

УДК 7.041[2+7]/7.046.1

Якимова Олена**ПОЧАТОК ТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ НОВОЇ «МІФОЛОГІЇ»
XX СТ. (НА ПРИКЛАДІ СТИНОПИСІВ ТА ВІТРАЖА
СВІТСЬКИХ СПОРУД СХІДНОЇ ГАЛИЧНИНИ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.)**

У статті розглядаються тенденції образотворення в оздоблені громадських споруд та житлових будинків першої третини XX ст. на території Східної Галичини. Простежується формування низки нових алегорично-символічних людських фігурних образів, за допомогою яких засобами монументального живопису та вітража у контексті методу синтезу мистецтв, характерного для сецесії (модерну), декорувалися світські будівлі. Відповідно до швидких змін у промисловості, транспорті та будівництві, а також самоусвідомлення власної національної ідентичності, митці шукали способів виразу навколишньої дійсності у постатях, що асоціювалися з нею.

Ключові слова: Східна Галичини, монументальний живопис, образ людини, тенденції, сецесія.

Якимова Е.**НАЧАЛО СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ НОВОЙ «МИФОЛОГИИ»
XX В. (НА ПРИМЕРЕ РОСПИСЕЙ И ВИТРАЖЕЙ СВЕТСКИХ
ЗДАНИЙ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЧИНЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.)**

В статье рассматриваются тенденции в создании образов в оформлении общественных учреждений и жилых домов первой трети XX в. на территории Восточной Галичины. Прослеживается формирование ряда новых аллегорическо-символических фигуративных образов человека, с помощью которых средствами монументальной живописи и витража, в контексте синтеза искусств, характерного для сецессии (модерн), декорировались светские здания. Исходя из быстрых изменений в промышленности, транспорте и строительстве, а также осознания собственной национальной идентичности, художники искали способы выражения меняющейся окружающей действительности в образах, которые ассоциировались с ней.

Ключевые слова: Восточная Галичина, монументальная живопись, образ человека, тенденции, сецессия.

Yakymova O.

**THE BEGINNING OF TWENTIETH CENTURY IMAGES
«MYTHOLOGY» CREATION (ON THE EXAMPLES
OF SECULAR BUILDINGS MURALS AND STAINED GLASS OF
THE EARLY TWENTIETH CENTURY
IN EASTERN HALYCHYNA)**

The article researchs the image-creating trends in public buildings and apartment buildings of first third of XX cen. in Eastern Halychyna. It traces the formation of several new allegorical and symbolic human being figurative image types in monumental painting and stained glass in the context of the synthesis of arts method, which was Secession (Art Nouveau) characteristic feature in a decor of secular buildings. According to the rapid changes in the industry, transport and construction, also as growth of a self-awareness of national identity, artists tried to find the way to express the surrounding reality in images closely associated with it.

Keywords: Eastern Halychyna, monumental painting, image of human being, trends, art nouveau.

Наприкінці XIX – початку XX ст. на території Східної Галичини як складової Австро-Угорської монархії утвердилася парадигма монументального мистецтва, яка формувалася на основі засад лібералізму ще з середини XIX ст. Вона диктувала зміни у концепції образотворчого мистецтва країни, що відобразилося насамперед на забудові Рінгштрассе у Відні, яка була взірцем для митців провінцій [6]. Але на території коронного краю Галичини та Володимирії вплив церкви був, на відміну від центру імперії, у багатьох аспектах визначаючим, тому розвиткові релігійного монументального мистецтва приділялося значно більше уваги, ніж світському. На території Східної Галичини стінописи на світські теми у період з 1900 до 1918 рр. створювалися здебільшого у великих містах, якими були Львів, Івано-Франківськ (колишній Станіславів), Тернопіль. Вони були центрами певних регіонів краю, тому мали відображати наданий історико-етнографічними особливостями статус. Здебільшого нерелігійні антропоморфні образи включалися в інтер'єрні оздобы громадських установ, зокрема фінансових-торговельних закладів, залізнодорожних вокзалів, театрів, кав'ярень, аптек тощо. На жаль, враховуючи

історичні події та розвиток мистецьких тенденцій впродовж ХХ ст., більшість з цих оздоб є можливість досліджувати лише за описами та монохромними світлинами. Найбільше факторологічної та візуальної інформації нами було віднайдено про м. Львів, що був взірцевим та найпрезентабельнішим містом краю.

Частково дослідженням означеної проблематики у українському мистецтвознавстві займаються Ю. Бірюльов, А. Банцекокова, І. Жук та ін. Значний внесок у факторологічну базу було зроблено І. Котлобулатовою, колекціонером та дослідником старих світлин м. Львова. У 2014 р. було презентовано книгу «Сецесія у Львові» Ю. Богданової та Ж. Комар, яка поглиблює розуміння проблематики сецесії у місті. Усі ці автори активно співпрацюють з Центром міської історії Центрально-Східної Європи, завдяки якому доступ до інформації значно полегшується. Але усі перелічені автори звертаються до огляду загальних характеристик явища, не намагаючись вичленувати та проаналізувати окремі його складові, зокрема образи монументального живопису.

Беззаперечно для світського монументального мистецтва як однієї з публічних мистецьких практики споконвіку було характерно те, що митці, працюючи над виконанням замовлень, відчували себе дещо вільніше, ніж обмежені релігійними догматами та канонами. Вони могли впроваджувати більше новацій, експериментувати. Відповідно в оздобленні споруд Східної Галичини живописними та скульптурними композиціями з кінця ХІХ ст., а особливо починаючи від перших років ХХ ст., відчувається тягіння до нових, модерністичних течій. Найповніше в той час проявив себе сецесійний напрям образотворення, подекуди у поєднанні з різними історичними неостілями. Також варто зазначити, що у міжвоєнний період Річ Посполита II як спадкоємиця традицій австрійської багатонаціональної держави отримала у спадок доволі космополітичний доробок попередників. Але за часів поновлення польської держави місто Львів втрачає свій офіційний статус столиці галицької провінції, відповідно й Східна Галичина опиняється дещо на периферії країни. Це зумовило зменшення потоку державних та приватних інвестицій у місто та край. Склалася ситуація, коли світське монументальне мистецтво майже втратило свого багатого замовника та розвивалося найактивніше на польському національному ґрунті, зокрема при створенні живописних панорам славетних битв з історії Польщі, монументів славетним героям її давньої та сучасної історії. До того ж повоєнна архітектура тяжіла до простоти ліній і

мінімалізації декору, що вплинуло на майже повну відсутність антропоморфних композицій у монументальному оздобленні споруд. З 1920-х рр. у декорі кам'яниць посилюється перевага скульптури, здебільшого у вигляді невеликих орнаментальних вставок у стилістиці ар деко.

Важливими у контексті стрімкого промисловості та нових потреб мобільності стає розвиток залізничних сполучень у краї. Будівництво вокзалів та станцій розпочинається з другої половини XIX ст. Відповідно одним із перших масштабних проєктів, де було використано комплексний підхід до творення образу будівлі, стало спорудження Львівського, так званого Чернівецького, вокзалу у 1902–1903 рр. за проєктом В. Садловського. Над його спорудженням й оформленням працювали кращі митці й інженери Галичини. Оздоблення скульптурою, живописом та декоративно-ужитковими деталями було важливою складовою цього масштабного проєкту. Головний фасад прикрасили ліпиною і фігуративними скульптурами Антонія Попеля та Петра Війтовича з алегоричними постатями транспорту, торгівлі, промисловості тощо. Змістове наповнення інтер'єру головного вестибюля творили панно Й. Балли, що алегорично розповідали про процес розвитку транспорту та залізниці в образах ідеологічних натхненників, винахідників, інженерів та робітників. Вікно над головним входом оздоблював вітраж із зображенням архангела Михайла. Фігуру Ангела було розміщено на тлі панорами міста. Варто зазначити, що подібні вітражні засклення зустрічалися в оздобі інших світських, тобто громадських об'єктів, зокрема відомим є ескіз вітража «Архангел Рафаїл» для аптеки М. Етінгера, створений М. Ольшанським у 1913 р. (зберігається у фондах Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького). Окрім окраси інтер'єру, зображення такого характеру мали виконувати своєрідні патронатні (охоронні) функції [1, с. 86]

Покажемо, з огляду на прояв всеосяжного синтезу, було будівництво Торгово-промислової палати (пр. Шевченка, 17) у 1907–1910 рр. Натхненником та головним архітектором цієї споруди був Альфред Захарієвич, який продовжував справу свого батька Юліана Захарієвича, пішовши шляхом цілісного опрацювання проєктів споруд для творення архітектурного образу міста Львова. Головним з приміщень та ідейним центром споруди було визначено зал засідань на другому поверсі. Приміщення перекрите плоским склепінням з ліпним рослинним декором, декоративними кесонами та світильниками. Стіни облицьовані дубовими панелями, штучним

зеленим мармуром і розчленовані спрощеними пілястрами з білого мармуру. Кожна з 12 пілястр увінчана в капітелі скульптурною групою роботи Зигмунта Курчинського. На трьох стінах у проміжках між пілястрами фризоподібно розташовуються живописні панно Фелікса Вигживальського. На кожній з трьох стін розташовано своєрідні живописні триптихи: шість фігурних зображень і три пейзажі. Панно уособлюють працю, стійкість («Сизиф»), силу («Бій з кентавром»), фортуна, срібло («Перемінний капітал») та золото («Постійний капітал»), пов'язані між собою в оповідь-легенду. Трансформування повсякденності і переосмислення античної міфології використовується Вигживальським для формування неоміфу про моральне вдосконалення сучасною людиною і прогрес цивілізації.

Панно за своїм лінійно-прсторовим трактуванням повністю вписуються у канву модерну: тіла змодельовано максимально об'ємно, але золотий фон, що має площинний характер, «замикає» живописний простір. Зорове відчуття стінної площини підсилює також фризове розташування фігур, що знову ж таки є однією з рис формотворчості сецесії – усі твори будуються за орнаментальною схемою. У систему умовного живописного фризу включено скульптури Курчинського, які за характером трактування постатей та сюжетом є логічним продовження живописних композицій. Вони поєднані у шість парних груп, що є символічними узагальненнями окремих моментів людського буття: «Праця», «Відпочинок», «Меланхолія», «Мир», «Кохання», «Смерть». Таким чином створюється єдиний художній образ приміщення [1, с. 94–96]

Фризоподібні «панорамні» оздоблення набувають наприкінці XIX – напочатку XX ст. все більшої популярності, тому Зигмунд Розвадовський у 1910-х рр. при оздобленні залу засідань Кредитного товариства землевласників у Львові по вул. Коперніка, 4 вдається до того ж прийому, розташовуючи у верхній частині стіни живописне панно «Плоди землі». З урахування того, що Товариство здебільшого займалося допомогою великим земельним магнатам в управлінні сільсько-господарськими справами їх маєтків, підвищуючи економічну привабливість земель, композиції зображають феєрію врожайності та добробуту. Стрімку, майже нестримну ходу персонажів з гірляндами з пахучих трав та стиглих фруктів зображено на тлі копиць сіна та характерних для краю тварин, таких як кози, вівці, коні (на території Галичини було кілька потужних кінних заводів). Доволі незвичним є поява у розписі гончих мисливських псів, що

можуть бути трактовані як алегорії статусу обслуговуваних товариством клієнтів та аристократії як такої. Людські постаті митець зображає майже оголеними, прописуючи з захопленням кожен м'яз на тілах сильних здорових чоловіків та жінок. Жіночі обличчя і зачіски немов взяті з тогочасних ілюстрацій до журналів мод. Натомість у чоловічих образах митець звертає увагу на фізичну складність сільської праці, показуючи чоловічі постаті ніби згорбленими під вагою оберемків колосся та гірлянд з квітів і плодів. Але ці образи не передають справжнього сенсу сільського життя, відтворюючи лише спотворенне його розуміння аристократією.

Яскраву реалізацію національного, зокрема українського, питання в монументальному живописі громадських споруд демонструє Модест Сосенко у стінописах Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (пл. Шашкевича, 5, тепер Музичне училище ім. М. Лисенка). У комплексі інституту композиційно-змістовою домінантою інтер'єрів став саме монументальний живопис Модеста Сосенка. Він зконцентрований у Великому (розписи, вітражі, керамічне панно) та Малому (розписи) концертних залах. Орнаментальні стінописи з акцентами у вигляді стриманих фігурних композицій стали основним засобом організації простору. Образи плафону Малого залу представляють постаті Музик, Трембітарів та Бандуриста. Митець з властивою йому прискіпливістю готувався до виконання роботи, досліджуючи та ескізуючи спочатку на Франківщині, у с. Торговиця Пільна, звідки він привіз кілька випозичених в селян предметів гуцульського костюму, які збирався використати у роботі, щоб краще передати образи народних музикантів. Пізніше, перебуваючи у Києві, М. Сосенко досліджує орнаментику Центральної України, зокрема Полтавщини, для використання її мотивів у підготовці візерункової частини стінопису та вітражів. Стіни та плафон Великого залу мають вигляд суцільної ткані поверхні. У центральній частині плафону, відповідно до ескізів митця, що зберігаються у Національному музеї ім. А. Шептицького у Львові, окрім постаті Кобзаря бачимо модельовану легкою лінією, світлу жіночу фігуру, яку закомпоновано з гірляндою квітів. Постаць дівчини викликає підсвідомі асоціації з традиційним для українських земель образом Богородиці Покрови. Після останньої реставрації до постаті Кобзаря додано три жіночі фігури, що немов застигли у плавному танку. Плафони обох залів також доповнено образами традиційно вбраних дівчинки та хлопчика, які грають на сопілках. Пластичність ліній усіх людських фігур зрів-

новажується умовністю рослинно-геометричного обрамування, яке включає також нотний запис мелодій. Складний рисунок постатей вступає у контраст з простою архітектурних форм. Розпис Великого залу вдало доповнено горельєфами зі скульптурними портретами М. Лисенка та Т. Шевченка роботи Григорія Кузневича, а також ліпниною з зображенням атрибутів музики й образотворчого мистецтва, рослинних орнаментів [5, с. 172–176].

Декоративну домінанту Великого залу Музичного інституту мали створювати чотири живописні панно «Наука», «Мистецтво», «Виховання», «Спів», які були замовлені художникові Олексі Новаківському. Як зазначає багаторічний дослідник творчості О. Новаківського та працівник філії Національного музею ім. А. Шептицького меморіального музею О. Новаківського Любов Волошин, образи цих панно стали новим словом в українському мистецтві початку ХХ ст. Напрочуд монументальні, сповнені патріотичного пережиття, зображувані постаті пульсують пластичними, звивистими лініями, соковитістю барв. Вони співзвучні за стилістикою та настроєм з обрамлюючими їх стінописами та вітражами М. Сосенка. Центральним у композиціях О. Новаківського є алегоричний образ Матері-України, яка спонукає до навчання та творчості дітей, які скупчилися довкола неї. Постаць жінки-матері є змістовою трансформацією Сивіл Мікеланджело з Сикстинської капели у Римі, Італія [4]. Стінописи та вітражі М. Сосенка, панно О. Новаківського та скульптурні портрети Г. Кузневича стали вдалою спробою поєднання архітектури й монументально-декоративних видів мистецтва на основі інтеграції української народної художньої творчості. Можна стверджувати, що сецесія М. Сосенка поєднувалася з принципами «неовізантійського» мистецтва, що зокрема помітно в елегантних пропорціях фігур обраних митцем персонажів.

Ще однією складовою тогочасного образу міста стають популярні на території Австро-Угорщини пасажі, які на території Галичини набувають поширення разом зі стрімким розвитком торгівлі наприкінці ХІХ ст. Пасажі здебільшого створювались у прохідних дворах або невеликих провулках і були торговими галереями коридорного типу з численними крамницями, кав'ярнями та кінотеатрами. Вони найчастіше були криті, мали скляних великі дахи-куполи. Окрім вітрин магазинів та реклами, їх прикрашали скульптурою та великими живописними композиціями чи панно. Ймовірно, на такого роду торговельних площах були представлені вироби лише

найкращих тогочасних підприємців, які прагнули якнайрозкішнішого вигляду своїх крамниць. На території Східної Галичини торгово-розважальні комплекси могли з'явитися лише у найбільшій містах краю, зокрема у Львові, Станіславові (тепер Івано-Франківськ) та Тернополі. З невеликої аптеки та лабораторії у 1900 р. Спілка Петра Міколяша перебудовує свій заклад на розкішний «кришталевий палац» – Пасаж Міколяша. Вписані у криволінійну конструкцію ферм скляної стелі, акцентом інтер'єру споруди стають на рівні зі скульптурами Венери-німфи та фавнів роботи Антонія Попеля, великі живописні панно, ймовірно роботи Тадея Попеля. На збережених світлинах видно, що це багатофігурні композиції, найвірогідніше, на теми, пов'язані з торгівлею та її розвитком. Більш детально проаналізувати образи панно пасажу Міколяша неможливо через погану якість світлин початку ХХ ст., але все ж доволі добре видно загальну стилістику розпису, яка може бути визначена як перехідна між академічним реалізмом та сецесією, так само як стилістика панно Львівського Чернівецького вокзалу. Кількома роками пізніше, у 1904 р., збудовано пасаж братів Гартенбергів у Станіславові (тепер Івано-Франківськ). За згадками сучасників пасаж був багато оздоблений, а великі живописні панно представляли портрети власників і їх колег за обговоренням проекту пасажу, а також сюжети на теми промисловості, рільництва та мистецтва. Для живописних образів пасажів, що здебільшого прикрашали інтер'єр головного тамбуру споруди, характерною була персоніфікація торгівлі, створення її образу у вигляді жінки, яка допомагає у справах. Рільництво персоніфікувалося за допомогою постатей юнаків, вбраних у звичайний простий селянський одяг (нагадує традиційний костюм горян) та специфічної форми гуцульські капелюхи. Два наведені приклади є показовими з огляду на розвиток у містах попиту на розваги та послуги. Через обрані для розписів сцени більш зрозумілими стають зацікавлення тогочасних міщан щодо проведення вільного часу та відпочинку. На жаль, жоден із вищеозначених пасажів не пережив лихоліть світових війн і втручання нащадків, тому ми можемо говорити про фігуративні образи цих об'єктів, користуючись лише старими некольоровими світлинами й описами тогочасних відвідувачів цих центрів громадського життя.

Центрами спілкування певних верств населення, зокрема богемми та інтелігенції, були міські кав'ярні, яких на початку ХХ ст. у центральних частинах міст було доволі багато. Однією з перших,

оформлених у сецесійному стилі ще у 1897 р., була популярна в богемі, особливо серед польських митців, таких як Г. Запольська, Я. Каспрович, Л. Стафф, О. Ортвін, К. Сихульський, С. Дембійський, кав'ярня Ф. Шнайдера, у залах якої відбувались виставки малярства і скульптури. Автором розписів був Антон Тух. Розписи були насичені достатньо великою кількістю цікавих персонажів. Виявляючи захоплення раннього модернізму японською культурою, яка проявилася у появі мотиву сакури, дракона та постаті молодої японки, що грає на музичному інструменті, вони також привертають увагу образами, списаними з галицьких євреїв, з їх цікавістю до всього навколо. Митець зображає цих персонажів немов визираюче-вискакуючими з-за рам полотен.

Незабаром, на початку ХХ ст. було оновлено першу львівську кав'ярню, що носила назву «Віденська». У 1902 р. прибудовано відкрити терасу та інтер'єри оздоблено сецесійними панно Ю. Крупського та Ф. Зайховського. У кав'ярні «Шкоцька» В. Белецький створює пано на сюжети з лицарських романів. Але можемо з впевненістю сказати, що найбільш відповідало засадам сецесії-модерну оздоблення кав'ярні «Мистецтво» («Sztuka»), яка містилась на вул. Театральній, 10 у Львові від початку ХХ ст. до 1918 р. Інтер'єр кав'ярні в 1908 р. був оформлений за проектом Ф. Вигживальського, одного з найцікавіших митців періоду сецесії. З чотирьох залів кафе вважалося, що найбільший художній ефект справляв «дамський салон». Стінні розписи Вигживальського – «Індіанське мистецтво», «Чудо-дитина», «Ars longa», «Vita brevis» складались у своєрідний тетраптих з «неоміфом» на тему львівського мистецтва початку ХХ ст. Митцем було також написано нетрадиційні сцени, що називались «Польська муза мандрує до Італії» та «Словенський танець Коло». Стінописи були виконані у широких узагальнених площинах, з ритмічним компонуванням фігурних груп. Системі розташування розписів підкорялись меблі, світильники, порт'єри з аплікаціями, скульптури З. Курчинського у нішах [3, с. 10].

Окрім кав'ярень, серед розваг міщан розповсюдження набувають заняття різними новочасними видами спорту, зокрема копанкою, катанням на лижах, роликівих ковзанах тощо. Тому виправданим стає будівництво у 1911 р. великого спортивного комплексу по вул. Зеленій, 59 у Львові. Відповідно до основного призначення, приміщення для катання на різних видах ковзанів отримує назву «Скейтинг-рінг». З описів та світлин відомо, що скляне перекриття головної зали було оздоблене вісьмома вітражами художника

В. Жегоцінського, із зображеннями найпопулярніших на початку ХХ ст. спортивних ігр та танців. Стіни прикрашали 16 живописних панно роботи Л. Вінтеровського та барельєфи З. Курчинського, на яких був зображений розвиток спорту від античних часів до початку ХХ ст. Їх було доповнено орнаментикою на основі стилізовано переплетених листя та квітів художником В. Белецьким [2].

Доволі розповсюдженими залишаються розписи плафонів та стодових клітин сецесійних кам'яниць. Здебільшого це жіночі образи або сцени танцю, наповнені легкістю, грайливістю поз. Ці невибагливі образи доповнювала ліпнина та переважно рапортно-фризіві, орнаментальні (хоча трапляються й кілька пейзажно-міфологічних композицій) вітражі. Стихійна свобода форм та їх зв'язок з природою, підкреслена чуттєвість, мерехтіння, перевали, жіночий характер. У пластиці модерну, у його пливких спадаючих лініях загалом багато було жіночного. У образі танцівниці митців цікавив ефект «серпантинного танцю», з його маніпулюванням драперією. Звиваючись й вигинаючись, вона повторює всі лінії людського тіла. Образ танцівниці у трансформації перевтілювався у образ незтримної вакханки. Вакханалія стає популярним поняттям ще з кінця ХІХ століття, коли Ніцше побачив особливості античної культури у боротьбі двох начал – діонісійського та аполонівського. Загалом сецесія любить виявляти людську пристрасть, а особливо пристрасть, пов'язану з коханням. Було навіть створено абстрагований образ, що є уособлення формули поцілунку (Беренс) : дві голови, що творять єдине ціле, оточені орнаментальним плетивом волосся. Яскравими прикладами вищеокреслених тенденцій можуть стати дивом збережені, не вкриті шарами фарбувань, розписи та вітражі житлових будинків Львова, зокрема вітраж «Жінка з птахом» у будинку Сегалія на розі пр. Шевченка, 4 та вул. Чайковського, 6, розписи плафонів на вул. Глибокій, 6, Севастопольській, 4, Бандери 47-47а. Таким чином засобами монументального та декоративного мистецтва творилася стилістична єдність інтер'єрів вестибюлів житлових і громадських споруд.

Підсумовуючи, варто зауважити, що в живописних оздобах громадських споруд Східної Галичини, зокрема Львова, митці здебільшого брали за основу новітньо-трактовані давні античні сюжети та міфи, тоді як у опрацюванні інтер'єрів торговельних пасажів та кав'ярень могли відчувати можливість йти далі у свої пошуках, впроваджуючи у живопис модерністичні, більш відповідні часові образи.

Загалом для міфологічно-біблійних образів характерною була прив'язка до культури як такого. Цей аспект відповідно впливав на творення низки людських образів, які вживалися при оздобленні будівель, зокрема світських споруд. До традиційно усталеної когорти у першій третині ХХ ст. додаються певні персонажі, що мали передавати новочасний урбаністичний характер міста, творити його прогресивний образ. Відбувалося формування своєрідного нео-міфу, образи якого мали бути ближчими часово та більш зрозумілими за своїми алегоріями для суб'єкта сприйняття. Вони були вбрані у повсякденний тогочасний одяг або національний костюм, мали обличчя та зачіски тогочасних селян і міщан. Водночас важливим аспектом залишався пошук нового інтелектуального героя, богомного та робітничо-рільничого одночасно. Утверджувався рівноправний вплив мистецтва як рівноправного гравця у творенні людської свідомості та його подальшого екзистенційного сприйняття дійсності.

Література:

1. Бірюльов Ю. Мистецтво Львівської сецесії / Юрій Бірюльов. – Львів : Центр Європи, 2005. – 184 с. : іл.
2. Вул. Зелена, 59 – спортивний комплекс [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.lvivcenter.org/uk/lia/objects/?ci_objectid=1966.
3. Козицький А. Кав'ярні // Енциклопедія Львова / за редакцією А.Козицького та І. Підкови. – Львів : Літопис, 2010. – Т. 3. – С. 9–13.
4. Науковий каталог малярських творів Олекси Новаківського [Текст] : за матеріалами ювілейної виставки до 125-ліття від дня народження / [упоряд. Л. Волошин, З. Грушовець; Міністерство культури і туризму України, Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького, Художньо-меморіальний музей Олекси Новаківського]. – Львів : Кольорове небо, 2008. – 100 с. : іл.
5. Семчишин-Гузнер О. Участь Модеста Сосенка в оздобленні Музичного Інституту імені Миколи Лисенка у Львові в 1912–1916 роках / О. Семчишин-Гузнер // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – 2012. – № 9. – С. 170–181.
6. Шорске К. Е. Віденський fin-de-siecle: політика і культура / Карл Е. Шорске ; [пер. з англ. О. Коцюмбас]. – Л. : Класика, 2003. – 320 с., [16] с. іл.