УДК 7.045/.036"189"(438)

Олег **Станичнов**

аспірант кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Символістичні методи в роботах польських митців доби сецесії

© Станичнов О., 2017
http://doi.org/10.5281/zenodo.1170634

Анотація. Стаття присвячена аналізу символістичних методів, які застосовували художники в добу модерну. У статті розкривається зміст символістичних методів і самобутність їхніх проявів у польському образотворчому мистецтві сецесії.
Розглянута система спеціальних засобів і прийомів для передавання прихованого сенсу в творчості художників того часу. Проблема передавання ідей художнього твору за допомогою символів яскраво розкривалася у творчості митців у Польщі (кінець XIX – початок XX ст.). Аналіз цих художніх робіт дозволяє побачити як символи та символістичні методи впливають на свідомість глядача.

Ключові слова: символ, сецесія, правила символізму, міфологізм, культ спокою, образ, алегорія, стилізація, композиція, контраст, декоративність, кольорова пляма, значення образу.

Постановка проблеми. Модерн як загальноєвропейське мистецьке явище завжди був наповнений символами. Але польська сецесія мала свої надзвичайні символи та самобутність їхнього прояву, свої символістичні методи для передавання неповторного змісту в станковому польському живописі.

Мета публікації – проаналізувати основні символи модерну, символістичних методів і як вони проявлялися в полотнах майстрів польської сецесії, яке змістове навантаження привнесли у світове мистецтво та культуру, які особливості композиційних схем мали.

Виклад основного матеріалу. Естетичний ідеал символізму сформувався в кінці XIX століття. Головна ідея цього ідеалу полягала в тому, що художній твір відповідав містичним уявленням творця. Як писав Берн Джонс, один з провідних представників англійського символізму: «Я маю на увазі під картиною романтичну мрію про щось таке, чого ніколи не було і ніколи не буде» [1, с. 286].

Художник-символіст мав установку на пошук таємничого в навколишньому світі. Як писав мистецтвознавець Р. Мутер у книзі «Історія живопису в XIX столітті»: «Природа привертає їх (художників-символістів) тим, що в ній є дивне ... і вони байдужі до всього буденного в ній. У природі, як і в духовному житті, вони люблять тільки приховане. З нічного мороку, через покриву туманів світ дивиться більш загадковими поглядами і вдивляючись в нього в ці моменти, ми вгадуємо в ньому дивні глибини. Тому найвишуканіше і сприйнятливі художники з проникливою любов'ю вивчають туман. Найбільше їх тішить вечір, коли фарби вмирають і коли виступають прозорі тіні... та в пейзажі розлито таємничий сумний настрій» [2, с. 301]. Символістичний ідеал художники створювали спочатку інтуїтивно, але потім досвід створення таких картин наштовхнув на думку, що існують певні норми, правила й методи створення картин символістичного напрямку.

Дуже точну систему розробив професор історії мистецтв Г. Хофстаттер у книзі «Символізм» [3, с. 81-160]. Короткий зміст цих правил допоможе правильно проаналізувати й зрозуміти картини польських художників-символістів, що працювали в кінці XIX – на початку XX ст. За Г. Гофстаттером, існує шість правил символістичного зображення.

Перше правило – це відмова від зображення сучасного життя і повернення до міфологічних і біблійних сюжетів, відкидаючи реалізм і впроваджуючи негативну реакцію на індустріалізацію. Таким чином, зник інтерес у мистецькому середовищі до побутового жанру, до побутового портрету, натюрморту і пейзажу [3, с. 82].

Яскравими прикладами цього правила стають роботи Я. Мальчевського, присвячені біблійній тематиці («Христос в Еммаусі» (іл. 5), «Христос перед Пилатом» (іл. 4), «Христос і самаритянка» (іл. 6)) та полотна, в яких головними героями стають міфологіч-

ні створіння – фавни, музи, сатири. (серія автопортретів з музою, фавнами, гарпіями, горгонами). Тематика картин відриває глядача від буденності, втягує в символічний світ образів митця.

В. Гофман продовжує запроваджену тему міфологізму. У його роботах тема янголів і фавнів розкривається ліричними нотами: крилаті янголи грають на сопілках, а діти гуляють поряд з маленькими фавнами та споглядають свійських птахів або маленьке жабеня («Зустріч з янголом» (іл. 17), «Символічна сцена» (іл. 20), «Молодий фавн та дівчинка» (іл. 19)).

Друге правило символістичного зображення свідчить про всеохопну фантазію над реальністю або поєднання фантастичного з реальним; деталі митці виписували дуже натуралістично, але сам сюжет залишався фантазійним. Р. Мутер називає особливість цього методу «трансцендентальним натуралізмом» («нео-ідеалізм») [2, с. 293]. Цей метод полягав у тому, що ідея самої картини була неправдоподібна, а локальне написання правдоподібне, реалістичне [3, с. 84]. Академік Грабар ще 1901 р у журналі «Світ мистецтва» пише: «Усе фантастичне тільки в тому випадку може бути великим, коли воно надзвичайно реально відчувається і реально передано» [4, с. 95].

Цей прийом використовували багато польських художників-символістів, але перевагу йому віддавали Я. Мальчевський, В. Підковинський, Ю. Мегофер, К. Стабровський, Е. Окунь. Роботи цих митців несли до глядача найдрібніші деталі героїв: блиск ґудзиків і каблучок, малюнок хусток і капелюхів. Кожна вія, кожна волосинка на обличчі, голови моделі були опрацьовані. Художники застосовували вищий ступінь реалізму при неправдоподібному сюжеті.

За третім правилом проблема любові та смерті розкривалася через єдність духовну та фізичну, лише через «демонічну» гармонію символізму, протиставляється романтичним ідеалам попереднього стилю [3, с. 214]. Россетті був перший з художників, який стилізував і синтезував з декількох реальних жінок образ демонічної, фатальної жінки [5, с. 105]. Тема кохання, яка приводила до смерті й страждань, приваблювала символістів своєю парадоксальністю. До цього часу любов мала на увазі продовження життя, тепер же закликала до смерті, у ній поєднувалися еротизм і містицизм.

Я. Мальчевський тему смерті розкрив у серії робіт, які називалися Танатос, або Смерть. Самобутність зображення образу Смерті в роботах Я. Мальчевського містить міфологічну складову подвійної природи, яка базується на античному ґрунті та на ґрунті авторського міфу, міфології самого Я. Мальчевського. Роботи цього спрямування ґрунтуються на філософській основі загальнолюдської моралі, яка нагадує глядачеві о тимчасовість перебування людини на землі.

Тему любові розглядали художники польського модерну як вираження еротизму та чуттєвості. Ця тема була улюблена для Т. Аксентовича, («Весна» (іл. 1), «Рудоволоса» (іл. 2)), В. Славінського («Та, що розчесує» (іл. 16)), А. Карпинського («Дама в капелюсі» (іл. 3)), В. Гофмана («Коноплянки» (іл. 18)).

Четверте правило передбачає культ спокою: символізм використовує статичність для передавання прихованого сенсу. Застиглість, введена в сюжет картини, може натякнути й пояснити потаємний зміст уважному спостерігачеві. Якщо ж рух таки присутній у картині, то він має «застиглий характер». Яскравими прикладами використання цього правила є робота Ю. Мегофера «Europa jubilans» (іл. 7), «Дивний сад» (іл. 8); а Е. Окунь притягує погляд глядача до фігур у його картині «Війна і Ми» (іл. 11), зображених у русі, але статичних.

П'яте правило – умовність простору й часу: у символістичних картинах місце й час не визначено. У той час, коли всі реалістичні полотна завжди відповідають на питання де? і коли? [3, с. 92] В. Підковинський створив полотно «Шаленість», у якому події розгортаються у невизначеному місці та невизначеному часі. У окремих роботах польських митців можна побачити національні краєвиди, тобто картини відповідають на запитання «де?», але не відповідають на питання «коли?». Це можна побачити в роботах В. Гофмана «Символістична сцена» (іл. 20), «Зустріч з янголом» (іл. 17) і в роботах Е. Окуня «Цитрусовий садок» (іл. 13), «Міщани» (іл. 12).

Шосте правило – відсутність алегорії, оскільки алегорія має на увазі раціональний опис предмета або об'єкта, до якого вона буде ставитися, а зображення символу не потребує такого опису [3, с. 26]. Яскравим прикладом є роботи Я. Мальчевського, присвячені образу смерті. У його роботах, де смерть – крилатий янгол у лицарському вбранні, алегорія відсутня, немає асоціативності.

Будь-яка композиція картини складається з елементів, усі елементи в картинах символістичного характеру зображуються за певними правилами. Якщо художник порушує ці вимоги, норми зображення, то робота втрачає своє символістичне звучання. Г.Гофстаттер зробив аналіз і виявив, якими властивостями повинні володіти елементи символістичної картини [3, с.81-160]. До них належать:

1. Стилізація рисунку й форми. Під стилізацією часто передбачається створення ліній і форми. Яскравий приклад стилізації рисунку й форми – жіночий образ авторства Альфонса Мухи [6].
2. Площинний характер зображення і відсутність світлотіні. Це дозволяє «відірвати» об'єкт зображення від землі, надати загадковості.
3. Усі персонажі символістичних картин, як правило, нагадують статуї, підкреслюючи культ спокою. Статичність кожної фігури – основа композиції символізму.
4. Умовність колориту. Вона проявляється у використанні локальних кольорів і спеціальної символіки кольору. Кожен колір має своє значення: червоне – любов, зелене – надія, чорне – смерть, фіолетове – трагедія, біле – божественне начало, помаранчеве й жовте – сонце [7].

Символістичні картини мають певну структуру композиції, побудовану на естетичних принципах. Основні вимоги, які висуває символізм до композиції: декоративність, зворотна перспектива (вживається не завжди), відсутність детального опрацювання (туманність), стильові контрасти, просторова «музикальність». Розглянемо кожну вимогу більш ретельно.

Декоративність існує сама по собі, без містичного підтексту та символічного ідеалу. Але, як тільки декоративність проявляється в полотні із символістичними знаками, з таємничою невидимою реальністю, вона починає проявляти себе в духовній єдності з графічними й кольоровими елементами. Усі кольори повторюються в певному ритмі та стають розкішними, що проявляють духовне багатство самого художника. Візерунчасті завіси, японські атрибути, пластичні орнаменти на тлі – усе це стає головним атрибутом жіночих портретів Ю. Мегофера. Декоративність ніби заманює глядача, занурює його в світ картин. «Портрет дружини на орнаментальному тлі» (іл. 9), «Европа радіє» (іл. 7), «Співачка» (іл. 10) [8, с. 234].

Картини реалістичного напряму мають центральну перспективу. Для передання складної ідеї митці часто змінюють простір символічних робіт, вдаючись до зворотної перспективи. Наприклад, відсутнє перспективне скорочення фігур; або ближні фігури мають менші розміри, ніж ті, які розташовані далі. Яскравим прикладом такої перспективи є картини Я. Мальчевського «Христос в Еммаусі» (іл. 5), «Христос перед Пилатом» (іл. 4).

Відсутність детального опрацювання картин дає можливість художникові-символісту надати полотну недомовленість і загадковість, що характеризує символістичні роботи. Таємниця завжди притаманна символізму. Дитячі портрети Ю. Панькевича мали розмитість та відсутність чіткої форми «Дівчинка в червоній сукні» (іл. 14), «Дівчинка в червоній сукні 2» (іл. 15). Загадковість сприйняття картин Ю. Панькевича дає слабке світло невидимого джерела освітлення, реалістичний портрет має ознаки символізму.

Висновок. Символи та символістичні методи, які використовувалися в епоху модерну, мали свої смислові навантаження, впливали на сам стиль модерн. У польській сецесії символи та їхні методи використовувалися у всіх жанрах образотворчого мистецтва, мали свою неповторну своєрідність і містили закодований образ Польщі, моралі цієї країни, дух і переживання польського народу. Кожен символ і його метод трактування, використаний польським художником, виконував певну функцію на полотні, передавав певний контекст глядачеві, формував нове світосприйняття загальноєвропейської культури.

1. Dobrowolski T. Polskie malarstwo portretowe / T. Dobrowolski. – Kraków : PAV, 1948. – 240 s.
2. Мутер Р. История живописи в XIX в. : в 3 т. Т. 3 / Р. Мутер ; пер. с нем. З. Венгеровой. – СПб. : Знание, 1901. – 462 с.
3. Hofstätter H.H. Symbolizm / H.H. Hofstätter. – Warszawa : Artystyczne i Filmowe, 1980. – 366 s.
4. Грабарь И. Арнольд Бёклин / И. Грабарь // Мир искусства. – 1901. – №2-3. – С. 91-96.
5. Fleming G. H. That Ne'er Shall Meet Again: Rossetti, Millais, Hunt / G. H. Fleming. – L. : Michael Joseph, Ltd, 1971. – 468 p.
6. Муха С. Альфонс Муха / Сара Муха ; пер. с англ. Т.Золотова. – М. : Магма, 2006. – 160 с.

7. Гете И. В. Учение о цвете. Теория познания / И.В. Гете ; пер. с нем. В. Лихтенштадт. – М. : Либроком, 2014. – 202 с.
8. Dobrowolski T Sztuka mlodej polski / T. Dobrowolski. – Warszawa : PWN, 1963. – 454 s.

ANNOTATION

Stanychnov Oleg. Symbolistic methods in the artworks of Polish artists of the age of secession. The article is devoted to the analysis of symbolic methods used by artists in the Modern epoch. The article opens the content of symbolic methods and the originality of their manifestation in the Polish fine arts of Secession.
A system of special means and techniques for transferring a hidden meaning in the artists creation of that time is considered by the author. The problem of transfering the ideas of the artistic work with the help of symbols was clearly opened in the work of artists in Poland (the end of the XIX and the beginning of the XX centuries). An analysis of these artworks give possibility to see how symbols and symbolic methods influence the viewer's consciousness.

Keywords: symbol, secession, rules of symbolism, mythologism, cult of rest, image, allegory, stylization, composition, contrast, decorativism, colored spot, meaning of image.

АННОТАЦИЯ

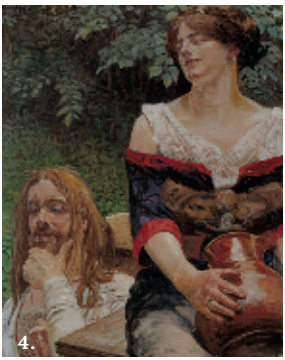
Станичнов Олег. Символистические методы в работах польских художников эпохи сецессии. Статья посвящена анализу символистических методов, которые применялись художниками в эпоху модерна. В статье раскрывается содержание символистических методов и самобытность их проявления в польском изобразительном искусстве сецессии.
Рассмотрена система специальных средств и приемов для передачи скрытого смысла в творчестве художников того времени. Проблема передачи идей художественного произведения с помощью символов ярко раскрывалась в творчестве художников в Польше (конец XIX – начало XX вв.). Анализ этих художественных работ позволяет увидеть как символы и символистические методы влияют на сознание зрителя.

Ключевые слова: символ, сецессия, правила символизма, мифологизм, культ покоя, образ, аллегория, стилизация, композиция, контраст, декоративность, цветовое пятно, значение образа.

1.

2.

3.


4.

5.

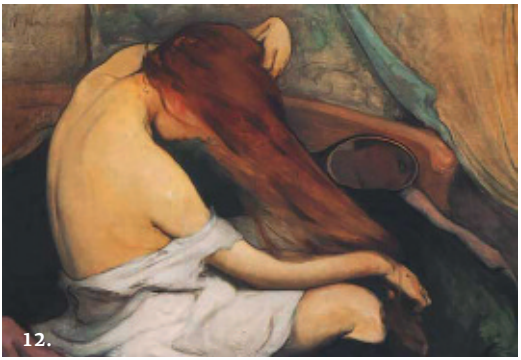
1. Гофман В. Коноплянки, полотно, олія, 72,5x100 см, приватна власність, 1913;
2. Мегофер Ю. Дивний сад, полотно, олія, 217x208 см, Національний музей, Варшава, 1902-1903;
3. Окунь Е. Цитрусовий сад, полотно, олія, 91x126 см, приватна власність, 1923;
4. Мальчевський Я. Христос і самаритянка, картон, олія, 92x72,5 см, Львівська галерея мистецтв, Львів, 1912;
5. Окунь Е. Міщани, полотно, олія, 92,5x119 см, Львівська галерея мистецтв, Львів, 1904;

6. Гофман В. Молодий фавн та дівчина, фанера, олія, 22х35 см, приватна власність, 1919;
7. Мегофер Ю. Співачка, Портрет Ванди Янаковської, полотно, олія, 192х132 см, Львівська галерея мистецтв, Львів, 1896;
8. Гофман В. Символістична сцена, полотно, олія, 69,7х98 см, приватна власність, 1922;

9.

10.

11.


12.

13.

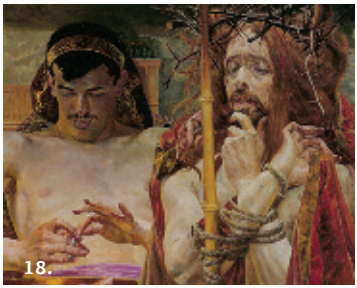
9. Гофман В. Зустріч з янголом, фанера, олія, 72,5x100 см, приватна власність, 1915;
10. Аксентович Т. Рудоволоса, пастель, папір, 56x45,5 см, Національний музей, Краків. 1899;
11. Панькевич Ю. Дівчинка в червоній сукні – II, полотно, олія, 38x45 см, Національний музей, Краків, 1897;
12. Славінський В. Розчісуюча, полотно, олія, 42x65,5 см, Національний музей, Краків, 1897;
13. Карпинський А. Дама в капелюсі, полотно, олія, 59 x 45.5 см, приватна власність, 1914;

14.

15.

1§.

17.


18.

14. Мегофер Ю. Europa jubilans, полотно, олія, 92x137 см, Львівська галерея мистецтв, Львів, 1905;
15. Окунь Е. Війна і ми, полотно, олія, 88x115 см, Національний музей, Варшава, 1923;
16. Аксентович Т. Весна. Пастель, папір, 74,5x59 см, Мазовецький музей, Плоцьк, 1900;
17. Мегофер Ю. Портрет дружини на орнаментальному тлі, полотно, олія, 150x80 см, приватна власність, 1904;
18. Мальчевський Я. Христос перед Пілатом, картон, олія, 65x80,5 см, Львівська галерея мистецтв, Львів, 1910;