

УДК 75.036(44).4]:75.03(477)“19/20”

Павельчук І. А.

Київський національний університет
технологій та дизайну

КУЛЬТУРОГЕННА СПЕЦИФІКА ФРАНЦУЗЬКОГО ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ НА ТЛІ ЕПОХИ МОДЕРН (ДО ПРОБЛЕМИ АСИМІЛЯЦІЇ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ)

Павельчук І. А. Культурогенна специфіка французького постімпресіонізму на тлі епохи модерн (до проблеми асиміляції постімпресіонізму в мистецтві України ХХ–ХХІ століть). Інтерес, що поживався протягом останніх двох десятиліть в українському мистецтвознавстві до міжнародних образотворчих практик, історично пов'язаних зі ствердженням національних традицій колоризму, пояснюється поглибленням євроінтеграційних процесів, що оптимізували проблему етнічної культурної самоідентифікації на тлі глобальних наслідків уніфікованої масової культури. У відповідних творчих пошуках сконцентровано чималий естетико-гуманітарний потенціал, без якого сьогодні неможливо розглядати самотності української національної школи колоризму, яка водночас є невід'ємною частиною світових загальнокультурних процесів та закономірностей. Статтю присвячено дослідженню соціогуманітарного дискурсу французького суспільства 1870–1890-х років.

Ключові слова: Третя Республіка, соціальна революція, образотворча агітація, символ, ар-нуво, масова культура.

Павельчук І. А. Культурогенная специфика французского постимпрессионизма в эпоху модерн (к проблеме ассимиляции постимпрессионизма в искусстве Украины ХХ–ХХІ веков). Интерес, который оживился в последние два десятилетия в украинском искусствоведении к международным изобразительным практикам, исторически связанным с развитием национальных традиций колоризма, объясняется углублением евроинтеграционных процессов, которые оптимизировали проблему этнической культурной самоидентификации на фоне глобальных последствий унифицированной массовой культуры. В существующих творческих поисках сконцентрирован достаточный эстетико-гуманитарный потенциал, без которого сегод-

ня невозможно рассматривать самотности украинской национальной школы колоризма, которая одновременно является неотъемлемой частью мировых общекультурных процессов и закономерностей. Статья посвящена исследованию социогуманитарного дискурса французского общества 1870–1890-х годов.

Ключевые слова: Третья Республика, социальная революция, изобразительная агитация, символ, ар-нуво, массовая культура.

Pavelchuk I. The cultural aspects of French Post-Impressionism at the end of the Art Nouveau period (to the matter of assimilation of Post-Impressionism in the art of Ukraine in the 20th–21st centuries).

Background. During last 20 years Ukrainian Art history has shown an increased interest to international fine art practices which are historically connected to consolidation of national colorism traditions. The reason is European integration processes which have optimized the problem of ethnic cultural self-identification at the background of global consequences of the unified mass culture. A rather large aesthetical-humane potential is concentrated in this creative search, and without it we cannot consider nowadays a distinctive character of Ukrainian national colorism school which in the meantime is an essential part of the world general cultural processes and principles. The research has a form of the informative-analytical survey on the sociocultural life of France during 1870–1890. The publication briefly follows the most characteristic aspects of the socio-humane discourse of that time which according to researchers' conclusions had their impact upon the further becoming of the Post-Impressionism movement on the territory of France.

Objectives. As the study of the Post-Impressionism tendency in Ukraine of the 20th–21st centuries has a form of the historical dialogue with the phenomenon of French Post-Impressionism of the 1880s–1890s, in this publication the author briefly analyses the most characteristic aspects of the socio-humane discourse of that time, which according to researchers' conclusions had their impact upon its further becoming. The article is compiled in accordance with the plan of scientific-research work of the Department of History and Theory of Arts at Lviv National Academy of Arts.

Methods. Analysis of both the classic theories of the 20th century which describe matters of the Art Nouveau period in French painting and latest hypotheses shows that the world view basis of the Post-Impressionism movement was relatively connected to a number of factors of the social being. Researchers most often name the following factors of social being. Firstly, it is a forced advance of the scientific revolution which brought about the development of international communication and enabled a cultural exchange of ideas. Secondly, it is the progress of the exact sciences, humanities and refreshment of philosophical ideas and literature. Finally, it is a head-on democratization of public processes and the emancipation of social views in the Art Nouveau epoch.

Results. The research results show that an important argument of modern hypotheses in history of arts is understanding of the fact that refreshing of cultural traditions in every nation occurs in an organic interaction with an objective cavalcade of history. Our West

Рецензент статті: Лагутенко О. А., доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

Стаття надійшла до редакції 02.12.2016

European colleagues in their theories often claim that changes of the political course in France in the 1870s brought about an objective sociocultural impulse to reforming of French painting traditions in next period. Thus, the democratization of the political-social demands of the French society, which encouraged the review of painting standards in fine art of the 1870s–1890s, is related by the researchers to the consequences of the decline of the monarchical regime of the Second Empire and the proclamation of the French Third Republic after the capitulation in the Franco-Prussian War (1870–1871). Therefore, modern scientists illustrate the reformation of visual traditions in France in the period of the French Third Republic in accordance with historical demands of the revolutionary period. Latest research also underlines that the revolutionary-republican mindset of the 1870s changed to the radical-anarchical ideas of the 1890s, and contemporaries of that time saw the democratic future of the country within the political freedom of the anarchist self-government [42: 34–35].

*On the other hand, analysis of various factors of the art atmosphere in that time has shown that the idea of beauty as a phenomenon which does not require any confirmation became a dominating law in the Art Nouveau period. Researchers point out that a notion of beauty in that historical period was tightly connected to a feeling of decorativeness. In 1906 Ludwig Hevesi, an Austrian-Hungarian author, in his monograph *Eight Years of Secession* makes a conclusion that the decorativeness principle became a dominating law for the artists of the European Art Nouveau [34: 173]. As modern researchers conclude that painting of representatives of Parisian Post-Impressionism was an essential element of French Art-Nouveau [11: 227; 14: 11; 21: 52], it is natural that the aesthetical priorities of that time got assimilated in the means of their creative visualization. Scientists name several most representative features of new aesthetics, namely: a) orientation to natural forms of organic nature; b) generalized stylization of nature, as well as decorativeness; c) formalism brought about by acquaintance with Eastern cultures. These very dominants in the Art Nouveau style, according to researchers' conclusions were productively assimilated into practice of painters Post-Impressionists [30: 156–158].*

Conclusions. *The author considered special aspects of the sociocultural discourse of the French society in 1870s–1890s, when the French Post-Impressionism was originated and further advanced, and came to a conclusion that an impelling need in reformation of artistic traditions in fine art historically arose under the impression of the social-democratic reorganization of the French Third Republic [54: 367]. At the same time a forced advance of the scientific revolution enabled the democratization of social demands and changed contemporaries' understanding of the hierarchy of artistic "orders", as well as of the social status of arts. Thus, renewed aesthetical norms of French Art Nouveau got consolidated on the economic background with the development of capitalism [14: 74] and defined future standards of the visual-political agitation and economical advertisement of the 20th century.*

Keywords: *the French Third Republic, social revolution, fine art agitation, symbol, Art Nouveau, mass culture.*

Постановка проблеми. Оскільки дослідження постімпресіоністичної тенденції в Україні ХХ–ХХІ століть будеться у формі історичного діалогу з явищем французького постімпресіонізму 1880–1890-х років, у цій публікації ми стисло простежимо найхарактерніші аспекти тогочасного соціогуманітарного дискурсу, котрі, за висновками науковців, позначилися на ході його становлення.

Зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Статтю виконано відповідно до плану науково-дослідних робіт кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Опрацювання класичних теорій ХХ століття, що висвітлюють проблеми французького живопису доби модерн [16; 17: 8–37; 18; 19; 20; 22; 25; 27; 30: 156–196; 33; 36; 39; 40; 41: 7–33, 63–195, 223–267; 48: 73–75; 49; 53] та сучасних гіпотез останнього періоду [1; 5; 6; 10: 166–181; 12: 43–63, 148–159; 14: 71–107; 15: 204–245; 21; 31; 44: 12–39; 46; 52; 54], показують, що формування світоглядних підвалин постімпресіоністичного руху було опосередковано пов'язано з низкою нарізних факторів суспільного буття.

Формулювання цілей статті. Проаналізувати найхарактерніші чинники соціогуманітарного дискурсу французького суспільства 1870–1900-х років, які, на переконання науковців, сприяли започаткуванню французького постімпресіонізму. Найчастіше вчені виділяють наступні фактори, які ми простежимо: форсований розвиток НТР [13: 7; 14: 25, 73; 76], що спричинив піднесення міжнародної комунікації і створив передумови для культурного обміну ідей [11: 124; 14: 34–36, 73–75; 28: 3–23; 45: 189], прогрес точних і гуманітарних наук [13: 220–221; 14: 5–7; 61], оновлення філософської думки [13: 220; 31: 11–20; 48: 33, 62; 68] і літератури [4: 170–171; 13: 220; 58], фронтальну демократизацію громадських процесів та емансипацію суспільних поглядів в епоху модерн [5: 124; 14: 9, 71; 17: 6–8; 30: 191–195; 42: 20–35; 54: 368–370].

Водночас матимемо на увазі, що у всесвітню історію мистецтв поняття «постімпресіонізм» увійшло «де-факто», по завершенню історичного побутування на теренах Франції. Дефініцію «постімпресіонізм» було введено у науковий обіг англійським критиком Роджером Фраєм у передмові каталогу лондонської галереї Графтон (Grafton Galleries), присвяченої новаторським тенденціям французького мистецтва двох останніх десятиліть ХІХ століття [30: 192]. Реформаторський почин Р. Фрая було розкритиковано в британській пресі, не підготовлений до інноваційних нововведень об'єднання, в тому числі у *London Times* [66]. Отож завдяки громадській та професійній мужності непересічного англійського мистецтвознавця було зафіксовано новий напрям живопису [30: 156, 192]

та його ідейно-естетичні преференції [30: 157–159, 192–196], котрі, за визначенням Р. Фрая, відкрили незвідані перспективи для розвитку візуальних можливостей майбутніх століть: «...подія наступного століття уже здійснилася, мистецтво звернулося до мови дизайну і почало досліджувати його невичерпні можливості» [30: 191]. Тому всесвітня історія мистецтв завдячує Р. Фраю не лише впровадженням терміна «постімпресіонізм», а науково-теоретичним обґрунтуванням та узаконенням нового живописного напрямку, діяльність якого раніше розглядалася авторитетними європейськими мистецтвознавцями виключно як складова імпресіонізму [41: 150–187, 227–271].

Виклад основного матеріалу дослідження.

Поважним аргументом сучасних досліджень з історії мистецтва є розуміння того, що поновлення культурних традицій кожної нації відбувається в органічній взаємодії з об'єктивним ходом державної історії. У теоріях сучасних західноєвропейських колег [14: 9, 71–73; 17: 7; 21: 6–18; 42: 20–35; 54: 368–380] неодноразово висловлюється гіпотеза, що зміни політичного курсу Франції 1870-х років послуговували об'єктивним соціокультурним імпульсом для реформування традицій французького живопису наступного періоду. Тож демократизація політично-суспільних запитів французького суспільства, що обумовила перегляд живописних стандартів на теренах образотворчого мистецтва 1870–1890-х років, нерозривно пов'язується науковцями з наслідками занепаду монархічного режиму Другої імперії та проголошенням Третьої Республіки після капітуляції у Франко-пруській війні (1870–1871): «Міфологізація візуальних образів відбувалася під тягарем історії, на тлі Третьої Республіки і реконструкції після краху 1870 року у Франко-пруській війні» [54: 367].

Як відомо з історії, принизливі умови Франкфуртського миру (1871) розігрувалися за обставин назрілої соціально-економічної кризи, що спричинило невдоволення широких верств населення, зростання радикальних настроїв у середовищі пролетаріату і посилило вагу громадської думки, яка перетворилася на революційно-перетворюючу силу [14: 9]. Державна машина, побудована у відповідності з класовою ієрархією, сприймалась громадським загалом як апарат соціального пригнічення, а елітарно-економічне обґрунтування образотворення «на замовлення» доби монархізму більше не відповідало громадським уявленням про суспільне призначення мистецтва. Тому в новітніх дослідженнях нерідко висловлюється судження, що саме соціополітична риторика повоєнної Франції 1880-х років покликала нагальну потребу в оновленні візуальних форм мистецтва, які мали трансформуватися у відповідності до прогресивних запитів демократичної епохи: «Іконографія цього періоду побудована на ідеях національної згоди і оптимізації республіканських громадських цінностей» [54: 370].

Отже, процес реформації візуальних традицій Франції періоду Третьої Республіки висвітлюється сучасними вченими у відповідності до історичних запитів революційного часу. Цей вектор досліджень представлено напрацюваннями професора Йельського університету Річарда Бреттелла [17], професора Единбурзького університету Річарда Томсона [54] та професора Мюнхенської академії мистецтв Габріель Фар-Беккер [14]. У дослідженнях останнього періоду підкреслюється, що революційно-республіканські умонастрої 1870-х років змінилися радикально-анархічними переконаннями 1890-х, а демократичне майбутнє держави бачилось тогочасним сучасникам у проєкціях політичної свободи анархічного самоуправління [42: 34–35]. На думку авторитетного експерта з питань французького мистецтва XIX століття Р. Томсона, самоочевидним прикладом громадсько-анархічної рефлексії є неоімпресіоністичне малярство Поля Синьяка [54: 368]. Тож розкріпачення від культурних пут доби історизму йшло в ногу із суспільним переусвідомленням громадської ролі мистецтва.

Щодо взаємозв'язку між реформуванням суспільних поглядів і новими можливостями образотворення, науковці висловлюють гіпотезу, що найпрогресивніші представники французького мистецтва своєчасно відчували потенційну силу ідеологічного впливу художньої метафори на громадську аудиторію [54: 380]. Воднораз підкреслюється теза про те, що творчі ініціативи високоідейних французьких митців уособлювали ідеали та амбіції цілого покоління інтелігенції, налаштованого брати активну участь у перебудові суспільства [54: 381; 14: 74]. Мотивуючи зміни стандартів образотворення нагальними потребами соціальної революції, дослідники доходять висновку, що змалювання процесу будівництва та образу «Будівничого» в художніх творах 1870–1880-х років набули символічно-метафоричного трактування: «Візуалізація будівництва часто залучена в республіканську алегоричну іконографію» [54: 380].

Проте дискусії республіканських активістів не обмежилися лише соціально-політичними проблемами. У теоретичній праці «Від Ежена Делакруа до неоімпресіоністів» (1889) [51] Поль Синьяк [72] одним із перших порушив питання «моральності» нового французького живопису. Аналізуючи революційно-романтичну творчість Ежена Делакруа, П. Синьяк висловлює міркування, що у фаховій віртуозності Е. Делакруа наблизився до осягнення моральної сторони барви: «Дослідження моральної ролі кольору в малярстві Делакруа вимагає глибокого дослідження» [51: 39]. Ознайомлення зі згаданою працею доводить, що анархічні погляди П. Синьяка були позначені певним присмаком утопії і базувалися на переконаннях, що новітнє мистецтво має втілити ідеологічне призначення і виступити в статусі морального каталізатора громади, внаслідок чого гармонія в мистецтві забезпечить загальну гармонію в суспільстві [51: 35–42]. Як можна бачити, анархічні пе-

реконання П. Синьяка мотивувалися ідеєю всеохоплюючої Свободи і в цьому ракурсі наближаються до вагнерівського світосприйняття «Gesamtkunstwerk», природа якого передбачала суспільно-перетворюючий ефект: «Але ніколи мистецтво не було вільним виразом вільного суспільства, бо справжнє мистецтво є вища свобода і воно може проголошуватися тільки вищою свободою; воно несумісне ні з якою владою, ні з яким авторитетом — одним словом, ні з якою антихудожньою метою» [3: 112].

Як відомо, співзвучні утопічні ідеї про можливість реформування суспільної моралі засобами мистецтва були притаманні поглядам англійського архітектора Огастеса П'юджина (1768–1832) [62]. Науковці відзначають, що деградацію естетичних стандартів європейського мистецтва О. П'юджин пов'язував виключно з духовним занепадом суспільства, вважаючи, що засобами високохудожнього дизайну можна реформувати етичні норми суспільства [29: 123; 57; 62]. Отож орієнтація прогресивних ідей модерну на ідеали утопії вважається характерною ознакою доби: «Ця категорія характеризує стиль модерн у цілому. У найкращих, найбільш прогресивних своїх виявах він був пов'язаний з утопічними переконаннями, що долю людства можливо виправити естетичними засобами і навіть вплинути на розвиток майбутнього» [11: 18].

Рівночасно соціально-ідеологічний пафос республіканської Франції стверджувався на тлі інтенсивного піднесення НТР. Процес виготовлення елітарних об'єктів мистецтва, що раніше створювалися одноосібно «на замовлення», вступив у конкуренцію з новими можливостями більш дешевого масового виробництва [14: 25]. Природно, що здешевлення промислової продукції протегувало впровадженню нових економічних стандартів, оптимізувавши зародження прошарку середнього класу: «Щоб залучити нових споживачів товарів та дозвілля, підприємство мало подолати прірву між нагальними потребами і розкішшю. Для того щоб схилити новий клас до купівель, мала створюватися приваблива ситуація для огляду і реклами продукції» [71].

Отож із метою розширення ринків збуту в державах Центральної Європи та Сполучених Штатах Америки від 1851 року почали регулярно проводитись Всесвітні промислові виставки [47] та виставки регіонального масштабу: у Лондоні (1851, 1862, 1869), Парижі (1867, 1878, 1889, 1900), Будапешті (1867), Мельбурні (1880), Барселоні (1888), Нью-Йорку (1853), Філадельфії (1876), Сан-Франциско (1876) [28: 3–23]. Проведення міжнародних виставок демонструвало, що автоматизація виробництва знизила собівартість продукції і зробила її доступною для широких верств суспільства [26: 2–4]. Побіжно із рекламою індустріальних досягнень відвідувачі Всесвітніх промислових виставок отримували можливість ознайомитися з творами образотворчого мистецтва і предметами для декоративного оформлення інтер'єрів, позаяк увага до

декоративно-ужиткової продукції підвищилася в контексті практичного утилітарно-промислового вживання [17: 7].

Презентація новеньких фешенебельних автомобілів відбувалась поряд із картинами, скульптурою та антикваріатом, мимовільно змінюючи ментальність аудиторії. Процес суспільної демократизації культури, яка в той історичний період перероджувалась у масову, полягав у тому, що новітнє мистецтво, відмовившись від престижних музейних мурів, стало доступним широким верствам населення. На часі актуалізувалась суспільна потреба в оновленні образотворчих традицій, що відповідно реагували на актуальні запити середніх верств населення, які французький кераміст і гутник Еміль Галле назвав «мистецтвом для всіх» [55: 260].

На переконання авторитетного американського історика, професора Стенфордського університету в Каліфорнії Джеффри Ауербаха, діяльність торгово-промислової міжнародної співпраці важко переоцінити, оскільки вона мала першочергове значення для популяризації культурно-державних традицій у боротьбі за нову національну ідентичність [37: 5]. Актуалізована потреба в розширенні національних ринків збуту у свою чергу спричинила розробку ефективної естетичної агітації товарів і прискорила піднесення демократично-популяризаторських кшталтів рекламного мистецтва. Тому від 1850-х років започатковується форсований розвиток реклами і графічного дизайну, водночас із ними зародилася нова візуальна культура, втілена в мистецтві плакату [8: 49–57; 9: 208; 71].

Серед піонерів французького плакату ар-нуво науковці, як правило, називають імена графіка Жюля Шере [23: 41–50; 44: 16–17, 33], художника Ежена Грассе [35: 47–48; 44: 37], чеського живописця Альфонса Муху, який заявив про себе після 1895 року [38: 13–14; 44: 43–46], а також прибічників постімпресіонізму різних поколінь: П'єра Боннара [7: 183], Поля Синьяка [54: 387–388], Анрі Тулуз-Лотрека [35: 59; 44: 19, 24–25] та інших [9: 208–210]. У сучасних мистецтвознавчих дослідженнях неодноразово підкреслюється, що тенденція використання живописних прийомів у графіці, а графічних засобів у малярстві є показовою тенденцією образотворення доби модерн [12: 178; 44: 32–33; 48: 73–75]. Отож досвід синтезу мистецтв, набутий при макетуванні плакатів, інтегрувався у живописну практику французьких колористів-новаторів, у тому числі постімпресіоністів [44: 14–21, 34]. «У живописних картинах цього періоду гостро відчувається вплив мистецтва плакату», — підтверджують висновки знаного угорського історика мистецтв Миколи Певзнера [48: 74]. За спостереженнями Р. Фрая, прихильність до синтетичних форм візуалізації позначалася на естетичних перевагах майбутніх постімпресіоністів [30: 156, 192].

Не слід забувати, що в дизайнерсько-ремісничих колах Англії резонанс на розповсюдження НТР мав протилежні наслідки [5: 124–125]. Як відомо,

однією із причин виникнення руху «Мистецтва і ремесла» у 1880-му році була реакція на індустріалізацію XIX століття, позаяк з'явилася суспільна думка, що масове виробництво призводить до погіршення зовнішнього вигляду і якості товарів [48: 32]. Тому на відміну від французьких ініціатив, піонери англійського дизайнерського руху Огастес П'юджин (1812–1852) [62], Джон Раскін (1819–1900) [68], Вільям Морріс (1834–1896) [56] орієнтувалися на створення недешевої «рукотворної» продукції: «Вони не думали про те, щоби присвятити свою творчість практичним, соціальним цілям», — посвідчують висновки мистецтвознавців [14: 71].

Як відомо, ствердження прогресивних ідей Д. Раскіна не обмежилось теренами ремесел і дизайну. Зокрема видатний швейцарський науковець Вернер Гофман неодноразово підтверджує важливість задумів Д. Раскіна і підкреслює доленосний вплив його ідей на оновлення європейських живописних традицій, у першу чергу новаторських тенденцій французького живопису 1870–1890-х років [15: 72–73, 126, 133, 136, 140, 147, 174]. В. Гофман констатує, що геній Д. Раскіна передбачив «перехід від рецептивно-дескриптивного натуралізму до сугестивного “імпресіонізму”» ще 1857 року, більше аніж за десятиліття до виникнення французького імпресіонізму [15: 71]. За поясненнями Д. Раскіна, згаданий процес «переходу» мав здійснюватися завдяки «confused modes of execution» [15: 126], що можна витлумачити як «хитросплетені режими виконання».

Воднораз мистецтвознавці наголошують, що завдяки високоідейним ініціативам Д. Раскіна, котрі спричинили піднесення ремісництва на усьому європейському континенті, в останній чверті XIX століття нівелювалася різниця між художнім та ужитковим мистецтвом: «Як “югендштіль”, так і “ар-нуво” не бажали більше визнавати різниці між “низьким” прикладним і “високим” мистецтвом» [14: 10]. «Естетичне повстання» Д. Раскіна та практична діяльність його соратника В. Морріса знайшли прихильників в усіх європейських державах [48: 33, 62]. У Франції брати Огюст і Антонін Домі марили ідеєю поєднання мистецтва і виробництва ще від початку 1880-х років, фабрика Луї Мажореля налагодила виробництво якісних і недорогих меблів для простого люду, Еміль Галле почав з 1892 року серійний випуск якісної недорогої кераміки [14: 120–123].

Як можна пересвідчитись, зміна індустріальної політики стала наслідком демократизації громадських поглядів і відлунням позначилася на творчості прогресивно налаштованих митців, зокрема, приналежних до кола живописців, яких двома десятиліттями пізніше Р. Фрай назве «постімпресіоністами» [30: 192]. На переконання Р. Фрая, провідною метою демократизації образотворчих стандартів у практиці постімпресіоністів став особно-індивідуальний спротив проти загальноприйнятих міщанських смаків: «...новий рух у мистецтві

не зосереджує увагу на тематичних варіаціях, а має на увазі перегляд художньої мети, а також практичних методів пластичної візуалізації. Ці зусилля направлені проти публіки, що прийшла подивитися на вправність в ілюзорності. <...> Тепер ці художники не намагаються дати те, що може зрештою виявитися лише блідю рефлексією зовнішнього вигляду. Вони не намагаються копіювати форму, а створюють форму; не імітують життя, а знаходять його еквівалент» [30: 156–157].

Отож доходимо висновку, що внаслідок занепаду монархічного режиму Франції 1870–1871 та впровадження громадських цінностей республіканського правління започаткувався процес формування нових соціокультурних категорій споживачів — середнього класу і пролетаріату: «...декаданс і піднімаючий голову соціалізм були відправними пунктами нового стилю», — підтверджують висновки сучасних науковців [14: 9]. Ці кількісно домінуючі верстви населення потребували не просто нового, а іншого за змістом, метою, масштабами та собівартістю мистецтва для мас, що реагувало би на актуальні проблеми сучасності. Тому вичерпаність соціокультурних шаблонів доби історизму та натуралізму, що повністю виявилася наприкінці XIX століття, породила невідворотне зародження нової культурної доби: «Естетизм мистецтва межі століть був нерозривно пов'язаний із рафінованим присмаком тління <...> Емансипація, реформа та інновація — ось що відповідало мистецтву, яке облаштувалося на естетично вичерпаних настроях епохи присмерку» [14: 71].

Історично склалося, що формування новітньої культурної ери, в лоні якої зароджувався постімпресіонізм, стверджувалося та перехресті культурного дискурсу між символізмом і модерном [1: 10–15; 2: 10–11; 6: 6–9; 11: 9–12; 12: 8–13; 14: 9; 52: 48–50]. Мистецтвознавці підкреслюють, що прикмети символізму і модерну позначилися на естетично-світглядних уподобаннях усієї культури цього періоду: «Слід визнати, що співіснування стильових систем модерну та символізму в мистецтві XIX–XX століть є однією із багатьох антиномій, котра характеризує мистецтво цієї пори загалом» [12: 184]. У сучасних дослідженнях стверджується тенденція до фронтальної глобалізації феномена модерну, значення якого переосмислюється науковцями як явища всеохоплюючого інтернаціонального масштабу, що інтегрувало мистецьке піднесення на цілیم континенті [12: 4].

Як відомо, інтернаціональному обміну ідей межі XIX–XX століть протегувало розширення масштабів міжнародної комунікації, спричинивши форсоване розповсюдження європейських соціогуманітарних знань за межі локально-географічних ареалів: «Поступ у комунікації зблизив між собою країни та нації, і зацікавлення чужими ідеями теж зробило своє. Першим проявом цього зближення, а потім і його подальшим стимулом, були переклади з одних мов на інші: ніколи ще до того не переклада-

лось чужими мовами стільки філософських праць, як у другій половині XIX століття. Такі численні переклади впливали із зближення націй, а потім у свою чергу самі підсилювали це зближення» [13: 7]. У дослідженнях, присвячених мистецтву модерну, як правило, підкреслюється думка, що інтернаціональному обміну прогресивними інтелектуальними гаслами сприяла тогочасна мода на видання художніх часописів: «Редакції залюбки залучали критиків з інших країн, які знайомили читачів із ситуацією у своїй національній художній школі» [12: 5].

Серед авторитетних міжнародних видань межі XIX–XX століть у сучасній науковій літературі найчастіше згадуються: французький журнал братів Натансонів «*La Revue Blanche*» (1891) [11: 123–124; 45: 189], що був видавничим органом групи «Набі»; бельгійський часопис «*Van Nu en Strakes*» (1895) [14: 419]; англійські видання: «*Yellow Book*» (1894), «*The Studio*» (1896), «*The Savoy*» (1896–1898) [11: 124; 45: 189]; німецькі друкування: берлінські часописи «*Pan*» (1895) і «*Die Insel*» (1899), мюнхенські щотижневики «*Jugend*» і «*Simplicissimus*» (1896) та дармштадтський журнал «*Deutsche Kunst und Decoration*» (1897) [11: 124; 14: 419; 45: 189]; віденський часопис «*Ver sacrum*» (1898–1903) [14: 419; 45: 189]; варшавське видання «*Chimera*» (1901–1907) [11: 124; 45: 189]; барселонський журнал «*Juventut*» (1900–1903) [14: 419; 45: 189] та петербурзький «*Мир Искусства*» (1898) [11: 124; 14: 419], що цілеспрямовано пропагував досягнення європейського мистецтва і філософської думки [11: 124].

Воднораз культурогенні потенції французько-ар-нуво збагачувалися науковими досягненнями попереднього періоду. Мистецтвознавці відзначають, що практично сучасний погляд на художню творчість, сформульований як «мистецтво для мистецтва» [65: 32, 84, 374, 434, 521], з'явився у праці «Філософські фрагменти» (1826) [59] відомого французького філософа та історика Віктора Кузена (1792–1867) [77]. Науковці примічають: невдовзі, в період 1830-х років, французький поет-романтик Теофіль Готье [58] переніс цю тезу в царину літератури, роз'яснивши її як вид естетизму, що існує за власними законами, виходячи з ідеї прекрасного [4: 170–171; 14: 71].

Стверджуючись на тлі всеохоплюючого панування індустріального суспільства, естетика модерну протиставила йому універсальність органічного світу: «Природа Землі — як ідеальна модель біологічної самодостатності — стає одним із головних елементів новітньої естетичної системи» [5: 124]. Один із видатних основоположників французького ар-нуво архітектор Гектор Гімар [67] наслідував у своїй практиці правило природної доцільності, оскільки вважав Природу універсальним «архітектором» [34: 124]. Орієнтуючись на доміанти натуральної природної гармонії, Г. Гімар повсякчас підкреслював, що «в Природі не народжується нічого симетричного і паралельного»

[34: 124]. Отож оптимізація невимушених природних форм оздоблення в естетиці ар-нуво поширювалася на тлі девальвації симетрично-паралельних композиційних схем академізму, компенсуючись стилізованими візерунками рослинного орнаменту. Помітним внеском у ствердження орнаментальних принципів нової епохи стала праця з історії орнаменту «Питання стилю» (1893) [73] видатного австрійського мистецтвознавця Алоїза Рігля (1858–1905) [60], що надала теоретичне обґрунтування візерункам із «арабесок», набувшим популярності в ту пору [50: 90].

Воднораз суспільну увагу до естетизації природних мотивів оптимізували дослідження тогочасних натуралістів. У мистецтвознавчих джерелах підкреслюється важливість наукових розвідок німецького природодослідника Ернста Геккеля [63], які, на думку сучасних вчених, фактично започаткували моду на орнаментальне оздоблення в європейському модерні 1880–1900-х років [14: 12]. Найчастіше згадується праця Е. Геккеля «Краса форм у природі» (1899) [69]. Літографічні ілюстрації книги «Краса форм у природі» розроблялися на підставі оригінальних замальовок німецького природознавця: «Усього на основі начерків і акварельних етюдів Геккеля було виготовлено понад 1000 гравюр, кращі з яких були відібрані для книги і переведені в друковану форму літографом Адольфом Гілтчем» [69]. Отож науково-просвітницькі проекти межі XIX–XX століть виконували важливу громадсько-популяризаторську функцію. Привертаючи суспільну увагу до переваг невдаваної краси Природи, згадані ініціативи надихали візуальну іконографію модерну: «Світ тварин і рослин, які були наслідком Творіння, і його невимушений ріст — у цьому бачились засоби і шляхи відродження» [14: 12].

Рівночасно назрілий дефіцит природності компенсувався пристрасним поклонінням перед японською культурою, ознайомлення з якою було нерозривно пов'язано з віруваннями сінто, що трактують Природу як одухотворену субстанцію [75]. Тому знаковою подією мистецького життя кінця 1880-х років вважається видання книги «Скарби форм Японії» (1888) [70] відомого паризького культуртрегера Самуеля Бінга (1838–1905) [74], яку він перевидав німецькою, французькою та англійською мовами [74].

Воднораз популяризації орнаментального оздоблення сприяло загальне піднесення плакату, який синтезував у художньо-образотворче ціле шрифти і декоративні мотиви [23: 41–50]. Незалежні теоретичні обґрунтування визнаних практиків ар-нуво вносили значні імпульси в цей процес. У квітні 1896 року французький графік Ежен Грассе [64] підготував до видання унікальний альбом з ілюстраціями «Рослина і її використання в орнаменті» [32], де було представлено декілька тисяч вишуканих кольорових стилізацій різноманітних рослин, що суттєво розширило візуальну базу орнаментальних мотивів модерну [14: 14].

Внеском у ствердження естетики нового стилю стала практична і теоретична діяльність лідера англійського виставкового об'єднання «Рух мистецтв і ремесел» Уолтера Крейна (1845–1915) [78]. 1900 року художник видав трактат «Лінія і форма» [24], який, за висновками сучасних мистецтвознавців, уособив естетичну програму модерну [14: 44]. Популярність згаданої праці У. Крейна засвідчують п'ять перевидань, здійснених упритул до початку Першої світової війни: 1902, 1904, 1908, 1912, 1914 років [78]. Паралельно пропаганді орнаментального оздоблення в естетиці ар-нуво протегувало видання особливих авторських друків. Зокрема у першому десятилітті ХХ століття Альфонс Муха опублікував зразки своєї авторської орнаментики під назвою «Декоративні матеріали: стиль книги» (1902) [43].

Щодо наукових гіпотез про можливі впливи НТР на піднесення образотворчого мистецтва межі ХІХ–ХХ століть, можна виділити декілька чільних тенденцій. Представники першої тенденції мотивують свої доводи виключно під історико-документальним кутом зору, фіксуючи конкретні технічні новинки, котрі позначилися на розвитку конкретного сегмента мистецького процесу. У цьому ракурсі на увагу заслуговують наукові реляції Г. Фар-Беккер, у яких, зокрема, повідомляється, що розвою природничої іконографії в епоху модерн не в останню чергу посприяло удосконалення технічних можливостей мікроскопа [14: 12], а поміж першорядних причин форсованого піднесення плакату вказується вдосконалення поліграфічних технологій до можливостей тиражування у 1868 році та винайдення кольорової літографії в 1879 році [14: 91].

Представники другої тенденції будують свої гіпотези, виходячи із ірраціонально-суб'єктивних чинників дискурсу. У цьому ракурсі оригінальними видаються погляди авторитетного знавця модерну та символізму, американського вченого Джона Боулта, який доходить умовиводу, що впровадження технічних нововведень у побут було сприйнято митцями наче символічна метаморфоза: запровадження електрики ототожнювалося з метафорою неземного світла; автомобіль перевернув уяву про швидкість, напрям, перспективу; грамофон відроджував голоси померлих людей; телефон долав чималий простір [12: 133–141]. Отож, на думку науковця, нововведені можливості прогресу метафорично наближалися до казкових мрій символістів — подужати час та простір, щоби перейти в інакший, досконалий вимір [12: 141].

Утім, Д. Боулт констатує неодномірну перцепцію мистецького середовища, яке роз'єдналося на тих, кому імпонувала динаміка прогресу, та інших, кого «обтяжував» наступ НТР [12: 132–133]. Нагадаємо, що прибічники постімпресіонізму належали до другої категорії сучасників, які уникали цивілізації, протиставляючи ідилічно-утопічну модель суспільного буття форсованій експансії прогресу. Отож можна констатувати, що ідеологічна орієнтація постімпресіоністів перетиналася з пріоритетами

символістів і перебувала в суголосному симбіозі з «природно-органічними» настроями епохи модерн загалом: «Романтики і потім символісти віддаляються від “дискурсивних ланок” суспільства», — помічає російський мистецтвознавець Олександр Якимович [12: 37]. Отже впродовж 1880–1890-х років у пошуках позачасового контенту духовних цінностей у колі новаторів-постімпресіоністів актуалізувалося зацікавлення новітніми шляхами пізнання світу: «Живопис, звісно, не наука, а мистецтво. Але живопис є своєрідним засобом пізнання реальності», — резонно посвідчують висновки науковців [12: 35].

Поборники третьої тенденції не убачають значного впливу технічного прогресу на мистецтво межі ХІХ–ХХ, котре, на їх переконання, має самотійну природу. Серед представників цієї наукової платформи увагу привертають погляди визнаного американського мистецтвознавця Р. Бреттелла [17: 2] та видатного російського мистецтвознавця Д. Сараб'янова: «Більш безпосередній вплив на становлення і піднесення нового художнього стилю модерн справили різні новітні філософські системи і концепції» [11: 28].

Дослідження різнобічних факторів тогочасної мистецької атмосфери показує, що домінуючим законом часу стала ідея краси як феномена, що не потребує жодних підтверджень. Науковці визначають, що в добу модерн поняття краси нерозривно пов'язується з відчуттям декоративності [14: 9–11; 31: 11–20; 34: 173]. 1906 року в монографії «Вісім років сецесіона» австро-угорський письменник Людвіг Хевезі доходить висновку, що для митців європейського модерну принцип декоративності став домінуючим правилом [34: 173]. Оскільки, за висновками сучасних науковців, малярство паризьких постімпресіоністів було невід'ємною складовою французького ар-нуво [11: 218–219, 227; 14: 11–12; 21: 50–52], природно, що естетичні пріоритети доби асимілювалися в засобах їх творчої візуалізації. Серед показових прикмет нової естетики, як правило, вирізняють: а) орієнтацію на невимушені форми органічної природи; б) узагальнену стилізацію природи і декоративність; в) формалізм, привнесений знайомством з культурами Сходу, — саме ці домінанти стилю модерн, за висновками науковців, продуктивно асимілювалися в практиці художників-постімпресіоністів [30: 156–158, 192, 195–196].

Висновки з даного дослідження. Узагальнено розглянувши особливості соціокультурного клімату французького суспільства 1870–1890-х років, на тлі яких відбувалося започаткування і подальше ствердження французького постімпресіонізму, доходимо висновку, що нагальна потреба у реформуванні художніх традицій образотворення історично започаткувалася під враженням соціально-демократичної перебудови Третьої Республіки [54: 367]. Воднораз форсований розвиток НТР створив об'єктивні передумови для демократизації суспільних запитів, змінивши уявлення сучасників про ієрархію художніх «замовлень», а також про громадсько-суспільний

статус мистецтва. Отож оновлені естетичні норми французького ар-нуво закріпилися на економічному підґрунті розвою капіталізму [14: 74], визначивши майбутні стандарти візуально-політичної агітації та економічної реклами ХХ століття.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Позаяк зародження антиреалістичних тенденцій у французькому образотворчому мистецтві межі ХІХ–ХХ століть, в тому числі постімпресіонізму, стало наслідком кризи позитивізму 1880–1890-х років [13: 5; 49: 98], наступну публікацію буде присвячено опрацюванню цієї проблеми.

Література:

1. Азизян И. А. Рождение диалогизма сознания ХХ века [Текст] / И. А. Азизян // Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание ХХ–ХХІ веков : разломы и переходы : сб. науч. тр. / НИИТАГ РААСН ; под ред. И. А. Азизян. — М. : Эдиториал УРСС, 2001. — С. 7–89.
2. Ар-нуво, югендстиль, Тиффани, модерн и другие синонимы [Текст] // Open Space. — 2011. — № 2 (32). — С. 10–11.
3. Вагнер Р. Избранные работы / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсова и С. А. Ошеров. Вступит. статья А. Ф. Лосева. Пер. с нем. — М. : Искусство, 1978. — 695 с.
4. Зенкин С. Н. Работы по французской литературе / С. Н. Зенкин. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. — 320 с.
5. Космолинская Н. Сказочный расчет [Текст] / Н. Космолинская // Архидея. — 2007. — № 6. — С. 124–129.
6. Литичевский Г. Дух модерна как дух античности [Текст] / Г. Литичевский // Художественный журнал. — 2006. — № 1–2. — С. 6–9.
7. Миронова А. Издатель Воллар и его художники [Текст] / Александра Миронова // Искусство : The art magazine. — 2012. — № 4 (583). — С. 183.
8. Никифорова И. Реклама как отражение эпохи [Текст] / Ирина Никифорова // Третьяковская галерея. — 2011. — № 2. — С. 49–57.
9. Петухова Е. А. Искусство западноевропейского и американского плаката конца ХІХ века в зарубежной и отечественной историографии / Е. А. Петухова, Д. Г. Янченко // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета : сб. статей. — Санкт-Петербург, 2013. — № 16. — С. 208–231.
10. Сарабьянов Д. В. Русская живопись ХІХ века среди европейских школ / Д. В. Сарабьянов ; [ред. Ю. В. Малькова]. — М. : Советский художник, 1980. — 262 с.
11. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля / Д. В. Сарабьянов ; [ред. И. Б. Сорвина]. — М. : Искусство, 2001. — 344 с.
12. Символизм и модерн — феномены европейской культуры / отв. ред. И. Е. Светлов. — М. : Спутник+, 2008. — 384 с.
13. Татаркевич В. Історія філософії : у 3-х тт. / В. Татаркевич ; [пер. з пол. О. Гірного, наук. ред. В. Петрушенко]. — Львів : Свічадо, 1999. — Т. 3 : Філософія ХІХ століття і новітня. — 568 с.
14. Фар-Беккер Г. Искусство модерна [Образотворчі матеріали] : альбом / Г. Фар-Беккер ; пер. с нем. А. Чередниченко и др. — Köln : Konemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000. — 426 с.
15. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хофман ; [пер. А. Белобратова, ред. И. Чечога и А. Лепорка]. — СПб. : Академический проект, 2004. — 558 с.
16. Bowness A. Post-Impressionism. Cross-Currents in European Painting / Alan Bowness et al. London : Royal Academy of Arts & Weidenfeld and Nicolson, 1979. — 126 p.
17. Brettell R. R. Modern Art 1851–1929 / R. R. Brettell // Capitalism and Representation. — Oxford : Universiti Press, 1999. — 258 p.
18. Cariou A. Les Peintres de Pont-Aven / André Cariou. — France : Éditions Ouest-France, 1994. — 64 p.
19. Chastel A. Au-devant de Vuillard / André Chastel // Vuillard, exhib. cat. (Barcelona, Nantes). — Paris : Flammarion, 1990. — P. 15–51.
20. Clay J. L'impressionnisme / Jean Clay // [Textes reunis avec préface de René Huyghe de l'Academie francaise professeur au Collège de France]. — Milan : G.E.A., 1971. — 320 p.
21. Cogeval Guy, Kimberly Jones, Laurence des Cars, Mary Anne Stevens. Édouard Vuillard : Catalogue / Guy Cogeval // The Montreal Museum of Fine Arts, National Gallery of Art, Washington ; [contributions by Dario Gamboni, Elizabeth Easton, Mathias Chivot]. — Ditzingen-Heimerdingen : Scheufelen Phoenix Motion Xantur, 2004. — 502 p.
22. Cogniat R. Le siècle des impressionnistes / Raymond Cogniat. — Imprimé en Italie : Bonfini Press S. A. Naefels, Suisse, 1976. — 208 p.
23. Collins B. R. The Poster as Art; Jules Chéret and the Struggle for the Equality of the Arts in Late Nineteenth-Century France / Bradford R. Collins // Design Issues. — Vol. 2. — No. 1 (Spring, 1985). — P. 41–50.
24. Crane W. Line and form / W. Crane. — London : G. Bell & Sons, LTD. 1914. — 288 p.
25. Elgar F. The Post-impressionists / Frank Elgar. — Printed in Great Britain : Phaidon, 1977. — 16 p.
26. Exhibition // Morning Star. — 1851. — 13 June. — P. 2–4.
27. Fiala V. Impresionismus / Vlastimil Fiala ; [odpovědná redaktorka Věra Laudová]. — Praha : nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964. — 142 s.
28. Filipova M. Cultures of International Exhibitions 1840–1940 : Great Exhibitions in the Margins / M. Filipova. — England : ASHGATE, 2015. — 360 p.
29. Fisher Michael. Gothic Forever : A. W. N. Pugin, Lord Shrewsbury, and the Rebuilding of Catholic England. Reading : Spire Books, 2012. — 339 p.
30. Fry R. Vision and Design / R. Fry. — Publisher London : Chatto & Windus 1920. — 290 p.
31. Genova I. Images de la modernite — l'experience avec la nature / Irina Genova // Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. — 2007. — № 44. — P. 11–20.
32. Grasset E. M. La Plante et ses Applications ornamentales / E. M. Grasset. — Paris : Librairie Centrale Des Beaux-Arts, 1897–1899. — 118 p.
33. Hamann R. Impressionismus / Richard Hamann, Jost Hermand. — Berlin : Akademie-Verlag GmbH, 1960. — 414 s.
34. Hevesi L. Acht Jahre Sezession (M□rz 1897 — Juni 1905). Kritik, Polemik, Chronik / L. Hevesi. — Wien : Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, 1909. — 576 s.
35. Hiatt Ch. Picture posters : A short history of the illustrated placard, with many reproductions of the most artistic examples in all countries / Ch. Hiatt. — London : George Bell and sons, 1895. — 367 p.
36. Jaworska W. Gauguin and the Pont-Aven School / W. Jaworska. — London : Thames and Hudson, 1972. — 48 p.
37. Jeffrey A. Auerbach. The Great Exhibition of 1851 : A Nation on Display / Auerbach Jeffrey, A. — New Haven and London : Yale University Press, 1999. — 279 p.
38. Key M. The Passing of the Poster / M. Key // Brush and Pencil. — 1899. — Vol. 4. — No. 1. — P. 12–19.
39. L'impressionnisme / [Textes reunis avec préface de René Huyghe de l'Academie francaise professeur au Collège de France]. — Milan : G.E.A., 1971. — 320 p.
40. Loran E. Cézanne's composition : Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs Text / E. Loran. — London : University of California Press, LTD, 1959. — 144 p.
41. Meier-Graefe J. Impressionisten : Guys — Manet, Van Gogh — Pissarro — Cezanne / Julius Meier-Graefe. — München und Leipzig : R. Piper and coverlag, 1907. — 272 s.
42. Merriman J. M. The Dynamite Club : How a Bombing in Fin-de-siècle Paris Ignited the Age of Modern Terror / John M. Merriman. — London : JR Book, 2009. — 259 p.
43. Mucha A. Documents Décoratifs : Style Book / A. Mucha. — Paris, 1902. — 80 p.
44. Müller M. Affichomanie — Plakatwahn : Toulouse-Lautrec und die französische Plakatkunst um 1900 / M. Müller. — Bonn : VG Bild-Kunst, 2003. — 188 s.

45. Nemeth L. A XIX század muvezete : A historizmustól a széccszioig / Lajos Nemeth. — Budapest : Corvina Kiado, 1974. — 226 s.
46. Nungesser M. Fantastische Welten / Michael Nungesser // Kunstforum International. — 2005. — № 177. — S. 335–336.
47. Official Catalogue of the Great Exhibition of 1851. London : Spicer Brothers, Wholesale Stationers ; W. Clowes & Sons, 1851. — 328 p.
48. Pevsner N. A modern formatervezes uttoroi / N. Pevsner. — Budapest : Gondolat, 1977. — 267 s.
49. Rewald J. Post-Impressionism : From Van Gogh to Gauguin / J. Rewald. — London : Secker & Warburg, 1978. — 430 p.
50. Reynolds C. D. Alois Riegl in Vienna 1875–1905 : An Institutional Biography (Hardback) / Diana Reynolds Cordileone. — United Kingdom : Ashgate Publishing Group, 2014. — 312 p.
51. Signac P. D' Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme / Paul Signac. — Paris, 1921. — 114 p.
52. Smola F. Gustav Klimt. Between Symbolism and Art Nouveau / Franz Smola // Coup de fouet. — 2013. — № 20. — P. 48–57.
53. Thomson B. The Post-impressionists / Belinda Thomson. — Singapore : Phaidon Press Limited, 1983. — 192 p.
54. Thomson R. Ruins, Rhetoric and Revolution : Paul Signac's Le Démolisseur and Anarchism in the 1890s / Richard Thomson // Art History, 2013. — Vol. 36. — P. 366–391.
55. Thomas V. Emille Gallé et l'association Ecole de Nancy (1901–1904) / V. Thomas // Annales de L'EST, 2005. — Special issue. — P. 259–272.
56. Морріс Вільям [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Вільям_Морріс — Назва з екрана.
57. Рух «Мистецтва та ремесла» (1880–1920) [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://leksii.org/1-66038.html>. — Назва з екрана.
58. Теофіль Готье [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Теофіль_Готье. — Назва з екрана.
59. Философские Фрагменты [Електронний ресурс] / Виктор Кузин. — 2-е издание. — <http://archive.org/stream/fragmentsphilos16cousgoog#page/n0/mode/2up>. — Назва з екрана.
60. Alois Riegl [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Alois_Riegl. — Назва з екрана.
61. Art Nouveau. — Режим доступу : https://simple.wikipedia.org/wiki/Art_Nouveau. — Назва з екрана.
62. Augustus Pugin [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Augustus_Pugin. — Назва з екрана.
63. Ernst Haackel [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Haackel. — Назва з екрана.
64. Eugène Grasset [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Eugène_Grasset. — Назва з екрана.
65. Fragments philosophiques [Електронний ресурс] / par Victor Cousin: Ladrance (Paris). 2nd édition. 1833. LX-408 p. ; in-8. — 563 p. — Режим доступу : <https://archive.org/stream/fragmentsphilos16cousgoog#page/n0/mode/2up>. — Назва з екрана.
66. Fry, Roger [Eliot] [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://dictionaryofarthistorians.org/fryr.htm>. — Назва з екрана.
67. Hector Guimard [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://fr.wikipedia.org/wiki/Hector_Guimard. — Назва з екрана.
68. John Ruskin. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/John_Ruskin. — Назва з екрана.
69. Kunstformen der Natur [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://nevsepic.com.ua/art-i-risovana-ya-grafika/9785-ernst-gekkel.-krasota-form-v-prirode-1904-100-rabot.html>. — Назва з екрана.
70. Le Japon artistique [Електронний ресурс] // Artistic Japan. — Режим доступу : http://en.wikipedia.org/wiki/Artistic_Japan. — Назва з екрана.
71. Master of the Poster : Chéret, Mucha, and the new art of advertising [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://mirappraisal.com/masters-of-the-poster-cheret-mucha-and-the-new-art-of-advertising/>. — Назва з екрана.
72. Paul Signac [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Signac. — Назва з екрана.
73. Riegl Alois Stilfragen [Електронний ресурс]: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik Berlin, 1893. — 381 s. — Режим доступу : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1893>. — Назва з екрана.
74. Samuel Bing [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.liquisearch.com/samuel_bing/bibliography. — Назва з екрана.
75. Shinto. — Режим доступу : <https://en.wikipedia.org/wiki/Shinto>. — Назва з екрана.
76. Technologicalrevolution [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Technological_revolution. — Назва з екрана.
77. Victor Cousin [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Cousin. — Назва з екрана.
78. Walter Crane [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Crane. — Назва з екрана.

References:

1. Azizyan I. A. Rojdenie dialogizma soznaniya XX veka. Voprosi teorii arhitekturi. Arhitekturnoe soznanie XX–XXI vekov: razlomi i perehodi : _ sb. nauch. tr. NIITAG RAASN. Ed. I. A. Azizyan. Moscow : Editorial URSS Publ., 2001, pp. 7–89.
2. Art-Nuvo, Jugendstil, Tiffani, Modern i drugie sinonimi. Open Space. 2011. No. 2 (32), pp. 10–11.
3. Vagner R. Izbrannye raboty. Compl. and comment. I. A. Barsova & S. A. Oshero. Introductory by A. F. Losev. Translated from German. Moscow : Iskusstvo. 1978. 695 p.
4. Zenkin S. N. Raboti po francuzskoi literature. Ekaterinburg, Ural un-ta Publ. 1999. 320 p.
5. Kosmolinskaya N. Skazochnii raschet. Arhideya. 2007. No. 6, pp. 124–129.
6. Litichevskii G. Duh moderna kak duh antichnosti. Hudojestvennii jurnal. 2006. No. 1–2, pp. 6–9.
7. Mironova A. Izdatel Vollar i ego hudojniki. Iskusstvo : The art magazine. 2012. No. 4 (583), pp. 183.
8. Nikiforova I. Reklama kak otrajenie epohi. Tretyakovskaya galereya. 2011. No. 2, pp. 49–57.
9. Petuhova E. A., Yanchenko D. G. Iskusstvo zapadnoevropeiskogo i amerikanskogo plakata konca XIX veka v zarubejnoi i otechestvennoi istoriografii Trudi Istoricheskogo fakulteta Sankt-Peterburgskogo universiteta : sb. statei. St. Petersburg. 2013. No. 16, pp. 208–231.
10. Sarabyanov D. V. Russkaya jivopis XIX veka sredi evropejskih shkol. Ed. Yu. V. Malkova. Moscow : Sovetskii hudojnik Publ. 1980. 262 p.
11. Sarabyanov D. V. Modern. Istoriya stilya. Ed. I. B. Sorvina. Moscow : Iskusstvo Publ. 2001. 344 p.
12. Simvolizm i modern — fenomeny evropejskoj kulturi. Executive ed. I. E. Svetlov. Moscow : Sputnik+ Publ. 2008. 384 p.
13. Tatarkevych V. Istoriya filosofiji : u 3-kh tt. Translated from Polish by O. Hirnoho. Scientific ed. V. Petrusenko. Lviv : Svichado Publ. 1999. Vol. 3 : Filosofiya XIX stolittya i novitnya. 568 p.
14. Far Bekker G. Iskusstvo moderna (Obrazotvorchi materiali) : albom. Translated from German A. Cherednichenko at al. Köln : Konemann Verlagsgesellschaft mbH. 2000. 426 p.
15. Hofman V. Osnovi sovremennogo iskusstva. Vvedenie v ego simvolicheskie formi. Translated by A. Belobratova. Ed. I. Chechota i A. Leporka. St.-Petersburg : Akademicheskii proekt. 2004. 558 p.
16. Bowness Alan et al. Post-Impressionism. Cross-Currents in European Painting. Royal Academy of Arts & Weidenfeld and Nicolson. London, 1979. 126 p.
17. Brettell R. R. Modern Art 1851–1929 : Capitalism and Representation. Oxford : Universiti Press, 1999. 258 p.
18. Cariou André. Les Peintres de Pont-Aven. France : Éditions Ouest-France, 1994. 64 p.

19. Chastel André. Au-devant de Vuillard. In: Vuillard, exhib. cat. (Barcelona, Nantes) : Flammarion. 1990, pp. 15–51.
20. Clay Jean L'Impressionnisme. Textes reunis avec préface de René Huyghe de l'Academie francaise professeur au Collège de France. Milan : G.E.A. 1971. 320 p.
21. Cogeval Guy, Kimberly Jones, Laurence des Cars, Mary Anne Stevens. Édouard Vuillard : Catalogue. The Montreal Museum of Fine Arts, National Gallery of Art, Washington. Contributions by Dario Gamboni, Elizabeth Easton, Mathias Chivot. Ditzingen-Heimerdingen : Scheufelen Phoenix Motion Xantur. 2004. 502 p.
22. Cogniat Raymond. Le siècle des impressionnistes. Imprimé en Italie: Bonfini Press S. A. Naefels, Suisse. 1976, 208 p.
23. Collins, Bradford R. The Poster as Art; Jules Chéret and the Struggle for the Equality of the Arts in Late Nineteenth-Century France. Design Issues Vol. 2, No. 1 (Spring, 1985), pp. 41–50.
24. Crane W. Line and form. London : G. Bell & Sons, LTD. 1914. 288 p.
25. Elgar Frank. The Post-impressionists. Printed in Great Britain : Phaidon. 1977. 16 p.
26. Exhibition. Morning Star. 1851. 13 of June, pp. 2–4.
27. Fiala Vlastimil. Impressionismus. Odpovědná redaktorka Věra Laudová. Praha : nakladatelství československých výtvarných umělců. 1964. 142 p.
28. Filipova M. Cultures of International Exhibitions 1840–1940 : Great Exhibitions in the Margins. England : ASHGATE. 2015. 360 p.
29. Fisher Michael. Gothic Forever : A. W. N. Pugin, Lord Shrewsbury, and the Rebuilding of Catholic England. Reading : Spire Books. 2012. 339 p.
30. Fry R. Vision and Design. Publisher London : Chatto & Windus. 1920. 290 p.
31. Genova I. Images de la modernité — l'expérience avec la nature. Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. 2007. No. 44, pp. 11–20.
32. Grasset E.M. La Plante et ses Applications ornamentales. Paris : Librairie Centrale Des Beaux-Arts. 1897–1899. 118 p.
33. Hamann Richard, Jost Hermand. Impressionismus. Berlin : Akademie-Verlag GmbH. 1960. 414 p.
34. Hevesi L. Acht Jahre Sezession (März 1897 — Juni 1905). Kritik, Polemik, Chronik. Wien : Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, 1909. 576 p.
35. Hiatt Ch. Picture posters : A short history of the illustrated placard, with many reproductions of the most artistic examples in all countries. London : George Bell and sons. 1895. 367 p.
36. Jaworska W. Gauguin and the Pont-Aven School. London : Thames and Hudson. 1972. 48 p.
37. Jeffrey A. Auerbach. The Great Exhibition of 1851 : A Nation on Display New Haven and London : Yale University Press. 1999. 279 p.
38. Key M. The Passing of the Poster. Brush and Pencil. 1899. Vol. 4. No. 1, pp. 12–19.
39. L'impressionnisme. Textes reunis avec préface de René Huyghe de l'Academie francaise professeur au Collège de France. Milan : G.E.A. 1971. 320 p.
40. Loran E. Cézanne's composition : Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs Text. London : University of California Press, LTD. 1959. 144 p.
41. Meier-Graefe, J. Impressionisten : Guys — Manet, Van Gogh — Pissarro — Cézanne. München und Leipzig : R. Piper and coverlag, 1907. 272 p.
42. Merriman John M. The Dynamite Club : How a Bombing in Fin-de-siècle Paris Ignited the Age of Modern Terror, London : JR Book. 2009, 259 p.
43. Mucha A. Documents Décoratifs : Style Book. Paris. 1902. 80 p.
44. Müller M. Affichomanie — Plakatwahn : Toulouse-Lautrec und die französische Plakatkunst um 1900. Bonn : VG Bild-Kunst. 2003. 188 p.
45. Nemeth L. A XIX század muvészete: A historizmustól a szecesszióig. Budapest : Corvina Kiado. 1974. 226 p.
46. Nungesser M. Fantastische Welten. Kunstforum International. 2005. No. 177, pp. 335–336.
47. Official Catalogue of the Great Exhibition of 1851. London : Spicer Brothers, Wholesale Stationers. W. Clowes & Sons. 1851. 328 p.
48. Pevsner N. A modern formatervezes uttoroi. Budapest: Gondolat. 1977. 267 p.
49. Rewald J. Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin. London : Secker & Warburg. 1978. 430 p.
50. Reynolds C. D. Alois Riegl in Vienna 1875–1905 : An Institutional Biography (Hardback). United Kingdom : Ashgate Publishing Group. 2014. 312 p.
51. Signac P. D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme. Paris. 1921. 114 p.
52. Smola F. Gustav Klimt. Between Symbolism and Art Nouveau. Coup de fouet. 2013. No. 20, pp. 48–57.
53. Thomson B. The Post-impressionists. Singapore : Phaidon Press Limited, 1983. 192 p.
54. Thomson R. Ruins, Rhetoric and Revolution : Paul Signac's Le Démolisseur and Anarchism in the 1890s. Art History. 2013. Vol. 36, pp. 366–391.
55. Thomas V. Emille Gallé et l'association Ecole de Nancy (1901–1904). Annales de L'EST. 2005. Special issue, pp. 259–272.
56. Morris Vil'yam. Available at : https://uk.wikipedia.org/wiki/Morris_Vil'yam. In Ukrainian.
57. Rukh «Mystetstva ta remesla» (1880–1920). Available at : <http://lektsii.org/1-66038.html>. In Ukrainian.
58. Teofil' Hot'ye. Available at : https://uk.wikipedia.org/wiki/Teofil'_Hot'ye. In Ukrainian.
59. Filozofskie Fragmenti. 2nd edition. Viktora Kuzina. Available at : <http://archive.org/stream/fragmentsphilos16cousgoog#page/n0/mode/2up>.
60. Alois Riegl. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Alois_Riegl. In English.
61. Art Nouveau. Available at : https://simple.wikipedia.org/wiki/Art_Nouveau. In English.
62. Augustus Pugin. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Augustus_Pugin. In English.
63. Ernst Haeckel. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Haeckel. In English.
64. Eugène Grasset. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Eugène_Grasset. In English.
65. Fragments philosophiques. (2nd édition). par Victor Cousin : Ladrage (Paris). 1833. LX-408p.; in-8. 563p. Available at : <https://archive.org/stream/fragmentsphilos16cousgoog#page/n0/mode/2up>. In English.
66. Fry, Roger [Eliot]. Available at : <https://dictionaryofarthistorians.org/fryr.htm>. In English.
67. Hector Guimard. Available at : https://fr.wikipedia.org/wiki/Hector_Guimard. In French.
68. John Ruskin. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/John_Ruskin. In English.
69. Kunstformen der Natur. Available at : <http://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/9785-ernst-gekkel.-krasota-form-v-prirode-1904-100-rabot.html>. In Russian.
70. Le Japon artistique. Artistic Japan. Available at : http://en.wikipedia.org/wiki/Artistic_Japan. In English.
71. Master of the Poster : Chéret, Mucha, and the new art of advertising. Available at : <http://mirappraisal.com/masters-of-the-poster-cheret-mucha-and-the-new-art-of-advertising/>. In English.
72. Paul Signac. Available at : https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Signac. In French.
73. Riegl Alois Stilfragen : Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik Berlin, 1893. 381 p. Available at : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1893>. In German.
74. Samuel Bing. Available at : http://www.liquisearch.com/samuel_bing/bibliography. In English.
75. Shinto. Available at : <https://en.wikipedia.org/wiki/Shinto>. In English.
76. Technological revolution. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Technological_revolution. In English.
77. Victor Cousin. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Cousin. In English.
78. Walter Crane. Available at : https://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Crane. In English.