

УДК 75.041.53.045.5-051(477.83-25)"19"

Анастасія **Сімферовська**

співробітник Львівської
національної галереї мистецтв
ім.Бориса Возницького

Від атрибуту до алегорії: львівські автопортрети Одо Добровольського

© Сімферовська А., 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.1170645>

Анотація. Статтю присвячено аналізу символічно-алегоричної структури автопортретів львівського художника Одо Добровольського. Уперше портретна творчість львівського художника обрана за самостійний об'єкт дослідження і розкрита в широкому європейському контексті. Основну увагу присвячено атрибутам і символам часу, які Добровольський використовував при створенні автопортретів. Встановлено зв'язок іконографічної структури автопортретів художника з європейською традицією зображення часу та смерті, особливо популярною на зламі XIX–XX століть.

Ключові слова: автопортрет, декаданс, смерть, череп, алегорія.

Постановка проблеми. Львівський художник-графік Одо Добровольський (Odo Dobrowolski, 1883–1918) відомий, передусім, як автор міських пейзажів. Хоч пейзажі склали більшу частину його доробку, портрет також відігравав у творчості митця важливу роль. Одо Добровольський створював графічні портрети львівських акторів і письменників (до прикладу, «Портрет Генрика Збежховського», «Птасінський у Львові», «Відома львівська письменниця» [1]). Приватна кореспонденція митця свідчить, що під час паризьких студій Добровольський звертався до карикатур та портретів-шаржів [2, с.233]. Окреме місце у портретній спадщині Добровольського займають автопортрети, яких митець створив щонайменше п'ять (деякі з них потребують додаткової атрибуції).

У статті проаналізовано три львівські автопортрети митця, створені впродовж 1907–1908 рр., у порівнянні з графічною

роботою Добровольського «В кафе» (бл. 1910 р.). В обраних автопортретах художник інтерпретував мотив людського черепа як одного з найпопулярніших візуальних символів часу та смерті. Ми прагнемо показати художньо-символічні перетворення цього мотиву на автопортретах Добровольського від атрибуту й символу – до алегорії та візуальної метонімії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на те, що Одо Добровольський доволі відомий серед вітчизняних і зарубіжних мистецтвознавчих кіл, цьому художнику не присвячено жодної монографічної праці. Ба більше, вкрай складно відшукати бодай статтю, присвячену винятково творчій особистості Добровольського. Ім'я художника найчастіше згадується в загальних мистецтвознавчих працях, присвячених львівському мистецтву на перетині XIX–XX століть. Так, зокрема, про автопортрети Добровольського згадує Юрій Бірюльов у своїй книзі «Мистецтво львівської сецесії» [3]. Енциклопедичний «Słownik artystów Polskich» частково репрезентує бібліографію, яка переважно складається з прижиттєвих згадок художника у пресі, а також пізніших каталогів польських виставок з репродукціями творів Добровольського [4]. Проте роботи Добровольського користуються широким попитом серед колекціонерів – його урбаністичні малюнки з'являються на провідних європейських аукціонах і в приватних галереях. Графічні роботи Добровольського з краєвидами Львова 1910-х рр. загалом стали класичними серед численних образів міста.

Мета статті полягає в аналізі та розкритті символічних аспектів зображення черепа на автопортретах Одо Добровольського в контексті візуальних репрезентацій теми часу та смерті в європейському мистецтві.

Виклад основного матеріалу статті. Як форма збереження візуальної пам'яті про образ людини, портрет пов'язаний з часом як історичною та філософською категорією. Окрім того, портрет пов'язаний із часом як конкретний історичний документ. Художньо-стилістичні особливості портретної репрезентації (історичний час доби), час автора та час моделі – усі ці аспекти репрезентують різні виміри історичності портрета, його неподільність з естетичними, культурними, соціальними та політичними смаками епохи [5].

Окрім історичного часу, портрет як мистецький жанр тіс-

но пов'язаний з філософським виміром проблеми часу. Цей зв'язок засновується на тому, що головним об'єктом портрета є людина, певною мірою історична особа. Художній образ людини в портреті формувався паралельно з філософськими уявленнями про людину та її роль у світі, а також поруч з усвідомленням кінцевості та короткотривалості людського життя, особливо загостреним у європейському декадансі.

На певному етапі становлення портретного жанру час перестав бути лише однією з функцій портрета, перетворившись на самостійну тему, символ і мотив у портреті. Це призвело до появи в портреті низки зображень певних атрибутів-символів – предметів, що в побуті асоціювалися з часом: годинник, дзеркало, квітка, людський череп. Більшість цих візуальних символів були запозичені з інших мистецьких жанрів і художніх тем, розповсюджених у європейському мистецтві доби Середньовіччя, Відродження і Раннього Бароко, а також особливо популярних у голландському живописі XVII ст. [6].

Одним із джерел до запозичення символів часу в портреті був «ванітас», тип натюрморту, розповсюджений у Фландрії XVI–XVII ст. Концепція «ванітас» (інша назва – «марнота марнот») полягала в алегоричному зображенні плинності людського життя за допомогою нагромадження атрибутів з відповідним символічним значенням. Головним атрибутом цих натюрмортів був людський череп як втілення образу колись живої людини.

Череп у натюрмортах «ванітас» був нагадуванням про людину, символом її присутності, алегорією людського життя і смерті. На противагу портретному образу, який втілював індивідуальні риси конкретної людини, її характер і неповторні, тільки їй притаманні зовнішні характеристики, череп слугував як загальний, універсальний образ людини. Пам'ять про людину як філософська проблема в зображенні черепа протиставлялась індивідуальній пам'яті про візуальний образ людини в портреті.

Череп як атрибут почав з'являтися в західноєвропейському портретному малярстві ще на початку XVII ст., що хронологічно збігалось з розвитком самого «ванітас». Зокрема, Франс Гальс 1611 р. та 1626 р. створив два чоловічі портрети, використавши череп у якості атрибута, що відсилає до мотиву смерті та ко-

роткотривалого людського життя. Слід зазначити, що обидва портрети постали саме в той час, коли в Європі вперше був опублікований «Гамлет» Вільяма Шекспіра. Жестикуляція та одяг юнака на портреті Франса Гальса 1626 р. вказують на безпосередній вплив літературного образу на художній образ портрета. Це свідчить про паралельність розвитку зображальних символів часу в європейській літературі та образотворчому мистецтві.

Посилення творчої уваги європейських митців до атрибутів і символів часу відбувається впродовж другої половини ХІХ ст., зокрема із розвитком символізму, для якого тема часу і смерті стає однією з ключових [7]. Окрім символістів, до цих тем часто зверталися представники сецесії та експресіонізму. В польському малярстві ХІХ ст. символи та мотиви часу і смерті бачимо в численних творах Юзефа Меґоффера, Едварда Окуня, Станіслава Яновського, а також циклах робіт Яцека Мальчевського [8, с.3-15].

Візуальні метафори часу і смерті прийшли в портрет не лише з «ванітас». Упродовж ХV–ХVІ ст. у європейському мистецтві розвинулися ще кілька іконографічних мотивів із застосуванням алегоричного зображення людського скелета. Художні цикли «танок смерті», «тріумф смерті» та «поцілунок смерті» з'явилися на кілька століть раніше, ніж «ванітас», і стали як реакція на масові людські жертви внаслідок європейської пандемії чуми 1348 р. Перші зображення «танку смерті» з'являлись як пізньо-середньовічні ілюстрації до відповідних текстів [9]. Часто автори цих творів залишалися невідомими, оскільки не ставили підписів. Серед найбільш ранніх авторських картин на тему «танку смерті» – серія Ганса Гольбейна молодшого 1524–1526 рр. та «Апокаліпсис» Альфреда Дюрера. «Тріумф смерті» репрезентований у західноєвропейській традиції творами Пітера Брейгеля Старшого та Ієроніма Босха, а найбільш ранні зображення «поцілунку смерті» відомі за творами Ганса Бальдунга Гріна.

Митці кінця ХІХ – початку ХХ ст. запозичували ці теми у свою творчість і, зокрема, у портрет. Рефлексії на тему «поцілунку смерті» бачимо в працях Гюстава Клімта, Егона Шиле, Едварда Мунка. Мотив «танку смерті» стає основною темою у творчості норвезького експресіоніста Джеймса Енсора [10].

Символіст Арнольд Бьоклін на автопортреті 1872 р. зображає себе із смертю, персоніфікованою в образі скелета, що грає на скрипці.

На зламі XIX–XX ст. тема часу і смерті в образотворчому мистецтві була однією з основних у літературі, поезії та музиці. Зв'язок літератури, музики та образотворчого мистецтва наприкінці XIX ст. значно посилювався, особливо в естетичній ситуації, коли жанрові кордони почали вважатися штучними, а синтез жанрів і вихід жанрів за свої межі, навпаки, – магістральною лінією в розвитку мистецтва. Ця ситуація виявилася також у пошуку спорідненості тем, засобів їх переливання з одного мистецького жанру в інший. Те, що можна було спостерігати як окремі творчі експерименти чи явища впродовж XV–XVIII ст., наприкінці XIX ст. перетворилося на майже постійну практику.

Зближення різних жанрів і видів мистецтва засновувалося на кількох історичних передумовах. Унаслідок урбанізації між художниками, поетами та музикантами налагоджувалися все тісніші взаємозв'язки, а простір їхнього співжиття стрімко звужувався. Культурні процеси на межі XIX–XX ст. характеризувалися прагненням митців до подолання меж між різними мистецькими жанрами. Це сприяло розповсюдженню синтетичних тем і мотивів, поєднуючи різні жанри, однаково в літературі, поезії, музиці, образотворчому мистецтві.

Портрети ставали головними героями в новелах Оноре де Бальзака та Едггара По. Проте, безумовно, найзнаменнішим твором європейської літератури, що підняв проблему часу і смерті людини через жанр портрету, перетворивши портрет на основний об'єкт твору, був роман Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея», що спричинив неймовірний вплив на митців не лише свого, але багатьох наступних поколінь аж до сучасності.

У польській літературі кінця XIX ст. головні естетичні та філософські ідеї декадансу знаходимо у творах Станіслава Пшибишевського. Його праці про Ніцше і Шопена, повісті «Крик» і «Похоронний марш», драматичний цикл «Танок кохання і смерті» склали текстуальну основу польського модернізму в літературі, також глибоко пов'язану з темою смерті – не тільки людини, але і всієї епохи та навіть жанрів мистецтва.

У живописі «Молодої Польщі» («Młoda Polska») набув широкої популярності образ композитора Фридеріка Шопена. Окрім численних портретів композитора, залишилося багато творів на тему смерті Шопена або мінорних, трагічних мотивів його музики: «Траурний марш Шопена» авторства Владислава Подковінського та «Останні акорди Шопена» художника Юліуша Кшеш-Менціни.

Серед львівських літераторів і поетів тема смерті яскраво виявлялась у творчості представників групи «Молода Муза», зокрема, у поезіях Петра Карманського, Сидора Твердохліба та в новелах Мирона Яцківа. Про відповідне тематичне спрямування молодих львівських письменників, що входили до групи, засвідчувала сама її назва, обрана за принципом співзвучності до «Молодої Польщі» [11, с.21-35]. Львівські митці, поети та художники перебували в тісному культурному зв'язку з європейськими колегами, а отже, переймали від них також і теми для творчих ідей. Львівські мистецькі кола не лише наслідували західноєвропейські традиції та активно долучалися до процесу творення східноєвропейської модерної традиції в літературі та образотворчому мистецтві. Діяльністю групи «Молода муза» українські літератори долучалися до нової європейської традиції, що об'єднувала міста, країни й культури. «Молода муза» у Львові діяла у той самий час, коли і група «Скамандер» у Варшаві чи «Мир искусства» у Санкт-Петербурзі. Хоч Добровольський і не був членом цих угруповань, він добре про них знав і розподіляв окремі їхні естетичні орієнтації.

Для більшості львівських митців, які таки зверталися до теми часу та використовували відповідні символи у своїх портретах, подібна практика залишалася таки явищем вибіркового. Львівські митці зверталися до символіки часу в якості творчого експерименту, рефлектуючи західноєвропейські мистецькі традиції.

Єдиним серед львівських митців початку ХХ ст., для якого тема часу в портреті була однією з основних і тривалих, був Одо Добровольський. Ім'я цього митця у бібліографічних джерелах не пов'язують з портретом. Як художник, Добровольський був відомий завдяки своїм урбаністичним пейзажам: львівським, краківським, паризьким. Одо Добровольський

працював винятково в графічних техніках: акварель, гуаш, літографія. Проте, окрім пейзажів, звертався він і до портретного жанру. Оскільки велика частина його робіт перебуває у приватних колекціях, кількість портретів встановити важко, як і скласти загальну картину його творчого доробку.

Одо Добровольський здобував художню освіту у Краківській академії мистецтв одночасно з такими львівськими художниками як Каєтан Стефанович, Володимир Блоцький, Єжи Меркель і Казимир Сіхульський. Його ім'я з'являлося в мистецьких хроніках Львова доволі нечасто, а ті згадки сучасників, які залишились у пресі, характеризували художника як особу, певною мірою замкнену та відсторонену від публічного міського простору. Ця характеристика особистості Одо Добровольського є важливим зауваженням до розуміння характеру його портретів.

Зважаючи на датування, більшість з відомих портретів авторства Добровольського були створені саме під час перебування митця у Львові. Героями портретів художника здебільшого були чоловіки, проте головним героєм портретів О.Добровольського був він сам. На сьогодні відомі п'ять автопортретів художника, щонайменше на трьох з яких з'являються мотиви часу, а саме – зображення людського черепа.

Спираячись на наявні першоджерела, бачимо, що вперше Добровольський звертається до мотивів смерті 1908 р., створюючи одразу дві версії автопортрета з черепом (Рис. 1, 2). Обидва твори виконані в техніці акварелі, постать митця представлена в поколінному зображенні, з людським черепом у руках. Між версіями, виконаними впродовж одного року, багато принципово відмінного. Художник розпрацьовує ту саму ідею, він перебуває в пошуку ракурсу, колористики й композиції, яка б його задовольнила. Усі зміни, яких дошукуються митець, покликані загострити контрастність зображення, його графічну виразність. Добровольський змінює теплу колористику першої версії автопортрета (Рис.1) на більш холодну й майже монохромну (Рис.2). Монохромність холодної колористичної гами портрета перегукується з внутрішньою стриманістю пози художника, роблячи цей портрет «холодним» не лише колористично, але й емоційно. У цій версії автопортрета Одо Добровольський майже відмовляється від об'ємно-просторового

зображення, мінімізуючи контраст світлотіні та, у такий спосіб, позбавляючи постать об'єму, робить її більш площинною та декоративною. Суттєво різняться і обличчя митця на обох портретах. Зважаючи на те, що портрети були написані впродовж одного року, риси обличчя художника стають експресивно загостреними.

Проте найбільш важливі зміни відбуваються із композицією. На другій версії автопортрета (Рис.2) своє обличчя та «обличчя» черепа Добровольський зобразив у протилежних ракурсах, надаючи композиції певної відцентровості. Водночас, між двома цими образами прослідковується немов би тяглість одного жесту: від чіткого профілю черепа до тричетвертного, майже анфасного зображення обличчя.

Форма черепа із загостреним підборіддям перегукується з гострою формою обличчя самого художника, неначе він тримає в руках не абичий, а саме власний череп. Якщо художник і справді протиставляє своєму обличчю власний череп, то зображення черепа уособлює образ художника за принципом метонімічного зв'язку, коли паралель між об'єктами чи образами вибудовується не за формою, а за суміжністю, внутрішньою спільністю.

Загальна композиція автопортрета вписана у трикутник. Внутрішня динаміка твору сконцентрована на двох смислових акцентах: обличчі та руках, що тримають череп. Прикметно, що обидва акценти однаково також вписуються у трикутники: голова в кашкеті, форма якого посилена чіткістю ліній і гостротою кутів; і череп, зображений у ракурсі, що водночас дозволив художнику вписати його в чіткий трикутник і найбільш яскраво проявити складну лінію абрису.

Поза і жест в обох автопортретах також заслуговують більш детальної уваги. Позиція рук, що тримають череп, підкреслено незручна, навмисна, штучна – і значно більш загострена, ніж на першій версії автопортрета. Вочевидь, і тут митець дошукувався засобу більш виразного графічно, силуетно. Проте, бачимо також, що руки, пальці, долоні склали важливу частину образу, над яким працював митець.

Несподівану схожість можемо віднайти між позицією долонь на автопортреті Одо Добровольського та принципом komponування і зображення рук на творах австрійського митця

сецесії, Егона Шиле. Ще одна художньо-стилістична спільність автопортрета Добровольського з творами Шиле – декоративність силуету і порожнє тло в роботі. Ми не спостерігаємо, щоб О.Добровольський застосовував цей прийом в інших своїх роботах, проте в автопортреті з черепом вплив віденської сецесії очевидний. Певне наслідування можна прослідкувати навіть у зображенні обличчя: львівський митець явно буде свій образ на численних репліках сюжетів, стилістик, авторських манер.

До автопортретного образу Добровольський залучив ще одне іконографічне джерело. Зображення пензля в руках художника, яке зауважуємо на обох версіях автопортрета, радше за все є запозиченням з барокового канону зображення св.Ієроніма в західноєвропейському мистецтві.

У іконографії образу св. Ієроніма, і в більшості портретів з використанням атрибута черепа чи годинника, останні виступають саме як атрибут, елемент, деталь у портреті, доповнюючи складові образу портретованого. Ця деталь не конкурує з головним об'єктом портрета – обличчям людини. Натомість, О.Добровольський, за допомогою композиції, ракурсу та масштабування, протиставляє череп обличчю і робить його об'єктом, рівним портретному образу, рівним самому собі.

Близько 1910 р. Добровольський створює кольорову літографію, яка відома під назвою «В кафе» (Рис.3). Дві чоловічі фігури, що ми бачимо завдяки силуетам та одягу, зображені у повний зріст один навпроти одного в інтер'єрі кафе або пабу. Добровольський зображає обох чоловіків з черепами замість обличчя. Увага глядача зосереджується лише на одній з двох фігур, що є центральною у творі. Попри череп замість обличчя, перед нами все ж не персоніфікована смерть – на відміну від скелетів на середньовічних гравюрах, герой картини Добровольського не є уособленням загробного світу. Навпаки, художник ілюструє реалії власного, сучасного щоденного світу. В тому значенні, що алегорична фігура стає буденним героєм, твір «В кафе» Одо Добровольського наближується до робіт Джеймса Енсора та загальної експресіоністичної традиції початку ХХ ст. Добровольський наслідував модерністську традицію еклектичного змішування тем і мотивів та використання класичних символів як елементів художньої гри.

Підставою до припущення, що перед нами не пересічна рефлексія митця на тему «*dance macabre*», а саме автопортрет, є деталь у костюмі центральної фігури. Якщо ми поглянемо на три атрибутованих автопортрети Добровольського, то зауважимо одну незмінну спільність. Художник щоразу зобразив себе в синьому кашкеті. Таким бачимо його на автопортреті 1907 р. (Рис.4), у тому ж кашкеті він зобразив себе на обох автопортретах з черепом. Очевидно, ця деталь гардеробу була для митця особливою ознакою його візуального образу, своєрідною «візитівкою», його безпосереднім атрибутом, елементом, який він впроваджував у власний образ на автопортретах. Спостерігаємо тут той самий експеримент з метонімією, як і на автопортреті з черепом 1908 р. Спершу Добровольський характеризує ціле (себе) через частину (елемент гардеробу). Тут синій кашкет, деталь одягу, стає уособленням самого митця. І тоді Добровольський отримує можливість конструювати свій образ лише через цю одну деталь.

Переносячи деталь, яка є частиною образу митця, на уявний об'єкт (тут, на скелет), Добровольський персоніфікує в зображенні скелета не універсальну смерть, а конкретну особу – самого себе. Таким чином, на роботі «В кафе» перед нами опиняється не синій кашкет, а сам художник, адже його образ прихований за цією деталлю.

Метонімічний принцип дозволив митцеві створити автопортрет без портрета, викликати в уяві глядача візуальну паралель через деталь у портреті, але не через обличчя. Безумовно, такий жест художника можна розцінювати як певний мистецький виклик портрету – адже успіх експерименту вказував би на те, що обличчя в портреті не є насправді головною умовою схожості. Себто те, що ми називаємо «портретною схожістю», є набором певних, притаманних особі візуальних характеристик, які не обов'язково обмежуються зображенням обличчя.

Висновки. Автопортрети Одо Добровольського, недостатньо відомі вітчизняному мистецтвознавчому середовищу, займають неповторне місце в мистецькій спадщині Львова початку ХХ ст. Експерименти художника в царині портретного жанру водночас репрезентують мистецьку реакцію митця на ключові теми культурної доби, але також постають як рід-

кісні зразки рефлексій на теми часу у львівському портреті. У своїх автопортретах Одо Добровольський чи не єдиний з львівських митців доєднався до загального європейського дискурсу щодо меж поняття «портретної схожості» у портреті та потреби нового критерію осмислення цього поняття. Серед опрацьованих і засвідчених сьогодні у вітчизняній та закордонній бібліографії, автопортрет Одо Добровольського в образі скелета можна вважати унікальним львівським автопортретом-алегорією кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Хоча серед львівських портретів символи часу зустрічаються доволі нечасто, усе ж для Львова, його культурного та мистецького досвіду, згадувані портрети засвідчують дуже важливий момент. Те, що львівські митці зверталися до тем і мотивів, притаманних і популярних у західноєвропейському мистецтві та літературі, вказує на їхню безпосередню участь у європейських культурних процесах. Як і їхні французькі, німецькі, австрійські колеги, українські митці та митці Східної Європи у своїй творчості спиралися на глибокі іконографічні традиції та в модерністський спосіб використовували класичні мотиви, сюжети й символи як частину власної модерністської мистецької гри.

1. Репродукції портретів Одо Добровольського зі збірки Національної бібліотеки у Варшаві є у вільному електронному доступі за посиланням: http://katalogi.bn.org.pl/iii/encore/search/C__Sodo%20dobrowolski__Ff%3Afacetgen9%3ARysunki%3ARysunki%3ARysunki%3A%3A__Orightresult__U__X0?lang=pol&suite=cobalt (останнє відвідування 01.10.2017)
2. Korespondencja Heleny Dąbcańskiej z lat 1897–1951. Listy do Odo Dobrowolskiego // Archiwum Ossolineuma. Sygn. 12234/II. P. 233
3. Бірюльов Ю. Мистецтво сецесії у Львові / Ю.Бірюльов. – Львів : Центр Європи, 2005. – 184 с.
4. Słownik artystów Polskich. – Tom II. – Ossolineum, 1975. – 531 s.
5. Алпатов М. Эпохи развития портрета // Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1772). – М., 1973. – С. 4-24.
6. The story of time / Kristen Lippincott, Umberto Eco, E.H. Gombrich et al. – London : Merrell Holberton, 2000. – 304 p.
7. Bałus W. Mundus Melancholicus – Melancholiczny Świat W Zwierciadle Sztuki. – Kraków : Universitas, 1996. – 166 s.

8. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i Symbolika Młodej Polski. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 1975. – 323 s.
9. Gertsman E. The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance. – Turnhout, Belgium : Brepols, 2010. – XII+356 p.
10. Gheeraert I., Mels M. Ensor and Spilliaert: two great Ostend masters. Oostende : Kunstmuseum aan zee, 2016. – 64 p. : ill.
11. Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості «молодомузівців» / Л. Демська-Будзуляк // Слово і час. – 2008. – № 1. – С. 25-31.

ANNOTATION

Anastasiia Simferovska. From the attribute to the allegory: Lviv self-portraits by Odo Dobrowolski. The article focuses on the analysis of symbols and allegories in the portraits of Lviv painter Odo Dobrowolski. The author offers an innovative approach to his works by inscribing his endeavors into a broad European context and by interpreting Dobrowolski as a self-contained topic worthy of a monographic research. The main emphasis of the article is on the symbols and allegories of time which Dobrowolski used in his portraiture. The author establishes a direct link between the iconographic structure of Dobrowolski's self-portraits and the European tradition of representation of time and death, particularly popular at the turn of the nineteenth century.

Keywords: self-portrait, decadence, skull, allegory.

АННОТАЦИЯ

Анастасия Симферовская. От атрибута к аллегории: львовские автопортреты Одо Добровольского. Статья посвящена анализу символично-аллегорической структуры автопортретов львовского художника Одо Добровольского. Автор впервые предлагает рассмотреть портретное творчество художника как самостоятельный объект исследования и проанализировать его в широком европейском контексте. Основное внимание автор уделяет атрибутам и символам времени, которые Добровольский активно использует в своих автопортретах. Автор обращает внимание на тесную связь автопортретов художника и европейской традиции изображения времени и смерти, особенно популярной на рубеже XIX и XX веков.

Ключевые слова: автопортрет, декаданс, череп, аллегория.



1. Добровольський О., «Автопортрет з черепом», (Рис. 1);
2. Добровольський О., «Автопортрет з черепом», ЛНГМ (Рис. 2);
3. Добровольський О., «В кафе», (Рис. 4);



4.

4. Добровольський О., «Автопортрет з цигаркою», (Рис. 3) ;