МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СОСІК ОЛЬГА ДАНІЇЛІВНА

УДК 008:75(477.41) "18–20"

ЄВРОПЕЙСЬКІ ПАРАДИГМИ МИСТЕЦТВА ДЕКАДАНСУ ТА СИМВОЛІЗМУ В ТВОРЧОСТІ ВІЛЬГЕЛЬМА КОТАРБІНСЬКОГО

Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового
ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.
_____ Сосік О. Д.

Науковий керівник: Школьна Ольга Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Сосік О. Д. Європейські парадигми мистецтва декадансу та символізму в творчості Вільгельма Котарбінського. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

Дослідження присвячене аналізу становлення і розвитку творчої мови В. Котарбінського у контексті провідних стильових напрямів, що панували в образотворчому мистецтві другої половини XIX – початку XX ст. Так, мистецька спадщина зазначеного майстра увібрала все різноманіття традицій європейського живопису епохи fin de siècle і репрезентована творчістю з академічною, декадентською та символістською стилістикою. Дотепер внесок митця в історію українського образотворчого мистецтва залишається не до кінця осмисленим, адже майстер був єдиним з когорти вітчизняних митців, хто звертався до макабричних і містичних сюжетів у своїх картинах.

У власних мистецьких пошуках художник пройшов шлях від академічних творів салонного ґатунку, які знаменують становлення його авторського світобачення, до філософсько-естетичної образності декадансу із подальшим переходом у символістську площину. І якщо остання в українському живописі представлена роботами Ю. Михайліва, П. Холодного (старшого), І. М'ясоєдова, М. Жука, частково В. Максимовича та Ю. Буцманюка, то декаданс повною мірою був втілений тільки у творчості В. Котарбінського.

Отже, дана дисертація є першою спробою дослідження декадансу як стилістичного напряму європейського і, зокрема, вітчизняного образотворчого мистецтва, що мало власну художньо-образну специфіку та характерні іконографічні ізводи. Слід зауважити, що згадане явище в мистецтвознавчій науці на сьогодні представлене швидше як складний художньо-світоглядний

феномен, котрий отримав втілення в різноманітних галузях знань – філософії, літературі, музиці та живописі.

Для вивчення зазначеної проблематики у роботі задіяно комплекс наукових методів, що включає герменевтичний, аксіологічний, семіотичний, історико-культурний, компаративний, іконографічний, формально-стилістичний та метод мистецтвознавчого аналізу.

У дослідженні розглянуто ключові світоглядно-філософські наративи другої половини XIX – початку XX ст., що дало змогу збагнути певні особливості, притаманні декадентському живопису. Для цього було проаналізовано низку фундаментальних наукових праць у царині філософії та культурології. Найбільш значущими для осягнення проблематики окресленої теми стали доробки А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, М. Нордау, В. Личковаха, С. Безклубенка, Ю. Богуцького, О. Федорука, В. Шейка. Серед мистецтвознавчих джерел проаналізовано роботи Г. Вельфліна, М. Дворжака, Е. Панофського, А. Рігля, а також розвідки сучасних українських вчених, дотичних до теми даної дисертації, зокрема Д. Добріян, М. Дроботюк, О. Мокроусової, Л. Савицької, О. Школьної.

Водночас, для розуміння художніх витоків декадансу увагу було зосереджено на мистецьких напрямах, що передували його формуванню, зокрема на академізмі та романтизмі. Перший розглянуто в контексті його становлення, яке відбулось у XVII ст., та подальшої трансформації у другій половині XIX століття.

Зазначено, що академізм XVII ст. був пов’язаний із опануванням різних технік і технологій, а також із усвідомленням того, що вершину досконалості мистецтва вже досягнуто й метою художників залишається тільки збереження традицій античності й Ренесансу. Так, до середини XIX століття характерними ознаками академічного живопису були розуміння законів перспективи, способів нанесення фарб, чітке виокремлення жанрів. Однак, починаючи з другої половини XIX століття, коли відбулися соціальні зміни у суспільстві, академізму стали властиві вихолощені салонні риси та невибагливі сюжети, що відповідало

смакам буржуазної публіки. Водночас, домінантою романтизму був принцип «чистого мистецтва», що заперечував загальноприйняті академічні догми і проголошував звільнення творчості від утилітарності та прагматизму.

Головним чинником формування живопису декадансу виступив рух прерафаелітів в Англії, у межах якого були сформовані основні стильові й образні засади вищезазначеної течії. Прерафаеліти створили у живописі цілком новий тип андрогінної жінки в іпостасі рудої feme fatale, яка часто з'являлась у вигляді літературних персонажів або язичницьких богинь і уособлювала дихотомію добра і зла. Згодом цей образ зазнав переосмислення у творчості художників-декадентів як візія абсолютної краси, позбавленої еротичних імпульсів. Зокрема, це стосується репрезентації жінок-медіумів під час спіритичних сеансів, сомнамбул або персонажів у гіпнотичному стані.

З-поміж іншого, в іконографії декадансу як важливий мотив було виокремлено зображення мертвих жінок у воді, на анатомічному столі або прикутих до хреста. Перша з зазначених категорій, так само, як і образ андрогінної жінки, бере початок з мистецтва прерафаелітів і представлена трьома іконографічними ізводами: Офелії, леді Шалотт та Елейн з Астолату. При цьому важливу роль відігравала наявність у зображенні поверхні води, що, на кшталт дзеркала, набувала окультного значення переходу з одного світу в інший, відкриваючи завісу потойбіччя.

Натомість зображення сексуалізованих трупів жінок на анатомічному столі чи мучениць, розіп'ятих на хресті, втілювали хворобливі фантазії чоловіків про вразливе, пасивне жіноче тіло й, водночас, страх перед сексуальною владою жінки, в якій вони вбачали загрозу своїй домінантній альфа-позиції.

У результаті аналізу творчості англійського графіка-декадента О. Бердслея, окрім жіночих, були виокремлені гротескні образи еротизованих, фемінних чоловіків, що стали джерелом інспірацій для багатьох європейських художників. Зокрема, в українському мистецтві означеної епохи пост-бердслеївські метросексуальні чоловічі персонажі зустрічаються на полотнах І. М'ясоєдова та В. Максимовича.

Також у дослідженні унаочнено генетичну спорідненість декадансу та символізму. Зазначено, що останній був сформований на ґрунті першого і успадкував від нього низку іконографічних ізводів, зокрема образи потонулої Офелії та каталептичних жінок. Крім того, продовженням декадентського мотиву мерців на воді стало зображення голови Орфея.

У роботі окреслено, що основною відмінністю символізму була більш «світла», вже очищена від некротичної енергії, психологічно стабільніша, «вибілена», піднесена атмосфера духовності з акцентом на віднайдення нової трансцендентної реальності. Однак не всі художники одразу подолали у собі морок декадансу і творчість декого з них була містила мотиви протистояння декадентської пітьми та духовного оновлення. Приміром, на перетині цих двох художніх напрямів створювали роботи митці, дотичні до «Салону Троянди та Хреста» Ж. Пеладана, котрий був апологетом окультизму та релігійного містицизму.

Отже, на основі аналізу творчості розенкрейцерів у дисертації було систематизовано іконографію містичного символізму, яка включає зображення чорнокрилих янголів, поліморфних створінь та постатей, що матеріалізувалися з води, вогню, туману або небесних тіл.

Крім того, у дисертації розглянуто притаманне символістському живопису явище колірно-музичної синестезії та космізму, що ґрунтується на теософському вченні О. Блаватської. Це дало можливість проаналізувати твори тих художників-символістів, творчість яких була повністю вільна від декадентських рефлексій, і виокремити характерні для них ключові образи.

Також розкрито специфіку втілення символістських тенденцій у роботах польських, російських і українських митців. Висвітлено традиційні для живопису згаданих країн теми та мотиви, а також простежено їхню ґенезу та розвиток.

Охарактеризовано становлення та ключові етапи розвитку творчості В. Котарбінського. Встановлено джерела інспірацій його образності, зокрема виявлено унікальне для декадентського живопису поєднання в одному творі

одразу двох іконографічних ізводів, а саме – ремінісценцій картини Дж. Е. Мілле «Офелія» та Т. Е. Розенталя «Елейн».

Між іншим, мистецька спадщина митця рясніє укоріненими у декадансі зображеннями мертвих і розіп'ятих жінок, мотивами смерті та відчаю, що були притаманні майстрам німецького та бельгійського живопису, такими як Г. фон Макс, А. фон Келлер, Ф. Ропс та Ф. фон Штук. Разом із тим, художня образність В. Котарбінського має певну спорідненість із мистецтвом прерафаелітів. Так, деякі його жіночі постаті в роботах академічного штибу апелюють до образів Д. Г. Россетті та Дж. Е. Мілле.

У творах В. Котарбінського неодноразово зустрічаються фантасмагорійні персонажі, що уособлюють хвилі, туман або зорі, та апелюють до картин швейцарця К. Швабе, німця М. Клінгера, француза Ж. Дельвіля, італійця А. Сарторіо. Натомість сутінкові мотиви, цвинтарі та примари в роботах художника походять від традицій польського символізму, а янголоподібні постаті та колірно-музичні алюзії співзвучні образності литовського митця М. Чюрльоніса.

Також у мистецькому доробку В. Котарбінського відчутні рефлексії російських художників, зокрема Г. Семирадського та М. Врубеля. Перший із згаданих митців, стиль якого сформувався в царині брюлловської школи, вплинув на академічні роботи майстра, створені ним під час перебування в Римі. Водночас із творчістю М. Врубеля В. Котарбінського пов'язують містичні мотиви, що з'явились у його картинах київського періоду. Зокрема, в роботах обох митців зустрічаються схожі персонажі із чорними крилами та загадкові жіночі образи з великими чорними очима, як у Льолі Прахової.

Таким чином, осмислення зв'язків між мистецькими школами різних країн, для яких властиві декадентські та символістські тенденції, дало можливість виявити їх ремінісценції в роботах В. Котарбінського й окреслити творчість цього українського митця як одну з невід'ємних, увиразнених, сталих і важливих ланок європейського декадансу та символізму. Значущість постаті В. Котарбінського в межах українського мистецтва обумовлена, перш за все,

унікальністю його образотворчого спадку, на прикладі якого можна простежити еволюцію тенденцій художнього образотворення впродовж другої половини XIX – початку XX століття.

Ключові слова: Вільгельм Котарбінський, друга половина XIX – початок XX століть, європейські парадигми, академізм, прерафаеліти, декаданс, символізм.

SUMMARY

Sosik O. D. European paradigms of the Decadence and Symbolism in the work of Wilhelm Kotarbinsky. Qualifying scientific work provided on the rights of the manuscript.

The thesis for the degree Candidate of Arts in the specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture (Art Studies). National Academy of Managerial Staff Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

The study is dedicated to the analysis of formation and development of creative language of W. Kotarbinsky in the context of the leading stylistic trends that prevailed in the fine arts in the second half of the 19th – the beginning of the 20th centuries. Thus, the artistic heritage of the above-mentioned master has absorbed the diversity of traditions of European painting of the fin de siècle and is represented by works in the academic, decadent and symbolist style. Until now, the artist's contribution to the history of Ukrainian fine arts has not been fully understood yet, because the master was the only one painter of a cohort of Ukrainian artists who turned to macabre and mystical subjects in his paintings.

In his own artistic quest, the artist worked his way from academic works of the salon type, which mark the formation of his original worldview, to the philosophical and aesthetic imagery of decadence with a subsequent transition to the symbolist plane. In addition, while in Ukrainian painting the latter is represented by the works of Yu. Mykhailiv, P. Kholodnyi, I. Miasoiedov, M. Zhuk, in some measure by

V. Maksymovych and Yu. Butsmaniuk, decadence has found its full expression only in the works by W. Kotarbinsky.

In this regard, this dissertation is the first attempt to study decadence as a stylistic trend of European and, in particular, Ukrainian fine arts, which had its own artistic and expressive specificity and characteristic iconographic versions. On this subject, it should be noted that in the present-day art history, this trend is rather a complex artistic and philosophical phenomenon, which has found its expression in various fields of knowledge: philosophy, literature, music and painting.

To address, this issue, philosophical, culturological, historical and art criticism approaches were used in this work. A set of scientific methods was also applied, including hermeneutic, axiological, semiotic, historical-cultural, comparative, iconographic, formal-stylistic methods and method of art analysis.

The study covers the key worldview and philosophical narratives of the second half of the 19th – the beginning of the 20th centuries, which made it possible to understand certain features inherent in decadent painting. For this purpose, a review of fundamental scientific works in the field of philosophy and culturology was conducted. The works that had the greatest significance for understanding the problems of the outlined topic include those by A. Schopenhauer, F. Nietzsche, M. Nordau, V. Lychkovakh, S. Bezklubenko, Yu. Bohutskyi, O. Fedoruk, V. Sheiko. The art criticism sources that have been analysed include the works by G. Welflin, M. Dvorak, E. Panofsky, A. Riegl, as well as the studies by modern Ukrainian scientists related to the topic of this dissertation, in particular, the works by O. Shkolna, L. Savytska, M. Drobotiuk, D. Dobriian, O. Mokrousova.

At the same time, in order to understand the artistic origins of decadence, we focused our attention on the artistic trends that preceded its formation, on academism and romanticism in particular. The first was considered in the context of its formation, which took place in the 17th century, and its subsequent transformation in the second half of the 19th century.

It has been observed that the academism of the 17th century is connected with mastery of techniques and technologies, as well as with the realization that the pinnacle

of art perfection has already been reached, and the only goal of artists is to preserve the traditions of antiquity and the Renaissance. For example, until the mid-19th century, academic painting was characterized by an understanding of approaches to perspective, ways of applying paint, a clear separation of genres (historical, allegorical, mythological). However, starting from the second half of the 19th century, when there were social changes in society, academism was characterized by rather emasculated salon features and simplified plots that corresponded to the tastes of the bourgeois public. At the same time, the dominant principle of romanticism was the principle of "pure art", which rejected the generally accepted academic dogmas and proclaimed the liberation of creativity from utilitarianism and pragmatism.

However, the main factor in the formation of decadence painting was the Pre-Raphaelite movement created in England, within which the basic stylistic and imaginative principles of the above-mentioned trend were set. The Pre-Raphaelites developed a completely new type of androgynous woman in the form of the red-haired Femme Fatale, who was often portrayed as a literary character or a pagan goddess and embodied the dichotomy of good and evil. This image was later reinterpreted by decadent artists as a vision of absolute beauty, devoid of erotic impulses. In particular, this is the case of the representation of female mediums during spiritualistic sessions, sleepwalkers or figures in a hypnotic state.

Among other things, the decadent iconography singled out images of dead women floating in water, lying on an anatomical table, or bounded to a cross. The first of these categories, as well as the image of an androgynous woman, comes from the art of the Pre-Raphaelites and is represented by three iconographic versions: Ophelia, the Lady of Shallot and Elaine of Astolat. In such a case, an important factor was the water surface, which, like a mirror, acquired the occult significance symbolising the transition from one world to another and lifting the veil of the afterlife.

However, images of sexualized female corpses laying on an anatomical table or martyrs chained to a cross embodied men's sick fantasies of a vulnerable, passive female body and, at the same time, their fear of a woman's sexual power, which they saw as a threat that could make them lose their dominant alpha position.

At the same time, the analysis of the works of the English decadent graphic artist O. Beardsley, reveals, in addition to women, grotesque images of eroticized, feminine men, which became a source of inspiration for many European artists. In particular, in the Ukrainian art of this era, post-Beardsley metrosexual male characters can be found in the paintings created by I. Miasoiedov and V. Maksymovych.

The study also shows a genetic relationship between decadence and symbolism. It is observed that the latter was formed on the basis of the former and inherited from it a number of iconographic versions, such as images of drowned Ophelia and cataleptic women. In addition, the image of the head of Orpheus was a continuation of the decadent motif of dead people in the water was.

The study notes that the main distinguishing feature of symbolism was “lighter”, “bleached” sublime atmosphere of spirituality, already purified from necrotic energy, psychologically more stable, with an emphasis on finding a new transcendent reality. However, not all artists immediately moved beyond the darkness of decadence, and the work of some of them was marked by the theme of confronting decadent darkness and spiritual renewal. For example, at the intersection of these two art movements, there were works created by artists related to the “Salon de la Rose + Croix” by J. Péladan, who was an apologist for occultism and religious mysticism.

Thus, through the analysis of the work of the Rosicrucian, the dissertation systematized the iconography of mystical symbolism, which includes images of black-winged angels, polymorphic creatures and figures materialized from water, fire, fog or celestial bodies.

Among other things, the dissertation addresses the phenomenon of colour and music synesthesia and cosmism inherent in symbolist painting, which is based on the theosophical teaching of H. Blavatsky. This made it possible to analyze the works of the symbolist artists whose work was completely free from decadent reflections, and to identify their key images.

The work also revealed the specifics of the manifestation of symbolist trends in the works of Polish, Russian and Ukrainian artists. The themes and motives traditional

for the painting of the above-mentioned countries have been marked, and their genesis and development have been traced.

The formation and key stages of development of the work of W. Kotarbinski have been characterized. The sources of inspiration for his imagery have been established; in particular, a combination of two iconographic versions in the same work, which is unique for decadent painting, was revealed, namely the reminiscences of J. E. Millais's "Ophelia" and T. E. Rosenthal's "Elaine".

Among other things, the artistic heritage of this artist is replete with typically decadent images of dead and crucified women, motifs of death and despair, which were common to masters of German and Belgian art, such as G. von Max, A. von Keller, F. Rops and F. von Stuck. At the same time, W. Kotarbinski's artistic imagery has a certain affinity with the art of the Pre-Raphaelites. For example, some female figures in his academic works appeal to the images of D. G. Rossetti and J. E. Millais.

The works by W. Kotarbinski include constantly repeated phantasmagoric characters, which represent waves, fog or stars and appeal to the paintings of the Swiss painter C. Schwabe, the German painter M. Klinger, the French painter J. Delville, and A. Sartorio. However, twilight motifs, cemeteries and ghosts in the artist's works are derived from the traditions of Polish symbolism, and angelic figures and colour-musical allusions are in tune with the imagery of the Lithuanian artist M. Čiurlionis.

In addition, the artistic work of W. Kotarbinski includes reflections of Russian artists, such as H. Siemiradzki and M. Vrubel. The first of these artists, who was formed within the framework of the Bryullov school, influenced the academic works of the master, which were created by him during his stay in Rome. At the same time, the mystical motifs that appeared in W. Kotarbinski's paintings of the Kyiv period are connected with the work of M. Vrubel. In particular, the works of both artists include similar figures with black wings and mysterious female images having large black eyes, like Liola Prakhova.

Thus, understanding the links between art schools of different countries that reflected the decadent and symbolist trends made it possible to identify their reminiscences in the paintings by W. Kotarbinski and to outline the work of this

Ukrainian artist as an integral, distinct, stable and important link of European decadence and symbolism. The significance of the figure of W. Kotarbinsky within Ukrainian art is primarily attributable to the uniqueness of his artistic heritage, the example of which makes it possible to trace the evolution of artistic trends of Ukrainian art in the period from the second half of the 19th century to the early 20th century.

Key words: Wilhelm Kotarbinsky, the second half of the 19th – the beginning of the 20th centuries, European Paradigms, Academism, Pre-Raphaelites, Decadence, Symbolism.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

1. Сосік О. Д. Витоки декадансу в європейському образотворчому мистецтві другої половини XIX – початку XX століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Напрям «мистецтвознавство». Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 28. С. 87–91.
2. Сосік О. Д. Мотив потопельника в художніх творах доби fin de siècle. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2019. Вип. 41. С. 233–240.
3. Сосік О. Д. Ремінісценції вікторіанського «авангарду» в українському, польському та російському образотворчому мистецтві декадансу та символізму. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Напрям «мистецтвознавство». Рівне: РДГУ, 2020. Вип. 32. С. 61–66.
4. Сосік О. Д. Ancient Egyptian and Antique Visions in the Art of Wilhelm Kotarbinski. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук Вісник. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. Вип. 16. С. 108–116.

Статті у наукометричних виданнях інших країн

5. Sosik O. Trends in fine art, as exemplified by the legacy of W. Kotarbiński, and architecture of the late 19th and early 20th centuries, Przestrzeń. Urbanistyka. Architektura, 1/2019. S. 8–16.
6. Sosik O. Iconography of female images in the art of decadence. *Problems of Arts and Culture*: International scientific journal, 2020. №3(73). P. 61–73.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Сосік О. Д. Мотиви декадансу в сучасному інтер'єрі. *Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій*: матеріали всеукр. наук-практ. конф. (м. Київ, 18–19 квітня 2019 р.). Київ: КНУКіМ, 2019. С. 144–150.

8. Сосік О. Д. Декілька штрихів до атрибуції робіт Вільгельма Котарбінського. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнар. симпозіуму, присвяченого 50-річчю НАКККіМ (м. Київ, 6 червня 2019 р.). Київ: НАКККіМ, 2019. С. 266–268.

9. Сосік О. Д. Еклектизм у творчості Вільгельма Котарбінського як чинник формування новітніх мистецьких форм. *Традиції та новації у дизайні:* мат-ли V всеукр. Наук.-практ. інтернет-конф. молодих учених і студентів (м. Луцьк, 17 квітня 2020 р.). Луцьк: ЛНТУ, 2020. С. 34–38.

10. Сосік О. Д. Єгипетська тема у творчості Вільгельма Котарбінського. *Культура та інформаційне суспільство.* мат. всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених. (м. Харків 23–24 квітня 2020 р.). Харків: ХДАК, 2020. С. 261–262.

ЗМІСТ

СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ …….....17

ВСТУП……...18

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ……..25

1.1. Історіографія дослідження.....……...26

1.2. Методологія дослідження…….....41

1.3. Джерельна база дослідження……...48

Висновки до Розділу 1.....53

РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ ДЕКАДАНСУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ.....55

2.1. Витоки світоглядних і художніх засад мистецтва декадансу.....55

2.2. Рух прерафаелітів в Англії та його роль у розвитку декадентського мистецтва..... 72

2.3. Іконографія жіночих образів у живописі декадансу.....82

2.4. Гендерні аспекти в мистецтві пізнього декадансу (на прикладі творчості Обрі Бердслея та його послідовників).....98

Висновки до Розділу 2.....113

РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК СИМВОЛІЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ.....116

3.1. Ремінісценції декадентської іконографії та образності у мистецтві символізму.....117

3.2. Становлення містичного символізму та його прояви у «Салоні Троянди та Хреста»……..... 127

3.3. Синестезія та «пертпетуум мобіле» в образотворчому мистецтві символізму.....136

3.4. Особливості мистецтва символізму в Польщі, Росії та Україні.....141

Висновки до Розділу 3..... 154

РОЗДІЛ 4. ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОСТІ В. КОТАРБІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА ДЕКДАНСУ ТА СИМВОЛІЗМУ..... 156
4.1. Академізм і пошук нової образної мови у римський період творчості В. Котарбінського (1872–1887)..... 157
4.2. Декаданс і символізм у київському періоді творчості В. Котарбінського (1887–1921)….....167
4.3. Роль В. Котарбінського у культурно-мистецькому житті Києва.....176
Висновки до о розділу 4.....183
ВИСНОВКИ.....185
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....194
ДОДАТКИ.....213
Додаток А. Список публікацій здобувача за темою..... 213
Додаток Б. Ілюстрації.....216

СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ДМОМ ім. О. С. Пушкіна – Державний музей образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна (м. Москва, Росія)

ДРМ – Державний Російський музей (м. Санкт-Петербург, Росія)

ДТГ – Державна Третьяковська галерея (м. Москва, Росія)

ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького – Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького (м. Львів, Україна)

МДСУ – Музей «Духовні скарби України» (м. Київ, Україна)

ММЛ –Музей мистецтв у Лодзі (Muzeum Sztuki w Łódzi) (м. Лодзь, Польща)

ММП – Музей мистецтв Прикарпаття (м. Івано-Франківськ)

НМВ – Національний музей у Варшаві (Muzeum Narodowe w Warszawie) (м. Варшава, Польща)

НМВр – Національний музей у Вроцлаві (Muzeum Narodowe we Wroclawie) (м. Вроцлав, Польща)

НМІУ – Національний музей історії України (м. Київ, Україна)

НМК – Національний музей у Кракові (Muzeum Narodowe w Krakowie) (м. Краків, Польща)

НМККГ – Національний музей «Київська картинна галерея» (м. Київ)

НММ ім. Б. та В. Ханенків – Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (м. Київ, Україна)

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка (м. Київ, Україна)

НХМУ – Національний художній музей України (м. Київ, Україна)

СОХМ ім. Н. Онацького – Сумський обласний художній музей імені Никанора Онацького (м. Суми, Україна)

ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури та мистецтв України (м. Київ, Україна)

НХМУ ДАФ – Національний художній музей України. Документально-архівний фонд (м. Київ, Україна).

НІАБ – Національний історичний архів Білорусі (м. Мінськ, Білорусь).

ВСТУП

Актуальність дослідження. Творчість Вільгельма Котарбінського (1848–1921) була популярною ще за життя художника. Однак після його смерті вона тривалий час лишалась призабутою. Як найбільш яскравий представник декадентського руху в живописі Україні, Вільгельм Котарбінський наповнив українське мистецтво духом європейського космополітизму. Потреба в переосмисленні його творчого спадку виникла зовсім недавно, у зв'язку з євроінтеграційними процесами в Україні, активізацією діалогу культур. Слід зазначити, що вже проведено низку досліджень, присвячених творчості та біографії Вільгельма Котарбінського, серед яких статті Л. Савицької «Вільгельм Котарбінський у мистецтві свого часу», М. Дроботюк «Вільгельм Олександрович Котарбінський», «Великий польський мрійник Вільгельм Котарбінський», Д. Добріян «Участь Вільгельма Котарбінського в мистецьких об'єднаннях та художніх виставках Києва», М. Гох «Між Римом та Києвом: мистецька дружба Вільгельма Котарбінського і братів Олександра та Павла Свєдомських», «Мотив смерті в творчості Вільгельма Котарбінського. Людина проти смерті впродовж історії». Однак проблема становлення та розвитку його авторського художнього стилю досі не розглядалася комплексно, зокрема в контексті провідних напрямів європейського живопису другої половини XIX – початку XX ст.

Наразі питання внеску Вільгельма Котарбінського в історію мистецтва України межі XIX–XX ст. залишається відкритим. Його творчість відображає не тільки духовні та естетичні пошуки того часу, а й спадок європейської культури в цілому. Існуючі дослідження повною мірою не висвітлюють усі етапи еволюції художнього стилю майстра, тому виникає необхідність у ґрунтовному аналізі мистецького доробку В. Котарбінського та його співставлення із ключовими тенденціями епохи fin de siècle.

З огляду на те, що декаданс в образотворчому мистецтві України й досі не набув належного висвітлення в мистецтвознавчих розвідках, постає питання визначення його світоглядних та художніх засад. Водночас існує потреба

розмежування понять декадансу та символізму в мистецтві, які часто ототожнюються, зважаючи на спільні світоглядно-естетичні витоки їхніх концептів. Проте в образотворчому мистецтві ці явища мали певні відмінності у стилістичних ознаках і філософських характеристиках й пов'язувались, відповідно, з «мовою» і «настроєм» художньо-образних візій. Слід наголосити, що мистецтво декадансу та символізму в українському живописі межі XIX–XX ст. найкраще візуалізується саме на прикладі творчості В. Котарбінського. Відповідно, вище зазначене зумовило вибір теми дослідження **«Європейські парадигми мистецтва декадансу та символізму в творчості Вільгельма Котарбінського».**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до планів наукової роботи кафедри мистецтвознавства Київського національного університету культури і мистецтв. Тему дисертаційної роботи затверджено рішенням Вченої ради КНУКіМ (протокол № 11 від 23 березня 2015 р). Робота виконана відповідно до цільової комплексної програми «Трансформаційні процеси в культурі та мистецтвах України» (державний реєстраційний номер 0107U009539), згідно з планом наукової роботи кафедри мистецтвознавства, у межах якої здобувачем досліджено творчість художника В. Котарбінського у горизонтах європейського мистецтва декадансу та символізму.

Науковим завданням дисертації є розкриття сутності європейських парадигм декадансу та символізму в образотворчому мистецтві другої половини XIX – початку XX ст., які відбились на творчості В. Котарбінського.

Мета дослідження полягає у визначенні філософських, естетичних, мистецько-іконографічних ідей європейського мистецтва декадансу та символізму, у контексті яких формувалася художня мова В. Котарбінського.

Відповідно до поставленої мети були сформульовані такі *завдання:*

- висвітлити історико-культурні передумови виникнення декадансу в образотворчому мистецтві XIX ст. й простежити стильову спадкоємність відносно його ідейних та художніх засад;

- дати визначення парадигмам мистецтва декадансу та символізму, розкрити їхні засадничі філософські й естетичні ідеї, що мали безпосередній вплив на становлення іконографії творів цих напрямів;

- унаочнити джерела інспірацій мотивів і образів живопису декадансу та символізму в різних країнах Європи;

- розмежувати стилістику декадансу та символізму в образотворчому мистецтві з точки зору притаманних їм художніх ознак і світоглядно-естетичних особливостей;

- встановити чинники, що вплинули на візії мистецтва декадансу та символізму в творчості В. Котарбінського;

- окреслити основні іконографічні ізводи, характерні для європейського живопису декадансу та символізму, що надалі знайшли втілення у творчості В. Котарбінського.

Об'єкт дослідження – європейські парадигми мистецтва декадансу та символізму.

Предмет дослідження – творчість Вільгельма Котарбінського в контексті європейського мистецтва декадансу та символізму.

Хронологічні межі дослідження окреслені періодом становлення декадансу та символізму: другою половиною XIX – початком XX ст. Оскільки окремі аспекти дослідження потребували вивчення соціальних і культурних процесів, які передували виникненню декадансу та символізму в європейському мистецтві, у роботі висвітлені окремі художні явища XV–XVIII ст. та першої половини XIX ст.

Географічні межі дослідження, окрім України, охоплюють Англію, Францію, Німеччину, Швейцарію, Бельгію, Нідерланди, Чехію, Литву, Польщу, Росію, Сполучені Штати Америки.

Методи дослідження. Дослідження базується на принципах *наукової достовірності та всебічності,* використанні широкого кола підходів, що здатні забезпечити всебічне розкриття проблеми.

Аксіологічний метод використано для виявлення зміни ціннісних парадигм у період fin de siècle; *герменевтичний* задіяно для аналізу та інтерпретування художніх образів у творах В. Котарбінського та сучасних йому митців; *семіотичний* – для розгляду символіки на полотнах художників декадентів та символістів; *історико-хронологічний* – для простеження етапів формування декадансу й символізму в образотворчому мистецтві; *компаративний* – для порівняння характерних тем і образів декадансу та символізму на картинах художників різних країн; *історико-культурний* – для віднайдення взаємозв'язків між соціокультурними процесами та змінами мистецьких традицій; *крос-культурного аналізу* – для встановлення впливів культур різних країн у творчості В. Котарбінського і його місця в діалозі культур; *формально-стилістичний* – для визначення стильових рис декадансу та символізму; *мистецтвознавчого аналізу* – для дослідження художньо-образної своєрідності робіт В. Котарбінського та інших митців межі XIX–XX століть; *іконографічний* – для виокремлення домінантних образів у мистецтві декадансу та символізму.

Теоретичну основу дослідження становлять:

- фундаментальні праці європейських філософів (Ф. Ніцше, М. Нордау, А. Шопенгауер);

- сучасних українських вчених у царині філософії та естетики (Т. Гуменюк, М. Каранда, В. Личковах, Г. Макаренко, Д. Скринник-Миська);

- роботи культурологічного і мистецтвознавчого спрямування (О. Афоніна, С. Безклубенко, Ю. Богуцький, М. Дворжак, О. Овчарук, К. Палья, Е. Тейлор, О. Федорук, Дж. Фрейзер, В. Шейко);

- дослідження українських мистецтвознавців, що прицільно або опосередковано торкаються проблематики даного дослідження (Ю. Івашко, І. Міщенко, О. Роготченко, Л. Савицька, С. Стоян, О. Школьна);

- розвідки, присвячені біографії та творчості В. Котарбінського (М. Гох, Д. Добріян, М. Дроботюк, О. Мокроусова, Л. Савицька);

-праці, в яких висвітлені питання, що стосуються естетичного руху та мистецтва прерафаелітів (П. Бет, О. Костіна, У. Пейтер, Дж. Раскін, О. Уайльд, О. Чура, В. Шестаков);

-література, пов'язана з творчістю англійського графіка О. Бердслея (С. Вейнтрауб, О. Довжик, Л. Затлін, Я. Марш, А. Саймонс).

Джерельну базу дослідження становлять твори В. Котарбінського з колекцій національних музеїв України та Польщі, а також приватних збірок та репродукції в альбомах і на листівках.

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що уперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено аналіз художнього спадку В. Котарбінського крізь призму іконографії європейського декадансу та символізму.

Уперше:

- європейські парадигми мистецтва декадансу і символізму та їхні вияви представлено в українському культурному просторі на прикладі творчості В. Котарбінського;

- виявлено особливості втілення художніх образів декадансу та символізму на основі аналізу творчості таких митців як Дж. А. Грімшоу, У. Крейна, Дж. Е .Мілле, Д. Г. Россетті, А. Хьюза, (Англія), А. фон Келлера, Г. фон Макса, Ф. фон Штука, (Німеччина), Ж. Дельвіля, К. Меньє, П. Стека, (Франція), К. Монтальда, Ф. Кнопффа, А. Чамберлані (Бельгія), К. Швабе, (Швейцарія), В. Прушковського, В. Росовського, А. Хмельовського (Польща), В. Максимовича, Ю. Михайліва, І. М'ясоєдова, М. Жука, (Україна), М. Чюрльоніса (Литва), М. Врубеля, Г. Семирадського, (Росія);

- виокремлено специфіку та джерела інспірацій іконографії творчого спадку В. Котарбінського, які віддзеркалюють парадигмальні тенденції мистецтва декадансу та символізму.

Поглиблено:

- розуміння ідейних і образних відмінностей живопису декадансу та символізму;

- уявлення про роль В. Котарбінського у культурно-мистецьких процесах Києва кінця XIX – початку XX ст., як активного учасника й організатора виставкових заходів і просвітницьких об'єднань.

Уточнено:

- поняття «європейські парадигми мистецтва декадансу та символізму» як сукупності філософсько-естетичних і художніх ідей, що вплинули на формування іконографії зазначених напрямів в образотворчому мистецтві кінця XIX – початку XX ст.;

- вплив В. Котарбінського на розвиток українського мистецтва декадансу та символізму.

Набули подальшого розвитку:

- ступінь вивчення мистецького надбання В. Котарбінського;

- дослідження етапів формування та трансформації художньої мови В. Котарбінського від академічних творів салонного ґатунку в римський період творчості до містично-езотеричних образів, створених після переїзду митця до Києва.

Теоретичне і практичне значення роботи полягає в тому, що її результати забезпечують можливість подальшого вивчення феномена декадансу в образотворчому мистецтві та дозволяють глибше зрозуміти стилістичні особливості творів В. Котарбінського – єдиного представника декадансу в історії українського живопису межі XIX–XX ст. Також матеріали дисертації можуть бути використані під час підготовки лекцій з історії мистецтва та художньої культури, методичних матеріалів та довідково-енциклопедичних видань.

Апробація результатів дослідження. Ключові положення дисертації було обговорено на міжкафедральному науковому семінарі КНУКіМ 23 грудня 2020 року та викладено на двох міжнародних і трьох всеукраїнських наукових конференціях: Всеукраїнській науково-практичній конференції Київського національного університету культури і мистецтв «Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій» (Київ, Київський національний університет культури і мистецтв 18–19 квітня 2019 р.); Міжнародному симпозіумі «Культурні та

мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство», присвяченому 50-річчю НАКККіМ (Київ, 6 червня 2019 р.); Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 6–7 листопада 2019 р.); V Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції молодих учених і студентів «Традиції та новації у дизайні» (Луцьк, 17 квітня 2020 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 23–24 квітня 2020 р.).

Публікації. Основні результати дослідження викладено у 10 одноосібних наукових публікаціях: 4 статті в наукових фахових виданнях України за напрямом «мистецтвознавство»; 2 – в наукових періодичних виданнях; 4 апробаційні публікації у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Текст дослідження складається із вступу, чотирьох розділів, тринадцяти підрозділів, висновків, додатків та списку використаних джерел, який налічує 236 позицій. Обсяг основного тексту дисертації складає 193 сторінки, обсяг додатків – 161 сторінка, загальний обсяг роботи – 375 сторінок.

РОЗДІЛ 1.
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Для забезпечення належного рівня вивчення проблематики даної дисертації потрібно, насамперед, виробити методологічний апарат, який складається із сукупності принципів, підходів та методів. З огляду на предмет дослідження, варто використовувати комплексний підхід, що дозволяє розглянути природу явищ декадансу і символізму в широкому спектрі філософських, естетичних, культурологічних, історичних та мистецтвознавчих галузей гуманітарних знань. Подібний інструментарій забезпечить необхідний ракурс розуміння означеної проблеми, широке охоплення явищ декадансу і символізму для увиразнення на цьому тлі творчості Вільгельма Котарбінського як єдиного представника декадансу в українському образотворчому мистецтві доби fin de siècle.

Історіографія, що окреслює коло питань, дотичних до проблематики дисертації, складається з фундаментальних наукових праць, дисертаційних та монографічних досліджень, окремих наукових публікацій вітчизняних та зарубіжних учених, словниково-енциклопедичних статей та альбомів.

Перш за все, це філософські джерела та низка культурологічних праць, написаних провідними мислителями, що пояснюють світоглядні засади мистецтва кінця XIX – початку XX ст. Разом із тим, аби зрозуміти витоки культурних зрушень періоду межі століть, виникає потреба розглянути матеріали, що висвітлюють історичні процеси, які відбувались з середини XIX ст. й передували формуванню декадансу й символізму в образотворчому мистецтві. Це, зокрема, дослідження процесу виникнення руху прерафаелітів в Англії, чия творчість заклала фундамент для утворення нових художніх течій кінця XIX – початку XX ст. Відтак, вивчення не тільки мистецтвознавчих, а й філософських, культурологічних та історичних літературних джерел дали змогу встановити причинно-наслідкові зв’язки всіх чинників, що вплинули на мистецькі процеси зазначеного періоду.

З огляду на те, що творчість В. Котарбінського раніше ніколи не розглядалась у контексті розвитку європейського декадансу і символізму, складовою частиною джерельної бази, окресленої в третьому підрозділі, стали роботи майстра, виконані у відповідній стилістиці. Окрім того, щоб розкрити сутність мистецьких напрацювань цього художника, виникла необхідність у вивченні творчого спадку митців різних країн, які працювали у даному напряму. Це дозволило виявити взаємозв'язки творчості українського художника з мистецькими школами Англії, Франції, Німеччини, Швейцарії, Бельгії, Нідерландів, Чехії, Литви, Польщі, Росії та США.

1.1. Історіографія дослідження

Історіографію дослідження умовно можна розділити на кілька основних блоків: філософські та культурологічні джерела, розвідки з проблематики декадансу, символізму, історії руху «Братства прерафаелітів», чия творчість заклала підвалини вищезазначених напрямів, що безпосередньо стосуються творчості Вільгельма Котарбінського. У свою чергу, літературні джерела кожного з цих блоків можна розділити на кілька груп: фундаментальні праці з філософії, естетики та мистецтвознавства, дисертації, монографії, наукові статті, словники й мемуарно-епістолярна спадщина, каталоги, альбоми.

В історіографії, перш за все, потрібно виділити філософські праці, що дають розуміння загальної картини доби fin de siècle, її ціннісних і духовних засад. У дослідженні генези світоглядних і художніх принципів декадансу та символізму у зв'язку із обраною темою, надзвичайно важливими є праці провідних німецьких мислителів Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше, які у XIX столітті обґрунтували ірраціоналізм у філософії й принцип песимізму в європейській культурі.

Так, у трактаті А. Шопенгауера «Світ як воля та уявлення» (1818 р.) [168], що став головним джерелом у формуванні декадентського світосприйняття, автор змальовує світ, яким керує Світова Воля, що вища за істину і спрямована в нікуди. Вона живить лише біологічне життя і не сумісна з процесами пізнання,

оскільки Воля не може існувати на території Духу. Тож перемога Духу над Волею, за А. Шопенгауером, неодмінно призводить до смерті, виправдовуючи самогубство. Звідси витікають ключові ідеї мистецтва декадансу: приреченість, меланхолія, песимізм, пошук краси у потворному й естетизація смерті як єдиного порятунку від грубої реальності буття.

Не менш важливу роль у становленні нового мистецтва межі століть відіграла філософсько-естетична думка Ф. Ніцше, а надто його дихотомічна концепція «аполонійського» і «діонісійського» начал художньої творчості, яку він виклав у праці «Народження трагедії з духу музики» (1872 р.) [106]. Хоча сам філософ був послідовним критиком декадентства з позиції «філософії життя» і всіляко закликав до подолання занепадницьких нігілістичних тенденцій, якими була просякнута духовна атмосфера кінця XIX століття, він стверджував, що, на противагу декадентам, завжди «обирав вірні засоби проти хворобливих станів: у той час як decadent завжди обирає шкідливі <…>» [106, с. 341]. Ф. Ніцше вбачав у декадансі перемогу слабкості, відсутність волі до життя і, як наслідок, тріумф шкідливих цінностей, що ведуть до деградації.

Проте дух його філософії так чи інакше мав на собі відбиток декадансу, і творчість митців того часу була нероздільно пов’язана із ніцшеанськими ідеями, його волюнтаризмом. Зокрема алюзіями образу «надлюдини», відображеними у праці «Так сказав Заратустра» (1883 р.) [106], та твердженням «Бог помер», яке Ф. Ніцше сформулював у своїй роботі «Весела наука» (1882 р.) [106]. І, як наслідок, у митців-декадентів Краса набула статусу божественного Абсолюту, а художник – головного Творця.

Цікавим у межах дослідження постає трактат Макса Нордау «Виродження» (1892 р.) [107], в якому він розглядав епоху fin de siècle з медичної точки зору. Автор характеризував представників мистецтва декадансу такими, що страждали на ті чи інші психічні розлади, і своєю творчістю зумовили занепад культури. Як дипломований психіатр, М. Нордау наголошував, що «лікар, який спеціально присвятив себе вивченню нервових і душевних хвороб, одразу впізнає у настроях fin de siècle, у напрямах сучасного мистецтва та поезії, у

настроях містиків, символістів та декадентів <…> загальну картину двох патологічних станів <…>: виродження та істерії <…> » [107, с. 19]. Причини хвороби нового мистецтва дослідник-психіатр вбачав у розвитку технічного прогресу, що сформував несприятливі умови для життя мешканців столиць. Він стверджував, що вплив великих міст на організм людини подібний до впливу малярії і так само спричинює виродження і смерть.

М. Нордау навіть наводив медичне обґрунтування деяким новітнім художнім технікам, посилаючись на клінічні дослідження учня З. Фрейда Ж. Шарко «стосовно порушення зору у вироджених та істеричних суб'єктів» [107, с. 36]. Відсутність чітких обрисів, сірі, або навпаки, насичені яскраві кольори свідчать, на думку вченого, про «нечутливість деяких ділянок сітківки», що притаманна людям з психічними розладами.

Недарма колористиці мистецтва декадансу притаманне поєднання зеленого та бузкового кольорів. Зелений колір має заспокійливі властивості, співвідноситься із самим життям, природою та гармонією. Бузковий, навпаки, асоціюється із хворобливим станом, і в середньовіччі вважався кольором жалоби та символом потойбіччя. М. Нордау з цього приводу зазначав: «Він діє гнітюче і ще більше пригнічує сумну людину. Звісно, що невротики або істерики, коли вони пишуть свої картини, схильні надавати їм колориту, який відповідає їхній втомі та виснаженню» [107, с. 36]. Через те, що ключовою настановою декадентів була боротьба із вітальністю шопенгауерівської Волі, у їхніх творах постійно була присутня дихотомія життя та смерті, що підкреслювалася відповідною колірною гамою.

Для глибшого розуміння соціокультурних настроїв, серед яких розвивалось мистецтво кінця XIX – початку XX століть, слід також звернути увагу на філософську працю Освальда Шпенглера «Присмерк Європи» (1918 р.) [169]. У цій роботі чітко висвітлена актуальна тогочасна тема кризи культури та декадентський мотив «кінця світу». Також корисним у контексті даного дослідження постає твір англійського філософа Патріка Гардінера «Шопенгауер – філософ германського еллінізму» (1963 р.) [30]. У ньому автор розглядає і

пояснює ключові ідеї шопенгауерівської концепції та прослідковує їх зв'язок з ученнями Платона та Іммануїла Канта.

З огляду на домінування теми смерті та вічності в мистецтві декадансу та символізму, важливою є праця французького історика Філіппа Ар'єса «Людина перед обличчям смерті» (1977 р.) [1]. Автор вивчав питання трансформації сприйняття смерті в європейській культурі й виокремив п'ять основних етапів – від раннього Середньовіччя до XX століття.

Серед сучасних вітчизняних праць з проблематики дисертації слід виділити монографію кандидата філософських наук, доктора мистецтвознавства, професора Г. Макаренка «Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше» (2004 р.) [82], яка з позиції естетики торкається кола проблем, що стосуються досліджуваної нами теми. Автор у своєму дослідженні намагається осмислити філософсько-естетичну сутність концепцій провідних філософів ірраціоналізму з точки зору музичного мистецтва. Робота містить доволі глибокий аналіз еволюції філософської думки XIX століття – від доби романтизму, що спиралась на німецьку класичну філософію, зокрема Ф. Шеллінга, І. Канта, Г. Гегеля, до періоду декадансу та символізму в мистецтві, де наріжними засадами світогляду та естетики виступали філософські системи А. Шопенгауера та Ф. Ніцше.

Окремо варто зупинитись на монографії українського філософа-естика, професора НАКККіМ В. Личковаха «Світ людини в мистецтві» (2005 р.) [78]. Автор розглядає питання кореляції естетичного пізнання з соціально-економічними, суспільно-політичними, ідеологічними явищами. На думку дослідника, «для естетичного аналізу природи художніх процесів є необхідний рівень цілісного пізнання суспільного життя» [78, с. 14]. У своїй роботі В. Личковах обґрунтовує взаємозв'язок історичного, філософського, морального контексту епохи з його естетичним самовираженням у творчості. Людське ставлення до світу у мистецтві виражається через «образ світу», «чуття життя», «дух епохи», які закарбовуються в художньому стилі і красі творчості [78].

Особливу увагу заслуговує дисертація кандидата філософських наук з естетики, доцента кафедри філософії та культурології Національного

університету «Чернігівський колегіум» ім. Тараса Шевченка М. Каранди «Неорелігійні мотиви в естетиці та мистецтві зламу XIX–XX століть» (2006 р.) [58]. Автор осмислює філософію мистецтва епохи fin de siècle у контексті неорелігійних засад, «які світоглядно організували змістовно-формальні шукання в мистецтві» [58, с. 101]. Зокрема, в другому розділі М. Каранда розглядає мотив маски, вказуючи на те, що він зародився «як певний прояв світського інтересу до іконічності <…>, як культурно-парадигмальний симулякр <…> “ейдосу”, “образу”, “лику”» [58, с. 77]. Спираючись на працю О. Шпенглера «Сутінки Європи», дослідниця зазначає, що виродження культури веде до того, що «людина мутантує до маски як форми змертвіння людського єства» [58, с. 77]. Вищезгадані тези цілком співзвучні з ключовим декадентським концептом шопенгауерівської Волі, якої художники прагнули позбутись шляхом трансформації всього живого на застиглу форму, що претворювало її на Волю до Смерті.

Крім того, у третьому розділі дисертації авторкою досліджено тему дихотомії у мистецтві рубіжного часу. Вона виділяє три найпоширеніші амбівалентні мотиви: «аполонічного – діонісійського», «нареченої – femine fatale», «божественного – демонічного». Аналізуючи феномен «двійництва», дослідниця зауважує, що для митців зламу століть «Зло – не результат розбещеності, це – “супроти” – Добро, яке імітує всі ознаки Добра, тільки взяті зі зворотним знаком. Оскільки Добро потребує зусиль і старань, оволодіння пристрастями, то декадентське Зло також передбачає всі ці якості» [58, с. 122]. Також М. Каранда вважає, що теми сакралізації смерті та саморуйнації, які притаманні мистецтву декадансу, були актом «самоствердження» та «самоувічнення», що відповідає ідеям А. Шопенгауера.

Важливу інформацію, яка висвітлює питання зміни світоглядної парадигми у мистецтві рубіжної епохи, містить дисертаційне дослідження кандидата філософських наук, доцента кафедри менеджменту мистецтва Львівської національної академії мистецтв Д. Скринник-Миської «Еволюція світоглядно-філософських засад українського образотворчого мистецтва межі

XIX–XX ст.» (2008 р.) [129]. Незважаючи на те, що вищезазначена робота лише опосередковано торкається нашого дослідження і сконцентрована здебільшого на мистецтві модерну, проте вона важлива, оскільки авторка, зокрема, визначає основні світоглядні дихотомічні орієнтації у творчості митців кінця XIX – початку XX століть: вітальний порив та відчуття приреченості серед апокаліптичних настроїв.

Цінною в контексті дослідження стала дисертація доктора, мистецтвознавства, професора О. Афоніної «Культурний код і “подвійне кодування” в мистецтві» [2]. У вказаній роботі вчена доходить висновку, що виникнення «подвійного кодування» у витворах мистецтва обумовлене трансформацією сталих культурних кодів, відповідно до нових соціокультурних процесів, і реалізується за допомогою алюзій, ремінісценцій, контамінацій тощо. Приміром, авторка зазначає, що відомі міфологічні коди, змінюючись від одного художнього стилю до іншого, «виступають вже тільки, як алюзії» [2, с. 196]. Таким чином, «внаслідок використання відомого матеріалу <…> створюється діалог між історією – автором – виконавцем – реципієнтом – споживачем художнього твору, що приводить до його розкодування» [2, с. 250].

Щодо літератури, яка стосується теоретичних настанов декадансу та мистецькому періоду fin de siècle в цілому, то тут чималий матеріал знаходиться на стику культурології та мистецтвознавства. Окрім того, багато корисних і значущих праць, що становлять підґрунтя для аналізу характерних рис декадентського мистецтва, написані у галузі літературознавства. Серед джерел такого типу варто виокремити книгу французького історика та біографа Ф. Жюліана «Мрійники декадансу» (1974 р.) [192], у якій автор розглянув мотиви та символи, котрими послуговувались митці-декаденти у своїй творчості. Зважаючи на те, що праця містить інформацію щодо великої кількості художників і письменників другої половини XIX – початку XX ст., вона носить доволі узагальнений характер. Однак, згаданий матеріал являє собою цінну антологію життєписів і мистецтвознавчих рефлексій для вивчення тематики декадентського мистецтва.

Нестандартним підходом до висвітлення соціокультурної ситуації межі століть у Франції вирізняється книга американського професора історії Є. Вебера «Франція: fin de siècle» (1986 р.) [230]. Автор зосередився на дослідженні аспектів повсякденного життя людей кінця XIX ст. і дійшов висновку, що загальноприйнятий естетський та інтелектуальний портрет епохи не відповідає реальним настроям тогочасного суспільства, оскільки «культурні бунтівники» в особі поетів та художників становили незначний елітарний прошарок і не могли претендувати на монопольну репрезентацію духу свого часу.

Зокрема, в цьому зв'язку викликає зацікавлення робота американської дослідниці культури декадансу К. Пальї «Личини сексуальності: мистецтво і декаданс від Нефертіті до Емілі Дікінсон» (1990 р.) [112]. У ній авторка висвітлює різноманітні прояви «личин» (масок) декадансу в живописі, літературі та музиці, які об'єднували тяжіння до імморалізму й ідея «чистого мистецтва» [112, с. 7].

Також заслуговує на увагу дисертація кандидата філологічних наук М. Губаревої «Теми та образи декадансу» (2005 р.) [35], де через співставлення трьох декадентських романів авторка виокремлює ключові мотиви, притаманні даній тематиці.

Важливими в дослідженні обраної теми постають праці з історії й теорії мистецтва та культури. Перш за все, це наукові напрацювання Г. Вельфліна, А. Рігля, М. Дворжака, Е. Панофського, котрі заклали основи сучасної мистецтвознавчої методології. Так, Г. Вельфлін був засновником формально-стилістичного методу дослідження мистецтва, який викладено в його роботі «Основні поняття історії мистецтва. Проблема еволюції стилю в новому мистецтві» (1915 р.) [23]. Як зазначає О. Школьна: «вчений сформулював поняття стилю як системи внутрішньої логіки художньої форми, побудованої за власними канонами» [166, с. 367].

Інший представник формальної школи, австрійський мистецтвознавець А. Рігль сформулював теорію, яка базувалась на трьох аспектах стилю, що

відповідали трьом типам художнього зору. Як зазначено у роботі польського дослідника К. Півоцького «Погляди Алоїза Ріґля» [207] дотиковий зір суміщає в собі близьке та плоскінне бачення; дотиково-оптичний – відтворює трьохвимірну модель, але на певній відстані ока, оптичний – створює на великій відстані площинне сприйняття предмету.

Натомість його співвітчизник мистецтвознавець М. Дворжак у своїй книзі «Історія мистецтва як історія духу» (1924 р.) [38] запропонував розглядати еволюцію художніх форм не з формальної точки зору, а в контексті духовного розвитку суспільства на різних етапах історії.

У першій половині ХХ ст. Е. Панофський розробив метод іконологічного дослідження, який виклав у праці «Етюди з іконології» [113]. Згаданий метод передбачав розширену інтерпретацію творів мистецтва і включав не тільки вивчення картини з точки зору історії стилів, а й через культурний та психологічний контексти.

З-поміж іншого, важливим постає вивчення праць, що висвітлюють проблеми культурної еволюції, а також культурологічні концепції XIX–XX ст. Зокрема, теорії британського вченого й одного з засновників культурної антропології Е. Тейлора (1871 р.) [144], шотландського антрополога Дж. Фрейзера (1890 р.) [156], німецького філософа О. Шпенглера [169].

Серед напрацювань сучасних українських дослідників слід виділити монографію академіка НАН України, доктора мистецтвознавства, професора О. Федорука «Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників другої половини XIX – початку XX ст.» (1976 р.) [153], у якій висвітлено культурні зв’язки українських та польських митців цього періоду.

Також джерелом цінної інформації стала монографія українського культуролога, ректора Харківської державної академії культури, доктора історичних наук, професора В. Шейка та академіка НАМ України, кандидата філософських наук, професора Ю. Богуцького «Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XX ст.)» (2005 р.) [161]. Співавтори розглядають питання впливу культури на формування

цивілізаційних процесів у світі та аналізують ключові культурологічні концепції зазначеного періоду.

Проблему трактування поняття культури ґрунтовно розглянуто в дослідженні почесного академіка НАМ України, доктора філософських наук, професора С. Безклубенка «Українська культура: погляд крізь віки. Історико-теоретичні нариси» (2006) [6]. Так, за визначенням вченого, «культура – <…> це незупинний процес взаємообміну, в ході якого живі люди збагачують, вдосконалюють та поповнюють свої знання та вміння шляхом освоєння створеного попередниками і, в свою чергу, власною творчістю поповнюють, збагачують культурну скарбницю свого народу, в ідеалі – і людства» [6, с. 7].

Зважаючи на те, що до дисертаційного дослідження має безпосереднє відношення питання творчості прерафаелітів, окрему групу джерел становить література, що стосується цієї тематики. Серед широкого кола матеріалів, в яких висвітлюється означене питання, варто виділити кілька праць, присвячених естетичному рухові в Англії. Адже саме він утвердив концепцію «чистого мистецтва» і заклав теоретичні підвалини мистецтва декадансу та модерну. Надзвичайно важливими у цьому аспекті є праці мистецтвознавців Джона Раскіна та Уолтера Пейтера, які відіграли ключову роль у формуванні теорії естетизму. Без цих досліджень сьогодні складно зрозуміти мистецтво прерафаелітів та їхніх послідовників.

Так, Дж. Раскін у книзі «Лекції з мистецтва» (1870 р.) [120] проголошував принцип точного наслідування природи в мистецтві, а поєднання етичного й естетичного називав невід'ємною складовою у формуванні образу абсолютної краси. Адже мистецтво, на його думку, повинно відігравати моралізаторську функцію у суспільстві. Натомість його учень У. Пейтер у своєму трактаті «Ренесанс. Нариси мистецтва і поезії» (1877 р.) [115] переосмислив естетичні погляди свого вчителя і наголосив на незалежності мистецтва від будь-якої моралі, а також на суб'єктивності поняття прекрасного.

Згодом О. Уайльд розвинув ідеї абсолютної краси Дж. Раскіна та суб'єктивістського бачення У. Пейтера і висунув власну теорію, яка доводила,

що саме мистецтво виступає відправною точкою, від якої відштовхується життя. У трактаті «Занепад мистецтва брехні» (1891 р.) [149] він виводить формулу, згідно з якою не мистецтво наслідує життя, а життя є віддзеркаленням мистецтва. Концепція О. Уайльда стала кульмінаційним етапом розвитку естетичного руху межі XIX та XX століть і лягла в основу декадентського мистецтва.

Що стосується літератури, присвяченої прерафаелітам, то, насамперед, потрібно виділити роботу П. Бета «Живопис прерафаелітів за весь час існування» (1901 р.) [20]. Вона стала однією з перших робіт, у якій було упорядковано їхню творчість та художній спадок послідовників. Цінну інформацію й грунтовний огляд робіт прерафаелітів та сучасних їм художників містить праця Р. Мутера «Історія живопису XIX століття» (1901 р.) [89], в якій автор охарактеризував представників руху прерафаелітів як перших декадентів у живописі.

Серед сучасних публікацій варто відзначити монографію мистецтвознавця та доктора філософських наук, професора кафедри історії мистецтва Російського державного гуманітарного університету В. Шестакова «Прерафаеліти: мрії про красу» (2004 р.) [163]. Праця містить детальний огляд творчості не лише провідних представників братства, а й менш відомих художників. Водночас робота цінна тим, що в ній проаналізовано вплив творчості прерафаелітів на митців інших країн, зокрема США та Росії.

Також у контексті розгляду проблематики дисертації слід виділити дослідження кандидата мистецтвознавства Є. Чури на тему «Проблеми художньої теорії і практики пізнього прерафаелітизму» (2006 р.) [159] та кандидата історичних наук О. Костіної «Відображення духовних пошуків англійського суспільства середини XIX століття у творчості прерафаелітів» (2017 р.) [68], в яких висвітлюються деякі аспекти, що знаходяться в межах даної роботи.

Так, Є. Чура, зокрема, провела ґрунтовний аналіз основних літературних джерел, що слугували сюжетною основою творчості прерафаелітів. Авторка детально розглянула поеми з артурівського циклу А. Теннісона («Леді Шалотт»,

«Смерть Артура»), зробивши акцент на різноманітті інтерпретацій одного сюжету різними митцями.

Натомість робота О. Костіної примітна тим, що дослідниця розглянула проблему протистояння науки та релігії у вікторіанському суспільстві. У главі «Спіритизм та мистецтво трауру» авторка припускає, що поширення «неорелігій» в Англії XIX ст. було пов'язане з культом смерті, яким себе оточували британці. Крім того, О. Костіна відзначає, що спіритизм створював ілюзію непідвладності смерті та був «свого роду реакцією на дарвінізм й теорію еволюції <…>, через що багато хто розчарувався у традиційній вірі та шукав підтримки в окультних науках» [68, с. 79].

Окрім зазначених робіт, корисну інформацію містить стаття дослідниці культури вікторіанської Англії, мистецтвознавиці О. Кірюхіної «Нове прочитання артурівської легенди в жанрі "літературної картини" у художників прерафаелітів» (2011 р.) [62]. Розвідка присвячена відображенню у творчості прерафаелітів літературних сюжетів, що тісно пов'язані з іконографією мистецтва декадансу та символізму.

Цікавими також є спостереження дослідниці щодо неоднозначності трактування прерафаелітами літературних образів, як-от героїнь роману Т. Мелорі «Смерть Артура» та поеми А. Теннісона «Леді Шалотт». У них авторка стверджує, що, на відміну від першоджерел, вищезазначені жіночі персонажі на полотнах прерафаелітів виступали «одночасно звабницями та жертвами, при цьому, безсумнівно прагнучи до незалежного від чоловіків існування» [62, с. 325].

Серед інших досліджень варта уваги стаття літературознавиці, кандидата філологічних наук Е. Цурганової «Декаданс в Англії» (2016 р.) [158]. Авторка виділяє три етапи становлення англійського декадансу. Перший, переддекадентський, етап дослідниця пов'язує із братством прерафаелітів та мистецтвознавцем У. Пейтером, якого називає ідейним натхненником вікторіанських декадентів. За її словами: «Художня діяльність прерафаелітів і вчення Пейтера, що втілює естетство та крайній суб'єктивізм, стали

сприятливим ґрунтом для посилення декадентський тенденцій <…>» [158, с. 211].

Друга фаза декадансу, на думку Е. Цурганової, припадає на 80-ті роки XIX століття, коли в Англії превалювала мода на французьку декадентську літературу, зокрема «Квіти зла» Ш. Бодлера, роман Т. Готьє «Мадемуазель де Мопен» та Ж. Гюїсманса «Навпаки». Останній став хрестоматійним відображенням образу істинного декадента. Третій етап декадансу авторка статті окреслює останнім десятиріччям XIX ст., коли видавалися художні журнали «Жовта книга» та «Савой», які об'єднували « <…> письменників, художників і критиків декадентської формації» [158, с. 213]. Ці два журнали стали концентрацією декадентських ідей не тільки в Англії, а й по всій Європі.

Серед літератури, дотичної до творчості англійського графіка Обрі Бердслея, насамперед слід виділити роботу поета, критика, видавця та друга художника А. Саймонса «Мистецтво Обрі Бердслея» (1918 р.) [221]. Книга являє собою невелике есе, яке, окрім спогадів, містить критичну оцінку мистецького спадку митця. Саймонівська інтерпретація творчості художника стала основою для багатьох наступних дослідників.

Також важливі матеріали містить книга-біографія американського історика С. Вейнтрауба «Бердслей» (1967 р.) [231]. Автор приділив особливу увагу вивченню питання про те, як хвороба та особисте життя митця вплинули на формування його унікального стилю. Він зазначав, що через хворобу О. Бердслей не міг вести сексуальне життя і через це у своїй творчості приділяв надмірну увагу сексу і пов'язаним з ним табу.

Ще одним значним матеріалом, в контексті аналізу робіт О. Бердслея, стало дослідження англійської професорки Лінди Затлін «Обрі Бердслей та вікторіанська сексуальна політика» (1990 р.) [236]. Авторка наголошує, що еротична тематика була для майстра, перш за все, протестом проти лицемірної вікторіанської моралі суспільства та бажанням демонтувати гендерні та сексуальні стереотипи в суспільстві.

Крім цього, слід відзначити статтю А. Фернабах «Уайльдівська Саломея та двозначний фетиш» (2001) [180], в якій дослідниця порушує питання замаскованої гомосексуальності в п'єсі О. Уайльда «Саломея», до котрої створив ілюстрації О. Бердслей. Зокрема, А. Фернбах припускає, що в образі Саломеї було замасковано чоловіка.

Вагомим джерелом для даного дослідження стала ще одна біографія О. Бердслея авторства британського журналіста та художнього критика М. Стерджиса (2014 р.) [140], в якій висвітлено не тільки віхи життя митця, а й змальовано культурне середовище, в якому відбувалося становлення майстра як художника.

Важливе місце, з-поміж матеріалів, що складають основу дослідження, посідають праці, дотичні до проблематики символізму й модерну в образотворчому мистецтві та культурі fin de siècle в цілому.

Серед найбільш прикметних праць варто назвати книгу Ж. Кассу «Енциклопедія символізму» (1974 р.) [60], в якій розглядаються різноманітні прояви символізму в різних видах мистецтва. Також у контексті дослідження заслуговує на увагу праця Д. Сараб'янова «Стиль Модерн» (1989 р.) [126], у якій значну увагу приділено дослідженню символізму як передвісника модерну.

Безумовний інтерес у цьому контексті представляє монографія В. Крючкової «Символізм в образотворчому мистецтві. Бельгія. Франція. 1870–1900» (1994 р.) [71]. У ній авторка досліджує світоглядні тенденції й художню специфіку, притаманну символізму, проводить компаративний аналіз художньої критики, присвяченої історії та теорії даного напряму і, водночас, змальовує загальний образ епохи fin de siècle.

Також багато цінних свідчень, що до певної міри стосуються теми даної дисертації, містить низка праць доктора мистецтвознавства, професора О. Школьної, зокрема її дисертаційне дослідження «Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору (перша половина XX століття)» (2007 р.) [167].

Важливим джерелом інформації стала монографія С. Стоян «Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві» (2014 р.) [142]. У своїй роботі авторка характеризує живопис символізму, як чуттєву візуалізацію домінуючих світоглядних наративів, за допомогою символічних форм, які трансформуються в залежності від зміни культурних парадигм.

Вчена представляє власну концепцію, за якою образотворче мистецтво складається « <…> із символічної, класичної та змішаної форм <…>. В періоди спряямованності культурних процесів у раціональне русло відбувається висування на перший план класичної форми <…>, при ірраціональних, трансцендентних орієнтирах – починає переважати символічна» [142, с. 4, 5].

Для розуміння витоків символізму та симбіозу в ньому східної і західної культур корисною є монографія колективного авторства українського реставратора, кандидата технічних наук М. Орленко, доктора архітектури, професора Ю. Івашко та китайської дослідниці Л. Шуань «Реінкарнація північного національного романтизму. Дослідження та досвід реставрації об’єктів» (2016 р.) [110]. У ній, зокрема, досліджено роль національного романтизму Англії, Німеччини та Франції у становленні «нових стилів» мистецтва межі століть. Ще одна колективна праця за редакцією російського вченого, доктора мистецтвознавства, професора І. Светлова «Символізм: нові ракурси» (2017 р.) [127] прикметна тим, що репрезентує погляд на мистецтво символізму авторів різних поколінь і охоплює широке коло географії митців-символістів.

Серед досліджень, в яких відтворено соціокультурні умови формування провідних художніх течій рубіжної епохи, важливою є дисертація доктора мистецтвознавства, професора кафедри теорії культури та філософії науки ХНУ ім. Каразіна Л. Савицької «Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910 роки» (2009 р.) [124]. У роботі впорядковано значний обсяг інформації стосовно мистецької ситуації в Україні у перехідну епоху та досліджено умови створення нових художніх течій. Також розглянуто вплив,

перш за все, російського та польського мистецтва на творчість українських митців.

Окремо авторка приділила увагу рецепціям західноєвропейського символізму у роботах Вільгельма Котарбінського. Л. Савицька тут зауважує, що саме полотна польських художників, які експонувались на київських виставках і мали чітко виражену «нову образність та стилістику», сприяли появі в українській художній критиці термінів «декадентство» та «символізм». На думку дослідниці, характерні для польського мистецтва риси загадковості та містицизму стали для українських майстрів «альтернативою пізньому передвижництву» [124, с. 133].

Що стосується опублікованих розвідок, присвячених біографії та творчості Вільгельма Котарбінського, слід згадати дослідження, здійснені Л. Савицькою, М. Дроботюк, Д. Добріян, О. Мокроусовою, М. Гоха. Однак, попри їх досить велику кількість, доводиться констатувати відсутність цілісного, ґрунтовного аналізу творчого доробку В. Котарбінського, його взаємозв'язків із ідеями західноєвропейських майстрів та провідних культурно-мистецьких центрів того часу. Дослідження творчості окресленого художника ускладнюється ще й тим фактом, що більшість його полотен не датовані, а біографічні відомості, що містяться в довідковій літературі, часто є хибними. Тому, факти життя означеного митця можна простежити у спогадах сучасників, що належали до його кола, та з низки архівних документів.

До таких матеріалів належать, насамперед, спогади М. Прахова, викладені у книзі «Сторінки минулого. Нариси-спогади про художників» (1958 р.) [119]; праці польського дослідника Я. Маліновського «Імітація світу: про польський живопис і художню критику другої половини XIX століття» (1987 р.) [196] та «Про ґенезу символізму в польському мистецтві та його російських відгомонах» (2013) [197].

Важливою віхою на шляху вивчення творчого доробку В. Котарбінського стало видання 2014 р. альбому «Вільгельм Котарбінський» [24], до якого увійшли майже всі відомі на сьогодні роботи художника із музейних і приватних

колекцій України. У цьому виданні вперше була представлена низка творів з приватних колекцій та каталогізовано роботи з фондів музеїв різних країн, що нині дало змогу провести всебічний аналіз творчості В. Котарбінського.

Отже, вивчення історіографічних джерел не тільки мистецтвознавчого спрямування, а й залучення матеріалів філософського та культурологічного характеру, які опосередковано чи напряму стосуються даного дослідження, дало можливість встановити чинники формування декадансу та символізму в європейському образотворчому мистецтві.

1.2 Методологія дослідження

Дослідження творчості Вільгельма Котарбінського в контексті парадигм європейського мистецтва декадансу та символізму потребує комплексного огляду філософських, історичних, культурологічних і соціальних факторів, які формували світоглядні тенденції в суспільстві на межі XIX–XX ст. Тому, вивчення цих питань базується на *принципі наукової достовірності та всебічності* й здійснюється на міждисциплінарному рівні із використанням широкого кола теоретичних підходів. А саме: *філософського* – для розуміння світоглядних засад доби fin de siècle; *культурологічного* – з огляду на особливий перехідний культурний стан, що утворився на межі століть; *історичного* – який дозволив розглянути обрану тему у відповідності до контексту епохи; *мистецтвознавчого* – для аналізу художніх творів з точки зору стилістики, композиції, колористики.

Комплексна методологія дослідження включає застосування сукупності методів, необхідних для розгляду теми в контексті духовних і соціокультурних тенденцій мистецтва епохи fin de siècle, а також з точки зору мистецтвознавчого аналізу художніх творів.

Аксіологічний метод сприяв осмисленню ролі трансформаційних процесів у ціннісній парадигмі епохи fin de siècle та їх впливу на формування ключових концепцій мистецтва декадансу та символізму.

Актуальність методу зумовлена тим, що період межі століть характеризувався передусім зміною сталих уявлень щодо фундаментальних понять та відчуттям їх невизначеності, що призвело до ситуації, коли старі цінності втратили сенс, а нові ще не встигли сформуватися. Через те, що мистецтво завжди виступало ретранслятором ціннісних настанов, воно найчастіше першим естетично відгукувалось на зміни духовних орієнтирів.

Декаданс у цьому аспекті став містком між старою і новою ціннісною парадигмою. Аксіологічний метод дозволив розглянути феномен декадансу як характерного явища в системі зміни культурних цінностей, коли старі усталені норми зруйнувалися новими вимогами, які ще не встигли набути в мистецтві новітніх чітких якостей. Також, цей метод став у нагоді при спробі розмежування світоглядних складових декадансу й символізму та визначенні їх аксіологічних особливостей, що втілились у художньо-образній формі.

Так, *герменевтичний метод* застосовано для інтерпретування художніх образів у творах Вільгельма Котарбінського та інших сучасних йому представників декадансу й символізму в образотворчому мистецтві. За допомоги вищезазначеного методу було здійснено аналіз образів літературних героїв у живописі декадансу та символізму. У зв’язку із використанням художниками літературних сюжетів стало актуальним завдання тлумачення текстів першоджерел, на підставі інтерпретацій яких були розроблені певні живописні твори. Це дозволило визначити не тільки сюжетний контекст, а й смислове навантаження художніх образів. Разом із тим метод дав змогу реконструювати ідейну сутність провідних філософських течій того часу, визначити їх світоглядне підґрунтя та естетичну значущість.

Використання *семіотичного методу* зумовлено тим, що твори, які послужили предметом дослідження, насичені символами, що мають складну багатошарову структуру. Метод передбачає, що різні зображальні системи зумовлені, передусім, культурно-історичними чинниками, на які може впливати також індивідуальний художній метод майстра. Метод дав змогу проаналізувати

витоки та розкрити сутність символіки та знакової системи зображень на полотнах декадентів та символістів.

Історико-культурний метод дозволив простежити специфіку формування декадансу й символізму та дослідити причинно-наслідкові зв'язки соціальних і культурних процесів кінця XIX – початку XX ст. Метод допомагає зафіксувати ключові етапи у зміні мистецьких традицій крізь призму культурної трансформації історичної епохи. Адже, своєрідність світовідчуття доби fin de siècle передбачала есхаталогічні уявлення про кінець століття як про кінець всієї історії, разом з якою мали зникнути всі попередні ідеї і традиції.

Складно зрозуміти художні особливості творів мистецтва, не занурившись у природу культурних зрушень того часу. Нова естетична концепція формувалась у стійкому зв'язку із духовною атмосферою кінця століття. Нове художнє мислення, бачення художником світобуття, його сприйняття прекрасного визначало прагнення митця відповідати новим ідеалам та цінностям, які проголошували провідні філософи епохи. Революційні наукові відкриття другої половини XIX ст. теж відбились у мистецтві. Руйнування сталих уявлень про світобудову змусило художників перейти в опозицію до позитивістської філософії пізнання та протиставити їй ірраціоналізм й містицизм.

За допомоги *історико-хронологічного методу* вдалося послідовно відтворити процеси розвитку нових тенденцій у мистецтві. Актуальність методу полягає в тому, що художньо-філософські принципи декадансу та символізму ґрунтувались на світоглядних засадах мистецьких напрямів, що їм передували (зокрема романтизм). Попри те, що декаданс і символізм сформувалися у другій половині XIX століття, для розуміння їхніх витоків потрібно звернути увагу на процеси, що відбувались ще на початку століття, коли почали поступово послаблюватись релігійні позиції, а загальнолюдський акцент змістився у бік особистісного, навіть культ героя-одинака.

З огляду на те, що символізм виріс на підґрунті декадансу, доцільно виділити кілька умовних переддекадентських етапів. Перший пов'язаний із

періодом романтизму, від якого декаданс успадкував риси індивідуалізму, песимізму, розчарування і свою ключову концепцію – «мистецтво для мистецтва». Другий етап припадає на середину XIX ст. і його можна співвіднести з творчістю англійського братства прерафаелітів у межах естетичного руху, що спирався на романтичний принцип «чистого мистецтва». Останній етап був ознаменований відокремленням від декадансу символістської течії в останнє десятиріччя XIX століття. Попри спільні з декадансом прагнення відмежування мистецтва від реальності, символізм набув іншого вектора розвитку у своїх світоглядних настановах.

Компаративний метод дав змогу провести порівняльний аналіз характерних образно-тематичних паралелей у роботах В. Котарбінського та сучасних йому європейських митців. Також він дозволив систематизувати художньо-стилістичні особливості творів декадансу та символізму і визначити їхні спільні та відмінні риси. Метод допоміг встановити взаємозв'язки між темами та образами на полотнах художників, що створювалися в один і той самий час на різних територіях.

За допомоги *крос-культурного аналізу* був встановлений вплив світоглядних настанов, пов'язаних із виявом особливостей культур різних країн у мистецтві другої половини XIX – початку XX ст., на вектори розвитку творчої мови В. Котарбінського. У парадигмі крос-культурного аналізу також окреслено специфіку прояву декадентської та символістської концепцій у творах європейських майстрів з огляду на соціокультурні та духовні зрушення в суспільстві, зокрема в контексті «діалогу культур».

За допомогою *іконографічного методу* були досліджені зображення ключових образів у мистецтві декадансу та символізму. Наприклад, серед мотивів мерців, що пливуть по воді, було виокремлено три основні іконографічні ізводи: Офелія – героїня трагедії У. Шекспіра (був поширений у митців Англії, Бельгії, Франції, Нідерландів, України); леді Шалотт із однойменної поеми А. Теннісона (відобразився у творах художників Англії, України); Елейн із Астолату – персонаж із роману Т. Мелорі «Король Артур» (знайшов втілення на

полотнах митців Англії, США, України). Також додатково вдалося встановити характерні ознаки образів, притаманних вищезазначеним персонажам літературних творів.

Приміром, іконографія леді Шалотт та Елейн з Астолату вирізняється тим, що перша була зображена у човні сама, тоді як другу небіжчицю супроводжувала чоловіча постать, яку різні митці інтерпретували по-своєму. Так, на полотнах окремих художників фігура човняра набувала хтонічних мотивів і уособлювала провідника душ померлих. Також невід'ємними атрибутами образу Елейн були лист і квітка лілеї, які вона тримала в руці, згідно з текстом Т. Мелорі.

Формально-стилістичний метод уможливив визначення стильових характеристик творів шляхом виокремлення особливостей розвитку мистецтва певних епох, які характеризувались сукупністю загально-умовних норм. З огляду на те, що в XIX ст. на зміну «великим художнім стилям» прийшли стильові напрями як протест проти змертвілих, консервативних канонів класичних епох, для виявлення домінуючих рис та стилістичної єдності декадансу і символізму необхідно визначити сутність поняття стилю.

Так, за В. Власовим, «стилі в мистецтві не мають чітких меж, вони плавно переходять з одного в інший і знаходяться в безперервному розвитку, змішуванні та протидії» [26, с. 10]. Відтак можна стверджувати, що символізм виник у надрах стилістики декадансу, на ґрунті його філософсько-естетичної концепції, проте набув окремих ознак, виражених у художній формі. Так, у символізмі, на противагу декадансу, який культивував штучність та неприродність форм, домінує вітальний мотив. Російський письменник-символіст початку XX ст. Андрій Бєлий писав: «Символ – це образ, який взятий у природі й перетворений творчістю» [7, с. 22]. Таким чином, не зважаючи на спільні естетичні настанови, декаданс і символізм мали різні прояви художньої форми при подібному змісті.

Метод мистецтвознавчого аналізу дозволив відтворити цілісну структуру всіх елементів художнього твору шляхом аналізу кожної складової виражальних засобів. Для того, щоб пізнати змістовий аспект картини, потрібно дослідити її, перш за все, на предметному рівні. Зокрема, проаналізувати форму та розмір, які

у свою чергу обумовлюють організацію зображального простору, специфіку колориту та предметну композицію, що відповідають за емоційне забарвлення, й акцентують увагу на ключовому елементі картини, створюють відчуття динамічності (за допомогою діагональної композиції та асиметрії) або спокою (завдяки симетрії та статичності фігур). Тому лінії, колорит, тон, матеріали та техніка, якими послуговується художник, здатні передавати не лише настрій та характер твору, а і його глибинний зміст та смисловий контекст.

Загалом, комплексний методологічний підхід, який був задіяний у дослідженні, дозволив поглянути на проблематику декадансу та символізму у контексті парадигмальних вимірів, відповідно до тогочасної соціокультурної ситуації, філософських та художніх ідей. Як зазначає доктор культурології, професор О. Овчарук, виникнення підвищеного інтересу до ціннісної проблематики відбувається саме «у період криз, зламів усталених систем, що спричиняє пошук нових культурних основ та орієнтацій існування людини» [108, с. 84]. Так, американський філософ Т. Кун розглядав поняття парадигми не лише як теорію, а як цілісний світогляд, що визначає певний набір переконань і цінностей, котрі впливають на сприйняття реальності [72].

В основі формування засадничих світоглядних моментів декадансу лежали аспекти, пов’язані з філософією німецького ідеалізму, зокрема волюнтаристські ідеї А. Шопенгауера та Ф. Ніцше. Оскільки художні принципи декадансу в образотворчому мистецтві базуються на засадах академізму, що апелював до ідеалізму, процес становлення першого відбувся шляхом трансформації сталих естетичних та етичних поглядів. Декаданс відкинув принципи академізму, які були побудовані на ідеалізації образу, що втілював гармонію та моральні чесноти і звернувся до естетики потворного, відображення краси у смерті, хворобливих станах та візіях, котрі мали демонічну природу.

Разом із тим, ключові ідейні аспекти декадансу, такі, як принцип «мистецтва для мистецтва», індивідуалізм та елітарність, сформувались під впливом неокантіанської філософії. Вона заперечувала поняття загальності у бутті, натомість визнаючи реальним тільки те, що було наділене особливістю й

індивідуалізмом, а також наголошувала на ієрархічному поділі між суспільствами залежно від цінностей, які вони втілюють.

У процесі розвитку декадентського мистецтва філософія німецького ідеалізму набула рис герменевтичної концепції В. Дільтея, в основі котрої лежав психологічний підхід, що базувався на переживанні та розумінні, які поставали двома боками одного процесу. Поступово у концепціях А. Шопенгауера та Ф. Ніцше декаденти почали шукати додаткові герменевтичні сенси, в результаті чого з'явились нові види іконографічних ізводів.

До прикладу, мотив смерті, репрезентований спочатку есхатологічними образами покійниць, що пливуть по воді, згодом трансформувався у зображення мертвих жінок на столі патологоанатома або розіп'ятих на хресті мучениць. Таким чином, можна прослідкувати зміни у характері страхів, притаманних епосі fin de siècle: від спроби проникнути у таємниці небуття до бажання знешкодити загадкову та неконтрольовану сутність жіночого їства.

Згодом герменевтична концепція В. Дільтея завела художників, які розробляли свої роботи на перетині декадансу та символізму, до нового діалектичного мислення, коли сенси почали нашаровуватись один на одний. Основою цих зрушень стала ідея «perpetuum mobile» – «вічного руху», котрий у тій чи іншій формі зміг втілитися майже у всіх видах мистецтва епохи fin de siècle. В живописі «перпетуум мобіле» найглибше розкрилася у синестезійному мистецтві символізму, в якому образи завжди мають незавершений характер, залишаючи глядачу простір для власних інтерпретацій.

Таким чином, для повноцінного розкриття світоглядних та художніх аспектів декадансу та символізму був задіяний комплексний підхід, що спирається на сукупність загальнонаукових і конкретно наукових методів дослідження і передбачає охоплення філософських, культурологічних, історичних і мистецтвознавчих аспектів із застосуванням принципів наукової достовірності, істинності та всебічності.

1.3 Джерельна база дослідження

Джерельна база дослідження репрезентована натурними взірцями з музеїв та репродукціями картин. Можна виокремити дві групи джерел: 1) музейні колекції України та Польщі, у яких зберігаються станкові полотна, графіка, акварелі, сепії, фрески та монументальні розписи Вільгельма Котарбінського, а також колекції західноєвропейських музеїв, у яких містяться твори представників прерафаелітського руху та інших митців, у творчості яких відбились тенденції декадансу та символізму; 2) репродукції, представлені в альбомах, каталогах та листівках.

До першої групи належить, передусім, колекція Національного музею «Київська картинна галерея» (далі – НМККГ) [98]. А саме – картина В. Васнецова «Три царівни підземного царства», П. Свєдомського «Поховання у квітах», а також роботи В. Котарбінського «Пісня ранку», «Біля жертовника», «Жертва Нілу». На останньому полотні в ході дослідження було виявлено два іконографічних ізводи, притаманні мистецтву англійського декадансу.

Нині в Сумському обласному художньому музеї імені Никанора Онацького (далі – СОХМ ім. Н. Онацького) [100] зберігаються одинадцять акварельних малюнків та п’ять сепій В. Котарбінського, серед яких у трьох творах відчутний містичний контекст. Це роботи «Смерч. Янгол з здійнятим мечем» і «Битва у повітрі», які мають декадентське забарвлення, та символістська композиція «Біля могили».

Колекція Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (далі – НММ ім. Б. та В. Ханенків) [99] містить дві станкові роботи «Ранковий серпанок», датований бл. 1900–1904 рр. та «Годування ібісів», виконані у відповідній до тематики дослідження стилістиці. Окрім того, в музеї знаходяться монументальні композиції, розроблені В. Котарбінським для плафона «Червоної вітальні»: дві бічні частини під назвою «Амур серед квітів», «Амур серед квітучих гілок та сині птахи», «Амур з луком», «Амур у польоті», «Гірлянда квітів», а також десюдепорти «Алегорія сну» й «Алегорія смерті» (голова Медузи Горгони)», які мають символістське забарвлення.

У Національному музеї Тараса Шевченка (далі – НМТШ) знаходяться чотири живописні панно В. Котарбінського на билинні сюжети: «Добриня Микитич, його дружина і Альоша Попович», «Богатирі. Бій Добрині Микитича з Іллею Муромцем», «Соловей Будимирович з дарами у князя Володимира в Києві», «Добриня Микитич визволяє небогу князя Володимира разом з іншими царівнами». Попри те, що в цілому зазначені роботи не пов'язані з декадансом та символізмом, композиція примітна тим, що в ній проглядаються естетичні риси й міфологізм Едварда Берн-Джонса та декоративність, притаманна декадентським картинам Гюстава Моро. Крім того, казкові та билинні мотиви були характерні для російських протосимволістів і представників модерну.

У Національному музеї історії України (далі – НМІУ) [96] зберігається графічний твір В. Котарбінського «Розіп'ятий янгол», що відповідає тематиці декадансу, а також робота «На могилі матері», яка ідентична сепії під назвою «Біля могили» зі збірки СОХМ ім. Н. Онацького.

У київському приватному Музеї «Духовні скарби України» (далі – МДСУ) [91], заснованому Ігорем Понамарчуком, знаходяться полотна В. Котарбінського «Поцілунок хвилі» , «Смерть Мессаліни» та «Янгол».

До збірки Івано-Франківського Музею мистецтв Прикарпаття (далі – ММП) [93] входить картина В. Котарбінського «Мелодії Нілу».

Серед робіт інших українських митців, які були дотичні до стилістики декадансу та символізму, можна виділити картини В. Максимовича «Автопортрет», «Нудизм», «Поцілунок» та «Бенкет», які належать до колекції Національного художнього музею України (далі – НХМУ).

Крім того, до сфери дослідження ввійшла робота польського митця Я. Мальчевського «Медуза», що знаходиться у колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького (далі – ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького) [90].

Серед колекцій польських музеїв роботи В. Котарбінського зберігаються у Національному музеї у Варшаві (Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW) (далі – НМВ) [94]. Зокрема його недатовані картини «Могила самогубці» та «Дві

римлянки», на яких відбились тенденції символізму та пізнього академізму кінця XIX століття. Також у згаданому музеї знаходяться твори інших митців, які дотичні до нашого дослідження. А саме – дві роботи В. Прушковського «Задушки», «Зірка, що падає», а також полотно М. Ноймана «Іриси на кладовищі».

У Музеї мистецтв у Лодзі (Muzeum Sztuki w Łódzi (MSŁ) (далі – ММЛ) [92] знаходиться полотно В. Котарбінського під назвою «Бабка». Ще одна його символістська картина «Янгол на цвинтарі» зберігається у костьолі польсткого міста Тлущ.

Разом із тим, у Національному музеї у Кракові (Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK) (далі – НМК) [97] та Національному музеї у Вроцлаві (Muzeum Narodowe we Wrocławiu (MNWr) (далі – НМВр) [95] зберігаються роботи польських художників-символістів, що увійшли до аналізу в даній роботі. Так, у першому зі згаданих музеїв зберігаються роботи А. Хмельовського, Я. Мальчевського, В. Подковінського. До зібрання вроцлавського музею належать картини В. Прушковського, В. Россовського та В. Подковінського.

Також до дисертаційного дослідження ввійшли твори із зібрання Державної Третьяковської галереї (далі – ДТГ), зокрема роботи П. Свєдомського, М. Врубеля, В. Васнецова, М. Нестерова, В. Борисова-Мусатова, П. Уткіна, В. Міліоті, П. Кузнецова, М. Сапунова, І. Крамського, М. Феофілактова, Л. Бакста, К. Сомова.

У Державному Російському музеї (далі – ДРМ) зберігається одна з робіт В. Котарбінського «Оргія», а також твори Г. Семирадського та М. Добужинського.

Роботи П. де Шавана «Співчуття» та М. Врубеля «Демон, що летить» зберігаються у Державному музеї образотворчих мистецтв імені О. С. Пушкіна (далі – ДМОМ ім. О. С. Пушкіна).

З огляду на те, що витоки декадансу та символізму в образотворчому мистецтві беруть свій початок в естетичних тенденціях творчості англійських митців другої половини XIX століття, значну частину джерельної бази складають

твори, що зберігаються у Музеї Вікторії й Альберта в Лондоні. Поміж них роботи О. Бердслея «Вагнерітки», «Повернення Тангейзера», «Мадемуазель де Мопен» та шість ілюстрацій до книги О. Уайльда «Саломея». А саме – «Кульмінація», «Очі Ірода», «Танок живота», «Іоан Хреститель і Саломея», «Павичева спідниця» «Титульна сторінка». Також до зібрання творів зазначеного музею належать картина У. Блейка «Христос у могилі» та плакат до першої виставки «Салону Троянди та Хреста» К. Швабе.

Більшість робіт прерафаелітів, що ввійшли до дисертації, знаходяться у колекції Британської галереї Тейт, зокрема твори Дж. Е. Мілле «Офелія», «Христос у родинному домі», Д. Г. Россетті «Beata Beatrix», «Благовіщення»; Е. Берн–Джонса «Золоті сходи», «Любов і пілігрим»; У. Х. Ханта «Навернена британська родина рятує християнського місіонера від переслідування друїдів» , «Пробудження сумління» .

Також до сфери аналізу даної роботи ввійшли твори таких майстрів як Г. Моро, К. Швабе, У. Крейн, Дж. А. Грімшоу, Т. Е. Розенталь, Г. фон Макс, А. фон. Келлер, О. Редон, Ф. фон Штук, Ж., Ф. Кнопфф, М. Чюрльоніс зі збірок музеїв та приватних колекцій Англії, Франції, Німеччини, Нідерландів, Австрії, Аргентини, Бельгії, Чехії, Литви та США.

Друга група джерел складається переважно з репродукцій робіт, які знаходяться у приватних колекціях. У зв’язку з цим цінним джерелом дисертаційного дослідження став альбом «Вільгельм Котарбінський» (2014 р.) [22], де зібрані не лише репродукції картин музейних колекцій України та Польщі, а й робіт з приватних колекцій. До таких належать «Медуза», «Янгол на цвинтарі», «На полі бою», «Надзіркові краї», «Здоланий янгол», «Війна», «Ностальгія», «Поцілунок хвилі», «Водна німфа», «Янголи пірамід», «Дама у червоному», «Грекиня», «Жертва», «Античні дівчата», «Артеміда і Каллісто» , «Дві римлянки увінчують квітами статую Антонія, «Надвечір’я. Замислена», «Сутінки», «Вечірня тиша», «Єгиптянка», «Дівчина і янгол», «Двоє дівчат у сукнях золотій і рожевій», «Останній промінь», «Дівчина серед мальв».

Слід зазначити, що більшість натурних взірців, виконаних саме у стилістиці декадансу, або не збереглися, або знаходяться у приватних колекціях, тому серія листівок з репродукціями робіт містичного характеру, видані київським видавництвом «Рассвет» на початку ХХ ст., стала ключовим джерелом у контексті дослідження.

Також, до дослідження були залучені архівні матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України (далі ЦДАМЛМ України), зокрема поштові картки створені В. Котарбінським, з особового фонду художника (Ф. 1283), лист М. Прахова до О. Язєвої (Ф. 227), копія листа М. Мурашка до І. Терещенка, який зберігається у фонді Я. Затенацького (Ф.1125), список членів Київського товариства старожитностей і мистецтв (Ф. 648).

У документально-архівному фонді Національного художнього музею України (далі НХМУ ДАФ) зберігається щоденник М. Мурашка, в якому згадується постать В. Котарбінського (Ф. 17). Також, серед матеріалів Національного Історичного архіву Білорусі (далі НІАБ) важливою постала справа про затвердження прав на спадок дружини В. Котарбінського Е. Пудловської (Ф. 147).

Відтак, джерельну базу дослідження, насамперед, складають натурні взірці, які репрезентують творчість В. Котарбінського та інших вітчизняних та європейських митців дотичних до стилістики декадансу та символізму, а також матеріали з архівів України та Білорусі.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

З огляду на багатоаспектність обраної теми теоретико-методологічну основу дослідження склали фундаментальні праці філософського та естетичного спрямування. Зокрема трактати А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, М. Нордау, О. Шпенглера, а також праці сучасних вітчизняних вчених Г. Макаренка та В. Личковаха. Основним підґрунтям у вивченні історико-культурологічного аспекту досліджуваної проблеми стали дисертаційні дослідження К. Савельєва «Історичні портрети англійського декадансу», Н. Панова «Цінності культури в мистецтві декадансу», М. Губаревої «Теми та образи декадансу».

Також в історіографії проблеми з-поміж праць, присвячених історії руху прерафаелітів, ключовими стали монографія В. Шестакова «Прерафаеліти. Мрії про красу», дисертації Є. Чури «Проблеми художньої теорії і практики пізнього прерафаелітизму» й О. Костіної «Відображення духовних пошуків англійського суспільства середини XIX століття у творчості прерафаелітів».

Матеріали мистецтвознавчого спрямування репрезентована роботами Р. Мутера «Історія живопису XIX століття», Дж. Раскіна «Лекції з мистецтва», У. Пейтера «Ренесанс. Нариси мистецтва і поезії», Ф. Жулліані «Мрійники декадансу», К. Пальї «Личини сексуальності: мистецтво і декаданс від Нефертіті до Емілі Дікінсон», В. Крючкової «Символізм в образотворчому мистецтві. Бельгія. Франція. 1870–1900», І. Светлова «Символізм – нові ракурси», дисертаціями Л. Савицької «Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910 роки» й О. Школьної «Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору (перша половина XX століття)».

Серед публікацій, що стосуються біографії та творчості В. Котарбінського, слід відзначити роботи Л. Савицької, М. Дроботюк, Д. Добріян, М. Гоха. Також важливим підґрунтям у вивченні творчої спадщини означеного майстра став альбом, виданий 2014 року, до якого ввійшла більшість творів з приватних колекцій та музейних фондів України та Польщі.

Методологічні засади дослідження, розроблені з метою всебічного розкриття теми дисертації, характеризуються комплексним міждисциплінарним підходом. З огляду на це, в роботі були застосовані принципи наукової достовірності та всебічності, що зумовило поєднання філософського, культурологічного, історичного та мистецтвознавчого підходів. Крім того, були використані наступні методи: герменевтичний, аксіологічний, семіотичний, історико-культурний, історико-хронологічний, компаративний, крос-культурний, іконографічний, формально-стилістичний та метод мистецтвознавчого аналізу.

Джерельну базу дослідження склали твори В. Котарбінського, дотичні до стилістики декадансу та символізму, які зберігаються у фондах Національного музею «Київська картинна галерея», Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького, Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків, Національного музею Тараса Шевченка, Національного музею історії України, Музею історії Києва, Варшавського національного музею, Музею мистецтв у Лодзі.

Іншою важливою складовою, крім натурних експонатів, стали чисельні репродукції робіт, що знаходяться у приватних колекціях, та серія листівок початку XX століття київського видавництва «Рассвет». Разом із тим до джерельної бази дисертації ввійшли роботи європейських митців, репрезентантів декадансу й символізму з колекцій музеїв Англії, Франції, Німеччини, Австрії, Бельгії, Чехії, Польщі, Росії та США.

РОЗДІЛ 2.
ФОРМУВАННЯ ДЕКАДАНСУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

До сьогодні декаданс розглядався дослідниками переважно як світоглядно-естетичне явище і не виокремлювався в особливу художню течію образотворчого мистецтва. Тому постає необхідність провести аналіз саме художньої мови декадансу в європейському та українському живописі, окреслити його іконографію та джерела інспірації. З огляду на те, що картини художників-декадентів були, перш за все, віддзеркаленням загального настрою епохи fin de siècle, доцільно розглянути історичні та соціокультурні умови періоду трансформації мистецтва другої половини XIX – початку XX століть.

Разом із тим, розуміння мистецтва декадансу неможливе без занурення у світоглядні та психологічні аспекти, які впливали на свідомість митців зазначеного періоду. Таким чином, виявлення й осмислення ідейно-естетичних засад, якими керувались майстри декадансу, дозволяє систематизувати та визначити ключові риси та мотиви, притаманні окресленому напряму.

Поза тим, що декаданс у живописі постав як супротив класичним догмам у мистецтві, його становлення відбулося саме на ґрунті академізму. Важливою ланкою у формуванні його художніх засад виступила творчість англійських прерафаелітів, які започаткували більшість іконографічних мотивів декадансу.

Крім того, необхідним постає вирішення проблеми розмежування означеного напряму із символізмом. Попри те, що їх пов’язують спільні естетичні принципи та деякі філософські настанови доби fin de siècle, між декадансом та символізмом існують певні світоглядні розбіжності, які постають визначальним .чинником у формуванні їх художньо-образної складової.

2.1 Витоки світоглядних і художніх засад мистецтва декадансу

Зародження декадансу в європейському мистецтві відбулося внаслідок складних зрушень у суспільних та духовних процесах, що склалися на межі XIX–

XX століть. Криза буржуазних утилітарних цінностей та приголомшливі відкриття у науковій царині, які похитнули сталі уявлення про світобудову, виявились головними збудниками психологічно нестійкої й хворобливої атмосфери у суспільстві. Втрата упорядкованої картини світу, що уособлювала безпеку, стабільність та спокій, була зрозумілою і пізнаваною, зумовила появу відчуття страху та невизначеності перед новим тисячоліттям, яка відчувалась «в кожному класі суспільства» [192, с. 26]. Ключовими симптомами рубіжної епохи стали руйнація ідолів, за якими не вдалося виявити нічого, окрім порожнечі та нівелювання поняття істини.

Усі попередні уявлення про добро й зло, красу і потворність, набуті цілими поколіннями, у нових реаліях постали крихкими та непереконливими. Сукупність цих факторів посіяла сумніви серед провідних мислителів того часу щодо виправданості позитивістської філософії пізнання, яка спиралась виключно на експериментальний досвід і логіку. Водночас, коли згасла ейфорія від прогресу й ідей утилітаризму як головних рушійних сил, що здатні змінити світ, відбулася і зневіра у релігійних ідеалах.

Саме на тлі цих зрушень серед представників богемної еліти почало формуватися мистецтво декадансу, яке ретранслювало загальні умонастрої апатії, песимізму, безнадійності та приреченості. Його послідовники дотримувались думки, що світ насправді є непізнаваним й являє собою некерований хаос. «Декаданс – зазначає Джонатан Стоун, – стає синонімом усіх недугів суспільства XIX століття. Це чудовисько, котре тримає дзеркало перед обличчям цивілізації – такою було його ключова роль в епоху fin de siècle» [141, с. 7]. Тож, художники-декаденти намагалися оголити підсвідомі страхи та найтемніші сторони людської природи, які часто ховаються за фасадом зовнішньої шляхетності й героїзму. З огляду на специфічний характер і притаманний декадансу крайній індивідуалізм, окреслене явище «оголошувалось явищем вторинним, бо переймалось настроями аристократії, ігнорувало національну ідею, зрікалось громадського ангажементу» [141, с. 3].

Головними орієнтирами у формуванні нової свідомості стали нігілістичні філософські праці Ф. Ніцше й А. Шопенгауера, які наголошували на марності пошуків будь-яких сенсів буття у традиційному світі. У новій реальності, згідно з концепцією першого з них, «Бог помер», а разом із цим знецінились усі християнські поняття моралі, засновані на рабській смиренності та слабкості. Місце Бога мала посісти Надлюдина, що здатна створити нові життєві цінності, сильної людини. Це зрушення, на думку філософа, під силу тільки вольовій й дисциплінованій особистості, яка здатна перемогти упередження, нав'язані соціумом, і піднятися над посередністю.

Ф. Ніцше зневажав християнське співчуття до слабкості й натомість закликав вести безперервну боротьбу за реалізацію свого внутрішнього потенціалу. Так, для кожного індивіда, який міг взяти під контроль свою волю, відкривалась істина та право самому визначати моральні кордони. З одного боку, такий нігілізм давав відчуття нових граней свободи, але в той само час приховував у собі спокусу набуття елітарності, віри у самостворену перевагу. «Якщо ти довго дивишся у безодню, то безодня теж почне дивитися у тебе» [105, с. 82]. Отже, попри те, що Ф. Ніцше був запеклим критиком декадентства як виявлення культурної кризи та закликав до подолання внутрішнього занепаду в собі, все ж таки крайній індивідуалізм, а подекуди й аморалізм його ідей, які руйнували устої традиційного гуманізму та християнства, зробили його одним із провідних ідеологів вищезгаданої мистецької течії. Естетизм Ф. Ніцше спричинив декадентську позицію «по той бік добра і зла» в мистецтві.

Проте основним фундаментом, на якому базувалися принципи декадансу, була робота А. Шопенгауера «Світ як воля та уявлення», у котрій стверджувалося, що за всіма речами знаходиться певна вітальна «воля до життя», якій невідомі закони моралі, встановлені людством і яка « <…> пожирає саму себе й у різних видах слугує своєю власною їжею» [168, с. 137]. Вона являє собою чисту біологічну сутність, а люди – це лише її об'єкти. «Уява про світ стає похідною від волі до життя, позаяк людина, <…> пізнає світ, перш за все, з метою підтримання життя». [118, с. 69]. Але, навіть успішний у боротьбі за життя

індивід не досягає щастя, позаяк, коли він не взмозі задовольнити свої бажання, він страждає, а коли задовольняє їх, починає нудьгувати і знову потребує нових бажань. «Таким чином, – пише Шопенгауер, – його життя коливається, наче маятник, <…> між стражданням і нудьгою, на які <…> розпадається у своїх останніх елементах все його життя» [168, с. 267].

За А. Шопенгауером, існує взаємокорелююче співвідношення між Волею та Розумом (пізнанням). Так, під кожною формою прихована першооснова, вітальний інстинкт, що прагне поневолити свідомість. «<…> Ми тільки виконавці першочергових і найважливіших бажань, які виражаються безпосередньо поведінкою наших тіл, <…> ми далекі від того, щоб самим контролювати та визначати наші долі <…>», – пояснює П. Гардінер – дослідник творчості А. Шопенгауера [30, с. 239]. Однак, останній наводить спосіб позбавлення від диктату Волі за допомогою мистецтва. Воно здатне тимчасово звільнити людину від контролю Волі, оскільки Воля не має особистого зацікавлення в об’єкті естетичного споглядання і насолоджується ним без бажання його спожити.

Відтак коли пізнання відривається « <…> від рабського служіння волі, і думки не спрямовані до мотивів бажання, а сприймають речі незалежно від їх зв’язків із волею, тобто споглядає їх безкорисливо, <…> тоді відразу настає спокій, якого ми вічно шукали і який вічно вислизав від нас на <…> шляху бажання» [40, с. 105]. Проте, як зазначалося вище, естетичний досвід, за Шопенгауером, приносить лише тимчасове позбавлення від ланцюгів Волі й у кінцевій меті філософ вбачає цілковите приборкання біологічних бажань, «<…> аж до останньої тліючої іскри, яка підтримує тіло і згасає разом із ним» [40, с. 160]. У безперервній боротьбі Волі та Свідомості перемога останньої неодмінно призводить до слабшання життєвих функцій і, як наслідок, до хвороби і смерті.

Можна стверджувати, що мистецтво декадансу являло собою своєрідну ілюстрацію цієї концепції, воно народжувалося з хворобливих станів і смерті, на територіях, не підвладних грубій біологічній Волі [136, с. 145]. Так, один з перших декадентів Шарль Бодлер у своїй книзі «Квіти зла» характеризував

означене явище як «стиль винахідливий, складний, штучний, повний витончених відтінків…; він уважно вслухається у найтонші одкровення неврозу, визнання старіючої та збоченої пристрасті, химерні галюцинації, нав'язливу ідею, що переходить у безумство» [15, с. 10].

Варто наголосити, що обґрунтувати світогляд декадансу як хворобу в буквальному сенсі намагався лікар та публіцист М. Нордау у праці «Виродження» 1892 року. Він зазначав, що серед митців-декадентів панують маттоїди або психопати. «Лікар, – пише Нордау, – що присвятив себе вивченню нервових та душевних захворювань, відразу впізнає у настроях fin de siècle, у напрямах сучасного мистецтва та поезії, у настроях містиків, символістів, декадентів <…> загальну картину двох безперечних патологічних станів <…>: виродження та істерії <…>» [107, с. 33, 38].

Попри те, що самі митці-декаденти сприймали таку характеристику як образливу, певні риси мистецтва епохи fin de siècle подекуди можна порівняти із специфічними ознаками людини у депресивному стані. Але не слід розглядати мистецтво декадансу виключно як поверхневі прояви песимістичних і деструктивних аспектів означеного часу. Так, К. Бальмонт характеризував декадентів наступним чином: «Це люди, які мислять і відчувають на межі двох періодів, одного закінченого, другого ще не народженого. <…> тому пісні декадентів – пісні сутінків і ночі. Вони розвінчують все старе, бо воно втратило душу й стало мертвою схемою» [3]. Крім того, за захопленням художниками страхітливими образами мерців і демонічних постатей приховувалося переосмислення світосприйняття. Французький історик Ф. Ар'єс у своєму дослідженні «Людина перед обличчям смерті» зазначає, що «прекрасна смерть XIX століття – вже не смерть, а ілюзія мистецтва. <…> Смерть ховається в красі» [1]. Так, декадентська естетика, передусім, була спрямована на руйнування пієтету перед таємничим ореолом невідворотності смерті й водночас на її естетизацію.

Однак слід зазначити, що прагнення втекти від буденності та недосконалості світу було притаманне ще романтичній традиції. Митці-

романтики проголосили принцип «мистецтво для мистецтва», який звільняв їхню творчість від утилітарності та прагматизму. «<…> Прекрасне тільки те, що абсолютно ні на що не годиться, все корисне – потворне <…>», – писав Теофіль Готьє [32]. Романтики вважали, що кожне явище, кожна річ – це лише тіні істини, «слабкий відблиск того ідеального світу, який знаходиться за межами сприйняття і про який ми можемо тільки мріяти у нашій недосконалості» [80, с. 59]. Вони звертались до ірраціональної сторони людської душі, заглиблювались у трагічні роздуми. Їхньою головною метою було занурення вглиб речей і віднайдення таємниць трансцендентного світу.

Саме тут проходила межа, що розділяла мистецтво романтизму та декадансу. Починаючи з другої половини XIX століття, коли загострились апокаліптичні настрої та відчуття, що світ остаточно зійшов зі звиклої вісі координат і його руйнація є неминучою, низка митців відмовилася від пошуку невловимої істини і зосередила свою творчість на естетичному гедонізмі. Декаденти сприймали мистецтво, «як дещо в буквальному сенсі “штучне” <…>, що остаточно підміняє собою природу, яка для романтиків ще була джерелом поетичного й містичного прозріння» [66, с. 22]. Романтична концепція «чистого мистецтва» набула в декадансі гіпертрофованих форм культу краси, яка однаково уособлювала не тільки чесноти, а й найнепривабливіші, найтемніші сторони людської душі. Так, М. Бахтін зазначав, що істинна краса для декадентів – «за межами добра та зла, а радше, зло» [4, с. 290]. Художники-декаденти на своїх полотнах зображали людську сутність з усіма її вадами, гріхами та недоліками, часто використовуючи для гострішого сприйняття містичні та демонічні постаті.

Так само, як і романтики, вони протиставляли себе міщанській споживацькій ментальності, проте, на відміну від своїх попередників, не брали на себе роль месії, що здатен розкрити натовпу обивателів таємницю вищої істини. Декаданс відкинув головну міфологему романтизму – платонівське вчення про вторинність матеріального світу, за яким криється справжній, безтілесний світ ейдосів. Натомість центром декадентського мистецтва стала

краса як єдина непорушна цінність, що була самодостатньою формою й існувала тільки для самої себе. З цього приводу Оскар Уайльд наголошував: «Ми – породження тривожного, біснуватого століття, і куди нам бігти в такі фатальні хвилини відчаю та надриву, де нам сховатися, як не в тому храмі краси, де завжди багато радості й трохи забуття, <…> де хоча б на коротку мить можна забути всі чвари й жахи світу, а також сумну долю, що випала нам» [149, с. 279].

Як зазначає польська дослідниця Тереза Валас, « <…> декадентська краса цілковито світська, не потребує жодних метафізичних засад. Ґрунтується, перш за все, на формальних цінностях <…>. Ніщо не стоїть за нею – ані правда, ані добро, ані таємниця; вона непрозора та матеріальна <…>» [228, с. 66]. Така форма мала бути повністю позбавлена вітальності, позаяк все живе підвладне шопенгауерівській Волі, а отже не може бути досконалим. Тому на своїх полотнах художники-декаденти часто зверталися до мотивів згасання живої природи, а декоративність та зовнішні образотворчі ефекти переважали над змістом.

Бажання декадентів зазирнути в сутінки власної свідомості в пошуках найтемніших емоцій, перверсій і внутрішніх демонів, О. Уайльд пояснював тим, що «саме ті пристрасті, природу яких ми не розуміємо, найсильніше панують над нами» [147, с. 31]. Саме тому художники прагнули вивести їх у площину реального, надати привабливої форми та перетворити на арт-об’єкт, щоб остаточно нейтралізувати. Цебто, через естетизацію монструозних образів, що уособлювали красу зла, вони знешкоджували есхатологічні страхи, доводили їх до тих крайнощів, коли ті перетворювались у хворобливу насолоду й таким чином вони перемагали їх в собі.

Крім того, апокаліптичні настрої та впевненість у загибелі світу штовхали декадентів на пошуки екстравагантних задоволень. Так, прагнення відчувати все, наче оголеним нервом, змушувало їх загравати зі смертю та сатанізмом, адже «за кожне нове незвідане відчуття не шкода заплатити чим завгодно» [147, 30]. Постійні неврози, перебування в екстатичному стані та напрузі на межі надриву, дозволяли декадентам наближатись до тих жахів, які їх найбільше лякали.

Тут варто згадати ще одне світоглядно-художнє явище, з яким декаданс був тісно пов'язаний концептуально – це естетизм. М. Бердяєв у статті «Декадентство та містичний реалізм» наголошував, що перший шукав містичну дійсність у естетичному сприйнятті: «Релігія естетизму – ось до чого приходить декадентство, ось чим себе втішає. У цьому перетворенні естетики в релігію, цьому змішуванні естетичної ілюзії із містичною реальністю найбільш позначається антиреалізм й ілюзіонізм декадентського світосприйняття» [11].

Естетський рух зародився в Англії у другій половині XIX століття серед аристократів та творчої еліти як реакція на прагматизм буржуазної ідеології. На думку головного теоретика естетизму О. Уайльда, мистецтво використовує буття тільки як початковий матеріал і наділяє його вдосконаленими формами. «Речі існують, оскільки ми їх бачимо, а що і як ми бачимо, залежить від впливу, який справляють на нас різні мистецтва. Дивитись на щось і це щось бачити – цілковито різні речі. <…> Зараз люди бачать тумани, але не тому, що тумани існують, та тому, що поети і художники навчили їх загадковій чарівності цих явищ» [149, с. 86]. Тож, від естетизму декаданс успадкував зневагу до всього природнього та прагнення перетворити реальність на витвір мистецтва.

Ключовим елементом декадентської концепції стала ідея, що, тільки дивлячись на життя крізь призму естетичного досвіду, можна пізнати справжню насолоду. М. Нордау у своїй роботі «Виродження» наводить слова О. Уайльда, який стверджує, що «естетичне стоїть вище морального, <…> воно належить до сфери одухотвореної. <…> Навіть сприйняття квітів важливіше для індивіда, ніж відчуття правди й "неправди"» [107, с. 277]. Проте декаденти не обмежувались однією тільки гедоністичною складовою. Це був виклик світоглядним устоям позитивізму XIX століття, що спирались на емпіричні закони, наголошуючи на тваринній сутності людини та недосконалості всього, що створено природою.

Поза тим, для їхнього мистецтва було характерно «пильне придивляння до людської психології, до її несвідомого, бажання поставити експеримент над душею людини» [55, с. 170]. Тому декаданс прагнув зазирнути в очі страхам

сучасності та подолати відчуття невизначеності шляхом естетизації жахів навколишньої дійсності.

Для того, щоб зрозуміти причини зародження декадансу в образотворчому мистецтві другої половини XIX століття, треба також визначити джерела його художніх інспірацій. Загалом у мистецтві XIX століття домінували дві ключові тенденції – академічна та романтична, які одночасно взаємодіяли та протистояли одна одній. Саме на тлі цієї конфронтації почали формуватися нові віяння у мистецтві, котрі увібрали до себе риси обох цих явищ. Проте, насамперед, корені декадансу в образотворчому мистецтві сягають академізму, що зумовлює необхідність простежити тенденції його розвитку у різних країнах Європи.

Академізм (від лат. Akademia, грец. Akademia) – один із найбільш довготривалих напрямів образотворчого мистецтва, який зародився ще в XVI столітті й досяг свого апогею у XVII–XIX століттях. За В. Власовим, термін академізм застосовується для позначення консервативних художніх течій, шкіл та майстрів, що догматично наслідують правила, канони, класичні зразки мистецтва минулого, художня цінність яких вважається абсолютною та незалежною від місця та часу [25, с. 106]. Академізм культивував переважно класичні традиції античності та Ренесансу й підтримував серед художників високий рівень технічної майстерності. У його межах сформувалось багато художніх векторів. Так, для французького академізму була характерна класицистична традиція, на ґрунті якої з’явився салонний живопис та стиль ампір. Натомість в італійському академічному живописі домінували барокові тенденції.

На думку В. Власова, через догматизм в академічному мистецтві відбувалася підміна художніх способів формотворення поверхово-формальними прийомами, що робить його «художньо нейтральним», який «не несе в собі ані конкретно-історичного, ані національного, ані особистісного сенсу», а отже не має ознак стилю [25, с. 109]. Проте, не зважаючи на консерватизм, притаманний цьому художньому напряму, він розвивався й еволюціонував, поєднуючи в собі різні художні традиції. Так, в академізмі XVI століття переважають ренесансові

та маньєристичні риси, а в роботах XIX століття помітний вплив неокласицизму, романтизму та реалізму. Такий еклектичний підхід створив різні, так звані «подвійні стилі» на кшталт «академічного класицизму», «академічного романтизму», «академічного маньєризму» тощо [31, с. 179].

Поняття академізму можна розділити на два досить різні художні явища – академічний класицизм XVII – початку XIX століття та пізній академізм другої половини XIX століття. Виникнення першого, за тлумаченням О. Бенуа, було пов'язане із усвідомленням, що все найкраще вже позаду, рухатись далі нема куди і це найкраще потрібно зберегти. Таким чином, на його думку, академізм являв собою епігонство, де домінували «<…> уявні традиції, якихось "забобонів мистецтва" <…>, схильність до використання готових схем» [9, с. 302].

Натомість для другого етапу розвитку академізму були притаманні більш спрощені класицистичні риси. Він характеризувався еклектизмом, що створило підґрунтя для інтерпретації численних художніх течій XIX століття. Так, І. Грабар у праці «Вступ до історії мистецтва» назвав пізній академізм «справжнім художнім перевертнем» [33, с. 74]. Якщо до середини XIX століття академічний живопис характеризувався піднесеною біблійною тематикою, історичними сюжетами та метафоричністю, то за часів Наполеона III підвищився попит на більш поверхневі й декоративні картини з німфами, русалками, метеликами та птахами. Як зазначає російська дослідниця, доктор мистецтвознавства О. Федотова, пізній академізм «<…> був стилем багатої та успішної буржуазії, стиль, що відповідав її смакам, <…> який еволюціонував із застарілого академізму, злегка приправлений алюзіями пізнього романтизму» [154, с. 5]. Це, насамперед, було пов'язано зі змінами соціальної системи, які відбулися на тлі індустріальної революції, що зумовила новий розподіл благ і появу великого пласту урбанізованих людей, які раніше не були споживачами мистецтва.

В останню третину XIX століття академічний живопис балансував, переважно, між романтичними та реалістичними віяннями. Загалом слід зазначити, що в ідеологічному плані між двома вищезгаданими мистецькими

тенденціями не існувало суттєвих протиріч. Обидві прагнули позбутися консервативних живописних традицій та виправити недоліки навколишнього соціального світу. Але в основі реалізму лежали «прогресивні спрямування часу» щодо відтворення дійсності та «пряме відображання того, що відбувається “тут і зараз”», тоді як романтизм робив акцент на зануренні у внутрішній світ людини і шукав межові стани між сновидіннями та дійсністю [61, с. 599]. Так, поліморфізм академізму другої половини XIX століття став фундаментом для подальшого формування декадансу в образотворчому мистецтві.

З огляду на це, пізній академізм можна цілком правомірно розглядати як окремий художній феномен. Адже його історичні корені сягали періоду створення першої академічної мистецької освіти. Тому, щоб розібратись у тонкощах означеного стилю, необхідно зануритись в історію створення та розвитку подібних закладів в Європі.

Поняття академізму виникло у стінах академій мистецтв. Саме слово «академія» походить від назви саду, в якому був похований давньогрецький філософ Академ, і де Платон збирав своїх учнів. У XVI столітті італійські художники почали називати «академіями» місця своїх зустрічей, аби підкреслити свою рівність із вченими. На той час митці належали до різних гільдій: скульптори – до «Мистецтва виробників», оскільки працювали з камінням, художники – до «Мистецтва лікарів, торговців спеціями та галантереєю», оскільки мали справу з пігментами. Таким чином, вони своїм суспільним статусом не відрізнялись від інших ремісників. Саме прагнення митців відокремитись від представників «грубих ремесл» спричинило появу перших академій.

Проте спочатку академії не надто відрізнялися від інших гільдій, і для того, щоб стати її членом, живописцю, так само, як і столяру або ткачу, необхідно було представити кваліфікаційну роботу. Після цього художник міг претендувати на статус майстра й отримувати фінансову допомогу в разі труднощів із замовленнями. Найперші італійські академії були відкритими учбовими закладами, які не передбачали постійного членства та контролю з боку влади, й

кожен бажаючий міг отримати знання безкоштовно. Згодом, у XVII столітті в Європі, був започаткований інший тип академій – королівські, які організовувались та контролювались монархом. А в XIX столітті академії стали закритими закладами, в які на навчання приймали з раннього віку на повний пансіон шляхом голосування вже обраних академіків [31, с. 179].

Так, перші прообрази академії мистецтв з'явились в Італії на початку XV століття і були радше інтелектуальними гуртками, де збирались художники для обговорення проблем мистецтва, ніж учбовими закладами. Такою була Академія Леонардо да Вінчі, заснована 1490 року в Мілані, в якій митець проголошував свої художні теорії. Мистецтвознавець Н. Певзнер у своїй праці «Мистецькі академії минулого й сьогодення» висловлює думку, що згаданий заклад передував становленню академічного мистецького навчання [204, с. 26]. Адже головною ідеєю Леонардо да Вінчі було піднести мистецтво до наукового рівня і зробити його предметом академічного навчання.

Приблизно в той же час Лоренцо Медичі у своєму саду Сан-Марко у Флоренції, де була розташована його колекція античних творів мистецтва, створив «школу майстерних живописців та скульпторів» під керівництвом Бертольдо ді Джованні [21, с. 353]. Одним із видатних випускників цієї школи був Мікеланджело, « <…> на ранніх роботах якого помітно вплив Бертольдо». Ключовою методикою навчання в зазначеній школі було копіювання античних взірців, проте учні не були у статусі підмайстрів, а могли вільно вивчати тонкощі мистецтва «під керівництвом наставника» [48, с. 37].

1542 року в Римі, за ініціативою видатного зодчого А. Палладіо, була заснована Вітрувіанська академія, яка мала на меті вивчення античної римської архітектури. У стінах закладу архітектори-теоретики розробляли системи архітектурних ордерів, щоб створити єдиний регламент для тогочасного будівництва, спираючись на інформацію, викладену у «Тріаді Вітрувія».

Проте одним із перших офіційних закладів, де майбутніх художників навчали не тільки ремеслу, а й проводили обов'язкові лекції з математики, анатомії, історії та літератури, стала Флорентійська Академія рисунка, заснована

під патронатом Козімо Медічі та за участі Джоржіо Вазарі й Аньйоло Бронзіно у 1563 році у Флоренції, а 1577 року ідентична була відкрита в Римі. Саме ця академія слугувала взірцем для майбутніх європейських художніх шкіл XVII–XVIII ст. Важливим теоретичним надбанням діяльності цього закладу стала історія італійського мистецтва «Життєписи найбільш відомих живописців, скульпторів та зодчих» Дж. Вазарі.

1585 року постала Болонська академія братів Карраччі під назвою «Accademia degli Incaminati» («Академія тих, що вступили на вірний шлях»), де вперше була розроблена та систематизована методика навчання живопису й закладені доктрини академізму. Болонська школа академізму виникла, як «реакція проти маньєризму», який на той час панував у живописі. З точки зору майстрів маньєризму, мистецтво мало стихійну, позасвідому природу, отже техніка виконання не мала бути першорядним оціночним фактором. Аннібале, Людовіко та Агостіно Караччі у своїй академії прагнули відродити художні ідеали епохи Ренесансу з їх простотою та величчю й наголошували на відточуванні технічних навичок. Вони не шукали нових шляхів, а орієнтувались на досконале вивчення творів старих майстрів.

Саме Болонська школа стояла біля витоків класичного пейзажу, який мав на меті не відображати реалістичну натуру, а «“виправляти її”, згідно вже сформованих канонів». О. Бенуа зазначав, що, хоча твори болонських митців і не відрізнялись самобутністю, вони заклали ідею створення «міжнародної» академічної школи з обов’язковими для всіх нормами наслідування не одному конкретному взірцеві, а відстороненому ідеалу, який складався із усього найкращого [9, с. 258].

Так, за словами видатного майстра доби італійського бароко Дж. Берніні, А. Караччі: « <…> увібрав усю витонченість та рисунок Рафаеля, знання й анатомію Мікеланжело, гідність та манеру письма Кореджо, колорит Тиціана, інвенцію Джуліо Романо й Андреа Мантеньї, і з манери десяти чи дванадцяти видатних художників він створив свою <…>» [128, с. 48–49].

Болонські майстри створювали патетичні картини на релігійні та міфологічні сюжети, монументальні розписи та започаткували тип вівтарної картини, що вплинув на світовий живопис бароко. Головними представниками Болонської школи були Аннібале, Людовіко й Агостіно Караччі, Доменікіно, Сімоне Кантаріні, Франческо Альбані, Гвідо Рені, Чезаре Аретузі, Карло Чіньяні.

1593 року, за зразком Флорентійської академії рисунка, була створена Академія святого Луки в Римі, президентом якої було обрано художника-маньєриста Федеріко Цуккаро. Останній у 1607 році видав трактат «Думки про живопис, скульптуру й архітектуру», який став теоретичною основою викладання в академії. Головною тезою трактату було твердження, що поняття «внутрішньої форми» виникає «<…> в уяві художника не під впливом природи, а таємним чином, зі стану душі» [25, с. 491]. Отже, естетична теорія Ф. Цуккаро протистояла натуралізму болонської академічної школи братів Карраччі. Серед нововведень даного закладу була започаткована традиція організації виставок, яку в подальшому наслідували інші академії. Упродовж наступних трьох століть, у зв'язку з втратою церквою статусу головного замовника мистецтва, виставкова діяльність академій стала важливим фактором успіху художників.

У XIX столітті домінантою в італійському мистецтві стала проблема самоідентифікації, позаяк країна довгий час знаходилась в австрійській окупації й багато художників були безпосередніми учасниками революційно-визвольного руху 1848 року [19, с. 225]. На хвилі патріотичної піднесеності до естетики академізму додалися риси романтизму, який культивував свободу. На той час в Італії існувало кілька регіональних шкіл, кожна з яких мала свої мистецькі особливості. Зокрема флорентійська «Школа Макк'яйолі» (пляма), яка виникла 1861 року й об'єднала художників зі спільними «громадянськими та естетичними поглядами» [155, с. 4].

Її назва походила з іронічної статті, надрукованої у флорентійському журналі із критикою творчості молодих митців. Однак не слід говорити про схожу манеру цих художників, оскільки в межах «Школи Макк'яйолі» спостерігалось звернення до значного різноманіття стилістичних зрушень і

сюжетів. Проте художників об'єднував пристрасний патріотизм і тогочасні політичні події в Італії. Тим не менш, мистецтво макк'яйолістів «стояло біля витоків формування творчого методу веризму, який став національно-самобутньою формою європейського реалізму 50–70 років XIX століття» [155, с. 5].

Так, представники неаполітанської школи Резіна, яку у 1864 році заснували Марко де Грегоріо, Адріано Чечоні, Джузеппе де Ніттіс, Федеріко Россано, мали тісні зв'язки із художниками «Школи макк'яйолі» й відіграли фундаментальну роль у застосуванні принципів веризму до пейзажу. Слід зазначити, що веризм (з іт. vero – правдивий) успадкував окремі риси романтизму, які в поєднанні з реалістичними віяннями створювали настрої песимізму та приреченості і надавали йому дещо декадентського присмаку.

Розповсюдження художніх академій в інших країнах почалося з Голландії. Так, 1583 року, за ініціативи художника-маньєриста та палкого прихильника італійського мистецтва Корнеліса ван Хаарлема, разом із двома іншими митцями Карлом ван Мандером та Генріхом Голтціусом, була започаткована неформальна академія, відома як Хаарлемська. Як зазначає В. Власов: «У стилі хаарлемських академістів витончена техніка поєднувалась <…> із впливом італійського маньєризму й фламандського бароко» [27, с. 589].

Натомість у Франції XVIII століття існувала гільдія св. Луки, члени якої були наділені певними привілеями, що викликало невдоволення інших ремісників. Аби врегулювати цю ситуацію, 1648 року гільдія отримала підтримку французького уряду і стала називатися «Королівська академія живопису та скульптури». З того часу за нею закріпилась монополія не тільки на контроль за стандартами художньої освіти, а й публічним експонуванням творів мистецтва. Так, з 1667 року почали проходити щорічні виставки, у подальшому відомі як «Салони». Експозиції регламентувались жанровою ієрархією, яка була введена Королівською академією живопису та скульптури в 1669 році.

Таким чином, навіть украй посередньо написані історичні або релігійні твори мали перевагу над самобутніми картинами, створеними у так званому

низькому жанрі. Тим не менш, паризькі салони мали шалений вплив на європейське мистецтво й у XIX ст. досягли піку своєї популярності. 1863 року, коли журі відмовилось прийняти на виставку 3000 робіт, Наполеон III, аби уникнути скандалу, дозволив виставити відхилені роботи на «Salon de refuses» (Салон відхилених»). Відтоді художники, яким було тісно в межах академізму, почали організовувати власні виставки. Серед найяскравіших представників французького академізму слід виділити Александра Кабанеля, Вільяма Бугро, Поля Деларош, Жака-Луї Давіда та Жана-Огюста-Домініка Енгра, Жана-Леона Жерома, Паскаля Даньян-Бувре.

1663 року, в Антверпені на базі гільдії св. Луки було засновано Академію витончених мистецтв (Academie voor Schone Kunsten) з метою повернення місту статусу головного художнього центру. Учбовий заклад передбачав вивчення насамперед «геометрії, конструкції й прозорості; основних принципів живопису, гравюри та скульптури, а також малювання з живої моделі» [226, с. 282]. Під егідою гільдії Академія проіснувала до 1750 року, а згодом була реорганізована в Королівську Академію витончених мистецтв Антверпена.

1688 року у Відні Пітер Штрудель у власному маєтку відкрив першу незалежну від гільдії живописців приватну академію, яка тимчасово припинила своє існування у 1714 року через смерть свого засновника. Проте вже 1726 року Йозеф вон Шупен відновив заклад, як Академію живопису, скульптури та зодчества, реорганізувавши її за прикладом Паризької Королівської Академії.

1757 року, в Росії за наказом Єлизавети Петрівни, була заснована Імператорська Академія мистецтв у Санкт-Петербурзі, яка успадкувала традиції французької академії, зокрема ієрархію жанрів. Так, ключовим напрямом означеного закладу був історичний живопис, переважно релігійної або міфологічної тематики. Перший протест проти офіційних канонів російської академії відбувся 1863 року одночасно із появою «Salon des Refuses» («Салон відхилених») у Парижі. Так, 14 студентів відмовились виконувати традиційну конкурсну роботу на заданий сюжет і покинули навчання. Того ж року молоді живописці створили незалежну спілку під назвою «Санкт-Петербурзька артіль

художників», на ґрунті якої у 1870 році сформувалось Товариство пересувних художніх виставок («Передвижники»). Однак, не можна сказати, що члени означеної спілки повністю вийшли за межі академізму, вони радше синтезували класичні канони із новими художніми віяннями штибу критичного реалізму та романтизму.

1768 року, також за прикладом французької, в Англії була заснована Королівська художня академія в Лондоні. Попри те, що заклад носив назву «королівська», він мав повну незалежність від держави, і це відрізняло його від інших європейських академій. Ідея її засновника, художника Джошуа Рейнгольдса полягала в тому, щоб зробити британське мистецтво таким, щоб воно рівнялося за величчю до зразків європейських майстрів. Так само, як і паризька, Королівська академія в Лондоні проводила свої щорічні виставки, які також регулювались суворими академічними нормами.

Перш ніж стати студентом академії, необхідно було пройти початкове навчання і закінчити школу живопису. В Лондоні XIX століття конкурували між собою два найвідоміші заклади: школа Сасса, відкрита у 1813 році, та Академія Лі, заснована 1845 року. Навчальна програма першої була створена за принципом Болонської академії братів Карраччі, де майбутніх митців навчали основам перспективи, роботі з кольором та анатомії людського тіла. «Навчання у школі тривало два, іноді три роки, <…> ідеальне портфоліо, в якому були рисунки тулуба, мускулатури, оголеної натури та античних статуй, дозволяло вступити в Королівську академію» [68, с. 95]. Яскравими представниками академізму в Англіїї були Фредерік Лейтон, Едвард Пойнтер, Лоуренс Альма-Тадема, Даніель Макліс, Фредерік Вотс, Френк Діксі, Джозеф Ноель Патон. Також серед учнів означеної школи були два майбутні художники-прерафаеліти – Данте Габріель Россетті та Джон Еверет Мілле.

Другий заклад, на чолі якого стояв художник Джеймс Метью Лі, мав принципово інший підхід до навчання. Студенти згаданої школи мали більше творчої свободи, можливість малювати живих моделей, а головне, на відміну від школи Сасса, цей заклад приймав на навчання не тільки чоловіків, а й жінок.

А. Костіна зазначає, що «Академія Лі, яка була заснована у тому ж році, що й Братство прерафаелітів, знаменувала своєрідний зпротест проти традицій і стала символом сучасної прогресивної освіти» [68, с. 97].

Незважаючи на те, що вищезгадані школи були приватними закладами, їхні програми підпорядковувались вимогам Королівської академії, яка « <…> пропагувала ідеалізоване мистецтво, естетику "високого стилю", вносила в художне виховання банальне наслідування зразкам, а не пошуки сенсів у світі, що змінюється» [162, с.11]. Зрештою, серед низки британських художників й критиків почали ширитись антиакадемічні настрої. Так, кілька студентів, невдоволених тією системою, що панувала у стінах закладу, 1848 року об'єднались і створили таємну спільноту під назвою «Братство прерафаелітів».

Відтак, у підсумку можна зазначити, що світоглядні засади декадансу формувались на тлі соціокультурної кризи, яка охопили Європу в кінці XIX – початку XX століть. Втрачені духовних орієнтири представники творчої еліти намагались замістити новими волюнтаристськими ідеями провідних філософів того часу, в результаті чого народилось мистецтво декадансу, світоглядною основою якого стали: ірраціоналізм, індивідуалізм, іморалізм, культи краси згасання та перевага форми над змістом.

Разом із тим, у художньому аспекті декаданс виріс з пізнього академізму салонного штибу, поступово трансформуючи його ідеалістичні сюжети у похмурі та хворобливі фантазії. Часом спрямовано порушуючи правила перспективи та викривляючи пропорції тіла декаденти кидали виклик усталеним нормам краси.

2.2 Рух прерафаелітів в Англії та його роль у розвитку декадентського мистецтва

Вікторіанська Англія середини XIX століття була центром індустріальної та промислової революції. Це призвело до певних трансформацій у соціальній ментальності суспільства, коли місце аристократії зайняв середній клас буржуазії. Так, автор книги «Цивілізація. Нова історія» Роджер Осборн зазначає:

«Потроху цей “середній” між робітниками та аристократами клас <…> почав відчувати себе окремою соціальною групою» [111, с. 531]. Позаяк буржуазний світогляд спирався, перш за все, на пуританську етику, такі якості як практичність, корисність та доброчесність набули в британському суспільстві майже сакрального значення.

Оскільки пресвітеріанські цінності розповсюджувались не тільки на соціальне, а й на культурне життя, мистецтво теж знаходилось під впливом суворих норм вікторіанської моралі. Передбачалось, що воно неодмінно повинно нести виховну та моралізаторську функцію. У зв’язку із тим, що більшість європейських художніх академій знаходились у підпорядкуванні держави, вони були «<…> зручним та ефективним засобом контролю художніх смаків та, звичайно ж, засобом для здійснення державної політики в галузі мистецтва та культури» [162, с. 10]. Нормативну художню базу запроваджувала Королівська академія, на чолі якої стояв на той час Дж. Рейнольдс. За основу він взяв «“класичну гармонію краси” пізнього італійського Відродження. <…> і вміння слідувати цим канонам вважалося ознакою майстерності» [68, с. 189–191].

Таким чином, монополія належала академічному живопису, консерватизм якого цілком відповідав високоморальним нормам англіканства. Серед робіт, що проходили відбір на щорічну виставку Лондонської Королівської академії, були ідеалізовані, алегоричні роботи на історичні сюжети, які наслідували естетику та прийоми «високого стилю». «Якщо хтось з художників (художників-академістів) брав ці теорії під сумнів, вони воліли тримати подібні думки при собі <…>. Дружин та дітей треба годувати, а якщо чоловік збирався заробляти за допомогою пензля та фарб, він повинен був погоджуватись із смаками публіки» [173, с. 33]. Така підпорядкованість класичним догмам призвела, врешті, до застою та стагнації в царині образотворчого мистецтва. Старі художні традиції були не в змозі відобразити сучасні проблеми, які поставали на тлі змін світоглядної парадигми другої половини XIX століття.

Першими, хто наважився кинути виклик вимогам офіційного живопису, були молоді, нікому невідомі художники Данте Габрієль Россетті, Уільям

Холмент Хант та Джон Еверет Мілле. Об'єднані спільними принципами та естетичними ідеями, вони збирались для обговорення насущних проблем, пов'язаних із мистецтвом. Під час однієї з цих зустрічей, розглядаючи гравюри XIV століття, митці-однодумці вирішили заснувати Братство прерафаелітів. Назва об'єднання вказувала на його ключову ідею – повернення до ідеалів мистецтва Кватроченто, оскільки, на їхню думку, саме « <…> мистецтво після Рафаеля слугувало основою академічного виховання» [162, с. 19].

Окрім того, серед дослідників творчості прерафаелітів існує версія, що назва виникла під час дискусії навколо картини Рафаеля «Преображення Господнє». У своїх мемуарах У. Х. Хант згадував: «Ми не схилялись перед хором сліпих, оцінюючи "Преображення Господнє", ми засудили його за грандіозне зневажання простоти правди, помпезності апостолів та бездуховного зображення Спасителя» [191, с. 68.]. Проте він уточнював: «Ми ніколи не стверджували, що після Рафаеля не було справжнього, здорового мистецтва, але нам видавалось, що це мистецтво було настільки заражене вульгарністю, що тільки старі твори наділені абсолютним здоров'ям» [213, с. 194].

Вони виокремили для себе чотири ключові постулати: «мати оригінальні ідеї; вивчати природу, аби знати, як її відобразити; в мистецтві минулого любити все серйозне, пряме й щире та відкидати все банальне, пихате та рутинне; найголовніше – створювати прекрасні картини та скульптури» [210, с. 135]. Так, прерафаеліти відійшли від загальноприйнятої на той час практики темного ґрунтування й почали використовувати свинцеві білила, які підкреслювали яскравість локальних кольорів.

Згодом Д. Г. Россетті написав маніфест, що складався зі списку «безсмертних», до якого входили видатні мислителі, письменники, політичні діячи, науковці та художники. Особливе місце в цьому переліку займали Альфред Теннісон та Вільям Шекспір, оскільки творчість прерафаелітів була тісно пов'язана з англійською літературою та міфопоетикою, де прослявлялася відвага лицарів, поклоніння прекрасній дамі та мудрість чарівників.

Мистецтвознавці умовно поділяють історію прерафаелітів на три етапи. Уільям Фредеман у своїй розвідці «Прерафаеліти» виділяє три категорії: «Братство прерафаелітів», «рух прерафаелітів» та «прерафаелітизм» [182, с. 1]. На думку дослідниці О. Чури, термін «рух прерафаелітів» охоплює художників, у творчості яких відобразились теми та образи, народжені у братстві, тоді як поняття «прерафаелітизм» включає також мистецтво послідовників [159, с. 5–6]. Так, на самому початку до об'єднання входило сім чоловік. Окрім згаданих художників, до них приєдналися скульптор Томас Вулнер, художники Джеймс Коллінсон та Фред Стівенсон, а також рідний брат Д. Г. Россетті Вільям, який був художнім критиком і займався бібліографією прерафаелітів.

Слід зазначити, що прерафаеліти не були першими, хто звернувся до мистецтва Раннього Відродження. Вони наслідували ідею німецьких художників-назарейців, які в 1809 році припинили навчання у Віденській академії і заснували «Братство Святого Луки». У 1910 році молоді митці залишили Австрію і оселились у Римі в монастирі Сан-Ісідоро, влаштувавши свій побут за зразком середньовічних монахів. «Сама ідея об'єднання у союзи на ґрунті спільних поглядів на мистецтво була на той час настільки новою, що молодих віденців можна по праву вважати першопрохідцями у цій царині» [79, с. 7].

Як зазначає В. Шестаков: «Вплив назарейців на англійських прерафаелітів безумовний. Він проявляється в загальному інтересі до мистецтва Раннього Відродження, <…> а головне – в дусі єдності та протистояння академічному мистецтву» [162, с. 13]. Із творчістю назарейців майбутніх прерафаелітів познайомив їхній друг і соратник художник Форд Медокс Браун. Під час своєї подорожі Італією він зустрівся із деякими послідовниками «Братства св. Луки», після чого почав наслідувати їхні художні принципи. Попри те, що Ф. М. Браун відмовився офіційно долучитись до об'єднання, його по праву можна вважати хрещеним батьком прерафаелітів.

Однак варто зауважити, що спроби прерафаелітів малювати за принципами Раннього Відродження виглядали дещо штучно, адже для цього їм необхідно

було позбутися знань з анатомії, правил перспективи та світлотіні. Вони намагались ламати пропорції за прикладом майстрів Кватроченто, для того, щоб підсилити виразність, але, попри порушену перспективу та витягнуті готичні фігури, у їхніх роботах відчувалася академічна школа. Таким чином, незважаючи на відчайдушне прагнення художників-бунтарів розірвати будь-які зв'язки з академізмом, їхньому мистецтву не вдалося до кінця позбутися впливу традицій.

Після того, як 1950 року на 82-й щорічній виставці Національної академії в Лондоні Дж. Е. Мілле та В. Х. Хант представили свої роботи, «консервативна художня критика, – пише Шестаков, – яка відчула, що прерафаеліти підривають основи академічного мистецтва, не поскупилася на критичні пасажі на адресу молодих бунтарів» [162, с. 31]. Обурення викликали картини «Христос у родинному домі» (1849–1850) Дж. Е. Мілле (Б. рис.1) та «Навернена британська родина рятує християнського місіонера від переслідування друїдів» (1849–1850) В. Х. Ханта (Б. рис. 2). Обидві картини були революційними в багатьох аспектах. Композиції побудовані всупереч усім існуючим на той момент правилам, нетрадиційний підхід в зображенні релігійної тематики, що була позбавлена ідеалізації, до того ж, англіканці вгледіли в картинах вплив ворожого їм католицизму.

Так, євангельський сюжет у роботі Дж. Е. Мілле відрізнявся дуже вільною трактовкою, що шокувало консервативну вікторіанську публіку. Зухвалість художника полягала в тому, що він зобразив Святе Сімейство в обставинах реального життя. Кожна деталь була зображена з неймовірною точністю і натуралізмом. На засмаглих руках Йосипа та Марії видно проступаючі судини, брудні нігті, а також зморшки на обличчі, а сам Христос нагадував радше звичайного безпритульного з лондонських вулиць.

Не менш радикальною була картина В. Х. Ханта, у якій він відійшов від традиційної академічної пірамідальної композиції, коли основна фігура мала розміщуватись по центру, в глибині полотна. Митець переніс усю дію на передній план, щоб створити ефект інтимної присутності. Також В. Х. Хант розділяє простір картини за допомоги віконних отворів і пише в них паралельні

другорядні сюжетні лінії. Подібний прийом був властивий майстрам XV століття й створював ефект, при якому полотно «перетворювалось у яскравий тривимірний колаж» [80, с. 31].

Ще один засновник братства Д. Г. Россетті не наважився відправити свою роботу «Благовіщення» або «Ecce ancilla Domini» (1850) (Б. рис. 3) на виставку Королівської академії, натомість показав її на альтернативній експозиції, організованій мистецьким товариством Національної інституції образотворчих мистецтв. Проте це не врятувало художника від нищівної критики, якої зазнали його побратими. Новаторський підхід Д. Г. Россетті полягав у тому, що він майже повністю відійшов від канонічної іконографії Благовіщення. Його картина наповнена побутовими елементами, які позбавляли священну сцену духовного піднесення.

Замість умиротвореного молитвою образу Діви Марії у вишуканих синьо-червоних одежах, художник зобразив налякану дівчину, вбрану в одну тільки нічну сорочку. Постать Архангела Гавриїла більше нагадувала юнака з плоті та крові, адже була позбавлена крил, а туніка ледь прикривала оголене тіло. На його янгольську природу натякали хіба що язики полум'я, на яких він здіймався у повітрі. Навіть такий традиційний елемент іконографії даного сюжету, як лілея, Россетті перетворив в еротичний символ, позаяк стебло квітки вказувало на лоно Марії.

Критик Френк Стоун назвав живопис прерафаелітів археологією, яка «позбавлена всілякої користі», а самих художників звинуватив у тому, що «вони по-рабському імітують художню бездарність». В іншому відгуку художників звинувачували в тому, що вони «насолоджуються потворністю та захоплюються хворобливими аспектами життя» [162, с. 31, 34].

Найжорсткішої критики митці зазнали від поважного діяча вікторіанської епохи письменника Чарльза Діккенса, який у своїй статті під назвою «Старі лампи замість нових» іронізував над образами зазначених робіт. Він писав: «Таких людей можна побачити у лікарнях, де лікують від безпробудного

пияцтва. <…> прерафаеліти показали нам, як вони відносяться до тих вірувань і переконань, з якими ми живимо та помираємо» [176, с.12–14].

Несподівано на захист молодих митців став видатний мистецтвознавець і критик Джон Раскін. Його авторитет був настільки вагомим, що одним своїм негативним відгуком він міг знищити репутацію будь-якого художника і позбавити його замовлень. Тому, коли в газеті «Таймс» була надрукована його схвальна стаття, в якій він писав, що роботи прерафаелітів «за довершеністю рисунка та багатством кольору найкращі в академії», ставлення до них різко змінилося, їх «почали називати “тими прерафаелітами, про яких всі говорять” та “тими, хто копіює речі як вони є”» [68, с. 140-141]. Відомому критику були близькі принципи братства, в основу яких було покладено наслідування природі та зображення її з науковою достовірністю.

Так Дж. Раскін став головним покровителем братства, але, разом із тим, зіграв ключову роль у розпаді означеного об’єднання. Поштовхом до цього став особистий конфлікт критика із Дж. Е. Мілле через роман останнього з його дружиною. Ця обставина унеможливила їхню подальшу співпрацю і Дж. Раскін зробив своїм протеже художника Д. Г. Россетті, який після нищівної критики його картини «Благовіщення» вирішив більше не брати участі у виставках, а писати тільки для себе і для замовників. Тож поступово кожен з офіційних членів об’єднання обрав свій власний шлях, а початкові ідеї та принципи братства втратили для них свою актуальність.

Історія братства Прерафаелітів офіційно закінчилась 1853 року. Однак все ще залишались спільні теми, що і надалі об’єднували їхню творчість, зокрема ті, які було не прийнято демонструвати у мистецтві. Однією з таких була тема емансипації жінок. Так, деякі з мистецтвознавців (В. Шестаков) зазначають, що прерафаеліти «створили нову гендерну філософію» [162, с 8]. У тогочасному вікторіанському суспільстві жінці відводилась роль дружини та матері, а ті, хто не прагнули заміжжя, «представляли собою проблему, <…> відхилення, яке слід було вилікувати» [175, с. 104].

Жінка поза родиною в тогочасній Англії не мала змоги реалізуватися і доля її була вирішена заздалегідь, тому прерафаеліти у своїх творах часто зверталися до образу грішниці. Проте вони прагнули засудити не самих куртизанок, а викрити лицемірство благочестивої пуританської публіки, яка спрямовувала свою зневагу на жінку, що оступилася, а не на чоловіка, котрий її утримував.

Так, У. Х. Хант у роботі «Пробудження сумління» (Б. рис. 4) 1853 року зобразив дівчину за грою на фортепіано у компанії свого покровителя в момент, коли до неї прийшло усвідомлення її падіння. Раптом вона зажадала вирватися зі своєї золотої клітини та гріховних стосунків, у яких опинилася. Дж. Раскін з цього приводу писав: «якісь випадкові слова пісні <…> вдарили по змертвілому серцю; вона підвелася в агонії» [211, с. 334]. Картина насичена символікою, що засвідчує сумну долю героїні. Так, рукавичка, кинута на підлозі, вказує на те, що невдовзі вона так само буде покинута своїм коханцем. При цьому поза кішки, що схопила кігтями пташку, повторює позу чоловіка, який тримає дівчину, а розкидана пряжа уособлює її непросте становище.

Д. Г. Россетті теж кілька разів звертався до теми пропащих жінок – у роботі «Знайдена» 1853 року (Б. рис. 5), котра залишилась незавершеною, та «Ворота пам’яті» 1857 року (Б. рис. 6). Обидві картини були створені за мотивами балади Вільяма Белла Скотта «Марі Енн». На першій Д. Г. Россетті показав сільського парубка, який привіз у місто теля на продаж і раптом зустрів свою колишню кохану, що поїхала в місто у пошуках кращого життя, але не встояла перед гріхом і опинилася на самому дні. Теля у тенетах, яке везуть на заклання, символізує безвихідь та близький кінець пропащої жінки. На іншій картині зображена повія, що, сховавшись під аркою, із сумом спостерігає за веселощами безтурботних дітей. Вона дивиться на дівчину у віночку, котра так само, як і вона, вдягнена в зелене – колір, який символізує життя, і ймовірно, згадує свою чисту та безневинну юність.

Другий період розвитку руху прерафаелітів припав на 1860–1880-ті роки й був тісно пов’язаний із поширенням естетської теорії. Так, російська дослідниця творчості прерафаелітів О. Чура у своїй дисертаційній роботі наводить думку

Дж. Р. Ріда, який «характеризує прерафаелітів як безпосереднє джерело естетизму, із якого у свою чергу виріс декаданс, риси якого розчиняються у <…> символізмі» [159, с. 7]. На цьому етапі ключовими фігурами руху були Д. Г. Россетті, Е. Берн-Джонс, У. Моріс, А. Х'юз та У. Крейн, які, за оцінкою сучасного їм мистецтвознавця Р. Муттера, стали «представниками того неопрерафаелітизму», що зайняв центральне місце в англійському мистецтві кінця XIX століття [89, с. 315].

Ідеї Дж. Раскіна, на ґрунті яких зародилися первісні принципи братства, почали втрачати свою актуальність. Їх заступила естетична концепція іншого історика мистецтва У. Пейтера, естетичні принципи якого «були більш релятивними, орієнтованими не на Природу, а на особистість, на індивідуальне сприйняття. <…> В його інтерпретації естетизм був засобом розвитку мистецтва в напряму інтелектуалізму та "чистоти форм"» [162, с. 64]. За У. Пейтером, справжню насолоду здатне подарувати тільки чисте, дегуманізоване мистецтво, яке не прагне створити єдиний ідеал краси, а тільки пізнати красу моменту, навіть якщо в основі його лежить саме зло, оскільки життя – це невпинний потік миттєвостей, які спалахують і згасають. Адже «кожна душа на кшталт в'язня одиночної камери, пестить свій власний омріяний світ. <…> враження окремого духу, його особистий досвід постійно змінюється й тече. <…> До цього блукаючого вогника, що повсякчас спалахує на поверхні потоку <…>, і зводиться все, що є справжнього у нашому житті» [115, с. 275].

Так, друге покоління прерафаелітів поступово відійшло від принципів натуралізму в бік туманної мрійливості та містицизму. Їхні твори тяжіли до ірраціонального та несвідомого, несли на собі відбиток туги за втраченою вірою у дива. «Немає явища <…> в мистецтві теперішнього століття, – писав М. Нордау, – якому характеристика містицизму підходила б більше, ніж "руху прерафаелітів" в Англії» [107, с. 63].

Роботи прерафаелітів втратили типові для ранніх прерафаелітів риси вітальності й набули ознак штучності та безжиттєвості. Природні елементи стали більш декоративними та стилізованими. Так, їхній «пейзаж, – пише Каміла

Палья, – перетворюється на застиглу декадентську картину. <…> Люди та речі <…> муміфіковані» [112, с. 627]. Прерафаеліти другої хвилі віддавали перевагу лінії замість кольору й наслідували принцип «мистецтва для мистецтва», який створив, за твердженням Уільяма Ґаунта, новий тип – “естетичної людини”. Для апологета естетизму «не існувало жодних зобов’язань та інтересів, окрім мистецтва. Він був байдужим до релігії, моралі, виховання, політичних принципів чи вдосконалення суспільства. <…> Таким чином, естетичний рух був принципово егоїстичним. Здавалося, що тільки за допомогою егоїзму можна відокремити дорогоцінне зерно краси від повсякденності, в якій воно заховано» [184, с. 257]. Для їхнього живопису була характерна духовна амбівалентність, яка відображала особливості тогочасного світогляду, коли у свідомості людей співіснували віра в позитивістське пізнання та спіритичні практики. Таким чином, їхні образи набували одночасно реалістичних та міфічних рис, балансуючи на межі реального та фантазійного світів.

Центральною темою творчості прерафаелітів нової формації був загадковий, дещо відсторонений образ жінки, подекуди чуттєвий, а подекуди холодний та безпристрасний, з рисами маскулінності. Як стверджує британська дослідниця творчості прерафаелітів Елізабет Преттеджон, у вікторіанському суспільстві культивувалися два поляризовані типи жінок – «берегиня» і демонічна спокусниця, яка є абсолютним уособленням зла. «Обидва стереотипи, – пише Е. Преттеджон, – придумані чоловіками, позбавляли жінок можливості самоідентифікації» [208, с. 107].

Прерафаеліти у своїх творах позбавили жінок цих спрощених класифікацій і створили цілковито новий дихотомічний образ меланхолійної, напівефемерної музи та femme fatale, або рудої чаклунки, відьми, яка символізувала хіть і провокувала ниці інстинкти. Ця амбівалентність згодом була успадкована та гіперболізована мистецтвом декадансу як символ абстрактної краси, вільної від влади природних інстинктів [216, с. 65].

Таким чином, можна резюмувати, що мистецтво прерафаелітів стало відправною точкою у формуванні декадансу в образотворчому мистецтві.

Впроваджуючи естетичні ідеї Дж. Раскіна та У. Пейтера художніки Д. Г. Россетті, У. Х. Хант, Дж. Е. Мілле, Е. Берн-Джонс та У. Крейн першими показали красу у контексті амбівалентності, коли образ фатальної жінки претендував на святість, а її маскулінності поєднувались із еротичним підтекстом.

2.3 Іконографія жіночих образів у живописі декадансу

Жінка була однією з центральних тем декадентського мистецтва, тоді як чоловічі образи на полотнах декадентів майже завжди займали другорядні позиції. Так, образ «нової жінки», започаткований прерафаелітами, був викликом загальноприйнятим етичним і суспільним нормам, що обмежували жінок виключно сферою сімейного життя, і передував появі ключового іконографічного мотиву в живописі декадансу. За твердженням К. Пальї, домінантою декадентського мистецтва було «відтворення форм жіночої влади <…> як відгук на моральну переоцінку ролі жінки в культурі XIX століття <…>» [112, с. 653]. Прагнучи подолати гендерну упередженість, вони не тільки наділяли жіночі постаті чоловічими рисами, щоб підкреслити їхню мужність, а й «ожіночнювали» чоловічі фігури.

У декадентській свідомості тільки естетичний гедонізм, породжений мистецтвом, а не живою природою, здатний принести справжню насолоду. «Ніколи ще не були так розповсюджені всілякі відхилення від “природного”, – писав М. Бердяєв, – <…> ніколи не було такого усвідомлення бісексуальності людини. <…> Все органічно-родове знаходить свій кінець у механічно-штучному» [12, с. 192]. Особливо виразно це декадентське протистояння природі відобразилося в образі андрогінної жінки, яка «стає абсолютно штучним, безплідним та холодно-еротичним створінням», що викликає не сексуальний потяг, а «болісно-споглядальне обожнювання» [55, с. 171].

Професор Брам Дейкстра у своїй книзі «Ідоли збочення: Фантазії жіночого зла в культурі fin de siècle» висловив думку, що поява образу емансипованої, незалежної жінки була пов’язана із розвитком індустріалізації. Саме тоді, коли

багато жінок «почали мігрувати у великі міста й займати посади на фабриках та заводах, які раніше обіймали виключно чоловіки, змінилося сприйняття місця жінки в суспільстві» [177, с. 5–6]. Жінки набули риси маскулінності та брутальності, у той час як чоловіки, котрі належали до кола богеми, все більше фемінізувалися. Так з'явився новий чоловічий типаж – денді, який відрізнявся жіночною витонченістю та тендітністю й був типовим представником декадансу.

Отже, у мистецтві декадансу прослідковується амбівалентне ставленння до жінок. З одного боку, відчуття страху та загрози, а з іншого – благоговійне, глибоке захоплення. Таким чином, образ маскулінної, незалежної і авторитарної жінки, що втілювала одночасно мужність та спокусу й перетворювалась у майже гермафродійне створіння на картинах художників-декадентів, можна інтерпретувати як пошук «сили, що компенсує їхні тілесні слабкості» [200, с. 44].

Так, постаті на картинах декадентів нагадують радше ідеалізовані статуї, які цілком позбавлені грубої вітальної сили, а, отже, наділені вічною красою. Ця «стерильна краса мистецтва» дозволяла «зупинити бурхливий потік життя» та створити ілюзію контролю [190, с. 202]. Тому, декаданс бере свій початок від другого етапу прерафаелітизму, який вплинув не тільки на мистецтво континентальної Європи, а й на творчість деяких художників США.

Появу нового іконографічного канона зображення жінки, що згодом став невід'ємною частиною творчості митців епохи fin de siècle, знаменують роботи Данте Габріеля Россетті, на кшталт «Венери Вертикордії» та «Астарти Сирійської». Постаті на означених картинах уособлювали новий тип жінки, водночас чуттєвий і байдужий. Риси андрогінності, відсторонений погляд, що спрямований всередину себе, а не на глядача, позбавляли їх відвертого еротизму й ознак абсолютної цноти та чеснот.

Ще однією характерною особливістю даних робіт був синкретизм язичницької й християнської міфології, що розмивав межі між гріхом та праведністю і створював атмосферу особливого містицизму. Цей еклектизм заповнив порожнечу, яка утворилась, коли природні науки у процесі свого розвитку похитнули позиції релігії, проте не стали надійною точкою опори.

Сповнені внутрішнього гротеску, героїні Д. Г. Россетті втілювали собою дихотомію та нігілізм, що були притаманні світогляду людей другої половини XIX століття.

Втім, слід зауважити, що сестра Д. Г. Россетті Крістіна, яка була провідною поетесою-феміністкою свого часу, в одному зі своїх віршів під назвою «In an artist's studio» («У майстерні художника») докоряла брату, що той лише об'єктивізував жінок на своїх полотнах і позбавляв їх ідентичності («One face looks out from all his canvases, One selfsame figure sits or walks or leans» / «Одне обличчя дивиться зі всіх полотен, Одна і та сама фігура сидить, або іде, або схиляється»). Крістіна Россеті стверджувала, що жінка у роботах брата була представлена виключно як пасивний об'єкт, на який митець проектував свої фантазії («Not as she is, but as she fills his dream» / «Не такою, як вона є, а тією, що виконує його мрію»).

Однак, на противагу цій думці, доктор Олівер Тірл розглядає взаємозв'язок майстра та моделі як такий, що дозволяє жінці «проживати різні іпостасі життя через її зображення» та втілювати свої «різні ідентичності» [222]. Відтак, художник створював для жінки альтернативну реальність, у якій вона була вільною від соціальних та культурних установ.

Так, на картині «Венера Вертикордія» (1868) (Б. рис. 7) художник уміло обіграв відповідну символіку та створив зв'язок між образом античної богині й біблійної Єви. Одним із елементів, що підкреслює дуалізм полотна, виступає яблуко – плід, який спокусив Єву і водночас був предметом розбрату в давньогрецькій міфології. Німб над головою напівоголеної жінки нівелює поняття святості, а стріла в її руці, яка традиційно вважалася чоловічим символом і мала фалічне значення, демонструє подвійність її натури й перевагу над протилежною статтю.

Водночас, поняття гріха в Біблії визначено словом Hamarita, що в перекладі з давньогрецької означає промах або невлучання в ціль. Тобто, коли людина грішить – вона відхиляється від правильного шляху. Таким чином, стріла може символізувати бажання согрішити. Це цілком відповідало тенденціям

формування нових етичних норм серед деяких представників творчої еліти, які прагнули звести гріх у категорію привабливого та принадного, а його осуд вважали лицемірним моралізаторством.

На іншій хрестоматійній для декадентського мистецтва роботі «Астарта Сирійська» (Б. рис. 8) 1877 року Д. Г. Россетті зобразив одну із найбільш суперечливих міфологічних фігур – фінікійську богиню Астарту, яка була прообразом грецької Афродіти. У фінікійському пантеоні богів Астарта ототожнювалась зі своїм чоловіком Ваалом як одне ціле і персоніфікувала в «тандемі» жіночий та чоловічий початок. У різних культурах вона втілювала діаметрально протилежні якості від культу родючості, любові й краси до уособлення розпусти та підступності.

У період становлення монотеїзму її образ Богині-Матері трансформувався у демонічну постать. Робота Д. Г. Россетті просякнута дихотомією. Андрогінна, позбавлена плотського еротизму зовнішність Астарти символізувала її подвійну природу, а дві язичницькі жриці в образі янголів, що мали ті самі риси обличчя, що й богиня, вказували на її загадкове єство. Її тіло оперезував срібний пояс у вигляді змії, яка в християнстві вважалася прототипом сатани, а в давнину – уособленням зміни дня і ночі, мудрості та плодовитості.

Алюзію на цю картину можна побачити в роботі німецького художника Франса фон Штука «Гріх» (Б. рис. 9) 1893 року. Обидві картини схожі за композицією та кольоровою гамою, мають холодний, тьмяний колорит і замкнений композиційний простір.

Ф. фон Штук, так само як і Д. Г. Россетті, розвинув у своїй роботі тему амбівалентності добра і зла крізь призму подвійності жіночого образу. Доктор філософських наук С. П. Стоян зазначає, що у цьому хрестоматійному полотні «демонізм жіночої природи, втілений у дивовижно вродливій, чарівній зовнішності» [142, с. 246]. Художник звернувся до історії праматері Єви, яка піддалася спокусі. На картині відсутні майже всі елементи, притаманні іконографії зазначеного сюжету. Перед глядачем постає сама лише Єва та змій, що оповиває її оголене тіло на кшталт поясу Астарти і стає з нею наче одним

цілим. Як і вказаний персонаж, вона випромінює холодний, відчужений еротизм, а її впевнений, гіпнотизуючий погляд свідчить про відсутність каяття. Темрява, з якої виринає фігура Єви, на перший погляд здається уособленням злих сил, що спокусили жінку, проте промінь світла у правому куті картини може бути «алюзією на дар пізнання, отриманий від Люцифера», який, навпаки, врятував її від пітьми [218].

Тобто, можна припустити, що Ф. фон Штук зафіксував образ переможниці, яка не шкодує про свій вибір, адже отримані нею знання зробили її вільною та незламною. Митець у своїй роботі створив характерне для декадентського живопису психологічне підґрунтя, на якому проявилися сумніви у достовірності існуючих моральних, релігійних і суспільних догм і змусило переосмислити поняття гріха.

Загалом слід зазначити, що через кризу традиційної християнської культури, з її патріархальними традиціями в Європі другої половини XIX століття набувають популярності медитативні та окультні практики. Професор Олександра Оуен, яка спеціалізується на дослідженні гендерних та соціокультурних особливостей способу життя у Британії XIX століття, вважає, що окультизм відкривав можливості у зміні соціальних парадигм, «пропонував “нову” релігійність», яка була здатна зламати уявлення про жінку, виключно як берегиню домашнього вогнища та сімейного затишку [201, с. 87].

На відміну від християнства, в якому образ жінки був багато в чому знецінений, в окультних віруваннях він посів центральне місце, оскільки медіумами були переважно особи жіночої статі завдяки свїй природній інтуїції. Так, жінка набувала статусу пророка та головної мучениці замість Христа, позаяк перебування у стані трансу нерідко супроводжувалося фізичними та психічними стражданнями.

Поза тим, спіритичні сеанси були своєрідною територією свободи і приваблювали жінок можливістю вийти за межі загальноприйнятого суспільного кодексу. Сомнамбулічний стан дозволяв «радикально порушувати соціальні норми, вільно вживати алкогольні напої <…>, або фліртувати одночасно із

одруженними та вільними чоловіками», уникаючи при цьому осуду, адже знаходились під суґестивним впливом [223, с. 5].

Також важливо окреслити, що на той час існував своєрідний взаємозв'язок між окультними науками та раціональними науковими методами пізнання. Американський історик Євген Вебер зазначав, що «дехто намагався об'єднати науку і паранауку у великий філософський синтез, проте більшість просто вхопилися за можливість змінити старий світовий устрій» [230, с. 32].

Так, натхненні експериментами, що проводилися у царині гіпнозу в медичній школі Нансі у Парижі, група однодумців, що складалася із лікарів, філософів та художників 1886 року в Мюнхені заснувала «Psychologische Gesellschaft» (з нім. «психологічне товариство») для проведення парапсихологічних досліджень. Вони прагнули започаткувати новий напрям у психології, який спирався б не на самоаналіз та фізіологічні чинники, а на явища, що «знаходились на межі норми та патології», такі, як ясновидіння, телепатія, сомнамбулізм тощо. Вони здійснили низку експериментів за участі жінки-медіума, метою яких була демонстрація впливу думок на тіло та «звільнення сучасної психології від рабської відданості матеріалізму, <…> що дозволило б глибше зрозуміти людський розум» [235, с. 35–36].

Окрім цього, члени товариства наголошували, що «трансцендентна психологія» може впливати на розвиток мистецтва, оскільки, на відміну від традиційних моделей, медіуми у стані трансу здатні демонструвати безпрецедентні емоційні та екстатичні стани, набуваючи при цьому неприродні пози та загрозливі вирази обличчя.

Так, художники Габріель фон Макс та Альберт фон Келлер, які були членами «Psychologische Gesellschaft», створили серію картин, присвячених окультним образам провидиць, що знаходились у стані зміненої свідомості. Здатність до пізнання істини, що криється поза межами реальності, наділяла їх владою та силою, яка несла загрозу патріархальним поглядам стосовно другорядного становища жінки у суспільстві. Однак тіла медіумів та інсомній

під час спіритичних сеансів були в напівмертвому стані, позбавлені біологічних інстинктів шопенгауерівської волі, а отже, привабливими для митців-декадентів.

Проте згадані вище німецькі художники не були першими, хто звернувся у своїй творчості до цих образів. Так, жінки-сновиди з'являлись у роботах англійця Дж. Е. Мілле «Сомнамбула» (Б. рис. 10) (1871), росіянина І. Крамського «Сомнамбула» (Б. рис. 11) (1871), чеха М. Пірнера «Сновида» (Б. рис. 12) (1887).

Картина А. фон Келлера «Спіритуалістичний телекінез браслета» («Spiritualist Telekinesis of a Bracelet») (Б. рис. 13) (1887) ілюструє спіритичний сеанс за участю однієї з відомих у той час медіумів на ім'я Ліна Матцингер. Жінка, вдягнена у щось на кшталт античної мантії білого кольору, сидить за спіритичним столом із широко розплющеними очима на застиглому обличчі. Однією рукою, яка здається майже прозорою і позбавленою тілесності, вона вказує на браслет, що нібито був «таємничим чином перенесеним нею з іншого місця» [223, с. 114]. Інша рука піднята догори й зникає за межами видимого простору композиції. Отже, картина відображала особливий невизначений соціальний статус жінок-медіумів, які виходили не тільки за рамки гендерних ролей, а й порушували кордони людської свідомості.

На двох знакових роботах сучасника А. фон Келлера Г. фон Макса «Провидиця з Превросту» 1892 року (Б. рис. 14) та «Біла Жінка» 1900 року (Б. рис. 15) зображена ясновидиця Федеріка Хауффе під час каталептичного трансу. Перша зі згаданих картин репрезентує її майже бездиханне тіло у білосніжному вбранні, наполовину прикрите темною ковдрою, що створює символічну дихотомію потойбічного та земного світів, між якими перебуває героїня. Зображення провидиці на площині картини злегка завищене, так, ніби вона урочисто вивищується над глядачем на своєму ложі. Однак трупний колір шкіри свідчить про те, що її лімінальний стан вже близький до межі смерті. Таким чином, демонстрацію жіночої влади художник нівелював зображенням пасивного тіла, позбавленого життєвої енергії.

На картині «Біла жінка» ефемерна постать Фредеріки Хауффе нагадує примару, яка стоїть у дверях, а за її спиною розстиляється темрява. Тіло жінки,

огорнуте в білий серпанок, створює враження завіси, за якою приховані таємниці Всесвіту. Загадкова зв'язка ключів на її талії натякає глядачу на те, що вона володіє тими знаннями, які доступні лише обраним. Так само, як і в попередній роботі, її мертвотно-біле обличчя та відсутній погляд глибоко посаджених темних очей свідчать про її відокремленість від своєї тілесної оболонки.

Наступною важливою складовою іконографії жіночих образів живопису декадансу виступає репрезентація мертвого жіночого тіла, яке декаденти сприймають «як арт-об'єкт, вартий детального опису й навіть захвату» [66, с. 23]. Ці зображення можна умовно розділити на три категорії: покійниці, що пливуть по воді, мертві жінки на столі патологоанатома та розіп'яті на хресті. У такий спосіб художники-декаденти прагнули позбутись патріархальних страхів перед жіночою владою, корені якої вони вбачали в природі їхньої тілесності. Як зазначає дослідниця в галузі естетики та теорії фемінізму професор Ріта Фелскі, «ідентифікація жінок із вульгарністю, тілесністю та тиранією природи дозволяла чоловіку-естету визначати свою власну ідентичність у явній опозиції до цих ознак» [179, с. 112]. Одержимість у зображенні мертвої жінки була обумовлена прагненням нейтралізувати загрозу, яку несе її природне єство.

Варто відзначити, що одним із чинників цього страху було масове розповсюдження венеричних захворювань, які в другій половині XIX століття досягли епідеміологічних розмірів. Оскільки видимі симптоми цих недугів здебільшого проявлялись у чоловіків, а в жінок, в силу їхньої анатомії, були приховані, жіноче тіло вважалося небезпечним. Таким чином, відповідальність було покладено на жіноче тіло як джерело неприборканого сексуального потягу та смертельної спокуси для чоловіків.

Ще одну відповідь на питання про одержимість митців періоду fin de siècle мертвим жіночим тілом можна знайти у вірші одного із засновників літературного декадансу Шарля Бодлера під назвою «Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne» («Я обожнюю тебе так само, як нічний небосхил»). Автор декларує бажання оволодіти жінкою, яка йому відмовила. Його вабить її холодність, і він порівнює свою хіть із хробаками, що прагнуть мертвої плоті. Поет, по суті,

стверджував, що для нього ідеальні стосунки можливі лише із мертвою жінкою, над якою легко домінувати.

Також у контексті фетишизації жіночої смерті не можна оминути увагою історію так званої Незнайомки із Сени (L'Inconnue de la Seine), посмертна маска якої стала предметом культу не тільки для митців, а й пересічних громадян, які прикрашали нею свої оселі в якості декору. За легендою, наприкінці XIX століття в Парижі була знайдена невідома потопельниця і її тіло було виставлено у вікні моргу для впізнання, «наче симпатична лялька на продаж», яка не може «опиратися експлуатації свого мертвого тіла» [199, с. 5]. Патологоанатом, що був настільки зачарований красою й умиротвореним виглядом її обличчя, створив його восковий відбиток, який став «еротичним ідеалом того часу» [172, с. 156].

Крім того, зображення красивої мертвої жінки було ще однією спробою протистояти живій природі, яка схильна до неминучого згасання та розкладання, а тому не здатна втілити ідеал вічної краси. У такий спосіб краса на картинах декадентів досягала свого апогею саме в смерті. На думку Джонатана Стоуна, хвороблива схильність декадентів робити тіла мерців своїм фетишем, була зумовлена бажанням вкоренити смерть у чуттєвій реальності цього світу, представити її не відлякуючою таємницею, а лише тонким зсувом буття. «Те, що жахливо й привабливо у <…> живому мерці, – це саме його фізична присутність у світі живих» [219, с. 75].

Мотив покійниці, що пливе по воді, як і образ фатальної, андрогінної жінки, бере свій початок у творчості прерафаелітів. Так, в основу ключових іконографічних ізводів жінок-покійниць були покладені образи трьох літературних персонажів – Офелії, леді Шаллот та Елейн з Астолату.

Що стосується першої з названих героїнь, то зображення її передсмертного стану або бездиханного тіла, що пливе по воді, з’явилося ще в епоху романтизму на картині Ежена Делакруа (Франція) «Смерть Офелії» 1844 р. (Б. рис. 16). Атмосферу глибокого драматизму, яка була притаманна мистецтву романтизму, формують похмурі зелено-сині кольори, що контрастують з яскраво-білою

фігурою Офелії. Її неприродна, вимушена, повна експресії поза віддзеркалює відчай і агонію шекспірівської героїні.

На полотні іншого романтика Поля Делароша (Франція) «Християнська мучениця часів Діоклетіана у Тибрі» 1853 року (Б. рис. 17) зображена, за визначенням Теофіля Готьє, «християнська Офелія». Як і в Е. Делакруа, в роботі П. Делароша відчутні характерні риси романтизму – патетичність й артистизм, які художник намагався підкреслити за допомогою протиставлення темної і світлої кольорової гами.

Однак роботою, що започаткувала декадентську одержимість темою смерті, стала «Офелія» Дж. Е. Мілле (Б. рис. 18), яку він написав у 1851–1852 роках. Застигле, бліде тіло Офелії з умиротвореним, екстатичним виразом обличчя контрастує із насиченим яскравими барвами, скрупульозно виписаним пейзажем. Це навіює відчуття антиноомії життя та смерті, передає атмосферу спокою та відстороненості. Крім того, символічного значення зображенню додають квіти, які були незмінним атрибутом Офелії. Так, наприклад, маргаритки промовляють про невинність, червоний адоніс – символ горя, а незабудки – знак вічного кохання [64, с. 143]. На її обличчі закарбовано вираз екстатичного умиротворення, що створює піднесену, майже урочисту атмосферу.

Той самий спокій та смирення присутні й на однойменних полотнах нідерландця Антоона ван Велі (Б. рис. 19) (1898–1899) та французького майстра Гастона Бюс'єра (Б. рис. 20) (1900). На картині останнього Офелія лежить, осяяна світлом, на темній поверхні води, немов у летаргічному сні, між реальним та ірреальним вимірами. Оповита ірисами, які отримали свою назву на честь богині Іріди, – провідниці душ померлих жінок до райського Елізіуму, – вона готується зробити крок у небуття. В її просвітленому, застиглому погляді читається прощання з тлінністю мирського існування. Разом із тим, героїня Антоона ван Велі зображена за крок до смерті, її голова піднімається над водою, немов квітка латаття. Проте близький кінець не лякає її, вона наче насолоджується миттю та тішиться заглибленням у небуття.

Між іншим, в інтерпретації зазначеними художниками образу цнотливої шекспірівської героїні присутня алюзія на прерафаелітських рудоволосих фатальних жінок, що відповідало декадентському амбівалентному відношенню до чеснот та пороків.

Інакше до інтерпретації смерті вищезгаданої героїні підійшли бельгійці Константин Меньє (Б. рис. 21) (1978) й Альберт Чамберлані (Б. рис. 22) (1900). У своїх вкрай декадентських картинах вони піднесли до рівня культу не тільки образи смерті, а й страждань, які їй передували. Проте ці дві роботи вирізняються за колоритом та композицією. А. Чамберлані зобразив крупним планом голову Офелії із неприродньо вигнутою шиєю та спотвореним стражданням обличчям, що свідчить про її передсмертну агонію. Вогненно-руді пасма волосся нагадують язики полум'я, які символізують вічність, а зів'яла квітка на грудях вказує на тлінність та швидкоплинність усього живого.

К. Меньє, навпаки, використав темну кольорову гаму і зобразив тіло Офелії, яка лежить на березі в темному траурному вбранні. Її трупний колір шкіри майже злився із сіро-зеленим відтінком неба, яке віддзеркалилось у воді, здеформовані останньою судомою пальці правої руки натякають на болісну смерть. Крім того, на картині відсутні традиційні для цього сюжету квіти та рослини, що передає відчуття порожнечі та приреченості.

Крім Офелії особливою популярністю серед художників-прерафаелітів вікторіанської Англії користувалися образи Елейн з Астолату та леді Шалотт. Перша, за кельтською легендою, безтямно закохалась у славетного лицаря Ланселота. Це відбулося на лицарському турнірі, під час якого він був поранений. Елейн піклувалася про свого коханого днями і ночами, а коли за місяць він одужав, то знехтував почуттями своєї рятівниці і повернувся у Камелот, до двору короля Артура. Нещасна жінка, оповита несамовитою тугою нерозділеного кохання, померла, заповівши на смертному ложі відправити її тіло у човні до Ланселота.

Цей сюжет був покладений в основу роману Томаса Мелорі «Смерть Артура», а пізніше інтерпретований Альфредом Теннісоном у баладі «Леді

Шалотт». Остання оповідає історію героїні, яку чарами закляття ув'язнили в башті на острові Шалотт і під страхом смерті заборонили дивитись у вікно на навколишній світ. Одного разу вона знехтувала забороною й побачила у вікні Ланселота, в якого одразу закохалася. Передбачаючи свою близьку загибель, леді Шалотт вирішила покинути башту і на човні відправилась у Камелот. Однак дістатись туди живою їй не судилося. У тому, як пошук героїнею свободи та своєї долі – кохання – призвів до трагічного фіналу, декаденти вбачали ілюстрацію шопенгауерівської ідеї про кореляцією біологічної Волі та духовної Свідомості, коли перемога останньої спричиняє занепад здоров'я та смерть.

Ці образи зустрічаються у творчості прерафаелітів Дж. Е. Мілле, Д. Г. Россетті, А. Хьюза, У. Крейна, їхніх англійських послідовників Джона Аткінсона Грімшоу, Джона Лафарга, Пітера Макнаба, Софі Андерсон, а також художників інших країн та континентів, таких, як Гюстав Доре (Франція), Тобі Едвард Розенталь (США), Хомер Уотсон (Канада).

Так, у роботах Дж. Е. Мілле (Б. рис. 23) (1854) прослідковується симбіоз античної та християнської міфопоетики. Над човном із тілом мертвої жінки нависають гілки верби, які, згідно з міфологією еллінізму, вважалися деревом смерті, через те, що її плоди «опадають перш, ніж дозріють» [53, с. 58]. Тож зображення верби могло натякати на дочасно обірване життя, а розпущене волосся – атрибут каяття в християнстві, занурене у воду, символізував обряд омовіння й очищення.

На картинах англійця У. Крейна (Б. рис. 24) (1862), американців Дж. Лафарга (Б. рис. 25) (1862) та А. Гудвіна (Б. рис. 26) (дата невідома) вода довкола човна виграє кривавими відблисками, які сприймаються, наче акцент на трагічній загибелі жінки. Сріблясто-біла сукня виразно виділяється на тлі похмурого пейзажу і вказує на чистоту та цнотливість померлої. У глибині картини, на туманному небосхилі, вгадуються проблиски світла як дороговказ у світ вічності й спокою. У. Крейн й А. Гудвін додали символічну деталь у вигляді стовбурів дерев, які формують хрест, що ніби височіє над тілом.

Картина «Леді Шалотт» Артура Хьюза (Б. рис. 27) (1873) демонструє зіткнення двох світів: хтонічного і земного. У лівій частині полотна скупчилися селяни, які з подивом розглядають казковий човен, котрий пливе у супроводі лебедів. Слід зазначити, що, окрім символу втраченого кохання, лебідь, згідно з середньовічними легендами, був супутником лицаря. Дана обставина нагадує про безпосереднього винуватця смерті леді Шалотт – сера Ланселота. При цьому обличчя мертвої дівчини відвернуте від допитливих поглядів натовпу. Розпущене волосся, що традиційно вважається символом каяття, частково занурене у воду і натякає на обряд омовіння. Її відсутній погляд, спрямований у небуття, вказує на те, що душа жінки більше не належить земному світові.

Ще більш таємнича атмосфера відчувається на полотні Дж. А. Грімшоу (Б. рис. 28) (1875), який зобразив мертву леді Шалотт, ніби розчинену в хмарній імлі, серед розмитих контурів прибережного пейзажу. Тьмяні промені світла, які освітлюють її і без того бліде тіло, створюють тужливе відчуття близькості смерті.

Стосовно репрезентації посмертного шляху Елейн з Астолату, то художники воліли частіше звертатись до хтонічних мотивів. У роботах С. Андерсон (Б. рис. 29) (1870) та Дж. А. Грімшоу (Б. рис. 30) (1877) корму човна прикрашає голова дракона, який, за переказами, був стражем підземного світу, а постать човняра на протилежному боці уособлює персонаж Харона, який переправляє душі загиблих у царство Аїда. Разом із тим, художники Т. Е. Розенталь (Б. рис. 31) (1874) та Г. Уотсон (Б. рис. 32) (1877) зобразили барку із нерухомим тілом Елейн серед наростаючих сутінків, прикрашену гірляндами білих квітів, що транслювало моторошну й у той же час урочисту атмосферу, що оспівує красу смерті.

Дещо інакше підійшов до інтерпретації цього епізоду У. Крейн при написанні ілюстрації під назвою «Смертельна подорож леді Лілі з Астолату» (Б. рис. 33) (1911) до книги Г. Гілберта «Король Артур і лицарі круглого столу» [186, с. 246]. У графічній та декоративній вишуканості його роботи вже відчувається вплив модерну.

Іншим визначальним іконографічним ізводом мистецтва декадансу виступав еротизований образ мертвої жінки на столі патологоанатома. Слід зазначити, що до XIX століття на картинах із зображенням посмертних розтинів фігурували переважно чоловічі тіла, яких представляли виключно як предмет наукового дослідження. Для цих робіт була характерна наявність значної кількості персонажів – глядачів або студентів-медиків. Натомість на картинах із зображенням жінки, як анатомічного об'єкта патологоанатом перебував наодинці із покійницею, що передавало особливу камерну атмосферу.

З огляду на те, що декадентська творчість базувалась на концепції А. Шопенгауера про домінування біологічних сил над духовними, репрезентація мертвого жіночого тіла, перш за все, була проявом бажання зрозуміти витоки природнього сексуального магнетизму як вияву Волі. Тільки в пасивності мертвої жінки чоловіки-декаденти вбачали істинний еротизм, коли оголена краса, яка переходила у категорію безжиттєвого, набувала для них рис бездоганності. Дослідниця Елізабет Бронфен у своїй розвідці «Над її мертвим тілом: жіноча смерть та естетизм» пише: «Жіноче тіло здається ідеальною естетичною формою, тому що це мертве тіло, яке затверділо і перетворилось на предмет мистецтва» [175, с. 5]. Отже, еротизація процесу анатомічного дослідження та перетворення мертвого жіночого тіла на об'єкт принадної краси та пристрасті репрезентувала чоловічу фантазію про піддатливу, позбавлену волі жіночу плоть.

Так, у роботі Г. фон Макса «Анатом» (Б. рис. 34) (1869) перед глядачем постає кабінет, у якому сидить респектабельний на вигляд чоловік і дивиться на гарну мертву жінку, що лежить перед ним, загорнута в біле полотно. Її підсвічене тіло знаходиться на передньому плані картини, у той час як фігура анатома перебуває в тіні. Зображення сфокусоване на діях чоловіка, який однією рукою відгортає покривало та оголює її груди. Напівтемрява, що панує у приміщенні, передає відчуття конфіденційності та інтимності, а відсутність поряд будь-яких анатомічних інструментів натякає на неоднозначні стосунки між двома персонажами, зображеними на полотні. Обручка на руці чоловіка свідчить про

його сімейний стан, а відтак необхідність дотримуватись загальноприйнятих моральних настанов. Проте, перебуваючи на прихованій від сторонніх очей території, а тому, вільної від культурних і соціальних обмежень, він стає вільним у прояві своїх потаємних бажань.

З цього приводу Е. Бронфен звертає увагу на контраст між «пасивною горизонтальністю трупа», який перебуває у «повному розпорядженні погляду та дотику анатома» та прямою поставою чоловіка, що «сигналізує про форму контролю та домінування» [175, с. 8]. Крім того, жінка лежить на спині, що робить її сексуально уразливою та доступною для огляду, навіть поза її волею, що натякає на деяку аморальність під час її розглядання.

Також слід зупинитись на ще двох творах, які репрезентують автопсію жінки – роботі Поля Бюффе «Сцена розтину» (Б. рис. 35) (1880) та Енріко Сімоне «Анатомія серця» (Б. рис. 36) (1890). Обидві картини ілюструють частково препароване жіноче тіло, з вилученим серцем, яке анатом тримає у руках як трофей. У «Сцені розтину» П. Бюффе, окрім цілковито оголеного тіла, вразливість, підвладність жінки підкреслена розрізом у вигляді червоної зяючої рани на її тулубі. Постать чоловіка, натомість, представлена у медитативному спогляданні прекрасної молодої покійниці, над тілом і серцем, якої він буквально одержав абсолютний контроль. Тож, фізична загроза нестримної сексуальності рокової жінки виявилась нейтралізованою.

Подібний сюжет представлено і в роботі Е. Сімоне «Анатомія серця», також відомою під назвою «У неї було серце». За найпоширенішою версією, мертва жінка зображена на картині, була повією, яка втопилася у річці. Рана від розтину схована під білою тканиною, а простирадло, яким накрито її тіло, спущене до середини стегон, відкриваючи перед глядачем бездоганну шкіру, без жодних ознак трупної пігментації. Таким чином, ніщо не порушує естетику зображення, на якому покійниця виглядає як об’єкт жадання, а її рука, що безсило звисає зі столу, натякає про відсутність опору. Солідна постать літнього коронера, який цілком міг бути потенційним клієнтом цієї куртизанки, розглядає її серце в надії відшукати «клітину з її виродженою <…> інфекційною

природою», яка відповідала образу жінки, що «знищувала чоловіків» [212, с. 109].

Також до іконографічної традиції зображення мертвого тіла слід додати образ жінки, прикутої до хреста. Серед спокутувальних образів можна навести «Християнську мученицю» Г. фон Макса (Б. рис. 37) (1867), «Ескіз спокуси св. Антонія» Фелісьєна Ропса (Б. рис. 38) (1878) та «У місячному сяйві» А. фон Келлера (Б. рис. 39) (1894). Слід зазначити, що, попри дещо хтиве та хиже, а то й атеїстичне підґрунтя декадентського мистецтва, воно віддзеркалювало вади суспільства на кшталт поєднання аристократичної розкоші, хворобливої жаги до страждань та віри в ірраціональні та духовно суперечливі речі. Так, мертва, переможена і розіп'ята жінка, яка вже спокутала свій гріх, на цих картинах ототожнювалась з Ісусом та уособлювала собою жертву патріархального, пуританського порядку.

У роботах «Ескіз спокуси св. Антонія» та «У місячному сяйві» жіночі постаті зображені повністю оголеними, в дещо асиметричному положенні, що контрастує витонченим вигинам їхніх тіл та твердою деревиною. Підкреслено еротизований контекст творів Ф. Ропса та А. фон Келлера свідчить про симптоми частково збочених марень із підтекстом, які художники-декаденти проектували на свої жіночі образи. Британський професор Нік Грум, який спеціалізується на дослідженні міфології та фольклору, охарактеризував жіночу постать на картині А. фон Келлера, котра «корчиться в садомазохістських фантазіях, як радикальну фемінізацію Христа або вампіра, що купається у місячному сяйві перед смертю» [189, с. 30]. Тобто, через таке обігрування образ набував демонізації особливого ґатунку.

Натомість «Християнська мучениця» Г. фон Макса позбавлена сексуального підтексту й втілює радше суміш окультизму та беатифікації (канонизації). У своїй творчості художник неодноразово апелював до біблійних сюжетів, попри те, що був адептом дарвінізму й вивчав гіпнотичні практики. Таким чином, його картини на релігійні теми набували радше окультного

значення й передавали сучасні захоплення спіритизмом і сомнамбулічними явищами.

Так, образ мучениці в білому вбранні, написаний Г. фон Максом 1867 року, вочевидь, передував його роботам «Провидиця з Преворосту» та «Біла жінка», що були написані на тридцять років пізніше. Скам'яніла фігура жінки нагадувала мармурову статую в екстатичному трансі і була абсолютним втіленням декадентської естетики. Тому, цілком академічну на перший погляд, картину Г. фон Макса можна розглядати як каталізатор майбутніх тенденцій живопису доби символізму і модерну.

Відтак, іконографія жіночих образів в декадансі бере свій початок у мистецтві прерафаелітів. Занурені у власний внутрішній світ героїні Д. Г. Россетті та Е. Берн-Джонса, мертві тіла Офелії, леді Шалотт та Елейн з Астолату на картинах Дж. Е. Мілле, У. Крейна та А. Хьюза, згодом трансформувались на картинах інших європейських митців у окультні образи жінок-медіумів та фетишизовані трупи жінок на столах патологоанатомів або прикуті до хреста.

2.4 Гендерні аспекти в мистецтві пізнього декадансу (на прикладі творчості Обрі Бердслея та його послідовників)

Свого апогею мистецтво декадансу досягло у творчості англійського графіка Обрі Бердслея, в якій втілилися основоположні аспекти цієї художньої течії. У віці семи років у вказаного митця виявили туберкульоз, який на той час був невиліковним. Хворобливий стан та відчуття постійної передсмертної тривоги зробили його ідеальним кандидатом на роль ікони декадансу. Неминучість ранньої смерті звільняла художника від будь-яких моральних кордонів і страху перед можливим суспільним осудом.

У своїй творчості він захоплювався феноменом смерті, втілював химерні образи гермафродитів, які доповнював «бестіальними деталями (роги, пазурі, зміїні хвости і тощо)», та висміював вікторіанську упередженість щодо «опоганення одного гендерну ознаками з протилежного "набору" та <…> отваринення людської сексуальності» [43, с. 263].

Митець значно глибше, ніж його попередники, занурився у безодню «чистого мистецтва», де етичні канони остаточно розчинились у спокусах штучної краси й екзальтованої насолоди, при цьому краса набула демонічності, а потворність, навпаки, була естетизована. Втім, декоративність і вишуканість його образів досягли такого рівня неприродності, що замість відрази викликали цікавість та захоплення [131, с. 89].

Він виступав проти матеріалізму в мистецтві, використовуючи у своїй техніці комбінацію ліній і плям. Історик Стенлі Вейнтрауб у книзі «Бердслей» описав манеру майстра наступним чином: «він часто залишав велику частину поверхні практично недоторканою, сміливо, але делікатно б'ючи по лінії або по кривій і формуючи драматичні ефекти з масою чорного та білого» [231, с. 250]. У різні періоди своєї творчості О. Бердслей надихався мистецтвом прерафаелітів, японськими гравюрами та французьким рококо, які у його виконанні були адаптовані в нові форми, що визначили його власний авторський стиль.

Першим наставником і вчителем молодого художника був прерафаеліт Е. Берн-Джонс, з яким він познайомився 1891 року. Від нього О. Бердслей успадкував плаский декоративний простір з вузлуватими візерунками та довгі витягнуті андрогінні фігури. Проте його роботи відрізнялися від берн-джонсівських гротеском та відвертою еротизованістю.

Протягом наступних кількох років О. Бердслей відкрив для себе японські порнографічні гравюри сюнга, що на той час були легкодоступні в Англії та Франції. Звідси бере початок любов художника до мінімалізму, асиметричних композицій і кривих ліній.[229].

Найбільше японського впливу зазнала серія ілюстрацій до англійського видання п'єси Оскара Уайльда «Саломея». Вона збурила вікторіанський істеблішмент і принесла О. Бердслею скандальну славу й статус головного декадента. За твердженням біографа майстра Яна Флетчера, зі всієї спадщини митця саме ці твори справили найбільший вплив на його послідовників-декадентів, хоча і зазнали різкої критики [181, с. 57].

Вперше ця драма була надрукована 1891 року французькою мовою, оскільки вистави на біблійну тематику в тогочасній Англії були заборонені. Джерелом сюжету для письменника послужила євангельська історія про принцесу, яка за наказом матері Іродіади танцювала перед царем Іродом, своїм вітчимом, в обмін на голову Іоана Хрестителя. Проте в інтерпретації О. Уайльда Саломея не жертва обставин, яка виступає маріонеткою власної матері, а марнославна спокусниця, що прагне помсти тому, хто нею знехтував.

1883 року, коли О. Бердслей прочитав французький примірник п'єси, він створив ілюстрацію «J'ai baisé ta bouche Iokanaan» («Я поцілувала твій рот Іоканаан»), назва якої перегукувалась із останніми словами Саломеї у тексті твору. Рисунок був надрукований у журналі «Studio magazine» й О. Уайльд одразу запросив художника виконати ілюстрації до англійського видання книги.

Згодом початковий варіант був перероблений О. Бердслеєм й увійшов до книги під назвою «Кульмінація» (Б. рис. 40) (1894). Зображення репрезентує диявольський образ Саломеї з головою своєї жертви в руках у стані девіантного екстазу. Струмінь крові, що тече з відсіченої голови пророка, утворює калюжу, що живить квітку лілеї, яка постає амбівалентним символом чистої незайманості Іоканаана та деструктивної цноти жінки, котра використовує пасивну сексуальність як зброю. Американський дослідник Брем Дікстра характеризує Саломею як «незайманого вампіра, несвідому повію, що жадає висмоктати чоловічий розум» [177, с. 375].

У такий спосіб Саломея у О. Бердслея постала втіленням зла, яке виправдовує себе красою. Відомий англійський поет і критик Артур Саймонс охарактеризував цей образ, як «гріх перетворений, а потім розкритий красою; гріх, що усвідомлює себе, свою нездатність уникнути самого себе» [221, с. 31]. Так, її левітуючий стан символізує повну свободу від моральних законів, а пасма волосся, що звиваються вгору, – як переможний стяг зла. Бульбашкоподібний орнамент у лівій частині композиції може уособлювати рядки тексту, в яких юдейська принцеса порівнює волосся пророка з «гронами чорного винограду, що висять у виноградниках Едему» [232, с. 11]. Відповідно, через погляд Саломеї на

Іоканаана, суто як на предмет насолоди, котрим можна втамувати голод, О. Уайльд й О. Бердслей демонстрували сексуальну об'єктивізацію чоловіка жінкою, як при матріархаті.

Тобто через образ Саломеї, яка мала безмежну владу над протилежною статтю, художник викривав страхи чоловіків перед емансипованими жінками. У цих роботах О. Бердслей демонстрував «викривлене бачення гендерної рівності, де жінка-суб'єкт виражає традиційно чоловічі вади матеріалізму, хтивості та бажання домінувати» [215]. Його Саломея була уособленням нової жінки, на яку він екстраполював всі привілеї чоловічого світу. Віддзеркалені у жіночому образі агресивність, марнославство, впертість і гординя вважалися комплементарними якостями для чоловіків й викликали відразу в патріархальному суспільстві.

Тема домінування жінки присутня також в ілюстрації «Очі Ірода» (Б. рис. 41) (1894), яка репрезентує момент, коли падчерка готується запропонувати своєму вітчиму криваву угоду, аби здійснити свою помсту. Тут фігура Саломеї домінує над постаттю Ірода, що дивиться на неї хтивим поглядом. Таке розташування підсилює її фізичну й психологічну перевагу, цілковитий контроль над перебігом подій і впевненість у майбутній перемозі. Їх розділяє величезний канделябр, котрий тримають два купідони, а їхні голови разом із свічником натякають на форму фалоса. Пасма волосся одного з купідонів приводить до ілюзії диявольських рогів, тоді як волосся іншого нагадує щось на кшталт німбу. Цебто О. Бердслей підкреслив головний лейтмотив декадансу – дихотомію доброго та злого начал у людині.

Біля ніг Саломеї зображений павич, а її зачіска прикрашенна його пір'ям. Відомий англійський журналіст XIX століття Персі Сент-Джонс, автор книги, в якій описуються легенди про птахів, писав, що, згідно із арабською міфологією, «саме павич був причиною входу диявола у рай і вигнання Адама та Єви» [203, с.72].

Крім того, вважається, що візерунок на пір'ї у вигляді ока – це пильний погляд лиходійки Ліліт, яка згадується в Талмуді як перша дружина Адама.

Згідно з іудейською міфологією, вона покинула чоловіка через його небажання визнати її рівною собі й перетворилась в демоницю. Отже, павич біля ніг Саломеї може вказувати на присутність диявола, а пір'я у її волоссі – про заступництво Ліліт.

Ще однією визначальною роботою цього циклу О. Бердслея, яка демонструє боротьбу жінки за сексуальну владу, є «Танок живота» (Б. рис. 42) (1893). Слід зазначити, що танець семи вуалей – одна з найбільш часто втілюваних сцен історії Саломеї в європейському живописі XIX століття. Проте, на відміну від своїх попередників, котрі зображували іудейську принцесу як хтиву жінку, що слідує своїм природнім інстинктам і прагне, перш за все, задовольнити потреби чоловіка, О. Бердслей створив образ, який не відповідав звичним критеріям жіночності.

Його Саломея виконує свій танок семи вуалей під акомпанемент казкового карлика, який грає на ситарі. Ракурс танцівниці передбачає, що глядач дивиться на неї очима Ірода, проте її безпристрасний, агресивний погляд свідчить про те, що вона не пасивний об'єкт чоловічої хтивості, а хижачка, впевнена у власній сексуальній вищості.

У цій роботі О. Бердслей знову вдається до маскування фалічних символів. Так, у бганках одежі ґротескної, бридкої постаті карлика, що під час гри пускає слину, видно його оголені геніталії. Він тримає музичний інструмент, таким чином, що той вказує на інтимні частини тіла Саломеї і також нагадує збуджений фалос. Ще одним фалічним мотивом є вуаль, що під час танцю сковзнула поміж стегон жінки й здійнялася вгору, оповита спіраллю з троянд. Такий силует створює ілюзію статевого чоловічого органу під час еякуляції. Таким чином, образ Саломеї поєднує в собі сексуальність обох статей.

Дослідниця Аманда Фернбах припускає, що О. Уайльд в образі Саломеї «замаскував вираження гей-еротики», адже п'єса «була написана в десятиріччя, коли в європейських культурах уперше почала формуватися чоловіча гомосексуальна ідентичність і відповідні співтовариства» [180, с. 200–201]. Втім,

самі бердслеївські ілюстрації висвітлювали радше гендерний нонконформізм, ніж гомосексуальну проблематику.

Відомо, що сам О. Уайльд залишився незадоволений кінцевим результатом роботи художника. С. Вейнтрауб у своїй книзі «Бердслей» цитує самого письменника, який каже, що рисунки «надто японські, а моя п'єса – візантійська» [231, с. 57]. Письменник бачив свою героїню чуттєвою і розкішною, «з важкими й дзвінкими намистами з коштовних каменів усіх кольорів, теплими, з жаром янтарної плоті» [209, с. 3].

Це бачення зумовлене тим, що головним джерелом інспірацій О. Уайльда були дві картини Гюстава Моро 1876 року «Саломея, що танцює перед Іродом» (Б. рис. 43) й «Явище» (Б. рис. 44). Достеменно невідомо, чи бачив письменник ці роботи на власні очі, але він був захоплений їхнім детальним описом у романі Жоріса-Карла Гюїсманса «Навпаки» або «Проти природи» 1884 року, яку А. Саймонс назвав «Біблією декадансу». Ж.-Карл Гюїсманс присвятив цим двом шедеврам французького митця цілу главу. Головного персонажа Жана дез Есента, типового декадента, що відмежувався від зовнішнього світу у своєму замку, позбувся всього природного й оточив себе виключно предметами мистецтва, Саломея Г. Моро доводила до екзальтованого стану.

Так, О. Уайльд любив цитувати уривок, який став визначальним для нього при створенні п'єси: «Все її вбрання – браслети та діаманти. Кільце на шиї, намиста, корсаж, <…> пояс на стегнах, величезна, важка підвіска, <…> що покрита рубінами та смарагдами, й, нарешті, між намистом і поясом оголена плоть» [37, с. 234].

Ж.-Карл Гюїсманс у своєму романі не просто описав ці картини, він вдався до глибокого аналізу через розмірковування головного героя про образ Саломеї. Серед іншого, він припускав, що на картині, яка репрезентує танок, квітка лотосу в руках жінки могла бути символом жертвоприношення незайманості Іроду, платою «кров'ю за кров, раною за вбивство <…>, вирваною з рук жінки жадними руками самця, що збожеволів від пристрасті». Водночас, дивлячись на інше полотно, на якому «злочин вже відбувся», і Саломея стоїть перед відсіченою

головою Предтечі, дез Есент описує її «збуджену танцем, <…> створінням гарячим і жорстоким» [37, с. 235–236].

Попри те, що Саломея Г. Моро була втіленням femme fatal, жіноча сутність якої уособлювала гріховність і загрозу, що може приректи чоловіка на загибель, її образ лишався в межах традиційної гендерної моделі, тобто у формі об'єктивації природних стосунків. Вона виступала пасивною виконавицею злочину, заручницею своєї гріховної природи. Натомість бердслеївська героїня поводить себе по-чоловічому, не піддається емоціям, а з цинічною розважливістю домагається своїх бажань. Під час свого танцю вона не збуджена, а навпаки, холодна і безпристрасна.

Тим не менш, на ілюстраціях О. Бердслея, безсумнівно, відбився вплив робіт Г. Моро. Так, ремінісценції одного з численних малюнків Саломеї французького митця (Б. рис. 45) (1880) вгадуються на рисунку англійського графіка під назвою «Іоан Хреститель і Саломея» (Б. рис. 46) (1894). Екзотичний головний убір, поза та силует у цілому дуже схожі, проте, на відміну від Г. Моро, який використовував індійські мотиви для даного образу, О. Бердслей послуговувався традицією японського мистецтва. Для того, щоб підкреслити напругу та показати протистояння світлих і темних сил, він переплітає тканину вбрання обох персонажів, які утворюють щось на кшталт символів інь та янь. Крім того, фігури Саломеї та Іоканаана виглядають майже віддзеркаленнями одна одної. Її чоловіча постава та фалічні елементи на головному уборі врівноважуються його жіночною зачіскою зі спадаючими пасмами волосся та спокусливо оголеним плечем.

Британська професорка Лінда Затлін зазначає, що для вікторіанського суспільства жінка мусила втілювати якості, які не повинні бути притаманні чоловікам – «пасивність, алогічність, емоційність, безсилля» [236, с. 204]. О. Бердслей перевернув ці стереотипи й у нього з'явився образ сильної маскулінної жінки, поряд зі зніженими, витонченими і жіночними, метросексуальними чоловіками-денді.

Так, на ілюстрації «Павичева спідниця» (Б. рис. 47) (1894) зображена масивна постать Саломеї, яка стоїть спиною до глядача у спідниці, схожої на кімоно, зі шлейфом, стилізованим під хвіст павича, а її голову прикрашає діадема з павиного пір'я. Вона загрозливо наступає на тендітну фігуру молодого сирійця, що охороняє в'язницю Іоканаана і який, згідно з текстом, закоханий у неї.

Зачіска, вбрання та риси обличчя юнака цілковито жіночі й ідентифікувати його як чоловіка можна тільки завдяки маскулінним ногам, які виглядають з-під туніки. Натомість абриси фігури Саломеї нагадують фалічний образ, що свідчить про силу її сексуального домінування. Збентежено-тремтливий погляд охоронця контрастує з байдужими очима принцеси, яка маніпулює його почуттями, щоб задовольнити свою цікавість і побачити загадкового бранця.

Втім, найяскравіше тема андрогінності у серії робіт О. Бердслея до «Саломеї» розкрита на титульній ілюстрації (Б. рис. 48) (1894). Тут не відчувається вплив японської манери, як на інших рисунках, а радше відлуння мистецтва прерафаелітів, зокрема Е. Берн-Джонса. Так, майже кожен сантиметр поверхні вкритий вигадливим рослинним візерунком. Проте цей декоративний естетизм О. Бердслей доповнив декадентським ґротеском, який ряснів фалічними символами.

Тотемна статуя гермафродита з жіночими грудьми та чоловічими геніталіями стоїть, оповита трояндовими ґірляндами, між двох гігантських вівтарних свічок. Її обличчя має демонічні риси, а голову прикрашають роги. Внизу О. Бердслей розмістив свій емблемний підпис, фалічна форма якого перегукується із розміщенням фігури гермафродита та свічок. Крім того, художник розташував підпис таким чином, що його вершина спрямована просто на статеві органи міфічного створіння.

Поряд із постаттю гермафродита зображено уклінну фігуру янгола з тендітним тілом, зі змієвидними пасмами волосся, як у медузи Горгони, й ерегованим фалосом. Таким чином, художник не тільки підкреслив гендерну амбівалентність, а й втілив символічну дихотомію християнства та язичництва.

Ця ілюстрація викликала сильне обурення, наче «ляпас суспільному смаку», що до книги увійшла тільки цензурована версія, без зображення чоловічих геніталій.

Разом із тим, як пристрасний прихильник таланту композитора Ріхарда Вагнера, О. Бердслей неодноразово апелював до його творчості у своїх роботах. Так, одним із творів вагнерівського циклу є робота «Вагнеритки» (Б. рис. 49) (1894), у якій митець порушив питання жіночої незалежності. На ній представлена глядацька зала оперного театру під час вистави «Тристан та Ізольда». Слід зазначити, що аудиторією Р. Вагнера була прогресивна частина суспільства, позаяк для вікторіанських консерваторів його музика здавалась непристойною та вульгарною. Особливо любили музику Р. Вагнера декаденти за її емоційну насиченість і міфологізм. Навіть Ф. Ніцше, який звинувачував композитора в надмірній сентиментальності та відірваності від реальності, писав: «Я досі шукаю роботу, настільки ж небезпечно-чарівну як <….> Тристан, проте я марно шукав серед всіх мистецтв» [105, с. 58]. Сам О. Бердслей не пропустив жодної вагнерівської вистави у Лондоні.

Художник зобразив публіку, яка складалася переважно з жінок у декольтованих сукнях, і які прийшли без супроводу чоловіків. Тож робота підривала консервативні уявлення про світський етикет і висміювала чолові страхи перед розкутою і сильною жінкою, яка не боїться своєї сексуальної природи.

Крім того, після закінчення роботи над ілюстраціями до «Саломеї» О. Бердслей взявся до написання еротичної новели «Під пагорбом», яка була алюзією на оперу Р. Вагнера «Тангейзер». Художник так і не закінчив твір, проте до нього з’явилися ілюстрації, в яких поєднувались вагнеризм із декадентськими мотивами.

Однією з них стала робота під назвою «Повернення Тангейзера» (Б. рис. 50) (1895). На ній середньовічний лицар, в інтерпретації О. Бердслея, перетворився у витонченого, виснаженого денді, який став «уособленням декадентської сексуальності» [198, с. 49]. На рисунку зображена тендітна, жіночна фігура чоловіка, що нагадує постаті з полотен прерафаелітів. На ньому

паломницька ряса та капелюх, при цьому повіки напівприкриті, руки простягнуті вперед, що підкреслює стан його духовної та фізичної агонії. Хащі навколо підсилюють відчуття безвиході та приреченості. Цей образ хворобливого, виснаженого декадента міг являти собою духовний портрет самого О. Бердслея.

За рік після публікації драми «Саломея» в Англії кар'єра О. Бердслея опинилась під загрозою через судовий процес над О. Уайльдом. Письменник був звинувачений у содомії й засуджений до двох років ув'язнення. На той час О. Бердслей був редактором культового журналу під назвою «Жовта книга». За збігом обставин до в'язниці О. Уайльд взяв із собою книгу з жовтою обкладинкою, яка, вірогідно, була французьким еротичним романом. Проте британське суспільство інтерпретувало цей епізод, як знак інтимного зв'язку між письменником і художником. Обурений натовп закидав камінням редакцію «Жовтої книги», а деякі автори пригрозили відмовою у співпраці, якщо О. Бердслея не буде звільнено. Врешті митцю довелося продати свій дім і переїхати до Франції, де невдовзі він помер.

Відтак, у його творчій манері почали домінувати мотиви французького рококо. Це особливо помітно в ілюстраціях до роману Теофіля Готьє «Мадемуазель де Мопен», в яких він продовжив розвивати тему гермафродизму. Вперше цей роман був виданий 1835 року й став маніфестом концепції «мистецтво для мистецтва». Так, у вступі Т. Готьє висловив невдоволення моралізацією мистецтва, наголошуючи, що «воістину, прекрасне тільки те, що абсолютно ні на що не годиться, все корисне – потворне <…>» [32].

Головний герой твору зневірився в пошуках ідеальної жінки, позаяк надто зачарований образами мистецтва, які, на його думку, ніколи не зможуть бути відтвореними в реальному житті. Він проклинав митців, що втілювали у своїх творах досконаліть, у порівнянні з котрою «найніжніший голос, який промовляє "я тебе кохаю", здається нам хрипким, як скрежет пилки чи каркання ворони» [32].

Врешті, він закохався в чоловіка, який насправді виявився молодою жінкою. Мадлен де Мопен, котра перевдягалась чоловіком, аби зрозуміти

психологію та стиль життя протилежної статі, стала для нього втіленням образу ідеального десексуалізованого гермафродита, що не обмежений гендерною бінарністю й уособлює найкращі риси обох статей. «Насправді я не належу до жодної статі; немає в мені дурної покірності, <…> що притаманна жінці, як немає й огидної чоловічої розпусти <…>; я відношу себе до іншої, третьої статі» [32].

Для О. Бердслея це був знаковий роман, оскільки він сам відчував себе «третьою статтю», про що свідчить один із його автопортретів 1896 року (Б. рис. 51). Художник зобразив себе у профіль, з пом'якшеними рисами обличчя й яскраво вираженими абрисами жіночого бюсту.

Ілюстрація, що репрезентує головну героїню, стала першим досвідом роботи О. Бердслея з аквареллю [140, с. 347] (Б. рис. 52) (1897). Малюнок був виконаний у червоних тонах й зображував Мадлен де Мопен у пишному чоловічому костюмі XVIII століття. На відміну від маскулінних жіночих образів з ілюстрацій до «Саломеї», художник не позбавив її жіночності, а тільки підкреслив досконаліть контурів її тіла пікантним вбранням у стилі рококо.

Можна стверджувати, що творчість О. Бердслея та О. Уайльда окреслила межі європейського декадансу й стала його квінтесенцією. Так, притаманну декадентам вторинність сприйняття дійсності можна спостерігати на прикладі поглядів О. Уайльда, які були, по суті, віддзеркаленням ідей його вчителя та фундатора естетичного руху Уолтера Пейтера. Останній наголошував, що художник у творчості має інвертувати дійсність, додати до неї те, чого в ній не вистачає «у достатній кількості або немає взагалі» [114, с. 33]. Він сприймав митців, як таких, хто виправляє недоліки природи.

О. Уайльд, у свою чергу, по-декадентськи гіперболізував та звів ідеї свого вчителя до гротескних форм. Він писав, що «чим більше ми вивчаємо мистецтво, тим менше любимо природу <…>. Мистецтво – це наш протест, наша галантна спроба вказати природі її справжнє місце. <…> людям в ній відкривалось лише те, що вони самі в неї привносили. У неї немає власних замислів» [147, с. 46, 68]. Цебто, творіння природи, за О. Уайльдом, самі по собі не становлять жодної

естетичної цінності, й тільки пізнавши мистецтво, можна відчути насолоду. Так, наприклад, незмінним аксесуаром письменника була зелена гвоздика, яку він носив у петличці, на знак зневаги до природи, за що отримав прізвисько «кавалер зеленої гвоздики». Справжнє мистецтво, на його думку, повинно шукати натхнення не в житті, а в середині себе, щоб образи, сюжети та теми перетікали з одного виду мистецтва в інший [147, с. 131].

Таке розуміння мистецтва передбачало елітарний підхід, оскільки вимагало широкого світогляду та глибокої обізнаності у всіх видах творчості. Принцип «мистецтво для мистецтва» в декадансі перетворився у принцип «мистецтва на основі мистецтва». Так, в основі іконографії майже всіх декадентських картин лежать міфологічні, літературні або оперні сюжети.

Цей синтез став визначальним не тільки для британських митців, а й для всього європейського живопису епохи fin de siècle, представники якого шукали нових засобів художньої виразності. Отже, англійський декаданс від прерафаелітів, які вперше впровадили естетичні канони у живопис до О. Бердслея, що довів концептуальні положення декадансу до їх граничної форми, став трампліном у формуванні подальших світових мистецьких стильових тенденцій, передовсім символізму і модерну.

Так, наприклад, в українському та російському образотворчому мистецтві кінця XIX – початку XX століття прослідковуються ремінісценції вікторіанського декадансу. Це було зумовлене тогочасним тісним культурним зв’язком між двома зазначеними країнами, тож творчість їхніх провідних художників мала спільні вектори розвитку.

Одними з перших митців, які звернулись до декадансу в Росії, були представники об’єднання «Мир искусства», ілюстратори журналів «Золотое руно» та «Весы». Їхню творчість, подекуди дуже різну, об’єднувала естетська ідея «чистого мистецтва». Критик Сергій Маковський з цього приводу зазначав: «Єдине, що пов’язувало всіх – ненависть до міщанської буденності, <…> віра у свято мистецтва та самоствердження особистості митця за допомогою краси, яку він побачив і відобразив повною мірою» [83, с. 32].

Так, графік Микола Феофілактов був настільки відданим шанувальником О. Бердслея, що наслідував свого кумира не тільки в творчості, а й у зовнішньому вигляді. Його провокаційна робота «Диявол» (Б. рис. 53) (1906), яка репрезентує образ хтивої жінки-кішки, відсилає глядача до бердслеївських демонічних, екзальтованих жіночих постатей з ілюстративного циклу до «Саломеї».

«Міріскусніки» Л. Бакст та К. Сомов створили типові декадентські образи у своїх роботах «Портрет Зінаїда Гіппіус» (Б. рис. 54) (1906) та «Спляча молода жінка» (Б. рис. 55) (1909). Останній зі згаданих художників, за твердженням О. Бенуа, мав «близьких до себе майстрів на Заході», таких як Обрі Бердслей, Жорж Мінне, Томас Хейне, і їх «слід було б називати справжніми декадентами», які змогли «у своїй хворобливо-чуттєвій <…> і загадковій творчості <…> відобразити дух часу» [10].

Ляльковий, дещо манірний образ сомовської героїні створює відчуття абсолютної штучності. Її легковажна, інфантильна поза, в якій вона лежить, виснажена повсякденністю та оповита нудьгою, уособлює іронію, з якою декаденти ставились до буденності життя. Натомість, Зінаїду Гіппіус, котру сучасники нарекли «декадентською мадонною», у роботі Л. Бакста постає як прерафаелітський архетип рудоволосої, андрогінної жінки.

В українському мистецтві вплив вікторіанського декадансу відбився у творчості Вільгельма Котарбінського, Івана М’ясоєдова та Всеволода Максимовича. У творчості першого з цих художників відчувається вплив прерафаелітського руху. Зокрема, про зв’язок робіт В. Котарбінського з англійськими митцями згадував у своїй книзі поет Бенедикт Лівщиць, в якій він характеризував окресленого митця як «транскрипцію прерафаелітів» [75, с. 79]. Згодом естетична вишуканість прерафаелітів трансформувалась у роботах польсько-українського художника у моторошні образи, які немов балансують на межі добра і зла.

Стосовно В. Максимовича та І. М’ясоєдова, то вони були яскравими апологетами естетського руху, а їх творчість лежала на перетині декадансу та символізму. Так, І. М’ясоєдов організував у своєму полтавському маєтку гурток

під назвою «Садок богів і богинь», де збирались богемні художники, займалися гімнастичними вправами та відточували свою майстерність у малюванні. Учасником цих зустрічей, з поміж інших, був і головний денді українського мистецтва – В. Максимович, якого називали «українським Бердслеєм» через його рефлексію унікальної художньої манери англійського майстра [137, с. 64]

На думку дослідника творчості І. М'ясоєдова А. Коваленка, свою ексцентричність та зовнішній вигляд В. Максимович перейняв не від культового англійця О. Бердслея, а саме від свого вчителя, адже «розглядаючи, скажімо, Максимовичів "Автопортрет" <…>, справжні цінувальники мистецтва побачать і відчують у ньому зовнішню схожість твору Максимовича зі знайомими рисами І. Г. М'ясоєдова» [65, с. 54].

І. М'ясоєдов потрапив під вплив англійського декадансу, коли 1902 року подорожував Англією і мав змогу ознайомитись з графікою О. Бердслея. Проте, замість захоплення мотивами смерті та занепаду, він запозичив у зазначеного митця його експресивну, динамічну й водночас витончену манеру та еротизм. Наприклад, в акварелі І. М'ясоєдова «Дамська дуель» (Б. рис. 56) (дата невідома) відчуваються відгомони ілюстраці О. Бердслея «Мессаліна та її супутниця» (Б. рис. 57) 1895 року.

В. Максимович також черпав натхнення у мистецтві англійського графіка, але переніс бердслеївську манеру в більш символістичну площину. Однак в деяких його творах відбилась і декадентська естетика. Таким є «Автопортрет» митця 1913 року (Б. рис. 58), на якому він зобразив себе аристократичним денді на декоративному тлі, в яке вписані два маленькі черепи, що, за визначенням дослідниці творчості О. Бердслея О. Довжик, «транслює ідею декадансу як найбуквальніше» [178].

Крім того, декадентські рефлексії присутні у картині В. Максимовича «Оголені» (Б. рис. 59) 1914 року, на якій представлені майже ідентичні фігури чоловіка та жінки. Постать чоловіка, попри атлетичність, виглядає дуже жіночною через манірність пози та намисто, що прикрашає його тіло. Його ракурс, повернуті один до одного коліна та затемнені повіки нагадують образ

Зигфріда з однойменної роботи О. Бердслея 1892–1893 років. В. Максимович наслідує англійського графіка, створюючи типових для декадансу андрогінних, заглиблених у внутрішній світ персонажів.

Отже, гендерні питання, на які вперше почали звертати увагу у своїй творчості художники-прерафаеліти стали магістральною темою пізнього декадансу, який отримав найбільш яскраве втілення в творчості англійського графіка О. Бердслея. Окрім постатей маскулінних жінок англійський графік запровадив у декадентську іконографію провокативні образи фемінних, метросексуальних чоловіків та театральну естетику.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Кінець XIX століття був ознаменований загальноєвропейською культурною кризою, яка виникла внаслідок низки революцій, занадто швидкого розвитку технічного та наукового прогресу, який не збігався з гуманітарними ідеалами. Виявилось, що суто наукова картина світу не здатна заповнити порожнечу, що утворилася в суспільній свідомості в умовах загострення соціальних протиріч. Живопис декадансу став віддзеркаленням настроїв всеосяжного песимізму, відчаю, розчарування та душевної втоми від втрати «життєвого пориву». У ньому знайшли своє відображення ключові філософські концепції ірраціоналізму сформовані упродовж XIX століття. Зокрема, вчення А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, які проповідували волюнтаризм та проголосили війну моральним принципам рабської свідомості. На цій основі, мистецтво декадансу сформувало свої основоположні риси: естетизм, крайній індивідуалізм, культ смерті, хворобливу і згасаючу красу, оспівування гріхів та зла.

Разом із тим, декаданс як художня течія fin de siècle ввібрав у себе деякі риси пізнього академізму та романтизму. Від першого декаданс успадкував еклектизм, відгомін античної міфології та перевагу форми над змістом, проте, на відміну від салонного академізму, який оспівував життя, його головними домінантами були образи смерті та занепаду. Відповідно, з романтизму декаданс запозичив принцип «мистецтво для мистецтва», світоглядний ірраціоналізм та естетичне протистояння реальному світові.

Зародки декадансу в живописі з’явились ще в мистецтві прерафаелітів, які стали законодавцями нових тенденцій для багатьох європейських і навіть деяких американських художників. Тому, частина іконографічних ізводів та стилістичних рис декадансу походить саме з творчості таких англійських митців, як Д. Г. Россетті, Е. Б. Джонс, Дж. Е. Мілле. Так, у живописі декадансу прослідковуються сталі іконографічні ізводи жіночих образів, які об’єднували роботи художників різних країн.

Так, прерафаеліти втілили у своїй творчості новий, амбівалентний тип фатальної жінки, що поєднала в собі демонічну чи відьомську природу, образ куртизанки або утриманки, а також емансипованої жінки з рисами маскулінності. Крім того, постать андрогінної жінкі відповідала бажанню декадентів піднестися над вітальною силою природи та поєднати еротичне задоволення й естетичне споглядання як найвищу форму гедонізму.

Цей образ досяг свого апогею в гіпертрофованому естетизмі декадансу й втілював собою його викривлене бачення краси. Водночас, характерною особливістю робіт із зображенням жінки-андрогіна був синтез політеїзму та християнства, який став віддзеркаленням нігілістичних настроїв, що поширились у другій половині XIX століття, на тлі втрати у суспільства пієтету перед релігією під впливом позитивізму та дарвінізму.

Також наслідком релігійної кризи стало розповсюдження окультних практик, що зумовило появу ще одного іконографічного мотиву – жінки в медитативному або каталепсичному стані. Образи сомнамбул та медіумів на полотнах декадентів були оповиті ореолом містицизму та загадковості, вражаючи своєю причетністю до таємниць буття.

Наступна іконографічна традиція декадентського живопису – репрезентація мертвого жіночого тіла, котра включає в себе образи покійниць, що пливуть по воді, жінок на столі анатома та розіп’ятих на хресті. У першій категорії виділяються три ключові іконографічні ізводи: Офелія, леді Шалотт та Елейн з Астолату, які вкоренилися історії живопису завдяки художникам кола прерафаелітів.

Зображення еротизованих трупів жінок на анатомічному столі чи мучениць, прикутих до хреста, втілювали хворобливі фантазії чоловіків про уразливе, пасивне жіноче тіло й, водночас, страх перед сексуальною владою жінки, в якій вони вбачали загрозу втрати своєї домінуючої позиції в гендері та житті.

Також архетипічними для декадансу стали гротескні образи еротизованих, ожіночнених чоловіків, що були започатковані англійським графіком Обрі

Бердслеєм, а згодом успадковані багатьма провідними європейськими художниками як зразок нарцисичної чоловічої краси в дусі Оскара Уайльда.

Разом із тим, ілюстрації О. Бердслея до п’єси «Саломея» стали викликом традиційній гендерній бінарності та вікторіанському снобізму. У цих роботах митець висміював патріархальні ідеали, протиставляючи гротескний образ сильної жінки-гермафродита тендітній постаті чоловіка. Загалом, мистецтво О. Бердслея стало апофеозом декадентської естетики з її культом штучності та краси смерті.

РОЗДІЛ 3
РОЗВИТОК СИМВОЛІЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ

Символізм як окремий напрям в образотворчому мистецтві був невід'ємною складовою стилів кінця XIX – початку XX століть. Його появі передував академізм, у надрах якого розвинулися паростки декадансу, що був замішаний на романтичній та реалістичній традиціях. Проте деякі художники оминали декадентські вектори у своїй творчості й переходили одразу до символістських настанов, через які прокладали місток до модерну чи арт деко.

Таким чином, іконографія символізму успадкувала окремі напрацювання декадансу, що набули дещо іншого стилістичного та смислового забарвлення, а також сформувала цілковито нову образність, яка постала на засадах ідеї духовного відродження та багатовекторності у трактуванні символу, коли сенси нашаровувалися одне на одне.

Разом із тим, слід зазначити, що корені символізму в образотворчому мистецтві сягають містичного реалізму кінця XVIII – початку XIX століття, властивому творчості англійця Уільяма Блейка, англо-швейцарця Генріха Фюслі та німця Каспара Фрідріха, котрі були одержимі потойбічними мареннями.

Поступово фантастичні образи в символізмі набували все більшої одухотвореності й божественного підтексту, позаяк митці даного напряму прагнули віднайти еґреґор людського світу. У цьому зв'язку важливим чинником постала синестезія, яка передбачала можливість пізнання гармонії космічного та земного порядку шляхом поєднання різних видів творчості, зокрема музики та живопису.

Окремо варто розглянути символістські роботи митців Польщі, Росії та України, оскільки вони були пов'язані між собою і мали свої особливості з акцентом на національні традиції. Однак, попри те, що творчість художників означених країн мала спільні вектори розвитку, вони послуговувалися дещо різною образною концепцією.

3.1 Ремінісценції декадентської іконографії та образності в мистецтві символізму

Період другої половини XIX – початку XX ст. відзначався складними процесами в царині мистецтва, «коли художні напрями виникали паралельно, майже одночасно проявляючись у творчості одних і тих самих майстрів» [87, 105]. Через близькість світоглядних наративів і подекуди спільні сюжети й мотиви, декаданс в образотворчому мистецтві часто не відокремлюють від символізму. Це зумовлене тим, що символізм, який сформувався в надрах декадентської естетики, набув значно ширшої популярності, оскільки декаденти занурювались у морок, а символісти тягнулись до світла. «Символісти – це ті, – стверджував Андрій Бєлий, – хто <…> прагне подолати в собі свій занепад, <…> і виходячи з нього, відновлюється; у "декадентові" його занепад є кінцевим розпадом; у символізмі "декадентизм" – тільки стадія.<…> є "декаденти", є "символісти та декаденти" (тобто ті, в кому занепад бореться з відродженням), є "символісти", але не "декаденти"» [7, с. 535]. Тож символізм став своєрідним світанком, «відфільтрованим» після прожиття темної ночі декадансу.

Діставшись до самих глибин пітьми, декаданс досяг своєрідного катарсису й поступився своїми позиціями символізму, через який митці прагнули віднайти шлях до відродження та духовного піднесення, щоб «побачити зовсім інший світ, котрий у темряві ночі переродився, <…> в дещо інше або набув нових таємниць» [149, с. 64]. В. Крючкова у своїй книзі «Символізм в образотворчому мистецтві» наволить твердження французького дослідника Гі Мішо, що «декаданс та символізм – це не дві школи, як зазвичай вважають, а дві послідовні фази одного руху» [71, с. 11], які корінням сягають одночасно академізму, містичного реалізму та романтизму.

Так, наприклад, символізм успадкував від декадансу мотив зображення водної поверхні, яка уособлювала задзеркалля і відкривала портал у потойбіччя, адже, за визначенням О. Уайльда «мистецтво – дзеркало, що відображає того, хто в нього дивиться, і аж ніяк не життя» [148, с. 3]. Проте символісти, на відміну від декадентів, не зациклювались на власному мистецтві, а звертались до

глядача, прагнули допомоги йому пізнати суть істини, побачити духовне начало в кожному буденному явищі. Загалом, мистецтво символізму було просякнуте духом надії.

Тож, ці дві течії зародились на одному ґрунті, з тією різницею, що декаданс живився темрявою ночі, а символізм розквітнув на світанку. Деякий час вони існували в мистецтві паралельно й навіть могли одночасно проявитись у межах творчості одного художника. Поступово демонізм і штучність декадансу остаточно трансформувались у духовний містицизм символізму, що прагнув піднестися над буденністю та відкрити портал до вищої реальності.

З огляду на те, що символізм сформувався у надрах мистецтва декадансу й так само відчував невдоволеність реальністю, перетин художньо-образних складових цих двох течій був неминучим. Проте, слід зазначити, що в символізмі декадентські іконографічні ізводи втратили свою похмурість й апелювання до зображення демонічної краси й набули ознаки містичного піднесення. Якщо декаденти за допомоги мистецтва об'єктували абстрактні страхи, перетворюючи їх у «чисті» форми, символісти, навпаки, прагнули віднайти духовну субстанцію в предметах навколишнього світу.

Так, дослідниця Н. Ільїна у своїй дисертації «Генеза та духовно-змістовний аспект художньо-філософської концепції символізму» зазначає, що «з точки зору символістського підходу, <…> кожна річ являє собою матеріальне (поодиноке) втілення ідеальної (загальної) смислової схеми» [52, с. 26]. Цебто, митці-символісти спирались на платонівську ідею про те, що матеріальний світ є віддзеркаленням потойбічної реальності, яку можна пізнати тільки крізь призму духовного, інтуїтивного бачення.

До того ж образам символізму притаманна багатошаровість, вони завжди лишаються нерозгаданими, з безліччю кодів, тоді як у декадансі панують доволі чіткі та впізнавані алегорії, в котрих, за визначенням К. Бальмонта, «конкретний сенс є елементом цілком підпорядкованим <…> й співвідноситься з дидактичними завданнями» [3].

Таким чином, суттєва різниця між декадентським і символістським розумінням художньої виразності полягає в тому, що перший прагнув упредметнити ілюзорний світ, а другий – звільнити речі від матеріальних форм й відобразити метафізичні ідеї.

Наочним прикладом такої трансформації служить іконографічний ізвод потонулої Офелії. У декадансі цей образ був позначений печаттю тяжкої трагічної безвиході або хворобливого екстазу, коли тіло потопельниці поглинали темні води й назавжди відносили її у безодню. В символізмі він набув більш світлого, емоційного забарвлення і став уособлювати смирення й надію на переродження. Так, у роботах бельгійського художника Константа Монтальда, англійця Сімеона Соломона, французів Люсьєна Леві-Дюрме й Оділона Редона, Пауля Альберта Стека та Жоржа Клерена дана героїня стала втіленням Вічності та містичного Духу, символом, що поєднує реальний і потойбічний світи.

На однойменній картині Сімеона Соломона (1887) (Б. рис. 60) Офелія постає у вигляді марева, її волосся, занурене у воду, перетворюється на хвилі, а обличчя зливається з хмарами. Вона ніби розчиняється у природі, стає з нею однім цілим, щоб заглибитись у таємниці світобуття та справжньої сутності речей. Художник робить її зображення ефемерним, символічним і таким чином намагається об’єднати два світи – реальний та ірреальний.

Картина Константа Монтальда «Офелія» (1893) (Б. рис. 61) насичена символікою й алегоріями. Безтілесна, етерна постать Офелії прямує у свою останню подорож. Лілеї, вплетені у волосся, свідчать про чистоту і дівочі цнотливості, а лебеді, що супроводжують її, промовляють про втрачене кохання. Овіяна сном, вона грає на арфі, яка символізує місток між реальним і потойбічним світами, – свою лебедину пісню.

Пауль Альберт Стек на своєму полотні «Офелія» (Б. рис. 62) (1894) менш абстрактно, але також передав мотив єднання лююдини з природою через смерть. Він зобразив Офелію, занурену у водні глибини, серед підводних рослин, які оповили її тіло. Бульбашки біля її рота свідчать, що життя ще не зовсім покинуло молоду жінку, однак вона не опирається, на її обличчі немає виразу

жаху, а тільки ніжна, замріяна посмішка. Постать Офелії осяяна променями сонця, що пробиваються крізь водну поверхню, а м'яке хвилясте волосся гармонійно повторює плавні абриси бганок її сукні, створюючи чарівну ауру світу задзеркалля.

Магічний підтекст має також робота Жоржа Клерена «Офелія серед чортополоху» (1898) (Б. рис. 63), що репрезентує шекспірівську героїню, яка знайшла свій останній прихисток серед дикої флори на березі річки, куди пристало її мертве тіло. Вона, наче героїня давньогрецької міфології Дафна, яка стала деревом, шукаючи порятунку від кохання, поступово перевтілюється в кущ чортополоху, котрий, з-поміж іншого, був одним із символів «цнотливості й обраності Діви Марії» [183, с. 151].

Поза тим, у роботі Люсьєна Леві-Дюрме (1900) (Б. рис. 64) ще відчутний легкий присмак декадансу. Темно-синя гама передає похмурий настрій, а стебла очерету нагадують клітку, в яку потрапила нещасна дівчина. Але промінь світла, що пронизує полотно як символ свободи і звільнення дарує надію на спасіння її душі.

Дещо інше враження викликає фантасмагорійна картина Оділона Редона «Офелія» (Б. рис. 65) (1900–1905), на якій автор запропонував альтернативне бачення долі своєї героїні. Він інтерпретував трагічну смерть Офелії як акт переродження в новому трансцендентному світі, де панує вічна краса, цвітіння та гармонія. Зображена героїня, сп'яніла від аромату квітів, кружляє в посмертному танці, святкуючи початок «нового життя».

Ще одним мотивом, який споріднював мистецтво символізму та декадансу, були сомнамбулічні або поглинуті в стан трансу жінки. На відміну від декадентських інсомній і медіумів, що були втіленням всемогутньої жінки-переможниці, символісти тяжіли до піднесених та упокорених образів, які, досягнувши катарсису, збайдужіли до мирських спокус й прагнули лише звільнитись від своєї тілесної оболонки.

Такою є робота бельгійця Фернана Кнопффа «Я зачиню за собою двері» 1891 року (Б. рис. 66), якого надихала творчість прерафаелітів. Його картина

була візуальним парафразом двох робіт Д. Г. Россетті «Beata Beatrix» 1870 року (Б. рис. 67) та «Пія де Толомеї» 1868–1880 років (Б. рис. 68). Окрім того, для назви свого твору Ф. Кнопфф використав цитату з вірша Крістіни Россетті «Хто визволить мене?» («Who shall deliver me?») 1891 року. Згадані роботи Д. Г. Россетті також були живописними алюзіями на поезію, в якій митець зобразив героїнь «Божественної комедії» та «Нового життя» Данте Аліг'єрі. На полотні «Пія де Толомеї» художник звернувся до сюжету про жінку, що була ув'язнена своїм чоловіком у фортеці. Деформовані пропорції рук, неприродно вигнута масивна шия й скляний, невидющий погляд наповнений відчуттям напруги та відображають внутрішній стан жінки, яка, наче у трансі, перебуває в очікуванні невідворотної смерті.

Той самий медитативний мотив присутній у роботі «Beata Beatrix». Летаргічний стан Беатріче, який утримує її між життям та смертю, Д. Г. Россетті підкреслив квіткою маку. Мак символізує одночасно сон і смерть. Віддалені самотні фігури Данте Аліг'єрі та янгола Любові на тлі загадкового пейзажу, оповитого серпанком, уособлюють світ земний і небесний. Сам митець зазначав, що на картині зображено момент трансу, під час якого смерть переносить Беатріче на небо [117, с. 80].

Полотно Ф. Кнопффа рясніє ремінісценціями вищезгаданих робіт. Героїня його твору «Я замкну за собою двері» подібна до традиційного для Д. Г. Россетті жіночого типу із рисами андрогінності, рудим волоссям, відчуженим виразом обличчя та порушеними пропорціями тіла. Художник також апелював до теми ув'язнення, про що свідчать рядки однойменної поеми: «I lock my door upon myself, And bar them out; but who shall wall Self from myself, most loathed of all?» (Я зачиню за собою двері, Та всіх прожену; Але хто захистить мене від себе?). Проте Ф. Кнопфф, на відміну від Д. Г. Россетті, який звертався до трагічної долі жінки, що знаходиться під гнітом чоловіків і суспільної моралі, занурився у більш актуальні для доби fin de siècle питання психоаналізу. Адже добровільне затворництво та самоізоляція від реальності були типовими рисами декадансу та символізму.

Тим не менш, роботи Ф. Кнопффа та Д. Г. Россетті мають чимало схожих композиційних елементів. Зокрема, перший наслідував прийом поділу простору, в якому розміщено нерухому жіночу постать, що дивиться вдалечінь скляним, байдужим поглядом. Позаду неї, у правій частині, митець зобразив розмиті обриси старовинного міського пейзажу і самотню постатть як і у випадку «Beata Beatrix», таємничий пейзаж Ф. Кнопффа уособлює світ на межі сновидінь, в якому перебуває головна героїня.

Ще один спільний символ, який присутній у вищезгаданій роботі, це квітка маку. Однак у бельгійського художника вона позбавлена того містичного ореолу, яким наділив її Д. Г. Россетті. Квітка радше акцентує увагу на погрудді Гіпноса – бога сну, який, вочевидь, вказує на причину забуття та зміненої свідомості героїні. Звернення до цієї теми пов'язане з тим, що на межі XIX–XX століть гіпнотерапія набула надзвичайної популярності не тільки серед лікарів, а й серед представників творчої еліти.

У самому центрі композиції, перед очима жінки помітний срібний ланцюжок, на кінці якого висить підвіска у вигляді корони, що виконувала функцію маятника, «за допомогою якого людину вводили у стан трансу» [63, с. 526]. Показовим також є той факт, що у Д. Г. Россетті домінував зелений колір – символ життя, умиротворення та переродження, у тому числі й духовного. Тоді як Ф. Кнопфф використовував бузковий, що символізував хворобливий стан, занепад, згасання життя.

Також у символізмі були присутні рефлексії на декадентський мотив занепаду та руйнації. Таким апокаліптичним настроєм просякнута робота російського художника Льва Бакста «Стародавній жах» (Б. рис. 69) (1908). З одного боку, вона уособлює страх перед невідворотністю загибелі світу, що так гостро відчували декаденти, а з іншого – наводить на думку про відродження й оновлення. У центрі полотна, на передньому плані художник розмістив язичницьку статую богині Кори на тлі уламків цивілізації, як втілення естетської ідеї вічної краси, що пеермагає смерть. Тому, образ давньогрецької богині, відомої як Персефона, дружини бога підземного світу Аїда, що належала

одночасно до світу живих і мертвих, втілював амбівалентність смерті та воскресіння.

Цікавий симбіоз декадансу і символізму простежується в серії міських пейзажів ще одного російського художника М. Добужинського, виникли від враженнь подій лютневої революції в Росії. У зазначених роботах відображена похмура естетика занепаду старого світу. У своїй статті «Вигляд Петербурга» художник писав: «З революцією 1917 року Петербург закінчився. «На моїх очах місто помирало смертю незвичайної краси, і я постарався відтворити його старе, безлюдне й зранене обличчя» [42]. Однак, поряд із суто декадентським мотивом руйнації та розкладання, на картинах проступають притаманні символізму дух вічності та краси.

Так, у роботі М. Добужинського «Міські сни. Поцілунок» (1916) (Б. рис. 70) на тлі моторошних руїн, немов символ безсмертя, злилися у поцілунку силуети чоловіка і жінки. Загалом теми сну й поцілунку домінують у мистецтві символізму і трактуються як занурення в іншу реальність. Ці символістські риси підносять твір на новий, духовний рівень сприйняття. Страшні вежі, що падають, стають уособленням звільнення повитих сном персонажів від кайданів матеріального світу.

Разом із тим, важливим продовженням декадентського мотиву мерців на воді у символізмі став образ Орфея. На картинах його зображували з відтятою головою, що пливе на лірі по річці Гебра. Цей міфічний персонаж своєю музикою був здатен приборкати дикі сили природи та розчулити володаря пекла. На його честь у Давній Греції існував релігійно-філософський культ під назвою орфізм. Його послідовники долучалися до таїнств, що надавали ініційованим надію на «потойбічне спасіння» [49, с. 456]. Американський дослідник та послідовник К. Г. Юнга Е. Едінгер у книзі «Душа античності» зауважував, що цей культ міг лежати в основі християнського вчення, а сила музики Орфея була «дивовижною метафорою влади цивілізованої свідомості» [171, с. 170].

Такий пієтет перед цією фігурою був зумовлений тим, що згідно з легендою, Орфей спочатку спустився в царство Аїда, але потім повернувся

звідти. Однак, коли його тіло розірвали менади (або вакханки), а голову разом із лірою кинули в річку, він і далі продовжував співати. Так, за визначенням філософа В. Єрмоленка, постать Орфея стала символом відродження та «віри XIX сторіччя в те, що життя суспільства проходить крізь цикли регенерації: у них періоди життя змінюються на фази занепаду та смерті, з якої народжується нове життя» [50, с. 83–84]. Таким чином, зображення голови античного героя, пісня якого попри все продовжувала лунати, уособлювала основну ідею символізму про приховані можливості людини, що відкриваються завдяки духовному просвітленню і дарують безсмертя душі.

Попри те, що робота француза Анрі-Леопольда Леві «Смерть Орфея» (1870) (Б. рис. 71) більше співвідноситься із романтичною традицією, у ній також прослідковується симбіоз декадансу та символізму. Похмурі кольори, які переважають на палітрі, передають відчуття тривоги, а червона пляма, що розчиняється в сіро-зелених хвилях, підкреслює зловісну атмосферу. Щоб підсилити враження від жахливої смерті Орфея, митець зобразив не тільки голову, а й тіло, що лежить на березі, обіймаючи ліру. Таким чином А.-Л. Леві наголошував на відданості героя мистецтву, який аж до самої смерті оберігав свій інструмент. Проте гнітючий ефект твору врівноважує світло, що обрамляє голову Орфея, та білі птахи, які кружляють над ним, немов передвісники майбутнього відродження. Разом із тим, його золотаве волосся, подібне до ореолу, свідчить про те, що життя продовжиться поза межами тіла.

Натомість О. Редон, який неодноразово звертався до мотиву відсіченої голови Орфея, втілив на дану тематику вже суто у символістських роботах. Так, робота «Орфей, що пливе по воді, або містика» (1881) (Б. рис. 72), виконана у монохромній манері і репрезентує безтілесну голову Орфея. При цьому на полотні ліра відсутня, а голова знаходиться в горизонтальному положенні, так, ніби вона завжди існувала поза тілом. Його шляхетний профіль із заплющеними очима інтуїтивно пливе у мороці позачасового простору до променя світла.

Зовсім іншою постає більш пізня картина цього ж художника «Орфей» (бл. 1903–1910) (Б. рис. 73), яка за композицією та колоритом повторює його

«Офелію» (Б. рис. 65). Голова Орфея левітує серед фантастичного пейзажу із пурпуровим небом і різнобарвними скелями, які є його гіпнотичними мареннями. Кольори, що розчиняються один в одному, транслюють особливу гармонію барв, що відображає духовну наповненість внутрішнього світу героя.

В інтерпретації французького митця Ж. Дельвіля «Смерть Орфея» (1893) (Б. рис. 74) голова головного персонажа спочиває на лірі – символі його музичної сили, як знак того, що за допомоги мистецтва можна пізнати таємниці безсмертя. Художник написав картину в холодних синьо-золотавих тонах, які дозволяють відчути моторошність потойбічного світу. Слід зазначити, що синій колір для символістів також був уособленням духовності, оскільки асоціювався з небом та водною поверхнею, які знаходяться поза марнотами людського життя. Так, зображення світла від мерехтіння зірок на річковій поверхні, що була символом переходу в задзеркалля потойбіччя, може служити натяком на одну з версій міфу, згідно з якою Зевс забрав ліру Орфея в небо й перетворив її на сузір'я. Крім того, контраст між ефемерним зображенням голови, що осяяна світлом й огорнута туманом, та чітко прописаними формами музичного інструмента, апелює до ідеї воз'єднання небесного та земного, гармонії духа й матерії.

Натомість американський художник і філософ ліванського походження Гібран Халіл у своїй картині «Голова Орфея, що пливе вниз по річці Герб у море» (Б. рис. 75) (1908–1913), використав біблійний контекст. Так, над головою героя, риси обличчя якого нагадують Христа, митець зобразив трьох білих голубів, що відлітають у небо. Таким чином, художник апелює одразу до двох сакральних для християнства сенсів: числа три, яке символізує собою єдиного Бога, та білого голуба як втілення святого Духа.

Цей іконографічний ізвод став чимось на кшталт священного ідола для символістів містичного спрямування, що уособлював увесь сенс їхнього мистецтва. Адже голова, принесена в жертву музам, за аналогією з головою Іоана Хрестителя, стала ідеальним втіленням символа, як його розуміли митці кінця XIX століття, оскільки відповідала вимогам символічної багатозначності. Саме в зображені голови була сконцентрована квінтесенція образу Орфея як

архетипного уособлення творчості й одночасно втілення чистого духу, що переміг смерть.

Ще одним визначальним іконографічним мотивом на стику символізму та декадансу був образ Медузи Горгони з грецької міфології. Згідно міфу, Медуза була однією з трьох сестер-чудовиськ, зі зміями на голові замість волосся, яка своїм поглядом перетворювала людей на камінь. Охоронну функцію їй приписували ще в дохристиянські часи, коли на дахах будинків розміщували антефікси із зображенням її голови, позаяк вірили, що це відганяє злих духів. У період формування монотеїзму, в тому числі й на території Київської Русі, цей міфічний символ деякий час залишався частково обереговим, навіть під час раннього християнства, оскільки ще досить довго вважалося, що Медуза Горгона здатна відлякувати потойбічні сили. Це було зумовлено необхідністю людей прожити, пережити й відпустити язичництво, щоб місце попередніх богів у їхній свідомості могли зайняти боги нового пантеону.

Подвійну функцію цей образ виконув і у процесі трансформування декадансу в символізм в образотворчому мистецтві. Найчастіше художники надихались міфом про Персея, який обернув чари Горгони проти неї самої. Так постать Медузи з красивим жіночим обличчям сприймалась митцями як рубікон – символ перемоги світлих сил над нечистю. Зокрема, до цього образу в образотворчому мистецтві другої половини XIX століття звертались А. Беклін (Б. рис. 76), (1878) П. Свєдомський (Б. рис. 77) (1882), В. Трюбнер (Б. рис. 78) (1891), Ф. фон Штук (Б. рис. 79) (1892), К. Швабе (Б. рис.80), (1895), Я. Мальчевський (Б. рис. 81) (1900) та В. Котарбінський (Б. рис.82, 83) (1903).

Таким чином, можна підсумувати, що розвиток символізму як стилістичної течії був неможливий без мистецтва декадансу, котре стало для нього важливим джерелом ідей та образів. Спираючись на визначені дефініції стилю, представлені В. Власовим, за якою вони «плавно переходять з одного в інший і знаходяться в безперервному розвитку, змішуванні та протидії» [26, с. 10], можна дійти висновку, що становлення символізму відбувалось у надрах

декадансу. Проте набувши нового трансцендентного рівня, перший вийшов за межі світоглядної парадигми останнього.

3.2. Становлення містичного символізму та його прояви у «Салоні Троянди та Хреста»

Витоки містичного символізму в творчості художників другої половини XIX століття беруть свій початок у творах окремих представників мистецтва романтизму. Вони намагались віднайти духовну субстанцію через зображення нічних жахів, релігійних видінь і міфічних істот, які «сягали коренями в окультизм європейського середньовіччя» [110, 74]. Насамперед це стосується фантастичних марень швейцарського живописця Генріха Фюслі, які можна побачити у роботах «Битва Тора зі змієм Мідгарда» (1788) (Б. рис. 84), «Сон пастуха» (1793) (Б. рис. 85), «Тиша» (Б. рис. 86) (1799–1801), та сакрального простору картин Уільяма Блейка, зокрема «Великий архітектор» (1794) (Б. рис 87) та «Христос у могилі» (1805) (Б. рис. 88).

Також зародки містичного символізму можна знайти у таємничих пейзажах Каспара Давида Фрідріха, які пронизані піднесеним релігійним духом. Митець у формах природи шукав сакральну сутність божого задуму. «Між позаземним світом і грішною землею, – пише Ален Безансон, – Фрідріх розміщує безліч символів, віхи гностичного пошуку. <…> Він детально прорисовує гілки, листя, абриси гір. <…> його точність долає реалізм. Він доводить його до хворобливого стану, до галюцинацій» [5, 313–314]. Так, відгомони його оповитих туманом і містичним світлом трансцендентальних пейзажів, на кшталт «Хрест у горах» (Б. рис. 89) (1807–1808) або «Абатства у дубовому лісі» (Б. рис. 90) (1809–1810), простежуються в творчості багатьох художників епохи fin de siècle.

Ця образність надихала прерафаелітів, а пізніше була успадкована провідними митцями-символістами Арнольдом Бекліном, Пюві де Шаваном, Гюставом Моро, Францом Штуком, Максом Клінгером, Оділоном Редоном,

Арістідом Сарторіо, Жаном Дельвілем, Фернаном Кнопффом, Мікалоюсом Чюрльонісом і Вільгельмом Котарбінським.

Перша хвиля європейського символізму, яка була представлена творчістю французів П. де Шавана, Г. Моро та швейцарця А. Бекліна, характеризувалася більш міфологічними або абстрактними сюжетами, оскільки, не зважаючи на відхід символістів від академізму, вони залишались тісно пов'язаними із академічною художньою традицією. Так, у роботах Г. Моро та А. Бекліна ще зберігаються принципи перспективи та світлотіні, проте з'являються сміливі композиційні рішення, незвична, насичена кольорова гама та, головне, казково-фантазійні мотиви.

У той же час П. де Шаван, який теж залишався під впливом академізму, про що свідчить гармонійність ліній у його композиціях, надавав перевагу стриманому колориту. Поміж іншим, на творчість французького майстра вплинули роботи англійських прерафаелітів. Це можна помітити, порівнявши картину П. де Шавана «Співчуття» (Б. рис. 91) 1887 року із картиною Д. Г. Россетті «Знайдена» (Б. рис. 5) 1859 року. Незважаючи на те, що робота останнього має реалістичний характер, а в П. де Шавана зображені дещо ефемерні фігури, композиція та пози персонажів виглядають майже ідентичними.

Що стосується містичної складової символізму, то вона почала розвиватися, насамперед, у творчості пізнього прерафаелітизму, а саме, у роботах Е. Б.-Джонса та частково Д. Г. Россетті. Також дух містицизму був властивий роботам німців Ф. фон Штука, М. Клінгера, француза О. Редона, росіянина М. Врубеля та польсько-українського митця В. Котарбінського. Символістським творам вищезгаданих художників також частково був притаманний присмак декадансу. Проте їхні темні, демонічні образи не були чистим втіленням зла.

Свого апогею містичний символізм досяг в останнє десятиріччя XIX ст. Тоді харизматичний письменник Жозеф Пеладан започаткував у Парижі серію виставок «Салон Троянди та Хреста» («Salone de la Rose + Croix»), які об'єднали

художників-символістів з різних країн. Метою Ж. Пеладана було відтворення містичного культу розенкрейцерів, що існував у XVI столітті, й являв собою симбіоз католицизму, алхімії та окультизму. Він проголосив себе нащадком ассірійського царя Меродаха і прийняв титул «Сар» (вавилонський владика) [70, с. 8].

Салон мав суворий звід правил, згідно з якими у творах, що експонувалися, не повинні зображуватися пейзажі або натюрморти, а також будь-який інший буденний мотив, що співвідносився із мистецтвом реалізму чи імпресіонізму. Так, один із пунктів доктрини наголошував: «Орден надає перевагу католицькому ідеалу та містиці. Після легенд, міфів, алегорій, мрій, парафразів великої поезії та, нарешті, всього ліризму» [206, с. 212]. Симбіоз окультизму та християнської духовності відкрила митцям новий шлях у створенні символів, що дозволяли ще ближче підійти до пізнання істини. Виставки «Салону Троянди та Хреста», попри нищівну критику, стали одними з найбільш відвідуваних мистецьких заходів.

Оскільки Ж. Пеладан був пристрасним прихильником братства прерафаелітів, він вважав, що члени паризького ордену повинні підписуватись абревіатурою «Artistes R+C» («Митець Т+Х»), на манер англійських художників. Слід зазначити, що захоплення творчістю прерафаелітів було притаманне багатьом учасникам салону, зокрема бельгійцям Жану Дельвілю, Фернану Кнопффу, голандцю Яну Тооропу та швейцарцю Карлосу Швабе, чиї роботи, у свою чергу, відбились на творах деяких українських і російських митців-символістів.

Так, ремінісценції картин К. Швабе та Ж. Дельвіля найчастіше можна зустріти в творчості В. Котарбінського. Він, як і зазначені вище художники-розенкрейцери, належав до когорти митців, що так і не змогли остаточно подолати в собі декадентські страхи. Відтак, їхній творчий спадок являє собою яскравий приклад протистояння декадентської пітьми та символістського відродження.

Зокрема в роботах К. Швабе «Смерть» (1900) (Б. рис. 92) та «Могильник і смерть» (1900) (Б. рис. 93), попри символістську спрямованість, відчуваються легкі натяки на декаданс. Так, на першій роботі зображено войовничу жінку з чорними крилами і великими нелюдськими очима. Вона розмахує скривавленою косою, стоячи на човні, який прикрашає витончена та ніжна жіноча фігура, огорнута червоними трояндами.

Згодом художник розвинув тему чорного янгола в акварелі «Могильник та смерть», зобразивши серед зимового пейзажу дві постаті на кладовищі. Одна з них належить старому могильнику, який щойно вирив яму і полохливо озирається вгору, де над ним причаїлася жіноча фігура з чорними крилами.

Крило янгола розділяє композицію за діагоналлю на дві контрастні частини. Обидва персонажі розміщені в темній половині, тоді як інша частина картини залишається світлою, завдяки засніженому пейзажу. Таким чином домінує дихотомія життя та смерті, світського та духовного. Ці два світи відокремлені один від одного довгими гілками верби, які формують щось на кшталт завіси.

Сніг тут символізує очищення душі від грубої тілесності, яке невдовзі зі смертю чекає на могильника. Проте він не виглядає умиротвореним, на його обличчі застиг вираз жаху. Незважаючи на те, що смерть представлена в іпостасі прекрасної жінки, її крила нагадують величезні гострі пазурі, якими вона хапає свою жертву. В її руці мерехтить зелений вогник, який уособлює останню іскру життя чоловіка.

Принагідно слід зауважити, що жіноча постать у мантії з багатьма бганками є рецепцією персонажів Е. Берн-Джонса, зокрема у його роботах «Персей та Граї» (1877) (Б. Рис. 94) і «Любов і пілігрим» (1896–1897) (Б. Рис. 95). Крім того, постаті з чорними крилами можна побачити в роботах інших символістів, таких як О. Редон «Занепалий янгол» (1872) (Б. Рис. 96), Ф. Штука «Люцифер» (1890) (Б. Рис. 97) та на ескізах М. Врубеля до поеми М. Лермонтова «Демон, що летить» (1890–1891) (Б. Рис. 98, 99).

Примітно, що мотив чорного янгола часто повторюється у роботах В. Котарбінського, зокрема в «Янголі на цвинтарі» (Б. рис. 100), «На полі бою» (Б. рис. 101), «Надзіркові краї» (Б. рис. 102), «Здоланий янгол» (Б. рис. 103), «Розіп'ятий янгол» (Б. рис. 104), «Війна» (Б. рис. 105), «Темна зірка» (Б. рис. 106), «Смерч. Янгол зі здійнятими крилами» (Б. рис. 107), «Поранений вампір» (Б. рис. 108), «Вампір» (Б. рис. 109), «Передвісник смерті» (Б. рис. 110), «Дух безодні» (Б. рис. 111) (приблизно кінець XIX – початок XX ст.). А також цей мотив з'являється на панно М. Жука «Біле і чорне» (Б. рис. 112) 1912–1914 років, виконуючи, щоправда, іншу світоглядно-естетичну функцію. У роботі М. Жука акцент з містичної складової та образу смерті зміщується у бік трансцендентного космізму – ідеї єднання людини та Всесвіту, яку розвивали у своїй творчості М. Чюрльоніс, Ю. Михайлів та М. Реріх.

Ще одна робота К. Швабе «Сплін й Ідеал» (1907) (Б. рис. 113) представляє більш виразне злиття декадансу та символізму, в якій надривна екстатичність і демонічна образність поєднані із сакральним для символізму мотивом хвиль та водної стихії. На зображенні репрезентовано дві постаті серед шторму. Одна з них належить янголу з білими крилами, що прагне вирватись з болісних обіймів іншої постаті невизначеної статі, котра немов би висмоктує з янгола його світлу душу. Між їхніми тілами звиваються зміїні кільця, намагаючись затягнути обох на дно. Картина яскраво відображає відчайдушну боротьбу із пітьмою, яку вели всередині себе деякі митці-символісти. Можна припустити, що джерелами інспірації К. Швабе для цієї композиції були роботи Г. Фюслі «Битва Тора зі змієм Мідгарда» (Б. рис. 84) 1788 року та А. Бекліна «Тритон і Нереїда» (Б. рис. 114) 1877 року.

На іншій картині швейцарського художника, присвяченій мотиву водної стихії «Хвиля» (1897) (Б. рис. 115), зображуються монструозні жіночі фігури із застиглим поглядом, що постали з самих морських глибин. Їхні роти широко розкриті, руки зловісно тягнуться вперед, в той час як хвиля несе їх просто на глядача. Вони нагадують фурій або вампірів, що вийшли на полювання. Як і в попередній роботі, тут знову відчутні рефлексії творчості Г. Фюслі, зокрема його

зображення трьох відьом на ілюстрації до шекспірівського «Макбету» (1783) (Б. рис. 116).

Окрім згаданих митців, до містичного мотиву морських хвиль та міфічних істот звертались також представник італійського символізму Арістід Сарторіо «Сірена» (Б. рис. 117) (1893), німець Макс Клінгер «Сирена» (Б. рис. 118) (1895), а також В. Котарбінській у роботах «Ностальгія» (Б. рис. 119) (поч. 1900-х), «Поцілунок хвилі» (Б. рис. 120, Б. рис. 121), «Примари» (Б. рис. 122), «Водяна німфа» (Б. рис. 123), «Таємниця хвилі» (Б. рис. 124), «Остання боротьба» (Б. рис. 125), «Заклик до бурі» (Б. рис. 126), «Музика хвиль» (Б. рис. 127) (кінець XIX – початок XX ст.).

Творчість ще одного розенкрейцера, бельгійця Жана Дельвіля була пронизана езотеричною, астральною атмосферою, яка служила притулком для збентеженої людської душі. У своїх роботах він часто звертався до теми дихотомії фізичного та духовного світів. Так, на його картині «Символізація плоті та духу» (1890) (Б. рис. 128) митець застосовує декадентські мотиви, щоб відобразити боротьбу духу та матерії. Дияволоподібна жінка із волоссям, що нагадує язики пекельного полум'я, уособлює людські пристрасті, а мармурова чоловіча фігура – духовний ідеал, який прагне вирватися з кайданів тілесного.

Натомість в іншій своїй роботі «Янгол сяяння» (Б. рис. 129) (1894) Ж. Дельвіль зобразив жіночу постать, схожу на марево, яка ширяє у повітрі, а її голову прикрашає золота корона, випромінючи божественне світло. Жінка, огорнувши тканиною своєї сукні чоловічу фігуру, підіймає його в небо, у той час, як тіло чоловіка обвивають змії, намагаючись утримати його на землі. Неприродні пропорції янгола та своєрідне коливання бганок її вбрання, що рухаються, немов у воді, дозволяє припустити, що вона перебуває не в фізичному, а в астральному вимірі.

Ще однією ключовою постаттю «Салону Троянди та Хреста» був бельгійський художник Ф. Кнопфф, який, напевно, найбільше за інших учасників салону заглибився у метафізику й алхімію у своєму мистецтві. Розробивши власну систему символів, митець вивів свою творчість за межі

реальності. Він постійно звертався до мотиву дзеркального відображення та подвійних образів. Такою є його робота «Моє серце плаче за минулим» (1889) (Б. рис. 130), на якій зображена жінка, що цілує своє відображення у дзеркалі. Від дотику її губ скло трансформувалось у водну поверхню і відкрило портал у задзеркалля, вдивляючись в який, вона може побачити зворотний бік реального світу, зустрітись зі своїм духовним альтер его.

У іншій своїй роботі «Ласка сфінкса» (1896) (Б. рис. 131) Ф. Кнопфф використав популярний серед символістів міф про Едіпа та сфінкса. Вперше серед символістів до цієї теми звернувся француз Г. Моро 1864 року (Б. рис. 132) й обрав для зображення заключний епізод міфу. Його робота є радше декадентською, позаяк замість символів автор використовує досить зрозумілі алегорії. Сфінкс в образі фатальної, чуттєвої жінки пристрасно дивиться на Едіпа, який стоїть в позі грецької статуї, повністю позбавлений емоцій та ознак вітальності, що робить його втіленням штучної декадентської краси.

Варто також згадати картину німецького майстра Ф. фон Штука «Поцілунок сфінкса» (1895) (Б. рис. 133), яка з'явилася за рік до роботи Ф. Кнопффа. Попри те, що зображення даного сюжету було притаманне саме символістському живопису, Ф. фон Штук інтерпретує його крізь призму декадансу. Його фатальна жінка-сфінкс успішно зваблює Едіпа, який, вочевидь, і не намагається опиратися, й зливається з нею в пристрасному поцілунку. Ця робота підкреслює ще одну ключову декадентську рису – відмову від боротьби.

Натомість полотно Ф. Кнопффа «Ласка сфінкса» є безперечним втіленням символізму. Художник зобразив цю поліморфну істоту із тілом гепарда, тварини, яка з'явилась у природі в результаті кровозмішання. Цей факт мав особливий підтекст, оскільки за рисами обличчя сфінкса вгадувалась сестра художника, котра була його головною Музою.

Це створіння ніжно притуляється щокою до андрогінного юнака на тлі стіни, яку прикрашають загадкові кабалістичні символи, а на задньому плані видно два стовпи, що з'єднані між собою ланцюгом. Таким чином, Ф. Кнопфф

знову звертається до мотиву відображення, коли жіноче і чоловіче начала віддзеркалюють одне одного.

Цікавий симбіоз декадансу та символізму постає в роботі іншого розенкрейцера Яна Тооропа «Нове покоління» (1892) (Б. рис. 134). На картині зображено немовля, що сидить на високому стільці й безтурботно грається на тлі лячного містичного пейзажу. Позад нього знаходиться стіна із напіввідкритими дверима, за якими стоїть жіноча фігура з розпливчатими рисами обличчя.

Прямо над дитиною загрозливо нависає моторошне криваво-червоне дерево, а з темних хащ визирають зловісні демонічні істоти. Однак вони не можуть дістатися дитини, позаяк вона знаходиться в променях світла, яке йде від ліхтарного стовпа на передньому плані композиції. Хоча ліхтар на вигляд надто тонкий і крихкий, порівняно з масивним стовбуром дерева-монстра, його світло відлякує нечисті сили. Тож, можна припустити, що Я. Тооропа звертається до теми пошуку людиною духовного світла всередині себе, яке врятує її від внутрішніх демонів.

Повертаючись до творчості К. Швабе, варто розглянути кілька його суто символістських робіт. Так, картина «Вечірні дзвони» (Б. рис. 135) 1891 року є відображенням ідеї духовного просвітлення, що вочевидь, була навіяна роботою Е. Берн-Джонса «Золоті сходи» (1876–1880) (Б. рис. 136). На останній зображено нескінченну низку жіночих зачарованих фігур, які спускаються сходами, ніби з іншого виміру, і зникають за загадковими дверима, викликаючи відчуття позачасовості. Кожна з них тримає у руках музичний інструмент, а самі сходи нагадують фортепіанні клавіші.

Один із сучасних Е. Берн-Джонсу критиків охарактеризував їх як «небесне військо, мелодійний натовп янголів, що зійшли, аби дарувати людям насолоду небесної музики» [220, с. 34]. Синестезійна алюзія на музичні тональності та ритм формується завдяки чергуванню золотого та срібного кольорів вбрання жінок. Таким чином, художник втілив у своїй роботі популярну серед митців того часу ідею про походження всіх мистецтв від музики. Так, У. Пейтер, на теорії якого спирались прерафаеліти, стверджував, що «всі мистецтва прагнуть

того, щоб стати музикою» [202, с. 111]. Слід зазначити, що робота Е. Берн- Джонса теж мала свої джерела інспірації, а саме, картину У. Блейка «Сходи Іакова» (Б. рис. 137) 1799–1806 років.

У роботі К. Швабе також присутні янголоподібні жіночі постаті, які одна за одною спускаються з вікна дзвіниці й поступово розчиняються на тлі міського пейзажу, уособлюючи собою «витончені символи таємничих звуків дзвону» [195, с. 27–28]. Тому розташування фігур, колористичний стрій і ритм, що утворюється завдяки зміні позицій рук кожного янгола, допомагає сформувати відчуття музикальної гармонії.

Схожим за мотивом і настроєм є зображення плаката, який К. Швабе розробив 1892 року для першої виставки розенкрейцерів (Б. рис. 138). Робота вичерпно інтерпретувала ідеологію «Салону Троянди та Хреста» та всього символізму в цілому. На зображенні були представлені три жіночі постаті. Одна з них, сповнена духовної благодаті й осяяна божественним світлом, спрямовувала свою супутницю вгору по священних сходах, допоки та востаннє озиралася на суєтний світ. Тим часом, на передньому плані композиції за ними спостерігала темна, скрючена фігура третьої жінки, що загрузла в земному прагматизмі. Краї плаката обрамляли таємничі символи, які надавали загадковості та збуджували інтерес публіки до виставки.

Принагідно варто зазначити, що обов'язковою частиною виставок «Салону Троянди та Хреста» були концерти, а в залах експозицій завжди грала музика, оскільки Ж. Пеладан був захоплений вагнерівською концепцією синтезу мистецтв (Gesamtkunstwerk). Ідея музичного символізму в живописі, пізніше повною мірою була втілена литовським митцем М. Чюрльонісом, росіянином М. Реріхом, а також українським художником Ю. Михайлівим.

Цим митцям було притаманно використовувати в назвах своїх картин музичні терміни, на кшталт – соната, адажіо, алегро тощо, адже вони відчували колір в музиці й музику в кольорі. До того ж, згадані автори поєднували живопис не тільки з музикою, а й з філософією космічного світовідчуття (космізм, теософія). Крім того, риси музичності були притаманні й деяким роботам

В. Котарбінського. Наприклад, натяк на твір К. Швабе «Вечірні дзвони» можна побачити в таких роботах, як «Осанна» (Б. рис. 139), «Віфлеєм» (Б. рис. 140), «Янголи пірамід» (Б. рис. 141) (кінець XIX – початок XX ст.). Відтак, слід окремо зупинитись на феномені синестезії в живописі символізму й розглянути його більш детально.

Отже, містичний символізм був свого роду переходом від темних глибин декадансу до символістського духовного відродження. Замість естетики зла головним нарративом тут стала ідея боротьби демонічного і божественного начала, добра і зла. Таким чином, не зважаючи на моторошні демонічні образи містичний символізм, на відміну від декадансу був просякнутий духом надії та прагненням катарсису.

3.3. Синестезія та «перпетуум мобіле» в образотворчому мистецтві символізму

Концепція синтезу мистецтв почала формуватися ще в епоху бароко, коли архітектура, скульптура і живопис органічно поєднувались не тільки між собою, а й з оточуючим простором. На межі XIX–XX століть ідеї синестезії (чуттєвої асоціації) набули більш глибинного характеру й передбачали об'єднання різних видів мистецтва із релігійно-філософськими ученнями й естетичними принципами, а також взаємодією почуттів у процесах художнього сприйняття.

Але найвиразніше концепція синестезії в живописі відобразилась у роботах трьох митців початку XX століття: литовця М. Чюрльоніса, росіянина М. Реріха й українця Ю. Михайліва. У їхній творчості відкривались нові духовні виміри за допомоги різноманітних символів, виражених у вигадливих формах і різноманітній гамі кольорів. Ці символи народжувалися на новому, очищеному від декадансу ґрунті мистецтва й були зведені в ранг культури космізму. Сила цього мистецтва полягала у нерозгаданості його символів, які можна інтерпретувати нескінченно.

Філософія космізму, корені якої сягають у міфологію Давньої Греції, Єгипту й Індії, в кінці XIX століття набула нового звучання в теософському

вченні О. Блаватської – про «місце і значення людини та людства в системі світобуття, у гігантській відкритій одухотвореній системі, в якій всі частини ієрархічно взаємопов'язані» [160, с. 79]. Її головна праця «Таємна доктрина» являла собою дослідження прихованих законів природи й окультних вірувань Сходу та Заходу з метою розширення людської свідомості до безмежності космічного Розуму .

Так, М. Реріх, котрий був палким послідовником учення О. Блаватської та членом «Теософського товариства», намагався екстраполювати у своє мистецтво теософське світосприйняття. Що стосується М. Чюрльоніса, то він почав проявляти інтерес до явища гіпнозу та реінкарнації, ще навчаючись у Варшавській школі витончених мистецтв і «пристрасно шукав його пояснення в релігійно-філософських концепціях» [74, с. 15]. На той час цим навчальним закладом керував Казімеж Стабровський, який був засновником товариства теософістів у Польщі й суттєво вплинув на формування світоглядних аспектів творчості литовського художника. Тож у роботах М. Реріха та М. Чюрльоніса, які вважаються засновниками теми космізму в образотворчому мистецтві, часто зустрічаються елементи з емблеми теософського товариства: трикутник, знак Анкх і змій.

Вищезгадані художники познайомились, коли 1909 року М. Чюрльоніс приїхав до Санкт-Петербурга із наміром експонувати на тамтешніх виставках свої роботи. Цих художників-мислителів, насамперед, об'єднала духовна близькість у сприйнятті вічного, відтак М. Реріх зіграв важливу роль у просуванні новаторських творів литовського митця в Росії. Коли 1910 року відновило свою діяльність товариство «Мир искусства», на чолі якого став М. Реріх, литовського художника запросили стати членом товариства. Крім того, свого часу М. Реріх глибоко вивчав литовську культуру й розумів значення, яке М. Чюрльоніс надавав національному аспекту своєї творчості. Останній був переконаний, що шлях до космічного універсалізму лежить через занурення у національні культурні коди.

Завдяки синтезу живопису, музики, поезії та філософії цим художникам вдалося віднайти нові художні образи, спрямовані на осмислення світобуття та пізнання космічних вібрацій. Так, з приводу синестезії мистецтва і художнього сприйняття М. Реріх зазначав: «Про значення ритму та вібрацій говорилось чимало, але всі ці аксіоми залишались у межах порожніх думок <…>. <…> настав час, аби мисляча людина подумала про неподільність усього космосу. Єднання кольоро-світла і звуку <…>» [121, с. 46].

Каталізатором активного розвитку синестезії у мистецтві стала теорія синтетичної музичної драми Р. Вагнера, що передбачала нероздільність в оперному мистецтві музики, поезії та театральності, які взаємопроникають і живлять одне одного. За словами німецького композитора, «Митець може самоствердитись тільки через поєднання всіх видів мистецтва» [227]. Цю концепцію розвивав у своїй творчості і композитор А. Скрябін, прагнучи досягти в музиці синестезійне відображення кольору, руху та світла. Ті самі прагнення простежуються і в роботах М. Чюрльоніса, який стверджував, що «немає кордонів між мистецтвами, музика поєднує в собі поезію та живопис і має свою архітектуру» [29, с. 34]. У його картинах ритм та мелодія втілені у графічному вираженні, а колір позначає «тони та їх модуляції» [121, с. 167].

Незважаючи на те, що М. Реріх не був композитором, на відміну від М. Чюрльоніса, його також у значній мірі можна назвати музикальним художником. У творчості обох майстрів багато близьких за тематикою та музичним звучанням робіт. Так, картина М. Чюрльоніса «Соната пірамід» (Б. рис. 142) 1908 року перегукується із ескізом декорації «Шатра» (1909) (Б. рис. 143) М. Реріха до опери «Псковитянка», створеної у тому ж році. В обох творах відчувається гармонія єдиного музичного ритму, що досягається за допомоги пірамідальних форм, через які проходить шлях до безмежності космосу.

Важливою частиною синестезійного мистецтва став феномен «перпетуум мобіле» («perpetuum mobile») – «вічного руху», який походить від буддистського символу Бхавачакра (Колесо буття та перевтілень). Українська дослідниця цього феномену, кандидат мистецтвознавства Т. Борисенко зазначає, що символ

«перпетуум мобіле» у різних галузях художньої творчості «проявляється насамперед у втіленні загальних форм (коло, спіраль), а також виявляє спільну тенденцію в музиці та в художньо-зображувальних видах мистецтва, проявляючи схожі образні конотації» [16, с. 92–93]. Також вчена наголошує, що втілення ідеї «перпетуум мобіле» бере свій початок у середньовічній музиці, а в образотворчому мистецтві символи «вічного руху» з'являються у голландських натюрмортах XVII ст. у вигляді алегорій, які народжують асоціації із вічним життям і Воскресінням [16, с. 93–94] .

Так, прикладом симбіозу теософських ідей та феномену «перпетуум мобіле» є цикл М. Чюрльоніса «Створення світу», в якому художник показав поступову трансформацію земної матерії в ефемерні фігури та фантастичні квіти, так, ніби з хаосу формується гармонія. У цих роботах митець транслював ідеї О. Блаватської про те, що «духовні прототипи всіх речей існують у світі нематеріальному раніше, ніж ці речі стають матеріальними на Землі» [13]. А його позаземні образи, що символізують народження «нового світу», на кшталт тих, що зображені у роботах «Створення світу VII» та «Створення світу XI» (Б. рис. 143) втрачають щільність земних форм і поєднуються у «вічному русі» музики, форм та кольорів.

У М. Реріха ця ідея втілена у роботі «Небесний бій» (Б. рис. 145), де вируючі маси хмар набувають музичного звучання за рахунок динамічних кольорових переходів, коли жовтий змінюється блакитним, який переходить у зелений і бузковий, аж до темно-синього. Хмари низько нависають над землею і заповнюють майже весь простір картини. Таким чином, художник транслює ідею космічної ієрархії світів, коли дольний світ підтримується світом горнім.

Колірно-музичний синтез, мотив «перпетуум мобіле», як символ буття людини на тлі безмежності Всесвіту, були притаманні також творчості Ю. Михайліва, художня образність якого формувалась під впливом мистецької спадщини М. Чюрльоніса. Приклад цього можна побачити, співставивши полотно останнього під назвою «Видіння» (Б. рис. 146) 1905 року та роботу Ю. Михайліва «Мій сон» (1921) (Б. рис. 147), написану на шістнадцять років

пізніше. Майже ідентичні картини репрезентують зображення Хреста Тау і змія, що були елементами теософської символіки. Так, хрест у формі літери «Т» у «Таємній доктрині» О. Блаватської позиціонується як ключ до таємниць Всесвіту, а змій – «сутність, що утворює всі речі, й дух, що визначає їх форми» [13].

У центрі композиції обох картин на тлі тьмяного сонячного диска височіє над землею хрест, який повитий змієм. Єдина відмінність у цих роботах полягає в тому, що у литовського митця зображено захід сонця, а в українського – затемнення. Втім, обидва твори уособлюють цикли життя на Землі через періоди занепаду та відродження, а образ змія, що оперізує хрест по спіралі є прямою відсилкою до символу «перпетуум мобіле», як нескінченого циклу життя.

Слід зазначити, що сам М. Чюрльоніс, зі спогадів його сестри Ядвіги Чюрльоніте, «любив Київ і Україну», відчував зв'язок між українською та литовською народною культурою, зокрема «у фольклорі та святкуванні деяких свят» [151, с. 262].

Отже, ще однією спільною рисою, що споріднює творчість литовського та українського художників, була вкоріненість у рідну національну культуру. Так само, як М. Чюрльоніс оспівував природу своєї литовської Батьківщини, Ю. Михайлів звертався до краєвидів рідного краю. Про пейзажі останнього писав його колега та співвітчизник український художник М. Жук: «Степи Таврії, їхня безмежність і сині простори степового неба, де щоночі розгортається картина зоряної прірви <…>. <…> тиша й заглиблення, де дійсно чути, як грають космічні оркестри» [44].

Так, можна порівняти роботу М. Чюрльоніса «Ліс» (1907) (Б. рис. 148) та Ю. Михайліва «Музика зір» (1919) (Б. рис. 149). На обох картинах темні силуети дерев на тлі неба, що займає більшу частину композиції, повиті зоряним мерехтінням, немов би рухаються у просторі, створюючи враження музичної поліфонії, нескінченної мелодії на кшталт perpetuum mobile (музичної п'єси із мотивом, що постійно повторюється). За визначенням сучасника Ю. Михайліва мистецтвознавця Г. Майфета, «потрібний колорит, який у названих митців

уникає різких переходів, дає тонкі нюанси, поступові, ледве помітні відміни, що їм вже давно дана назва “гами”, “тональності”» [81, с. 36].

Також цікаві паралелі простежуються між картиною М. Чюрльоніса «Вершник» (1909) (Б. рис. 150) та роботою Ю. Михайліва «Зруйнований спокій» (1916) (Б. рис. 151). Обидві пронизані глибоким патріотичним почуттям та ідеєю національного відродження. У трактуванні литовського майстра ефемерний вершник, що нагадує силует зі шляхетського литовського гербу, скаче над містом й уособлює боротьбу народу Литви за самовизначення. Ю. Михайлів так само звертається до мотиву минулої слави України через ілюзорний образ гетьмана на коні, що повстав із могили, як символ пробудження національної свідомості, волі та честі.

Разом із тим, слід зазначити, що деякі паралелі із творчістю М. Чюрльоніса можна виявити і в символістських роботах В. Котарбінського. Так, в якості спільного знаменника синергії в їхній творчості виступають музичні алюзії, які в деяких роботах В. Котарбінського відтворені через назви та зображення музичних інструментів, проте не співвідносяться з картинами литовського майстра за способом вирішення. Зокрема, тема музики присутня у творах «Пісня дощу» (Б. рис. 152), «Дощ, що впав» (Б. рис. 153), «Перерваний акорд» (Б. рис. 154) «У країні пірамід» (Б. рис. 155), «Музика хвиль» (Б. рис. 127) (кінець XIX – початок XX ст.).

3.4. Особливості мистецтва символізму в Польщі, Росії та Україні

Паростки символістського живопису в Східній Європі сходили переважно на ґрунті академізму та реалізму. З огляду на те, що частина територій України та Польщі входили до складу Російської імперії, відбувався безпосередній контакт і культурний взаємозв’язок між митцями, що проживали на цих теренах, та їхнім художнім середовищем.

Прикладом такого симбіозу може служити творчість Генріха Семирадського, поляка за походженням, який народився в Україні. Тут він відвідував уроки Д. Безперчого – учня К. Брюллова, а згодом вступив до Санкт-

Петербурзької академії мистецтв. Так, польські корені вплинули на формування естетичних рис його художнього почерку, але вибір сюжетів і колориту картин був зумовлений юнацькими роками, проведеними в сонячному українському кліматі.

Попри те, що брюлловська академічна школа, заснована на канонах класики доби античності, не створила міцної основи для подальшого переходу мистецтва Г. Семирадського через декаданс до символізму, на деяких його роботах все ж відбились легкі «містичні настрої», співзвучні творчості А. Бекліна [59, с. 2]. Натомість, шлях до символізму В. Котарбінського, чиї академічні роботи салонного штибу були надзвичайно близькі за стилістикою та духом до творчого доробку Г. Семирадського, пролягав саме через трансформацію академічної традиції у декадентські тенденції.

Характерною особливістю символістського живопису Польщі, України та Росії був акцент на вітчизняні традиції, історико-культурну й етнічну спрямованість у поєднанні з тенденціями універсалізму та космополітизму західноєвропейського мистецтва другої половини XIX століття. За твердженням доктора філософських наук, професора Т. Гуменюк поняття fin de siècle, в українському мистецтві більш доцільно замінити на commencement de siècle (початок століття), оскільки для нього були в меншій мірі характерні занепадницькі настрої [36, с. 55], але наразі вважаємо це питання дискусійним. В образотворчому мистецтві Польщі та України цього часу домінували ідеї національного відродження та туги за минулою славою, які підкреслювали самобутність власної культури й були передвісниками майбутньої незалежності. Натомість, для російського живопису, особливо у стилістиці модерну, були більш притаманні билинні та казкові мотиви.

Так, упродовж 1890–1914 років почало розвиватись мистецтво «Молодої Польщі», яке поєднало в собі національні досягнення минулого та відкрило нові творчі перспективи. Важливим чинником для розуміння особливостей польського символізму є той факт, що на момент становлення зазначеної течії у живописі країна більше ста років була позбавлена державної незалежності. Саме

тому, починаючи з Яна Матейка та Артура Ґроттгера, які були першими, хто присвятив свою творчість національній ідеї, у польському мистецтві пам'ять про вітчизняну історію та культуру розглядались як анклав ідеї польськості.

Однак польські символісти замість ілюстрації історичних подій, перенесли свою національну місію в сферу естетизму. Так, провідні представники цього напряму Владислав Подковінський, Вайцек Вейс, Юзеф Мегоффер, Яцек Мальчевський та Вітольд Прушковський розпочали пошуки нових форм для вираження патріотичного змісту, відмінних від батальних полотен корифеїв польського національного живопису Я. Матейка й А. Ґроттгера. Крім того, як зазначає доктор мистецтвознавства професор О. Школьна: «Польське мистецтво межі XIX – початку XX ст., у свою чергу, дуже міцно було пов'язано з мистецтвом Німеччини, Австрії <…> і успадкувало багато традицій німецьких романтиків» [167, с. 48].

На думку польського дослідника Ю. Маліновського, «першим поляком, хто звернув увагу на нові інтерпретації академічного живопису, які <…> передвіщали символізм», був Адам Хмельовський [197, с. 404]. Митець отримав художню освіту в Мюнхені. Там, в колі польських художників, сформувався новий тип зображення пейзажу, який отримав німецьке визначення «стіммунг» («stimmung», «присмерк») і характеризувався понурою сутінковою атмосферою. Для передачі такого настрою, зазвичай, увага акцентувалась на явищах, що «супроводжують схід та захід сонця, а також "сірі години" <…>. <…> коли форми та кольори втрачають виразність, сонячне світло слабшає, а все навкруги покривається тонким туманом» [214, с. 134].

Цей прийом підкреслював властиве полякам, як і в музиці Ф. Шопена, почуття смутку та жалю за поневоленою Вітчизною. Момент переходу світла дня у темряву ночі надавав реальному пейзажу містичної аури. Польський художник та теоретик мистецтва С. Віткевич у 1901 році писав: «Стіммунгові, <…> атмосферні картини <…> упродовж тридцяти років характеризували польське мистецтво. <…> І справді, поляки писали ці сумні осінні вечори, меланхолійні

сірі години, темні таємничі, гнітючі ночі більше, ніж будь-хто у ті часи» [234, с. 158].

Такою постає картина А. Хмельовського «Сіра година» (1880) (Б. рис. 156), яка являє собою пейзаж старовинного італійського кладовища, повитого сірим серпанком сутінків, в якому поступово розчиняються форми та кольори. Фігура чоловіка, що нерухомо сидить серед поодиноких скульптур, посилює відчуття зупиненої миті, й тільки червоний колір його мантії «нагадує, що в ньому все ще тече людська кров. Єдиний живий у країні мертвих» [193, с. 25]. Проте картина не справляє зловісного враження, а передає символічний момент переходу у стан меланхолійного сну та вічної гармонії.

Даний іконографічний мотив можна також зустріти в роботах В. Подковінського, В. Прушковського та В. Котарбінського. Слід зазначити, що особливо близько ця тема перегукується у творчості двох останніх згаданих митців, які були тісно пов’язані з Україною.

Так, художник В. Прушковський провів юнацькі роки в Одесі та Києві, а після від’їзду родини до Франції деякий час навчався рисунку в Тадеуша Горецького – зятя Адама Міцкевича. Це сприяло його знайомству з польською національною поезією, яка згодом вплинула на тематику його творчості. Пізніше художник вступив до Мюнхенської академії мистецтв, що зумовило появу в його творчості «стіммунгових» настроїв, особливо в роботах, що репрезентують етерні фігури, які ширяють у повітрі на межі двох світів.

Ті ж самі образи зустрічаються і в символістських творах В. Котарбінського. Зокрема постать дівчини-примари на картині «Ранковий серпанок» (Б. рис. 157) співзвучна персонажу твору В. Прушковського «Задушки» (1880) (Б. рис. 158). На обох полотнах головним джерелом світла постає фантасмагорійне видіння жінки, яка ніби матеріалізувалася з туману, що в центрі композиції. Схожі пози, з притиснутими до грудей руками та полохливий погляд, ніби виражають розгубленість через те, що перебувають у матеріальному світі.

Також майже ідентичними постають роботи двох зазначених майстрів під однаковою назвою «Зірка, що падає» (Б. рис. 159, Б. рис. 160) (бл. 1900). Навіть попри те, що версія В. Котарбінського збереглась тільки у вигляді чорно-білої репродукції на поштовій листівці, можна побачити схожість її композиційного рішення та змісту з роботою В. Прушковського. На обох картинах зображено зірку-вигнанку, що більше не належить небесному світу і стрімко летить до землі, поступово набуваючи тілесного образу жінки. З її чола все ще виблискує яскравий промінь світла, а постать частково розчиняється у нічному тумані.

Поза тим, В. Прушковський разом з іншими польськими символістами, зокрема Я. Мальчевським, часто надихався містичною творчістю поета Юліуша Словацького, зокрема його поемою «Ангеллі», яка стала віддзеркаленням не тільки політичних і соціальних явищ, а й духовних потреб польського суспільства. Твір висвітлював песимістичний погляд на долю польської незалежності, через трагічну історію польських патріотів у сибірському засланні, після листопадового повстання 1830 року. Тема Сибіру, як загальна доля польських повстанців, була наскрізним лейтмотивом творчості обох згаданих художників. Тож, за сюжетом поеми, після втрати коханої, головний герой бачить видіння з вершником у момент своєї смерті, який закликає до повстання, проте серце його вже не в змозі відгукнутись на цей поклик.

Першу з численних робіт на сюжет твору Ю. Словацького В. Прушковський написав ще 1879 року, яка мала назву «Смерть Анхеллі» (Б. рис. 161). Польський дослідник Є. Маліновський наводить цитату критика, котрий був сучасником В. Прушковського: «фігури з хмар і туману, неземні та прозорі, наче сни й зміг відобразити події, що відбуваються між небом та землею» [197, с. 401].

Митець точно відтворив заключну сцену поеми, коли янгол оплакує смерть героя серед безкрайніх снігів Сибіру. Більша частина простору на картині залита червоним світлом від променів сонця, що заходить за обрій, символізуючи перехід героя за межі світу живих. На думку польського дослідника

Ю. Крижановського, В. Прушковський за допомогою кольору зміг «розкрити екзистенціальний зміст вірша» [194, с. 22.].

Ще більш символістською за духом стала наступна робота художника «Елоє серед могил» (1892) (Б. рис. 162). Як і в попередній роботі, В. Прушковський зробив точну рецепцію тексту літературного джерела. Він відтворив уривок, коли янгол спустився на кладовище, для того, щоб заглушити стогони, які лунали з могил польських вигнанців у Сибіру. Колірна гама з виразними синім, білим та золотавим відтінками, створила атмосферу ірреального світу, меланхолії та смутку, яку підкреслює етерна постать янгола, ніби створена зі сніжної заметілі.

Я. Мальчевський уперше звернувся до цього сюжету 1883 року. Тоді він написав досить реалістичну картину «Смерть Елленай» у дусі історичного монументального живопису, вочевидь, знаходячись під впливом свого вчителя Я. Матейка. Через 23 роки художник знову повернувся до цієї теми, але цього разу з іншим стилістичним підходом (Б. рис. 163). Митець, захоплений символізмом, відобразив більш містичну атмосферу картини. Таким чином, Я. Мальчевський прагнув зберегти образи героїв польської визвольної боротьби в контексті нових світоглядних ідей та течій у мистецтві.

Ще однією магістральною темою польського символічного живопису було містичне зображення кладовища, яке з’являється в роботах Владислава Россовського «На могилі повстанця» (1877) (Б. рис. 164), Владислава Подковінського «Ніч привидів» (1893) (Б. рис. 165) та «Поховальний марш» (1894) (Б. рис. 166), Максиміліана Ноймана «Іриси на кладовищі» (1899) (Б. рис. 166) та вже згаданих роботах А. Хмельовського «Сіра година» (1880) (Б. рис. 156) й В. Прушковського «Елоє серед могил» (1892) (Б. рис. 162).

Рефлексії вищезгаданих іконографічних ізводів також присутні у творчому доробку В. Котарбінського. Скорботні янголи у жіночій подобі, що схилилися над фігурою мертвого чоловіка в роботах «Маренння» (Б. рис. 167), «Балада» (Б. рис. 169) «На могилі матері» (Б. рис. 170) «Дух безодні» (Б. рис. 111) або жінка на смертному ложі на картинах «Кінчено» (Б. рис. 171) та «Перерваний акорд»

(Б. рис. 154), нагадують персонажів В. Прушковського та Я. Мальчевського з їхнього «анхелівського» циклу. Разом із тим, розпростерті на землі жіночі постаті у творах «Наплакалась» (Б. рис. 172) та «Анемони» (Б. рис. 173) повторюють образ В. Россовського «На могилі повстанця» (Б. рис. 164), а біла квітка на картині «Могила самогубці» (Б. рис. 174) бл. 1900 року перегукується з ірисами М. Ноймана (Б. рис. 167).

Натомість російські символісти надихались переважно традиціями народної творчості, намагаючись поєднати її із досягненнями європейського мистецтва другої половини XIX століття. Характерною рисою російських символістів, яка відрізняла їхню творчість від західних митців, була відсутність драматизму й психологічної напруги (за вийнятком М. Врубеля). Їхній живопис був наповнений казковим сентименталізмом або тугою за безтурботним дворянським минулим. Так званий «неоруський стиль» став певним протиставленням містично-песимістичним сюжетам європейського модерну, оскільки взяв за основу не теми життя і смерті, потойбічного світу, видінь, а народну творчість – казки і билини [217, с. 10].

Варто наголосити, що, починаючи з петровської епохи й до початку XIX століття, російське мистецтво переважно орієнтувалося на західну культуру і не відрізнялось національною самобутністю. Точкою відліку становлення російської національно-культурної ідентичності можна вважати творчість О. Пушкіна, який інтегрував у свої казки образи народного фольклору й підняв його на новий, філософсько-естетський рівень. Пізніше, у 1850-х роках дослідник народної творчості А. Афанасьєв видав збірку руських народних казок, яка надихнула багатьох художників у Росії.

Найбільш яскраво казкові сюжети були представлені у «протосимволістських» роботах В. Васнецова «Три царівни підземного царства» (1884) (Б. рис. 175) «Гамаюн, віщий птах» (1895) (Б. рис. 176), «Сирин та Алконост. Пісня радощі та смутку» (1896) (Б. рис. 177). Незважаючи на відсутність в його образах багатошаровості сенсів, яка була притаманна

мистецтву символізму, в них можна побачити алюзії на твори європейських майстрів символістського штибу.

Так, «Три царівни підземного царства» виконані у вишуканій стилістиці Г. Моро, з його пристрастю прикрашати своїх персонажів ювелірними елементами. Так само і його образи гамаюнів та сиринів відсилають до поліморфних створінь, які, окрім творчості згаданого французького майстра, неодноразово з'являлись на картинах Ф. Кнопффа та Ф. фон Штука.

Ще одним предтечою символізму в російському живописі був Михайло Нестеров, який спирався у своїй творчості на історію Давньої Русі в контексті православної міфопоетики. В образах пророків, мучеників та святих він шукав уособлення національного морального та релігійно-духовного ідеалів. Разом із тим, у містицизмі й екзальтованості його персонажів відчуваються ремінісценції англійського прерафаелітизму. Однак, як зазначає В. Шестаков, ця схожість полягала «не стільки в іконографії, скільки в розумінні його духу, естетики» [162, с. 206].

Найближче до естетики символізму М. Нестеров підійшов під час втілення образу Сергія Радонежського на картині «Видіння отроку Варфоломею» (1890) (Б. рис. 178), яку сучасні йому митці описували як «шкідливий містицизм» [101, с. 127]. Символістські тенденції даної роботи простежуються, насамперед, у домінуванні суб'єктивних переживань і внутрішнього споглядання над соціальним мотивом.

Ще один художник, який активно втілював міфічні образи російського фольклору, був М. Врубель. Його казковий світ, показаний крізь призму снів та галюцинацій, одночасно лякав і зачаровував, оскільки був відображенням особистих драматичних переживань митця. Художник любив доповнювати свої фантастичні картини реальними деталями, позаяк вважав, що «без такого шматка вся фантазія прісна й задумана річ – зовсім не фантастична» [28, с. 222]. Тому, його персонажі, зокрема на картинах «Пан» (1899) (Б. рис. 179) та «Царівна-либідь» (1900) (Б. рис. 180), немов застигли на межі подвійного буття – між «тут – і – там».

Слід зазначити, що врубелівська кольорова гама, яка складалась переважно з білих, блакитних та бузкових відтінків, була також властива творчості Віктора Борисова-Мусатова. Картини останнього, на відміну від робіт М. Врубеля, були позбавлені експресії та напруги. Його символізму був притаманний крайній сентименталізм, зумовлений, вочевидь, його слабким здоров'ям через травму, отриману в дитинстві. Для його творчості було характерне відчуття приреченості та смутку. У спробі подолати страх передчасної смерті художник створював на своїх полотнах уявний світ, населений прекрасними примарами у кринолінових сукнях, серед старовинних, занедбаних маєтків. Такими є його роботи «Пастухи, що пасуть стадо» (1895) (Б. рис. 181), «Самотність» (1903) (Б. рис. 182), «Примари» (1903) (Б. рис. 183), в яких митець показав інший бік життя, як мрійливе сновидіння, що кожної миті може зникнути, розчинитися в тумані.

Символістські традиції В. Борисова-Мусатова були переосмислені його послідовниками Павлом Кузнецовим, Василем Міліоті, Петром Уткіним і Миколою Сапуновим, які смислову домінанту своєї творчості бачили у втіленні всього невимовного та підсвідомого. Зазначені художники пішли далі меланхолічних ідей свого попередника й надали формам нової пластичності. У передачі сумних, невиразних неземних образів та містичних міражів згадані митці часто послуговувались прийомами імпресіонізму, оскільки він якнайкраще підходив для вираження їхніх туманних фантазій. За визначенням Д. Сараб'янова, для російського символізму була характерна «думка про <…> невідповідність між зовнішнім виглядом явища та внутрішнім таємним сенсом того, що явлено погляду » [126, с. 40]. Це можна спостерігати в роботах «Любителі бурі» П. Уткіна (1904) (Б. рис. 184) або «Тєлєм» В. Мілтоті (1904–1905) (Б. рис. 185), П. Кузнєцова «Блакитний фонтан» (1905) (Б. рис. 186), М. Сапунова «Маскарад» (1907) (Б. рис. 187), на яких постають примарні фігури з розмитим обличчям в ідилічному світі, що не має аналогій з реальністю.

В українському мистецтві символізм, хоч і мав яскраво виражений характер, був досить неоднорідним і відбився у творчості В. Котарбінського, І. М'ясоєдова, В. Максимовича, Ю. Михайліва, М. Жука,

П. Холодного (старошого) та Ю. Буцманюка. Окреме місце серед наведеного списку майстрів займають символічні роботи В. Котарбінського, які постали на ґрунті декадансу, тоді як для творів інших українських художників було характерно поєднання рис символізму з елементами модерну та ар деко.

Символізм яскраво втілений у роботах І. М'ясоєдова «Художник і модель» (Б. рис. 188), «Фридерік Шопен та Жорж Санд» (Б. рис. 189) та «Падіння до пекла» (Б. рис. 190), датування яких невідоме. У двох перших картинах відчувається зв'язок із романтичною традицією, що дозволяє припустити їх приналежність до раннього періоду творчості художника. В основі обох творів відчутний мотив осяяння митця у момент винаходу шедевру. Так, ключовою фігурою постає образ жінки-музи, уособлення мрії, котра має стати майбутнім витвором мистецтва. Її примарність підкреслена світлом, яке вона випромінює, а також тим фактом, що погляд чоловіка спрямований у протилежний від неї бік.

Зовсім іншою постає робота «Падіння до пекла», яка, за припущенням українського дослідника творчості І. М'ясоєдова А. Коваленка, з'явилася у період 1918–1919 років разом із цілою низкою акварельних і пастельних аркушів, (що сьогодні зберігаються в ліхтенштейнському Товаристві мистецтв ім. Євг. Зотова), у яких революційний хаос поданий М'ясоєдовим як «суцільна маса демонічних тіл, що <…> націлені на знищення всього доброго й розумного» [65, с. 57].

Картина репрезентує оголену жінку серед нічного неба, яка вивертається з лап оскаженілого звіра. Композиція наповнена первісним страхом, що було типовою рисою декадентського мистецтва, проте відрізняється від останнього менш конкретизованою образністю та мотивом боротьби із пітьмою. Крім того, слід зазначити, що робота іконографічно близька до полотна польського художника-символіста В. Подковінського «Шаленство пристрасті» (Б. рис. 191) 1894 року. На ньому теж представлена боротьба, але з іншим підтекстом. Оголена жінка сидить верхи на дикому коні, з пащі якого тече піна, і обіймає його за шию, притискаючись «так сильно, як може тільки любов, яка сильніша за смерть» [225, с. 95].

Варто відзначити, що коли картина В. Подковінського експонувалася на виставці, вона спричинила обурення, позаяк прототипом зображеної жінки була Єва Котарбінська, дружина двоюрідного брата В. Котарбінського Мілоша, що також був художником. Тож, на наступний день, після закриття виставки, В. Подковінський намагався знищити картину, розрізавши її ножем.

Друг і послідовник І. М'ясоєдова В. Максимович запозичив деякі риси його творчості, проте втілював естетичні засади краси за допомоги характерних для О. Бердслея ліній, поєднуючи їх з чорно-білими плямами та орнаментикою. Наприклад, тло на полотні «Поцілунок» (Б. рис. 192) 1913 року український митець оздобив бердслеївським бульбашкоподібним орнаментом і, вочевидь, надихався роботою англійця «Кульмінація» (Б. рис. 40) 1894 року. Обидва твори містять мотив поцілунку, з тією різницею, що в О. Бердслея він представлений у суто декадентський спосіб, а у В. Максимовича відчутні ремінісценції символізму.

Водночас робота останнього «Бенкет» (Б. рис. 193) 1914 року близька за стилістикою до певних творів голландського символіста Я. Тооропа, зокрема «О, могила, де твоя перемога» (Б. рис. 194) 1892 року та «Пісня часу» (Б. рис. 195) 1893 року. Картину українського митця зі згаданими полотнами зближує орнаментальна основа, ритміка форм, геометричні фігури та стримана поліхромна та плоскісна композиція. Незважаючи на модерністську естетику, у роботах обох майстрів відчутне містичне звучання.

Натомість, у творчості М. Жука поєднувалися києворуські фольклорні мотиви й стилізовані рослинні елементи та квіти, яким художник надавав символічного значення. Такими постають його твори «Ох» (Б. рис. 196) 1908 року та «Лілея» (Б. рис. 197) (1908). На першій роботі, що була ілюстрацією до його однойменної казки, фантасмагоричну постать лісового чарівника обрамляють цілком реалістично зображені стебла дзвоників. Композиція «Лілея» також репрезентує зображення квітки, намальованої з ботанічною точністю, котру огортають два фантастичні крила, а поміж них простирається безмежне нічне небо, що надає роботі «містичного звучання» [73, с. 22]. Разом

із тим, на ілюстрації до обкладинки книги «Тіні забутих предків» (Б. рис. 198) 1913 року та на панно «Біле і чорне» (Б. рис. 112) 1912–1914 років митець поєднує пластичну мову модерну із іконографічними ізводами символізму, а саме –постатями крилатих істот.

Поміж іншим, у графіці М. Жука також можна знайти данину бердслеївській декоративній стилізації. Так, орнаментальність цикламенів на ескізі до обкладинки збірки віршів «Співи землі» (Б. рис. 199) 1912 року українського майстра співзвучна із мотивом павичевого пір'я, яким О. Бердслей оздобив книгу «Саломея» О. Уайльда. Обидві композиції складаються з контрастних, гнучких ліній, які створюють враження язиків полум'я. Доктор мистецтвознавства, професор О. В. Школьна у своїй дисертаційній роботі «Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художнього фарфору (перша половина XX століття)» зауважує лаконічність манери М. Жука: « <…> зображувальна мова <…> спрощується, але водночас залишається філігранною: кілька рис, стилістично забарвлених, силует, – і головне схоплено та закарбовано» [167, с. 59].

Риси символізму присутні й у творах П. Холодного, який, прагнучи ствердити національну свідомість, пропускав нові віяння у живописі «через фільтр української традиції» [45, с. 42]. Такими постають його картини «Дума про козаків на Чорному морі» 1913 року, «Івасик і відьма» 1914 року, «Дівчина і пава» (Б. рис. 200) 1915 року, що були парафразом народної поетики. Українська мистецтвознавиця О. Собкович у своїй статті «Народна поетика у творчості Петра Холодного-старшого» цитує відому дослідницю українського живопису, доктора мистецтвознавства В. Рубан, яка охарактеризувала згадані картини, «як рідкісні в тогочасному живописі приклади символізму» [130, с. 67]. При написанні роботи «Дівчина і пава» художник не просто звернувся до образів національного фольклору, а й використав стародавню темперну техніку, «яку віднайшов <…> після довгого дослідження галицьких ікон» [130, с. 70]. Тяжіння

до відродження давніх традицій у живописі споріднює українського майстра із братством прерафаелітів, які шукали натхнення в середньовічному мистецтві.

Відгомони творчості Д. Г. Россетті та Е. Берн-Джонса можна побачити в ранніх роботах Ю. Буцманюка, в яких декоративність модерну поєднана із елементами сакрального символізму. Як зазначає дослідниця О. Садова-Мандюк у своїй дисертації «Монументальний церковний живопис Юліана Буцманюка першої половини XX століття», під час розпису каплиці церкви Пресвятної Богородиці впродовж 1910–1911 років митець подавав відомі іконографічні зразки у власній інтерпретації «й вів свій пошук нового композиційного вирішення та ідейного наповнення» [125, с. 113].

Але найвиразніше символізм в українському мистецтві представлено у творчості Ю. Михайліва та В. Котарбінського. Їх об’єднувало прагнення віднайти істинну красу на позаземному, трансцендентному рівні. Проте зазначені художники по-різному втілювали символістські тенденції. Так, для Ю. Михайліва більш характерним було звернення до образів природи як виразників внутрішнього стану людини, а самі людські постаті зображувалися абстрактно і займали другорядне місце. Натомість у роботах В. Котарбінського, написаних у дусі символізму, домінували жіночі образи-примари, а пейзаж переважно відігравав роль допоміжного елемента, що підкреслював їх потойбічне походження.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

З огляду на те, що становлення мистецтва символізму відбувалося на ґрунті декадансу, в першому були присутні образні вподобання останнього. До іконографічних ізводів, що споріднювали мистецтво декадансу та символізму, належали зображення мерців у воді, оскільки дзеркальна поверхня сприймалась як портал у потойбіччя, а також жіночі фігури, занурені у медитативний транс. Проте характер їх втілення був різним. У символізмі зображення смерті набуло значення екзистенціального переродження, а не тільки самоцінного естетичного об'єкта. Так, окрім образу Офелії, успадкованого від декадансу, мотив мерців у символізмі доповнився репрезентацією голови Орфея та його мистецького атрибута – ліри.

Загалом, слід зазначити, що у символізмі першої хвилі, представленому такими художниками, як Г. Моро, П. де Шаван та А. Беклін, домінували міфологічні сюжети, оскільки автори ще знаходились під впливом академічних традицій. Однак згодом символізм увібрав у себе риси більш раннього за часом містицизму, черпаючи натхнення в образах митців епохи романтизму штибу Г. Фюслі, У. Блейка та К. Фрідріха.

Найбільш яскравого втілення містичний символізм набув у полотнах майстрів, дотичних до «Салону Троянди та Хреста», зокрема К. Швабе, Ф. Кнопффа й Я. Тооропа, Ж. Дельвіля, які у свою чергу, надихались творчістю прерафаелітів Е. Берн-Джонса та Д. Г. Россетті. Крім того, містична складова була притаманна картинам Ф. фон Штука, М. Клінгера, О. Редона, М. Врубеля, В. Прушковського, В. Подковінського та В. Котарбінського.

Разом із тим, живопис символізму характеризувався колірно-музичним синтезом – синестезією. Найвиразніше вона втілилася у творчості М. Чюрльоніса, М. Реріха й Ю. Михайліва. При цьому означені художники поєднували у своєму мистецтві не лише ідеї духовного універсалізму, передрікаючи модерн, а й філософію космізму. Остання була осмислена у

теософському вченні О. Блаватської, під впливом ідей якої формувався світогляд двох перших згаданих художників.

Водночас, у символізмі Польщі, Росії та України, поряд із західноєвропейськими принципами пошуку духовних смислів, були присутні національні риси та народна міфопоетика.

Так, польські митці-символісти послуговувались образністю, що апелювала до духу патріотизму та відродження незалежності свого краю. Сутність російського символізму зводилась до віднайдення національної ідеї через богошукання та повернення до витоків традиційного фольклору.

Розвиток символізму в українському образотворчому мистецтві мав двовекторну спрямованість. Так, В. Котарбінський пройшов хрестоматійний шлях від академізму салонного штибу до декадансу, який, у свою чергу, еволюціонував у символізм. Натомість, І. М'ясоєдов та В. Максимович, лише частково увібравши у себе флюїди декадансу, одразу занурились у символістичні тенденції, що згодом органічно трансформувалися в стилістику модерну й ар деко.

На ґрунті символізму, оминувши стадію декадансу, формувалась в Україні творчість таких митців, як Ю. Михайлів, М. Жук, П. Холодний (старший) та Ю. Буцманюк. Для трьох перших згаданих художників характерним було застосування неофольклорного (казкарського) напряму, що апелював до мистецтва часів київоруської та козацької держав.

У роботах М. Жука символічні образи поєднувалися зі стилізованою рослинною орнаментикою з місцевої флори, візерунками асамбляжів з тканин і шпалер. П. Холодний (старший) робив парафрази народних казкових пісень, в яких символістський підтекст втілювався за допомогою мови модерну. Твори Ю. Михайліва, окрім національних мотивів, були сповнені музичними образами, пов'язаними із синестезійними візіями симфоній і сонат М. Чюрльоніса. Разом із тим, у релігійних образах Ю. Буцманюка, що постали на початку його творчої діяльності, попри їх сецесійний характер, були відчутні відгомони сакрально-містичного символізму прерафаелітів.

РОЗДІЛ 4
ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОСТІ В. КОТАРБІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА ДЕКДАНСУ ТА СИМВОЛІЗМУ

Постать В. Котарбінського та його внесок у розвиток українського образотворчого мистецтва межі століть тривалий час лишались недостатньо осмислені та недооцінені. Однак напрацювання митця в царині академізму та декадансу стали тією відсутньої ланкою, без якої був би неможливий розвиток символізму та модерну у вітчизняному мистецтві. Адже саме В. Котарбінський привніс в український живопис особливу атмосферу світоглядних ідей та езотеричних пошуків епохи fin de siècle, повною мірою пропустивши крізь себе всі темні глибини декадансу. У своїй творчості він втілив майже всі іконографічні ізводи зазначеної мистецької течії, започаткувавши тим самим нові художні тенденції в Україні.

Слід зазначити, що в історії українського мистецтва кінця XIX – початку XX століть можна виокремити ще дві постаті, на творчості яких відбились декадентські рефлексії. А саме – І. М'ясоєдова та М. Врубеля. Проте перший більше наслідував гротескні, метросексуальні декоративні образи О. Бердслея, ніж занурювався у глибинну сутність декадансу різних європейських шкіл. Натомість у творчості М. Врубеля, який багато працював у Києві, подекуди присутні містичні образи, близькі до виявів декадансу в образотворчій спадщині В. Котарбінського. Однак, на відміну від перших двох вказаних митців, які тільки побіжно торкнулись означеного стилю, В. Котарбінський по-справжньому зміг зануритись у філософські засади даної течії.

З огляду на те, що становлення В. Котарбінського як художника відбувалось у Римі, одному з головних мистецьких центрів Європи, на його творчості позначилися віяння новітніх артистичних течій, що зумовило еволюціонування авторської манери митця від академізму у бік декадансу, із подальшим переходом у символізм. Через те, що художник не одразу позбувся декадентського впливу, його символізм і далі живився широким діапазоном іконографічних ізводів, частина з яких була вкорінена в академізмі та декадансі.

4.1 Академізм і пошук нової образної мови у римський період творчості В. Котарбінського (1872–1887)

Вільгельм Котарбінський народився 30 листопада 1848 року в містечку Неборув Варшавської губернії у сім'ї польського шляхтича Олександра Котарбінського, який служив управителем садиби князів Радзівілів. За кілька років сім'я переїхала до Варшави, де майбутній художник упродовж 1867–1871 років відвідував клас рисунка під керівництвом Рафала Ґадзієвича у школі Товариства заохочення красних мистецтв [123, с. 563]. Майбутній художник змалечку захоплювався живописом, попри те, що батько не схвалював цього заняття, яке, на його думку, було «не шляхетською справою» [119, с. 62].

Проте у сім'ї Котарбінських він не єдиний мав творчі здібності. Його кузени Мілош та Юзеф Котарбінські стали відомими польськими діячами мистецтва. Так, перший із згаданих братів Мілош був живописцем, професором Варшавської школи мистецтв, засновником приватної жіночої школи рисунка у Варшаві. Юзеф Котарбінський – знаний письменник, актор і режисер, став однією з найвизначніших постатей польського театру межі XIX–XX століть.

1872 року В. Котарбінський, попри заборону батька, вирушив на мистецьке навчання до Риму. Там він вступив до римської Академії Святого Луки, де взяв участь у конкурсі «на звання найкращого римського рисувальника» й отримав перший приз [119, с. 295, 298]. Саме у Вічному місті, в якому митець прожив п'ятнадцять років, він сформувався як художник. Адже Італія завжди була Меккою для живописців з усього світу, які приїздили надихатись історією та шедеврами майстрів минулого. Зокрема до Риму з'їжджалися представники провідних художніх течій у мистецтві межі століть [132, с. 267]. Так, відомо, що англійський художник-прерафаеліт Е. Берн-Джонс здійснив подорож до Італії у період, коли там перебував В. Котарбінський, і гіпотетично шляхи цих митців могли перетинатись.

Окрім того, наприкінці 1870-х років у Римі та Флоренції активно ширилась інформація про мистецтво прерафаелітів, позаяк 1878 року роботи

Е. Берн- Джонса та ще кількох послідовників прерафаелітізму експонувалися на Міжнародній виставці у Парижі. Тоді італійський мистецтвознавець Дієго Мартеллі «опублікував низку оглядів англійського живопису в п'ємонтському періодичному виданні «Risorgimento» і вперше познайомив італійську публіку із творами прерафаелітів [205, с. 366].

1884 року вийшло есе італійського критика Енріко Ненсіоні, присвячене Д. Г. Россетті, де, між іншим, автор розглядав творчість таких художників як Х. Хант, М. Браун, Дж. Е. Мілле й Е. Берн-Джонс. Ця стаття, в якій автор приділив особливу увагу дуалізму жіночих образів, що являли собою антитезу янгола та демона, стала важливим кроком у популяризації прерафаелітизму в Італії. Як зазначає дослідниця Джуліана Пері у своїй розвідці «Критика прерафаелітизму в Італії 1878–1910 років», есе відчутно вплинуло на формування декадентських жіночих образів у художників Італії [205, с. 369].

Не оминула ця хвиля захоплення англійськими митцями й В. Котарбінського, який на той момент вів у Римі активну творчу діяльність. Тому відлуння творчості прерафаелітів у його творах було неминучим. Так, робота «Дама в червоному» (Б. рис. 201) (кінець XIX – початок XX ст.) польсько-українського митця, скоріш за все, була навіяна творами Д. Г. Россетті. Чуттєва, проте холодна та відсторонена краса героїні В. Котарбінського в червоній сукні є дещо подібною до россеттівських образів на полотнах «Сибілла Палміфера» (Б. рис. 202) 1866 року та «Видіння Ф'яметти» (Б. рис. 203) 1878 року. Вплив ще одного прерафаеліта Дж. Е. Мілле, зокрема його роботи «Сомнамбула» (Б. рис. 10) 1871 року, можна помітити у картині В. Котарбінського «Грекиня» (Б. рис. 204) (кінець XIX – початок XX ст.), де на тлі тихої місячної ночі зображена молода жінка в білому вбранні. І хоча твір останнього має дещо інший смисловий підтекст й інспірований античною міфологією, жіноча постать, заглиблена у власні думки, апелює до образу Дж. Е. Мілле.

Разом із тим, формування художньої мови В. Котарбінського відбувалося під впливом його найближчого оточення у Римі, а саме художників Г. Семирадського та братів Свєдомських, які також мали польське походження.

Ранні академічні роботи, котрі принесли митцю перший успіх, характеризувались античною тематикою і були близькі за стилістикою до робіт згаданих художників. Так, вчена Л. Савицька у своїй розвідці «Вільгельм Котарбінський у мистецтві свого часу» припускає, що його полотно «Оргія» (Б. рис. 205) (бл. 1880) «було написано (або почато) ще у Римі, у 1880-х рр.,», під враженням від «Римської оргії блискучих часів цезаризму» (Б. рис. 206) 1872 року Г. Семирадського [125, с. 565].

Та попри це, дослідниця наголошує, що різниця у «характері рисунка» двох згаданих художників «відчувається ледь не з першого погляду». «У Котарбінського, – пише Л. Савицька, – лінія м'яка, "плавуча", часом вона порушує пропорції форм» [123, с. 567]. Цілком погоджуючись із такою характеристикою, слід додати, що, на відміну від Г. Семирадського, багато робіт В. Котарбінського академічного штибу просякнуті декадентською атмосферою жаху та внутрішньої напруги. Такими є його роботи «Жертва» (кінець 1880 – початок 1890-х) (Б. рис. 207), «Смерть Мессаліни» (Б. рис. 208) (1893), «Смерть Анакреона» (Б. рис. 209), «Жертва Нілу» (Б. рис. 210) (кінець XIX – початок XX століть).

Важливу роль у житті В. Котарбінського також відіграли Павло і Олександр Свєдомські. Микола Прахов у своїй книзі «Сторінки минулого» описав історію їхнього знайомства, яка почалась із трагічного епізоду в житті польсько-українського художника, коли той мало не помер від голодного тифу. Натурник, який знайшов його непритомним у власній майстерні, «побіг до доктора Вендта російського, прибалтійського німця, <…> що лікував російських та іноземних художників» [119, с. 66]. Той, у свою чергу, звернувся за допомогою до братів Свєдомських, які забрали незнайомого співвітчизника до своєї майстерні, й «перетворились з художників на дбайливих лікарняних доглядальників» [119, с. 66].

Відтоді В. Котарбінський проводив багато часу в майстерні своїх рятівників, де, вочевидь, познайомився із М. Врубелем, котрий також мав польське коріння і деякий час жив та працював у братів Свєдомських [57, с. 366].

Російський історик С. Нечаєв у своїй книзі «Російська Італія», посилаючись на публіциста та критика В. Дєдлова, пише, що в цій майстерні «завжди багато сперечались про живопис» і вона була «своєрідним “осередком мистецтва”» [104]. Свого часу П. та О. Свєдомські навчалися в Мюнхені, де серед кола польських художників були популярні стіммунгові прийоми у живописі. Цілком імовірно, що саме в цій майстерні В. Котарбінський і М. Врубель вперше надихнулись таємничістю сутінкових мотивів.

Польський дослідник М. Гох зауважує, що римський період творчості братів Свєдомських також відзначається помітним впливом Г. Семирадського [187, с. 39]. Проте, слід наголосити, що у деяких полотнах П. Свєдомського відчуваються риси декадансу, що робить їх більш спорідненими із роботами В. Котарбінського. Так, за визначенням ще одного польського доктора мистецтвознавця, професора Є. Малиновського, персонажі зазначених художників «просякнуті меланхолією, наче в передчутті майбутнього колапсу» [196, с. 66]. До таких творів П. Свєдомського можна віднести «Медузу» (Б. рис. 77) (1882), «Самотню римлянку» (Б. рис. 211) (1884), «Поховання у квітах» (Б. рис. 212) (1886), «Фульвію з головою Цицерона» (Б. рис. 213) (1880-ті).

Однак, попри наявність зародків декадансу в роботах П. Свєдомського, він так само як і Г. Семирадський, не вийшов за межі академізму, залишившись вірним класичним традиціям. Натомість, В. Котарбінський продовжував стилістичні експерименти і пошуки нових засобів виразності, поступово занурюючись у тогочасні мистецькі тенденції. Звертаючись до античної спадщини як першооснови, він прагнув відтворити образи минулого не тільки в контексті академізму, а й через декадентську та символістську естетику.

Так, за визначенням Л. Савицької, «<…> універсалізм, притаманний епосі fin de siècle, Котарбінському властивий цілком» [123, с. 571]. Саме ця епоха соціальних, індустріальних і культурних революцій породила безліч зворотних стилів і сформувала міф про Античність, Середньовіччя та Стародавній Схід, як про ідеал краси гармонійних форм [133, с. 35]. Відтак для митців того часу вивчення минулого стало «<…> невичерпним джерелом переживань» [109].

Проте, оскільки у мистецтві межі XIX–XX століть відбувався перехід від універсального до індивідуального, від об’єктивного до суб'єктивного, від вічного до повсякденного, «<…> канони класичного історизму <…> зазнають істотної трансформації» [165, с. 187]. Так, класичні твори «на антик» були вдруге «пережиті» та переосмислені митцями, що здобули академічну фахову освіту. Набуті знання стали художнім матеріалом, крізь призму якого митці «проживали» новітні філософсько-естетичні враження і вкладали в них нові нашарування смислів.

Принагідно слід зазначити, що унікальність творчого доробку В. Котарбінського полягає у зверненні до різноманіття тем і стилістичних прийомів, що панували в живописі упродовж всього XIX століття. З огляду на академічну школу, з якої бере свій початок художня мова означеного майстра, тема стародавніх цивілізацій проходила лейтмотивом крізь всю його творчість.

Так, суто академічні роботи салонного штибу в художньому доробку В. Котарбінського переважно пов’язані з античною елліністичною та давньоримською тематикою. До таких творів належать картини «Грекиня» (Б. рис. 203), «Античні дівчата» (Б. рис. 214), «Артеміда і Каллісто» (Б. рис. 215) (бл. 1870), «Пісня ранку» (Б. рис. 216), «Дві римлянки» (Б. рис. 217), «Дві римлянки увінчують квітами статую Антонія» (Б. рис. 218) (кінець XIX – початок XX ст.). У зазначених творах В. Котарбінський відмовився від притаманних класичній академічній традиції ідеї «<…> ствердження високих істин і прославляння їх героїчних носіїв» [102, с. 349]. Замість цього митець зображував поетичні, майже безсюжетні сцени, які оспівували естетику жіночої краси. Зміст картин передавався не за допомогою символів та алегорій, а через певне конструювання форм та колірних сполучень, що дозволяли отримати видовищні візії, які перегукувались з творами зі спадщини стародавніх Греції та Риму.

Разом із тим, у роботах «Надвечір’я. Замислена» (Б. рис. 219) (бл. 1900), «Біля жертовника» (Б. рис. 220), «Сутінки» (Б. рис. 221), «Вечірня тиша» (Б. рис. 222), більшість з яких недатовані, митець звернувся до стіммунгових мотивів, які

полюбляли використовувати у своїй творчості його польські колеги А. Хмельовського, В. Подковінський, В. Прушковськи, В. Росовський.

Згадані полотна носять доволі камерний характер, що відповідало їх буденно-ліричним сюжетам. Вони занурюють глядача в ідеалістичний світ греко-римської культури. Адже наприкінці XIX століття, за висловом доктора мистецтвознавства О. Нестерової, «академічне мистецтво все більше стає засобом прикрашання життя та приводом для комерції» [103, с. 17]. Тому його елегійні мотиви й образи завжди користувались особливим попитом у буржуазної публіки.

У центрі античних візій майстра була вишукана, дещо холодна та відсторонена жіноча краса. Героїні В. Котарбінського нагадують стародавні скульптури, ідеалізована зовнішність яких непідвладна часу. Композиційні та колористичні принципи, які митець застосував для вищезгаданих полотен, цілком відповідали академічній традиції. Так, головні фігури, виділені світлом, художник зображував здебільшого в центрі композиції, при цьому перевагу надавав гармонійному колориту та декоративній виразності деталей.

Слід зазначити, що роботи академічного штибу В. Котарбінський з'являються і в київський період. Так, однією з віх академічної творчості художника були інтер'єрні розписи Володимирського собору та київських садиб меценатів Терещенків і Ханенків, виконані із поєднанням рис класицизму та нових художніх віянь. Так, зображення амурів на панно, що прикрашають «Червону вітальню» (Б. рис. 223), відповідають тематиці класичного мистецтва кінця XVIII – початку XIX століття. А зображення квітів, і особливо метеликів, запозичені з японських мистецьких традицій, що ґрунтувалися саме на замилуванні природою, набули надзвичайної популярності серед європейських художників. Натомість поява алегорій сну і смерті (Б. рис. 224) – це безпосередньо характерна тенденція в мистецтві декадансу та символізму, де декларується перехід від сну до сну вічного і тема смерті романтизується [217, с. 9].

Вільгельм Котарбінський займався розписами плафона ще однієї садиби поруч, що належала Миколі Терещенку (НМТШ). Архітектурні «дзеркала» прикрасили декоративні панно на давньоруські билинні сюжети. Зокрема, це сюжети «Добриня Микитич, його дружина і Альоша Попович», «Богатирі. Бій Добрині Микитича з Іллею Муромцем», «Соловей Будимирович з дарами у князя Володимира в Києві», «Добриня Микитич визволяє небогу князя Володимира разом з іншими царівнами з печери Змія».

Окрім греко-римських та билинних мотивів, у творчому доробку В. Котарбінського окреме місце посідає єгипетська тематика, властива переважно пізньому академічному живопису. Однак, згодом художник збагатив свої орієнтальні мотиви новими стилістичними віяннями, пропустив їх крізь призму декадансу та символізму, й об'єднав стародавню міфологію із релігійним містицизмом, що надало його творам філософської глибини.

В цілому, слід зазначити, що захоплення єгипетською тематикою має тяглість ще з часів завоювання Єгипту Римською імперією. Тоді римляни почали активно вивозити й прикрашати свої міста обелісками, а також запозичили моду на єгипетські меблі, форму посуду тощо. Так, перші обеліски були привезені імператором Августом з Геліополя і встановлені на арені Великого цирку в Римі як сонячний годинник та перед храмом Цезаря в Олександрії. Одним із характерних прикладів став обеліск на площі Султанахмет у центрі Константинополя, що впродовж поколінь вражав уяву художників, які вивчали спадщину величних цивілізацій [138, с. 109].

Наступне зацікавлення давніми цивілізаціями припало на епоху Ренесансу, коли відродився інтерес до римської античності, а заразом і єгипетської культури. У той час з'явилась ціла низка дослідників, які намагалися віднайти ключ до ієрогліфічного письма. На жаль, безуспішні спроби розшифрувати його, через помилкові уявлення, що ієрогліфи – «<…> це не букви, не склади, а неодмінно ідеограми, за кожною з яких ховається <…> містичне поняття», зрештою, перетворили « <…> заняття єгиптологією на ознаку дилетантизму» [146, с. 27].

Проте це тільки посилило інтерес до мистецтва й архітектури Єгипту, тому європейські мандрівники під час подорожей цією країною виконували замальовки та копіювали написи зі стародавніх монументів. Так, дослідниця О. Школьна у своїй розвідці «Арабське мистецтво та сучасна його специфіка вивчення» зазначає, що «східне поступово стало синонімом “вишуканого”, “витонченого”, “заморського”, “диковинного”, “елітарного”» [164, с. 121–122].

Але справжній сплеск зацікавлення орієнталістикою на європейському континенті почався після наполеонівської кампанії 1798 року. Разом із імператором до Єгипту прибула спеціально створена Комісія наук і мистецтв, до якої входили вчені з різних галузей знань і митці, зокрема художники та письменники. Після завоюванння Каїру Наполеон підписав декрет про заснування в означеному місті Інституту Єгипту, головним завданням якого було вивчення та поширення культурної спадщини вказаної країни. Таким чином, «<…> була накопичена велика кількість археологічних відомостей про правителів <…>, атрибутовано багато гробниць, <…>, храмів, обелісків» [34, с. 275].

Наприкінці XIX століття інтерес європейців до єгипетської культури, з її таємничістю та містицизмом, набув свого апогею. «XIX століття, – писав Д. Мєрєжковський, – <…> епоха <…> невтомної потреби нових релігійних ідеалів» [86].

Це, не в останню чергу, було зумовлене відчуттям занепаду європейської цивілізації, яка, з одного боку, мала міцні витоки, з іншого – перебувала у стані невизначеності щодо нових векторів духовного розвитку. Численні революції, нові філософські теорії, наукові відкриття, технічний прогрес зруйнували звичну картину світу та, врешті, піддали сумніву існування самого Бога. Позитивістське пізнання, яке виступало домінантою світоглядної парадигми упродовж XIX століття, породжувало спротив у суспільній свідомості.

Як стверджував філософ Поль Валері: «Надзвичайне хвилювання пробіглося мозком Європи. Всіма своїми розумовими вузлами вона відчула, що вже не впізнає себе, що вже перестала бути схожою на себе <…> весь спектр

інтелектуального світла розповсюдився своїми несумісними кольорами, опромінюючи <…> агонію європейської душі» [22, с. 84].

Отже, глибока духовна криза того часу, породжена нестабільністю звичного світу та есхатологічним передчуттям катастрофи, спонукала суспільство шукати опори в дуалістичній міфології Стародавнього Єгипту. Зокрема, у його сталому символізмі, що спирався на розуміння сенсу життя на межі двох світів – живого та мертвого, та породженими ними відчуттями не реінкарнації, а власне продовження життя в іншій якості, де краса дольнього світу просто сповіщалася горньому.

Академічні рефлексії у єгипетських студіях В. Котарбінського позначені умовністю сцен і камерністю сюжетів, певна театральність та ідеалізованість образів виводили на перший план естетичні прагнення майстра [134, с. 261]. До таких робіт належать картини «Годування ібісів» (Б. рис. 225), «Мелодії Нілу» (Б. рис. 226), «Єгиптянка» (Б. рис. 227) (бл. 1900), «Продавчиня амулетів» (Б. рис. 228) та фризи на стінах будинку Ханенків «Алегорія Давнього Єгипту. Тронна зала» (Б. рис. 229), «Алегорія Давнього Єгипту. Сцена поклоніння» (Б. рис. 230), «Алегорія Давнього Єгипту. Атрибути влади фараона» (Б. рис. 231) (бл. 1880-х років). Останні вирізняються дослівним цитуванням високого мистецького стилю стародавньої епохи, виконаної у кращих традиціях історизму. Адже тут всі елементи підпорядковані один одному, що створює відчуття «врівноваженої й ритмічної» композиції [88, с. 52].

Однак робота «Сон. Донька Каїру» (Б. рис. 232) (1880–1890) вже позначена характерними рисами декадансу. Дихотомія неподільності варварства і перших кроків великих цивілізацій втілена В. Котарбінським за допомогою естетизації апогею страждань та смерті. Робота ілюструє історію єгипетської християнської мучениці, яку обезглавили на жертовному вівтарі. Абрис голови, що прив’язана до руки волоссям, повторює силует лебедів, зображених на передньому плані композиції. У даному випадку цю аналогію можна потрактувати з християнської точки зору, як символ лебединої передсмертної пісні та смирення. При цьому ніжки вазонів у формі змій, що знаходяться по обидва боки жертовника,

уособлюють спокусливе зло, яке до останньої миті спокушає мученицю відректися від своєї віри.

Символістські мотиви в єгипетських студіях В. Котарбінського об'єднували історизм із релігійним містицизмом. До них належать роботи «У країні Пірамід» (Б. рис. 155), «Янголи пірамід» (Б. рис. 141), «Мойсей» (Б. рис. 233), «Авангард» (Б. рис, 234), «Сфінкс» (Б. рис. 235), «Туман Нілу» (Б. рис. 236). Так, у роботі «Мойсей» (Б. рис. 233) легкий нахил голови та положення рук доньки фараона натякає на величний і чуттєвий образ Діви Марії у момент Благої вісті, який часто зустрічається на полотнах художників-академістів (Б. рис. 237). Крім того, єгипетська принцеса стоїть в серед квітів лотосу, символічне значення якого у східній міфопоетиці має багато спільного із лілеєю у християнській традиції, позаяк «<…> боги, особливо в Єгипті та Індії, народжуються з квітки лотосу» [85, с. 202]. Тому цей флореальний мотив, як і лілея, може уособлювати цнотливий образ Богині-Матері.

На полотнах «Янголи пірамід» (Б. рис. 141) та «Авангард» (Б. рис. 234) В. Котарбінський зобразив зіткнення стародавньої єгипетської космогонії із новим християнським світоглядом. Так, його символічні композиції уособлюють злам культурної парадигми, що відбувся на межі XIX–XX століть, коли стара система духовних цінностей втратила свою актуальність і потребувала оновлених світоглядних настанов. Проте, як і християнство, що мусило на початку взаємодіяти із залишками давньоєгипетського спадку, нові культурні традиції, які сформувались у добу fin de siècle, мали генетичні зв'язки із попередніми.

Відтак, становлення В. Котарбінського як художника відбулося у Римі, де він крім академічного вишкілу ввібрав у себе, також, традиції мистецтва англійський прерафаелітів, що відбилось на його манері зображення жіночих образів. Під впливом академізму митець створив низку робіт на античну тематику. В єгипетських і греко-римських візіях В. Котарбінського віддзеркалилась загальна атмосфера та культурна ситуація доби fin de siècle. У синкретичному характері робіт означеного майстра можна побачити

переломлення характерних рис, притаманних добі fin de siècle, зокрема відчуття страху, приреченості людства та духовної апатії, з одного боку, та відчайдушні пошуки духовних орієнтирів, спроби втекти від реальності у штучно створений ідеалізований світ краси та гармонії салонного академізму, декадансу і символізму – з іншого.

4.2. Декаданс і символізм у київському періоді творчості В. Котарбінського (1887–1921)

1887 року В. Котарбінський із братами Свєдомськими на запрошення професора А. Прахова приїхав до Києва, для участі у розписі Володимирського собору разом із В. Васнецовим, М. Нестеровим та М. Врубелем [67, арк. 20]. Одна з причин, яка спонукала майстра залишити Вічне місто, вочевидь, полягала у тому, що Рим на той час, за твердженням російського письменника і літературного критика П. Боборикіна, перестав бути «віруючою круговертю всесвітньої столиці». У своїй статті «Старі толки», яка вийшла в журналі «Мир искусства» 1889 року, згаданий автор писав, що художники, які надовго затримувались у місті, часто втрачали самобутність і перетворювалися у бранців «рутинної майстерності», створюючи «картини і картинки зі стародавнього римського життя на різні смаки та відтінки» [14, с. 35].

Саме у київський період творчість В. Котарбінського набуває більш містичного присмаку. Вже у розписах Володимирського собору митець частково втілював парадигмальні ідеї декадансу та символізму. Так, у фресці «Розп’яття» (Б. рис. 238) на задньому плані композиції художник зобразив зловісний пейзаж із зграєю чорних птахів, що кружляють над зламаними хрестами і знаменують передчуття фатуму. Цей мотив, надалі неодноразово буде повторюватися у його суто декадентських роботах набираючи все більш есхатологічного значення. Противагу цим жахаючим образам створює розпис «Преображення Господнє» (Б. рис. 239), в якому автор наблизився до символізму. Фігуру Христа, що левітує над землею в оточенні двох пророків, художник облямував сліпучим світлом мандорли, яка нагадує портал в інший вимір. Колірна гама і загальний настрій

роботи близькі атмосфеіу ірреальних світів з полотен М. Чюрльоніса. Символістське забарвлення мають також образи шестикрилих серафимів (Б. рис. 240), розміщені на внутрішній частині малого куполу споруди. В їхніх ожіночнених рисах ликів з великими темними очима впізнавані чисельні образи потойбічних істот з містичного доробку майстра.

Слід зазначити, що В. Котарбінський був єдиним з когорти сучасних йому українських художників, хто по-справжньому заглибився в декадентську стихію, що охопила європейське мистецтво епохи fin de siècle. З цього приводу Л. Савицька пише: «Смерть, її очікування, видіння загробного життя складають мотиви найфантастичніших робіт майстра, аналогії до яких у вітчизняній культурі початку XX століття знайти важко.<…> Зрозуміло, що декадентські настрої, мотиви небуття, смерті, які порушують усталені естетичні погляди, були причиною самотності робіт Котарбінського серед творів вітчизняного академізму, реалізму, імпресіонізму тощо. <…> йому близьким є один тільки М. Врубель <…>». [123, с. 581].

Дійсно, творчість В. Котарбінського та М. Врубеля попри різну художню манеру, мала певну тематичну та образну спорідненість. Насамперед, це стосується робіт містичного спрямування в доробку зазначених художників, зокрема в зображенні загадкових та задумливих жіночих персонажів, крилатих постатей, що поєднують у собі темне і світле начала. Так, образ Маргарити у триптиху М. Врубеля «Фауст» (Б. рис. 241) 1896 року співзвучний із символістськими жіночими фігурами на картинах В. Котарбінського «Ранковий серпанок» (Б. рис. 157) та «Тихий вечір» (Б. рис. 242) (кінець XIX – початок XX ст.). Героїні обох митців немов зливаються із пейзажем й уособлюють собою природу.

Захоплення художників темою амбівалентності добра і зла, дихотомією краси і страждань, а також феноменом «perprtuum mobile» обумовило спільні риси їхніх демонічних та янголоподібних постатей. Ці паралелі можна побачити, порівнявши темні образи В. Котарбінського із демонами, створеними М. Врубелем для ілюстрації однойменної поеми М. Лермонтова. дослідниця

Т. Борисенко зазначає, що в творчості М. Врубеля «тема Вічного руху займає окреме місце», а його чисельні образи демонів постають «вічним пошуком бунтівного духу. Прагнення свободи, гармонії, яке є безкінечним» [16, с. 96]. Наприклад, «Демон біля стін монастиря» (Б. рис. 243) (1890–1891) М. Врубеля перегукується із зловісним янголом В. Котарбінського в роботі «Темна зірка» (Б. рис. 106) (кінець XIX – початок XX ст.). Згадані твори репрезентують потойбічних постаті, які стоять нахиливши голову із застиглим виразом обличчя і великими скляними очима. Вони безсмертні вигнанці небес, які змушені вічно шукати своє місце у реальному світі.

Такі ж паралелі можна провести між роботами В. Котарбінського «Поранений вампір» (Б. рис. 108) і «Вампір» (Б. рис. 109) і двома версіями врубелівських рисунків під назвою «Демон, що летить» (Б. рис. 98, Б. рис. 99). Обидва художники відтворили у своїх роботах ідею краси народженої зі страждань та темряви, їх персонажі, незважаючи на моторошний образ, замість відрази викликають захоплення і співчуття.

Серед декадентського доробку В. Котарбінського можна також виділити роботи, що містять сталі іконографічні мотиви, притаманні даному напряму. Так, у картині «Чайки» (Б. рис. 244) (кінець XIX – початок XX ст.) митець звернувся до мотиву мерців, що пливуть по воді. Робота містить натяк на образ Офелії прерафаеліта Дж. Е. Мілле (Б. рис. 18). Однак, за визначенням дослідниці Л. Савицької, на відміну від прерафаелітів, « <…> художник вважав за краще мати мальовниче тло, “розм’якшувальний” об’єм» [123, с. 567]. На жаль, вихідна кольорова гама згаданої роботи В. Котарбінського невідома, оскільки збереглася лише її репродукція у вигляді чорно-білої листівки. Та, попри це, загальна композиція і сукупність символів дозволяють провести аналогію з «Офелією» Дж. Е. Мілле.

Незважаючи на ідентичність композиційного центру та положення тіла мертвої дівчини, картина В. Котарбінського має іншу загальну тональність. На полотні майже відсутні елементи природного пейзажу, завдяки чому автор підкреслює кінець земного шляху небіжчиці. Тільки біле латаття, що за

давньогрецькою легендою, символізує прекрасну німфу, яка померла з горя від нерозділеного кохання і перетворилась на білу водяну квітку, свідчить про долю Офелії.

У роботі домінує декадентська атмосфера, підкреслена станом містичного жаху, який створює зграя чайок, що кружляє над покійницею, як символ туги та страждань. За повір'ям, душі утоплеників переселяються у чайок і, не в змозі віднайти спокій, приречені вічно літати над хвилями. Хижі птахи, як символи смерті, неодноразово зустрічаються в творчості В. Котарбінського. Так, у роботах «Поцілунок хвилі» (Б. рис. 120) та «Таємниця» (Б. рис. 245), «Розп'яття» (Б. рис. 246), «Смерть Анакреона» (Б. рис. 209), «Агар» (Б. рис. 247), «Антигона» (Б. рис. 248), «Кінчено» (Б. рис. 171), «Передвістя горя» (Б. рис. 249), «Воїн, що помирає» (Б. рис. 250) (кінець XIX – початок XX ст.) чайки і ворони літають над безпомічними людськими постатями або їхніми бездиханними тілами, як над своїми трофеями.

Крім того, в деяких роботах художника птахи постають цілком самодостатнім мотивом, зокрема у творах «Дві мальви» (Б. рис. 251), «На хресті» (Б. рис. 252), «Битва в повітрі. Орел» (Б. рис. 253) (кінець XIX – початок XX ст.). Відсутність людських фігур на вищезгаданих картинах транслює апокаліптичний настрій і відсилає до шопенгауерівської концепції, на яку спирались декаденти. Адже, згідно з ідеями зазначеного філософа, Світова Воля самореалізується в боротьбі за існування в природному світі, а тому тваринні та первісні інстинкти врешті переважають над інтелектуальною свідомістю, що неодноразово призводило до загибелі цивілізацій.

Повертаючись до іконографічних ізводів померлих у воді, слід зупинитись на полотні В. Котарбінського «Жертва Нілу» (Б. рис. 210) (кінець XIX ст.), яка ілюструє період гоніння на християн під час правління імператора Нерона. Тут простежується цікава аналогія із роботою американського художника Т. Е. Розенталя «Елейн» (Б. рис. 31) (1874). Обидві картини написані в сутінковому, повному таємниць пейзажі, який підкреслює завершення земного життя померлих жінок. Підсвічені, нерухомі фігури у білих сукнях лежать на

смертних ложах, оповитих гірляндами білих квітів, які створюють урочисто-моторошну атмосферу. На полотні В. Котарбінського вдалині проглядаються приховані в тумані руїни ведути, що підкреслюють тлінність буття – декадентський мотив композиції [135, с. 236].

Окрім того, в роботі «Жертва Нілу» відчутні рефлексії на полотно «Офелія» (Б. рис. 18) (1852) Дж. Е. Мілле, поза якої викликає асоціацію з розп'яттям. Відтак, можна засвідчити, що образ мертвої жінки з цієї картини В. Котарбінського знаходиться на стику двох іконографічних ізводів – Офелії та Елейн з Астолату, котрі походять з сюжетів англійської літератури.

У картині В. Котарбінського «Останній обов'язок» (Б. рис. 254) прослідковується цікава паралель із роботою У. Крейна «Посмертна подорож» (Б. рис. 33), яка була створена для книги «Лицарі круглого столу» й репрезентувала човен із мертвим тілом Елейн з Астолату. Обидві мають аналогічні композиційні схеми: в центрі композиції, серед очерету, пливе човен з небіжчицею і веслярем. Така схожість наштовхує на думку, що образ на полотні В. Котарбінського, цілком імовірно, міг сформуватися під впливом легенди про Елейн.

Однак картина В. Котарбінського доповнена християнськими мотивами. Замість лілей довкола мертвої дівчини художник зобразив мальви, а над її головою, у передній частині човна, – хрест. Дослідниця християнського мистецтва Ю. Матвєєва, аналізуючи ранньохристиянську символіку у своїй книзі «Декоративні тканини в мозаїках Равенни: семантика і культурно-смисловий контекст», наголошує, що ці квіти були традиційною складовою поховального культу і символом просфори – жертовного хліба життя. Також авторка припускає, «що мальви в якості їжі були відомі ще в Київській Русі, <…> і в більш пізній період займали важливе місце в українській народній культурі та фольклорі» [84, с. 78–80].

Крім того, як зазначає польський дослідник творчості В. Котарбінського Марчін Гох: «Художник поєднував символізм з українським фольклором <…> »

[188, с. 117]. Таким чином, мотив хреста та мальв в їх поєднанні у роботі В. Котарбінського може уособлювати символ воскресіння.

Що стосується іконографічного ізводу мертвих жінок на анатомічному столі, то у В. Котарбінського він не зустрічаються, проте майстер не обмежувався зображенням покійниць тільки у воді й неодноразово звертався до мотиву жінки на смертному одрі. До цієї категорії належать згадана вище робота «Сон. Донька Каїру» (Б. рис. 232), а також картини «Донька Іаіра» (Б. рис. 255), «Жертва» (Б. рис. 207) «Перерваний акорд» (Б. рис. 154), «Кінчено» (Б. рис. 171) (кінець XIX ст.).

Дві останні репрезентують нерухомі тіла молодих жінок у ліжку, які, вочевидь, щойно зробили свій останній подих. На обох картинах В. Котарбінський вдається до поетизації смерті. У «Перерваному акорді» (Б. рис. 154) сцену, де над бездиханною героїнею схилився у відчаї для останнього поцілунку її чоловік, художник зобразив в абрисах арфи так, ніби через музичний інструмент відкрився отвір до потойбічного світу. Натомість в роботі «Кінчено» роль порталу у небуття митець відвів відчиненому вікну, крізь яке до ліжка з покійницею злетілись птахи. Чорний колір їнього оперення не викликає думок про можливе воскресіння у кращому світі, а радше промовляє про відхід нещасної у повну невідомість і забуття.

Аналогічною атмосферою просякнута робота «Донька Іаіра» (Б. рис. 255), заснована на біблійній легенді про зцілення Христом мертвої дівчини. Художник обрав не традиційний для зображення цього сюжету епізод повернення нещасної до життя, а репрезентував тіло покійниці, що лежить на платформі, яка нагадує вівтар, по периметру якого стоять ритуальні лампади з вогнем. Похмуру атмосферу створюють скорботні постаті, котрі оплакують померлу і ніщо на картині не вказує на майбутнє воскресіння.

Також В. Котарбінський звертався до іконографічного ізводу розіп’ятої на хресті жінки, зокрема в роботі «Мучениця» (Б. рис. 256) (кінець XIX – початок XX ст.). На відміну від аналогічних образів А. фон Келлера (Б. рис. 39) та Ф. Ропса (Б. рис. 38), аналіз яких було подано в другому розділі даного

дослідження, робота В. Котарбінського позбавлена еротизму, проте являє собою типову для декадансу суміш смерті, безпорадності та екзальтації. Положення тіла, яке обм'якло на хресті, свідчить, що жінка мертва або знаходиться у непритомному стані. Бганки її білої сукні урочисто розвиваються на вітрі і контрастують із темними пасмами волосся, які безладно звисають над обличчям.

Поміж іншим, суто декадентськими виглядають твори «Смерть центавра» (Б. рис. 254), «Смерть вампіра» (Б. рис. 258) та «Зло» (Б. рис. 259), які залишились поза окресленою іконографією. На них репрезентовані темні містичні істоти, із великими скляними очима, які немов виринули із самих глибин пекла. Роботи наповнені атмосферою жаху, а містичні, моторошні образи передають відчуття зіткнення із безоднею. Векторність цих робіт була спрямована на естетизацію зла, що втілювалось у антропоморфних демонічних постатях, переважно жіночих, аби підкреслити порочність людської натури. Втім, В. Котарбінський не надавав переваги таким радикально відразливим образам. Слід зазначити, що схожі мотиви можна зустріти також у творчості чеських художників Франтішека Купки «Хробак-переможець» (Б. рис. 260) (1900), Карела Главачека «Вигнанець» (Б. рис. 261) (1895) та Ярослава Панушкі «Привид» (Б. рис. 262) (1899).

Разом із тим, значна частина творів В. Котарбінського знаходяться на межі декадансу та символізму. Такий симбіоз був неминучим для багатьох європейських митців, які, занурившись у темряву декадансу, прагнули вийти з неї. Саме на цьому ґрунті в роботах В. Котарбінського постали численні янголи з чорними крилами, містичні постаті, що матеріалізувалися із води або туману, та міфічні істоти.

Визначальною рисою цих робіт був видозмінений характер уособлення смерті. Вона проявляється переважно у жіночих містичних образах, котрі, крім скорботи та печалі, несуть надію на те, що кінець земного життя відкриває шлях до духовних таїнств. Перш за все, це численні янголи смерті в іпостасі тендітних жінок, що спустились на землю, аби забрати у потойбіччя душі померлих, що з'являються на картинах «Янгол на цвинтарі» (Б. рис. 100), «Смерч. Янгол зі

здійнятим мечем» (Б. рис. 107), «Дух безодні» (Б. рис. 111), «Вампір» (Б. рис. 109), «Поранений вампір» (Б. рис. 108), «Війна» (Б. рис. 105), «Темна зірка» (Б. рис. 106), «На полі бою» (Б. рис. 101), «Надзоряні краї» (Б. рис. 102), «Передвісник смерті» (Б. рис. 110) (кінець XIX – початок XX ст.).

Разом із тим, художник полюбляв звертатись до містичних алегорій образів природи та її стихій. Жіночі фігури, що постають з хвиль та туману у картинах «Поцілунок хвилі» (Б. рис. 120, Б. рис. 121), «Остання боротьба» (Б. рис. 125), «Заклик до бурі» (Б. рис. 126), «Примари» (Б. рис. 122), «Таємниця хвилі» (Б. рис. 124), «Водна німфа» (Б. рис. 123), «Ностальгія» (Б. рис. 119), «Туман Нілу» (Б. рис. 236) «Воїн, що помирає» (Б. рис. 250), «Туман-утішник» (Б. рис. 263), «Хмаринка золота» (Б. рис. 264), «Лихоманка» (Б. рис. 265) (кінець XIX – початок XX ст.), позначені м'якими лініями та плавними переходами форм. Деякі з них ніжно обіймають своїх «жертв» і поступово занурюють їх у свій ірреальний світ. Інші, немов перебуваючи в очікуванні, готові зустріти душі померлих, щоб перенести їх у потойбіччя.

Образ Медузи також присутній у творчості В. Котарбінського. На відміну від П. Свєдомського, який у своїй однойменній картині 1882 року (Б. рис. 77) втілив доволі віддалений від архетипу персонаж. Його Горгона представлена в образі фатальної жінки, яку пов'язує із міфічним створінням хіба що гіпнотичний погляд, спрямований просто на глядача. Натомість В. Котарбінський на полотнах «Медуза» (Б. рис. 82) (1903) та «Поцілунок Медузи» (Б. рис. 83) (бл. 1903) реалізував екзистенціальні наративи декадансу та символізму, зокрема тему амбівалентності добра і зла. Так, у «Поцілунку Медузи» художник залишає глядачеві простір для інтерпретації. На картині зображено непритомного чоловіка із закарбованим виразом страждання на обличчі, над яким схилилась Медуза. Проте її наміри залишаються незрозумілі, оскільки відомо, що, згідно з легендою вона могла не тільки вбивати своїм поглядом, а й володіла даром зцілення.

Притаманні іконографії польського символізму мотиви сутінків та кладовища для В. Котарбінського також були властиві. Його роботи «Могила

самогубці» (Б. рис. 174), «На могилі матері» (Б. рис. 170), «Наплакалась» (Б. рис. 172), «Біля могили» (Б. рис. 266) (кінець XIX – початок XX ст.) сповнені меланхолійного смутку, який був характерною рисою польських художників-символістів. Найбільш яскраво ця особливість польської ментальності віддзеркалилась на полотні «Могила самогубці». У центр композиції художник помістив білу квітку нарциса, що проросла крізь могильну плиту, з якої просочується кров. Над рослиною, що, за повір'ям, символізує ранню смерть, блукає вогник, який, вочевидь, уособлює душу самогубці, приречену на вічні поневіряння.

Окрему образну категорію в символізмі смерті складають у В. Котарбінського квіти та зорі. Так, до бодлерівського мотиву «квітів зла» апелюють роботи «Зачаровані квіти» (Б. рис. 267), «Ніч, що помирає» (Б. рис. 268), «Червоні квіти» (Б. рис. 269), «Кривавий дух» (Б. рис. 270), «Сирітка» (Б. рис. 271), «Осінній вітер» (Б. рис. 272), «Балада» (Б. рис. 169). Митець зобразив екзальтовані постаті серед квітів, які втілювали ідею пошуку краси у проявах зла та страждань. Більш одухотвореною атмосферою наповнені картини «Зірка, що падає» (Б. рис. 160), «Блукаючі вогники» (Б. рис. 273), «Вечірня зірка» (Б. рис. 274) та «Сузір'я» (Б. рис. 275) (кінець XIX – початок XX ст.), на яких представлені фантасмагоричні образи зірок, що перевтілились у прекрасних фей та янголів і осявають нічну пітьму земного світу.

Разом із тим, серед символістських робіт, що знаменують собою позбавлення від декадентського мороку, домінують одухотворені, напівпрозорі постаті, які левітують у повітрі або ледь торкаються землі, що підкреслює їхню позачасову сутність. Такими є композиції «Дівчина і янгол» (Б. рис. 276), «Янгол» (Б. рис. 277), «Двоє дівчат у сукнях золотій і рожевій» (Б. рис. 278), «Останній промінь» (Б. рис. 279), «Бабка» (Б. рис. 280), «Ранковий серпанок» (Б. рис. 157), «Осанна» (Б. рис. 139), «Віфлеєм» (Б. рис. 140), «Пісня дощу» (Б. рис. 152), «Музика хвиль» (Б. рис. 127), «Дощ, що впав» (Б. рис. 153), «Дівчина серед мальв» (Б. рис. 281), «Примари» (Б. рис. 282), «Весна» (Б. рис. 283), «Небесні квіти» (Б. рис. 284) «Гоплана» (Б. рис. 285) (кінець XIX – початок XX ст.).

Персонажі зазначених картин втілювали ідею синестезії й знаменували собою образ нової, духовно еволюціонованої людини, людини-янгола, яка подолала в собі тілесність і з'єдналась у гармонійному союзі із природою та музикою.

Отже, київський період творчості В. Котарбінського позначений декадентсько-символістським напрямом. Так, спочатку похмурі образи смерті та апокаліптичних візій трансформувались на полотнах художника у демонічні постаті притаманні мистецтву містичного символізму, а згодом його роботи набули трансцендентного одухотворення та синестезійних рис.

Таким чином, творчий доробок В. Котарбінського репрезентує майже всі європейські парадигми мистецтва декадансу та символізму. Він увібрав у себе започатковані англійськими прерафаелітами постаті меланхолійних, поглинутих медитативним станом жінок з полотен Д. Г. Россетті, Е. Берн-Джонса та Ф. Кнопффа, естетику смерті в образах покійниць, що пливуть по воді у роботах Дж. Е. Мілле, У. Крейна, Т. Е. Розенталя, моторошні образи демонів, янголів смерті та міфічних створінь, що постають з води, туману або трансформуються з небесних притаманні творчості чеських художників Ф. Купки, К. Главачеку, Я. Панушкі, швейцарцю К. Швабе, А. Бекліну, бельгійцю Ж. Дельвілю, німецю Ф. фон Штуку та М. Клінгеру. Від польського символізму В. Котарбінський перейняв «стіммунгові» мотиви, постаті примар та могильні пейзажі. Разом із тим, його роботи, на яких присутні музикальні алюзії та загадкові постаті людей-янголів, що матеріалізуються наче з іншого виміру можна співставити із символізмом литовського майстра М. Чюрльоніса та українського митця Ю. Михайліва.

4.3 Роль В. Котарбінського у культурно-мистецькому житті Києва

Слід зазначити, що Київ не одразу став місцем постійного проживання В. Котарбінського, оскільки десь між 1888–1889 роками він одружився на своїй кузині, «котра стала вдовою після першого шлюбу», й оселився в маєтку Кальськ Слуцького повіту Мінської губернії, звідки постійно їздив до Києва де працював над розписом Володимирського собору [47, с. 337]. Останні дані, які навела

дослідниця О. Пелиховська у своїй розвідці «Вільгельм Котарбінський: життя, епоха, доля спадку», дозволяють припустити, що дружиною художника стала Катерина Пудловська, 1842 року народження, яка доводилась В. Котарбінському троюрідною сестрою по материнській лінії [39, арк. 1, 2]. Саме їй належав маєток у Кальську, успадкуваний від її батька Йосипа Крижановського [118, с. 41].

Робота в Києві не завадила В. Котарбінському вести активну творчу діяльність також у Кальську, де митець потоваришував із громадським діячем К. Прушинським. Останній мешкав неподалік і започаткував у своєму будинку в селі Устронь щось на зразок пропольського артистичного гуртка, в якому збирались і працювали, окрім В. Котарбінського, художник Зенон Леньский, колекціонер Януш Унеховський і львівський художник Євген Гепперт, що на той час був студентом Краківської академії мистецтв [152, с. 21]. На жаль, на сьогодні доступно дуже мало фактологічного матеріалу, який висвітлює творчу діяльність В. Котарбінського у Кальську. Проте, 1906 року у польському періодичному виданні «Tygodnik ilustrovany» вийшла стаття, присвячена майстру, в якій наголошувалося, що художник у той час після київського Володимирського собору займався розписом місцевих костелів [233, с. 231].

Достеменно невідомо, коли саме художник остаточно оселився у Києві, але, зважаючи на відомості про його активну участь у громадському та мистецькому житті української столиці, можна стверджувати, що більшість часу він проводив саме тут. Так, кандидат історичних наук, очільниця Музею духовних скарбів України дослідниця Д. Добріян у статті «Участь Вільгельма Котарбінського в мистецьких об’єднаннях та художніх виставках Києва» наводить відомості про численні київські виставки, на яких митець експонував свої твори упродовж 1891–1915 років. Крім того, у згаданій розвідці зазначається, що 1893 року В. Котарбінський разом із художником і своїм приятелем В. Галімським долучився до започаткування Київського товариства художніх виставок, метою якого було «влаштовувати з платним входом виставки художніх творів: здійснювати на них продаж як творів мистецтва, так і каталогів художніх видань і фотографічних знімків художніх творів» [41, с. 23]. Митці

подали офіційне звернення київському генерал-губернатору із проханням затвердити статут товариства і того ж року об'єднання почало свою офіційну діяльність. 1896 року В. Котарбінський увійшов до складу Київського товариства старожитностей і мистецтв [139, арк. 29], яке «постало на основі комісії з облаштування музею в м. Києві» [41, с. 23–25].

Перша виставка відбулася вже наступного 1904 року і об'єднала роботи провідних художників столиці: В. Котарбінського, М. Мурашка, Н. Пимоненка, Є. Вжеща, П. Сведомського, Я. Станіславського, В. Менка, В. Галімського. В. Котарбінський експонував тут своє полотно «Смерть Мессаліни», яку у газеті «Кіевлянін» один з критиків охарактеризував головним «цвяхом» виставки. Прикметно, що картина з'явилась на виставці не відразу, а тільки через тиждень після відкриття. Д. Добріян зазначає, у зв'язку із такою затримкою та різким запахом фарби у залі, де була експонована картина, організаторами виставки було висунуто припущення, що майстер написав полотно всього за тиждень. Проте, це не завадило художнику отримати за цей твір золоту медаль на виставці у Львові того ж року [41, с. 24].

У Києві паростки декадансу, які зародилися ще в його академічних творах і роботах, пов'язаних із античною тематикою, наприкінці 1880-х років вже остаточно заволоділи творчою манерою В. Котарбінського. Так, паралельно із розписами Володимирського собору 1887–1891 років, які він виконував у традиціях мистецтва, що ще апелювали до академізму, й водночас, були просякнуті ідеями мистецтва новітніх течій другої половини XIX ст., художник створив цілу низку похмурих декадентських сепій.

Згадки про працю митця над цими працями містяться у спогадах М. Прахова. Він писав, що після роботи у Володимирському соборі художники приходили до них на обід і, поки інші відпочивали, В. Котарбінський «сидів і працював. <…> створював кожен вечір одну або дві сепії. <…> Виставка Вільгельма Олександровича Котарбінського у Петрограді в Академії мистецтв у 1900 році, на якій експонувалося біля ста п'ятидесяти сепій і низка великих полотен олією, мала великий успіх» [119, с. 69]. Проте, слід зазначити, що

художник навіть у період найбільшого захоплення зловісними образами створював і суто декоративні композиції. Так, у фонді ЦДАМЛМ України зберігаються поштові листівки із зображенням квітів та пейзажу із фонтаном, які митець подарував О. Праховій, про що свідчать її ініціали [143, арк. 7].

Відомості про згадану виставку містяться у газеті «Живописний огляд» за 1902 рік, в якій невідомий автор описує також картини «Авангард» (Б. рис. 229), «Могила самогубці» (Б. рис. 170) та «Поцілунок медузи» (Б. рис. 83) [51, с. 182]. Київська дослідниця, головний зберігач НМККГ А. Ілінг зазначає, що частина цих сепій та акварелей, які зараз зберігаються у Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького, була придбана відомим меценатом та колекціонером О. Гансеном «безпосередньо у художника», з яким «він був особисто знайомий» [54].

Зацікавленість митцем культурним життям України не обмежувалась самим тільки Києвом. Так, на початку 1900-х років, на запрошення художника Івана Рашевського він приїздив до Чернігова, з метою відвідання нещодавно відкритого Музею українських старожитностей та знайомства з історичними пам’ятками міста. Цілком імовірно, що зацікавлення новоствореним чернігівським музеєм було викликано його участю у створенні «першого київського загальнодоступного міського музею», який за інформацією, наведеною Д. Добріян відкрився 30 грудня 1904 року, отримавши назву «Київського художньо-промислового та наукового музею імені імператора Миколи II (нині Національний художній музей України)» [41, с. 24].

Саме тут 1907 року відбулась наймасштабніша виставка робіт художника, на якій було експоновано 22 його картини, в тому числі твори декадентської та символістської тематики «Медуза», «Смерть орла» та «Жертва Нілу», «Печаль» та «Весняна Елегія». Виставка була організована особисто В. Котарбінським, проте не була персональною, окрім самого майстра у ній брали участь його товариш В. Галімський, а також І. Рошевський та С. Світославський. Після цієї події у пресі почали порівнювати його талант із англійським послідовником

прерафаелітів Л. Альма-Тадемою, зазначаючи, що голова художника «наповнена чисельними фантазіями, що прагнуть бути вираженими» [41, с. 25].

Остання виставка за участі В. Котарбінського відбулася 1915 року в приміщенні Університету св. Володимира. Відомо, що художник експонував свою декадентську роботу «Дух безодні». «Картина митця була в числі тих, небагатьох, які можна було придбати, однак вона так і не змінила автора» [41, с. 25].

Слід зауважити, що В. Котарбінського пов'язувала дружба із українським художником і педагогом Миколою Мурашком, з яким він познайомився, коли «ще не був знаменитістю», у майстерні братів Свєдомських у Римі. Київська дослідниця, науковий співробітник Національного художнього музею М. Дроботюк у розвідці «Вільгельм Олександрович Котарбінський» наводить відомості, що митець подарував школі Мурашка етюд «Голова старого» і «завжди був бажаним гостем в дні Ради» [47, с. 342].

Про те, що М. Мурашко високо цінував творчість В. Котарбінського, свідчить запис у його щоденнику, в якому він характеризує митця як «талант, що відчуває красу тону до геніальності. Він у колориті вище за Семирадського, а у славі йому й десятої долі не перепало того, що перепало Семирадському» [170, арк. 81]. Крім того, у листі до І. Терещенка 1893 року він згадує одну картину майстра, яка стояла поряд із полотном М. Пимоненка «Рекрути» і «була її красою, <…> фігури здавались не людьми, а прекрасними тінями» [76, арк. 60, 79].

З огляду на те, що М. Мурашко входив до Київського літературно-артистичного товариства, можна припустити, що В. Котарбінський, який належав до когорти «художників-соборян» [77, арк. 9, 10], також мав відношення і до національно свідомих кіл київських митців. Зокрема, він був знайомий із художником М. Жуком, що співпрацював із такими особами, як громадська діячка і знавець української орнаментики Олена Пчілка, композитор М. Лисенко, письменники Б. Грінченко, І. Нечуй-Левицький, Леся Українка, завдяки яким

були осмислені символи, почерпнуті з українського народного мистецтва та фольклору, котрі додавали творам В. Котарбінського «згущеної образності».

На жаль, доля більшої частини художнього спадку митця донині залишається невідомою. За однією з версій, митець відправив свої роботи з Києва до Польщі потягом Ю. Пілсудського, проте, ніяких документальних підтверджень, що така подія насправді відбулася, поки знайти не вдалось. Натомість білорусько-польська дослідниця О. Пеліховська, стверджує, що натрапила на слід втраченої колекції у Білорусі. За її нотатками, у картотеці «Живописці Білорусі кінця XIX – початку XX століть» є виписка з газети за 1919 рік, яку зробив у 1950-х роках укладач цієї картотеки Сендер Палєєс. У ній повідомляється, що зі Слуцька були вивезені 282 роботи В. Котарбінського до Мінського обласного музею [116, с. 49], але надалі їх слід губиться.

Виходячи з того, що В. Котарбінський на той час вже постійно мешкав у Києві, відтак його роботи, котрі зберігались у маєтку в Кальську, скоріш за все, були конфісковані більшовиками і відправлені до Мінська. А з огляду на те, що 1919 року місто ненадовго було зайнято польськими військами, цілком імовірно, що при відступі поляки могли вивезти роботи свого співвітчизника, як вони це робили зі спадком музеїв фарфорових виробництв Волині, які вважали спадщиною Малопольщі.

Отже, підсумовуючи сказане, можна констатувати, що В. Котарбінський був однієї з найвизначніших постатей у культурному житті Києва межі XIX–XX століть. Завдяки своїй багатоманітній творчості, всебічному інтелектуальному розвитку та громадській діяльності він як ніхто інший впливав на формування культурного простору Києва та розвитку векторів вітчизняного мистецтва, адже був першим і єдиним місцевим митцем, що ніс в маси культуру декадентського живопису.

Разом із тим, для мистецтва винятковість постаті В. Котарбінського полягає в тому, що всі зміни парадигм, які відбувались у європейському живописі упродовж другої половини XIX – початку XX ст. можна відслідкувати на прикладі його творчого доробку.

Починаючи з ідеалістичних академічних картин, які апелювали до античного мистецтва Давньої Греції, Риму та Єгипту, він поступово заглиблювався у різні аспекти нових культурних і художніх віянь, які сублімував у своїй творчій діяльності. Так, перебуваючи у Римі, його джерелом інспірацій, крім великих майстрів минулого, стало мистецтво англійських прерафаелітів, про творчість яких активно писали італійськи критики у 1880-х роках.

Водночас, польське походження В. Котарбінського і тісне спілкування із колом колег-співвітчизників зумовило присутність в його творчості типових мотивів польського символізму. Крім того, той факт, що польські митці були глибоко інтегровані у німецький культурний простір, зокрема були близькі до Мюнхенської художньої школи, свідчить про вплив на формування світоглядних наративів В. Котарбінського парадигми німецької філософії.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4

Становлення художньо-образної мови В. Котарбінського умовно можна розділити на два періоди – часи його перебування у Римі (1972–1987) та творча праця в Києві (1887–1921). Перший позначений впливом класичної освіти в Академії святого Луки та тісним зв'язком із провідними художниками-академістами – Г. Семирадським і братами Свєдомськими. Разом із тим, у 1880- х роках серед італійських митців почало набувати популярності мистецтво прерафаелітів. Так, вийшла низка критичних статей, в яких детально було розглянуто творчість англійських художників цього напряму. Це стало ще одним важливим чинником формування образності майстра, зокрема характеру його жіночих постатей.

Академічні роботи В. Котарбінського характеризувались греко-римською й єгипетською тематикою. Проте, якщо в ідеалістичних візіях, що відсилають до культурної спадщини Греції та Риму, митець обмежувався камерними, ліричними сюжетами, то частина єгипетських студій вже була позначена новітніми віяннями мистецтва епохи fin de siècle. Насамперед, це виражалось у зображеннях, що поєднували традиції стародавніх язичницьких і християнських вірувань, а також мотивах смерті та краси згасання.

Київський період творчості В. Котарбінського відрізнявся містичними образами, які апелювали до іконографії декадансу та символізму. Насамперед, це стосується репрезентації мертвих жіночих тіл, що було головною домінантою декадентського мистецтва. У роботах майстра зустрічаються образи покійниць, що пливуть по воді, мучениць, розіп'ятих на хресті, а також померлих жінок на смертному ложі. Всі вони просякнуті духом фатальної приреченості та есхатології.

Містичний символізм В. Котарбінського, який розвинувся на підвалинах декадансу, також був позначений темою смерті. Однак мав дещо інше забарвлення. Його образність апелювала до творчості художників-розенкрейцерів, дотичних до «Салону Троянди та Хреста», і характеризувалася численними фігурами чорних янголів, містичних персонажів, що

матеріалізувались у жіночу подобу з хвиль, туману або зірок. Крім того, митець надихався стіммунговими пейзажами та мотивами кладовищ, які були популярні серед польських митців-символістів. До цієї категорії у низці символістських образів В. Котарбінського належать напівефемерні постаті, що ширяють у повітрі й уособлюють перехід до трансцендентної реальності із новими «вимірами» духовності.

Разом із тим, митець приймав активну участь у культурно-мистецькому житті Києва, зокрема був одним з ініціаторів створення Київського товариства художніх виставок, а також долучився до створення Київського художньо-промислового та наукового музею імені імператора Миколи Олександровича, який став першим загальнодоступним міським музеєм.

Слід зазначити, що наразі вже п’ять робіт майстра («Битва у повітрі/Демон і Тамара», «До зірок/Поцілунок янгола», Смерч/Янгол із піднятим мечем», «Наплакалась/Біля могили», «Раби (сцена з римського життя»), котрі зберігаються у Сумському обласному художньому музеї ім. Никанора Онацького внесені до Державного реєстру національного культурного надбання як унікальні музейні предмети Музейного фонду України.

ВИСНОВКИ

Дослідження парадигм європейського мистецтва декадансу та символізму, а також виявлення характерних для цих напрямів іконографічних ізводів дало змогу окреслити роль творчого спадку В. Котарбінського в українському образотворчому мистецтві кінця XIX – початку XX ст. Згідно з визначеною метою та поставленими завданнями, результати дослідження містять такі наукові висновки.

1. Вперше у сучасному мистецтвознавстві розглянуто творчість В. Котарбінського крізь призму мистецтва декадансу та символізму. Зазначено, що декаданс у живописі можна розглядати як самостійний художній напрям з власною іконографією. Він сформувався у перехідний період, котрий відзначався поліморфністю явищ художньої культури, пов’язаних із асимілятивними процесами між стадіально близькими та спорідненими стильовими напрямами, а також зміною усталених мистецьких і світоглядних парадигм.

Під цим кутом зору декаданс постав віддзеркаленням перехідного стану культури, в якому домінували есхатологічне та містичне сприйняття дійсності. Його образні засади були започатковані на ґрунті академізму з високими ідеалами античності й пройшли еволюцію до суто естетичного гедонізму мистецтва салонного штибу. Водночас, деякі світоглядно-ідейні риси, а саме, – індивідуалізм, песимізм та красу смерті, – декаданс запозичив у живописі романтизму. Символізм, у свою чергу, став ґенетичним продовженням декадансу, від якого успадкував деякі іконографічні ізводи, котрі були трансформовані в інший, більш світлий та одухотворений світоглядний бік.

Унікальність творчих напрацювань В. Котарбінського для українського живопису виявляється у сублімації різних віх розвитку образотворчого мистецтва другої половини XIX – початку XX ст. Це унаочнено у зверненнях митця до усталених норм академізму із подальшим розвитком філософсько-есхатологічних пошуків властивих добі fin de siècle. Іконографія живописного доробку майстра, що акумулювала в собі значну частину образності тогочасних

художників різних країн, стала яскравим відображенням європейських парадигм мистецтва декадансу та символізму на українському ґрунті.

2. Європейські парадигми мистецтва декадансу та символізму визначено як комплекс філософських, естетичних і художніх концепцій, крізь призму яких формувалось світобачення митців, що впливало на становлення художньо-образної специфіки їх творчості. Так, парадигма живопису декадансу передбачала відмову від пошуків абсолютної істини, розмиванням кордонів між поняттями добра та зла, заперечення всього природнього як довершеного ідеалу і протиставлення йому штучної, позбавленої вітальності краси, а також крайнього індивідуалізму, який втілився в абсолютизації принципу «мистецтво для мистецтва».

У світоглядній площині ця парадигма ґрунтувалась, насамперед, на тогочасних філософських ідеях, зокрема німецького ідеалізму Ф. Ніцше та А. Шопенгауера, неокантіанства та герменевтичної концепції В. Дільтея, а також естетичних ідеях, які були запроваджені Дж. Раскіном, У. Пейтером та О. Уайльдом. З огляду на те, що з середини XIX ст., на хвилі технічного та наукового прогресу, в європейській культурі відбулися кардинальні зрушення, представники творчої еліти відчули потребу в переоцінці сталих моральних і релігійних настанов. Вони почали шукати нові сенси за межами традиційного християнського вчення. Так, місце Бога у світогляді декадентів зайняли ніцшеанський образ надлюдини та поняття світової волі А. Шопенгауера.

Водночас неокантіанські ідеї сприяли формуванню декадансу як суто елітарного, замкненого у собі, інтелектуального мистецтва, яке стирає межі між поняттям етичного й аморального. Таким чином, відмежування від релігії і суспільних моральних настанов зумовило інтерес декадентів до окультних наук та езотеричних практик, унаслідок чого магістральними темами декадансу стали різноманітні рефлексії на мотив смерті і станів зміненої свідомості.

Під впливом герменевтичної концепції В. Дільтея декаденти розширили коло своїх іконографічних мотивів та образів. Так, тема амбівалентності інтерпретувалась спочатку в контексті поєднання християнства і язичництва в

образах міфологічних героїнь, що мали відьомську сутність, але претендували на святість. З розвитком суфражизму жінки на полотнах декадентів набули більшої маскулінності та з демониць перетворились на медіумів, що проводили спірітуалістичні сеанси.

Культ смерті також набув нових інтерпретацій: від втілення есхатологічних страхів у зображенні мертвих героїнь – Офелії, леді Шалотт та Елейн з Астолату, де акту смерті надавався театральний акцент. Ці пошуки художників були покликані нівелювати пієтет перед небуттям і спробувати осягнути його сутність репрезентацією покійниць на анатомічному столі в сенсі спроби препарувати загадкову та непізнавану жіночу сутність.

Разом із тим, естетичним підґрунтям парадигми декадансу стала концепція «мистецтво для мистецтва», яка була започаткована ще творцями-романтиками і набула розвитку в ідеях провідних теоретиків естетичного руху Дж. Раскіна та У. Пейтера, котрі стверджували, що головною основою мистецтва має бути чуттєвий гедонізм. Проте якщо перший із зазначених вчених розглядав красу в нерозривному зв’язку із етикою та мораллю, то погляди його учня У. Пейтера прогресували у бік суб’єктивного бачення прекрасного, його дегуманізації. Згодом, О. Уайльд переосмислив ці ідеї, надавши їм декадентського забарвлення. За його теорією справжня, абсолютна краса може бути створена тільки штучно, за допомогою мистецтва, а природа є тільки початковим матеріалом, якому художник надає досконалих форм.

У мистецтві символізму відбулася часткова зміна парадигми, зокрема у світоглядному вимірі. У центрі постала ідея перемоги світла над темрявою, звернення до природи та космосу як джерел пізнання вищої істини. При цьому в естетичному аспекті парадигми декадансу та символізму залишились в одній площині. Символісти продовжували притримуватись принципу «мистецтво для мистецтва», що, не зважаючи на їхні прагнення взаємодіяти із глядачем і спонукати його до духовного піднесення, залишало творчість художників у межах елітарного мистецтва.

Означені філософські й естетичні концепції надалі лягли в основу світоглядних уявлень В. Котарбінського, що віддзеркалювало в іконографії його творів.

3. Унаочнено, що більшість мотивів і образів мистецтва декадансу та символізму сягають творчості прерафаелітів. Насамперед, це зображення біблійних або міфологічних героїнь із рисами маскулінності, що втілювали ідеї двоїстості жіночого та чоловічого начал, добра і зла, християнства та язичництва. Згодом, із розповсюдженням в Європі спіритичних практик, ці образи на полотнах декадентів трансформувались у постаті каталептичних провидиць або медіумів, які уособлювали могутність і непізнаваність жіночого єства.

У декадансі репрезентація естетизованого мертвого жіночого тіла у воді, на столі анатома або розіп'ятого на хресті була зумовлена бажанням чоловіків нейтралізувати його загрозливу сексуальну природу й насолоджуватись пасивною жіночою красою, позбавленою вітальної фемінності та суфражизму.

Оскільки символізм сформувався на ґрунті декадансу, він частково успадкував його іконографічні ізводи, зокрема образ Офелії та жінки у медитативному стані. Проте характер їх втілення відрізнявся одухотвореністю та ліризмом, вони знаменували собою вихід із мороку і прорив до вищої сфери буття.

Так, образ потонулої шекспірівської героїні, замість хворобливого надриву та відчуття приреченості, у символізмі почав апелювати до ідеї відродження в трансцендентному світі. Крім того, іконографію мертвих тіл на воді художники-символісти доповнили сюжетом про Орфея, зокрема зображенням його відтятої голови та ліри у водоймі. Цей образ став втіленням ключового постулату символізму про перемогу духу над матерією, а дзеркальна поверхня води в цьому випадку стала уособленням порталу між реальним і потойбічним світом.

Та сама атмосфера умиротворення та спокою властива й роботам, що репрезентують сомнамбулічних жінок, котрі на відміну від декадентської інтерпретації, де вони зображувались в іпостасі сильної та незалежної леді, втілювали дух меланхолії, флегматизму та екзистенційного піднесення. Як і

образ Орфея, вони уособлювали звільнення душі від полону тілесності, що відповідало уявленням про реінкарнацію душі у кабалі, іудаїзмі, буддизмі і теософії.

Ще одним іконографічним ізводом, який сформувався на перетині декадансу та символізму, стала постать Медузи Горгони, що, в силу своєї амбівалентної натури, могла закохувати в себе, а також, як в рулетці, дарувати спасіння або смерть. Таким чином, вона стала ідеальним втіленням багатозначного символу, що дозволяв глядачу пропускати й інтерпретувати витвір мистецтва крізь власне світосприйняття і додумувати кінцевий варіант історії.

Крім того, для містичного символізму характерне зображення янголів смерті або постатей з чорними крилами, антропоморфних, поліморфних створінь, фігур, що матеріалізувались із природних стихій або явищ, на кшталт вогню, хвиль, туману, хмар та небесних тіл. Зазначена образність була характерною для художників-символістів Англії, Бельгії, Німеччини, Швейцарії, Франції та України, частина з яких була пов’язана із надбанням «Салону Троянди та Хреста». Натомість польські митці збагатили іконографію символізму «стіммунговими» (сутінковими) мотивами, зображеннями кладовищ та примар.

Водночас живопису символізму були притаманні синестезія та принцип «перпетуум мобіле». Ґрунтуючись на теорії Р. Вагнера про невід’ємність музики від інших видів мистецтва, художники поєднували у своїх картинах живописні та музичні першоелементи. За допомогою колориту і розташованих певним чином фігур або графічних ліній вони втілювали на полотні ритми та тональності. Крім того, музичні алюзії інтерпретувались художниками шляхом репрезентації інструментів та використання відповідних термінів у назвах картин. Також важливим мотивом для деяких символістів було художньо-образне втілення ідей космізму, просякнутих музикою вітру, джерелом інспірацій котрого було теософське вчення О. Блаватської (М. Чюрльоніс, М. Реріх, Ю. Михайлів).

4. Визначення набору стильових рис, тем та образів живопису декадансу дозволило розглянути питання розмежування його із символізмом. Попри те, що декаданс і символізм мають спільне філософське й естетичне підґрунтя, вони послуговуються дещо різними художніми засобами виразності. Так, у декадансі культивуються штучні форми, які завжди переважають над змістом. Натомість у символізмі форма була не самоціллю, а засобом вираження абстрактних ідей, дихотомії реального та потойбічного світів.

Декаданс заглиблювався у темряву підсвідомості та звертався до демонічних образів, а символізм прагнув окриленості та відродження. Проте слід зазначити, що символізм був неможливий без декадансу, оскільки, щоб досягти катарсису та почати сходження до світла, потрібно було прожити всі есхатологічні страхи, пропустити їх крізь себе та перенести в матеріальний світ у вигляді художніх образів, і, таким чином, знешкодити. Відтак символізм можна охарактеризувати як світлий бік декадансу, його більш одухотворену та полегшену версію, що живилась останнім на генному рівні.

5. Встановлено мистецькі та культурні чинники, які вплинули на розвиток творчої мови В. Котарбінського. Так, упродовж римського періоду становлення митця відбувалось спочатку в руслі італійської академічної традиції, для якої характерним було апелювання до ідеалістичних греко-римських візій. Також ранні роботи майстра із зображенням невибагливих ліричних сюжетів на античну тематику були зумовлені тим, що найближчим оточенням В. Котарбінського у Римі стали художники брати Свєдомські та Г. Семирадський, творчості яких був притаманний академізм салонного штибу. Слід зазначити, що оскільки останній отримав художній вишкіл в учня К. Брюллова, в академічному доробку В. Котарбінського свій відбиток залишила й російська школа.

Разом із тим, спілкування із Павлом та Олександром Свєдомськими, котрі здобували художню освіту в Дюссельдорфі та Мюнхені, вплинуло на формування світоглядних векторів В. Котарбінського, зокрема у контексті філософських ідей німецьких мислителів А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, на які

спирались декаденти. Таким чином, творча мова В. Котарбінського поступово збагачувалась різними джерелами інспірацій. Так, у його єгипетських студіях деякі роботи позначені властивими для декадансу ідеями амбівалентності на кшталт поєднання язичницьких і християнських мотивів.

Також, під час перебування у Римі В. Котарбінський мав змогу познайомитись із мистецтвом англійських прерафаелітів, що зумовило перехід митця у бік декадансу та появу в його творчості традиційних для цього напряму образів потопельниць, покійниць, що пливуть у човні, мертвих жінок у ліжку або на жертовнику.

У київський період творчість митця почала поступово змінюватись відповідно до нових світоглядних і мистецьких віянь європейського культурного простору. Так, візії смерті на його полотнах трансформувалися у містично-символістські образи Медузи Горгони, янголів смерті, «квітів зла» та потойбічних створінь, які перебувають на межі світла й темряви і харктерні для художників «Салону Рози та Хреста». Крім того, розширенню діапазону образності в творчості В. Котарбінського сприяла глибока інтегрованість митця у культурно-художнє життя Києва. Тісні зв’язки митця із провідними художниками етнічних територій України, Литви, Польщі та Росії, зумовили появу в його роботах містичних постатей із великими чорними очима, що перегукуються із персонажами М. Врубеля, а також синестезійних колірно-музичних образів, притаманних роботам М. Чюрльоніса, М. Реріха та Ю. Михайліва.

6. Окреслено ключові іконографічні ізводи, характерні для живопису декадансу та символізму, а саме: образ рудої жінки, що характеризувався андрогінністю, мертві жіночі тіла, а також окультні постаті жінок-медіумів і сомнамбул. Так, для декадансу притаманні образи небіжчиць, що пливуть по воді, лежать на столі анатома та розіп’яті на хресті. Перші містять три іконографічні ізводи: Офелії, леді Шалотт та Елейн з Астолату, які походять з англійської літератури і набули популярності завдяки творчості художників-прерафаелітів. Репрезентація мертвих жінок у патологоанатомічних кабінетах і

розіп’ятих на хресті була розповсюджена переважно серед німецьких, бельгійських та французьких майстрів-декадентів й зумовлена соціально-психологічними рефлексіями авторів творів.

Слід зазначити, що живопис декадансу можна охарактеризувати як суто чоловіче мистецтво, де домінував образ жінки, що поставав візуалізованою проєкцією, здатною задовольнити платонічні і хтиві бажання на безпечній відстані. Однак мистецтво О. Бердслея, яке стало апогеєм декадансу, поповнило іконографію останнього чоловічими образами, які перевернули поступальний розвиток цього напряму. Вони, на противагу маскулінним жіночим фігурам, виглядали витонченими, дещо фемінними та тендітними постатями, що кидало виклик усталеним уявленням про гендерні стереотипи. Згодом цей бердслеївський архетип метросексуального чоловіка буде успадкований цілою плеядою художників різних країн, які шукали певну «середню» стать. Так, митці-декаденти прагнули відмежуватись від людських пристрастей і сфокусуватись на ексгібіціоністичному, естетичному споглядданні.

Натомість у живописі символізму мотив мерців був представлений менш широким спектром образів і обмежувався постатями Офелії та Орфея. Разом із тим, декадентський іконографічний ізвод жінки-медіума у символізмі замістив образ Медузи Горгони, а андрогінні емансиповані жінки еволюціонували у янголів смерті, примар, антропоморфних і поліморфних створінь без ознак статі, що уособлювали потойбічний світ. При цьому образи рудоволосих жінок набували у символізмі медитативно-містичного присмаку.

З-поміж означеної іконографії декадансу у мистецькому доробку В. Котарбінського насамперед знайшли втілення образи, що мають англійську ґенезу, а саме: «прерафаелітські» жінки, наділені чуттєвою і, водночас, холодною та відстороненою красою, а також померлі, що пливуть по воді. При цьому митець не вдавався до прямого зображення постатей Офелії та Елейн з Астолату, проте його роботи, які репрезентують покійниць у водоймах, мають цілком очевидні алюзії на вищезгадані образи. Більше того, у картині «Жертва Нілу»

В. Котарбінський схрестив ці два іконографічні ізводи, що не траплялось більше у творчості жодного митця.

Разом із тим мотив жіночого тіла на столі патологоанатома, притаманних для робіт німецьких і швейцарських митців-декадентів, В. Котарбінський сублімував у репрезентаціях померлих жінок на смертному ложі або жертовному вівтарі. Водночас, увібравши традиції швейцарського, німецького та польського живопису, митець створив низку символістських робіт містичного спрямування. Так, у творчості В. Котарбінського присутні ремінісценції образів з полотен швейцарця К. Швабе та німця Ф. фон Штука, зокрема постаті чорних янголів, поліморфних створінь і мотив водної стихії. У польських символістів художник запозичив стіммунгові ефекти та зображення кладовищ. Ці образи відзначали перехід В. Котарбінського від мороку декадансу до нових візій, що знаменували собою відродження і були репрезентовані у вигляді музичних алюзії та ефемерних постатей безтілесних духів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. URL: https://www.rulit.me/books/chelovek-pered-licom-smerti-read-61246-1.html#section_1 (дата звернення: 15.05.2019).

2. Афоніна О. Культкрний код і «подвійне кодування» в мистецтві. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018.

3. Бальмонт К. Д. Элементарные слова о символической поэзии. URL: http://evrika.tsi.lv/index.php?name=texts&file=show&f=121 (дата звернення: 3.11.2020).

4. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Москва: Русские словари, 2000. Т. 2: Проблеы творчества Достоевского. Статьи о Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы. 800 с.

5. Безансон А. Запретный Образ: Интеллектуальная История Иконоборчества. Москва: МИК, 1999. 424 с.

6. Безклубенко С. Д. Українська культура: погляд крізь віки. Історико-теоретичні нариси. Ужгород: Карпати, 2006. 512 с.

7. Белый А. Начало века. Москва: Художественная литература, 1990. 687 с.

8. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 с.

9. Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. Санкт-Петербург: Нева, 2002. 512 с.

10. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. URL: http://benua.su/k_a_somov/ (дата звернення: 03.03.2019 р.).

11. Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм. URL: http://odinblago.ru/berdaev_dekadan (дата звернення: 18.12.2019).

12. Бердяев Н. Смысл творчества. (Опыт оправдания человека). URL: http://psylib.org.ua/books/berdn01/index.htm (дата звернення: 16. 05.2020).

13. Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Електороний ресурс. URL:

https://ru.teopedia.org/lib/Блаватская_Е.П._-_Тайная_Доктрина_(пер._ЕИР)_т.1_ч.1_ст.2_шл.3 (дата звернення:13.11.2020).

14. Боборыкин П. Старые толки. *Мир Искусства*. Т. 1, 1899. С. 23–36

15. Бодлер Ш. Цветы зла. Москва: Азбука-классика, 2009. 256 с.

16. Борисенко Т. Феномен «перпетуум мобіле» в музиці та образотворчих видах мистецтва. *Культура і сучасність.* 2017. №1. С. 92–98.

17. Бродский Н., Сидоров Н. Литературные манифесты: от символизма до «октября». Москва: Аграф, 2001. С. 384.

18. Бурданов Г. Выставка въмузее Императора Николая II. *Киевлянин.* 1907. №2. С. 19.

19. Бьянко Д., Маннини Л., Модзани А. Большая история искусств. Москва: Слово/Slovo, 2009. 383 с.

20. Бэт П. Живопись прерафаэлитов за все время ее существования. Санкт-Петербург: изд. ред. Нового журнала иностранной литературы, 1900. 78 с.

21. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Москва: Азбука. 2018. 640 с.

22. Валери П. Об искусстве. Москва: Искусство, 1993. 512 с.

23. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Москва: В. Шевчук, 2009. 344 с.

24. Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. 592 с.

25. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. Т. 1: А. 576 с.

26. Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь: в 3 т. / Санкт-Петербург: Лита. 1995. Т. 1: Архитектура. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Живопись. Скульптура. 672 с.

27. Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь: в 3 т. / Санкт-Петербург: Кольна. 1997. Т. 3: Словарь имен М–Я. 656 с.

28. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Ленинград: Искусство, 1976. 383 с.

29. Вяркялите-Фядаравичене Б. Чюрленис. Картины. Ескизы. Мысли. Москва: Россия молодая, 2006. 226 с.

30. Гардинер П. Артур Шопенгауэр. Философ германского эллинизма. Москва: Центрполиграф, 2003. 365 с.

31. Горбунов К. Ю. Академическая школа в современной художественной культуре. *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова.* 2007. № 4. с. 178–181.

32. Готье Т. Мадемуазель де Мопен. URL: https://www.litmir.me/br/?b=268820&p=1 (дата звернення: 03.09.2020).

33. Грабарь И. Э. История русского искусства в 4 томах. Москва: И. Кнебель, 1910. Т.1: Архитектура. До-петровская эпоха. 536 с. URL: https://rgub.ru/ebook/?id=77#page/1 (дата звернення: 06.05.2020).

34. Груздева Е. Ю. Изучение культуры древнего Египта в России на рубеже XIX–XX века. *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*. 2009. №4. С. 275–278.

35. Губарева М. С. Темы и образы декаданса: Й.-К. Гюисманс, О. Уайльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа: Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 2005. 198 с.

36. Гуменюк Т. К. Феномен «commencement de siècle» як об’єкт культурологічного аналізу. Український контекст // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. 2008. No 1(1).С. 54–68..

37. Гюисманс Ж.-К. Наоборот. Москва: FreeFly, 2005. 240 с.

38. Дворжак М. История искусства как история духа. URL: https://litresp.ru/chitat/ru/Д/dvorzhak-maks/istoriya-iskusstva-kak-istoriya-duha (дата звернення 12. 08. 2019).

39. Дело об утверждении прав помещицы Слуцкого уезда Е. Пудловской на наследство после смерти отца. НИАБ (Национальный Исторический архив Беларуси). Ф. 147. Оп. 3. Д. 7932. Арк. 1, 2.

40. Дженауэй К. Шопенгауэр. Очень краткое введение. Москва: АСТ-Астрель, 2009. 192 с.

41. Добріян Д. М. Участь Вільгельма Котарбінського в мистецьких об'єднаннях та художніх виставках Києва. *Гілея: науковий вісник*. 2015. Вип. 92. с. 23–26.

42. Добужинський М. Облик Петербурга. URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/dobuzh-pr.html (дата звернення 23.05.2019).

43. Довжик О. Життєтворчість вікторіанського трікстера Обрі Бердслея. *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 260-268. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2012_12_41 (дата звертання 12.10.2020).

44. Доріченко О. Землю обняв орлиним летом. URL: http://grinchenko-inform.kubg.edu.ua/zemlyu-obnyav-orlynym-letom/ (дата звертання: 15.11.2020).

45. Драган М. Мистецька творчість П. Холодного (з нагоди посмертної виставки). На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876–1930): зб. Матеріалів І / Національний мухзей у Львові, Інститут народознавства НАН України; упоряд.: І. Гах, О. Держко, О. Сидор, Р. Яців. Вип. 1. Львів, 1996. С. 43–44

46. Дроботюк М. Великий польський мрійник Вільгельм Котарбінський / Вільгельм котарбінський: Альбом / Упоряд. М. Дробатюк. Київ: Укр. пимьменник, Укр. пропілеї, 2014 с. 35–47.

47. Дроботюк М. Вільгельм Олександрович Котарбінський. *Художня культура. Актуальні проблеми*: Наук. Вісник. Київ: ІПСМ НАМ України, 2010. Вип. 7, с. 334 – 346.

48. Дубова О. Б. Становление академической школы в западной культуре. Москва: Памятники истории мысли, 2009. 276 с.

49. Єлісейський В. Орфізм. *Філосовський енциклопедичний словник*. / під редакцією Шинкарук В. І. Київ: Абрис, 2002. 742 с.

50. Єрмоленко В. Орфей, Діоніс та мрії про регенерацію: філософсько-літературні сюжети XIX сторіччя. *Філософська думка*. 2011. № 1 с. 83–98.

51. Живописное обозрение, 1902. №12 (24. 03) с 180–183.

52. Ильина Н. В. Генезис и духовно-содержательный аспект художественно-философской концепции символизма: дис. … канд. фил. наук:

09.00.13 / Северо-Кавказский научный центр высшей школы. Ростов-на-Дону. 2007. 146 с.

53. Импелузо Л. Природа и ее символы. Растения. Цветы. Животные. Москва: Омега, 2009. 238 с.

54. Ілінг А. Повернуте ім'я –О. Гансен: до історії приватного збирання в Києві. URL: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=725&start=2. (дата звернення: 17. 11. 2020)

55. Кабанов А. А. Образ андрогина в декадентском искусстве. *Знание. Понимание. Умение.* 2009. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-androgina-v-dekadentskom-iskusstve (дата звернення 13. 02. 2020).

56. Кабанов А. А. Образ женщины в декадентском искусстве. *Знание. Понимание. Умение*. 2009. №3. С. 246–250.

57. Казаринова Н. «Очарованные Римом»: русские итальянцы – художники А. А. і П. А. Сведомские. *Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of EasternEurope.* 2016. № 4. С. 363-377.

58. Каранда М. В. Неорелігійні мотиви в естетиці та мистецтві зламу XIX-XX століть : дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006.

59. Карпова Т. Л. Творчество Г. И. Семирадского и искусство позднего академизма : автореф. дис. ... д-ра. искусствоведения : 17.00.04. Москва, 2009. 48 с.

60. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Москва: Республика, 1999. 430 с.

61. Кашекова И. Изобразительное искусство. Москва: Академический проект, 2009. 968 с.

62. Кирюхина Е. М. Новое прочтение артуровской легенды в жанре «литературной картины» у художников прерафаэлитов. *Вестник ННГУ*. 2011. №5–1. С. 324–330.

63. Клюшина Е. В. Логогрифический метод Фернана Кнопфа на примере анализа I lock my door upon myself. *Актуальные проблемы теории и истории искусства* № 6 СПб.: НП-Принт, 2016. С. 523–531.

64. Клянина Е. Р. Символы и образы смерти в европейском искусстве. *Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого*, 2014. № 3. С. 140–145.

65. Коваленко А. І. Творча спадщина І. Г. Мясоєдова (дослідження методу стилетворення в українському образотворчому мистецтві початку ХХ століть): діс. … канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Львівська академія мистецтв. Львів, 2002. С. 168.

66. Комм Д. Е. Формулы страха. Ввведение в историю ужасов. Санкт-Петербург: БВХ, 2012. 224 с.

67. Копии контрактов по внутренней отделке Владимирского собора. 15 января 1890 – 1 марта 1896. ДАКО (Державний архів київської обл.). Ф. 17. Оп. 1. Спр. 1062. Арк. 20.

68. Костина А. К. Отражение духовных исканий английского общества середины XIX в. в творчестве прерафаэлитов: дис. … канд. истор. наук: 17.00.03 / Саратовский нац. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. Саратов, 2017. 340 с.

69. Костина А. К. Прерафаэлиты о связи науки и искусства Известия Саратовского Университета. Серия «История. Международные отношения». Саратов, 2016. Т. 16. Вып. 2. С. 189–191.

70. Кристиан Д. Символисты и декадеты. Москва: Искусство, 2000. 92 с.

71. Крючкова, В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. Москва: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.

72. Кун Т. Структура наукових революцій. URL: http://litopys.org.ua/kuhn/kuhn.htm (дата звернення 13.06.2021)

73. Лагутенко О. Всевладність краси. Графіка та живопис Михайла Жука. / Під редакцією Белоусов Н., Марков А. Київ: ООО Галерея НЮ АРТ, 2011. 144 с.

74. Леман Б. Чурлянис. Санкт-Петербург: Бутковская, 1912. 28 с.

75. Лившиц Б. К. Полутороглазый стрелец. Ленинград: Изд. писателей в Ленинграде, 1933. 300 с.

76. Листи Васнецова В., Мурашка В. Мурашка М., Полєнова В. Свєтославсбкого С., Трет'якова П. та ін. ЦДАМЛМ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1125. Оп. 1. Спр. 142. Арк. 60, 70.

77. Листи Прахова М. А. Язєвій О. М. ЦДАМЛМ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 227. Оп. 1. Спр. 9. Арк. 9, 10.

78. Личковах В. А. Світ людини в мистецтві (світоглядно-антропологічні засади теорії естетичного виховання) : Моногр. / В. А. Личковах; Упр. освіти і науки Черніг. облдержадмін. Чернігів, 2005. 150 с.

79. Майорова Н., Соков Г. История мировой живописи XIX века. Новые стили. Москва: Белый город, 2009. 128 с.

80. Майорова Н., Соков Г. История мировой живописи. Викторианская живопись и прерафаэлиты. Москва: Белый город, 2009. 128 с.

81. Майфет Г. Творчість Юхима Михайліва – Спроба нарису / Г. Майфет / Юхим Михайлів. Життя і творчість. 1885–1935 / ред. Ю. Чапленко. Нью-Йорк; Лондон; Париж; Торонто, 1988. С. 31—45.

82. Макаренко Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. Київ: Факт, 2004. 152 с.

83. Маковский С. Силуэты русских художников. Москва: Республика, 1999. 469с

84. Матвеева Ю. Декоративные ткани в мозаиках Равенны. Семантика и культурно-смысловой контекст. Киев: Дух і літера, 2016. 496 с.

85. Матье М. Искусство Древнего Египта. Москва: Искусство, 1961. 606 с.

86. Мережковский Д. С. Мистическое движение. URL: http://dugward.ru/library/merejkovskiy/merejkovskiy_misticheskoe_dvijenie.html (дата звернення 08.03.2020 р.).

87. Міщенко І. І. Трансформація європейських художніх течій в образотворчому мистецтві Буковини кінця XIX – першой половини XX століття (до 1940 року): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Київ, 2009.

88. Мокроусова О. Панно для приватних будинків Київа. / Альбом. Вільгельм Котарбінський. / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Українськи пропілеї, 2014. С. 48–56.

89. Мутер Р. История живописи в XIX веке: в 3 т. Санкт-Петербург: Знание, 1901. Т. 3. 426 с.

90. Науково-облікова картотека ЛНГМ.

91. Науково-облікова картотека МДСУ.

92. Науково-облікова картотека ММЛ.

93. Науково-облікова картотека ММП.

94. Науково-облікова картотека НМВ.

95. Науково-облікова картотека НМВр.

96. Науково-облікова картотека НМІУ

97. Науково-облікова картотека НМК.

98. Науково-облікова картотека НМККГ.

99. Науково-облікова картотека НММ ім. Б. та В. Ханенків.

100. Науково-облікова картотека СОХМ ім. Н. Онацького.

101. Нестеров М. Воспоминания. Москва: Советский художник, 1989. 416 с.

102. Нестерова Е. В. Позднеакадемическая живопись в России: Исторический жанр: тенденции, направления, имена. *Sztuka Europy Wschodniej. Искусство Восточной Европы. Art of Eastern Europe*. 2016. №4. С. 349–362.

103. Нестерова Е. В. Поздний академизм и салон в русской живописи второй половины XIX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / С.-Петерб. гос. академ. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Санкт-Петербург, 2004. 32 с.

104. Нечаев С. Русская Италия. 2009. URL: https://www.litmir.me/br/?b=220179&p=19 (дата звернення: 18.12. 2020).

105. Ницше Ф. Письма. Москва: Культурная революция, 2007. 400с.

106. Ницше Ф. Ессе Homo / Ф. Ницше. По ту сторону добра и зла. Казус Вагнер. Антихрист. Ессе Homo. Москва: АСТ, 2000. С. 333–421. 880 с.

107. Нордау М. Вырождение. Москва: Республика, 1995. 400 с.

108. Овчарук О. В. Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури ХХ – початку ХХІ століття. дис. ... д-ра культурології : 26.00.01. Київ, 2018. 426 с.

109. Омельяненко М. В. Становление историзма в искусстве Германии: опыт Вёрлица. *Известия РГПУ им. А.И. Герцена*. 2007. №53. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-istorizma-v-iskusstve-germanii-opyt-vyorlitsa (дата звернення: 09.03.2020).

110. Орленко Н., Ивашко Ю., Шуань Л. Реинкорнация северного национального романтизма. Исследование и опыт реставрации объектов. Киев: Феникс, 2016. 288 с.

111. Осборн Р. Цивилизация. Новая история. Москва:.АСТ, Астрель, 2010. 764 с.

112. Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 870 с.

113. Панофский Э. Этюды по иконологии. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. 480 с.

114. Пейтер У. Воображаемые портреты. Ребенок в доме. Москва: Издание В. М. Саблина, 1908. 212 с.

115. Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии; Москва: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. 352 с.

116. Пелиховская А. Вильгельм Котарбинский: жизнь, єпоха, судьба наследия. *Антиквар.* №1(115). 2020. с. 37 – 51.

117. Писсаро Л. Россетти. Москва: Книгоиздательство Ю. И. Лепковского (Москва–СПб–Киев–Одесса), Т-во типо-литографии И. М. Машистова (Москва), 1909. 110 с.

118. Покидченко И. М. Шопенгауэр – философ «Темного романтизма». *Ярославский педагогический вестник*. 2015. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/shopengauer-filosof-temnogo-romantizma (дата звернення: 17.05.2020).

119. Прахов Н. А.. Страници прошлого. / Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дробатюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї. С. 62–73.

120. Раскин Дж. Лекции по искусству. Москва: Б.С.Г.-Пресс, 2011. 319 с.

121. Рерих Н. К. Листы дневника: в 3 т. Москва: МЦР, 1996. Т. 3: 1942–1947. 688 с.

122. Роготченко О. О. Мистецтвознавство: роздуми і життя. Київ: Фенікс, 2018. 786 с

123. Савицька Л. Л. Вільгельм Котарбінський у мистецтві свого часу. *Хроніка 2000. Україна – Польща: діалог упродовж десятиліть.* Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2009. С. 562–587.

124. Савицькая Л. Искусство Украины в контексте художественной жизни рубежа веков. 1890–1910-е годы: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01 / Національный технический ун-т ХПИ. Харьков, 2005. 420 с.

125. Садова-Мандюк О. Я. Монументальний церковний живопис Юліана Буцманюка першої половини ХХ століття : дис. … канд. мист.: 17.00.05 / Национальна академия образотворчого мистецтваа і архітектури. Київ, 2020. 347 с.

126. Сарабьянов Д. В. Стидь модерн. Москва: Искусство, 1989. 294 с.

127. Светлов И. Е. Символизм. – новые ракурсы. Москва: канон-плюс, 2017. 640 с.

128. Сидоров А., Губер А. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т. : Москва; Ленинград: ИЗОГИЗ, 1937. Т.1: Мастера ренессанса и барокко. 622 с.

129. Скринник-Миська Д. М. Еволюція світоглядно-філософських засад українського образотворчого мистецтва на рубежі XIX–XX ст.: дис... канд. філософ. наук: 09.00.05 / Нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2008. с. 239

130. Собкович О. Народна поетика у творчості Петра Холодного-старшого. *Вісник львівської національної академії мистецтв*. Вип. 42. 2019 с. 60–78.

131. Сосік О. Д. Витоки декадансу в європейському образотворчому мистецтві другої половини XIX – початку XX століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Напрям «мистецтвознавство». Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 28. С. 87–91.

132. Сосік О. Д. Декілька штрихів до атрибуції робіт Вільгельма Котарбінського. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнар. симпозіуму, присвяченого 50-річчю НАКККіМ. (м. Київ, 6 червня 2019 р.). Київ: НАКККіМ, 2019. С. 266–268.

133. Сосік О. Д. Еклектизм у творчості Вільгельма Котарбінського як чинник формування новітніх мистецьких форм. *Традиції та новації у дизайні:* мат-ли V всеукр. Наук.-практ. інтернет-конф. молодих учених і студентів. (м. Луцьк, 17 квітня 2020 р.). Луцьк: ЛНТУ, 2020. С. 34–38.

134. Сосік О. Д. Єгипетська тема у творчості Вільгельма Котарбінського. *Культура та інформаційне суспільство.* мат. всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених. (м. Харків 23–24 квітня 2020 р.). Харків: ХДАК, 2020. С. 261–262.

135. Сосік О. Д. Мотив потопельника в художніх творах доби fin de siecle. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2019. Вип. 41. С. 233–240.

136. Сосік О. Д. Мотиви декадансу в сучасному інтер'єрі. *Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій*: матеріали всеукр. наук-практ. конф. (м. Київ, 18–19 квітня 2019 р.). Київ: КНУКіМ, 2019. С. 144–150.

137. Сосік О. Д. Ремінісценції вікторіанського «авангарду» в українському, польському та російському образотворчому мистецтві декадансу та символізму. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Напрям «мистецтвознавство». Рівне: РДГУ, 2020. Вип. 32. С. 61–66.

138. Сосік О. Д. Ancient Egyptian and Antique Visions in the Art of Wilhelm Kotarbinski. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. Вісник. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. Вип. 16. С. 108–116.

139. Список членов Киевского общества древностей и искусств. ЦДАМЛМ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 648. Оп. 1. Спр. 28. Арк. 29.

140. Стерджис. М. Обри Бердслей. Москва: КоЛибри, 2014. 432 с.

141. Стоун Дж. Декадентская метафизика. *НЛО*. №49 (1/2018). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19449/ (дата звернення 23.03.2020).

142. Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві. Київ: Міленіум, 2014. 358 с.

143. Творчі документи Котарбінського В. О. ЦДАМЛМ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1283. Оп. 1. Спр. 1. арк. 7.

144. Тейлор Е. Первобытная культура. URL: http://religion.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000015/index.shtml (дата звернення 12.01.2021).

145. Ткаченко Р. П. Декаданс як проблема авторської свідомості в українській літературі кінця XIX – початку XX століття : автореф. Дис. … канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. 2004. 21 с.

146. Тураев Б. А. История древнего востока. Москва: Книга по требованию, 2012. 308 с.

147. Уайльд О. Критик как художник. Москва: Рипол-Классик, 2017. 454 с.

148. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Москва: Азбука-Классика, 2016. 320 с.

149. Уайльд О. Собрание. Сочинений:. в 3т. Москва: Терра-книжный клуб, 2003. Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. 592 с.

150. Узікава О. В. Творчість М. К. Чюрльоніса як мистецько-філософський феномен: дис. … канд. мистецтвознавства(д-ра філософії): 26.00.01 / Нац. Акад. кер. Кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 289 с.

151. Узікова О. Синтез мистецтв у творчості художника та композитора М. К. Чюрльоніса. *Культура України*. Вип. 43. 2013 с. 257–265.

152. Усава Н. Таямніца калекцыы Вільгельма Катарбінскага. *Культурны пласт*. 2020. с. 20–22.

153. Федорук О. К. Джерела культурних взаємен: Україна в творчості польських художників другої половини XIX – початку XX ст. Київ: Мистецтво, 1976. 128 с.

154. Федотова Е. Д. Париж Наполеона III. М: Белый город. 2011. 48 с.

155. Федотова Е. Д. Флорентийская школа маккьяйоли. Москва: Белый город, 2006. 48 с.

156. Фрейзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Москва: Азбука, КоЛибри, 2018. 799 с.

157. Христианская мученица времен Диоклетиана в Тибре. URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20paintings/37605?lng=ru (дата звернення 18.04.2019).

158. Цурганова Е. А. Декаданс в Англии. *Литературоведческий журнал*. 2016. №39. С. 208–214.

159. Чура Е. Н. Проблемы художественной теории и практики позднего прерафаэлитизма : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Московский педагогический гос. ун-т. Москва, 2006. 330 с.

160. Шабанова Ю. А. Теософия: история и современность. Монография. Харьков: ФПЛ Панов А. Н., 2016. 198 с.

161. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XX ст.): монографія. Київ: Генеза, 2005. 592 с.

162. Шестаков В. П. Тайное очарование прерафаэлитов. Москва: Белый город, 2011. 240 с.

163. Шестаков В. П. Прерафаэлиты: мечты о красоте. Москва.: Прогресс-Традиция, 2004. 224 с.

164. Школьна О. В. Арабське мистецтво та сучасна його специфіка вивчення // Художня культура. Актуальні проблеми. 2017. №13. С. 119–127. DOI: https://doi.org/10.31500/1992-5514.13.2017.134017, с. 121–122

165. Школьна О. В. Гламур як новітня квазіестетична категорія в системі критеріїв художності сучасного твору з порцеляни. Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. ІПСМ НАМ України. Київ: Муз. Україна, 2010. С.186–194.

166. Школьна О. В. Методологічні засади вивчення українського фарфору і фаянсу кінця XIX – початку XXI ст. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* 2010. Вип. 3. С. 365–376.

167. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи фарфору (перша половина XX століття): дис... д-ра. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 2007. 257 с.

168. Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1 / Под ред. А. Чанышева. Москва: Республика, 2015. 495 с.

169. Шпенглер О. Закат Эвропы. Москва: Альфа-книга, 2010. 1085 с.

170. Щоденник М. Мурашка 1874–1889 року. НХМУ ДАФ (Національний художній музей України. Документально-архівний фонд). Ф. 17. Спр. 1. Арк. 81.

171. Эдингер Э. Душа в античности. Москва: Касталия, 2015 362 с.

172. Alvarez A. The Savage God. A Study of Suicide. New York & London: W.W. Norton & Company, 1971. 324 p.

173. Amor A. C. William Holman Hunt. The True Pre-Raphaelite. London: Constable & Robinson Ltd., 1995. 301 p.

174. Baringer T. Reading the Pre-Raphaelites. London: Yale University Press, 2012. 192 p.

175. Bronfen E. Over Her Dead Body: Death Femininity, and the Aesthetic. New York: Routledge, 1992. 460 p.

176. Dickens C. Old Lamps for New Ones. *Household Words.* 1850. №12. p.12–14. URL: http://www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/HW15jun50.html (дата звернення 05.04.2020).

177. Dijkstra B. Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin de siècle culture. New York: Oxford University Press, 1986. 453 p.

178. Dovzhyk S. The ukrainian beardsley or a study in camp. URL: https://victorianist.wordpress.com/2016/03/02/the-ukrainian-beardsley-or-a-study-in-camp/ (дата звертання: 24.11.2020).

179. Felski R. The Gender of Modernity. Cambridge: Harvard University Press, 1995. 256 p.

180. Fernbach A. Wilde's Salome and the Ambiguous Fetish. *Victorian Literature and Culture.* 2001. Vol. 29, №1. p. 195–218.

181. Fletcher I. Aubrey Beardsley. Boston: Twayne Publishers, 1987. 206 p.

182. Fredemann W. Pre-Raphaelitism. A Bibliocrical Stady. Harvard University Press, 1965. 327 p.

183. Freeman Margaret B. The Unicorn Tapestries. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983. 244 p.

184. Gaunt W. The Aesthetic Adventure Toronto: Penguin Books Ltd, 1957. 272 p.

185. Gębarowicz M. Wschód i Zachód w sztuce polskiej. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie 1935, 15(2), ss. 146–153.

186. Gilbert H. King Arthur's Knights: The tales retold for boys and girl. Edinburg–London: T.C. & E. C. Jack, 1911. 367 p.

187. Goch M. Między Rzymem a Kijowem : artystyczna przyjaźń Wilhelma. Kotarbińskiego oraz braci. Aleksandra i Pawła Swiedomskich. *Sztuka Europy Wschodniej. Искусство Восточной Европы. Art of Eastern Europe*. 2015. № 3. S. 37–41.

188. Goch M. *Motyw śmierci w twórczości malarza Wilhelma Kotarbińskiego.* Człowiek wobec śmierci na przestrzeni dziejów. Materiały z VII Ogólnopolskiej Sesji Interdyscyplinarnej z cyklu Historia – różne perspektywy. Warszawa: Studenckie Koło Naukowe Historyków Uniwersytetu Warszawskiego. 2011. S. 115–118.

189. Groom N. The Vampire. London: Yale University Press, 2018 320 p.

190. Hönnighausen L. The Symbolist Tradition in English Literature: A Study of Pre-Raphaelitism and Fin de Siecle., New York: Cambridge UP, 1988. 350 p.

191. Hunt W. H. Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood London: E. P. Dutton and Company 1914 c 68. URl: http://www.rossettiarchive.org/docs/nd467.h9.1914.1.rad.html (дата звернення 03.04. 2020).

192. Jullian P. Dreamers of Decadence: Symbolist Painters of the 1890s. New York: Praeger Publishers, 1974. 272 p.

193. Krypczyk A. Nastroje natury: pejzaż w twórczości polskich monachijczyków w II połowie XIX wieku : katalog wystawy w Muzeum Historii Katowic.Katowice: Muzeum Historii Katowic, 2006. 216 s.

194. Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski 1890–1918. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963. 444 s.

195. Kulling K. Jalons pour une biographie. In Carlos Schwabe, 1866–1926: catalogue des peintures, dessins et livres illustrés appartenant au Musée dřart et dřhistoire de Genève, edited by Marla H. Hand,. Geneva: Musèe dřart et dřhistoire, 1987. 87 p.

196. Malinowski J. Imitacje swiata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej polowy XIX wieku. Krakow: Wydawnictwo literackie. 1987 s.

197. Malinowski J. O genezie symbolizmu w sztuce polskiej i jego rosyjskich odniesieniach. Sztuka Europy Wschudniej. *Искусство Восточной Европы. Art of Eastern Europe.* 2013. №1. s. 401–413.

198. Marsh J. Aubrey Beardsley. Decadence & Desire. London: Victoria and Albert Museum/Trames & Hudson Ltd, 2020, 144 p.

199. Mulhall B. The Romanticization of the Dead Female Body in Victorian and Contemporary Culture. *Aisthesis: Honor student Journal*. 2017. Vol. 8, №2. P. 1–8.

200. Opresco M. The diabolique feminine between decadence and aestheticism female dandies, courtesans, innocents. *Studies on the female body*. Turku: University of Turku Press, 2016. p. 41–48.

201. Owne A. The place of Enchantment. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 384 p.

202. Pater W. The renaissance. London: Andrews UK, 2011. 161 p.

203. Percy B. St. John. The young naturalist's book of birds: Anecdotes of the Feathered Creation. London: Joseph Rickerby, 1838. 168 p.

204. Pevsner N. Academies of Art, Past and Present. Cambridge: University press, 2014. 372 p.

205. Pieri G. The Critical Reception of Pre-Raphaelitism in Italy, 1878–1910. *The Modern Language Review*, vol. 99, №2ю 2004, p. 364–381. URL*:* www.jstor.org/stable/3738751 (дата звернення:14.12. 2020).

206. Pincus-Witten R. Occult symbolism in France: Josephin Peladan and the salon de la rose-crox. New York: Garland, 1976. 291 p.

207. Piwocki K. Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla, Warszawa: PWN, 1970. 327 s.

208. Prettejohn E. The preraphaelites, London: Tate Gallery Publishing Limited, 2000. p. 208.

209. Puffet D. Richard Strauss: Salome. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 211 p.

210. Rossetti, W. M. Dante Gabriel Rossetti. His Family-Letters with a Memoir. London: Ellis, 1895. URL: (http://www.rossettiarchive.org/docs/pr5246.a43.rad.html) (дата звернення 05.04.2020).

211. Ruskin J. Works of John Ruskin, vol. 12 URL: https://www.ebooksread.com/authors-eng/john-ruskin/the-works-of-john-ruskin-volume-12-ala/1-the-works-of-john-ruskin-volume-12-ala.shtml (дата звернення 12.04.2020).

212. Sander G. L. The Jew's body. New York: Routlege, 1991. 316 p.

213. Sizeranne Robert de la. The Pre-Raphaelites. New York: Parkstone Press International, 2008. 199 p.

214. Skotniczna E. ‘Szara Godzina’ Na Płótnach Polskich Monachijczyków, Czyli Niemiecki Stimmung w Rodzimym Wydaniu.” Wokół Malarstwa Monachijskiego, 2020. S.133–142.

215. Smith Erin A., 'The Art of Aubrey Beardsley, A Fin de Siècle Critique of Victorian. Society', *The Student Historical Journal, 24 (1992–1993),* Department of History, Loyola University. URL: http://people.loyno.edu/~history/journal/1992-3/documents/TheArtofAubreyBeardsley_AFindeSiecleCritiqueofVictorianSociety.pdf (дата звернення: 25.10.2020).

216. Sosik O. Iconography of female images in the art of decadence. *Problems of Arts and Culture*: International scientific journal. 2020. №3(73). P. 61–73.

217. Sosik O. Trends in fine art, as exemplified by the legacy of W. Kotarbiński, and architecture of the late 19th and early 20th centuries, Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura, 1/2019. S. 8–16.

218. Sotheby's. Franz von Stuck. URL: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/19th-century-european-art-n09218/lot.49.html (дата звернення 12. 06. 2020).

219. Stone J. Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture: Aesthetics and Anxiety in the 1890s. London: Palgrave Macmillan, 2019. 219 p.

220. Story Alfred T. Great Religious Painters of the World: Sir Edward Burne-Jones. Sunday Strand. 1901.Vol.4. P. 32–39.

221. Symons A. The art of Aubrey Beardsley. New York: Boni and Liveright, 1918. 168 p.

222. Tiarle Ocs A. Short Analysis of Christina Rossetti’s "In an Artist’s Studio". URL: https://interestingliterature.com/2016/01/a-short-analysis-of-christina-rossettis-in-an-artists-studio/ (дата звертання: 06. 08. 2020).

223. Treitel C. A Science for the Soul: Occultism and the Genesis of the German Modern. Baltimor–London: Johns Hopkins University, 2004. 376 p.

224. Tromp M. Altered States: sex, nation, drugs, and self-transformation. Albany: SUNY Press, 2006. 260 p.

225. Urbanus. “Szał”, obraz Władysława Podkowińskiego. / *Antologia polskiej krytyki artysyczney 1890–1918. /* pod red. Juszczak W. Warszawa: Polska Arfdemia Nauk. Instytut Sztuki, 1976. 478 s.

226. Van Spilbeeck D., Simillion K., Van den Branden, F. J. Stad Antwerpen. Kermisfeesten: 200e verjaring van de Stichting der Koninklijke akademie. Antwerpen: Drukk. Buschmann, 1865. 304 p.

227. Wagner R. The Art-Work of the Future. Електроний ресурс URL: http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagartfut.htm (дата звертання 12.11.2020).

228. Walas T. Ku otchłani (dekadentizm w literaturze polskij). Kraków: wzdawnictwo literackie, 1986. 303 s.

229. Wang C. Aubrey Beardsley: Understanding Androgyny Through Shunga. Erudiyion magazine. URL: https://www.eruditionmag.com/home/aubrey-beardsley-understanding-androgyny-through-shunga (дата звертання: 29. 10. 2020).

230. Weber E. France: Fin de Siècle. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1986. 294 p.

231. Weintraub S. Beardsley. New York: George Draziller, Inc., 1967. 285 p.

232. Wilde O. Salome. URL: http://pinkmonkey.com/dl/library1/salome.pdf (дата звернення 05.10. 2020).

233. Wilhelm Kotarbinski dla kościołów na Białorusi. *Tygodnik ilustrowany.* 1906. 1 połr. s. 231.

234. Witkiewicz S. Aleksander Gierymski. Lwiw: Nakladem Towarzystwa Wydawniczeg, 1903 s. 208.

235. Wolffram H. The Stepchildren of Science: Physical research and parapsychology in Germany. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. P. 35–36.

236. Zatlin Linda G. Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics. New York: Oxford University Press, 1990. 249 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

1 Сосік О. Д. Витоки декадансу в європейському образотворчому мистецтві другої половини XIX – початку XX століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Напрям «мистецтвознавство». Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 28. С. 87–91.

2 Сосік О. Д. Мотив потопельника в художніх творах доби fin de siecle. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2019. Вип. 41. С. 233–240.

3 Сосік О. Д. Ремінісценції вікторіанського «авангарду» в українському, польському та російському образотворчому мистецтві декадансу та символізму. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Напрям «мистецтвознавство». Рівне: РДГУ, 2020. Вип. 32. С. 61–66.

4 Сосік О. Д. Ancient Egyptian and Antique Visions in the Art of Wilhelm Kotarbinski. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук Вісник. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. Вип. 16. С. 108–116.

Статті у наукометричних виданнях інших країн

5 Sosik O. Trends in fine art, as exemplified by the legacy of W. Kotarbiński, and architecture of the late 19th and early 20th centuries, Przestrzeń. Urbanistyka. Architektura, 1/2019. S. 8–16.

6 Sosik O. Iconography of female images in the art of decadence. *Problems of Arts and Culture*: International scientific journal, 2020. №3(73). P. 61–73.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7 Сосік О. Д. Мотиви декадансу в сучасному інтер'єрі. *Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій*: матеріали всеукр. наук-практ. конф. (м. Київ, 18–19 квітня 2019 р.). Київ: КНУКіМ, 2019. С. 144–150.

8 Сосік О. Д. Декілька штрихів до атрибуції робіт Вільгельма Котарбінського. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнар. симпозіуму, присвяченого 50-річчю НАКККіМ. (м. Київ, 6 червня 2019 р.). Київ: НАКККіМ, 2019. С. 266–268.

9 Сосік О. Д. Еклектизм у творчості Вільгельма Котарбінського як чинник формування новітніх мистецьких форм. *Традиції та новації у дизайні:* мат-ли V всеукр. Наук.-практ. інтернет-конф. молодих учених і студентів (м. Луцьк, 17 квітня 2020 р.). Луцьк: ЛНТУ, 2020. С. 34–38.

10 Сосік О. Д. Єгипетська тема у творчості Вільгельма Котарбінського. *Культура та інформаційне суспільство.* мат. всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених. (м. Харків 23–24 квітня 2020 р.). Харків: ХДАК, 2020. С. 261–262.

Основні положення дисертації оприлюднено в доповідях на 5 наукових конференціях

Міжнародні:

Міжнародний симпозіум «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство», присвячений 50-річчю НАКККіМ (м. Київ, 6 червня 2019 р., форма участі – заочна);

Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (м. Київ 6–7 листопада 2019 р., форма участі – очна);

Всеукраїнські:

Всеукраїнська науково-практична конференція Київського національного університету культури і мистецтв «Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій» (м. Київ, 18–19 квітня 2019 р., форма участі – заочна);

V Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція молодих учених і студентів «Традиції та новації у дизайні» (м. Луцьк, 17 квітня 2020 р., форма участі – заочна);

Всеукраїнська науково-практична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (м. Харків, 23–24 квітня 2020 р. форма участі – заочна).

ДОДАТОК Б.
ІЛЮСТРАЦІЇ

Б. рис.1. Дж. Е. Мілле. Христос у родинному домі. 1849–1850. Полотно. Олія. Зб. Британської галереї Тейт. Лондон. Англія..

Б. рис.2. У. Х. Хант. Навернена британська родина рятує християнського місіонера від переслідування друїдів. 1849–1850. Полотно. Олія. Зб. Музею Ешмола. Оксфорд. Англія.

Б. рис. 3. Д. Г. Россетті. Благовіщення. 1850. Полотно. Олія. Зб. Британської галереї Тейт. Лондон. Англія.

Б. рис. 4. У. Х. Хант. Пробудження сумління. 1853. Полотно. Олія. Зб. Британської галереї Тейт. Лондон. Англія.

Б. рис. 5. Д. Г. Россетті. Знайдена. 1853. Полотно. Олія. Зб. Художнього музею Делаверу. Вілмінгтон. США.

Б. рис. 6. Д. Г. Россетті. Ворота пам’яті. 1864. Пастель. Папір. Зб. Бріджменської бібліотеки мистецтв. Лондон. Англія.

Б. рис. 7. Д. Г. Россетті. Венера Вертикордія. 1868. Полотно. Олія. Зб. Галереї та музею Рассел-Коутс. Борнмут. Англія.

Б. рис. 8. Д. Г. Россетті. Астарта Сирійська. 1877. Полотно. Олія. Зб. Манчестерської худ. галереї. Манчестер. Англія.

Б. рис. 9. Ф. фон Штук. Гріх. 1893. Зб. Нової пінакотеки. Полотно. Олія Мюнхен. Німеччина.

Б. рис. 10. Дж. Е. Мілле. Сомнамбула. 1871. Полотно. Олія. Зб. Художнього музею Делаверу. Вілмінгтон. США

Б. рис. 11. І. Крамськой. Сомнамбула. 1871. Полотно. Олія. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 12. М. Пірнер. Сновида. 1878. Полотно. Олія. Зб. Національної галереї. Прага.Чехія.

Б. рис. 13. А. фон Келлера. Спіритуалістичний телекінез браслету. 1887. Картон. Олія. Зб. Музею Кунстхаус. Цюрих. Швейцарія.

Б. рис. 14. Г. фон Макс. Провидиця з Превросту. 1892. Полотно. Олія. Національна галерея. Прага. Чехія.

Б. рис. 15. Г. фон Макс. Біла Жінка. 1900. Полотно. Олія. Приватна колекція.

Б. рис. 16. Е. Делакруа. Смерть Офелії. 1844. Полотно. Олія. Зб. музею О. Райнхарта. Вінтертур. Швейцарія.

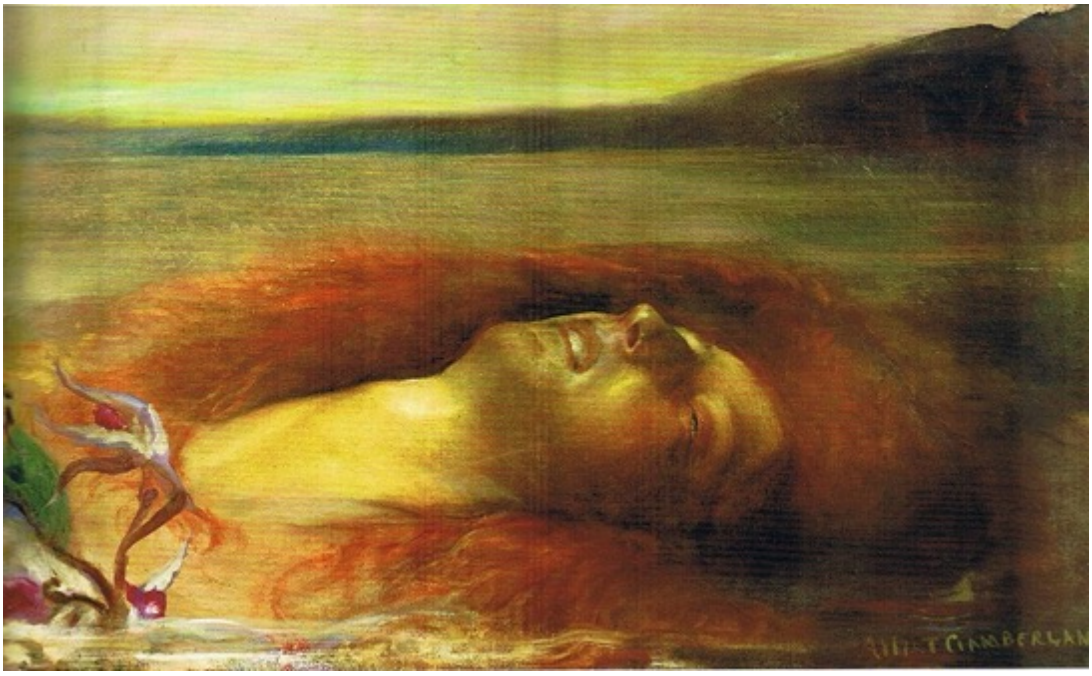
Б. рис. 17. П. Деларош. Хримтиянська мучениця часів Діоклетіану у Тибрі. 1853. Полотно. Олія. Зб. Ермітажу.

Б. рис. 18. Дж. Е. Мілле. Офелія. 1851–1852. Полотно. Олія. Зб. Британської галереї Тейт. Лондон. Англія.

Б. рис. 19. Антоон ван Велі. Офелія. 1898–1899. Папір. Пастель. Приватна колекція.

Б. рис. 20. Гастона Бюс’єр. Офелія у воді.1900. Акварель. Приватна колекція.

Б. рис. 21. Константін Меньє. Офелія. 1878. Полотно. Олія. Приватна колекція.



Б. рис. 22. Альберт Чамберлані. Офелія. 1900. Полотно. Олія. Зб. Музею Fin de siècle. Брюсель. Бельгія.

Б. рис. 23. Дж. Е. Мілле. Леді Шаллот. 1854. Папір. Олівець. Зб. Художньої галереї Південної Австралії. Аделаїда. Австралія.

Б. рис. 24. У. Крейн. Леді Шаллот. 1862. Полотно. Олія. Зб. Йєльського центру британського мистецтва. НьюХейвен. США.

Б. рис. 25. Дж. Лафарг. Леді Шаллот. 1862. Полотно. Олія. Зб. Нового британського музею американського мистецтва. Нью-Йорк. США.

Б. рис. 26. А. Гудвін. Леді Шаллот. Дата невідома. Папір. Акварель. Олівець. Приватна колекція.

Б. рис. 27. А. Хьюз. Леді Шаллот. 1873. Полотно. Олія. Приватна колекція.

Б. рис. 28. Дж. А. Грімшоу. Леді Шаллот. 1875. Полотно. Олія. Зб. Йєльського центру британського мистецтва. Нью Хейвен. США.

Б. рис. 29. С. Андерсон. Елейн. 1870. Полотно. Олія. Зб. Улкерської художньої галереї. Ліверпуль. Англія.

Б. рис. 30. Дж. А. Грімшоу. Елейн. 1877. Полотно. Олія. Приватна колекція.

Б. рис. 31. Т. Е. Розенталь. Елейн. 1874. Полотно. Олія. Зб. Чикагського інституту мистецтв. Чикаго. США.

Б. рис. 32. Г. Уотсон. Елейн. 1877. Полотно. Олія. Художня галерея Онтаріо. Торонто. Канада.

Б. рис. 33. У. Крейн. Посмертна подорож леді Лілі з Астолату. 1911. Зб. Художньої галереї та музею Рассел-Коутс. Бронмут. Англія.

Б. рис. 34. Г. фон Макс. Анатом. 1869. Полотно. Олія. Зб. Нової пінакотеки. Холст. Олія Мюнхен. Німеччина.

Б. рис. 35. П. Бюффе. Сцена розтину. 1880. Полотно. Олія. Приватна колекція.

Б. рис. 36. Е. Сімоне. Анатомія серця. 1890. Полотно. Олія. Зб. Національного музею Прадо. Мадрід. Іспанія.

Б. рис. 37. Г. фон Макс. Християнсьа мученіця. 1867. Холст. Олія. Зб. Музею Фрай. Вашингтон. США.

Б. рис. 38. Ф. Ропс. Ескіз спокуси св. Антонія. 1878.Папір. Олівець. Зб. Музею Мармоттан-Моне. Париж. Франція.

Б. рис. 39. А. фон. Келлер. У місячному сяйві. 1894. Полотно. Олія. Зб. Музею Кунстхаус. Цюрих. Швейцарія.

Б. рис. 40. О. Бердслей. Кульмінація. 1894. Принт. Зб. Музею Вікторії й Альберта. Лондон. Англія.

Б. рис. 41. Очі Ірода. 1894. Принт. Зб. Музею Вікторії й Альберта. Лондон. Англія.

Б. рис. 42. Танок живота. 1894. Принт. Зб. Музею Вікторії й Альберта. Лондон. Англія.

Б. рис. 43. Г. Моро. Танок Свломеї. 1876. Холст Олія. Зб. Музею Хаммер. Лос Анджелес. США.

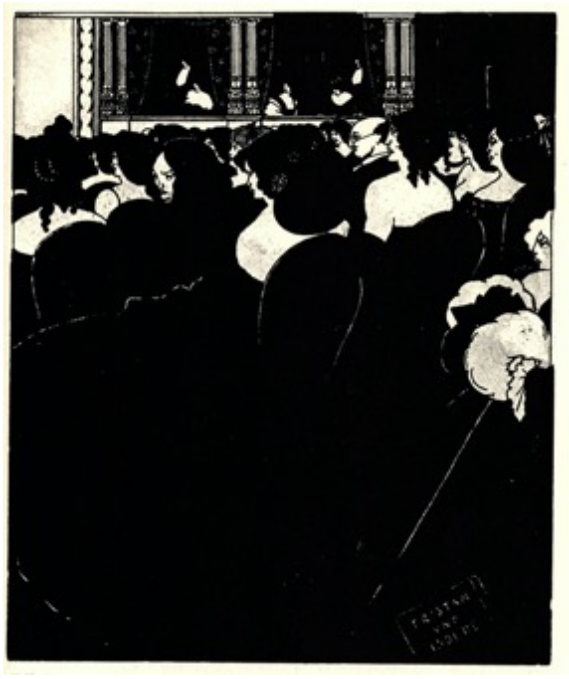
Б. рис. 44. Г. Моро. Явище. 1876. Полотно. Олія. Акварель. Зб. Лувру. Париж. Франція.

Б. рис. 45. Г. Моро. Саломея. 1880. Папір. Олівець. Зб. Лувру. Париж. Франція.

Б. рис. 46. О. Бердслей. Іоан Хреститель і Саломея. 1894. Принт. Зб. Музею Вікторії й Альберта. Лондон. Англія.

Б. рис. 47. О. Бердслей. Павичева спідниця. 1894. Принт. Зб. Музею Вікторії й Альберта. Лондон. Англія.

Б. рис. 48. О. Бердслей. Титульна сторінка. 1894. Принт. Зб. Музею Вікторії й Альберта. Лондон. Англія.



Б. рис. 49. О. Бердслей. Вагнерітки. 1894. Принт. Зб. Музею Вікторії й Альберта. Лондон. Англія.

Б. рис. 50. О. Бердслей. Повернення Тангейзера. 1895. Літографія. Приватна колекція.

Б. рис. 51. О. Бердслей. Автопортрет. 1897. Зб. Бібліотеки університета Торонто. Торонто. Канада.

Б. рис. 52. О. Бердслей. Мадемуазель де мопен. 1898. Принт. Зб. Музею Вікторії й Альберта. Лондон. Англія.

Б. рис. 53. М. Феофілактов. Диявол. 1906. Папір. Туш. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

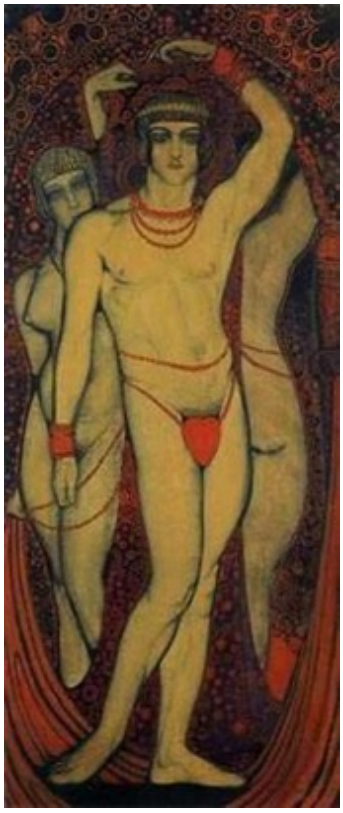
Б. рис. 54. Л. Бакст. Портрет З. Гіппіус. 1906. Папір. крейда. Олівець. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 55. К. Сомов. Спляча молода жінка. 1909. Полотно. Олія. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 56. І. Мясоєдов. Дамська дуель. Дата невідома. Акварель. Місцезнаходження невідоме.

Б. рис. 57. О. Бердслей. Мессаліна та її спутниця. 1895. Папір. Графіт. Акварель. Зб. Британської галереї Тейт. Лондон. Англія.

Б. рис. 58. В. Максимович. Автопортрет. 1913. Полотно. Олія. Зб. НХМУ. Київ. Україна.

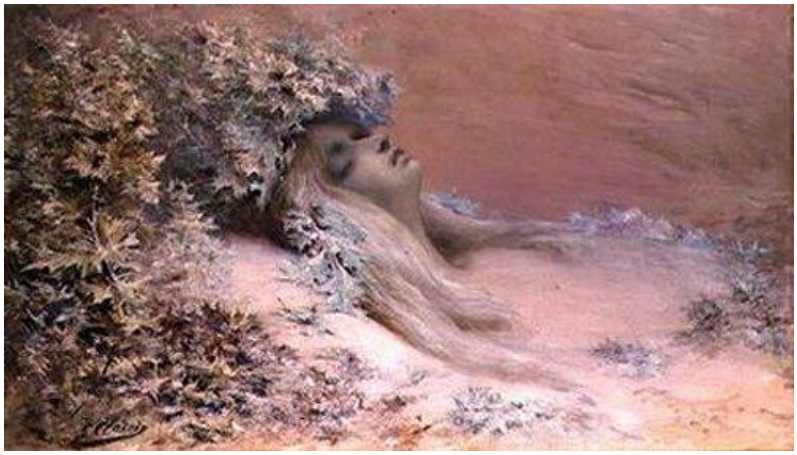


Б. рис. 59. В. Максимович. Нудизм. 1914. Полотно. Олія. Зб. НХМУ. Київ. Україна.

Б. рис. 60. С. Соломон. Офелія. 1887. Приватна колекція.

Б. рис. 61. К. Монтальд. Офелія. 1893. Полотно. Олія. Приватна колекція.

Б. рис. 62. А. Стек. Офелія. 1894. Полотно. Олія. Зб. Музею Гран-Пале. Париж. Франція.



Б. рис. 63. Ж. Клерен. Офелія серед чортополоху. 1898. Приватна колекція.

Б. рис. 64. Л. Леві-Дюрме. Офелія. 1900. Папір. Пастель. Приватна колекція.

Б. рис. 65. О. Редон. Офелія. 1900–1905. Папір. Пастель. Приватна колекція Іана Вуднера.

Б. рис. 66. Ф. Кнопфф. Я зачиню за собою двері. 1891. Полотно. Олія. Зб. Баварської державної колекції картин. Мюнхен. Німеччина.

Б. рис. 67. Д. Г. Россетті. Beata beatrix. 1870. Полотно. Олія. Зб. Британської галереї Тейт. Лондон. Англія.

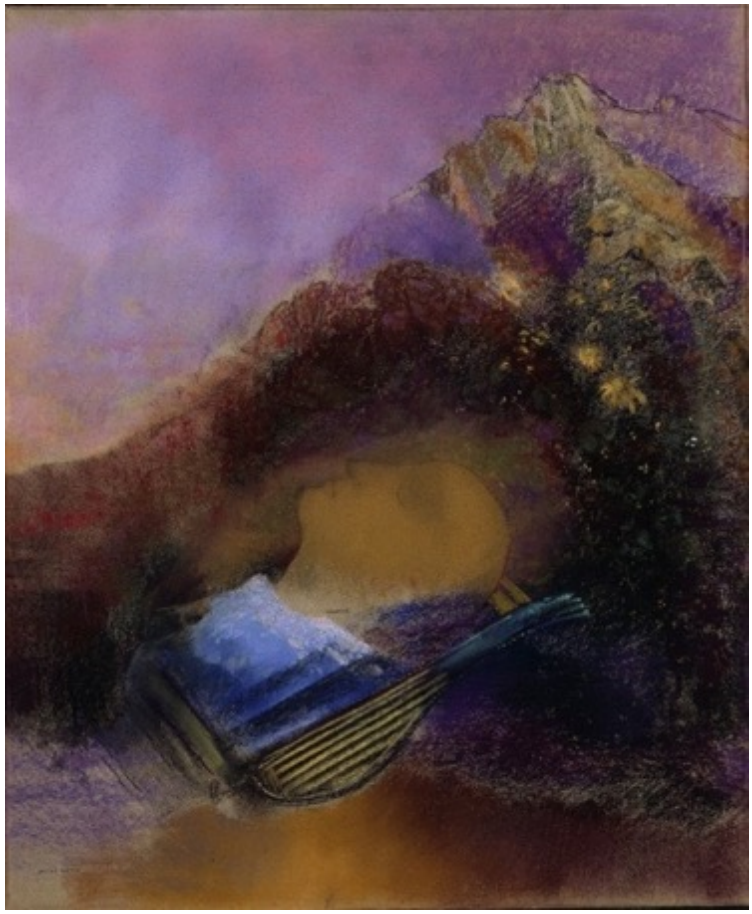
Б. рис. 68. Д. Г. Россетті. Пія де Толомеї. 1868–1880. Полотно. Олія. Зб. Музею мистецтв Спенсера. Лоуренс. США.

Б. рис. 69. Л. Бакст. Стародавній жах. 1908. Полотно. Олія. Зб. ДРМ. Санкт-Петербург. Росія.

Б. рис. 70. М. Добужинський. Міські сни. Поцілунок. 1916. Картон. Акв., кар., туш, сангіна, дряпання. Зб. ДРМ. Санкт-Петербург. Росія.

Б. рис. 71. Анрі-Леопольд Леві. Смерть Орфея. 1870. Полотно. Олія. Зб. Інституту мистецтв Чикаго. Чикаго. США

Б. рис. 72. О. Редон. Орфей, що пливе по воді або містика. 1881. Папір. Чорна крейда. Зб. Музею Креллер-мюллер. Оттерло. Нідерланди.



Б. рис. 73. О. Редон. Орфей. 1903–1910. Папір. Пастель. Зб. Клівлендського музею мистецтв. Клівленд. США.

Б. рис. 74. Ж. Дельвіль. Смерть Орфея. 1893. Полотно. Олія. Зб. Королівського музею витончених мвстецтв. Брюсель. Бельгія.

Б. рис. 75. Г. Халіл. Голова Орфея, що пливе вниз по річці Герб у море. 1908–1913. Полотно. Олія. Зб. Музею Телфарів. Саванна. США .

Б. рис. 76. А. Беклін. Голова Медузи. 1878. Полотно. Олія. Зб. Німецького національного музею. Нюрберг. Німеччина.

Б. рис. 77. П. Свєдомський. Медуза.1882. Полотно. Олія. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 78. В. Трюбнер. Гогона. 1891. Картон. Олія. Зб.

Б. рис. 79. Ф. фон Штук. Голова Медузи. 1900. Папір. Пастель. Зб. Мистецької галереї. Мюнхен. Німеччина.

Б. рис. 80. К. Швабе. Медуза. 1895. Папір. Акварель. Приватна колекція.

Б. рис. 81. Я. Мальчевський. Медуза. 1900. Полотно. Олія. Зб. Львівської національної галереї. Львів. Україна.

Б. рис. 82. В. Котарбінський. Медуза. 1903. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 129.

Б. рис. 83. В. Котарбінський. Поцілунок Медузи. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 503.

Б. рис. 84. Г. Фюслі. Битва Тора зі змієм Мідгарда. 1788. Полотно. Олія. Зб. Королівської академії мистецт. Лондон. Англія.

Б. рис. 85. Г. Фюслі. Сон. Пастуха. 1793. Полотно. Олія. Зб. Британської галереї Тейт. Лондон. Англія.

Б. рис. 86. Г. Фюслі. Тиша. 1799–1801. Полотно. Олія. Зб. Музею Кунстхаус. Цюрих. Швейцарія.

Б. рис. 87. У. Блейк. Великий архітектор. 1794. Папір. Гравіруання. Акварель. Зб. Художньої галереї Вітвор. Манчестер. Англія.

Б. рис. 88. У. Блейк. Христос у могилі. 1805. Папір. Акварель. Олівець. Зб. Музею Вікторії й Альберта. Лондон. Англія.

Б. рис. 89. К. Д. Фрідріх. Хрест у горах. 1807–1808. Полотно Олія. Зб. Галереї нових майстрів. Дрезден. Німеччина.

Б. рис. 90. К. Д. Фрідріх. Аббатство у дубовому лісі. 1809–1810. Полотно Олія. Зб. Старої національної галереї. Берлін. Німеччина.

Б. рис. 91. П. де Шаван. Співчуття. 1887. Полотно. Пастель. Зб. ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Москва. Росія.

Б. рис. 92. К. Швабе. Смерть. 1900. Іл. до кн. Ш. Бодлера «Квіти зла».

Б. рис. 93. К. Швабе. Могильник і смерть. 1900. Полотно. Олія. Зб. Музею Дорсе. Париж. Франція.

Б. Рис. 94. Е. Берн-Джонс. Персей та Граї. 1877. Полотно. Олія. Зб. Національного музею Кардіффа. Кадіфф. Англія.

Б. Рис. 95. Е. Берн-Джонс. Любов і пілігрим. 1896–1897. Полотно. Олія. Зб. Галереї Тейт. Лондон. Англія.

Б. рис. 96. О. Редон. Занепалий янгол. 1872. Папір. Вугілля. Приватна колекція.

Б. рис. 97. Ф. фон Штук. Люцифер. 1890. Зб. Національної художньої галереї. Софія. Болгарія.

Б. рис. 98. М. Врубель. Демон що летить. 1890–1891. Папір. Чорна акварель. Іл. до поеми М. Лермонтова. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 99. М. Врубель. Демон що летить. 1890–1891. Папір. Акварель. Зб. ДМОМ ім. О. С. Пушкіна. Москва. Росія.

Б. рис. 100. В. Котарбінський. Янгол на цвинтарі. Полотно. Олія. Костьол у м. Постоліска. Тлущ. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 128.

Б. рис. 101. В. Котарбінський. На полі бою. Папір. Сепія. Донецьк. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 272.

Б. рис. 102. В. Котарбінський. Надзіркові краї. Папір. Сепія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 275.

Б. рис. 103. В. Котарбінський. Здоланий янгол. Папір. Сепія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 274.

Б. рис.104. В. Котарбінський. Розіп’ятий янгол. Папір. Сепія. Зб. НМІУ.

Б. рис. 105. В. Котарбінський. Війна. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 515, 521.

Б. рис. 106. В. Котарбінський. Темна зірка. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 517.

Б. рис. 107. В. Котарбінський. Смерч. Янгол зі здійнятими крилами. Папір Сепія. СОХМ ім. Н. Онацького.

Б. рис. 108. В. Котарбінський. Поранений вампір. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 514.

Б. рис. 109. В. Котарбінський. Вампір. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 507.

Б. рис. 110. В. Котарбінський. Передвісник смерті. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 507.

Б. рис. 111. В. Котарбінський. Дух безодні. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 504.

Б. рис. 112. М. Жук. Біле і чорне. 1912–1914. Папір. Туш, гуаш, пастель, акварель. Приватна колекція Т. Максимюка.

Б. рис. 113. К. Швабе. Сплін й Ідеал. 1907. Акварель, гуаш. Приватна колекція.

Б. рис. 114. А. Беклін. Тритон і Нереїда. 1877. Зб. . Зб. музею О. Райнхарта. Вінтертур. Швейцарія.

Б. рис. 115. К. Швабе. Хвиля. 1897. Полотно. Олія. Зб. Музею мистецтв й історії. Женева. Швейцарія.

Б. рис. 116. Г. Фюслі. Три відьми. 1783. Полотно. Олія. Колекція Королівської шекспірівської компанії. Стратфорд-на-Ейвоні. Англія.

Б. рис. 117. А. Сарторіо. Сірена. 1893. Полотно. Олія. Зб. Мистецької галереї сучасного мистецтва. Турін. Італія.

Б. рис. 118. М. Клтінгер. Сірена. 1895. Полотно. Олія. Колекція Вілли Романа. Флоренція. Італія.

Б. рис. 119. В. Котарбінський. Ностальгія. Поч. 1900-х. приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 131.

Б. рис. 120. В. Котарбінський. Поцілунок хвилі. Полотно. Олія. Зб. Зб. МДСК, колекція І. Понамарчука.

Б. рис. 121. В. Котарбінський. Поцілунок хвилі. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 137.

Б. рис. 122. В. Котарбінський. Примари. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 506.

Б. рис. 123. В. Котарбінський. Водна німфа. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 139.

Б. рис. 124. В. Котарбінський Таємниця хвилі. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 475.

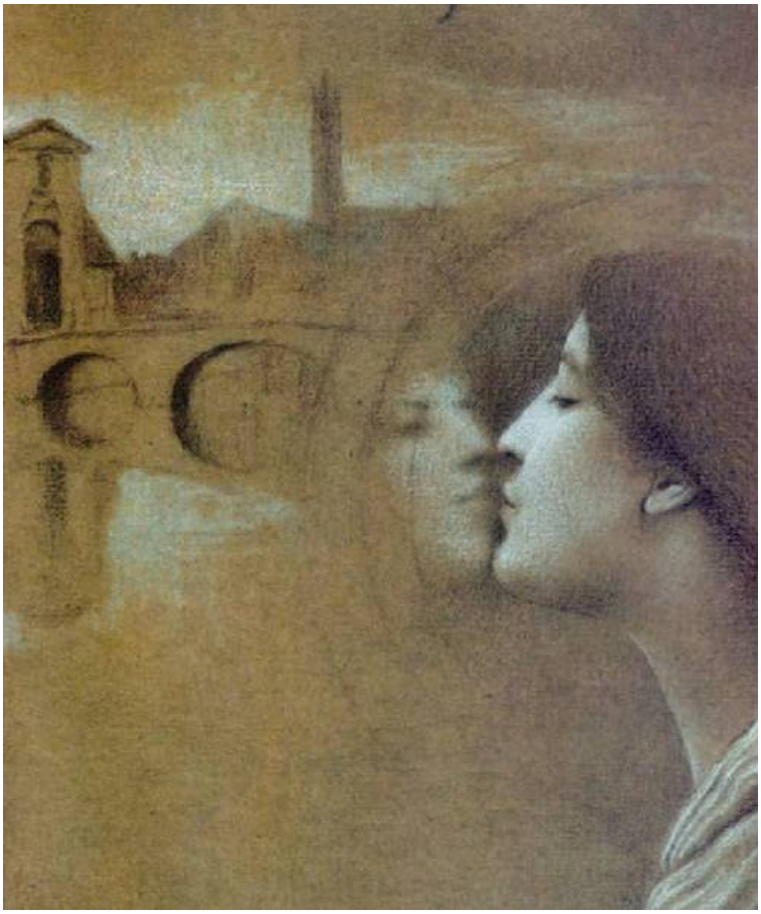
Б. рис. 125 В. Котарбінський. Остання боротьба. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 479.

Б. рис. 126. В. Котарбінський. Заклик до бурі. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 482.

Б. рис. 127. В. Котарбінський. Музика хвиль. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 482.

Б. рис. 128. Ж. Дельвіль. Символізація плоті та духу. 1890. Полотно. Олія. Приватна колекція.

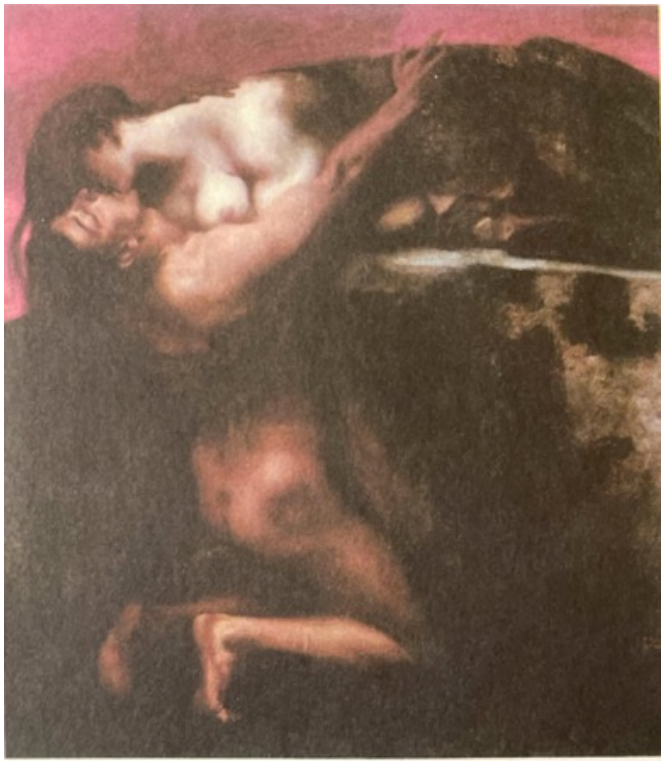
Б. рис. 129. Ж. Дельвіль. Янгол сяяння. 1894. Полотно. Олія. Зб. Королівського музею витончених мистецтв. Брюсель. Бельгія.



Б. рис. 130. Ф. Кнопфф. Моє серце плаче за минулим. 1889. Папір. Пастель. Приватна колекція.

Б. рис. 131. Ф. Кнопфф. Ласка сфінкса. 1896. Полотно. Олія. Зб. Королівського музею витончених мвстецтв. Брюсель. Бельгія.

Б. рис. 132. Г. Моро. Едіп та сфінкс. 1864. Полотно. Олія. Зб. Музею Метрополітен. Нью-Йорк. США.

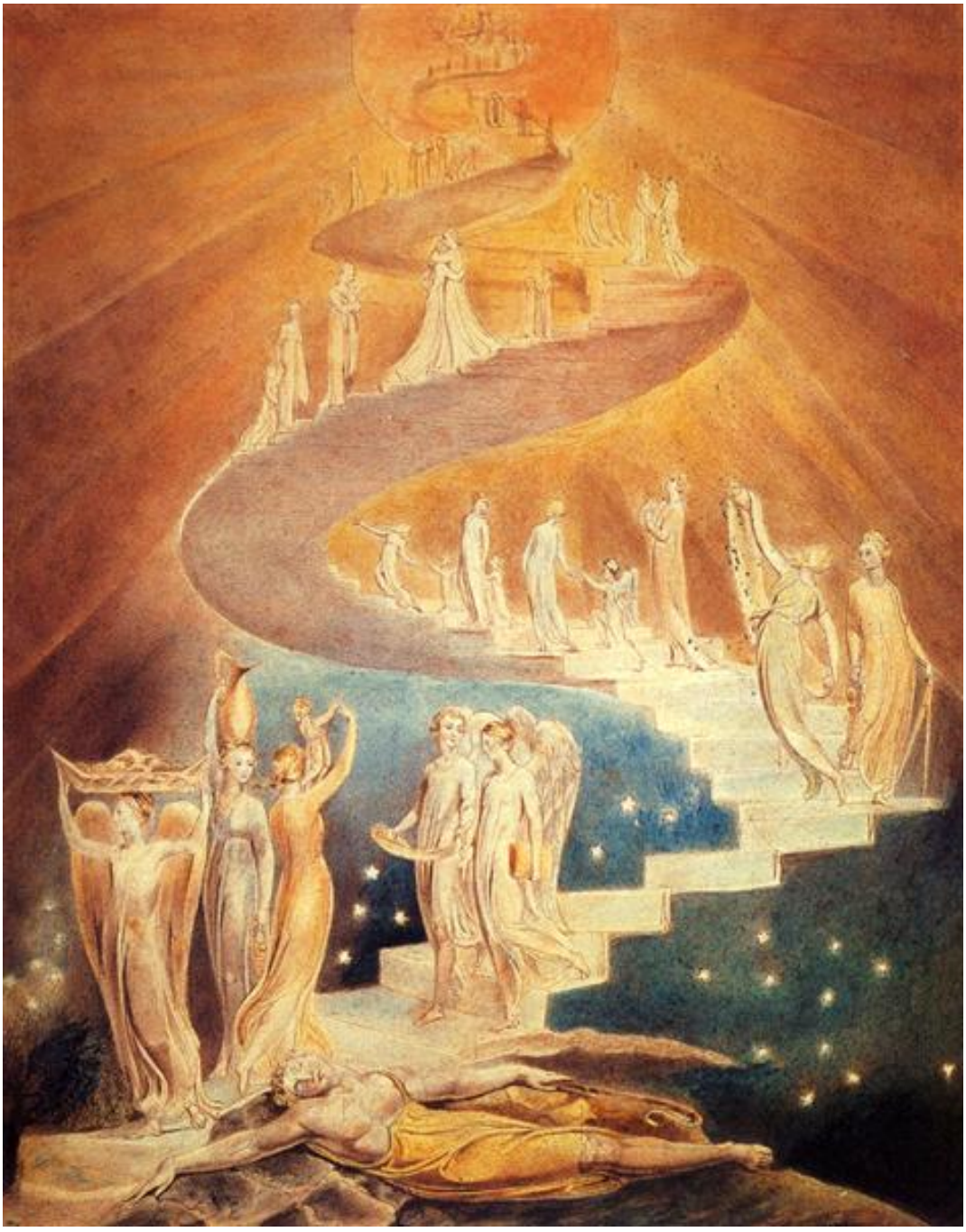


Б. рис. 133. Ф. фон Штук. Поцілунок Сфінкса. 1895. Полотно. Олія. Зб. Музею витончених мистецтв. Будапешт. Угорщина.

Б. рис. 134. Я. Тооропо. Нове покоління. 1892. Полотно. Олія. Зб. Музею Бойманса-ван Бенінгема. Ротердам. Голландія.

Б. рис. 135. К. Швабе. Вечірні дзвони. 1891. Папір. Акварель. Зб. Національного музею витончених мистецтв. Буенос-Айрес. Аргентина.

Б. рис. 136. Е. Берн–Джонс. Золоті сходи. 1876–1880. Полотно. Олія. Зб. Британської галереї Тейт. Лондон. Англія.



Б. рис. 137. У. Блейк. Сходи Іакова. 1799–1806.Папір. Акварель. Приватна колекція.

Б. рис. 138. К. Швабе. Плакат для першої виставки «Салону Троянди та Хреста». 1892. Літографія. Зб. Музею Вікторії та Альберта. Лондон. Англія

Б. рис. 139. В. Котарбінський. Осанна. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 432

Б. рис. 140. В. Котарбінський. Віфлеєм. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 433

Б. рис. 141. В. Котарбінський. Янголи пірамід. Папір. Сепія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 248.

Б. рис. 142. М. Чюрльоніс. 1909. Соната пірамід. Аллегро. Папір. Темпера. Зб. Національного художнього музею ім. Чюрльоніса. Каунас. Литва.

Б. рис. 143. М. Реріх. Шатри. 1909. Папір. Олівець. Зб. Музею М. Реріха. Нью-Йорк. США.

Б. рис. 144. М. Чюрльоніс. (зліва) Створення світу VII. (справа) Стоворення світу XI. 1906. Папір. Темпера. Зб. Національного художнього музею ім. Чюрльоніса. Каунас.

Б. рис. 145. М. Реріх. Небесний бій. 1912. Картон. Темпера. ДРМ. Санкт-Петербург. Росія.

Б. рис. 146. М. Чюрльоніс. Видіння. 1905. Папір. Темпера. Зб. Національного художнього музею ім. Чюрльоніса. Каунас.

Б. рис. 147. Ю. Михайлів. Мій сон. 1921. Пастель. Приватна колекція род. Чапленків.

Б. рис. 148. М. Чюрльоніс. Лес. 1907. Папір. Темпера. Зб. Національного художнього музею ім. Чюрльоніса. Каунас.

Б. рис. 149. Ю. Михайлів. Музика зір. 1919. Пастель. Приватна колекцтя род. Чапленків.

Б. рис. 150. Чюрльоніс. Вершник. 1909. Папір. Темпера. Зб. Національного художнього музею ім. Чюрльоніса. Каунас.

Б. рис. 151. Ю. Михайлів. Музика зір. 1916. Пастель.Приватна колекція род. Чапленків

Б. рис. 152. В. Котарбінський. Пісня дощу. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 447.

Б. рис. 153. В. Котарбінський. Дощ, що впав. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 491.

Б. рис. 154. В. Котарбінський. Перерваний акорд. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 450.

Б. рис. 155. В. Котарбінський. У країні пірамід. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 410.

Б. рис. 156. А. Хмельовській. Сіра година. 1880. Полотно. Олія. Зб. національного музею. Краків. Польща.

Б. рис. 157. В. Котарбінський. Ранковий серпанок. Полотно. Олія. Зб. Музею мистецт ім. Богдана та Варвари Ханенків.

Б. рис. 158. В. Прушковський. Задушки. 1880. Полотно. Олія. Зб. Національного музею. Варшава. Польща.

Б. рис. 159. В. Прушковський. Зірка, що падає. 1884. Полотно. Олія. Зб. Національного музею. Варшава. Польща.

Б. рис. 160. В. Котарбінський. Зірка, що падає. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С..

Б. рис. 161. В. Прушковський. Смерть Анхеллі. 1879. Папір. Пастель. Зб. Регіонального музею мистецтв. Іркутськ. Росія.

Б. рис. 162. В. Прушковський Елоє серед могил. 1892. Папір. Пастель. Зб. Національного музею. Вроцлав. Польща.

Б. рис. 163. Я. Мальчевський. Смерть Еленай. 1907. Картон. Олія. Зб. національного музею. Краків. Польща.

Б. рис. 164. В. Росовський. На могилі повстанця. 1877. Полотно. Олія. Зб. Національного музею. Вроцлав. Польща.

Б. рис. 165. В. Подковінський. Ніч привидів. 1893. Літографія. Зб. Національного музею. Вроцлав. Польща.

Б. рис. 166. В. Подковінський. Поховальний марш. 1894. Зб. національного музею. Краків. Польща.

Б. рис. 167. М. Нойман. Іриси на кладовищі 1899. Зб. Національного музею. Варшава. Польща.

Б. рис. 168. В. Котарбінський. Марення. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С

Б. рис. 169. В. Котарбінський. Балада. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С

Б. рис. 170. В. Котарбінський. На могилі матері. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С.

Б. рис. 171. В. Котарбінський. Кінчено. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 492.

Б. рис. 172. В. Котарбінський. Наплакалась. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 490.

Б. рис. 173. В. Котарбінський. Анемони. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 491.

Б. рис. 174. В. Котарбінський. Могила самогубці. Зб. Національного музею. Варшава. Польща.

Б. рис. 175. В. Васнецов. Три царівни підземного царства. 1884. Полотно. Олія. Зб. Національного музею Київська картинна галерея.

Б. рис. 176. В. Васнецов. Гамаюн, віщій птах. 1895. Полотно. Олія. Зб. Музею мистецтв. Махачкала. Россія.

Б. рис. 177. В. Васнецов. Сирин та Алконост. Пісня радощі та смутку. 1896. Полотно. Олія. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 178. М. Нестеров. Видіння отроку Варфоломею. 1890. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 179. М. Врубель, Пан. 1899. Полотно. Олія. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 180. М. Врубель. Царівна-либідь. 1900. Полотно. Олія. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 181. В. Борисова-Мусатов. Пастухи, що пасуть стадо. Папір на дошці. Олія. приватна колекція.

Б. рис. 182. В. Борисова-Мусатов. Самотність. 1903. Папір. Пастель. Зб. Серпузовського художнього музею. Серпухово. Росія.

Б. рис. 183. В. Борисова-Мусатов. Примари. 1903. Полотно. Темпера. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

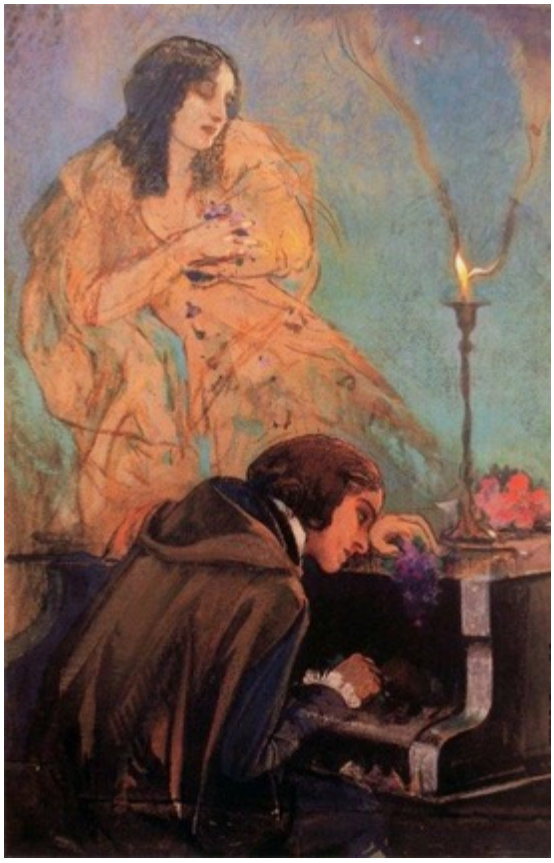
Б. рис. 184. П. Уткін. Любителі бурі. 1904. Полотно. Олія. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 185. Міліоті. Тєлєм. 1904–1905. Дерево. Гуаш. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 186. П. Кузнєцов. Блакитний фонтан. 1905. Полотно. Темпера. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 187. М. Сапунов. Маскарад. 1907. Полотно, срібло, кольорова бронза.. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 188. І. М’ясоєдов. Художник і модель. Дата невідома. Зб. Професора Зотова – Івана Мясоєдова. Ліхтенштейн.



Б. рис. 189. І. М’ясоєдов. Фридерік Шопен та Жорж Санд. Дата невідома. Зб. Професора Зотова – Івана Мясоєдова. Ліхтенштейн.

Б. рис. 190. І. М’ясоєдов. Падіння до пекла. Бл. 1918–1919. Зб. Професора Зотова – Івана Мясоєдова. Ліхтенштейн.

Б. рис. 191. В. Подковінський. Шаленство пристрасті. 1894. Полотно. Олія. Зб. Національного музею. Краків. Польща.

Б. рис. 192. В. Максимович. Поцілунок. 1913. Полотно. Олія. Зб. НХМУ.

Б. рис. 193. В. Максимович. Бенкет. 1914. Полотно. Олія. Зб. НХМУ.

Б. рис. 194. 1892. О, могила, де твоя перемога. 1892. Папір. Зб. Державного музею. Амстердам. Голландія.

Б. рис. 195. Я. Тооропп. Пісня часу. 1893. Дерево. Крейда. Зб. Гаазького муніципального музею. Гаага. Голландія.

Б. рис. 196. М. Жук. Обкладинки до казки «Ох». 1908.

Б. рис. 197. М. Жук. Лілея. 1908. Папір. Вугілля, акварель. НХМУ. Київ. Україна.

Б. рис. 198. М. Жук. Обкладинка до повісті «Тіні забутих предків». 1913.

Б. рис. 199. М. Жук. Обкладинка книги «Співи землі». 1912.

Б. рис. 200. П. Холодний (старший) Дівчина і пава. 1915. Зб. НХМУ

Б. рис. 201. В. Котарбінський. Дама у червоному. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 100.

Б. рис. 202. Д. Г. Россетті. Сибілла Палміфера. 1866. Полотно. Олія. Зб. Художньої галереї леді Левер. Порт-Санлайт. Англія.

Б. рис. 203. Д. Г. Россетті. Видіння Фьяметти. 1878. Полотно. Олія. Приватна колекція Е. Л. Уєббера.

Б. рис. 204. В. Котарбінський. Грекиня. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 81.

Б. рис. 205. В. Котарбінський. Оргія. Бл. 1880. Полотно. Олія. Зб. ДРМ. Санкт-Петербург. Росія.

Б. рис. 206. Г. Семирадський. Римська оргія блискучих часів цезаризму. 1872. Полотно. Олія. Зб. ДРМ. Санкт-Петербург. Росія.

Б. рис. 207. В. Котарбінський. Жертва. Кінець 1880 – початок 1890-х. Картон. Сепія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 276.

Б. рис. 208. В. Котарбінський. Смерть Мессаліни. 1893. Полотно. Олія. Зб. МДСК, колекція І. Понамарчука.

Б. рис. 209. В. Котарбінський. Смерть Анакреона. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 418.

Б. рис. 210. В. Котарбінський. Жертва Нілу. Полотно. Олія. Зб. Національного музею Київська картинна галерея.

Б. рис. 211. П. Свєдосмький. Самотня римлянка. Полотно. Олія. 1884. Зб. Нижегородського державного художнього музею. Нижній Новгорд. Росія.

Б. рис. 212. П. Свєдосмький. Поховання у квітах, 1886. Полотно. Олія. Зб. Національного музею Київська картинна галерея.

Б. рис. 213. П. Свєдосмький. Фульвія з головою Цицерона. 1880-ті. Полотно. Олія. Зб. Пєрєславль-Залєського державного історико-архітектурного і художнього музею-заповідника. Пєрєславль-Залєський. Росія.

Б. рис. 214. В. Котарбінський. Античні дівчата. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 82.

Б. рис. 215. В. Котарбінський. Артеміда і Каллісто. Бл.1870. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 85.

Б. рис. 216. В. Котарбінський. Пісня ранку. Полотно. Олія. Зб. Національного музею Київська картинна галерея.

Б. рис. 217. В. Котарбінський. Дві римлянкі. Полотно. Олія. Зб. Національного музею. Варшава. Польща.

Б. рис. 218. В. Котарбінський. Дві римлянки увінчують квітами статую Антонія. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 104.

Б. рис. 219. В. Котарбінський. Надвечір’я. Замислена. Бл. 1900. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 99.

Б. рис. 220. В. Котарбінський. Біля жертовника. Полотно. Олія. Зб. Національного музею Київська картинна галерея.

Б. рис. 221. В. Котарбінський. Сутінки. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 98.

Б. рис. 222. В. Котарбінський. Вечірня тиша. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 89.

Б. рис. 223. В. Котарбінський. Панно у садибі Ханенків. Червона вітальня. Полотно. Олія. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 220–221.

Б. рис. 224. В. Котарбінський. Панно у садибі Ханенків. Червона вітальня. Алегорія сну (зліва). Алегорія смерті (справа). Полотно. Олія. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 220–221.

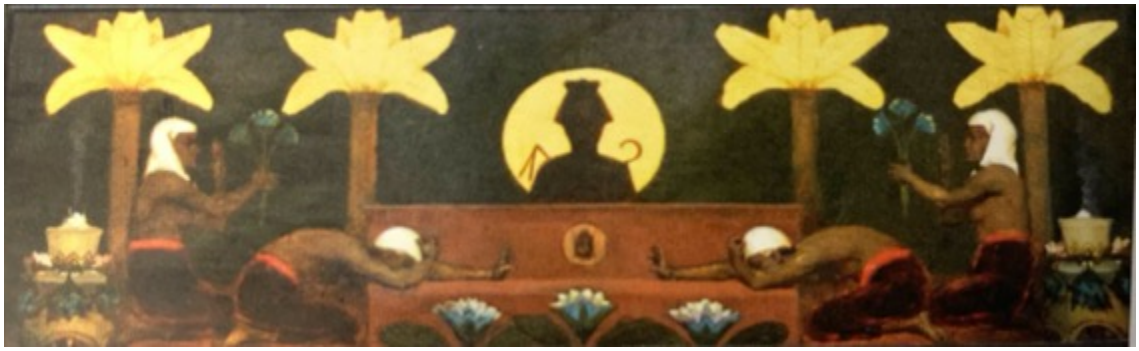
Б. рис. 225. В. Котарбінський. Годування ібісів. Полотно. Олія. Зб. НММ ім. Б. та В. Ханенків.

Б. рис. 226. В. Котарбінський. Мелодії Нілу. Поч. ХХ ст. Полотно. Олія. Зб. ММП. Івано-Франківськ. Україна.

Б. рис. 227. В. Котарбінський. Єгиптянка. Бл. 1900. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 78.

Б. рис. 228. В. Котарбінський. Продавчиня амулетів. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 419.

Б. рис. 229. В. Котарбінський. Алегорія Давнього Єгипту. Тронна зала. Полотно. Олія. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 234.



Б. рис. 230. В. Котарбінський. Алегорія Давнього Єгипту. Сцена поклоніння. Полотно. Олія. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 234.

Б. рис. 231. В. Котарбінський. Алегорі Алегорія Давнього Єгипту. Атрибути влади фараона. Полотно. Олія. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 234.

Б. рис. 232. В. Котарбінський Сон. Донька Каїру. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 489.

Б. рис. 233. В. Котарбінський Мойсей. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 424.

Б. рис.. 234. В. Котарбінський. Авангард. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 410.

Б. рис. 235. В. Котарбінський Сфінкс. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 408

Б. рис. 236. В. Котарбінський Туман Нілу. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 411.

Б. рис. 237. Жан-Огюст-Домінік Енгр. Мадонна Благовещення. 1858. Полотно. Олія. Зб. Національної галереї Вікторії. Мельбурн. Австралія.

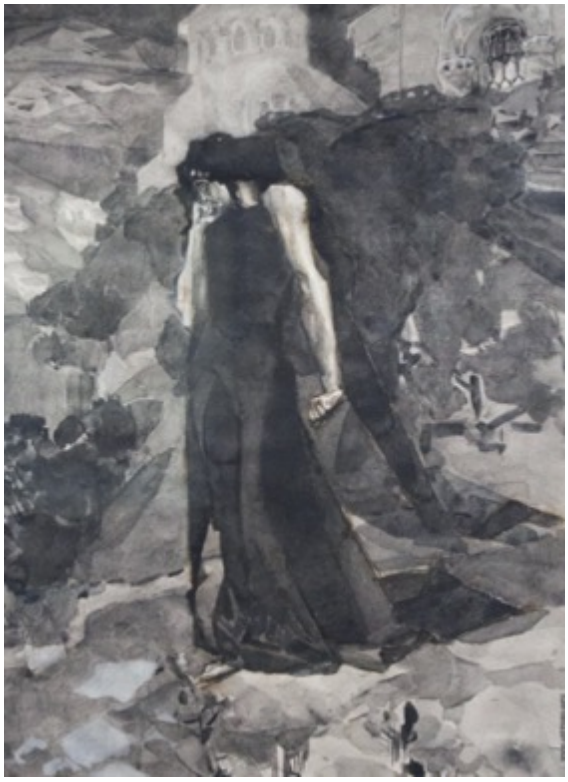
Б. рис. 238. В. Котарбінський (у співавторстві з П. Свєдомським). Роза’яття. Володимирський собор. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 204.

Б. рис. 239. В. Котарбінський. Преображення Господнє. Володимирський собор. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 178.

Б. рис. 240. В. Котарбінський. Серафими (фрагменти). Володимирський собор. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 188–189.

Б. рис. 241. М. Врубель. Маргарита. Середнє панно триптиху Фауст. 1896. Полотно. Олія. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 242. В. Котарбінський. Тихий вечір. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 457.



Б. рис. 243. М. Врубель. Демон біля стін монастиря. 1890–1891. Папір. Чорна акварель, беліла, туш, сепія, олівець. Зб. ДТГ. Москва. Росія.

Б. рис. 244. В. Котарбінський. Чайки. . Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 488.

Б. рис. 245. В. Котарбінський. Таємниця. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 493.

Б. рис. 246. В. Котарбінський. Розп’яття. Кінець XIX ст. Папір. Сепія. Зб. Музею історії Києва.

Б. рис. 247. В. Котарбінський. Агар. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 419.

Б. рис. 248. В. Котарбінський. Антигона. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 418.

Б. рис. 249. В. Котарбінський. Передвістя горя. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 495.

Б. рис. 250. В. Котарбінський. Воїн, що помирає. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 497.

Б. рис. 251. В. Котарбінський. Дві мальви. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 442.

Б. рис. 252. В. Котарбінський. На хресті. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 498.

Б. рис. 253. В. Котарбінський Битва у повітрі. Орел. Папір Сепія. Зб. Сумського обласного музею ім. Н. Онацького.

Б. рис. 254. В. Котарбінський. Останній обов’язок. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 488.

Б. рис. 255. В. Котарбінський. Донька Іаіра. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 489.

Б. рис. 256. В. Котарбінський. Мучениця. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 499.

Б. рис. 257. В. Котарбінський. Смерть центавра. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 416.

Б. рис. 258. В. Котарбінський. Смерть вампіра. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 510.

Б. рис. 259. В. Котарбінський. Зло. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 520.

Б. рис. 260. Ф. Купка,. Хробак-переможець. 1901. Іл. до поеми Е. По.

Б. рис. 261. К. Главачек. Вигнанець. 1895. Папір. Крейда. Зб. Меморіалу національної літератури. Прага. Чехія.

Б. рис. 262. Я. Панушка. Привид. 1899. Папір. Олівець. Зб. Мистецької галереї. Плзень. Чехія.

Б. рис. 263. В. Котарбінський. Туман-утішник. Полотно. Олія. Приватна колекцтя. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 139.

Б. рис. 264. В. Котарбінський. Хмаринка золота. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 470.

Б. рис. 265. В. Котарбінський. Лихоманка. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 487.

Б. рис. 266. В. Котарбінський. Біля могили. Папір. Сепія. Зб. Сумського обласного музею ім. Н. Онацького.

Б. рис. 267. В. Котарбінський. Зачаровані квіти. . Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 506.

Б. рис. 268. В. Котарбінський. Ніч, що помирає. . Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 508.

Б. рис. 269. В. Котарбінський. Червоні квіти. . Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 509.

Б. рис. 270. В. Котарбінський Кривавий дух. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 512.

Б. рис. 271. В. Котарбінський Сирітка. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 485.

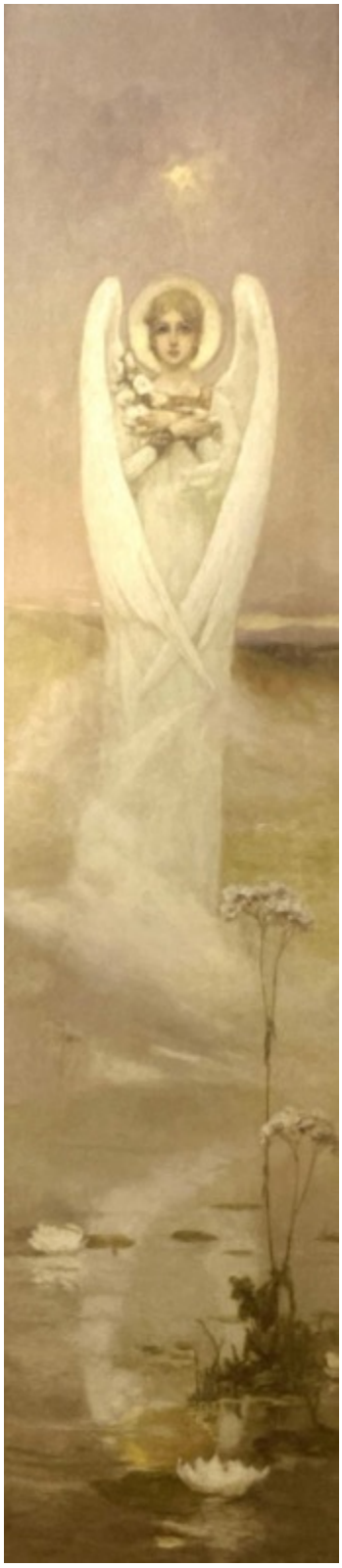
Б. рис. 272. В. Котарбінський Осінній вітер. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 460.

Б. рис. 273. В. Котарбінський Блукаючі вогники. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 472.

Б. рис. 274. В. Котарбінський. Вечірня зірка Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014.. С. 456..

Б. рис. 275. В. Котарбінський. Сузір’я. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 471.

Б. рис. 276. В Клтарбінський. Дівчина і янгол. Полотно. Олія. Приватна колекція. . Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 136.



Б. рис. 277. В. Котарбінський. Янгол. Полотно. Олія. Зб. МДСК, колекція І. Понамарчука.

Б. рис. 278. В. Клтарбінський. Двоє дівчат у сукнях золотій і рожевій. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 142.

Б. рис. 279. В. Клтарбінський. Останній промінь. Полотно. Олія. Приватна колекція. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 143.

Б. рис. 280. В. Котарбінський. Бабка. Полотно. Олія. Зб. Музею образотворчого міистецтва. Лодзь. Польща.

Б. рис. 281. В. Котарбінський. Дівчина серед мальв. Полотно. Олія. Приватна колекція (Швейцарія). Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 152.

Б. рис. 282. В. Котарбінський. Примари. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 535.

Б. рис. 283. В. Котарбінський. Весна. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 468.

Б. рис. 284. В. Котарбінський. Небесні квіти. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 469.

Б. рис. 285. В. Котарбінський. Гоплана. Опубл.: Вільгельм Котарбінський: альбом / Упоряд. М. Дроботюк. Київ: Укр. Письменник, Укр. Пропілеї, 2014. С. 484.