

УДК 75.03(4) «18–19»

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ВІКТОРІАНСЬКОГО «АВАНГАРДУ» В УКРАЇНСЬКОМУ, ПОЛЬСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ДЕКАДАНСУ ТА СИМВОЛІЗМУ**Сосік Ольга** – аспірантка.

Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ

orcid.org/0000-0002-2450-1235

DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.253

olhasosik@gmail.com

Досліджено вплив англійського мистецтва вікторіанської доби на творчість представників українського, польського та російського мистецтва межі століть. Проаналізовано відмінності у втіленні декадентських й символістських тенденцій, які були характерні для кожної з зазначених країн. Зокрема, розглянуто стилістичні рецепції мистецтва руху прерафаелітів та графіки Обрі Бердслея у творах митців об'єднання «Мир искусства», польських і українських художників-символістів, а також роботах Вільгельма Котарбінського як єдиного представника декадансу в українському образотворчому мистецтві.

Ключові слова: декаданс, символізм, прерафаеліти, fin de siècle, Англія, Україна, Польща, Росія.

Постановка проблеми. Англійське мистецтво другої пол. XIX – початку XX ст. мало потужний вплив на європейських митців інших країн. Зокрема, творчість художників-прерафаелітів, у якій беруть свій початок декадентські тенденції, стала головним каталізатором змін академічних традицій у мистецтві. Наприкінці XIX ст. російське мистецьке об'єднання «Мир искусства», почало активно популяризувати англійське мистецтво вікторіанської доби. Відтак, з огляду на тогочасну глибоку інтегрованість українських та польських художників у російський культурний простір мистецтво прерафаелітів та їх послідовників відбилося на творчості багатьох із них.

Мета статті – проаналізувати вплив англійського мистецтва другої пол. XIX – поч. XX ст. на творчість митців українського, польського та російського мистецтва декадансу і символізму.

Виклад основного матеріалу. Слідом за тим, як європейське суспільство опинилось серед уламків старих світоглядних підвалин, унаслідок зміни сталих уявлень про світобудову і краху релігійних ідеалів, у ньому почали ширитись занепадницькі настрої. Чітке усвідомлення вичерпності класичних художніх форм, а також позитивістської традиції, яка спиралась на раціоналізм і логіку, принесло в мистецтво естетику песимізму. З огляду на те, що російське мистецтво того часу було нерозривно пов'язане із західноєвропейською культурою та філософською думкою, декадентські ідеї отримали відгук у творчості низки російських митців.

Натомість в Україні та Польщі домінували, переважно, символістські тенденції в образотворчому мистецтві. Єдиним митцем, чия творчість у повній мірі репрезентувала декадентські мотиви рокової невідворотності кінця, був польсько-український художник Вільгельм Котарбінський.

Загалом слід зазначити, що своїм корінням декаданс сягає романтичної традиції. Головна мета романтиків полягала у подоланні сірої буденності за допомогою мистецтва. У романтизмі митець наділявся божественним статусом, ставав творцем іншої реальності, яка діяла всупереч існуючій. Філософ доби романтизму Ф. Шлегель сформулював цю ідею наступним чином: «Те, чим люди є відносно інших земних істот, тим митець є відносно інших людей» [4; 60]. Декаденти по-своєму переосмислили романтичну концепцію і вписали її у нові світоглядні тенденції епохи fin de siècle. На відміну від романтиків, вони більше не шукали вищої істини, відмовились від трансценденталізму та зосередили свою творчість на гедоністичному рівні.

Загалом романтична доктрина «чистого мистецтва» стала центром ідейного світу художників-декадентів, сутність якої полягала у звільненні мистецтва від будь-якої утилітарності та моральних настанов. Однак, якщо у романтизмі панували настрої меланхолії, туги, сентиментальності, то декаданс переходив у стан депресії, песимізму, холодної відчуженості, душевного неврозу та відчуття безвиході.

Декаденти радикалізували романтичні погляди та створювали на своїх полотнах викривлену реальність, у якій естетика повністю замінювала етику, а критерії краси перестали бути підвладними нормам моралі. За твердженням головного адепту ідеї «мистецтва для мистецтва» та провідного теоретика декадансу О. Уайльда, митцю «дозволено зображувати все. <...> Будь-яке мистецтво не дає жодної користі» [11; 6]. Таким чином, декаденти прагнули вийти за рамки класичних канонів, провести межу між минулим і теперішнім, старим і новим. Вони оспівували темні сторони людської природи, естетизували смерть, підносили «хворобливі насолоди» та шукали «забуття в ексцесах плоті та духу» [8; 162]. Іронія та гротеск були головними інструментами декадентів, за допомогою яких вони відмежовувались від реального світу.

Своє найбільш яскраве втілення декаданс в Росії отримав у графіці художників творчих об'єднань «Мир искусства», «Голубая роза», провідних ілюстраторів журналів «Золотое руно» та «Весы». Світоглядною основою, що об'єднала цих митців, була ідея чистих форм у мистецтві. Художній критик С. Маковський з цього приводу зазначав: «<...> немає можливості точно визначити цей живопис, який швидко розрісся у багатьох напрямках. <...> Єдине, що пов'язувало всіх – ненависть до обивательської рутини, <...> віра в свято мистецтва та самоствердження особистості митця за допомогою краси, яку він побачив і відобразив повною мірою» [10; 32]. Ця різноспрямованість була характерна і для багатьох європейських митців межі століть. Так, декаданс, символізм, неоромантизм часто поєднувались у творчості одного художника.

Головним джерелом натхнення міріскусників слугувало мистецтво англійських прерафаелітів, які стояли біля витоків вікторіанського декадансу. Так, майстри «срібного століття» дотримувались шляху представників братства прерафаелітів – використовували нові художні форми, які сміливо протиставляли старим академічним традиціям. Обидві групи послуговувались різноманітними художніми методами від реалізму до символізму. Коли С. Дягілев відповідав на критику, висловлену на адресу художників-новаторів поборниками консервативного мистецтва, він писав: «У 50-х роках, майже при першій появі картин прерафаелітів, сталося те, що стається з кожною значущою подією, <...> – стався скандал. Всі були обурені зухвальством молодих художників, які насмілилися мати свої естетичні погляди та бажали проповідувати їх» [6; 5-6]. Так, ворожа вікторіанському суспільству мораль прерафаелітів відбивалася не тільки у гротеску їх творчості, а й часом у доволі екстравагантній поведінці самих художників. Так, лідер братства Данте Габріель Россетті розкрив могилу своєї дружини, аби повернути рукопис своїх віршів, які за рік до того поховав разом із коханою.

Ця ексцентричність згодом була успадкована та стала невід'ємною частиною творчості найвизначнішої постаті англійського декадансу – Обрі Бердслея. Він стверджував: «У мене є одна ціль – гротеск. Якщо я не гротеск, то я ніщо» [14; 220]. Його екзотична художня манера поєднувала у собі естетські тенденції прерафаелітів із традиціями японського мистецтва гравюри. Саме симбіоз Заходу і Сходу, а також характерний «бердслеївський пунктир», стали тими визначними рисами, які активно наслідували російські художники-графіки.

Першими, хто звернувся до тем та образів декадансу в Росії, були К. Сомов і Л. Бакст. Вигаданий світ на картинах першого митця, з нереальними, ляльковими персонажами, просякнутий еротикою й гротеском, та андрогенні фігури з малюнків другого, стали хрестоматійними прикладами російського декадентського мистецтва. О. Бенуа стверджував, що «Сомов має близьких до себе майстрів на Заході», таких як Обрі Бердслей, Жорж Мінне, Томас Хейне, і їх «слід було б називати істинними декадентами», які змогли «у своїй хворобливо-чуттєвій <...> і загадковій творчості <...> відобразити дух часу» [2; 414]. Рефлексії від англійського мистецтва можна побачити у роботах російського художника К. Сомова, які були просякнуті театралізованим еротизмом. Як і всі декаденти, митець у своїх картинах прагнув створити відчуття абсолютної штучності. Його лялькові персонажі з гіперболізованою манірністю та застиглими виразами на обличчях поринають в обійми, уособлюють дух іронії й насмішку над людськими пристрастями.

Алюзія на ляльковий театр у мистецькому доробку К. Сомова якнайкраще передавала декадентське бачення сутності життя. Позаяк художники-декаденти спирались головним чином на філософію А. Шопенгауера, за якою світ підпорядкований біологічній Волі, а люди – лише її об'єкти, у своїй творчості вони акцентували на неможливості віднайдення істини. Тобто, холодність та інфантильність сомовських героїв, оповитих нудьгою та пересиченістю повсякдення, підкреслювали відчуття наблизення краху цього світу.

У деяких роботах Л. Бакста зустрічаються культивовані художниками-прерафаелітами маскулінні рудоволосі жінки. Такою митець зобразив З. Гіппіус, яку поет П. Перцов охрестив «Декадентською мадонною». Її екстравагантний портрет в образі хлопчика-підлітка збури публіку не менше, ніж свого часу андрогінні жінки з полотен прерафаелітів.

Ще один твір Л. Бакста, у котрому проглядається прерафаелітський мотив – панно «Пробудження». Магічна атмосфера картини та педантично виписані декоративні деталі нагадують роботу Едварда Берн-Джонса «Спляча красуня».

Якщо говорити про декаданс, не можна оминати увагою знакову для цього напряму роботу Л. Бакста «Стародавній жах». Полотно уособлює передчуття неминучої загибелі світу й апокаліптичні настрої, що проходили лейтмотивом крізь всю епоху *fin de siècle*. Художник змалював трагічне руйнування цивілізації та протиставляв цьому краху архаїчну статую Кори з виразом віти на обличчі. За визначенням мистецтвознавця О. Бобрикова «Кора, <...> – це, звичайно, втілення естетської ідеї “вічної краси”, що торжествує над смертю» [3; 592]. Скульптура була ідеальним

декадентським втіленням краси, позаяк не залежала від грубої, біологічної шопенгауерівської Волі.

Графіки М. Феофілактів та С. Лодигін були яскравими апологетами Обрі Бердслі. Першого, А. Білий навіть охрестив «московським Бердслі» [1; 214]. Він був послідовником англійського майстра не тільки в творчості, а ще й наслідував його зовнішній вигляд. Обидва, М. Феофілактів і С. Лодигін досконало опанували манірну вишуканість стилю свого кумира, з такою ж скрупульозністю і майстерністю виписували витончені пунктири та лінії. А їх хтиві, зооморфні жінки, безстатеві, андрогінні й трансгендерні фігури та естетизовані демонічні образи одразу відсилали глядачів до порочних, екзальтованих бердслеївських персонажів.

Англія відіграла значну роль у творчості ще одного мірискусника – М. Добужинського. Художник багато подорожував і часто бував у британській столиці, а згодом, навіть оселився і працював там протягом чотирьох років. Гнітюча та містична атмосфера Лондона нагадувала М. Добужинському рідний Петербург, з його кам'яними, застиглими будівлями та мостами. Ці рукотворні, позбавлені життя споруди на картинах майстра постають як культ штучності та приреченості всього живого.

У мистецтві М. Добужинського проглядається цікавий симбіоз декадансу та символізму, надто в його серії міських пейзажів, створених під враженням від наслідків лютневої революції. Так, у зазначених роботах відображена похмура естетика занепаду старого світу. У своїй статті «Облік Петербургу» 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» [6]. Однак, поряд із суто декадентським мотивом руйнації та розкладання, на картинах проступають притаманні символізму дух вічності та краси.

Так, у роботі «Міський сон. Поцілунок» на тлі моторошних руїн, немов символ безсмертя, злилися у поцілунку силуети чоловіка та жінки. Загалом, тема сну й поцілунку домінуюча у мистецтві символізму. Сон трактується як «занурення в “іншу реальність”» [3; 598]. Ці символістські риси підносять вищезгаданий твір на новий, духовний рівень сприйняття. Страшні вежі, що падають, стають уособленням звільнення оповитих сном персонажів від кайданів матеріального світу.

Загалом, декадентські тенденції в Росії не встигли набути яскравого забарвлення, притаманного європейському образотворчому мистецтву. Риси декадансу розчинились в іншому художньому напрямі «кінця століття» – символізмі. Та попри складність розмежування цих понять, вони не були взаємозамінними. «Символісти – це ті, – стверджував А. Бєлий, – хто <...> силує подолати в собі свій занепад, <...> і виходячи з нього, відновлюється; в “декадентові” його занепад є кінцевим розпадом; в символізмі “декадентизм” – тільки стадія.<...> є “декаденти”, є “символісти та декаденти” (тобто ті, в кому занепад бореться з відродженням), є “символісти”, але не “декаденти”» [1; 535]. Тобто, у символізмі образам притаманна багатозначність, вони завжди залишаються нерозгаданими і можуть мати безліч кодів, у той час як в декадансі панують доволі чіткі та впізнавані алегорії.

Що стосується українського та польського живопису, то тут під впливом англійського мистецтва опинилися такі митці, як В. Котарбінський, В. Максимович, І. Мясоедов, М. Жук, Ю. Мехоффер, Я. Мальчевський та Е. Окунь.

Творчий спадок головного представника декадансу в українського живописі В. Котарбінського, по'єднав у собі головні художні напрями, що панували в образотворчому мистецтві межі століть, від академізму до декадансу та містичного символізму. Про взаємозв'язок його робіт із творцями вікторіанського «авангарду» згадував у своїх спогадах виданих у 1933 р. поет Б. Лівшиць, де характеризував окресленого митця як «транскрипцію прерафаелітів» [9; 79]. Оскільки прерафаелітський рух став головним джерелом натхнення художників-декадентів, відлуння їх творчості у творах В. Котарбінського було неминучим. Пізніше естетична вишуканість прерафаелітів трансформувалась в роботах польсько-українського художника у моторошні образи, немов би народжені на межі добра і зла.

Співвітчизники В. Котарбінського польські художники Й. Мегоффер та Я. Мальчевський також зазнали значного впливу своїх британських колег. Зокрема, Я. Мальчевський, за прикладом прерафаелітів, любив використовувати у своєму живописі літературні сюжети, а надто репрезентацію сцен смерті.

Також вражає подібність відображення природи та жіночих образів на полотнах Й. Мегоффера до творчої манери прерафаелітів. Присутні ті ж самі декоративні та контрастні кольори у поєднанні з ретельно виписаними деталями пейзажу.

Натомість Е. Окунь разом із українськими митцями В. Максимовичем та І. Мясоедовим, черпали натхнення у модній графіці О. Бердслея. Наприклад, робота першого з названих художників «Морські потвори» – є прямою відсилкою до бердслеївської «Бійки павуків», а незвичний ракурс та динамічна поза жінки в роботі І. Мясоедова «Танок.Тарантелла» подібна до пристрасної танцівниці англійського графіка, чия експресія втілена за допомогою хвилеподібних ліній.

Загалом, постать І. Мясоедова була доволі знаковою для українського живопису рубіжної епохи.

Наслідуючи тенденції англійського естетичного руху, митець пропагував культ краси тіла і створив у своєму полтавському маєтку гурток під назвою «Садок богів і богинь», де збирались богомні художники, щоб займатися гімнастичними вправами та відточувати свою майстерність у малюванні. Учасником цих зустрічей, поміж інших, був головний денді українського мистецтва В. Максимович.

Дослідник творчості І. Мясоєдова А. Коваленко припускає, що свою ексцентричність та зовнішній образ В. Максимович перейняв не від культового англійця О. Бердслея, а саме від свого вчителя: « <...> розглядаючи, скажімо, Максимовичів «Автопортрет» (Національний художній музей, Київ), справжні шанувальники мистецтва побачать і відчують у ньому зовнішню схожість твору Максимовича зі знайомими рисами І. Мясоєдова» [7; 54]. Однак лінії поєднанні з чорно-білими плямами та орнаментами, за допомогою яких В. Максимович втілював естетичні засади краси, безсумнівно, були рецепціями вищезгаданого художника-графіка.

Данина бердслеївській декоративній стилізації помітна, також, на деяких роботах М. Жука. Так, орнаментальність цикламенів на обкладинці збірки віршів «Співи землі» українського майстра співзвучна з мотивом павичевого пір'я, яким О. Бердслей оздобив книгу «Саломея» О. Уайльда. Обидві композиції складаються з контрастних, гнучких ліній, які створюють враження полум'я. Лаконічність манери М. Жука зауважує доктор мистецтвознавства О. Школьна: « <...> зображувальна мова <...> спрощується, але водночас залишається філігранною: кілька рис, стилістично забарвлених, силует, – і головне схоплено та закарбовано» [13; 59]

Висновки. Відтак культурна спадщина декадансу й символізму в українському, польському та російському образотворчому мистецтві прослідковується частковими рецепціями мистецтва англійський прерафаелітів з відсилками до стилістичних особливостей творчості Обрі Бердслея. Зважаючи на тогочасні міцні мистецькі зв'язки України та Польщі із російськими культурними центрами, творчість провідних художників зазначених країн мала цілком очевидні вектори взаємодії. Попри своє недовге існування, естетика декадансу й символізму збагатила новітні модерністичні течії XX століття.

Список використаної літератури

1. Белый А. Начало века. Москва: Художественная лит., 1999. 469 с.
2. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке [електронний ресурс]. http://benua.su/k_a_somov. (дата звернення 3.03.2019 р.).
3. Бобриков А. Другая история русского искусства. Москва: Новое лит. обозрение, 2012. 744 с.
4. Дмитриев А. С. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 639 с.
5. Добужинский М. Облик Петербурга. [електронний ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/dobuzh-pr.html> (дата звернення 23.05.2019 р.).
6. Дягилев С. Сложные вопросы. *Мир искусства*. 1899. № 3/4. С. 1–16.
7. Коваленко А. Творча спадщина І. Г. Мясоєдова (дослідження методу стилетворення в українському образотворчому мистецтві початку XX століття): дис... канд. миств: 17.00.05 / Львів, 2002. 168 с.
8. Жеребин А. И. Загадка великого разрыва. К антропологии декаданса в книге Ницше «Человеческое, слишком человеческое». *Вопросы философии*. 2015. № 2. С. 162–168.
9. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Ленинград: Изд. писателей в Ленинграде, 1933. С. 300.
10. Маковский С. Силуэты русских художников. Москва: Республика, 1999. 469 с.
11. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Москва: Азбука-Классика, 2007. 320 с.
12. Шестаков В. П. Тайное очарование прерафаэлитов. Москва: Белый город, 2011. 240 с.
13. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи фарфору (перша половина XX століття): дис... канд. миств: 17.00.06 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2007. 257 с.
14. Duncan J. L., Good W. G., Maas H. The letters of Aubrey Beardsley. Inc. Granbarry: Newjersey, 1990. 480 p.

References

1. Belyiy A. Nachalo veka. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1999. 469 s.
2. Benua A. Istoriya russkoy zhivopisi v XIX veke. [elektoronnyiy resurs]. http://benua.su/k_a_somov/. (data zvernennya 3. 03. 2019 r.).
3. Bobrikov A. Drugaya istoriya russkogo iskusstva. Moskva: novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 744 s.
4. Dmitriev A. S. Literaturnye manifestyi zapadnoevropeyskih romantikov. Moskva: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 1980. 639 s.
5. Dobuzhinskiy M. Oblik Peterburga. [elektronnyiy resurs]. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/dobuzh-pr.html> (data zvernennya 23.05.2019 r.).
6. Dyagilev S. Slozhnyie voprosyi. *Mir iskusstva*. 1899. № 3/4. S. 1–16.
7. Kovalenko A. Tvorchaya spadshhy'na I. G. Myasoyedova (doslidzhennya metodu sty'letvorenniya v ukrayins'komu obrazotvorchomu my'stectvi pochatku XX stolit'): dis... kand. my'stectvoznnavstva: 17.00.05 / L'viv, 2002.168 s.
8. Zherebin A. I. Zagadka velikogo razryiva. K antropologii dekadansa v knige Nitsshe «Chelovecheskoe,

slishkom chelovecheskoe». *Voprosy filosofii*. 2015. #2 S. 162–168.

9. Livshits B. *Polutoroglazyyi strelets*. Leningrad: Izd. pisateley v Leningrade, 1933. 300 s.
10. Makovskiy S. *Silueti russkih hudozhnikov*. Moskva: Respublika, 1999. 469 s.
11. Uayld O. *Portret Doriana Greya*. Moskva: Azbuka-Klassika, 2007. 320 s.
12. Shestakov V. P. *Taynoe ocharovanie preraphaelitov*. Moskva: Belyiy gorod, 2011. 240 s.
13. Shkol'na O. V. *Tvorchist' i my'stecz'ko-pedagogichna diyal'nist' My'xajla Zhuka v konteksti stanovlennya ukrayins'koyi shkoly' farforu (persha polovy'na XX stolittya): dy's... d-ra my'stecztvoznavstva: 17.00.06 / L'vivska nacz. akad. my'stecztv. L'viv, 2007. 257 s.*
14. Duncan J., Good W., Maas H. *The letters of Aubrey Beardsley*. Inc. Granbarry: Newjersey, 1990. 480 p.

РЕМИНИСЦЕНЦИИ ВИКТОРИАНСКОГО «АВАНГАРДА» В УКРАИНСКОМ, ПОЛЬСКОМ, И РУССКОМ ИСКУССТВЕ ДЕКАДАНСА И СИМВОЛИЗМА

Сосик Ольга – аспирантка,
Киевский университет им. Бориса Гринченка, г. Киев

Исследовано влияние английского искусства викторианской эпохи на творчество представителей украинского, польского и русского искусства на рубеже веков. В частности, выявлено рецепции искусства прерафаэлитов и Обри Бердслея в декадентских и символистских произведениях художников указанных стран.

Рассмотрены стилистические рецепции творчества в движении прерафаэлитов и графике Обри Бердслея в произведениях представителей объединения «Мир искусства», польских и украинских художников-символистов, а также работах В. Котарбинского как представителя декадана в украинском изобразительном искусстве.

Ключевые слова: декаданс, символизм, прерафаэлиты, fin de siècle Англия, Украина, Польша, Россия.

REMINISCENCES OF THE VICTORIAN «AVANT-GARDE» IN UKRAINIAN, POLISH AND RUSSIAN FINE ARTS OF DECADENCE AND SYMBOLISM

Sosik Olha – Postgraduate student
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The article studies the impact of English art of the Victorian era on the work of representatives of Ukrainian, Polish and Russian art at the turn of the century. In particular, the reception of the art of the movement of the Pre-Raphaelites and Aubrey Vincent Beardsley was found in the decadent and symbolist works of artists from these countries. By the way, essential differences in themes and images of Decadent movement and Symbolism among the works of Ukrainian, Polish and Russian artists are identified.

Key words: Decadence, Symbolism, Pre Raphaelitas, fin de siècle, England, Ukraine, Poland, Russia.

UDC 75.03(4)«18–19»

REMINISCENCES OF THE VICTORIAN AVANT-GARDE IN UKRAINIAN, POLISH AND RUSSIAN FINE ARTS OF DECADENCE AND SYMBOLISM

Sosik Olha – Postgraduate student,
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The purpose of the article is to analyse the influence of English art of the second half of the XIX th – early XX th centuries on the work of artists of Ukrainian, Polish and Russian art of Decadence and Symbolism.

The research methodology includes historical and chronological analysis since the worldview positions of Decadence and Symbolism were based on the philosophical foundations of previous artistic trends, and a comparative method that allows you to identify relationships among art schools of the countries indicated in this article that were affected by Decadent trends. The method of the art history analysis was applied to highlight the stylistic features and images commonly found in Decadence and Symbolism.

Results. Shortly thereafter the European society found itself among the wreckage of old philosophical foundations, as a result of a change in established ideas about the universe and the destruction of religious ideals, the decadent viewpoints began to spread in it. A definite awareness of the exhaustion of classical art forms, as well as the positivist tradition, based on rationalism and logic, brought aesthetics of pessimism into art. As Russian art of that time was inseparably connected with Western European culture and philosophical thought, the Decadent ideas were echoed in the work of several Russian artists.

But in Ukraine and Poland, predominantly symbolist tendencies in the visual arts dominated. The only artist whose work fully represented the decadent motives of the fateful inevitability of the end was the Polish-Ukrainian artist Wilhelm Kotarbiński.

Conclusions. Therefore, the cultural heritage of Decadence and Symbolism in the Ukrainian, Polish and Russian fine arts can be traced by the partial reception of English Pre-Raphaelite art regarding the stylistic features of Aubrey Beardsley's work. Considering the strong creative ties of Ukraine and Poland with the Russian cultural centres, works of leading artists of these countries had quite obvious interaction vectors. Despite its short existence, aesthetics of Decadence and Symbolism enriched the latest Art Nouveau movements of the XX th century.

The scientific novelty. It was attempted to outline the links between the art of English Pre-Raphaelites and their followers and the work of Ukrainian, Polish and Russian artists at the turn of the century.

The Practical significance. The information presented in the article can serve as a methodological basis for further scientific research in the study of the issues of Decadence and Symbolism in the visual art.

Key words: Decadence, Symbolism, Pre Raphaelitas, fin de siècle, England, Ukraine, Poland, Russia.

Надійшла до редакції 11.11.2019 р.

УДК 0744.328.52

**ДАВИД БУРЛЮК : ОДИН ІЗ ЗАСНОВНИКІВ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ
ЧИ ХУДОЖНИК-ЕМІГРАНТ?**

Костюк Лариса – кандидат історичних наук, доцент,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
orcid.org/0000-0003-0501-9977
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.254
Larysa.kostiuk@gmail.com

Целінська Анна – бакалавр культурології,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

Стаття присвячена виявленню значення творчості Давида Бурлюка в українській та світовій культурі. Його діяльність в Україні і Росії поставлено у контекст явища бікультурності перших десятиліть XX століття. Виокремлено роль художника як одного з основоположників українського авангарду у межах творення виразності національної стилістики. Зосереджена увага на творчості митця в еміграції та поставлено питання про необхідність дослідження мистецтва XX ст. крізь призму методу синергії.

Ключові слова: український авангард, Давид Бурлюк, художники-емігранти, мистецтво XX століття.

Постановка проблеми. Український мистецький авангард перших десятиліть XX ст. становить окрему епоху у вітчизняній і світовій культурі. У той історичний час сформувалася нова когорта художників, які відчували смак вільного вибору засобів естетичного творення і саме вони стали першими провідниками авангарду в Україні. У своїй творчості вони жили кореневою системою народного мистецтва, архаїку якого українське населення на початку XX ст. ще повсякчас зберігало у вишитих рушниках і сорочках, плахтах і намітках, розписах писанок і горщиків, в оздобленні печей і килимів. Серед цієї когорти митців особливе місце відводиться Давиду Давидовичу Бурлюку (1882-1967 рр.), адже його авангардні новації найяскравіше виявили національну специфіку українського образотворення. Це про нього пишуть сучасні дослідники як про митця, «...який визнавав свою причетність до української культури, був донедавна невідомий широкому загалу в Україні, а українська діаспора вважала його узагалі космополітом. ... росіяни сприймають як «хохла», який навіть розмовляти без українського акценту не навчився. Революціонера, який виступав із прорадянськими гаслами в США, у Радянському Союзі оголосили ворогом номер один на ідеологічному фронті, його ім'я просто було заборонено згадувати» [16; 19]. Чому так сталося, що Д. Бурлюк, який стояв біля витоків українського авангарду та майже 45 років прожив у США, викликає такі неоднозначні оцінки? То хто ж він був насправді: засновник українського авангарду чи художник-емігрант? Питання неоднозначне і дискусійне та потребує осмислення у рамках сучасних підходів в українській науці.

Останні дослідження та публікації. Серед учених, що здійснили значний прорив у проблематиці українського живописного авангарду та висвітлення творчого спадку його представників, варто назвати роботи Д. Горбачова «Авангард. Українські художники першої третини XX століття» (2017 р.) [4], В. Сусак «Українські митці Парижа 1900-1939» (2012 р.) [17], О. Голубця «Мистецтво XX століття: український шлях» (2012 р.) [3], Ж.-К. Маркаде «Малевич» (2013 р.) [12], О. Кашуби-Вольвач «Олександр Богомазов. Автопортрет» (2012 р.) [11], С. Білокона «Михайло Бойчук та його школа» (2017 р.) [1] та ін. У цих розвідках дослідники неминуче звертаються до творчості одного із засновників українського авангарду – епатажної, талановитої і креативної особистості Д. Бурлюка. Серед репрезентантів цієї постаті також варто назвати львівського дослідника О. Ногу, який ще у 1990-х роках представив науковій спільноті свої роботи «Український авангард 1907 – 1917» (1992 р.) [13], «Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду» (1993 р.) [14], «Малярство українського авангарду 1905-1918 рр.» (1999 р.) [15] та ін. і тим самим захопив увагу вчених до дослідження постаті художника. Нещодавно О. Нога у співавторстві з І. Савицьким написав нове дослідження про Д. Бурлюка «Українські корені засновника світового авангарду: Поезія, малярство, театр, спорт» (2018 р.) [16]. У ній дослідники аналізують художню творчість митця, трактують його особистість масштабніше, називаючи засновником не лише