

УДК 7.03 (520):[75.036(44).4“1880/1890”]

Павельчук І. А.

Київський національний університет
технологій та дизайну

ТРАДИЦІЇ ФОРМАЛЬНОГО ОБРАЗОТВОРЕННЯ ЯПОНІЇ У ПРАКТИЦІ ФРАНЦУЗЬКИХ ПОСТІМПРЕСІОНІСТІВ 1880–1890-Х РОКІВ (ДО ПРОБЛЕМ АСИМІЛЯЦІЇ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ)

Павельчук І. А. Традиції формального образотворення Японії у практиці французьких постімпресіоністів 1880–1890-х років (до проблем асиміляції постімпресіонізму в мистецтві України ХХ–ХХІ століть). Статтю присвячено обговоренню проблеми інтеграції культурних традицій Японії на терени Європи, що стало історичною передумовою зародження епохи модерн. Звичай візуалізації формувалися в Японії відповідно до специфіки національно-політичної традиції. Особливу увагу приділено ознайомленню з концептами синтоїзму, що визначив стандарти інтроспективного бачення в мистецтві Японії. Зіставлення візуально-формальних засад формотворення японської художньої традиції з загальноприйнятими стереотипами європейського образотворення сприятимуть усвідомленню культурно-історичних підстав, що зрештою змінили художні смаки та практичні навички французьких постімпресіоністів 1880–1890-х років.

Ключові слова: Японія, традиція, синтоїзм, інтроспекція, символ, модерн, постімпресіонізм.

Павельчук І. А. Традиции формального образотворчества Японии в практике французских постимпрессионистов 1880–1890-х годов (к проблемам ассимиляции постимпрессионизма в искусстве Украины XX–XXI веков). Статья посвящена обсуждению проблемы интеграции культурных традиций Японии на территорию Европы, что стало исторической предпосылкой зарождения эпохи модерн. Обычай визуализации формировались в Японии в соответствии со спецификой национально-политической традиции. Особое внимание уделено ознакомлению с концептами синтоизма, который предопределил развитие интроспективного видения в искусстве Японии. Сравнение визуальных стандартов японской художественной традиции с общепринятыми стереотипами европейского изо-

бразительного искусства способствуют осознанию культурно-исторических предпосылок, которые впоследствии сказались на художественных вкусах и практических приемах французских постимпрессионистов 1880–1890-х годов.

Ключевые слова: Япония, традиция, синтоизм, интроспекция, символ, модерн, постимпрессионизм.

Pavelchuk I. Traditions of the formal image-creation of Japan in practice of the French Post-Impressionists of the 1880–1890s (to the matter of assimilation of Post-Impressionism in the art of Ukraine in the 20th–21st centuries).

Background. Recently Ukrainian art experts have shown an increasing interest to the issue of forming a national painting school which is of great importance in the period of Ukraine's independence. In this context the matters of spectral colourism, including Post-Impressionism, have become topical. Modern art movements, along with French Post-Impressionism, originated in the atmosphere of a genuine interest to the cultural traditions of Japan and Oriental countries. Thus, it is an urgent issue to consider the intercultural migration-communication relations on the modern stage of Art Studies.

Objectives. The aim of the research is to analyse the visual-formal principles of shape-forming in Japanese art tradition and compare them with generally accepted stereotypes in European image-creation which fell into decay in the late 19th century in Impressionists' practice. A modern analysis will conduce to a deeper comprehension of the cultural-historical grounds which, finally, changed artistic taste and stylistic inclination of the French Post-Impressionists in the 1880–1890s, and in the early 20th century got integrated into practice of Ukrainian successors of Post-Impressionism.

Methods. In the course of the research, the author found out that the stereotypes of European Realism got depreciated at the time of a rising interest to the art of Japan. The worldview of the Japanese is greatly influenced by Shintoism beliefs. It involves the idea about the sacral-inherited character of the Emperor's power. Sacralization of the Emperor's image enabled any kind of fixation of his appearance in art and literature. Thus, there were no conditions in Japanese culture for creating canonized examples, historically indicative for ancient authors in European civilization. In contrast, European art culture is oriented to traditions of the ancient civilization, and, for centuries, had been based on the techniques of the mirror-like imitation of nature.

Results. When analyzing objective laws in the creative development, the author compared this process to different stages of the intellectual development [19, p. 39]. Opposing the naturalistic phase of an empirical observation (Fig. 1) to an elementary arithmetical expression ($2 + 2 = 4$), the author underlines that empirical cognition of the world presumes, first of all, an examination of depicted objects in the real world. Alternatively, D. Stanley-Baker, a reputed researcher of Oriental culture, states that art of China and Japan, unknown to European world, were motivated with an introspective nature of reproduction [25, p. 7]. The method of introspection has to do with an artist's psychological self-absorption [48]. On this stage of creative consciousness there is no possibility to examine the presence of an authentic image in nature, for a created plane-decorative symbol exists only in the plane of a creative imagination, it is not real but made up

(Fig. 2). From the standpoint of formal logic, an artistic act of Japanese artists was happening according to the laws of formal transformation of reality, which can be compared to an arithmetic expression ($2 \times 2 = 4$). Since this level of thinking is not elementary and a creative process is carried out exceptionally in imagination, it is impossible to “touch” to the obtained result. Thus, it has to do with a more compacted way of information processing. When creating a Japanese art work, an artist followed the principle of concentration a piece of information to the nominal schematic characters which no longer were Nature, but just its symbolic metaphor. Since Japanese art presumed creating of interpretation-impression, this need determined the specifics of its conventional-schematic means. This task can be done only thanks to formal artistic efforts as made up forms which have no documental-individual characteristics and communicate general-impersonal states of nature through symbols (Fig. 2). The historical-cultural limitations in image-creation are perpendicularly opposite to the rules of the mirror-like resemblance with nature (Fig. 1), traditionally accepted by the Europeans. Therefore, nature of Japanese creativity was absolutely different. It described not an object which one could touch, but an invisible essence – non-material idea.

Conclusions. To summarize the observations on the influence which Japanese art had upon the creative work of the French Post-Impressionists, the author concludes that from a point of view of fine arts metamorphose of the mid-to-late 19th century, the epoch of Modern opened to European culture the phenomenon of introspective vision of the world, so to say, “enlightened” it. And thanks to this look, directed into the depth of things and phenomena, a society opened their eyes. As the result, at the turn of the 20th century, the aim and tasks of art changed; art was no longer satisfied with arguments of outer adequacy. A new look at the issues of artistic creative work accounted for new potential of visualization. Due to historical circumstances, fine arts of Ukraine-Rus got a possibility to adjust oneself to general European processes of the turn of the 20th century only after that epoch was over. Introspective vision of Modern got integrated into Ukrainian art practice of the 20th century through the creative activities of renowned colourists, such as A. Erdeli, F. Krychevsky, O. Murashko, and O. Novakivsky. All these artists were graduates of art educational institutions in Europe. Through their creative work, as well as through their ascetic pedagogical activity, principles of formalism were gradually adopted in the territory of Ukraine.

Keywords: Japan, tradition, Shintoism, introspection, symbol, modern, Post-Impressionism.

Постановка проблеми. Оскільки мистецькі течії модерну, в тому числі французький постімпресіонізм, зароджувалися в атмосфері безпосередньої зацікавленості культурними традиціями Японії та інших країн Сходу, це актуалізує обговорення міжкультурних міграційно-комунікативних взаємозв'язків на сучасному етапі мистецтвознавчої науки.

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. Дана розробка була започатко-

вана 2007 року внаслідок практичних занять [1] і відтоді використовується у ВНЗ України як методично-теоретичне обґрунтування з дисциплін «Образотворче мистецтво та художня творчість» для студентів бакалаврів, напряму 6.020207 «Дизайн», спеціальності «Графічний дизайн».

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Джерельно-методичною базою публікації стали праці іноземних японознавців: С. Гартмана [44], М. Конрада [8], О. Мещерякова [11; 12; 13], Н. Ніколаєвої [14; 15], Р. Нойера [17], Ф. Румпфа [64], Дж. Б. Сенсома [26], М. Успенського [28]. Серед досліджень останнього періоду виявилася актуальною праця української вченої С. Рибалко [22], що поповнила скарбницю міжнародних розвідок про японську культуру. Оскільки особливості формальної візуалізації формувалися в японській цивілізації відповідно до специфіки національно-політичної традиції, особливу увагу було приділено ознайомленню з дослідженням Н. Лобковської [10]. Позаяк тенденція французького постімпресіонізму зароджувалася у процесі формування модерну і, за висновками мистецтвознавців, саме ця обставина виявилася культурно-історичною передумовою започаткування нового стилю [23, с. 41], ми залучили у дослідний контекст праці авторитетних знавців європейського модерну: Р. Бреттелла [32], Д. Сараб'янова [23], Д. Стенлі-Бейкер [25], Г. Фар-Беккер [29], Л. Хевезі [46], Л. Немета [54], Н. Певзнера [59].

Формулювання цілей статті. Зіставлення візуально-формальних засад формоутворення японської художньої традиції із загальноприйнятими стереотипами європейського образотворення, що дійшли кризи в останній чверті XIX століття в практиці імпресіоністів. Сучасний аналіз сприятиме поглибленому усвідомленню культурно-історичних підстав, що зрештою змінили художні смаки та стилі в уподобання французьких постімпресіоністів 1880–1890-х років [62].

Виклад основного матеріалу дослідження. Позаяк піднесення НТР породило міжнародну практику проведення Всесвітніх промислових виставок, історичною оказією для започаткування напряму «японізм» у європейській культурі другої половини XIX століття вважаються Лондонська (1862), Паризька (1867) та Віденська (1875) Всесвітні виставки, на яких широкий загал європейської аудиторії отримав можливість познайомитись із невідомим раніше мистецтвом Японії [44, с. 154–157]. Відкриття Японії європейцями, що стало можливим після державно-історичної самоізоляції (1639–1860) [15, с. 11; 22, с. 18] стало справжньою культурною сенсацією доби.

Отож внутрішньо-європейська девальвація усталених візуальних стандартів реалістичного образотворення розігрувалася на тлі активізованих у 1860-ті роки зовнішньо-культурних інтервенцій: «Після революції в Японії 1868 року на світовому ринку була велика кількість усіляких японських дрібничок. Коштували вони мізерно мало і були однаково популярними при оздобленні оселі замож-

них та бідних до Першої світової війни» [9, с. 126]. Збіг внутрішніх та зовнішніх факторів соціогуманітарного життя став тим історичним дороговказом, котрий наочно розкрив обмеженість європейського натуралізму і показав шляхи поновлення світоглядної парадигми мистецтва доби модерн через незнані раніше художні підходи японської цивілізації [29, с. 9]. При цьому вчені зауважують, що саме ця обставина виявилася культурно-історичною передумовою започаткування нового стилю модерн [23, с. 41].

Отже актуалізується проблема сучасного переосмислення візуальних засад формотворення японської художньої традиції та їх подальше зіставлення з образотворчими стандартами європейського реалістичного світобачення. Як відомо, неповторність японської культури виявляється в особливому ставленні людини до природи, зумовленому прадавніми віруваннями [14, с. 9]. Світосприйняття японців спирається на міфопоетичні уявлення про те, що Всесвіт є одухотвореним і живим, а душа побуває у горах, каменях, деревах та краєвидах [12, с. 153–155]. Отож традиція метафоричного переосмислення світобудови в японській цивілізації походить від релігійно-анімістичного віровчення про поклоніння і одухотворення Природи: «Маючи свої історичні та філософічно-релігійні передумови, ця особливість відіграла вирішальну роль у формуванні особливого типу художнього мислення, коли лише через образи природи і можна було передати невлітими відтінки відчуттів та настроїв» [14, с. 9]. Оскільки об'єктами преклоніння давніх японців були духи, необмежені матеріальним виміром буття, це сприяло збільшенню уявно-розумових здібностей, зокрема потенційному вивільненню фантазії та активізації формально-символічних лімітів сприйняття.

У період поширення буддизму на теренах Японії, яке, за китайською «Історією Династії Лян», припадає приблизно на 467 рік, ці вірування отримали назву «сінто», що походить від китайського слова «шлях богів» [4, с. 536]. Віровчення синтоїзму освячувалося ідеєю сакрально-успадкованого характеру імператорської влади [10, с. 6]. Отож схильність до метафоризму в японській культурі підкріплювалася ідеєю божественного походження імператора, який вважався потомком головного божества сонця — Аматерасу [13, с. 20]. Масштабність імператорського статусу співвідносилася з неосяжністю природних явищ: «Божества давніх японців ніколи не відокремлювалися від природи» [8, с. 14], що наперед спрогнозувало дистанціювання від виміру земного буття. Сакралізація образу імператора унеможлилювала будь-яку фіксацію його подоби у мистецтві чи літературі: «Японський імператор нагадує синтоїстське божество, яке, як правило, теж ніколи не відтворюється» [13, с. 16]. Таким чином, у японській культурі не започаткувалися передумови для створення канонізованих взірців, історично показових для античних автентів європейської цивілізації: «Прагнення уявити собі надприродну істоту у вигляді символу не призвело

в Японії, на відміну від інших народів, до персоніфікації божеств» [14, с. 14].

Оскільки особливості формальної візуалізації в японській цивілізації виникали у відповідності до специфіки національно-політичної традиції [10, с. 6], це визначило абстраговано-умоглядні параметри оцінювання дійсності [13, с. 362]. У XVIII столітті ця традиція закріпилася у вченні про споглядання «внутрішнім поглядом» [13, с. 363]. Позаяк світогляд японців століттями виходив із метафоричного переоцінювання дійсності, це зумовило характерні прийоми ущільнення художньо-візуальної інформації до лаконічного символу. Учені підкреслюють, що візуальні стандарти японського образотворення були зумовлені особливостями культурно-історичного розвитку, саме цьому вони суттєво відрізняються від узвичаєних стереотипів європейської перцепції [13, с. 364; 25, с. 7; 64, с. 2–4].

Натомість європейська художня культура, зорієнтована на звичай античної цивілізації, століттями спиралася на прийоми дзеркальної імітації природи, центром якої традиційно виступав образ гіперболізованого героя: «Якщо європейську культуру загалом можна назвати антропоцентричною, що навіть у середньовіччя (образ боголюдини) був основою її розвитку, то в Японії віддавна і до нового часу центром уваги завжди лишалась природа» [14, с. 9]. У другій половині XIX століття внаслідок науково-технічного прогресу загальноприйнята традиція образотворення історично вичерпалася, удостоївшись постфактум скептичної дефініції в якості «натуралізму» [3, с. 71].

Аналізуючи закономірності творчого розвитку у попередніх дослідженнях, ми співвіднесли цей процес із різними етапами інтелектуальної оцінки [19, с. 39]. Протиставляючи натуралістичну фазу емпіричного споглядання (рис. 1) елементарному арифметичному виразу ($2 + 2 = 4$), ми підкреслюємо, що емпіричне пізнання світу насамперед передбачає можливість перевірки зображуваних предметів у реальному житті. Натомість, за висновками авторитетної дослідниці культури Сходу Д. Стенлі-Бейкер, незнайоме європейському загалу мистецтво Китаю й Японії мотивувалося інтроспективним характером відтворення [25, с. 7]. Метод інтроспекції (рис. 2) полягає у психологічному самозаглибленні дослідника (художника) у власні відчуття [48].

На цій стадії творчої свідомості можливість перевірити наявність достеменного образу в натурі вичерпується, бо створений площинно-декоративний символ існує лише в площині творчої уяви, він не реальний, а вигаданий (рис. 2). З точки зору формальної логіки, мистецький акт японських художників будувався за законами художнього узагальнення природи та формального перетворення дійсності, що можна порівняти з арифметичним виразом ($2 \times 2 = 4$). Позаяк цей рівень мислення вже не є елементарним і творчий процес здійснюється винятково в уяві, до створеного «результату» уже неможливо «доторкнутись». Таким чином, маємо справу з більш ущільненим шляхом оброблення інформації.

При створенні японського мистецького витвору художник виходив із засад концентрації інформації до номіналу схематичних знаків, які вже не були Природою, а лише її символічною метафорою. Оскільки автентичне японське образотворення передбачало створення інтерпретації-враження, ця закономірна потреба визначила специфіку умовно-схематичних засобів. Здійснити таке завдання можливо виключно через формальні художні заходи у вигляді вигаданих форм, що уникають документально-індивідуальних характеристик і передають узагальнено-імперсональні стани природи через символи [6, с. 6]. Тому процес поширення японізму на теренах Європи вважається тією історичною обставиною, яка, надихаючи сучасників, побіжно інспірувала зародження символізму в Європі [35, с. 16].

Згадані історико-культурні ліміти образотворення протилежно відрізняються від правил дзеркальної подібності натурі, традиційно прийнятої європейцями. Таким чином, і природа японської творчості була зовсім іншою, і змальовувала не річ, до якої можна було торкнутись рукою, а невидиму сутність — нематеріальну ідею. Мистецьку зорієнтованість до ідеалізацій, що виникла у європейських митців внаслідок засвоєння японізму, зауважує Вернер Вайсбах: «Передивившись і збагнувши, як там пристосували імпресіоністичну абстракцію до декоративної ідеї, європейські митці були спонукані до власних спроб у цьому напрямку. <...> нове виявилось в ідеалістичній спрямованості модерного малярства» [2, с. 38].

Сьогодні сприймається парадоксальною загальноприйнята думка, за якою образотворення Японії та інших країн Сходу у порівнянні з традиціями європейської візуалізації вважаються «прадавниною». Позаяк японський (східний) досвід обробки художньої інформації є, так би мовити, більш «модернізованим» і формальним процесом, максимально наближеним до сучасного сприйняття. Оскільки норми інтроспективної переоцінки ($2 \times 2 = 4$) дійсності (рис. 2) знаходяться кроком далі, аніж правила емпіричного споглядання ($2 + 2 = 4$) реалізму (рис. 1). Прогресивною стороною творчого акту японських художників стало інтроспективне мислення, котре започаткувало підходи художньо-образного формалізму (рис. 2). Специфічно «східний» досвід художнього образотворення історично випереджав європейців і посприяв майбутньому становленню формального мистецтва XX–XXI століть.

Розглядаючи основні фактори впливу японської культури на західну цивілізацію, дослідники підкреслюють, що інтеграція новітніх ідей виявилася в усьому, але найперше це стало відчутне в реформах європейської літератури [29, с. 8; 32, с. 19; 44, с. 161]. Ідеологічний вплив новітнього французького письменництва на тогочасне артистичне середовище Парижа кардинально розгорнув вектор образотворчих шукань до ірраціонально-ідеалістичного річища: «Поети-символісти поділяли переконання, що лише ідеї становлять вищу реальність, яку має розкривати та фіксувати мистецтво»

[63, с. 91]. Помітною подією культурного життя, що спричинила зміну художніх смаків паризького кола естетів, стала виставка японських стародруків, що експонувалася в приміщенні Еколь де Боз Артс (École des Beaux-Arts) у квітні 1890-го року: «Виставка японської гравюри спричинила таке враження на тогочасних художників, як операція катаракти на око» [35, с. 15]. У другій половині 1890-х років паризька мода на японізм набирає подальших обертів. 26 грудня 1895 року відомий пропагандист китайського та японського мистецтва культуртрегер Самуель Бінг [65] відкрив у Парижі фешенебельну художню галерею-крамницю «Мезон де л'Ар Нуво» (Maison de l'Art Nouveau) [35, с. 16]. У мистецтвознавчих дослідженнях неодноразово висловлювалася гіпотеза, що найменування крамниці С. Бінга послугувало однією з причин закріплення терміна «ар нуво» на теренах Франції [9, с. 128; 23, с. 121; 29, с. 9; 59, с. 105].

Мода паризьких аристократів на японізм незабаром вийшла далеко за межі скороплинної події. Знайомство французької публіки з японською культурою радикально змінило художній світогляд сучасників. Естетичне захоплення вишукано-екзотичними диковинками східного дизайну поволі переросло в підсвідому та масову зачарованість ідеями японської культури, глобалізуючись в оновлене сучасне бачення краси [47, с. 34]. Утім, на думку європейського наукового співтовариства, першочергового впливу від японської культури зазнав тогочасний живопис. Зіставляючи майстерність європейських та японських художників, К. С. Гартманн доходить висновку, що європейські живописці не поступалися японцям практично ні в чому, проте ніколи вони не досягали такої простоти і цілковитої художньої недовомленості, яку знаходимо у найпростіших японських гравюрах [44, р. 65]. У краєвидах Кацушіки Хокусая [30] та Китагави Утамаро [52] європейські живописці пізнали новий невимушений вибір сюжетів, розкуте трактування форм, збагнули простоту природи і намагалися передати її найпростішими засобами [44, с. 163].

Отглядаючи європейське малярство другої половини XIX століття, К. С. Гартманн віднаходить прикмети японізму у творчості видатних художників: а) у «ноктюрнах» Д. Уїстлера [49]; б) пласкуватій інтерпретації предметів Е. Мане [37]; в) у подібності вертикальних ліній Пюві де Шаванна [61]; г) у паралельності горизонтальних напрямів краєвидів К. Т. Труайона [36]; г) у зневазі до симетрії у композиціях імпресіоністів; д) в екстравагантності рисунка символістів; е) у перманентному трактуванні тієї самої фази природи в етюдах К. Моне [34]; є) у лаконічному колориті ілюстрацій «Жіль Блазу» Т.-О. Стейнлена [66], що уподібнювався до стандартів Школи Кано; ж) у вишуканих рисунках В. Морріса [68], побудованих на лініях, запозичених у природи [44, с. 163–164].

З поширенням моди на японізм до картин французьких живописців перейшли неспішні плавні рухи, лаконізм художнього вислову, монолітність

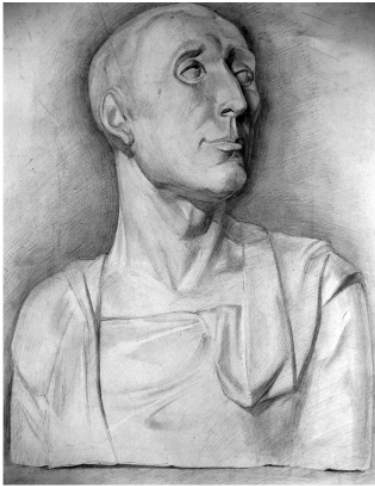


Рис. 1. Емпіричне
сприйняття: $2+2=4$
(I–II курс графічного дизайну)



Рис. 2. Інтроективне
сприйняття: $2 \times 2 = 4$
(III курс графічного дизайну)



Рис. 3. Априорне
сприйняття: $\sqrt{16}=4$
(Магістратура в Європі)

силуету, символічний характер декоративної оздобы. Людвіг Хевезі стверджує, що домінанта декоративності стала для художників модерну справжньою системою [46, с. 104]. Сучасні мистецтвознавчі теорії пояснюють причини згаданих перетворень впливом японської кольорової ксилографії укійо-е на творчість знакових виразників стилю модерн: О. Бердслі [31], Ф. Валлотона [39], Д. Енсора [50], Г. Клімта [43], К. Моне [34], Е. Мунка [38], К. Пісаро [33], О. Редона [55], серед яких представники постімпресіонізму П. Боннар [60], В. Ван Гог [67], П. Гоген [56], П. Синьяк [57], Ж-П. Сера [42], А. Тулуз-Лотрек [45] посідають помітне місце.

Самоочевидні посилання на творчість К. Хокусая мистецтвознавці констатують у вангогівських образах прикінця 1880-х років [67, с. 16]. У літературних джерелах підкреслюється, що у творчість Тулуз-Лотрека «перейшли» сюжети японської школи укійо-е та засади децентралізованої композиції японського гравюру по дереву [47, с. 37]. Стиль укійо-е формувався в японському мистецтві упродовж XVII–XIX століть, а термін походить від буддійських уявлень про швидкоплинний світ «не істинного»: «З часом це філософське поняття отримало інший нюанс — світ повсякденного буття. У міській культурі періоду Токугава словом “укійо-е” почали називати світ задоволень і розваг, світ безтурботного життя і земних радощів. Тому центральною темою гравюри укійо-е стало зображення красунь із так званих веселих кварталів» [28, с. 1]. Як відомо, фізичні вади Тулуз-Лотрека психологічно компенсувалися змалюванням демонстративно-спагажних сцен божественного життя [45]. Мистецтвознавче зіставлення жанрових сценочок Тулуз-Лотрека 1890-х років з архетипами японської ксилографії школи укійо-е самоочевидно посвідчує, що постімпресіоніст надихався японськими сюжетами: «В Японії, де ніколи не існувало значних цензурних утисків до зображення еротичних і порнографічних сцен, це знайшло значне відображення в національній гравюрі укійо-е» [5].

Сучасні дослідники висловлюють гіпотезу, що навіть П. Сезанн перебував під позасвідомим враженням від японської культури [29, с. 10]. Отож процес інтеграції мистецьких традицій японської культури на терени Європи в другій половині XIX століття сприяв посиленню символічно-поетичної образності. Учені вважають, що в цей період історії мистецтва «Поезія стає формою мислення» [24]. Д. Ревалд підкреслює, що визначений курс письменників-символістів на домінантність духовного змісту творчості був успадкований у середовищі французьких живописців ніби аксіома [63, с. 108]. Внутрішній сенс речей і явищ став об'єктом художнього пошуку живописців-новаторів, яких тільки в першій декаді XX століття Р. Фрай назве «постімпресіоністами» [41, с. 192]. За таких історичних обставин французькі живописці зосереджували увагу на творчості прогресивних постатей, які адаптували новітні образотворчі потенції в існуюче артистичне середовище.

Вимоги нового часу органічно увійшли до творчості Пюві де Шаванна [61], який віднайшов художні засоби образотворення, через «ущільнення» емпіричної інформації до стану сконцентрованого символу. З цією метою типаж позбавлявся прикмет індивідуальної подібності, типізувався та інтерпретувався у вигляді алегоричного образу, що віддзеркалилося у символічних архетипах 1870–1880-х років: «Надія» (1871–1872), «Смерть і дівчата» (1872), «Дівчини біля моря» (1879) та інших. З біографії художника відомо, що він був «необтяжений» стереотипами академічного вишколу [58]. Ця обставина немало спрощувала перехід до формальних стандартів образотворення.

З іншого боку, відмова від загальноприйнятих шаблонів академічної традиції у практиці Пюві де Шаванна має точки перетину з ніцшеанськими ідеями про «перегляд всіх існуючих цінностей» [16, с. 187–191]. Тож для тогочасних сучасників творчість адепта символізму виявилася прогресив-

ною і переконливою з усіх боків: «Мистецтво Пюві де Шаванна стало для нас чимось на зразок панацеї; ми схопилися за нього, як хворий чіпляється за нові ліки», — згадує паризький критик Теодор де Візеви [63, с. 108]. Побіжно художники-символісти невимушено сприйняли ідею східного мистецтва про «подвійну» природу символу, що сприяло збільшенню факторів сугестивності і метафоризму. «Говорячи про символи в мистецтві Сходу, необхідно мати на увазі давнє універсальне уявлення про те, що символ має два сенси, з яких один — явний, інший — прихований» [6, с. 6]. Проблема «подвійної» природи буття, яку неймовірно було вирішити через достовірне віддзеркалення природи, спричинила у діяльності французьких художників, зокрема постімпресіоністів, запровадження художнього методу трансформації природи та її подальшої декоративної стилізації [23, с. 143].

Поширення ідеї про «подвійну» сутність природи сприяло оновленню живописно-тематичного репертуару межі XIX–XX століть [18]. За спостереженнями вчених, сюжетна іконографія епохи модерн часто пов'язувалася з культом стихій та різними версіями «одухотворення» Природи [23, с. 30]. На думку мистецтвознавців, характерні прикмети «одухотворення» природи виявляються у практиці французьких постімпресіоністів і подібне сприйняття світобудови принципово відмежовує сутність постімпресіоністичної творчості від емпіричної творчості імпресіоністів: «Постімпресіонізм почався з рішучого виходу поза межі інтимного, зі світосприйняття, яке одухотворяє природу, з відновлення прав Космосу» [20, с. 18]. Це спостереження суголосне з гіпотезами дослідників, які вбачають рефлекторний взаємозв'язок між художньою тенденцією «одухотворення» природи та ідеалістичними ідеями «філософії життя» [23, с. 29], що започаткувалися у лоні культури модерн на тлі фронтального поширення ірраціональних ідей.

Аналізуючи творчу інтерпретацію П. Сезанна, В. Прокоф'єв констатує суттєве відхилення від європейської традиції відтворення природи: «"Нежива" природа оживає або, вірніше, проявляє свої приховані сили — невидима око могутність геологічних становлень. І чудо полягає в тому, що дія планетарних, геологічних сил, могутні драми матерії, які в реальному світі майже завжди проходять непоміченими, тут розігруються на наших очах, оскільки "об'єктивовані" пензлем художника, геологічний плин, вимірюваний сотнями тисяч років, тут ніби ущільняє, прискорює і оприлюднює свій хід» [20, с. 20]. Поглиблюючи думку науковця, можна співвіднести концепти сезаннівського образотворення із засадами синтоїзму про «одухотворений» світ скель, каменів, споконвічних дерев і священних місцин: «Саме це збагачення видимого світу певною "життєвою силою", його "одухотворення" підгодувало виникнення модерну» [23, с. 29].

Підсумовуючи спостереження сучасних науковців, доходимо висновку, що увага художників модерну до теми «одухотворення» природи, зокре-

ма в практиці окремих постімпресіоністів, мотивувалася низкою аргументів: а) психологічний «самозахист» творця від наступу цивілізації [9, с. 124; 29, с. 12; 46, с. 123–124]; б) тенденція культивування природних явищ в унісон перегукувалася із віруваннями японського синтоїзму [25, с. 6–9; 29, с. 12; 65]; в) прогресивні гасла «філософії життя» актуалізували проблему стихійної непередбачуваності буття, яку можна було досягнути лише через творчу інтуїцію [23, с. 51].

Створені французькими постімпресіоністами образи виходили далеко за межі суспільно прийнятих європейських стереотипів. Неодноразово новітні архетипи сприймалися тогочасною аудиторією як типажі вигаданої міфічної світобудови. Диковинні аксесуари, незвичайне контрастне освітлення, підкреслено урочиста гама барв, чималий формат картин, масштаби яких нерідко наближалися до розмірів декоративного панно, — усе разом породжувало переконливий ефект позачасової казкової дійсності. Істину про те, що природа — це одне, а мистецтво — зовсім інше, художники модерну збагнули після ознайомлення з японською гравюрою [35, с. 15].

Висновки з даного дослідження. Узагальнюючи спостереження про впливи японського мистецтва на творчість французьких постімпресіоністів, доходимо висновку, що засади елегантною простоти в усьому поступово стали нормою епохи модерн, безповоротно змінивши смаки загалу наступного століття. Японське мистецтво не копіювало природу, а узагальнювало враження до символічного вислову. Воно не спокушалось плодами об'єктивної дзеркальної подібності, а підсумовувало враження на основі індивідуально-суб'єктивних висновків. З точки зору образотворчих метаморфоз другої половини і кінця XIX століття, епоха модерн відкрила європейській культурі феномен інтроспективного бачення світу, так би мовити, «розкрила очі». І цей погляд, що був спрямований у середину речей та явищ, спричинив громадське прозріння, змінивши на межі XIX–XX століть мету і завдання мистецтва, яке припинило вдовольнятися виключно аргументами зовнішньої адекватності. Новий погляд на проблеми художньої творчості відкрив нові потенції візуалізації. До Першої світової війни, що завершила історичний час модерну, інтроспективне бачення, трансформуючись, поширилося у нові мистецькі течії, що з'явилися в Європі після постімпресіонізму.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку. На відміну від неперервного процесу формування західноєвропейської культури, художню культуру України оминув той історичний досвід, що накопичувався в Європі віками від античних часів до епохи модерн. З історичних обставин образотворче мистецтво України-Русі здобуло можливість достосовуватися до загальноєвропейських процесів межі XIX–XX століть уже по завершенню історичної доби. Інтроспективне бачення модерну інтегрувалося в українську мистецьку практику XX

століття через творчу діяльність видатних колористів: А. Ерделі, Ф. Кричевського, О. Мурашка, О. Новаківського — випускників мистецько-освітніх закладів Європи, виучеників приватних європейських ательє та пансіонерів академій. Ці неординарні фігури національного мистецтва стали адептами європейських традицій межі XIX–XX століть на теренах України. Через їхню творчу практику та подвижницьку педагогічну діяльність засади формалізму поволі засвоювалися та прилаштовувалися на місцевому підґрунті. Наступні публікації плануються присвятити дослідженню творчості згаданих майстрів.

Література:

- Біонічна практика [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.ivar Pavelchuk.com/ua/educational/165-bionics-practice> (дата звернення : 12.05.2015). — Назва з екрана.
- Вайсбах В. Едуард Мане (Manet) [Текст] / В. Вайсбах // Мистецтво. — 1920. — Число 1. — С. 34–43.
- Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства [Текст] : в 10 т. / Виктор Власов. — СПб. : Азбука-классика, 2006. — Т. 4 : И–К. — 752 с.
- Всемирная иллюстрированная энциклопедия [Текст] : пер. с фр. / директор проекта И. Гарнье ; ред. рус. изд. А. Ю. Голосовская [и др.]. — М. : АСТ : Астрель, 2004. — XVI, 1392 с. : ил.
- Державний музей народів Сходу [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/Державний_музей_мистецтв_народів_Сходу (дата звернення : 12.05.2016). — Назва з екрана.
- Зубко Г. В. Искусство Востока. Курс лекций [Текст] / Г. В. Зубко. — М. : ЛитРес, 2013. — 450 с.
- Китагава Утамаро [Изоматериал] : [альбом] / Авт. ст. Н. Виноградова. — М. : Белый город, 2007. — 48 с.
- Конрад Н. И. Очерки истории культуры средневековой Японии VII–XVI века [Текст] / Н. И. Конрад. — М. : Искусство, 1980. — 144 с.
- Космолинская Н. Сказочный расчет [Текст] / Наталия Космолинская // АрхИдея. — 2007. — № 6. — С. 124–129.
- Лобковская Н. И. Социокультурная детерминация политических традиций Японии [Текст] : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Надежда Ивановна Лобковская. — Ростов-на-Дону, 2008. — 18 с.
- Мещеряков А. Н. Герои, творцы и хранители японской старины [Текст] / А. Н. Мещеряков ; отв. ред. Н. А. Иофан. — М. : Наука, гл. ред. восточ. лит., 1988. — 234 с.
- Мещеряков А. Н. Древняя Япония : культура и текст [Текст] / А. Н. Мещеряков ; АН СССР, Ин-т востоковедения ; отв. ред. Н. А. Иофан. — М. : Наука, гл. ред. восточ. лит., 1991. — 224 с.
- Мещеряков А. Н. Книга японских символов. Книга японских обыкновений [Текст] / Мещеряков Александр Николаевич. — М. : Нагалис, 2004. — 556 с.
- Николаева Н. С. Декоративное искусство Японии [Текст] / Н. С. Николаева. — М. : Искусство, 1972. — 86 с. + 178 ил.
- Николаева Н. С. Декоративные росписи Японии 16–18 веков : От Кано Эйтоку до Огата Корина [Текст] / Н. С. Николаева. — М. : Изобр. искусство, 1989. — 232 с. : ил.
- Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі [Текст] / Ф. Ніцше ; пер. з нім. А. Онишко. — Львів : Літопис, 2002. — 320 с.
- Нойер Р. Японские гравюры : Образы изменчивого мира [Текст] / Р. Нойер, Г. Либертсон ; пер. с итал. Н. М. Сухановой. — М. : АСТ : Астрель, 2004. — 360 с.
- Особенности стиля модерн [Електронний ресурс] // Электронная онлайн библиотека. — Режим доступу : <http://banauka.ru/6078.html> (дата звернення : 12.04.2015). — Назва з екрана.
- Павельчук І. Художні моделі абстрактного живопису в Україні 1980–2000. Епістемологія креативу [Текст] / Іва Павельчук ; пер. англ. тексту Л. Герасимчук. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. — 216 с. + 54 кол. іл.
- Прокофьев В. Постимпрессионизм [Текст] / В. Прокофьев ; [отв. ред. И. А. Шкирич]. — М. : Искусство, 1973. — 72 с.
- Ревалд Д. История импрессионизма [Текст] / Д. Ревалд ; [вступ. ст. и общ. ред. М. А. Бессоновой ; пер. с англ. П. В. Мелковой]. — М. : Республика, 1994. — 416 с.
- Рибалко С. Б. Традиційне вбрання як репрезентативна модель японської культури [Текст] : дис. ... докт. мистецтвознавства : 26.00.01 / Рибалко Світлана Борисівна. — Х., 2013. — 406 с.
- Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля [Текст] / Д. В. Сарабьянов ; [ред. И. Б. Сорвина]. — М. : Искусство, 2001. — 344 с.
- Символизм [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Символизм> (дата звернення : 14.05.2015). — Назва з екрана.
- Стенли-Бейкер Д. Искусство Японии [Текст] / Джоан Стенли-Бейкер. — М. : Слово/Slovo, 2002. — 240 с.
- Сэнсом Дж. Б. Япония : краткая история культуры [Текст] / Дж. Б. Сэнсом ; Пер. с англ. Е. В. Кириллов. — СПб. : Евразия, 1999. — 572 с. : ил. — (Пилигрим).
- Татаркевич В. Історія філософії [Текст] : у 3-х тт. / Владислав Татаркевич ; [пер. з пол. О. Гірного, наук. ред. В. Петрушенко]. — Львів : Свічадо, 1999. — Т. 3 : Філософія XIX століття і новітня. — 568 с.
- Успенский М. В. Японская гравюра [Текст] / М. В. Успенский. — СПб. : Янтарный сказ, 1997. — 64 с.
- Фар-Беккер Г. Искусство модерна [Текст] / Габриеле Фар-Беккер, Йозеф Аухенталлер ; [пер. с нем. А. Чердниченко и др.]. — Кельн : Konemann, 2000. — 426 с.
- Хокусай [Изоматериал] : [кн.-альбом] / [текст : С. J. Holmes] ; пер. с англ. А. Анохиной. — М. : Магма, 2007. — 80 с. : ил.
- Aubrey Beardsley [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley (дата звернення : 11.04.2017). — Назва з екрана.
- Brettell R. R. Modern Art. 1851–1929 : Capitalism and Representation [Текст] / Richard R. Brettell. — Oxford : Universiti Press, 1999. — 258 p.
- Camille Pissarro [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Camille_Pissarro (дата звернення : 15.03.2017). — Назва з екрана.
- Claude Monet [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet (дата звернення : 11.04.2017). — Назва з екрана.
- Cogeval G. Edouard Vuillard: Catalogue [Текст] / Guy Cogeval, Kimberly Jones, Laurence des Cars [та ін.] ; 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.
- Constant Troyon [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Constant_Troyon (дата звернення : 07.02.2015). — Назва з екрана.
- Édouard Manet [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Édouard_Manet (дата звернення : 09.03.2016). — Назва з екрана.
- Edvard Munch [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch (дата звернення : 17.05.2015). — Назва з екрана.
- Félix Vallotton [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Félix_Vallotton (дата звернення : 05.03.2016). — Назва з екрана.
- Filipova M. Cultures of International Exhibitions 1840–1940 : Great Exhibitions in the Margins [Текст] / Marta Filipova. — England : ASHGATE, 2015. — 360 p.
- Fry R. Vision and Design [Текст] / Roger Eliot Fry. — London : Chatto & Windus, 1920. — 290 p.
- Georges Seurat [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Seurat (дата звернення : 20.02.2016). — Назва з екрана.

43. Gustav Klimt [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt (дата звернення : 20.02.2016). — Назва з екрана.
44. Hartmann S. Japanese Art [Текст] / Sadakichi Hartmann. — Boston : L.C. Page & Company, 1903. — 294 p. : ill.
45. Henri de Toulouse-Lautrec [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec (дата звернення : 20.03.2016). — Назва з екрана.
46. Hevesi L. Acht Jahre Sezession (März 1897 — Juni 1905). Kritik, Polemik, Chronik [Текст] / Ludwig Hevesi. — Wien : Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, 1909. — 576 oldal.
47. Hirner R. Das Bildplakat : Die Entstehung eines neuen Mediums [Текст] / R. Hirner // *Affichomanie — Plakatwahn : Toulouse-Lautrec und die französische Plakatkunst um 1900*. — Bonn : VG Bild-Kunst, 2003. — S. 29–41.
48. Introspection [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://en.wikipedia.org/wiki/Introspection>. (дата звернення : 10.06.2017). — Назва з екрана.
49. James_Abbott_McNeill_Whistler [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/James_Abbott_McNeill_Whistler (дата звернення : 07.02.2015). — Назва з екрана.
50. James Ensor [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/James_Ensor (дата звернення : 21.02.2017). — Назва з екрана.
51. Japonism [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://en.wikipedia.org/wiki/Japonism> (дата звернення : 02.02.2017). — Назва з екрана.
52. Kitagawa Utamaro [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Kitagawa_Utamaro (дата звернення : 07.02.2015). — Назва з екрана.
53. Masterpieces of European Painting, 1800–1920, in the Metropolitan Museum of Art [Текст] / Introduction by Gary Tinterow ; texts by Kathryn Calley Galitz [at al]. — New York : Metropolitan Museum of Art, 2007. — 318 p. : ill.
54. Nemeth L. A XIX. század muvezete : A historizmustól a szecesszióig [Текст] / Lajos Nemeth. — Budapest : Corvina Kiado, 1974. — 226 oldal.
55. Odilon Redon [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Odilon_Redon (дата звернення : 07.02.2015). — Назва з екрана.
56. Paul Gauguin [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin (дата звернення : 20.12.2016). — Назва з екрана.
57. Paul Signac [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Signac (дата звернення : 24.04.2014). — Назва з екрана.
58. Peinture [Електронний ресурс] // Musée d'Orsay. — Режим доступу : <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture> (дата звернення : 11.04.2017). — Назва з екрана.
59. Pevsner N. A modern formatervezés úttörői [Текст] / Nikolaus Pevsner. — Budapest : Gondolat, 1977. — 267 oldal.
60. Pierre Bonnard [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bonnard (дата звернення : 24.04.2014). — Назва з екрана.
61. Pierre Puvis de Chavannes [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Puvis_de_Chavannes (дата звернення : 14.05.2015). — Назва з екрана.
62. Post-Impressionism [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://en.wikipedia.org/wiki/Post-Impressionism> (дата звернення : 24.03.2014). — Назва з екрана.
63. Rewald J. Post-Impressionism : From Van Gogh to Gauguin [Текст] / John Rewald. — London : Secker & Warburg, 1978. — 430 p. : ill.
64. Rumpf F. Meister des japanischen Farbenholzschnittes : Neues über ihr Leben und ihre Werke [Текст] / Fritz Rumpf. — Berlin und Leipzig : Walter de Gruyter, 1924. — 141 s.
65. Samuel Bing [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Siegfried_Bing (дата звернення : 19.06.2016). — Назва з екрана.
66. Théophile Steinlen [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Théophile_Steinlen (дата звернення : 13.06.2014). — Назва з екрана.
67. Van Gogh : The Drawings [Текст] / Colta Ives, Susan Alyson Stein, Sjraar van Heugten [at al] ; The Metropolitan Museum of Art (New York), Van Gogh Museum (Amsterdam), Yale University Press (New Haven and London). — London : Yale University Press, 2005. — 380 p.
68. William Morris [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/William_Morris (дата звернення : 13.06.2014). — Назва з екрана.

References:

1. Bionichna praktyka [Bionic Practice]. (2016). *ivapavelchuk.com*. Retrieved from <http://www.ivapavelchuk.com/ua/educational/165-bionic-practice>. (In Ukrainian).
2. Vaysbakh, V. (1920). Eduard Mane (Manét) [Eduard Mane (Manét)]. *Mystetctvo — Art, 1*, 34–43. (In Ukrainian).
3. Vlasov, V. G. (2006). *Novyy entsiklopedicheskiy slovar izobrazitel'nogo iskusstva* [New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts] : in 10 vols. (Vol. 4). St. Petersburg : Azbuka-klassika. (In Russian).
4. Golosovskaya, A. Yu. (Russ. ed.). (2004). *Vsemirnaya illyustrirovannaya entsiklopediya* [World Illustrated Encyclopedia]. (Trans. from French). Moscow : AST : Astrel. (In Russian).
5. Derzhavnyy muzey mystetstv narodiv Skhodu [The State Museum of the Peoples of the East]. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 12 May 2016). Retrieved from http://uk.wikipedia.org/wiki/Державний_музей_мистецтв_народів_Сходу. (In Ukrainian).
6. Zubko, G. (2013) *Iskusstvo Vostoka. Kurs lektciy* [Art of the East. Lecture Course]. Moscow : LitRes. (In Russian).
7. Vinogradova, N. (2007). *Kitagawa Utamaro*. Moscow : Belyy gorod. (In Russian).
8. Conrad, N. I. (1980). *Ocherki istorii kultury srednevekovoy Yaponii VII–XVI veka* [Essays on the History of Culture of Medieval Japan of the 7th–16th Century]. Moscow : Iskusstvo. (In Russian).
9. Kosmolinskaya, N. (2007). Skazochnyy raschet [Fairy Payment]. *ArchIdea, 6*, 124–129. (In Ukrainian).
10. Lobkovskaya, N. (2008). Sociokulturnaya determinaciya politicheskikh traditsiy Yaponii [Sociocultural Determination of Japanese Political Traditions]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Rostov-on-Don. (In Russian).
11. Meshcheryakov, A. (1988). *Geroi, tvorcy i hraniteli yaponskoy stariny* [Heroes, Creators and Keepers of Japanese Antiquities]. Moscow : Nauka. (In Russian).
12. Meshcheryakov, A. (1991). *Drevnyaya Yaponiya : kultura i tekst* [Ancient Japan : culture and text]. (N. A. Iofan, Ed.). Moscow : Nauka. (In Russian).
13. Meshcheryakov, A. (2004). *Kniga yaponskikh simvolov. Kniga yaponskikh obyknoveniy* [The Book of Japanese Symbols. The Book of Japanese Customs]. Moscow : Natalis. (In Russian).
14. Nikolaeva, N. (1972). *Dekorativnoye iskusstvo Yaponii* [Decorative Art of Japan]. Moscow : Iskusstvo. (In Russian).
15. Nikolaeva, N. (1989). *Dekorativnye rospisi Yaponii 16–18 vekov : Ot Kano Eytoku do Ogata Korina* [Decorative Murals of Japan from the 16th to 18th Centuries : From Kano Aitoku to Ogata Korina]. Moscow : Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russian).
16. Nitshe, F. (2002). *Po toy bik dobra i zla. Henealohiya morali* [Beyond Good and Evil. Genealogy of Morality]. (A. Onishko, trans.). Lviv : Litpyp. (In Ukrainian).
17. Noyyer, R., Libertson, G. (2004). *Yaponskie graviryury : Obrazy izmenchivogo mira* [Japanese Prints : Images of the Changing World]. (N. M. Sukhanova, trans.). Moscow : AST : Astrel. (In Russian).
18. Osobennosti stilya modern. (n. d.). *Elektronnaya onlayn biblioteka — Electronic Library Online*. Retrieved from <http://banauka.ru/6078.html>. (In Russian).
19. Pavelchuk, I. (2013). *Khudozhni modeli abstraktnoho zhyvopysu v Ukraini 1980–2000. Epistemolohya kreatsiyi* [Artistic Models of Abstract Painting in Ukraine 1980–2000. Epistemology of Creation]. (L. Gerasymchuk, trans.). Kyiv : Vydavnychyy dim “Kyuevo-Mohylyans'ka akademiya”. (In Ukrainian).

20. Prokofev, V. (1973). *Postimpressionizm*. (I. A. Shkirich, ed.). Moscow : Art. (In Russian).
21. Revald, D. (1994). *Istoriya impressionizma* [History of Impressionism]. (M. A. Bessonova, ed. & P. V. Melkova, trans.). M. : Respublika. (In Russian).
22. Rybalko, S. (2013). Tradytsiynе vbrannya yak reprezentatyvna model yaponskoyi kultury [Traditional Dress as a Representative Model of Japanese Culture]. *Doctor's thesis*. Kharkiv. (In Ukrainian).
23. Sarabyanov, D. V. (2001). *Modern. Istoriya stilya* [Modern. History of Style]. (I. B. Sorvina, ed.). Moscow : Galart. (In Russian).
24. Simvolizm [Symbolism]. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 14 May 2015). Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki/Символизм>. (In Russian).
25. Stenly-Beyker, D. (2002). *Iskusstvo Yaponii* [Arts of Japan]. Moskow : Slovo. (In Russian).
26. Sehnson, Dzh. B. (1999). *Yaponiya : kratkaya istoriya kultury* [Japan. A Short Cultural History]. (Ye. V. Kirillov, trans.). St. Petersburg : Evraziya. (In Russian).
27. Tatarkevych, V. (1999). *Istoriya filosofiyi* [History of Philosophy]. In 3 vols. (V. Petrusenko, ed., O. Girnyy, trans.). (Vol. 3). Lviv : Svichado. (In Ukrainian).
28. Uspenskiy, M. V. (1997). *Yaponskaya gravyrura* [Japanese Engraving]. St. Petersburg : Yantarnyy skaz. (In Russian).
29. Far-Bekker, G., Aukhentaller, Y. (2000). *Iskusstvo moderna* [Art Nouveau]. (A. Cherednichenko et al, trans.). Köln : Konemann. (In Russian).
30. Holmes, C. J. (2007). *Hokusay* [Katsushika Hokusai]. (A. Anokhina, trans.). Moscow : Magma. (In Russian).
31. Aubrey Beardsley. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 11 March 2017). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley. (In English).
32. Brettell, R. R. (1999). *Modern Art 1851–1929*. Oxford : University Press. (In English).
33. Camille Pissarro. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 15 March 2017). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Camille_Pissarro. (In English).
34. Claude Monet. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 11 March 2017). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet. (In English).
35. Cogeval, G., Jones, K., des Cars, L., Stevens, M. A. (2004). *Edouard Vuillard : Catalogue*. Ditzingen-Heimerdingen : Scheufelen Phoenix Motion Xantur. (In English).
36. Constant Troyon. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 7 February 2015). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Constant_Troyon. (In English).
37. Édouard Manet. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 9 March 2016). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Édouard_Manet. (In English).
38. Edvard Munch. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 17 May 2015). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch. (In English).
39. Félix Vallotton. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 5 March 2016). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Félix_Vallotton. (In English).
40. Filipova, M. (2015). *Cultures of International Exhibitions 1840–1940 : Great Exhibitions in the Margins*. England : ASHGATE. (In English).
41. Fry, R. E. (1920). *Vision and Design*. London : Chatto & Windus. (In English).
42. Georges Seurat. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 20 February 2016). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Seurat. (In English).
43. Gustav Klimt. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 20 February 2016). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt. (In English).
44. Hartmann, S. (1903). *Japanese Art*. Boston : L.C. Page & Company. (In English).
45. Henri de Toulouse-Lautrec. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 20 March 2016). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec. (In English).
46. Hevesi, L. (1909). *Acht Jahre Sezession (März 1897 — Juni 1905). Kritik, Polemik, Chronik*. Wien : Verlagsbuchhandlung. (In Hungarian).
47. Himer, R. (2003). *Das Bildplakat : Die Entstehung eines neuen Mediums*. (pp. 29–41). Bonn : VG Bild-Kunst. (In German).
48. Introspection. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 10 June 2017). Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/Introspection>. (In English).
49. James Abbott McNeill Whistler. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 7 February 2015). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/James_Abbott_McNeill_Whistler. (In English).
50. James Ensor. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 21 February 2017). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/James_Ensor. (In English).
51. Japonism. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 2 February 2017). Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/Japonism>. (In English).
52. Kitagawa Utamaro. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 7 February 2015). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Kitagawa_Utamaro. (In English).
53. Tinterow, G. (Introduction). (2007). *Masterpieces of European Painting, 1800–1920, in the Metropolitan Museum of Art*. New York : Metropolitan Museum of Art. (In English).
54. Nemeth, L. (1974). *A XIX. század művészete : A historizmustól a szecesszióig* [Art of the nineteenth century. From Historicism to the Secession]. Budapest : Corvina Kiado. (In Hungarian).
55. Odilon Redon. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 7 February 2015). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Odilon_Redon. (In English).
56. Paul Gauguin. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 20 December 2016). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin. (In English).
57. Paul Signac. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 24 March 2014). Retrieved from https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Signac. [In French].
58. Peinture. *Musée d'Orsay*. (2006–2017). Retrieved from <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture>. (In French).
59. Pevsner, N. (1977). *A modern formatervezés úttörői* [Pioneers of Modern Design]. Budapest : Gondolat. (In Hungarian).
60. Pierre Bonnard. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 24 March 2014). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bonnard. (In English).
61. Pierre Puvis de Chavannes. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 14 May 2015). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Puvis_de_Chavannes. (In English).
62. Post-Impressionism. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 24 March 2014). Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/Post-Impressionism>. (In English).
63. Rewald, J. (1978). *Post-Impressionism : From Van Gogh to Gauguin* [Post-Impressionism : From Van Gogh to Gauguin]. London : Secker & Warburg. (In English).
64. Rumpf, F. (1924). *Meister des japanischen Farbenholzschnittes : Neues über ihr Leben und ihre Werke*. Berlin und Leipzig : Walter de Gruyter. (In German).
65. Samuel Bing. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 19 June 2016). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Siegfried_Bing. (In English).
66. Théophile Steinlen. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 13 June 2014). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Théophile_Steinlen. (In English).
67. Ives, C., Stein, S. A., Heugten, S. van, Vellekoop, M. (2005). *Vincent van Gogh : The Drawings*. London : Yale University Press. (In English).
68. William Morris. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. (The page was last modified on 13 June 2014). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/William_Morris. (In English).