внутрішня напруга, що є реакцією на досвід насильства і втрат. Порівняння двох творів дозволяє простежити суттєву еволюцію візуальної репрезентації жінки в українському мистецтві. Якщо у мистецтві 1914–1917

років вона функціонує переважно як символічна фігура нації, то у 2014 році – як реальна історична особа з власним досвідом, емоціями та агентністю.

Отже, ця трансформація відображає ширші культурні процеси: перехід від модерної алегоричності до постмодерного багатоголосся, від колективного міфу до індивідуальної історії. Водночас у обох випадках жінка залишається ключовим носієм національної пам’яті, через яку артикулюється досвід революції. Таким чином, обидві живописні композиції демонструють, що образ жінки в українському мистецтві революційних періодів є не лише естетичною категорією, а й важливим культурним інструментом осмислення історії. Від сакральної алегорії «України-матері» до сучасної активної учасниці протесту простежується шлях ускладнення жіночої репрезентації, що відображає розвиток як мистецької мови, так і суспільної свідомості.

3.2. Етапи та технологічні особливості виконання практичної частини роботи

Основна задумка диптиху полягає у візуальному осмисленні єдності революційних процесів в Україні та глибинної взаємопов’язаності історичних подій, що розгортаються в різні епохи, але формують спільну лінію національної боротьби. Ця концепція реалізована через жіночі образи як ключові носії пам’яті, страждання та опору, що дозволяє вибудувати символічний міст між різними історичними періодами.

Композиційні пошуки тривали впродовж значного часу й включали етап активного ескізування (рис. Г.1-Г.13) та збору візуальних референсів (рис. Д.1-Д.8). Джерельною базою для створення образів стали архівні фотографії жіночої чоти Легіону Українських січових стрільців, згодом Армії Української Народної Республіки (рис. Е.2, Е.3), а також іконографія образу жалібниці, що походить із традиційного мистецтва та сакральної культури (рис. Е1). Важливим компонентом стало також спостереження за сучасними візуальними

матеріалами, що відображають жіночу участь у подіях Революції Гідності (рис. Е.4, Е.5).

У першій частині диптиху на передньому плані зображено дві ключові фігури – жінку-військову та сестру-жалібницю, яка схиляється над тілом загиблого солдата. Військова постать подана у стані внутрішньої напруги: її простягнута рука є жестом одночасного захисту, прощання та безсилого спротиву перед масштабом втрат. Цей жест формує емоційний центр композиції, підкреслюючи розрив між обов'язком і трагедією війни. Образ жалібниці вирішений у максимально експресивній манері: її зігнута постава, опущені плечі та схилена голова створюють відчуття глибокого скорботного занурення. Вона не лише оплакує конкретну втрату, а уособлює колективний біль нації, що переживає ціну боротьби за незалежність. Її поза нагадує ритуальний жест жалоби, що підсилює сакральний характер сцени. Передній план насичений масивом тіл загиблих солдатів, які трактуються не як індивідуальні постаті, а як узагальнений образ жертви революційних подій. Це візуальне нагромадження тіл символізує масштабність втрат у боротьбі за державність і водночас підкреслює трагічну циклічність української історії, де свобода здобувається через численні жертви. На другому плані розташовані військові загони, що рухаються в бій. Їхня динаміка спрямована вперед, у глибину композиції, що символізує безперервність боротьби та неминучість історичного руху. Цей шар композиції створює відчуття переходу між смертю і продовженням спротиву, між втратою і надією. На дальньому плані зображено силует міста Кам'янця-Подільського. Вибір саме цього міста зумовлений його історичною роллю як одного з ключових центрів українських визвольних змагань, зокрема як тимчасової столиці УНР у 1919 році. Кам'янець постає як символ державності, що існує в умовах постійної загрози, але зберігає свою історичну тяглість. Небо в композиції виконує важливу смислову функцію: воно вирішене у драматичних хмарних масах із мотивами заходу сонця. Захід сонця символізує завершення етапу, втрату та межовий стан між життям і смертю, а важкі хмари підсилюють відчуття

історичної напруги та невизначеності. Разом ці елементи створюють атмосферу трагічного епосу.

Друга частина диптиху присвячена подіям Революції Гідності та є сучасним продовженням першої композиції. Вона розкриває новий етап боротьби, у якому жіночий образ набуває іншого характеру – більш активного, динамічного та психологічно складного. На передньому плані зображено жінку-учасницю подій, яка перебуває в стані емоційної напруги, яка досі бореться незважаючи на лежачих внизу побратимів. Її жести спрямовані в різні боки композиції, що підкреслює багатовекторність подій Майдану. Один із жестів може означати підтримку, допомогу або заклик до дії, інший – внутрішній спротив або переживання втрати. Таким чином, передній план формує емоційне ядро сучасної революції як простору одночасного болю та солідарності. Середній план наповнений фігурами протестувальників, що утворюють щільну, рухливу масу. Вони символізують колективну дію суспільства, його самоорганізацію та здатність до спротиву. Рух цих фігур створює відчуття хвилі, що постійно змінює форму, але зберігає єдину спрямованість. На дальньому плані подано міський простір Києва як епіцентр подій Революції Гідності. Архітектурні елементи трактуються узагальнено, без документальної точності, як символ урбаністичного середовища, в якому народжується сучасна політична історія України. Небо в цій частині диптиху також має важливе смислове навантаження. Воно більш темне, наповнене напруженими, рваними хмарами з клубами диму, що передають стан нестабільності, внутрішнього конфлікту та водночас надії. Світлові акценти можуть символізувати проблиски змін і перспективу оновлення суспільства.

Концепція диптиху побудована на ідеї одночасної єдності та розірваності історичного часу. Обидві частини об’єднані колористично, композиційною логікою, ритмом руху персонажів, лінією горизонту та структурою неба. Водночас вони фізично розділені на два окремі полотна, що підкреслює історичний розрив у понад 70 років, спричинений періодом радянської окупації та перерваністю державної традиції. Жіночі образи виступають головним

об’єднавчим елементом диптиху, формуючи безперервну лінію національної пам’яті – від жінки-жалібниці початку ХХ століття до активної учасниці подій 2014 року.

Пошук візуально-пластичного рішення здійснювався через самостійну фотофіксацію поз, рухів і портретів персонажів, що стали основою для подальшої художньої інтерпретації. Додатково використовувалися архівні матеріали та історичні фотографії, які дозволили сформувати достовірну образну базу.

Таким чином, запропонована концепція є новаторською для українського мистецтва, оскільки поєднує дві революційні епохи в єдиній образній системі через жіночий досвід як центральну оптику історії. Вона демонструє можливість інтерпретації національної історії через живопис як засіб візуального мислення, а також підкреслює зміну ролі жінки в суспільно-політичних процесах – від символічної постаті жертовності до активної учасниці історичних подій. Таким чином, диптих не лише реконструює історичні події, а й формує новий художній підхід до осмислення травматичної пам’яті, спадкоємності революцій і трансформації жіночої ролі в українському суспільстві.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було з’ясовано, що образ жінки в українському графічному мистецтві революційних періодів є важливим культурним і візуальним феноменом, через який відображаються суспільні трансформації, національна ідентичність та історичний досвід українського народу. Аналіз мистецьких творів 1917–1921 років і періоду Революції Гідності 2013–2014 років дав змогу простежити еволюцію жіночої репрезентації в українському мистецтві – від символічно-алегоричного образу до активного суб’єкту історичних подій.

У ході дослідження було опрацьовано значний корпус наукової літератури, мистецтвознавчих праць, альбомів, архівних матеріалів, електронних ресурсів і візуальних джерел, що дозволило сформувати цілісне уявлення про розвиток українського плаката та графічного мистецтва у революційні епохи. Встановлено, що український плакат є не лише видом графіки, а й потужним інструментом візуальної комунікації, який виконує ідеологічну, мобілізаційну, інформаційну та культуротворчу функції.

Дослідження показало, що у мистецтві періоду Української революції 1917–1921 років жіночий образ переважно набуває узагальненого символічного значення. Жінка постає уособленням України, материнства, жертовності та духовної стійкості народу. Такі образи активно використовувалися у плакатах, поштівках та живописі як засіб формування національної свідомості й підтримки визвольної боротьби. У творчості Георгія Нарбута, Богуша Шіпніха, Марії Синякової та інших митців жіночі постаті виконують функцію носіїв колективної пам’яті та морального ідеалу нації. Водночас було виявлено, що поряд із традиційною національно-романтичною моделлю формується модерністське трактування жіночого образу, в якому акцент переноситься на психологічний стан, емоційне переживання та внутрішню драматичність.

Аналіз мистецтва Революції Гідності 2013–2014 років засвідчив суттєву зміну в підходах до репрезентації жінки. На відміну від мистецтва початку XX

століття, де жінка здебільшого функціонувала як символ нації, у сучасному плакаті та візуальній культурі Майдану вона постає активною учасницею суспільних процесів – волонтеркою, медикинею, протестувальницею, носійкою громадянської позиції та особистого досвіду війни й революції. Встановлено, що сучасне українське мистецтво відходить від однозначної героїзації чи ідеалізації жіночого образу, натомість надаючи йому психологічної складності, емоційної багатогранності та індивідуальності.

У роботі було доведено, що жіночий образ у революційному мистецтві України виконує не лише естетичну, а й соціально-політичну функцію. Через нього художники артикулюють теми національної пам’яті, втрати, спротиву, свободи та історичної тяглості української державності. Саме жінка стає одним із центральних культурних кодів українського воєнного та революційного мистецтва, поєднуючи в собі риси жертовності, сили, стійкості й духовного відродження.

Практична частина дипломної роботи стала художнім продовженням теоретичного дослідження. Створений диптих дозволив візуально осмислити зв’язок між революційними подіями початку ХХ століття та Революцією Гідності через жіночі образи як носії історичної пам’яті та емоційного досвіду нації. У процесі виконання практичної роботи було застосовано знання з композиції, живопису, кольорознавства та пластичної анатомії, а також реалізовано авторське бачення трансформації жіночого образу в українському мистецтві.

Отже, поставлена мета дослідження була досягнута, а визначені завдання – виконані. Проведене дослідження підтвердило, що образ жінки в українському графічному мистецтві революційних епох є важливим інструментом художнього осмислення історичних подій та відображення змін у суспільній свідомості. Перспективи подальших наукових розвідок вбачаються у ширшому вивченні гендерних аспектів українського мистецтва, аналізі сучасної воєнної візуальної культури та дослідженні ролі жіночих образів у формуванні новітньої української національної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексєєва Т. Намалюю те, що думаю: як українці виражають свою позицію у плакатах. Веб-сайт. URL: https://www.arthuss.com.ua/books-blog/yak-ukrayintsi-vyrazhayut-svoyupozytsiyu-u-plakatakh-2 (Дата звернення: 20.11.2025).

2. Андрейканіч А. Антологія українського плаката першої третини XX століття. Косів: Видавничий дім «Довбуш», 2012. 120 с.; іл.

3. Андрейканіч А. І. Плакат: його види та жанри. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19(1). С. 121–126.

4. Байдак М. Олена Степанів: одна з перших українських воячок. Веб-сайт. URL: https://genderindetail.org.ua/spetsialni-rubriki/zhinky-yaki-toruyit-novi-shliachy/olena-stepaniv.html (Дата звернення: 20.11.2025)

5. Барсукова О. У Нью-Йорку показали українські плакати воєнного часу. ФОТО. Веб-сайт. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/634edf7834037/index.amp (Дата звернення: 20.11.2025).

6. Будник А., Гамалія К. Образ «героя» та «ворога» в плакатах періоду війни. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну.* 2022. № 5(2). С. 188-200.

7. Владич Л. Український політичний плакат. Альбом. Київ, Політвидав України. 1981. 120 с.

8. Гладун О. Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови. *Сучасне мистецтво*. Вип. 14. 2018. С. 115-122

9. Гула Є., Трикозенко А., Масич І. Роль і розвиток сучасного українського плакату в умовах війни. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, КНУТД. 2023. С. 62-64

10. Дерев'яний І. Агітація і пропаганда УПА: плакати, листівки та облігації. Скани. Веб-сайт. URL: https://www.istpravda.com.ua/artefacts/2011/03/7/29826/ (Дата звернення: 20.11.2025)

11. Донець О. Український друкований плакат 1920-х – початку 1930-х років як інформаційне джерело з вивчення гендерних питань (на матеріалах з фондів національної бібліотеки України імені в. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2019. Вип. 24. С. 151-168.

12. Задорона І. Плакати воєнного часу: повномасштабне вторгнення – у творах українських митців. Веб-сайт. URL: https://druk.press/plakaty-vojennoho-chasu/ (Дата звернення: 20.11.2025)

13. Затенацький Я., Янко Д., В'юник А. Художники України - народу. 1917-1967 Живопис. Скульптура. Графіка. Веб-сайт. URL: https://wysotsky.com/0009/433.htm (Дата звернення: 20.11.2025).

14. Історія українського мистецтва: у 5 т. голов. ред. Г. Скрипник. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2007. Т. 5. Книга 1: Мистецтво XX століття. 1048 с.

15. Історія українського мистецтва: у 5 т. голов. ред. Г. Скрипник. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 1: Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. 710 с.

16. Історія українського мистецтва: у 5 т. голов. ред. Г. Скрипник. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2009. Т. 2: Мистецтво Середніх віків. 1296 с.

17. Історія українського мистецтва: у 5 т. голов. ред. Г. Скрипник. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3: Мистецтво Другої половини XVI-XVIII століття. 1088 с.

18. Історія українського мистецтва: у 5 т. голов. ред. Г. Скрипник. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2006. Т. 4: Мистецтво XIX століття. 760 с.

19. Історія української культури: у 5 т. Голов. ред. Б. Є. Патон. Київ: Наукова думка, 2011. Т. 5. Книга 2: Українська культура XX – початку XXI століть. 862 с.

20. Історія української культури: у 5 т. Т. 4. Кн. 2. Українська культура другої половини XIX століття . гол. ред. Г.А. Скрипник. Київ: «Наукова думка», 2005. 1296 с.: іл.

21. Книга Бунтарки. Нові жінки і модерна нація. уклад. В. Агеєва; худож. А. Шапошникова. Київ: Смолоскип, 2020 р. 368 с.

22. Коляда І., Маєвський О. Національні образи в українському плакаті світової війни. *Український історичний збірник*. 2015. С. 223-242.

23. Кравченко Н. Тема війни в плакатах молодих українських дизайнерів. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: зб. матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції . Київ: КНУТД, 2023. С. 134-142.

24. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини XX ст.: монографія. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.: іл.

25. Лисий Ю. Військові плакати 1914-1920 рр. Веб-сайт. URL: https://peraspera.video.blog/2019/12/26/%D1%8E%D1%80%D1%96%D0%B9-%D0%BB%D0%B8%D1%81%D0%B8%D0%B9-%D0%B2%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%96-%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B8-1914-1920-%D1%80%D1%80/ (Дата звернення: 20.11.2025)

26. Ліщинська О. Українське візуальне мистецтво як висловлювання: від Євромайдану до військового протистояння на Сході України. *Українознавчий альманах*. Вип. 18. 2015. С. 82-85.

27. Ложкіна А. Мистецтво України. пер. з англ. Плахота Н. Київ: ArtHuss, 2024. 340 с.

28. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.

29. Молодковець М. Культурний форпост Майдану. Як утворився й жив Мистецький Барбакан під час Революції Гідності. Веб-сайт. URL: http://nv.ua/ukr/kyiv/yak-stvoryuvali-misteckiy-barbakan-pid-chas-revolyuciji-gidnosti-foto-50197020.html (Дата звернення: 20.11.2025)

30. Парубій Х., Берлянд І. «Жінки на війні». Київ: Дух і літера, 2024. 208 с.

31. Пономаренко Н. «Жінки та війна» Українські берегині, українські героїні. Веб-сайт. URL: https://cbs.poltava.ua/index.php/bibliotechnomu-fakhivtsiu/8240-zhinki-ta-vijna-ukrajinski-beregini-ukrajinski-gerojini (Дата звернення: 20.11.2025)

32. Приватна колекція поштових листівок І. Паур (м. Кам'янець-Подільський)

33. Романенко Б. Розробка дизайну плакатів для популяризації української мови. Київ: 2021. 92 с.

34. Ситар Г., Галюк А. Політичний плакат: співвідношення вербального й візуального складників. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2020. Вип. 12, Т. 2. С. 219–223.

35. Сосницький Ю. Український плакат як інструмент культурної індентифікаццї. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 81. Т. 2. С. 129-137.

36. Станкевич М. Протодизайн, концепції і морфологія дизайну. *Нариси з історії українського дизайну XX століття: Зб. статей Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України;* за заг. ред. М. І. Яковлєва. Київ: Фенікс, 2012. С. 122–131.

37. Цинковська І., Юхимець Г. Український плакат періоду Великої Вітчизняної війни у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. *Історія України. Маловідомі імена, події, факти*: збірник статей. Вип.26. 2004. С. 120-133.

38. Шалінський І. Культурний код українського плаката Революції Гідності. Дисертація.Київ. 2016. 216 с.

39. Шалінський І. Культурний код українського плаката Революції гідності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ: Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва, 2017. 17 с.

40. Шевченко А. Поліфонія в плакатах воєнного часу. Веб-сайт. URL:https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=4&idg=239 (Дата звернення: 20.11.2025).

41. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910-1930: пам’ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2023.

ДОДАТКИ

Додаток А

Образ жінки в українському живописі



Рис. А.1. Олександр Мурашко «Селянська родина», 1914 р.

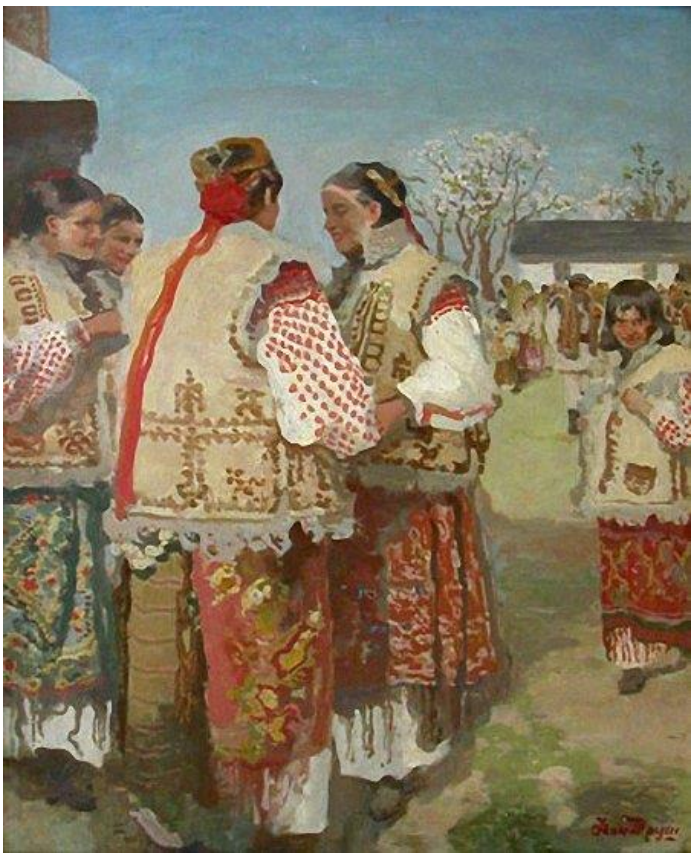


Рис. А.2. Іван Труш «Гуцулки біля церкви», п. пол. XX ст.



Рис. А.3. Олекса Новаківський «Сучасна Леда», 1929 р.

Додаток Б

Жіночий образ в українському графічному мистецтві



Рис. Б.1. «Голгофа України» (1917–1921 рр., ескіз Г. Гасенка, із віршем О. Олеся на звороті).



Рис. Б.2. Богуш Шіппіх «Чужого не хочу, а свого не віддам»,1917 р.



Рис. Б.3. Богуш Шіппіх «Згинуть наші вороженьки, як роса на сонці…», 1917 р





Рис. Б.4. Марія Синякова Цикл робіт «Війна», 1910 рр.

Додаток В

Плакати Революції Гідності



Рис. В.1. «Страйк Плакат» «Я – крапля в океані, який змінить Україну», 2014 р.



Рис. В.2. Олександр Мельник «Бачу справи твої людино», 2014 р.

Додаток Г

Ескізи до диптиху «Відродження гідності», 2026 р.



Рис. Г.1. Перший ескіз «Відродження»

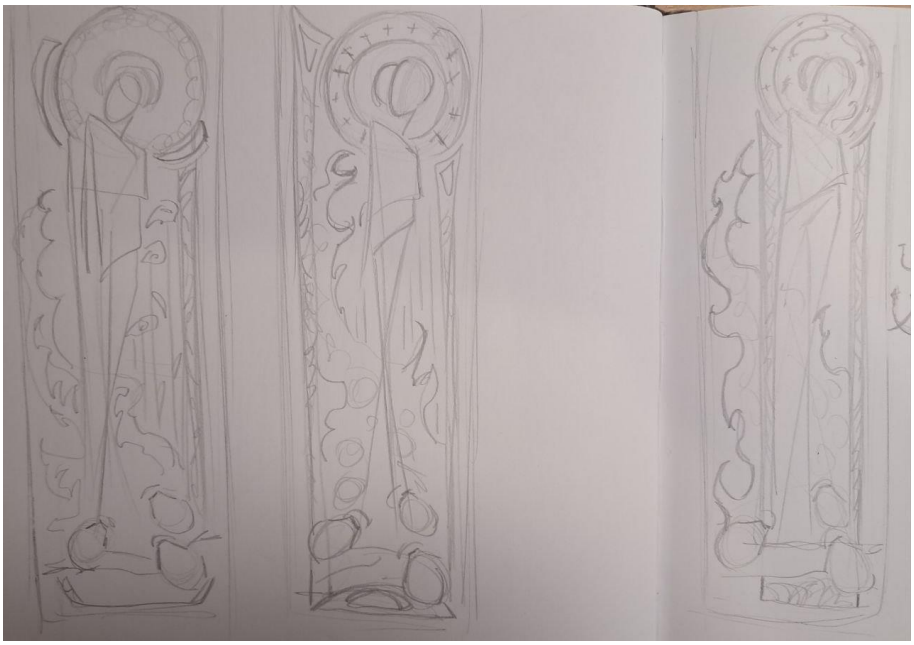


Рис. Г.2. Перший ескіз «Гідності»



Рис. Г.3. Ескіз «Відродження»

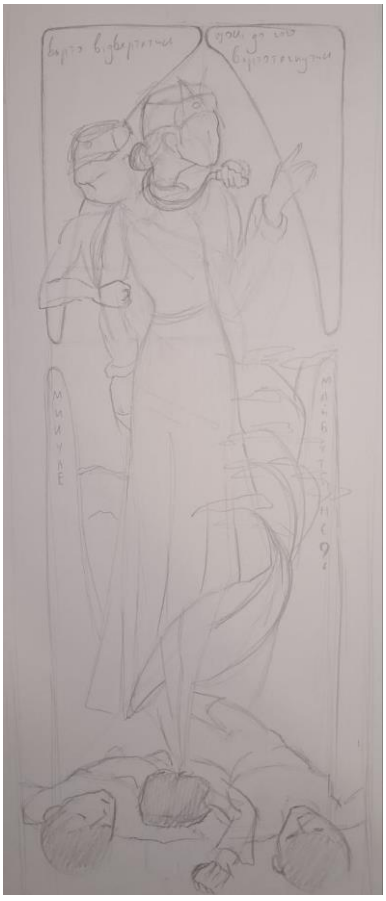


Рис. Г.4. Ескіз «Відродження»

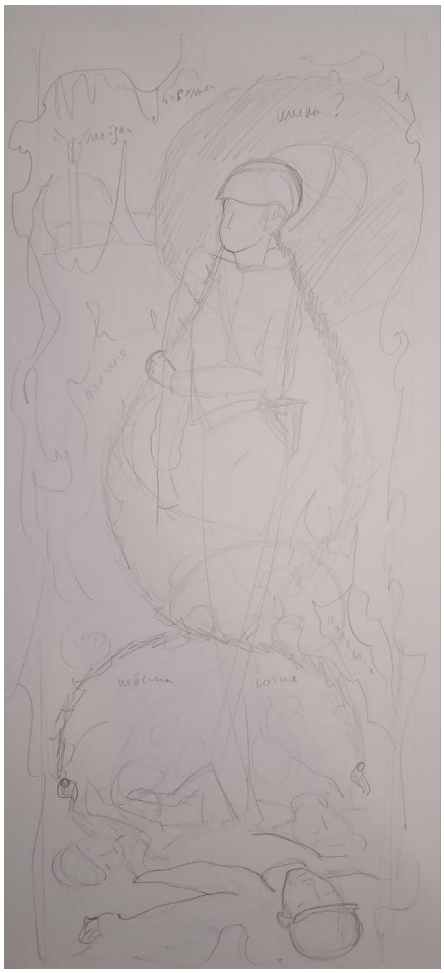


Рис. Г.5. Ескіз «Гідність»

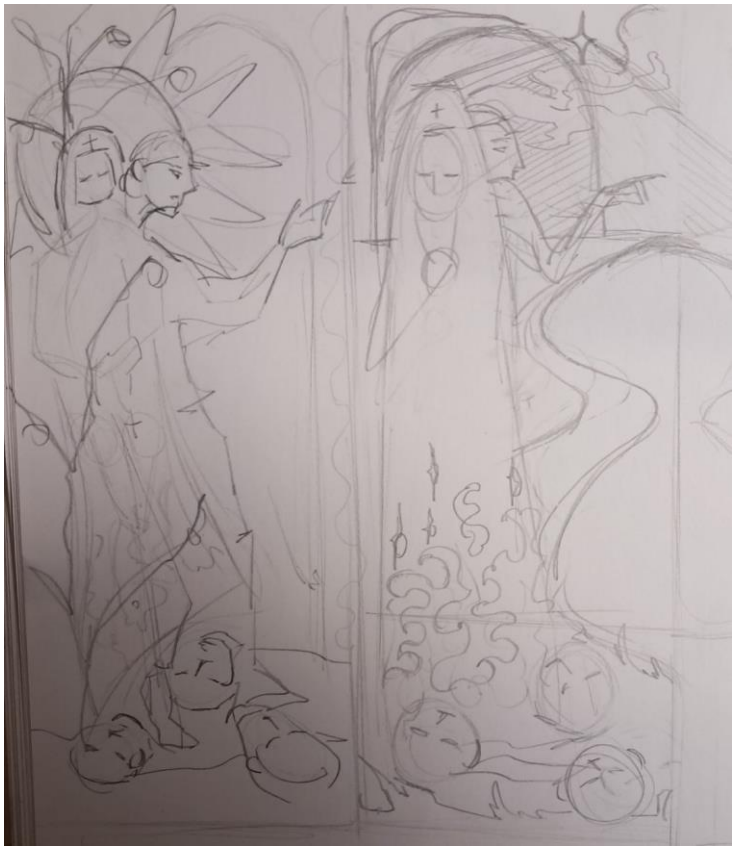


Рис. Г.6. Ескіз «Відродження»



Рис. Г.7. Ескіз «Відродження»

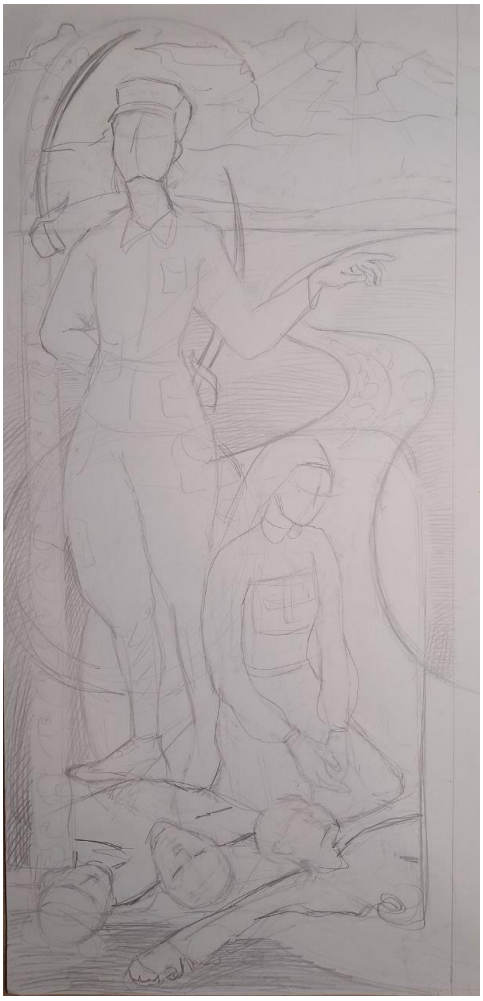


Рис. Г.8. Ескіз «Відродження»



Рис. Г.9. Ескіз «Гідність»



Рис. Г.10. Ескіз «Гідність»

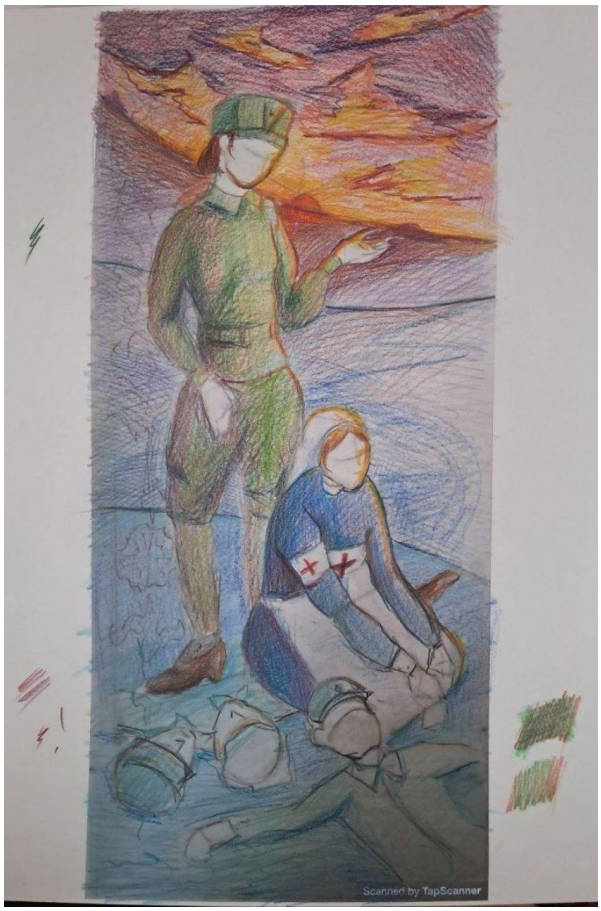


Рис. Г.11. Фінальний ескіз в кольорі «Відродження»

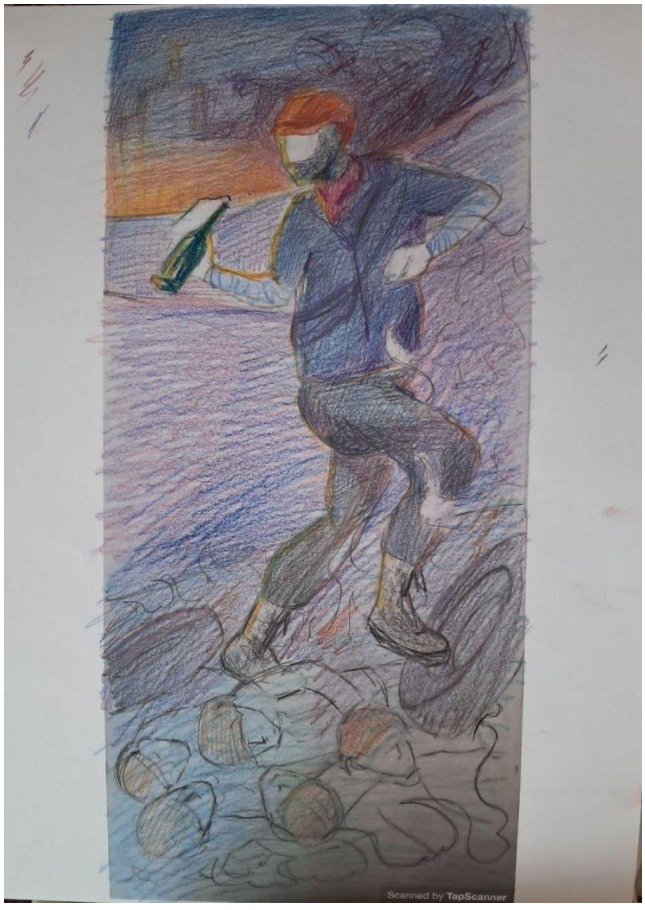


Рис. Г.12. Фінальний ескіз в кольорі «Гідність»



Рис. Г.13 Ескізи до бокових шевронів

Додаток Д

Фото-референси



Рис. Д.1. Фото-референс до роботи «Відродження»



Рис. Д.2. Фото-референс до роботи «Гідність»



Рис. Д.3. Фото-референс до портрету головної героїні роботи «Відродження»



Рис. Д.4. Фото-референс до портрету головної героїні роботи «Гідність»



Рис. Д.5. Фото-референс до портретів полеглих



Рис. Д.6. Фото-референс до портретів полеглих



Рис. Д.7. Фото-референс до портретів полеглих



Рис. Д.8. Фото-референс до портрету полеглого у роботі «Відродження»

Додаток Е

Прототипи головних жіночих образів у роботі «Відродження»



Сестра-жалібниця ЕПІСТІМІЯ ҐРІДІНА. Пом. лікаря комендатури тилу 5-ої стр. Херсонської див. Курінний лікар 37-го стр. куріня 13-ої бригади.

Рис. Е.1. Прототип образу сестри жалібниці



Рис. Е. 2. Прототип образу офіцерки УПА, Олена Степанів – перша в світі жінка, яку було офіційно зараховано до офіцерського складу, 1917 р.

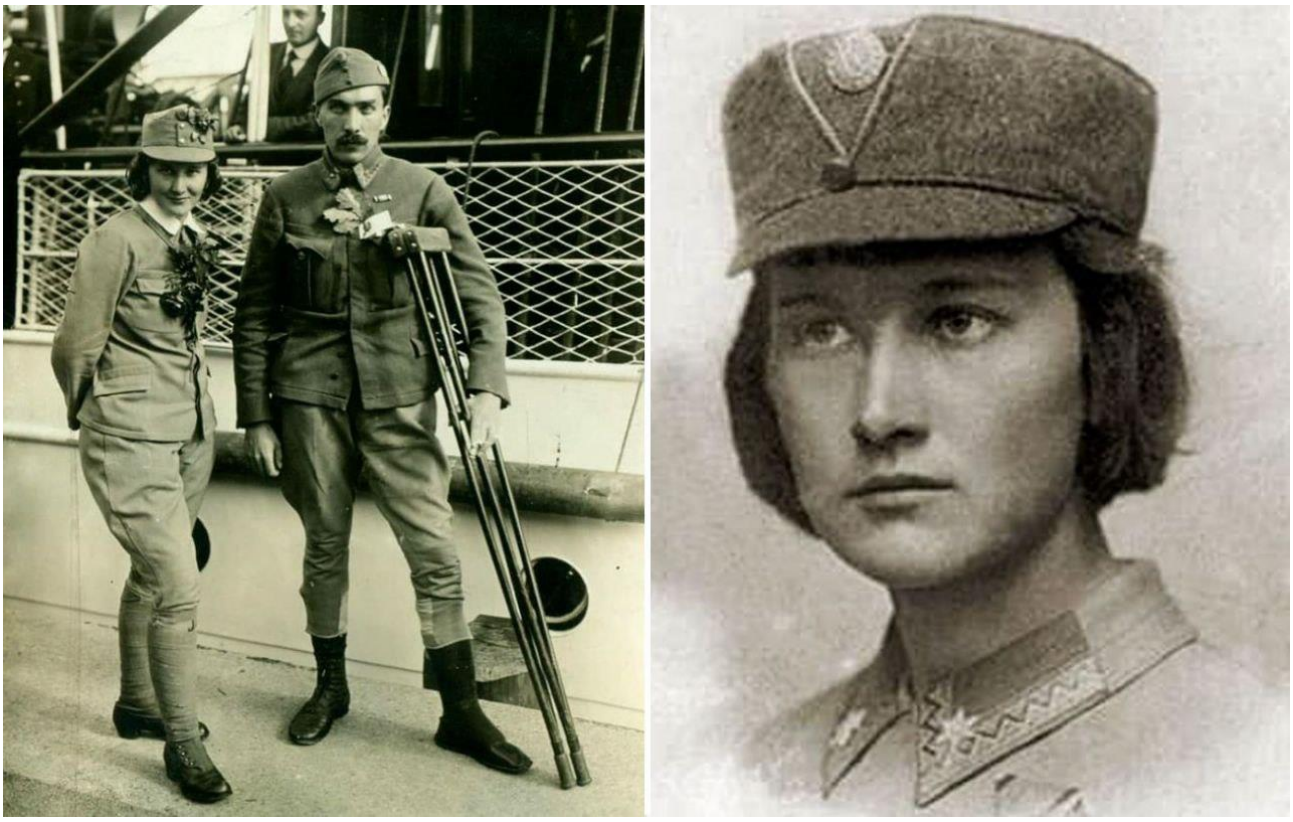


Рис. Е.3. Прототип образу офіцерки УПА, Олена Степанів, фото після повернення з російського полону, 1919 р.



Рис. Е.4 Фото Микола Васильченко, Самооборона майдану 8 лютого 2014 р.



Рис. Е.5 Фото М. Васильченко, Медсестра зі Львова Марія Матвіїв намагається врятувати смертельно пораненого Романа Гурика, 20 лютого 2014 р.