

Олег Станичнов

ГОЛОВНІ СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ СЕЦЕСІЇ В КАРТИНАХ ПОЛЬСЬКИХ МАЙСТРІВ

Постановка проблеми. Сецесія¹ є самостійним стилістичним явищем у художньому житті межі ХІХ–ХХ ст. Відгукнувшись на загальні імпульси культурного руху, у рамках якого виникає мистецьке об'єднання «Молода Польща» (1891–1918 рр.)², цей синтетичний за своєю природою стиль набуває самобутніх рис, перетворившись на одну з найяскравіших сторінок польського мистецтва, відзначену численними новаціями. Характерні ознаки цього стилю можна вгледіти і в станковому живописі польських майстрів, у його композиційних схемах та виразових засобах, особливо у роботах Станіслава Виспяньського, Яцека Мальчевського, Юзефа Мехофера, які, за висловом Л. Тананаєвої, «являють собою в значительной степени образ польского модерна, который носит в польской и зарубежной науке название “сецессии”» [5, с. 6]. На жаль, в українському мистецтвознавстві творчість польських митців доби модерну в аспекті виявлення головних ознак стилю не була ретельно розглянута. Докладний аналіз їх творів постає *актуальним* для глибшого розуміння впливу стилістичних ознак мистецтва модерну на композиційні схеми та змістовне наповнення картин польських майстрів.

Аналіз публікацій. Узагальнене поняття стилю знаходимо у В. Владова [2, с. 25]. Стилю «модерн» як загальноєвропейському явищу значну увагу приділяв Д. Сараб'янов. Його вагоме дослідження присвячене основним етапам розвитку стилю, його соціальним та художнім

¹ Поширене «самопозначення» польского модерну – від *Secession* – знакової назви австрійського мистецького об'єднання, яку, зважаючи на її латинські корені, можна перекласти як «відхід, відокремлення» – назви, що декларує розмежування із попередньо мистецькою традицією. Аналогічні національні течії – *Ар нуво* (Франція), *Югендстиль* (Німеччина) та ін.

² Подібно до національних ідейно-художніх організацій, що виникли у ХІХ ст. майже по всій Європі на хвилі революційних подій 1848–1849 рр. та ліберально-демократичних перетворень («младочехи», «Молода Угорщина», «Молода Німеччина» та ін.).

передумовам. Ним було розглянуто головні особливості іконографії стилю, проблеми синтезу мистецтв, орнаменту та формоутворення в модерні [4]. Сильові особливості ритму та лінії у мистецтві модерну розглянуті А. Белім [1] та Ю. Хабермасом [6]. Специфічні риси польської сецесії аналізувалися такими польськими мистецтвознавцями, як В. Юшак (Juszczak W.) [7] та М. Валліс (Wallis M.) [8]. Творчі індивідуальності та біографії С. Виспяньського, Я. Мальчевського, Ю. Мехофера в типологічному плані досліджуються в роботі Л. Тананаєвої, яка виводить їх творчість на рівень стильових узагальнень [5].

Однак, як зауважує сама ж авторка цього глибокого, але майже поодинокого на протязі останнього десятиліття дослідження у пострадянському науковому ареалі, уся різноманітність польської сецесії аж ніяк не зводиться до трьох видатних фігур [5, с. 6], як і мистецтво цих художників не завжди може бути трактоване однозначно: «Если искусство Выспяньского и Мехофера в высокой степени покрывается понятием “модерн” (сецессия) в его общеевропейском значении, то Мальчевского скорее следует назвать символистом эпохи модерна: он сложился как художник до утверждения этого стиля в Польше» [там само].

Отже, далеко не повне знайомство вітчизняних науковців із феноменом польської сецесії залишає достатній простір для його вивчення у різноманітних аспектах. **Мета даної публікації** – виявлення стилістичних ознак сецесії у польському станковому живописі в контексті загальноєвропейських культурних процесів. **Дослідницьким матеріалом** є композиційно–пластичні побудови картин С. Виспяньського, Я. Мальчевського, Ю. Мехофера, Е. Окуня.

Результати дослідження. Головні стилістичні ознаки модерну – *лінія та ритм у новій, особливій, якості* – є тими об'єднуючими компонентами, які забезпечують упізнаваність стилю, не зважаючи на наявність його національної специфіки в кожній з країн Європи. Лінія є тим єдиним знаменником, до якого приведено все, й ця лінія – особлива: звивається, як сигаретний дим (за виразом журналу «Югендстиль» [8, с. 156]); плавна, струмлива, така, що все перетворює, кручена, рухлива, рослинна, гнучка, як паросток, всеосяжна, як хвиля.

Лінія – не тільки художня, а й, здебільше, ідеологічна категорія стилю, його душа. Лінія несе і смислове навантаження, символізуючи

нескінченну мінливість і рух, і художнє – втілюючи нову пластику. Модерн надає трактуванню лінії як такої нове значення: вона не стільки вирізає форму з порожнечі, скільки відокремлює навколишній світ від форми [4, с. 123].

Аналіз низки робіт художників польської сецесії – С. Виспяньського, Я. Мальчевського, Ю. Мехофера, Е. Окуня – дає уявлення про специфіку використання ними виражальних можливостей лінії.

В «Автопортреті» С. Виспяньського (1902) [іл. 1] у картинну площину вводить контур одягу персонажа, який поданий товстою лінією, що межує із плямою, а місцями змінюється тонкою та звучить, як натягнута струна. Ці лінії утворюють контраст, який заорожує глядача і підводить його погляд до обличчя портретованого. Маса голови трохи збільшена стосовно до формату, що створює враження скутості. В контурах обличчя персонажа відчувається натягнення лінії. Напруга зникає в обрисах бороди і волосся через присутність в них легкої розмитості, нюансності і вальорності. Лінія поступово переходить в масивну, але не агресивну, і на півтонах підходить до очей. Контур чистий, натягнутий, жорстко підкреслений на передньому плані. Фонові лінії – тонкі, слабкі по тону. Вони надають легкість площинному зображенню. Художник не використовував прийоми сфумато і лінійну перспективу. Завдяки плавності ліній, їх формі, зображення на картинній площині виступає просторово і об'ємно, тримаючи глядача в напрузі.

У полотні Я. Мальчевського «Момент створення сплячої гарпії» (1901) [іл. 2] лінія «омузикалена» – вона тягуча, має різну «тональність», надаючи роботі гармонії, врівноваженості між двома контрастними композиційними центрами (чоловік і жінка – творець і модель). На присутність «звукової» компоненти натякає і «захоплений у кадр» красчок грифа струнного інструмента, що, вочевидь, стає джерелом божественного утворюючого звуку, коли до нього торкається рука чоловіка. Виведене на перший план обличчя художника-творця (автопортрет Я. Мальчевського) окреслене чіткою, стрімкою, навмисно ледь помітно «втягнутою» за вертикаллю лінією – якраз тою, що «забезпечує упізнаваність стилю», жіноче тіло – більш розмите, м'яке, що утворює водночас і смисловий контраст (чоловіче – жіноче), й функціональний (рельєф, перший план – тло). Лінеарність проникає й в глибинний простір картини: його можна досить чітко розшарува-

ти декількома вертикальними площинами-зрізами, за уявну поверхню яких немов виступають окремі опуклі деталі зображення (лікоть жінки, відведений мізинець художника та ін.). Створюється своєрідний просторовий ефект, дещо подібний до математично розчленованого та знов зібраного до купи сучасного цифрованого зображення.

У полотні «Смерть» (1902) [іл. 3] Я. Мальчевський протиставив звивистим лініям модерну дві прямі вертикальні лінії. Вертикалі мають символічне значення, втілюючи межу між життям і смертю. Контури фігур окреслені чітко й суворо; внутрішній простір картини, подібно до попередньої роботи, також характеризує чітка розчленованість на вертикальні композиційні плани: на попередньому – лоб старця й рука Смерті; далі – «античне» обличчя самої Жінки-Смерті, потім – її друга рука із косою, ще глибше – виступаюча з темряви чітка лінія закритих білими ставнями вікон, нарешті – остання темна площина фону.

Е. Окунь в роботі «Війна і ми» (1923) [іл. 4] використовує лінію для передачі контрасту між головними героями картини і оточенням: звивистим лініям тла, вся площина якого являє собою щось схоже на клубок ниток, протистоять прямі вертикальні лінії, що створюють основу зображень Чоловіка й Жінки, які є монолітними, статичними, на відміну від фону. На майже ідеальній прямій розташована й фігура Смерті. Лінії, утворені фоном, спрямовані на фігури персонажів. Лінія землі виступає в ролі елемента, що врівноважує композицію, не дає їй розпастися на окремі фрагменти. Всі лінії майже однакові по товщині, а глибина передається за допомогою тональних співвідношень. Фігури Чоловіка, Жінки і символічна фігура Смерті-старої немов «приклеєні» до полотна: вертикальні площини першого плану й фону майже співпадають. Явно декоративна логіка побудови форми водночас і порушується, і підкреслюється «випадінням» за межі першого плану у бік глядача одного з фонових елементів – крила метелика. Таким чином підкреслюється важливість його смислового навантаження – символіка нерозривності життя й смерті (бо сяюче усіма кольорами життя метеликове крильце при подальшому розгляді виявляється частиною голови змієподібного чудовиська).

Отже, особлива роль лінії як засобу виразності та лінеарності як форми просторової організації живописного полотна у розглянутих

роботах польських майстрів є свідченням впливу на них творчих принципів модерну.

Лінія народжує у творі власний лінійний ритм. Ритм – ще один принцип стилуєтворення в мистецтві модерну. Він немов уподібнений до биття серця нового світу: шум фабрик і стукіт моторів, дихання – все це зливається в єдиний динамічний потік, що, як звукова доріжка до фільму, супроводжує реальність.

Багаторівнева ритмічна організація «Автопортрету» С. Виспяньського загалом викликає відчуття тривожного, метушливого, легковажного дня. Суперечлива «різночастотність» ритму задається за допомогою диференціювання зображення – кожний з його шарів (перший шар – рослинний орнамент фону, другий – одяг героя – кожух, жупан, третій – обличчя художника) має свій власний ритм. Існує й загальний ритм, що поєднує зображення волосся, бороди і тло картини.

У роботі Е. Окуня «Війна і ми» ритмізовані як фон, що перетікає майже у орнамент, так і фігури персонажів. Складний лінійний ритм простежується у розташуванні фігур головних героїв, спадаючих складках їх одягу. Струнка, висока, витягнута увись чоловіча постать, з якою майже зливається жіноча, утворює довгу вертикаль, яка чітко поділяє полотно навпіл. Фігура старої на другому плані («Memento mori!») відверто діагональна – лінія Смерті у будь-яку мить готова перекреслити подвійний вектор життя, уособлений у образах Жінки й Чоловіка. Діагональ знов підкоряє площину картини суворому ритмові симетричного розподілу на два. Фігура Смерті постає опорою й противагою тому феєрверкові живих звивистих ліній (конттури зміїних тіл, крил, очей), що вибухає за спиною героя на фоновому плані картини. Риси обличчя старої спокійні, живе лише погляд, симетричними з-за прямої лінії пробору є половини зачіски, кучеряві локони якої природно вплітаються у хвилястий орнаментоподібний фон. Перехідною ланкою до фону роботи стає й загальна статика фігури Смерті. Дуалізм життя й смерті, таким чином, знаходить відбиття у ритмічній організації композиційної структури полотна.

Людина і Смерть постають й героями картини «Смерть» Я. Мальчевського. Дві фігури в профіль – дві вертикальні лінії – поділяють полотно в пропорції золотого перетину, створюють ритмічний повтор, задають ритмічний лад в картині. Низхідний рух руки жінки – Смерті,

яка прикриває очі старця, спадаючі складки одягу створюють пронизливе відчуття в'янення, відходу, спускання у небуття.

Отже, ритмічна опора дозволяє глядачеві точніше сприйняти твір, не загубитися в часі і просторі, втриматися в реальності.

Нові відчуття і світу, і простору – ритмізовані відчуття; адже модерн дає безліч прикладів візуальної ритмізації, з яких вельми важливим в естетиці стилю є орнамент [1, с. 174] як найбільш наочний вираз тяжіння до ритмічної організації полотен. Орнамент супроводжує модерн та може бути виділений в його окрему стилістичну особливість. В різних країнах Європи орнамент доби модерну отримав свій шлях розвитку. Наприклад, картини Г. Клімта – суцільний візерунок, де одяг героїв – один орнамент, а тло – інший. Декоративність пронизує усю площину його картин, їх зміст та ідея передаються через символи. Роботи М. Врубеля нагадують вітражі, фрески. Візерунки на його полотнах реалістичні: бузок, переливи кристалів, перський килим – все це скоріш нагадує мозаїку, оскільки відсутні симетрія та чіткий ритм – характерні ознаки орнаменту [4, с. 82].

Улюблені мотиви сецесійного візерунку – тварини, птахи, квіти, листя, дерева. Орнамент має тенденцію заповнювати всю площину картини, має свою індивідуальну пластику, неповторну звивисту лінію, що у багатьох випадках передає рух хвилі. У полотнах польської сецесії орнамент набуває своєї специфіки. Її втіленням є хвилеподібне повторення елементів, що надає поштовх розвитку композиції.

У полотні «Портрет Владислави Ордон-Сосновської в ролі красуні» (1903) [іл. 5] роботи С. Виспяньського ритмічно повторюються зображення квітів волошок. Рух хвилястих ліній, характерних для сецесії, бере свій початок у лівому куті картинної площині, передаючись праворуч. Частота «пульсації» у цьому ритмізованому повторюванні поступово наростає, доки «волошкова хвиля» не виплескується, згасаючи у волоссі моделі. Портрет сплющений, не має яскраво вираженого об'єму і глибини, що підкреслює його декоративність.

В портретах сецесії орнамент здебільшого виконує роль тла («Автопортрет» С. Виспяньського). Дуже часто образотворчий мотив переростає в мотив візерунку через стилізацію. Це може бути волосся, зображення рук або пальців, складки плаття. Так, завитки хутра на комірі жупану С. Виспяньського в його автопортреті та м'які кучери,

що падають на лоб художника, «проростають» повислим листям на декоративному тлі картини.

Наявність рослинного мотиву, значення якого від пластично-декоративного поширюється до символічного, є ще однією з ознак стилю «модерн». Природа виступає не тільки як першоджерело всього, вона цікава як джерело вічної таємниці і сили. Вона протистоїть і суперечить прогресу. Саме в природі художник бачить глибоке, сокровенне, стихійне. Модерн спирається на висловлене Гете в «Морфології рослин» уявлення про цілісність органічного життя, єдність фізичного і духовного начал, зростання як органічний розвиток якогось основотворчого мотиву; на думку про структуру як складну взаємодію сил та елементів організму та про існування гармонії між будовою органів, їх формою і довкіллям. Гармонія між внутрішнім і зовнішнім проявляється в «проростанні» художньої форми зсередини назовні [3, с. 22].

Любов до рослинних мотивів стосується як форми (тобто прямого включення зображень усіляких рослин в художнє поле твору, чи то в живописі, чи то в архітектурі або декоративній пластиці), так і власне ідеї «проростання» як формоутворюючого принципу. У зверненні до рослинних елементів, до природності є прагнення передати єдність потоку життя, світовий рух, загальний синтез.

Ідея природного зростання у картинах художників польської сецесії втілюється як імітація рослинних мотивів за допомогою вигнутих, пластичних ліній, організованих у просторі полотна ритмічною динамікою варіативних змін. За висловом Д. Сараб'янова, «своєрідний біологізм художнього образу» дає мистецтву ритм, який незмінно присутній у всьому [4, с. 320]. Але цей ритм – теж своєрідний, прихований, імпульсивний, спонтанний – тобто природний, залежний від умов оточення. У його основі – принципи не-схожості і асиметрії – ключові для модерну й революційні для класичних зразків мистецтва, заснованих на симетрії й рівновазі (наприклад, античний хіазм і стан рухомого спокою). Внутрішня збалансованість композиції, таким чином, завжди досягається по-іншому, за рахунок розростання форм, подібного до природного.

Гілочка лілії в «Автопортреті» С. Виспяньського вільно переплітаються одна з одною, утворюючи стихійну, але внутрішньо врівноважену орнаментальність на задньому плані, що надає роботі жвавості

та декоративності. При цьому у картині відсутній чіткий рослинний орнамент.

На портреті Елізи Паренської (1905) [іл. 6] цього ж автора палаючи пелюстки квітів ненав'язливо відтворюють контури вишуканої прикраси у волоссі дівчини – стікаючого кудись у нескінченність золотого банта, що одразу притягує погляд як головна вертикаль картини, яка підкреслює чарівну стрункість, витончену ламкість й тендітність цього жіночого образу. Заповнюючи (отже, природа не терпить пустоти) вільну площину тла й жодного разу не копіюючись, червоні бантики-пелюстки виступають як символічний (дівчина-квітка) елемент декору, надаючи зображенню певну сплюсненість, а у контрасті із кольором одягу портретованої та ритмічністю світлих плям – яскраву барвистість. Образ квітки поданий в ідеї руху, росту, змін у повтореннях, які наближають тло картини до орнаменту.

Квітковий символізм – характерна ознака всього візуального мистецтва епохи модерну. Однак, якщо протягом багатьох століть практично усюди панували троянди (особливо у квіткових гірляндах як прикрасах фасадів), то тепер на перший план виходять інші рослини. Популярності набувають, як відгук загальної пристрасті модерну до екзотики, досить незвичайні квіти: лілія (водна стихія, квітка русалок), ірис, орхідея (квітка, що споконвіку використовувалася в магичних практиках). Список цих рослин можна продовжувати, але однією з головних квіток модерну став мак. Як і у всьому в модерні, символіка маку досить складна. Глибоке символічне значення квітки розкривається на тлі загального захоплення психологічними екзерсисами Фрейда з пошуку тонких сексуальних підтекстів; окрім цього, рубіж століть майже у буквальному сенсі просякнутий морфієм, тому особливо значущим у цьому контексті стає мак як опіумна квітка, що дарує одкровення й інші світи. З іншого боку, мак – усталена частина фольклорних орнаментів, популярних у різних європейських країнах (символ дівочої краси, родючості, але й потойбічного світу). Видається, саме у такому, традиційно-орнаментальному використанні, що має корені у польському фольклорі, маки з'являються на фресках та вітражах С. Виспяньського у краківському соборі Св. Франциска (1897–1905) [іл. 7].

У живописі доби модерну відбувається також перекодування значень звичних символів. Так, віками сформована символіка троянди –

ці квіти символізували любов, благополуччя, процвітання – нерідко переосмислюється, перетворюючи образ квітки на символ меланхолії, печалі, зтягнутої легким серпанком в'янення (зауважимо, вельми вишуканого та елегантного). Саме такі троянди бачимо на ще одному – подвійному – портреті Елізи Паренської роботи С. Виспяньського (1905) [іл. 8]. Приглушений червоний та збляклий білий перетікають у ірреальні пастельно-бузкові тони, що зв'язують у єдине ціле зображення не тільки квітів, а й листя, та, навіть, волосся й обличчя на обох профілях дівчини; зламані, пониклі обриси пелюсток, що вже подекуди закручуються, завиваються, готові обпасти, – вся ця атрибутика модерну якнайліпше гармонує із виразом блідого, загадково засмученого, але прекрасного жіночого обличчя, поданого у двох іпостасях – як двічі зупинена мить одного життя.

Жіночий образ, подібно до троянд, вочевидь стає об'єктом милування, він органічно «проростає» з квіткового тла, природно вписуючись в хвилясті лінії модерну як одне з його знакових, «рекламних» облич. У той час жіночі фігури та голови з'являлися всюди: на фасадах будівель, картинах, плакатах, обкладинках, обгортках цукерок та цигаркових коробках. Новий тип жіночого образу, запроваджений А. Мухомою – жінки, яка сама нагадує «оранжерейну квітку»: тонка шия, пишне розпущене волосся, наївні великі очі – стає шаблоном жіночості у модерні. Сам стиль трансформує індивідуальність жінки в універсальний тип краси. З іншого боку, як у С. Виспяньського, що навіть портретує свою модель неодноразово, жінка постає сюжетом зі своєю історією – минулим, сьогоднішнім, майбутнім. Для картин такого типу характерний психологізм: простота та природність відходять на другий план, а жінка-квітка стає нерозгаданою, незрозумілою до кінця таємницею.

Отже, разом зі збагаченням квіткової палітри та її символіки відбувається й розширення меж естетичного: нова пластика – гнучка, рухлива – відкривається у квіткових образах, нова якість лінії, нова символіка традиційних образів.

Орієнтованість на природний світ виливається у багатогранність органічних форм, що з'являються на полотнах художників сецесії. Ті ж самі функції, що і образи рослин, в мистецтві модерну виконують образи тварин, птахів, комах, рептилій, морських істот. Їх візуальне подання, як правило, супроводжують незвичні ракурси та обставини

(«Дивний сад» Ю. Мехофера [іл. 9]); або ж реальність тваринного світу дробиться на частини, з яких митці утворюють власний символічний світ, вільно комбінуючи зображення фрагментів тіл живих істот (очей, крил, хвостів, візерунчастих шкір та ін.).

Так, у полотні Е. Окуня «Війна і ми» орнамент на заплетених кільцях зміїних тіл, крила метеликів, павичеві пір'я складаються у примхливе тло картини, надаючи їй декоративності й, навіть, «гобеленності». Елементи, поцуплені у реальних природних створінь, синтезуються, перетворюючись на тіла чудернацьких драконів, що б'ються та пожирають один одного (або багатоголового чудовиська, голови якого не поладнали між собою) – вочевидь, це символічний образ вселенської катастрофи, війни. Оскільки дракон – багатозначний онтологічний символ, міфічна істота, яка пов'язує вишній (здатність літати, як птахи) та долішній (повзати, як змії) світи, Життя й Смерть; також – символ випробувань; а з огляду на Східну культурну традицію, що підпитувала мистецтво модерну – й символ безсмертя, мужності (ян), божественної родючості, життєдайності (дракон – прародитель світу, володар стихій).

На особливу увагу заслуговує й символіка «павичевого ока» – поширеного у роботах доби сецесії мотиву, що утворює єдність фонового шару картини Е. Окуня – очі, які дивляться з павичевих хвостів, «перетворюються» на очі дракона, «окоподібні» візерунки на крильцях метеликів... Павич втілює красу та пишність. Неймовірні кольори пір'я цього птаха стали причиною різноманітних асоціацій. На Сході на «павичевому» троні сиділи царські особи. Міфологія античності привнесла в «павичеве око» своє пояснення та розуміння. Юнона створила хвіст павича з мертвого тіла велетня Аргуса, сотні очей були перенесені з його тіла на павичеве пір'я. Відтоді характерні плями на хвості ідентифікуються як очі, а в християнстві можуть втілювати всевидяще око Церкви. Іслам характеризує око павича як «око серця» і отожднює це поняття із Сонцем, Місяцем та Всесвітом. В буддистській традиції «павичеве око» – символ Колеса життя та Сонця. Оскільки павич ставав неспокійним перед бурею, його асоціюють із дощем. Павичеві притаманні й негативні риси: хвальковитість, пишність, гордіня, марнославство. Яскравий образ цього екзотичного птаха знайшов відбиття й у художників польської сецесії (зокрема, «Павич» С. Виспяньського [іл. 10]).

Висновки. Польський станковий живопис, як і загалом європейське мистецтво, в добу сецесії зазнав чималих змін. У аналізованих роботах польських майстрів чітко простежуються такі стилістичні складові мистецтва модерну, як лінійна пластика форм, складна динаміка ритму, орнаментальність, декоративність.

Лінійність як стилеутворюючий фактор знаходить вираз у підкресленій чіткості контурів фігур на передніх планах полотен, навмисній площинності зображень, що межує із декоративністю, ігноруванні класичних законів лінійної перспективи.

Синтетична природа формоутворення, характерна для мистецтва модерну, виявляється у функції ритму як композиційної домінанти полотна.

Наочним втіленням ритмічного начала у візуальному ряді картин є присутній у полотнах польських майстрів орнамент, основою якого стають рослинні й тваринні компоненти.

Як специфічний для польських майстрів принцип, за яким утворюється орнамент, що, як правило, складає тло картини, можна виділити динаміку хвилевого руху. Загалом природний принцип зростання, проростання, виростання із наступною трансформацією стає одним з головних у живописних композиціях доби сецесії.

Фонові-орнаментальні рослинні й тваринні елементи полотен митців польської сецесії сповнені багатозначною символікою, яка створює психологічний та філософський підтекст, висвітлює ідейний зміст картин.

Органічні форми, що проростають у орнаментах та візерунках польської сецесії, піддаються стилізації, орієнтуючись на вдало віднайдені візуальні зразки, так само як і жіночі образи, уподібнені до оранжерейних та екзотичних квіток і немов злиті із рослинним світом.

Перспективи подальших досліджень. Творчість авторів польської сецесії, демонструючи зв'язок із загальним європейським художнім рухом, пропонує власну індивідуальну інтерпретацію модерну. Здійснене дослідження, яке націлене на розкриття цієї самотності, дозволяє актуалізувати питання про необхідність більш поглибленого вивчення композиційних схем і стильових прийомів у станковому живописі польських художників доби сецесії. Наступні етапи дослідницької роботи потребують уваги як до його жанрових різновидів,

насамперед, жанру портрету, де відбуваються показові для модерну трансформації образу Жінки, який сплітається не тільки з символами Життя, а й з образами Смерті, так і до всебічного розкриття таємниць символічного світу живопису польської сецесії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бельї А. Ритм и действительность [Текст] / А. Бельї // Красная книга культуры. — М. : Искусство, 1989. — С. 173–179.
2. Власов В. Г. Стили в искусстве [Текст] / В. Г. Власов. — СПб. : Кольна, 1995. — 456 с.
3. Гёте И. О метаморфозах растений [Текст] / И. В. Гёте. — М. : Наука, 1988. — 187 с.
4. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы [Текст] / Д. В. Сарабьянов. — М. : Искусство, 1989. — 294 с.
5. Тананаева Л. И. Три лика польского модерна [Текст] / Л. И. Тананаева. — СПб. : Алетейя, 2006. — 262 с.
6. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне [Текст] : двенадцать лекций / Ю. Хабермас ; пер. с нем. — 2-е изд., испр. — М. : Весь мир, 2008. — 342 с.
7. Juszczak W. Malarstwo polskie. Modernizm [Text] / W. Juszczak. — Warszawa, Arkady, 1977. — 356 s.
8. Wallis M. Secesia [Text] / M. Wallis. — Warszawa : Arkady, 1974. — 248 s.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. С. Виспяньський. Автопортрет. 1902.
2. Я. Мальчевський. Момент створення сплячої гарпії. 1901.
3. Я. Мальчевський. Смерть. 1902.
4. Е. Окунь. Війна і ми. 1923.
5. С. Виспяньський. Владислава Ордон. 1903.
6. С. Виспяньський. Еліза Паренська. 1905.
7. С. Виспяньський. Фрагмент вітража собору Св. Франциска у Кракові. 1897–1905.
8. С. Виспяньський. Подвійний портрет Елізи Паренської. 1905.
9. Ю. Мехофер. Дивний сад. 1903.
10. С. Виспяньський. Павич. 1897.