

ПРОТОЭКСПРЕССИОНИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ СТАНИСЛАВА ИГНАЦИЯ ВИТКЕВИЧА

Костикова Неля Николаевна

выпускница аспирантуры Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования, «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина», РФ, г. Санкт-Петербург

PROTO-EXPRESSIONISM IN VISUAL ART BY STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ

Nelya Kostikova

Graduate of the postgraduate study of the Federal State budget educational institution of higher education, "St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin", Russia, St. Petersburg

Аннотация. В статье исследуется зарождение экспрессионизма в изобразительном творчестве Станислава Игнация Виткевича. Стилистические приемы и художественный метод раннего цикла «Чудовища» способствовали трансформации его художественного стиля в России (1914-1918), позволив занять свое место в ряду наиболее выдающихся художников-экспрессионистов начала XX века.

Abstract. The article explores the origin of expressionism in the visual art by Stanislaw Ignacy Witkiewicz. The stylistic techniques and artistic method of early cycle "The Monsters" contributed to the transformation of his artistic style in Russia (1914-1918), allowed him to take his place among the most outstanding artists - expressionists of the early XX century.

Ключевые слова: Станислав Игнаций Виткевич, Виткаций, протоэкспрессионизм, экспрессионизм, ранний русский авангард, художественный цикл «Чудовища», ранний период изобразительного творчества Станислава Игнация Виткевича.

Keywords: Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Witkacy, proto-expressionism, expressionism, early Russian avant-garde, the art cycle "The Monsters", the early period of Stanislaw Ignacy Witkiewicz's visual art.

В России творчество польского художника-экспрессиониста, драматурга, писателя, философа и фотографа Станислава Игнация Виткевича с игровым именем (не псевдонимом) Виткаций известны в основном знатокам польской литературы и театра. Живописное наследие Виткевича россиянам практически незнакомо, и в этом факте скрыта историческая несправедливость. Ведь именно под влиянием интеллектуально-художественной среды, в которой художник оказался во время своего четырёхлетнего пребывания в России (с октября 1914 по июль 1918 гг.), произошла трансформация его художественного стиля, вырос масштаб задач изобразительного творчества, сформировалась его эстетическая теория современной живописи «Чистой Формы», изменилось мировоззрение. «Для России Виткевич не может быть

фигурой безразличной. [...] У нас он может быть воспринят как «свой». [...] Созданное им представляет для России особый интерес — как весьма пристальный и пронизательный взгляд извне на нашу суть» [9, с. 172].

Созвучие характера трансформации художественного стиля и мировоззрения Виткация русскому авангардному искусству, рождает вопрос о предпосылках этого явления. Почему молодой польский живописец столь стремительно и глубоко отреагировал на довольно радикальные художественно-интеллектуальные процессы, происходящие в российском изобразительном искусстве в период его нахождения в нашей стране? Очевидно, что за этим стоит определенная готовность молодого живописца к этим переменам, которая сформировалась в предшествующий период его творчества. Польские искусствоведы пока эту взаимосвязь в своих исследованиях не выстраивают, рассматривая обособленно стилистику произведений довоенного творчества Виткевича, и отдельно – русских лет. Целью данной статьи является изучение художественных процессов, происходящих в ранний период изобразительного творчества Виткевича, которые подготовили его к восприятию наиболее передовых течений русского авангарда вариантов, в частности, различных вариантов экспрессионизма, способствовали трансформации художественного стиля польского живописца и его мировоззрения.

Для исследования выбран ранний изобразительный цикл Виткевича «Чудовища» (1906 – 1914), поскольку этот проект в его художественном наследии занимает особое место. Первые композиции «Чудовищ» датированы 1906 годом и до 1914 года включительно, Виткаций продолжал пополнять эту серию. «Чудовища» – это отступление Виткация от стилистики натуралистической живописи, которой с юных лет мальчика обучал отец, художник Станислав Виткевич-старший. Именно в этой группе композиций молодой Виткаций осваивает пространство новых живописных направлений – модерна и символизма, для которых были характерны не только определенные средства художественной выразительности, но и своя идеологическая основа, система моральных ценностей, отличная от школы академической живописи.

Ранний этап изобразительного творчества Виткация изучали в разное время польские исследователи Т. Добровольский, В. Штаба, И. Якимович, А. Жакевич и др. Каждый из них рассматривал те или иные композиции «Чудовищ» по отдельности, Штаба и Жакевич сделали это более системно и целостно. Особенно Жакевич в рамках своего большого исследования раннего этапа изобразительного творчества Виткация [8]. Но ни Штаба, ни Жакевич не рассматривали «Чудовищ» как базовый проект для формирования навыка художественного новаторства Виткация, как проект, в котором художник заложил основу будущей стилистики экспрессионизма, сформировавшейся в его изобразительном творчестве в России.

Согласно каталогу живописи Виткевича художник создал до 1914 года как минимум 80 «Чудовищ» [1]. Речь идет в большинстве случаев о графических рисунках углем, представляющих жанровые сцены, героями которых являются гротескно представленные персонажи — сам художник, его ближайшее окружение и, самое главное, — связывающие их отношения. Из всего количества известных сегодня «Чудовищ» около 12 оригинальных работ находятся в частных и музейных собраниях [8, с. 65], другие известны по их фотоизображениям, которые делал либо сам Виткаций «по горячим следам», либо его знакомые фотографы — Тадеуш Лангер и Ян Булгак.

Главный герой романа Виткация «622 падения Бунго, или демоническая женщина» (1910), Бунго, альтер-эго автора, называл «Чудовища» композициями «с точки зрения содержания [...] очень пессимистичными и хмурыми» [6, с. 123]. Исследователи изобразительного творчества Виткация в оценке этого цикла также делают акцент на содержании работ. Штаба пишет о «повествовательности» [4, с. 60] этих композиций, а Жакевич — об их «литературности» [8, с. 65], настаивая на прямой связи сюжетов с литературными текстами Виткация. Соглашаясь с выводами исследователей, хочется отметить, что содержательная основа «Чудовищ» важна не столько сама по себе, сколько ее специфический характер и ее взаимосвязь с пластикой формы, которая стремится эту специфику выразить.

В конце XIX — начале XX века новые открытия в психологии не только формировали новые представления о природе человеческой психики, о сознании и подсознании, но открывали

невиданные ранее горизонты для других наук, для художественного творчества, в том числе для изобразительного искусства. Художники получили возможность отображать более широкий диапазон чувств человека, который расширился за счет ранее табуированных областей — грехов, пороков, безумия, похоти, тревог, страхов, маний и т.д. С этой новой позиции Виткевич в «Чудовищах» рассматривает свой личный опыт. Художник в своих произведениях прибегает к форсированию жизненных ситуаций и чувств, с которыми он сталкивается в реальности, добываясь большей остроты содержания и формы в изобразительном искусстве. Он демонстрирует пластические решения и художественные приемы, которые встречаются в творчестве целого ряда художников европейской живописи и совпадают с той ветвью символизма, которую в искусстве конца XIX — начала XX века разрабатывал в поэзии Ш. Бодлер, находя красоту в умирающем теле, смерти, пороке и т.п. В русской живописи романтизация и эстетизация страдания, темной стороны человеческой природы характерна для живописных работ Михаила Врубеля. В европейском изобразительном искусстве аналогичную эстетику развивали Франц фон Байрос, Фильсьен Ропс, Обри Бердслей, Альфред Кубин, Эгон Шилле. В польской литературе особо необходимо выделить прозаика Романа Яворского, произведениями которого Виткаций восхищался и был горд тем, что автор признал его достойным для иллюстрирования его извращенных фантазий. Стремление Виткация в «Чудовищах» найти оригинальные проявления стилистики модерна и символизма, выйти за пределы канона, сближает его с творчеством некоторых соотечественников — Витольда Войткевича и его соратников по группе «Пять» — Леопольда Готлеба, Мечислава Якимовича, Властимила Хофмана и Яна Рембовского.

Сам Виткаций называл «Чудовища» «Демонизмами». В публицистических статьях художник несколько раз объяснял смысл понятия. Он понимал «демонизм» широко, обращаясь к истории живописи и связывая его с творчеством таких старых мастеров, как Л. Кранах, А. Дюрер и М. Грюневальд, У. Хогарт и Ф. Гойя. К «линии демонологов» XX века Виткаций причислял Ф. Ропса, Э. Мунка и даже О. Бердслея. «Речь не идет об атрибутах демонизма (ведьмах, чертях и т.д.), но о зле, которое лежит в основе человеческой души» [5, с. 402-403].

В композициях «Чудовищ» Виткаций не щадит ни себя, ни свое окружение. В кривом зеркале его жанровых сцен не просто отражаются события его личной жизни, но преломляется основная проблематика произведений модерна и символизма — романтический пафос высокого предназначения жизни «артиста», главенство эротизма и чувственности, власть демонических женщин, мистицизм и др. Вслед за содержанием так же гротескно искривляются и деформируются средства художественной выразительности композиций цикла. Линия теряет присущую модерну гладкость и предсказуемость, контур приобретает более своевольный характер, становится шероховатым, эстетика красоты и баланса форм уступает место более дисгармоничным сочетаниям.

Очевидны циклический характер этой группы работ, серийность сюжетов композиций, повторяемость типажей персонажей, общие для всех работ стилистические приемы. Но не очевидно происхождение этого художественного цикла в раннем изобразительном творчестве Виткация. По сей день у исследователей нет единого мнения о генезисе «Чудовищ».

В «Игре с искусством» (1982) Штаба отмечал сходство «Чудовищ» с циклом социальных и политических гравюр юмористического характера Уильяма Хогарта [4, с. 298].

Среди предположений других исследователей о генезисе «Чудовищ» — возможная связь с серией «Капричос» Ф. Гойи или с сатирической графикой В. Войткевича. Как вероятное литературное влияние Жакевич предполагает «обязательное чтение всех модернистов Жориса-Карла Гюисманса» [8, с. 69]. Самым же интересным кажется относительно недавнее высказывание Штабы: «Формула чудовищ несомненно оригинальна, определяет ее формально то, что я, в свое время, назвал «плохим рисунком» — но она не взялась ниоткуда, ее элементы были увидены и переработаны. [...] Подобную формулу употреблял Эдвард Мунк за несколько лет до того, как это сделал Станислав Игнаций, как в живописи, так и в графике, в офортах, гравюрах и в литографиях, в которых повторял, видоизменял и множил свои изобразительные находки» [3].

Объединение двух имен Штабой – Мунка и Виткевича – кажется правильным не только на основании общей для их произведений «формулы», которую выводит польский исследователь.

Взаимосвязь изобразительного творчества обоих художников оказалась более глубокой и более интересной, в чем легко убедиться, если сопоставить художественные циклы Виткация «Чудовища» и «Фриз жизни» Мунка. Сделать это интересно не только с точки зрения генезиса «Чудовищ», но и с точки зрения динамики и развития художественной стилистики его изобразительного творчества в ранний период. Виткаций в «Чудовищах» демонстрирует новый подход в обращении к произведениям других авторов при создании собственных, в частности к «Фризу жизни» Мунка, что позволяет говорить о формировании индивидуального художественного метода в работе над этим циклом, в котором также проявился новаторский характер его творческих поисков.

Подобные заимствования в области театральной драматургии Виткация сегодня хорошо изучены польскими исследователями. Назван целый ряд авторов, к произведениям которых обращался Виткаций — это В. Шекспир, А. Мицкевич, С. Выспянский, Т. Мичинский, Т. Ритнер, Т. Налепинский, Л. Хвистек, Г. Ибсен, С. Пшибышевский, А. Стриндберг, Ю. Видекинд, А. Жарри. Создание аналогичного ряда имен художников, к творчеству которых обращался Виткаций при создании своих изобразительных произведений, является одной из важных и очень интересных задач современного виткацеведения.

Явление, которое Блонский применительно к художественному методу Виткация в театре назвал «паразитированием», в истории искусства далеко не новое и под другими названиями существовало во все времена — пародия, пастиш, повторение, сатира, имитация, подражание, подобие, шарж, гротеск, карикатура, кактус, аллюзия, оммаж и т.п. Объединяющим смыслом для всего ряда аналогичных понятий будет особого рода взаимодействие одного произведения (явления) с другим, повторение уникальных черт уже известного изображения в изменённой форме в новом творении.

В начале XX века, в период смены парадигмы искусства такие «творческие диалоги» приобрели особое значение, поскольку трактовка формы в разных парадигмах изменялась радикально. Для молодых новаторов живописи такие «повторения» являлись часто этапами взросления, освоения стилистических новшеств. Виткаций в ранний период своего художественного творчества тоже пережил подобный этап. Он обращался как к западным мастерам, среди которых Ван Гог, Гоген, так и к польским модернистам — Выспянскому, Мехофферу и многим другим. Один из примеров такого творческого взаимодействия в послевоенный период описан в исследовании П. Павляка в статье «Виткаций — Учелло XX века» [2].

Обращение к «Фризу жизни» Мунка пока не было изучено польскими искусствоведами, несмотря на то, что является самым обширным в изобразительном творчестве Виткация, и относится не к одному произведению, а к целому циклу работ.

Свой главный художественный цикл «Фриз жизни» Мунк называл «поэмой о любви и смерти» [12, с. 28], «Фриз» был задуман как «серия декоративных работ, которые вместе должны создавать картину жизни. В них петляет извилистая береговая линия, рядом раскинулось море, всегда в движении, а под кронами деревьев бурлит многообразная жизнь с ее радостями и печалью» [12, с. 28].

Художник разделил все созданные произведения «Фриза» на 4 части, первую из которых называл «Зарождение любви», вторую — «Расцвет и угасание любви», третью — «Страх перед жизнью», а четвертую — «Смерть». Вместе с тем у Мунка не было задачи показать в этих частях сюжетное развитие, взаимную связь отдельных композиций. Каждая картина была задумана, несмотря на имеющееся портретное сходство персонажей с реальными людьми, как обобщение, символ отношений между мужчиной и женщиной, символ любви.

Эдвард Мунк с 1889 по 1900 годы жил и творил попеременно во Франции и в Германии. Знакомясь с новинками европейской живописи в своих регулярных с 1904 года поездках по Европе, Виткаций имел возможность познакомиться и с творчеством Мунка. Популяризации искусства норвежского художника в Польше способствовал один из ближайших его друзей и единомышленников, с которым он познакомился, живя в Берлине, польский драматург, поэт и глава богемного кружка — Станислав Пшибышевский.

Скорее всего, Виткаций хорошо знал произведения «Фриза жизни» Мунка, как и закадровую историю композиций, сюжеты которых опирались на события из личной жизни норвежского художника — трагическую гибель его рыжеволосой возлюбленной Д. Юль, непростые отношения с ее супругом С. Пшибышевским, судьбу их общего знакомого, известного драматурга А. Стриндберга и др. Виткаций входил в свою взрослую жизнь с жадной подобными историями — во время учебы в Академии Художеств в Кракове он станет частью польской богемной среды, познакомится с замужней красавицей-актрисой с рыжими кудрями Иреной Сольской и начнется новая полоса в его жизни, которая воплотится в сюжетах композиций «Чудовищ».

Даже с учетом неполной сохранности всех «Чудовищ» Виткация можно попробовать условно разделить их на такие же, как во «Фризе» Мунка, тематические группы. Это будут так же не связанные друг с другом эпизоды, в большей степени похожие на пластические рефлексии автора, визуализацию его чувственных переживаний фаз любви — от зарождения до смерти. И Виткаций, и Мунк сохраняли портретное сходство персонажей своих композиций с прототипами. Виткаций практически повторяет степень обобщенности форм и упрощения рисунка, которую мы видим на работах норвежского художника. С одной стороны, еще узнаваемо лицо человека на картине или реальное событие, с другой стороны — это не мешает видеть в них обобщение, символическое значение.

««Чудовища» представляют сценки с фигурами во весь рост (реже) или представленными в американском плане до колен (чаще всего) или еще крупнее, по грудь, иногда с головой на переднем плане как в фотографических портретах «крупным планом». Сценки чаще всего даны фронтально, фигуры располагаются на переднем плане, как на театральной сцене, лицом к зрителю. Картины завершает фон, чаще всего это пейзаж, иногда интерьер дома, иногда — неопределенное пространство» [3].

Такую «формулу» «Чудовищ» предложил Штаба, которая в равной степени относится и к «Фризу» Мунка. Но сближает оба художественных цикла не только «формула» Штабы, описывающая общее пространственное решение композиций Виткация и Мунка, но и отдельные образы и детали, присущие произведениям обоих авторов, а также в целом ряде композиций Виткация «за кадром» читаются конкретные произведения Мунка.

Так, в «Окончательном расставании» (Ок. 1910, рис. 1) Виткация узнаваемы изобразительные образы мунковского «Расставания» (1896, рис. 2). Волосы героини норвежского живописца, подобно морским волнам, наплывающим на берег, соединяются с фигурой мужчины в стремлении



Рисунок 1. С. И. Виткевич. Окончательное расставание. Около 1910. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Е. Франчак и С.



Рисунок 2. Мунк Э. Расставание. 1896. Холст, масло. 96,5×127. Музей Мунка, Осло, Норвегия

сохранить естественную, но одновременно болезненную связь. Виткаций использует очень похожую изобразительную метафору — его героиня так же почти сливается с окружающим ландшафтом. Изгиб женского тела повторяется в изгибах деревьев на линии горизонта, а сама она похожа на раненую птицу — накидка спадает с ее опущенных плеч как поникшие крылья. Диагональ линии дороги, на которой стоят герои «Окончательного расставания» Виткация напоминает любимую Мунком диагональ береговой линии, которая была фоном для множества его работ. Повторяются с небольшими изменениями позы мужских фигур — кисть руки, как светлое пятно на темном фоне одежды. Герои Мунка смотрят в разные стороны, у Виткация — повернуты друг к другу лицом, но все равно разобщены. Польский художник создает свою интерпретацию разрыва отношений в паре.

Несмотря на то, что Виткаций использует очень похожие средства художественной выразительности — упрощенные плавные формы, очерченные темным контуром, главенство линии в построении композиции, контрастные сочетания темных и светлых пятен, — его работа отличается от мунковской общей тональностью произведения. Эпичность образов норвежского художника, возвышенный романтизм разрыва любовной связи у Виткация сильно трансформируются, превращаясь на наших глазах в тень уже прошедшей эпохи, грустное воспоминание о сильных чувствах и поступках настоящих романтиков.

Еще один пример подобной трансформации можем наблюдать в работе Виткация «Сад страданий» (1910, рис. 3). Эта композиция посвящена близкой «Окончательному расставанию» теме и, возможно, вместе с ней, могла бы войти во вторую часть условного «Фриза жизни» Виткация — «Расцвет и угасание любви». Польский художник помещает пару влюбленных в ограниченное с трех сторон пространство, которое открывается зрителю с фронтальной стороны, подобно театральной сцене. Это совсем нетипичное композиционное решение для «Чудовищ» можно объяснить его генетической связью с «Убийцей» (1904 - 1905, рис. 4) Мунка. Ограниченное тремя стенами пространство, открытое на зрителя, является одним из повторяющихся мотивов живописи Мунка разных лет. Виткаций повторяет мунковский мотив, трансформируя его в архитектурный элемент ландшафта — садовое ограждение. В самом центре он помещает хрупкую женскую фигурку с пышными светлыми волосами и взглядом «в никуда», а у ее ног — отвергнутый мужчина, жертва ее жестокости и равнодушия.



Рисунок 3. Виткевич С. И. Сад страданий. Около 1910. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Е. Франчак и С. Околовича, Польша



Рисунок 4. Мунк Э. Убийца. 1904-1905.Литография. 36,8×40,9. Коллекция Сары Г. и Лайонела Эпштейнов

Очень похожий женский образ в центре композиции Мунка «Убийца». На переднем плане справа стол со следами последней трапезы любовников и тело жертвы на кровати слева — убитый женщиной мужчина. ««Смертью Марата» пришло кому-то в голову назвать эту одну из самых известных картин Мунка, больше всего обнажающую его страх перед женщинами. Эта картина не имеет ничего общего со смертью Марата. Это покаяние: женщина опасна и отвратительна. Она не достойна того, чтобы иметь с ней дела. Она — ужас и кровь» — считает Р. Стенерсен [11, с. 121]. Виткаций в «Саду страданий» несколько переиначивает конфликт

любовой пары Мунка, показывая не физическую смерть мужчины, но его психическое унижение в этом союзе, а хорошенькое личико стоящей в центре женщины, манящие изгибы ее фигуры и кокетливое декольте превращают ее власть над тем, кто у ее ног, в театральный фарс, позу, игру. Если герои Мунка заставляют зрителя сопереживать развернувшейся на их глазах трагедии, то герои Виткеция сострадания не вызывают, возникающие чувства — совсем другого рода.

В «Кончине» (1914, рис. 5) Виткевич довольно основательно перерабатывает «Смерть в комнате больного» (1893, рис. 6) Мунка. Герои трагической сцены у постели умершей сестры Мунка переживают общую горе в одиночестве, никто никого не поддерживает. Слева Мунк изобразил себя спиной к зрителю, легкий поворот его головы так и не открывает зрителю его лица, а белая полоска воротничка рубашки подчеркивает черноту его траурной одежды.



Рисунок 5. Виткевич С. И. Кончина. 1914. Бумага, уголь. 48×62. Национальный музей, Варшава, Польша



Рисунок 6. Мунк Э. Смерть в комнате больного. 1893. Холст, масло. 134,5×160. Музей Мунка, Осло, Норвегия

Автор «Кончины» избавляется от трагизма сюжета Мунка, представляя тему прощания с умирающим в виде фарса, что еще более выражено — начиная с самого умирающего, который стал похож на безумца, как и вся окружающая его разношерстная и разобщенная толпа. Обращает на себя внимание фигура молодого мужчины слева в темной одежде с белым воротничком, которая не просто напоминает персонаж Мунка, но выглядит его прямой цитатой, поскольку заимствуется Виткацием практически без изменений. Применяемые Виткевичем средства художественной выразительности соответствуют поставленной задаче нового прочтения образов. Линия в его рисунке более светлая, фривольная. Если Мунк стремился к лаконичности формы и линии, добивался глубины трагедии, то Виткевич, наоборот, наполняет изображение деталями, которые призваны «разбавить» печальный сюжет, снизить градус напряженности. Виткевич парадоксально соединяет в своих сюжетных посланиях иронию с пронзительной откровенностью, интимностью, а форма противоречит тому, о чем повествует сюжет. Это рождает «самоотрицание», обнажая протест художника, который уже не может всерьез относиться к условностям модерна и символизма и ищет выход за его пределы. В «Чудовищах» возникает уникальная тональность, в основе которой — двойственная природа всех изображаемых явлений. Последующий смысл объединяется с предыдущим и существуют именно в таком виде — смех и слезы, темное и светлое, доброе и злое соединяются воедино.

К 1914 году в рисунках Виткация появляются все большая свобода и выразительность форм. Художник осознанно стремился к этому раскрепощению, что иллюстрируют слова отца, который следил за творческим процессом сына: «Страшно меня интересует разница между тем, что ты рисуешь и тем, что ты называешь: дать по полной» (Ловран, 11 июня 1911) [7, с. 159].

«Чудовища» для Виткевича стали тем творческим пространством, где он стремился «дать по полной», т.е. создавать произведения новым художественным языком на очень личные темы, с новой степенью откровенности и с максимальной выразительностью формы. Многие художники вместе с Виткацием решали подобную задачу в этот период — так в недрах модерна и символизма зарождался новый язык экспрессионизма. То, символом чего стал «Крик» Мунка, формировалось в эмоционально напряженной живописи предшественников — М. Врубеля, Н. Ге, О. Редона, Г. Моро, Ж. Дельвиля, Дж. Энсора, Э. Шиле, А. Кубина. Происходящее на живописных полотнах сжатие пространства, деформация линейных очертаний, форсирование цветовой насыщенности были следствием стремления художников-символистов выразить невыразимое.

«Чудовища» Виткация, таким образом, можно и нужно рассматривать как закономерный проект его довоенного творчества, воплотивший основные тенденции эпохи, в которой польскому художнику выпало жить и творить. Виткаций варьирует размеры, тональность, фактуру пятна, ищет необычные ракурсы, «нарушает» гармоничный характер линии модерна, что делает его образы многозначными и противоречивыми. В персонажах Виткация нет героической романтики, благородной внутренней борьбы, свойственной героям символистских произведений, они побеждены страстями, страхами, инстинктами, им свойственны пораженческие настроения. Несмотря на то, что в «Чудовищах» Виткаций во многом повторяет находки и художественные достижения Мунка (в общем замысле цикла, в сюжетах отдельных композиций, в деталях рисунка), ему удается добиться неповторимых эмоциональных красок, создать собственный изобразительный проект со своими художественными достоинствами и со своим идеологическим подтекстом.

В «Чудовищах» автор не только отказался от приемов натуралистической живописи и работал с новым художественным языком модерна и символизма, но проявил себя как художник, который настроен на дальнейшее движение и развитие стилистики своих произведений. Важным оказалось не только само по себе стремление, но и потенциальная готовность художника к решительным действиям и радикальным переменам, которая сформировалась у него в работе над «Чудовищами».

Если в «Чудовищах» Виткаций только начал открывать новое пространство за пределами художественного языка модерна и символизма, то в России он смог в полной мере увидеть и осознать широту и глубину заключенных в новой стилистике экспрессионизма возможностей. В работах русского периода (1914-1918), под влиянием интеллектуально-художественной

среды раннего авангарда, Виткаций продолжил развивать художественные стилистические приемы, найденные в «Чудовищах». В России ему удалось создать свой собственный художественный стиль, один из вариантов экспрессионизма, который в последующие годы он будет развивать и совершенствовать. По-новому предстояло зазвучать в России и его художественному методу использования работ других авторов в качестве основы для создания своих произведений, который Виткаций широко применил в изобразительном цикле «Чудовища». «Метод свободного копирования» Михаила Ларионова окажется очень созвучен творческому методу Виткация [10], что безусловно, укрепит польского новатора в его поисках. В России Виткаций окончательно сформируется как художник начала XX века самого передового толка, с собственным лицом, яркой индивидуальной манерой в живописи, к чему он стремился и готовился с юных лет.

Список литературы:

1. Jakimowicz I. Stanislaw Ignacy Witkiewicz 1885-1939 : Katalog dzieł malarskich. Warszawa : Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990. — 162 s.
2. Pawlak Przemysław. Witkacy - Uccello XX wieku — [Электронный ресурс]. — URL: <https://docer.pl/doc/es5180c> (дата обращения: 10.02.2016).
3. Sztaba W. Witkiewicz w Paryżu 1908 // Witkacologia.eu : сайт об изучении жизни и творчества Станислава Игнация Виткевича. [Электронный ресурс]. — URL: https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Witkacy_w_Paryzu.html (дата обращения: 27.10.2017).
4. Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. — Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. — 298 s.
5. Witkiewicz S. I. Wywiad z Brunonem Schulzem // Witkiewicz S. I. Pisma krytyczne i publicystyczne // Dzieła zebrane : w 25 t - T. 11. - Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2014. - S. 402-403
6. Witkiewicz S. I. 622 Upadki Bunga czyli demoniczna kobieta // Dzieła zebrane : w 25 t. — T. 1. — Warszawa : PIW, 1992. — 565 s.
7. Z listu Witkiewicza do syna z dnia 11 lipca 1911, Lovrana // Okołowicz S. Anioł i syn — 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów. — Warszawa : Boss, 2015. - 328 s.
8. Żakiewicz A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. — Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. — 270 s.
9. Базилевский А. Виткевич: повесть о вечном безвременье. — М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН ; Наследие, 2000. — 200 с.
10. Костикова Н. Художественный стиль С. И. Виткевича и «принцип свободного копирования» М. Ларионова // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — Вып. 60: Проблемы развития отечественного искусства. — СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2022. — С. 125-139.
11. Стенерсен Р. Эдвард Мунк / пер. Н. И. Крымовой. — М. : Искусство, 1972. — 250 с.
12. Эдвард Мунк / Гос. Третьяковская галерея. — М. : [б. и.], 2019. — 264 с. : ил.