

**Олег Сидор**  
кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник  
ІПСМ НАМ України

**Oleg Sydor**  
PhD in Art Studies, senior research fellow  
Modern Art Research Institute of the  
National Academy of Arts of Ukraine

ogibelinda@ukr.net orcid.org/0000-0002-4777-196

## ПОГАНИЙ ХОРОШИЙ МИТЕЦЬ

### THE BAD GOOD PAINTER

**Анотація.** порушено питання побутування мистецтва європейського салону в контексті мистецтва модернізму, окремі прийоми якого салон запозичує. Французький художник Жорж-Антуан Рошгросс (1859–1939) — один із тих, хто спробував поєднати салонний академізм та окремі образи символізму/декадансу; наприклад, він ілюстрував «Квіти Зла» Шарля Бодлера і «Саламбо» Гюстава Флобера, він також оформлював оперні вистави, популяризував орієнтальні теми. Репродукції його творів виходили величезними накладками; перформанси за його картинами викликали скандали. Ним захоплювалися Олександр Бенуа і Максим Горький, Макс Жакоб і брати Гонкур. Рошгроссом принагідно цікавилася велика українська поетеса Леся Українка (у творчості якої є певні паралелі з ним, хоча, судячи з усього, вона не бачила оригіналів його картин). Але результат виявився невдалим, і твори митця надовго забули. Його вигадливий, гібридний стиль спершу захоплював багатьох, навіть знавців, потім почав дратувати і викликав глузування. Однак дивний, еклектичний досвід майстра чимало посприяв розумінню мистецтва кітч (яскравим зразком є його картина «Гонитва за щастям»), який розвинувся вже після смерті Рошгросса. Нині у світі пробуджується помірний інтерес до його доробку. Отже, митець лишається типовою творчою постаттю «перехідної доби», виразником каламутного і суперечливого «фону свого часу». Пістрявий епігон символізму, він виразив його приховані бажання та врешті-решт не був визнаний як символіст. Ось чому ми називаємо його «поганим хорошим митцем». Сьогодні його би назвали постмодерністом.

*Ключові слова:* салон, символізм, кітч, культурний фон.

**Постановка проблеми.** Не є секретом, що чимало течій зрілого європейського модернізму (а також новочасного кітч) мають коріння у декадансі «зламу віків», який у нашій країні вивчений вкрай мало. Персона, які ще сто років тому гриміли по всіх усюдах, викликали суперечки та наслідування, нині є зовсім забутими, їхня колишня популярність видається парадоксальною, якщо не сміховинною. Загалом історія мистецтв виглядає як хроніка перемог і звершень (часом при непростих долях її репрезентантів). Але що робити з особами другого, третього плану, які формували таке собі «тло епохи»? Гадаю, вони заслужили на щось більше, аніж на сухий одно-дворядковий коментар у кінці сторінки. Якщо їхня, так би мовити, персональна картина світу врешті-решт виявилася непереконливою і мала негативний наслідок, то вивчення такого прецеденту є вкрай важливим для нас, адже аналогічні йому трапляються і до сьогодні. Ще один бік проблеми — аналіз ментального оточення класиків української літератури, їхніх творчих уподобань, симпатій та антипатій. У даному випадку — Лесі Українки, яка в одному зі своїх листів повідомляє про свою зацікавленість французьким художником Жоржем-Антуаном Рошгроссом. На моє переконання, будь-яке уточ-

нення в цьому сенсі є вагомим з огляду важливості контекстуалізації вітчизняного мистецтва у світовому/європейському мистецтві. Навіть один рядок з епістолярної спадщини поетеси доводить, наскільки письменниці була небайдужа світова культура, навіть у її не завжди канонічних, суперечливих проявах.

**Метою статті** є вивчення феномену «других (третіх, четвертих) фігур» епохи європейської культури у їх зв'язку з явищами інших мистецтв, передусім — української генези. Особливо цікавою є в цьому сенсі епоха декадансу, коли «нові пошуки» (зокрема, у руслі поезики символізму, яка тільки формується) сусідять і переплітаються з мертвими традиціями академізму. Гібрид, отриманий від такого схрещення, вражає своєю наднормовою химерністю, що частково пояснює його швидко забуття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Жоржа-Антуана Рошгросса активно дискутувалася за часів його шаленої «запитаності», відтак проникла як у енциклопедичні видання [22] та тогочасні історії мистецтв [4], так і у мемуари сучасників [1; 5; 6; 24], навіть у красне письменство [7], яке нині зазнає републікації [9]. Потім настав цілком зрозумілий період тривалого ігнорування

його спадку. Із джерел останнього часу в пригоді нам стали передусім електронні сайти, на яких ретельно викладено основні, особливо графічні артефакти майстра [29; 30], а також каталоги ведучих аукціонів [28], які фіксують цінову політику — зокрема й на забутих митців нещодавнього минулого. У фаховій літературі останніх десятиріч ім'я митця згадується побіжно і з «більш вагомим» приводу [8; 20; 21].

**Виклад основного матеріалу.** Рошгросс — один з небагатьох європейських митців, які повернули увагу Лесі Українки (при тім, що умови перебігу її хвороби унеможливили регулярні відвідини художніх виставок, та й взагалі людних культурних заходів). У листі до матері від 29 травня 1899 року вона пише з Берліна: «Єсть можливість побачити й мені Rochegrosse, бо він тепер виставлений на великій берлінській Jahrausstellung (відповідає паризькому “Salon”)... Вистава ця уряджена в саду Lehrtezbahnhof, в окремій будові au rez de chaussee» [25, с. 114]. Себто на першому поверсі, призначеному для демонстрації щорічної експозиції, як звучать у перекладі перший та останній іноземні вислови, німецькою та французькою. Далі — кілька слів про славетний Сецесіон, куди завітала Ліля (Ольга Косач, молодша сестра Лариси), принесла поетеси каталог, на який та відреагувала зле: «справді якась страхіття» (здогадно, і нашого героя так би «атестувала», але тільки здогадно). Нічого далі про Рошгросса не мовитиметься, відтак питання: хто він такий? За що користав такою увагою? Чи є це випадковістю, даниною моді? Якщо так, чому?

У примітках до цитованого нами джерела сказано лише, що він художник, подані роки життя, але з двох імен прибрано друге. У останньому повному, власне академічному зібранні творів поетеси мовиться більш розлого. І навіть є посилання на конкретний твір, який міг би зацікавити українську письменницю — «Думки на прощання» [26, с. 525], однак далі це ніяк не аргументується. Відтак ми спробуємо відновити справедливість і розповісти про постать французького художника, котрий на рубежі сторічч заворожував багатьох видатних діячів культури, та й просто вчений загал.

У європейському художньому контексті репутація Жоржа-Антуана Рошгросса (1859–1939) дотепер лишається сумнівною. З одного боку, забуття не повністю спіткало його персону: після спалаху прижиттєвої зацікавленості його вряди-годи згадували в мемуарах, значно рідше — в серйозній мистецтвознавчій літературі, навіть каталогах солідних музеїв, але все ж згадували. З іншого боку, митець, за життя дуже помітний, помертво так і не перетворився на символічну фігуру «фін де сьєкло» чи, принаймні, емблематичного представника Салону на кшталт Бонна чи Бугеро. Він начебто перетнув межу, майже вийшов з лона їхньої одіозності, але далі чомусь «не склалося», і всі здобутки повернулися проти митця. Ефект обернувся анекдотом, у віртуозності пензля прозирнуло огидне пристосування — за інших умов цілком вибачливе, ба схвальне (як у того ж Бонна). Декадент? Але якийсь дивний, тимчасовий, на тій стадії, коли декадентству вдалося «розплодитися, проникнути у всі галузі людської діяльності» [18, с. 240], що, звісно,

збільшило кількість його прибічників, при тім розмивши межі стилю до непізнаваності.

На схилі життя відомий російський митець-пасеїст Олександр Бенуа, обґрунтовуючи причини малої популярності Мане, Моне, Ренуара у XIX столітті, писав (заздалегідь перелічивши кілька одіозних та «успішних» імен, після яких ішло своєрідне «крещендо»): «Щодо щорічного паризького “Салону”, то там даремно стали б шукати картини, хоча би тільки схожі на імпресіоністів. Особливо характерним явищем цих публічних художніх базарів були гігантські картини з історичними вражаючими сюжетами. Більше всіх за форматом були і всіх інших збуджували інтерес мас полотнища Рошгросса» [5, с. 490].

Свідчення такого — у матеріалах огляду французької експозиції у Товаристві заохочення художників 1896 року, де твір нашого героя не загубився серед інших 349-ти картин та рисунків, і де, між іншим, сяяли Енґр та Мілле, Коро та Курбе, але Рошгросс воістину був «цвяхом виставки... картина приголомшувала своїми колосальними розмірами (660x400 см)... На якийсь час картина стала модною, її відтворювали в журналах та на листівках, про неї вигадували анекдоти і вірші... Герої фейлетонного газетного “серіалу”, який висміював петербурзьке “товариство”, потрапляли в безглузді ситуації на виставці “біля картини Рошгросса”» [8, с. 133, 134]. Йдеться про картину 1898 року «Гонитва за щастям»: безліч людей, охоплених шаленим поривом, вони стриміють кудись догори, відштовхуючи один одного, на тлі монструозних фабричних нагромаджень. Алегорія не те що прозора, але аж надто банальна, навіть для Рошгросса просто нищівна, та й малохудожня; відтепер він існуватиме в ментальному полі кітч найнижчого ґатунку, «повз яку йшла... південна, чутлива публіка» на одній з гучних виставок кінця XIX століття, мовить сучасник, надаючи перевагу Репіну та Семирадському [1, с. 550]. А проте, її помітив і Максим Горький, пов'язавши з трагічною подією Ходинки, себто сприйняв алегорію буквально: «густий на товп людей усіх станів, збиваючи один одного з ніг, біжить з гори на край прірви. Принизливо і страшно котитися темнуватою, безособовою ікринкою загальною для всіх дорогою до непереборної загибелі» [7, с. 99]. До речі, Ходинку описав у своєму щоденнику і Суворін, з його згадки про Жоржа Рошгросса ми почали свою оповідь.

(Прикметно, що рідний брат Костянтина Сомова, соратника Бенуа за «Світом мистецтва», у енциклопедичній статті для популярного видання творчість Рошгросса окреслює хоч і стримано, та загалом схвально: «користає славою як хороший рисувальник і талановитий композитор картин, який любить брати них надто сміливі сюжети і трактує їх оригінально...» [22, с. 175] (курсив наш). Загалом, історик називає дев'ять його творів, починаючи з «Вітеллія, якого чернь тягне вулицями Риму» 1882 року, а пальму першості надає напіванекдотичним «Молодим дамам, які милуються на бій поміж двома горобцями». Зауважимо, однак, специфічне означення фаху майстра, який вже тоді працював у галузі театральної реклами, зокрема, представивши загалу опери «Пенелопа» Габрієля Форе, «Самсон і Даліла» Каміла Сен-Санса, «Пеліас

і Мелісанда» Клода Дебюссі, «Дон-Кіхот» Жоржа Массне... про що в самій статті — ані пари з уст, певно, як про щось «несуттєве».

Зрештою, і сам Бенуа трохи «спартачив», поставивши в один шерг «типових офіційних майстрів “Реставрації”, “Just Milieu” та “Другої імперії”», авторів «нарядних і ефектних сцен, що дуже нагадували оперні фінали з акторами, котрі позують», «не романтиків, але породження романтизму на академічному ґрунті»: Кабанеля, Пілоті, Мункачі, Рошгросса [4, с. 130], прізвище угорського митця тут явно зайве, бо він за талантом значно переважає своїх «сусідів». Та він же, приблизно в той час застерігає Євгенія Лансере: «Учитися варто весь свій вік і всьому новому, а не вчитися 4 роки в своєму житті для майбутнього. — Інакше вийдуть Лефевр, Рошгросс (він ще менше інших, та він блазень), Бугеро і так багато інших» [14, с. 302] (курсив наш).

Скандальність репутації французького художника ще більш підтверджує щоденниковий запис впливового журналіста, що важливо — завсідики паризьких теренів: «Студенти Ecole de Beaux Arts влаштували демонстрацію проти Berenger сенатора, котрий заснував лігу проти порушення вуличної пристойності, звернув увагу на бешкети балу Quat’z-Arts, де жінки були вдягнені в костюми картини Рошгросса, себто голі. Студенти пройшли різними вулицями, несучи на руках когось там і співаючи: “Berenger, Berenger, Berenger”. Нісенітниця якась. Поліція втрутилася, і була бійка. Чимало поранених та заарештованих» (запис від 20 червня 1893 р.) [24, с. 75].

Інтонація, та й зміст оповіді, втім, інша. Адже салонний, здавалося б, митець раптом стає мало не знаменом повстання — нехай локального, нехай анекдотичного, однак молодіжного, ще й силами художнього вишу. Що це не було жартом, підтверджує і завершальна репліка Олександра Суворіна: суд покарав головних винуватців, призначивши їм штраф розміром у 100 франків — немала сума, як на той час, особливо для напівзлиденних (принаймні, такий стереотип живучий і по сьогодні) студіозусів. Та й привід до бунту майже політичний: обурення святенницькою політикою тогочасного посадовця, а резонанс у ЗМІ — вищий, аніж середній: репортажі у газетах «Journal des Debats» та «Figaro»; друга, нагадаємо, вже за 16 років вмістить на своїй шпальті перший маніфест футуризму Філіппо-Томасо Марінетті [31, р. 3].

Без сумніву, в суворінському щоденнику йдеться про полотно 1884 року «Маскарад на Єлисейських полях», що зберігається у паризькій Вищій школі образотворчих мистецтв, і полотно це з позицій сьогодення не видається надмірно аморальним. Та й голізна тут кіт наплакав: вертлява мурилка, та ще кілька дам топлес на другому плані, от і все. Підзаголовок картини, між іншим, адресує її до розваг тої самої Школи, темпорально — того самого балу Quat’z-Arts. А майже декадна часова дистанція вказує на живучість традиції, яка викликала репресивну реакцію влади не через голізна учасників карнавальної ходи, а через замах «на честь і гідність» одного з тодішніх можновладців. Чи був Рошгросс справжнім каталізатором конфлікту? Навряд, але прізвище його, як бачите, тут виникає.

Утім, бунтарство — як не природно-кровне у митця, то «рукопокладне», букв. «націловане»: шестилітнього майбутнього художника цілує в лоб, ще й інших до того спонукаючи, привселюдно перучи нічні сорочки майбутнього митця (щось на взір теперішнього гепенінгу, лише без супровідного маніфесту), французький поет-символіст, за сумісництвом його вітчм — Теодор де Банвіль [20, с. 46], поет-парнасець, майбутній комунар, якого часом поєднують з рухом символістів (саме йому на суд приніс свої вірші Артюр Рембо [3, с. 201, 202]), і портрет якого Рошгросс напише 1886 року; версія 1890-го, «дуже виразна за подобою з оригіналом», зберігатиметься на «горищі» братів Гонкур [6, с. 598].

Та ось інше свідчення, не менш красномовне (наведене, до речі, в листі з Києва від 23 вересня 1997 р.): «...погода паскудна, на душі кепсько, навіть читати не хочеться. “Саламбо” Флобера лежить переді мною тижня зо два, щось наче не так — Рошгросс у цьому напрямку цікавіший» [17, с. 162]. Воно потребує, як мінімум, двох застережень. По-перше, сам Флобер лише за інерцією може вважатися реалістом на підставі двох (утім, кращих!) його романів. Щодо історичної белетристики та драматургії, то вони тяжіють до поетики символізму (вже згаданий «Саламбо»), а то й постмодернізму («Бувар і Пекюше»). По-друге, Рошгросс ілюстрував саме цей роман, хоча невідомо, чи видання з його графічними композиціями і втрапило до рук Нестерова, чи проникливість останнього дозволила провести несподівану, здавалося б, аналогію. По-третє, салонному (і тоді ще молодому — неповних 38 років) митцеві, хоч і полемічно, надається перевага перед визнаним (і вже 17 літ як почили у Бозі) класиком. Митцеві, який своєю натужною неприродністю явно протистоїть меланхолійно-релігійному художнику іншої країни, а нате вам.

Звідси природнім є перехід до інших його ілюстрацій, не менш показових, ніж малярство. Йдеться передусім про 27 графічних композицій до «Квітів Зла» Бодлера, які в такому оформленні було видано 1910 року накладом у 1200 примірників у видавництві Ф. Ферру, тут такі перевиданих 1917/1927 рр.; один примірник цього видання було продано напровесні 2018 року на аукціоні за 2600 шведських крон [30]. Нинішній погляд на цикл полишає суперечливе враження, адже з самого початку салон тут силувано поєднується таки з декадансом: похмурий портрет «проклятого поета» передує за кілька сторінок грайливому овалу з жіночою «голівкою» [30]. Як не дивно, інші ілюстрації Рошгросса, навіть до творів не менш «шалених», хоч і не таких «сатанічних» авторів, як-от «Ганс Ісландець» Віктора Гюго, видаються органічнішими — і спокійнішими, читайте: нуднішими, запізнілими клонами композицій Гюстава Доре. Важко припустити, що «вина лягає» на сам літературний текст, який у першому випадку був стрункішим, зваженим та композиційно продуманішим порівняно з шерехатою, юнацькою повістю «короля романтиків», що була його дебютом в царині прози. Здогадно, рошгросів досвід ілюстрування Бодлера віддзеркалився в наш час, коли підбірку дев’яти перекладів сучасного українського автора «було сподоблено відповідним чудовим рисунком» [19,

с. 127]. У візуальному вимірі поета розглядають й інші дослідники, що згадують видання «Скіра» — «Від Бодлера до Боннара» [11, с. 285]. Показово, що вгадуваний Рошгросс тут напряду не фігурує, що не означає, ніби його досвід був геть невідомий обом цитованим українським авторам, перекладачеві та літературознавцю.

Згадують про Рошгросса й інші представники авангарду. Часом — у сумнівних співставленнях (в театральних лаштунках, де йшлося вже про слушність таких аналогій), як-от: «але ж і в Сари Бернар стилізація не піднімалася вище Рошгросса і Альма Тадеми» [13, с. 335]. Сказане — «в дужках», у статті 1924 року про акторку іншу, Елеонору Дузе, якій Бернар протиставлена — контекстуалізує французького митця, по-перше, загальноєвропейського малярського салону (прерафаелітство емігранта-голландця), по-друге, іншого виду мистецтва (акторство), з яким малярські композиції Рошгросса відчутно перегукуються. Образний ряд — ліній зневаги, в якій рампове лицедійство та вправне малярське штукарство сусідять, підживлюючи одне одного. Втім, і прерафаелітів іноді вважають передвісниками символізму, якому немолодий поет-критик-акмеїст негучно, та опонував.

Його сучасник ім'я митця вже повністю знищує, даючи для нього абсолютно зневажливе обрамлення, з жодним мистецтвом не сумісне (далі — оповідь про типову французьку «середню людину»): «Він був удивець, батько кількох дітей і виглядав як виноторговець, а також дуже скидався на художника Рошгросса. Уточнимо, що для того, аби скидатися на художника Рошгросса, необхідно мати чубчик та борідку клинцем. Кузен Жозеф не позбавляв себе втіхи, яку давала йому ця схожість... Чи віднайшлася би жінка, якій вдалося би уникати залищань молодика, котрий до того ж скидався на Рошгросса?» [9, с. 110, 111]. Додамо, що насправді герой новели Макса Жакоба «Кузен Жозеф» (зі збірки «Король Беотії», 1921) був-таки причетний до мистецтва: виготовляв різнокольорові гіпсові ляльки, якими цікавилися Сара Бернар (який збіг обставин!) та Всесвітня виставка 1889-го, заробляючи на тому до 20 тисяч франків на рік, і це останній вирок для митця, якому лишалося жити трохи менше двох десятиріч, надовго переживши власну славу. Як іронію долі можна сприйняти той факт, що його колишня майстерня стала місцем побутування відомого театру Гран-Гіньоль, уславленого скандальними макабрами та цензурними заборонами [21, с. 66].

Тож Рошгросс нагадував про себе хіба з листівок, яких на початку ХХ століття було випущено в світ багато; усі, згадані далі, були нами куплені у київських букіністів. Часто-густо середньої якості, зазвичай монохромні, каламутні. (Одна з них, «Залищання», засвідчує рошгроссову участь у Салоні 1912 року — і його відданість Орієнту, напахненому європоїдним еротизмом). Усі рекорди в цьому сенсі бив уже згаданий вище візуальний блокбастер 1898 року «Гонитва за щастям». Але і його згодом забули, і надовго, разом з його автором. Буквально до недавнього часу, коли надруковано буде в престижному німецькому видавництві «Tushita Fine Arts GmbH» (у підрозділі «арт-архіву») відміно-кольорову репродукцію на цупкому папері іншої кар-

тини, гламурно-веселкових барв, а саме «Лицар квітів» (1890) [32], що зберігається в Музеї Орсе (а при тім, тлустий путівник його присутність вперто замовчує, хоч там є окремий розділ «Орієнталізм», куди Рошгроссу сам Бог велів розміститися з огляду на його тривале проживання у Алжирі [15]. З його сучасників до цієї когорти втраплять лише імпресіоністи та їхні прямі послідовники, з митців Салону — він один, навіть про Бекліна, здається, геть забудуть.

Це один з нечисленних прикладів зацікавлення нашої сучасності творчістю французького художника. (Про запитаність гравюр вже йшлося раніше, та в тім, можливо, більша «заслуга» Бодлера). Інший, академічного штибу — шмат монографічного дослідження Даніеля Арраса «Деталь у малярстві» (1992), утім, в розділі «Парадокси». Навіть відгук тогочасного рецензента про «Андромаху» (1883) Рошгросса — теж досить характерний і дуже критичний як на салонного майстра («ми занурюємося в кошмар... нагромадження найвідрадливішого в цій виставі... швидше налякані, аніж схвилювані цією похмурою скотобійнею... рожева сукня Андромахи, можливо, є найгарнішою колористичною нотою в загальній похмурій тональності, та походить вона, радше, з якоїсь японської крамниці, ніж з колекцій Шлімана» [2, с. 221]), французький мистецтвознавець насамкінець кидає і свої «п'ять копійок» на його адресу, втім, дуже зважені та спокійні, зміст їх зводиться до того, що в композиційному плані картина є безпорадною. Роздивляючись її репродукцію, з цим вироком важко сперечатися, як важко забути й саму картину.

Окрема мова — запитаність у грошовому еквіваленті, та її ваги не варто перебільшувати: усім більш-менш вдатним місцям віднайдеться своє місце під сонцем, кожна потвора має свого аматора, як глаголить стара польська приказка. Так, лише в невеликому часовому проміжку ціна на паризьких аукціонах на окремі твори Рошгросса коливалася між сумою в 1700 франків за пейзаж, названий майже імпресіоністично — «Захід сонця», та 103 000 доларів за «Дівчину в саду», відповідно 2009 та 2010 рр. [Ак; р. 1335], і це не єдині твори цього майстра, які тут присутні як комерційно привабливі.

І нарешті: що спільного між Лесею Українкою і митцем французького Салону, трохи-трохи поведеним на авангарді? На перший погляд, анічогісінько. Кришталевий, стримано-мужній стих української поетеси геть відштовхується від істеричного, надто афектованого і ефектного, позначеного в'язким потягом до орієнтальної екзотики малярського ристилу французького художника. Поготів, вона рішуче заперечувала і декаданс, і все, що з ним хоч якимось пов'язане. Дратувалася з афоризмів Ніцше, злилася з успіху «якогось» Андрія Белого, критикувала Габріеле Д'Аннунціо... але його ж і принагідно та щосили перекладала (російською). І теж «велася» на екзотику та Близький Схід, доказом чого є її лірика на тему Єгипту («Хамсін», «Сфінкс», «Ра-Менеїс» та ін.), але вона також і ввчала марксистський канон [16, с. 16], з яким мало узгоджувався французький салон — хіба в якості ілюстрації виродження буржуазних смаків на розтині сторічч.

Ситуативна афектованість теж була частиною її поетики: у Рошгросса вона на кожному кроці, у нашої співвітчизниці спливає, наприклад, у фіналі «Оргії», де герой буквально «задавлюється струною» (що було нами вказано ще на прикладі старої регіональної вистави, щоправда, без адресації до конкретного першоджерела [23, с. 7]).

Усе згадане дає нам підставу зарахувати Рошгросса до постатей «перехідного типу», яскравих еkleктиків, без яких уявлення про декаданс та символізм, відтак — авангард початку ХХ століття, буде неповним. Кинувши виклик салонним конвенціям та навіть звернувшись до інших культурних кодів, автор не зумів «стати своїм» і в протилежному таборі. Щось подібне сталося і з нашим Вільгельмом Котарбінським: надлишок оповідності не компенсується начебто сміливими здобутками формального стилю, які, на перший погляд, видаються символістичними (хіба «надто вперто не хоче звертати увагу на рисунок» [12, с. 258], що Рошгроссу, звісно, закинути не можна). Так, це, можливо, і символізм, але якогось «другого», «третього ґатунку». І річ не в тім, що життєвий шлях цих митців був порівняно гладеньким, не зіставним з «хресним шляхом» Врубеля чи, меншою мірою, Пшибишевського. (Не висловлюємо же ми подібних претензій на адресу Редона чи Мальчевського, котрі, хоч і титульні символисти, а прожили своє життя тихо-мирно). Головне, що з позиції сьогодення їхній доробок часом видається самопародійним, заледве не кітчевим — навіть із розумінням того, наскільки декаданс підживлював маскульт «срібної доби», в чому найбільше відзначився Альфонс Муха (та його ж за те і не клюють). Кепський смак Франца фон Штука давно вже став його візитною карткою, але його ніхто не збирається викидати з теренів символізму/декадансу.

Інакше з Рошгроссом. Він — союзник мимоволі; попутник поза власним бажанням, персона дражлива, непевна та еkleктична — у різкому контрасті з міцною манерою малярського свого письма. Без нього, по-півнячому хвацького, не завжди доладного, дуже сумбурного, дуже плутаного, історія мистецтва видається дещо нудною. Він вправно «омелував» на творах чужого ніби йому напрямку, та згодом за цим прийшла йому відплата: «паразитів» не люблять в жодному таборі. Епігонів зневажають... та без них не обійтись, хоч плач. «Блазень» (прохопився Бенуа в приватному листі), та й годі.

**Висновки.** Жорж-Анрі Рошгросс — приклад «хорошого поганого художника», котрий не залишив по собі справді нетлінних творів, у кращому випадку — резонансні, показові; кумедні; ефектні тощо. Вплив його на мистецтво наступних десятиріч дуже опосередкований, але він був. Конкретніше: не мистецтво авангарду (тут — декадансу), в яке він намагався «заскочити», і йому це майже вдалося... поки він сам не був «заскочений» невблаганною логікою мистецького розвитку ХХ століття, яка камінь на камені не лишила від колишніх кумирів. Від Рошгросса, бачимо, ім'я хоч і лишилося, та про нього доводиться повсякчас нагадувати нині. Хоча б тому, що цей автор хоч на якийсь мікрон дозволить зрозуміти літературну поетику Лесі Українки... яка і в ХХІ столітті лишається нівроку актуальною.

Запізнілий романтик, який всотав усі надлишки методу, ще й зажадав визнання («синдром Данієля Жовара», помічений, закарбований у слові Теофілем Готье [10, с. 147–159]). Приклад його досить повчальний і для не-романтиків — і для наступного сторіччя, у якому ідея успіху втратила не-привабливість, породивши монстрів та незграб.

## Література

1. Амфитеатров В. Генрих Семирадский и «Дирцея» // Амфитеатров В. Собрание сочинений: в 10-ти т. Москва: НПК «Интелвак», 2005. Т. 8. С. 533–561.
2. Аррас Д. Деталь в живописи. Санкт-Петербург: ИГ «Азбука-классика», 2010. 464 с.
3. Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. Москва: Наука, 1982. С. 185–300.
4. Бенуа А. История русской живописи в XIX в. М.: Республика, 1995. 448 с.
5. Бенуа А. Мои воспоминания: в 5-ти кн. Москва: Наука, 1993. Кн. 1-я, 2-я, 3-я. 712 с.
6. Гонкуры Ж и Э. Дневник: Избранные страницы в 2-х т. Москва: Худ. литература, 1964. Т. 2. 750 с.
7. Горький Максим. Жизнь Климса Самгина: в 2-х т. М.: Худ. литература, 1987. Т. 2. 639 с.
8. Доронченков И. Василий Кандинский, Клод Моне и государь император: Французская художественная выставка 1886–1897 годов в Москве и Петербурге // Искусствознание. 2021. С. 106–177.
9. Жакоб М. Король Беотии. Небосад, или Золотые часы. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха. 2003. 544 с.
10. Искусство и художник в зарубежной новелле XIX в. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985. 496 с.
11. Карабутенко І. Лабіринт бодлерівської естетики // Бодлер Ш. Поезії. К.: Дніпро, 1989. С. 255–286.
12. Кузмина М. Проза и эссеистика: в 3-х т. Эссеистика. Критика. Москва: Аграф, 2000. Т. 3. 768 с.
13. Кузьмін Є. Из Киева // Савицька Л. Художня критика в Україні: друга половина XIX — початку ХХ ст.: Хрестоматія. Київ: ТОВ «Кадри», 2001. С. 255–262.
14. Лапшина Н. «Мир искусства»: Очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977. 344 с.
15. Матье К. Музей Орсе: Путеводитель. Париж: Grandpalais, 2006. 270 с.
16. Музей-садиба Лесі Українки в Колодяжному: Путівник. Львів: Каменяр, 1969. 72 с.
17. Нестеров М. В. Письма: Избранное. Ленинград: Искусство, 1988. 536 с.
18. Одинцов-Павловський М. Декадентство в живописи // Савицька Л. Художня критика в Україні: друга половина XIX — початку ХХ ст.: Хрестоматія. Київ: ТОВ «Кадри», 2001. С. 240–242.
19. Петровці І. Мої дороги під сонцем Бодлера // Бодлер Ш. Літанії Сатані. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ Закарпатського обласного управління по пресі, 1994. С. 123–141.

20. Птифис П. Верлен. Москва: Молодая гвардия, 2002. 489 с.
21. Решетникова И. Территория ужаса размером с Париж // Декоративное искусство. 2013. № 1. С. 66–68.
22. [Сомов А]. Рощгросс // Энциклопедический словарь Брокгауз-Ефрон. Санкт-Петербург: Типография Акционерного Общества «Издательское дело», 1899. Т. XXVII. С. 175.
23. Сидор О. «Оргія» // Молодий ленінець (Луцьк). 24. 03. 1990. С. 7.
24. Суворин А. Дневник. Москва: Новости, 1992. 496 с.
25. Українка Леся. Зібрання творів: у 12-ти т. Київ: Наукова думка, 1978. Т. 11. 478 с.
26. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14-ти т. Луцьк: Волинський університет ім. Лесі Українки, 2012. Т. 12. 608 с.
27. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. Москва: Республика, 1998. 429 с.
28. Akoun. Paris: Thalia Edition, 2010. 1695 p.
29. Fleurs du mal. 27 compositions par Georges Rochegrosse, gravees a l'eau-forte par Eugene Decisy [Електронна адреса:] gallica.bnf.fr/ark:/1248
30. Les fleurs du mal illustrated by Rochegrosse — Stockholms — Auktionsverk [Електронна адреса:] auktionsverket.com/arkiv/online/537002
31. Marinetti e il Futurismo. Milano: Mondadori, 2017. 482 p.
32. Tushita Fine Arts GMBH [Електронна адреса:] www.tushita.com

## References

1. Amfiteatrov A. Genrih Semiradskiy i «Dirtsea» // Amfiteatrov A. Sobranie sochineniy: v 10 t. Moskva: NPK «Intelvak», 2005. T. 8. S. 533–561.
2. Arras D. Detal v zhivopisi. Sankt-Peterburg: IG «Azbuka-klassika», 2010. 464 s.
3. Balashov N. I. Rembo i svyaz dvuh vekov poezii // Rembo A. Stihi. Poslednie stihotvoreniya. Ozareniya. Odno leto v adu. Moscow: Nauka, 1982. S. 185–300.
4. Benua A. Istoriya russkoy zhivopisi v XIX v. Moskva: Respublika, 1995. 448 s.
5. Benua A. Moi vospominaniya: v 5 kn. Moskva: Nauka, 1993. Kn. 1, 2, 3. 712 s.
6. Gonkuryi Z I E. Dnevnik: Izbrannyye stranitsy v 2 t. Moskva: Hud. literatura, 1964. T. 2. 750 s.
7. Gorkiy M. Zhizn Klima Samgina: v 2 t. Moskva.: Hud literatura, 1987. T. 2. 639 s.
8. Dorochenkov I. Vasiliiy Kandinskiy, Klod Mone i gosudar imperator: Frantsuzskaya hudozhestvennaya vystavka 1986–1897 godov v Moskve i Peterburge // Iskusstvoznanie. 2021. S. 106–177.
9. Zhakob M. Korol Beotii. Nebosad, ili Zolotyie chasyi. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Ivana Limbaha. 2003. 544 s.
10. Iskusstvo i hudozhnik v zarubezhnoy novelle XIX v. Leningrad.: Izdatelstvo Leningradskogo un-ta, 1985. 496 s.
11. Karabutenko I. Labiry`nt bodlerivs`koyi estety`ky` // Bodler Sh. Poeziyi. K.: Dnipro, 1989. S. 255–286.
12. Kuzmin M. Proza i esseistika: v 3 t. Esseistika. Kritika. Moskva: Agraf, 2000. T. 3. 768 s.
13. Kuz`min Ye. Y`z Ky`eva // Savy`cz`ka L. Xudozhnya kry`ty`ka v Ukrayini: druga polovy`na XIX — pochatku XX st.: Xrestomatiya. Ky`yiv: TOV «Kadry`», 2001. S. 255–262.
14. Lapshina N. «Mir iskusstva»: Ocherki istorii i tvorcheskoy praktiki. Moskva: Iskusstvo, 1977. 344 s.
15. Matie K. Muzey Orse: Putevoditel. Parizh: Grandpalais, 2006. 270 s.
16. Muzej-sady`ba Lesi Ukrayinky`v Kolodyazhnomu: Putivny`k. L`viv: Kamenyar, 1969. 72 s.
17. Nesterov M. V. Pisma: Izbrannoe. Leningrad: Iskusstvo, 1988. 536 c.
18. Ody`nczov-Pavlovs`ky`j M. Dekadentstvo v zhy`vopy`sy` // Savy`cz`ka L. Xudozhnya kry`ty`ka v Ukrayini: druga polovy`na XIX — pochatku XX st.: Xrestomatiya. Ky`yiv: TOV «Kadry`», 2001. S. 240–242.
19. Petrovcij I. Moyi dorogy`pid soncem Bodlera // Bodler Sh. Litaniyi Satani. Uzhgorod: Gosprozrakunkovy`j redakciyno-vy`davny`chy`j viddil Zakarpats`kogo oblasnogo upravlinnya po presi, 1994. S. 123–141.
20. Ptifis P. Verlen. Moskva: Molodaya gvardiya, 2002. 489 s.
21. Reshetnikova i. Territoriya uzhasay razmerom s Parizh // Dekorativnoe iskusstvo. 2013. # 1. S. 66–68.
22. [Somov A]. Roshgross // Entsikpopedicheskiy slovar Brokgauz-Efron. Sankt-Peterburg: Tipografiya Akczionernogo Obschestva «Izdatelskoe delo», 1899. T. XXVII. S. 175.
23. Sy`dor O. «Orgiya» // Molody`j leninets` (Luczk). 24. 03. 1990. S. 7.
24. Suvorin A. Dnevnik. Moskva: Novosti, 1992. 496 s.
25. Ukrayinka Lesya. Zibrannya tvoriv: u 12-ty`t. Ky`yiv: Naukova dumka, 1978. T. 11. 478 s.
26. Ukrayinka Lesya. Povne akademichne zibrannya tvoriv: u 14-ty`t. Lucz`k: Voly`ns`ky`j universy`tet im. Lesi Ukrayinky`, 2012. T. 12. 608 s.
27. Entsiklopediya simvolizma: Zhivopis, grafika i skulptura. Literatura. Muzyika. Moskva: Respublika, 1998. 429 s.
28. Akoun. Paris: Thalia Edition, 2010. 1695 p.
29. Fleurs du mal. 27 compositions par Georges Rochegrosse, gravees a l'eau-forte par Eugene Decisy // gallica.bnf.fr/ark:/1248
30. Les fleurs du mal illustrated by Rochegrosse — Stockholms — Auktionsverk // auktionverket.com/arkiv/online/537002

31. Marinetti e il Futurismo. Milano: Mondadori, 2017. 482 p.

32. Tushita Fine Arts GMBH // [www.tushita.com](http://www.tushita.com)

**Sydor O.**

**The bad good painter**

**Abstract.** Oleg Sydor-Hibelynda's article raises the issue of the existence of a European Salon in the context of Modernist art, some on which the Salon uses. French painter Georg-Antoine Rochegrosse (1859–1939) is one of those who tried to combine salon academicism and individual images of symbolism and decadence; for examples, he illustrated «Fleur du Mal» by Charles Baudelaire and «Salambo» by Gustav Flaubert, he also designed opera performances, popularized oriental themes. Reproductions of his works were published in huge edition, performances based on his paintings caused scandals. He was admired by Alexander Benois (he soon exposed it in his history of art) and Maxim Gorky (allusion to the global Russian disaster 1896 year well-known as Khodynka), even Max Jacob (an ironic episode in one of his novels) and Goncourt brothers (they kept one of his portraits in their collection, so called «Attic»), by the way, Rochegrosse was interested in the great Ukrainian poetess Lesya Ukrainka (in whose work we find similarities with him, although, apparently, she did not see the originals of his paintings). But the result was unsuccessful and artist's works were forgotten. His bizarre hybrid style initially delighted many viewers, even connoisseurs, but soon became annoying and derisive. However, his strange eclectic experience contributed greatly to the understanding of the art kitsch (a vivid example of which is the painting by Rochegrosse - «The Pursuit of Happiness», described by Gorky in the «The Life of Klim Samgin»), which developed after the death of this painter. In today's world, interest in his work is growing, but a little. So, he remains characteristic creative figure of «transitional era», spokesman for the murky and contradictory «background of his time». A clumsy epigone of symbolism, he expressed his vague desires and in the end was not recognized as a symbolist. That's why we call Georges-Antoine Rochegrosse «bad good artist». Today he would be called a postmodernist.

*Keywords:* Salon, symbolism, kitsch, «cultural background».

*Стаття надійшла до редакції 15.06.2022*