

УДК 75.04 : 75.01(475)

Станичнов Олег Олегович,
аспірант кафедри теорії та історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ПОРТРЕТАХ ПОЛЬСЬКИХ МАЙСТРІВ ДОБИ МОДЕРНУ

Стаття присвячена аналізу особливостей жіночого образу на прикладах польських майстрів доби модерну. Розглядаються узагальнені ознаки жіночого образу як об'єкта мистецтва польської сецесії. А також особливу увагу приділено застосуванню композиційних схем, символічним прийомам і колористичним побудовам картин, які були використані митцями польської сецесії. Охарактеризовано основні жіночі образи доби модерну та виявлено дві домінуючі функції цього образу, розглянуто вплив ритму та ліній на трансформацію жіночого портрету на початку ХХ ст. та використання руху ліній на тлі картин.

Ключові слова: стиль сецесія (модерн), жіночий образ, жінка-символ, композиція, ритм, тло, рух.

Статья посвящена анализу особенностей женского образа на примерах польских мастеров эпохи модерн. Рассматриваются обобщенные признаки женского образа как объекта польской сецессии. А также особое внимание уделено применению композиционных схем, символических приемов и колористических построений картин, которые были использованы художниками польской сецессии. Охарактеризованы основные женские образы эпохи модерн, которые использовали две доминирующие функции, рассмотрено влияние ритма и линий на трансформацию женского портрета в начале ХХ века и использование движения линий на фоне картин.

Ключевые слова: стиль сецессия (модерн), женский образ, женщина-символ, композиция, ритм, фон, движение.

The particularities of the woman's image in the Polish painters' portraits of the modern epoch. The article is devoted to the question of analysis of the particularities of the woman's image for examples of the Polish artists of the modern epoch. The article shows the general signs of the woman's image as the art's object. Also, special attention is given to the using of composite structures and coloristic techniques, symbolic constructs of pictures those have been used by artists of Polish Art Nouveau. It was given characteristic of the main woman's image of the modern epoch which used two dominant features of the image. It was considered as a rhythm and lines influenced to the transformation of women's portrait in the early twentieth century and was used traffic of lines on the background of paintings.

Key words: style Secession (Modern), the woman's image, the woman-symbol, the composition, the rhythm, the background, the movement.

На тлі активного розвитку мистецтва та перетворень, які відбувалися в Європі на поч. ХХ ст. мистецтво Польщі стало змінюватися в бік імпресіонізму, декаданству,

символізму. Виникало відчуття, що межа двох століть XIX – XX стст. зламала класичні устої в мистецтві, особливо в образотворчому. Розпочалися експерименти в кожній майстерні митця. Кожен художник вважав своїм обов'язком привнести щось нове в загальну культуру та мистецтво. Таким чином, сецесія у Польщі стала самостійним стилістичним художнім феноменом. Цей стиль змінив композиції, колорит, які вплинули на саме зображення картин. Найбільше зазнав змін жіночий портрет, який трансформувався в жіночий образ. Доцільно було б розглянути яким чином сформувався жіночий образ у польському мистецтві доби сецесії, яких концепцій дотримувалися в Польщі на межі XIX – XX стст., що вплинули на такі зміни жіночого образу, як символізм перетворив класичний жіночий портрет з індивідуальними рисами в образ Жінки сецесії.

Загальний огляд та аналіз вітчизняних робіт з мистецтвознавства формують бачення про модерн, здебільшого український: В. Чепелика, Ю. Бірюльова, Г. Меднікової, Ю. Івашка. Вивченню польського модерну присвячені дослідження В. Ющака (Juszczak W.) і М. Валліса (Wallis M.), К. Вика (Wyka K.). Розвиток жіночого образу в станковому живописі польських майстрів є донині не достатньо дослідженою проблемою вітчизняними мистецтвознавцями. Це підштовхнуло до розглядання цієї тематики в контексті загальноєвропейської культури.

Мета дослідження:

- виявити, що стало поштовхом для змін у жіночому портреті;
- проаналізувати особливості жіночих портретів польської сецесії;
- визначити вплив символізму для формування жіночого образу;
- дослідити які функції виконував жіночий образ в Польщі.

Стиль модерн один з найлюдяніших стилів. Головний образ людини повністю передається жіночою темою. Альфонс Муха став прабатьком образу жінки сецесії: дівчинки, діви, жінки, пишнокосі, з великими очима. Жіночий образ у модерні стає ключовим, естетично привабливим, а вигини жіночого тіла співзвучні з лініями модерну. Модерн створює свій універсальний тип жіночої вроди.

Модернові вдається синтезувати універсальний тип вроди: вітаїстичний та об'ємний. Жіночий образ поєднує в собі й ідею вічного руху, ритму і саму природу – життя. Водночас це неймовірно навантажений у плані смислу образ, що дозволяє розкрити багато символічних і навіть соціальних алюзій, оскільки на межі століть переоцінюється саме місце жінки в суспільстві, її співмірність із чоловіком, її покликання. У світлі нових соціальних трансформацій змінюються пропорції у всій картині світу.

Жінка сприймається, перш за все, як втілення краси, найвищої мети мистецтва модерну, як вічна здатність до метаморфоз, жінка у всій мінливості її станів – коли вона може бути і дівчинкою, і жінкою, і матір'ю. Жінка, яка може бути і святою, і блудницею. Жінка у вічному стані переходу. Чиста вітаїстична енергія на противагу розумному, раціональному чоловічому началу.

У мистецтві модерну вперше переосмислюється жіночий образ. Передаються два полюси жіночої натури:

- жінки-матері;
- жінки-відьми, чарівниці.

Блудниця і діва – протилежні полюси, що накладають відбиток на розвиток жіночого образу періоду сецесії. Формується образ, що містить у собі протиріччя: форма – прекрасна зовнішність; зміст – демонічна сутність. Зовнішня стриманість приховує в собі стихію емоцій. Новий стиль створює міф про жінку, інтегруючи в цей міф елементи реальності. Одночасно реальні сучасниці, намагаючись йти за цим образом, свідомо переймають риси вигаданого, міфічного світу [3, с. 90–93].

Реальність та ілюзія переплітаються. Бути і здаватися стають поняттями рівноцінними – це і є відображення прагнення до переходу одного в інше, властивого стилеві модерн.

Як правило, форма залишається жіночою, але зміст наповнюється чоловічим духом. У цей період з'являється усереднений тип жінки-дівчинки без віку з наївними очима і тілом жінки. Цей тип жінки стилю модерн був розроблений у результаті стилістичних інтерпретацій Альфонса Мухи. Струнка молода жінка, тонка шия і пишне розпущене волосся стають візиткою цього стилю. Основним принципом розробки цього образу була стилізація. Все підкорювалося одному формотворчому началу і підводилося до одного художнього знаменника [6, с. 106].

У загальноєвропейському модерні існувало дві грані жіночого образу: демонічна та ангельська, дві іпостасі: жінка реальна та жінка-символ.

Особливе місце в живописі того періоду належить жіночому портрету.

Головною якістю портрета як і раніше залишається достовірність характеристики персонажа, але з іншого боку, існує усталена мода на той образ, яким треба видаватися. І з цієї точки зору портрет стає портретом ролі персонажа більше, ніж його самого. При цьому таке протиріччя ролі й суті робить ці портрети психологічними.

Яскравий образ жінки представлено в картині польського майстра Юзефа Мегоффера «Співачка». Модель – це сестра майбутньої дружини художника, Ванда Янковська, яка в 1922 році пішла в монастир і прийняла ім'я Богдана. На полотні Мегоффера жінку зображено на тлі декоративної завіси, за якою видно присутніх за кулісами: у тому числі сестру актриси і самого художника. Особливий акцент створює ніжна шаль, яка виділяє фігуру співачки і хвилястими лініями підкреслює її позу. «Співачка» показана перед завісою на повен зріст у природній позі з букетом квітів у руках. Вона ніби об'єднує впливи мистецтва і Мане, і Уїстлера, перероблені, проте, на власний лад. Візерунчасту завісу можна сприймати двоїсто: з одного боку вона може бути прообразом букетів квітів, якими нагороджують артистів, з іншої – це своєрідне відгородження моделі від усього світу. Ця картина привертає увагу висвітленим колоритом, щільною фактурою, візерунчастістю загального рішення.

Характерною рисою робіт Мегоффера є багатий, декоративний фон. Художник писав свою дружину багато разів, розміщуючи її на тлі різноманітних фонів. Одна з таких робіт – це портрет дружини на тлі гобелена, з Пегасом. Картина так і називається «Портрет дружини з Пегасом». Цей мотив художник уперше використав для фриза будинку Товариства Друзів Витончених Мистецтв у Кракові. Пегаса як символ поетичного натхнення, в композиції фриза супроводжували музи. Мегоффер повертався до цього мотиву багато разів. Пегас на картині – символ творчості і натхнення людини з необмеженими можливостями. Характерною для цього портрета є наявність безлічі

еліпсів: найбільший утворює фігура моделі, наступний – її капелюшок і крила пегаса, і завершують квіти у вигляді кругів. Велика світла пляма умовно ділить полотно навпіл, руки навпаки є маленькою світлою плямою, яка об'єднує композицію. Характерним для работ Мегоффера є відмова від натуралізму і ілюзії глибини на користь ліній і колірних плям. Образ жінки в портретах Мегоффера відрізняється від типового зображення жінки модерну. Але фон, лінія, ритм лінії вказують на їх причетність до модерну [1, с. 31].

У «Портреті дружини з парасолькою» композиція кругова, її перебиває горизонтальна лінія ручки парасольки, яка і є серединою площини картини. Розвиток зеленого кольору починається знизу і триває в русі парасольки, тим самим підкреслюючи кругову композицію. Портрет знаходиться в золотому перетині, а рука моделі урівноважує композиційний центр. Спрацьовує контраст темного силуету одягу, який повторюється у шпильці на волоссі, і темних плямах очей, а також обідка парасольки. Цей обідок підтримує фігуру, щоб та не «зісковзнула» вниз. Чорний фон парасольки підкреслюється рудим кольором волосся і відблиском червоного на обличчі і руці.

«Портрет пані Херсе» вражає своєю своєрідністю. З одного боку він здається академічним, реалістичним. Проте фон є сіруватим гобеленом, розбавленим червоними плямами одягу героїв, які ніби розкривають внутрішній світ моделі. Червоний одяг створює центральну колірну пляму. Чорне хутро підкреслює соціальну значущість моделі, її високий статус, і одночасно є улюбленим прийомом модерну – хвилястими лініями.

Чорний колір хутра знаходить відгук у волоссі, очах, коштовностях на руках. Поза жінки (обличчя, тулуб, руки) створюють лінію, яка повторюється в малюнку гобелена і різьбленні меблів.

«Портрет жінки художника» 1902 року Станіслава Виспянського – яскравий представник польської сецесії. Його портрети відрізняються фактурою, композицією, колоритом від стандарту портретів доби модерн. Перше, що сприймається в цій роботі – чітка лінія, що символізує впевненість, рішучість до дій. Декоративне рішення:

- яскравий зелений одяг з декоративним орнаментом на ньому;
- біла сорочка;
- світлий овал обличчя моделі з темним волоссям, яке зливається з довкіллям.

Фігура затиснена у форматі, чим художник підкреслює важливість цієї персони в його житті.

Рішучий погляд, який привертає увагу глядача, закликає до діалогу, це підкреслене стуленими вустами, що ніби хочуть щось вимовити.

Пластика лінії, гострі кутики мережива, заокругленість лінії плечей – усе це свідчить про характер моделі. Глядач і картина створюють одне ціле. Вони ніби співрозмовники, посередником між ними є художник. Ритм круглих форм в орнаменті співзвучний з формою очей, рум'янцем на обличчі та самого його овалу. А також пологість плечей та комірць сорочки створюють враження постійного колового руху і лише фон створює відчуття спокою.

Ритм світлих плям підводить до обличчя моделі. Цікаво, що порівняно із роботами Мухи чи Клімта, у цій роботі нема вишуканого руху, динаміки.

«Портрет дівчинки», 1893 року – це одна з робіт Виспянського з циклу портретів дівчаток. Діагональна побудова композиції підкреслена позою моделі. Ромашка в руках дівчинки – символ невинності, юності, що розквітає. Блакитний фон із зеленавими відтінками підкреслює світлотність обличчя. Саме воно є композиційним центром картини. Пластичність ліній передається мереживним комірцем, а зелена рослина, яка проглядається за фігурою дівчинки, акцентує увагу на її обличчі. Ритм овальних ліній створено обручем на голові та паском сукні.

Станіслав Радзіковський, лікар за освітою, асистент на медичному факультеті Львівського університету, й водночас художник-аматор, походив з мистецької родини. У вільний час був завзятим театралом, не пропускав жодної прем'єри у Львівському театрі. На початку 1901 року він уперше побачив на сцені Ірену Сольську – і з того дня вже не уявляв свого життя без цієї жінки. «Портрет Ірени Сольської з павичем» Станіслава Радзіковського 1929 року є одним із серії листівок, присвячених цій жінці. Задумка сюжету на всіх роботах фантазійно екзотична, а стиль зображення виразно сецесійний – дивні ліани, таємничі озера, гойдалки у тропічній пустелі, райські фрукти й пташки, античний одяг, дивний лінеарний орнамент. Жіночий образ драматичний і таємничий. На цій роботі представлено два персонажі: сама модель і павич. Жіноча фігура граційна, тонка та пластична, у напівпрозорому одязі, який хвилиною спадає до павича. Павич, що сидить на квітучому дереві, є символом гордого самодостатнього чоловіка. Фон картини, всі предмети довкола моделі надають флер таємничості й загадковості. Фігура жінки розташована на золотому перетині, твердий камінь, на якому сидить модель, надає контрастності з її позою, яка створює враження готовності до руху.

Жіночий образ в сецесії виступає в ролі буквального символу:

- дівоча фігура з розкритими крилами за спиною, жіноча фігура як язичницький ідол, жінка зі змією, скрученою біля ніг (нагадування про первородний гріх) чи з молитовно складеними руками – це замолювання гріхів і сприйняття Божого Духу.

Якщо спробувати систематизувати різновиди жіночих образів польської сецесії, то можна виділити основні:

- пишнокосі з великими очима, вони нагадують «оранжерейні квіти»;
- обличчя схожі на богиню Афіну;
- обличчя жінок із зооморфними формами; жінка-пташка, жінка-кицька, жінки-русалоньки.

У польській сецесії виділяються дві домінуючі функції жіночого образу. Перша – алегорична, коли жіночий образ використовується як метафора, друга функція – декоративна, що перетворює жіночий образ в елемент декору. Як правило, друга функція яскраво проявляється у графіці, рекламі, архітектурі.

Якщо говорити про жіночий образ як об'єкт мистецтва, точці, на якій фокусується погляд художника, то сприйняття його можна розподілити на два напрями, які прагнуть перетнутися.

Перший напрям нівелює жіночий образ до рівня будь-якого іншого об'єкта зображення, наприклад, букета квітів чи яблука. З цього погляду, жіночий образ

рівнозначний букетові, оскільки обидва вони є приводом для зображення і однаково гідні цього. Об'єкт мистецтва, в ролі якого виступає жіночий образ у цьому випадку, є певним інструментом для створення художнього середовища і в цьому трактуванні смислового чи психологічного навантаження не несе. Жіночий образ стає знаком чи емблемою чогось – це напрям, що розвивався від «плакатних» образів.

Другий напрям – жіночий образ як мотив мистецтва, тобто сам твір, сюжет, а не інструмент сюжету. У цьому полягає ряд інших характеристик і, перш за все, психологізм. Якщо жіночий образ – це сюжет, то цей сюжет має бути розробленим, у нього є своя історія: минуле, сьогоднішнє, майбутнє [3, с. 179].

В якості об'єкта жіночий образ повинен бути співзвучним до одного із головних завдань мистецтва: бути привабливим чи викликати захоплення.

Модерн відкидає непорочний образ Діви Марії, але, незважаючи на це, кожен польський художник шукає образ своєї Мадонни.

Пошуки жіночого ідеалу супроводжуються і гострою полемікою з тим ідеалом, який існував у кінці XIX століття. Мода на простих, справжніх жінок, які повинні були втілювати і весь народ, і конкретний образ жінки, на межі століть вичерпує себе. Пафос простоти і природності програє естетиці та споглядальності. Жінка сецесії повинна бути прекрасною та загадковою – лише у цьому випадку вона ЖІНКА. Вона не повинна бути розкритою, зрозумілою до кінця, навіть повністю намальованою – безкінечна мінливість поз, руху, погляду. Техніка художників доби сецесії суттєво відрізнялася від манери майстрів попередніх поколінь, зокрема метра польського живопису – Яна Матейка.

Висновки:

1. Отже, особливістю польського модерну є тяжіння до класичного стилю мистецтва з імпресіоністським ухилом. Поштовхом для змін у жіночому портреті послугували зміни, які відбулися в загальноєвропейській культурі.

2. Із загальноприйнятих стилістичних особливостей модерну польські майстри використовують хвилясті лінії, рослинний орнамент і ритм у створенні жіночого образу.

3. Загальноприйнятий жіночий образ європейського модерну відрізняється від жіночого образу польської сецесії колоритом, композицією, своєрідною фактурою та змістом.

4. Під час вивчення питання були визначені, які функції ніс жіночий образ в Польщі.

5. Підсумовуючи, можна сказати, що майже у кожному жіночому портреті відчувається вплив символізму. Завдяки цьому вони не перестають дивувати своєю оригінальністю та унікальністю.

Література:

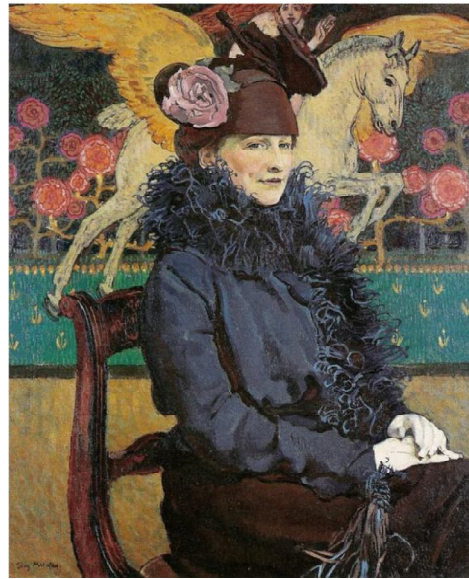
1. Adamowicz T. *Jozef Mehoffer. Krajowa agencja wydawnicza.* – Warszawa, 1976. – 47 s.
2. Juszcak W. *Malarstwo polskie. Modernizm.* – Warszawa, 1977. – 356 s.
3. Wallis, M. *Secesja,* – Warszawa: Arkady, 1974, с. 200.
4. Арнхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие.* М., «Прогресс», 1974. – 186 с.
5. Добровольский Т. *История польской живописи / Добровольский Т.* – Ossolineum, Варшава, 1975. – 254 с.
6. Сарабьянов Д. *Стиль модерн / Сарабьянов Д. В.* – Москва: Искусство, 1989. – 243 с.
7. Серебровский В. *Что такое «модерн» / Серебровский В.* Москва: Наука и жизнь, 1992. – 197 с.

Список ілюстрацій:

1. J. Mehoffer «Spiewaczka». Portret Wandy Janakowskiej (siostra zony Mehoffera), 1896.
2. J. Mehoffer, «Portret zony z Pegazem», 1913.
3. E. Okon «Portret zony z parasolka», 1909.
4. E. Okon . «Portret Pani Hersey», 1908.
5. St. Wyspianski «Zona artysty w chlopskim kaftanie», 1902.
6. St. Wyspianski «Portret dziewczynki», 1893.
7. St. Radzиковskyy. «Portret z Irina Solskiej pavoyu», 1929.



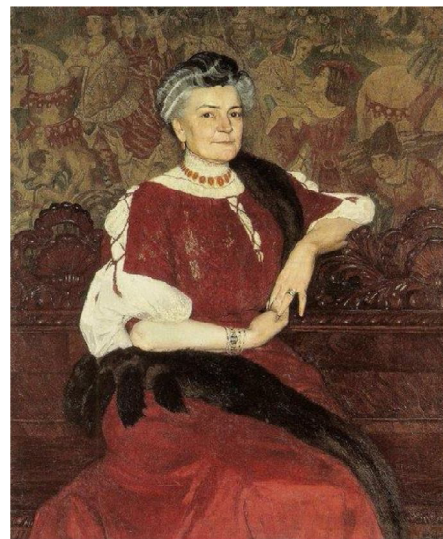
1.



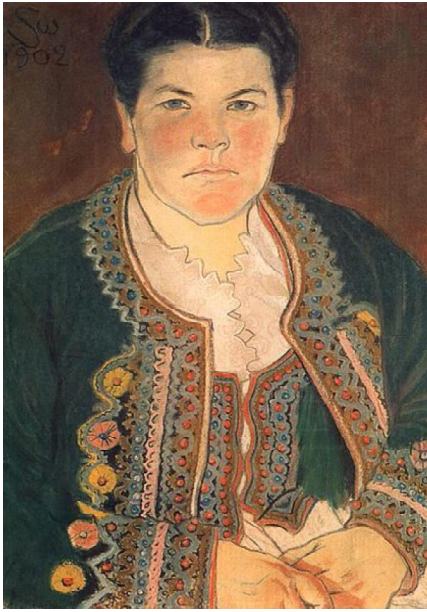
2.



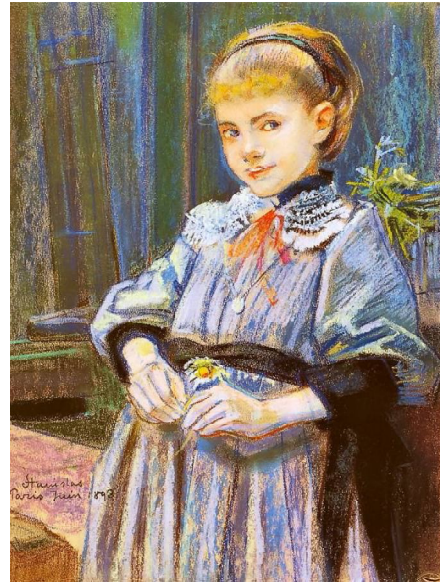
3.



4.



5.



6.



7.