

УДК: 7.036.45

ББК: 85.14

А43

DOI:10.18688/aa166-6-56

Е. В. Ключина

Логогрифический метод Фернана Кнопфа на примере анализа *I lock my door upon myself*

Искусству Фернана Кнопфа (1858–1921) в России исторически уготована такая же судьба, как и, например, творчеству Яна Торопа, Арнольда Бёклина или Франца фон Штука. Редкий исследователь осмеливается взглянуть на полотна мастеров немецкого или бельгийского символизма без упреждающего осуждения в излишней сюжетной банальности, конъюнктурности или формальной «сделанности» работ.

Это положение вещей связано с особенностями историографии. Неодобрительная оценка произведений Кнопфа Фелисьеном Ропсом, к мнению которого активно прислушивается французская публика в 1890-е гг., обвинения мастера Альбером Орье в салонности и украшательстве, а также сложившаяся еще во времена ученичества вражда художника с Джеймсом Энсором — вся эта сумма мнений приводит к тому, что за Кнопфом закрепляется определенный стереотип восприятия. Его отголоски слышны до сих пор. Например, один из крупнейших исследователей искусства *fin de siècle* в России — В. А. Крючкова — безапелляционно относит большинство бельгийских символистов, и Кнопфа в том числе, к вторичным мастерам [1, с. 15–16]. Попытку взглянуть под другим углом зрения на искусство бельгийского символизма в отечественной науке в свое время предпринимали Д. В. Сарабьянов [2, с. 74] и В. С. Турчин [4, с. 25]. Последние несколько лет в защиту брюссельцев осторожно высказывается И. Е. Светлов. Именно ему принадлежит авторство первой на русском языке статьи о Фернанде Кнопфе [3].

В западном искусствоведении складывается противоположная картина. С конца 1970-х гг. намечается резкий рост количества выставок и публикаций о Фернанде Кнопфе, пик которого приходится на 1979 г., когда в Брюсселе состоялась крупная персональная выставка мастера и был издан *catalogue raisonné* [7]. В 2004 г. Королевские музеи изящных искусств Брюсселя организуют большую выставку произведений Кнопфа [9], в экспозицию которой входит 265 работ мастера.

Подобный диссонанс в исследовательской оценке искусства Кнопфа вызывает потребность внимательнее к нему присмотреться. Это отчасти позволит подобрать ключи к пониманию особенностей развития символизма в Бельгии, его воздействия на магистральную французскую линию эволюции данного явления, нанести на карту символизма те перекрестки, на которых встречаются мощные потоки австрийского, немецкого и английского искусства. Автор не ставит целью охватить всю названную проблематику, однако на примере анализа одного из центральных произведений Кнопфа надеется наметить возможные пути решения названных проблем.

Речь пойдет о полотне, которое было написано в 1891 г., впервые выставлено в 1892 г. на выставке группы «XX», а позже, в 1893 г., представлено в мюнхенском Стеклянном дворце на ежегодной художественной выставке. Тогда же работа была приобретена для пополнения собрания Новой пинакотеки, в постоянной экспозиции которой она находится по сей день. Холст размером 72,7 × 141,0 см имеет неожиданный горизонтальный разворот. В центре картины изображена девушка, то ли задумчиво смотрящая на зрителя, то ли отстраненно погруженная в свои мысли. В русской литературе полотно чаще всего упоминается как «Затворница», что является неверным по нескольким причинам.

Во-первых, русский перевод названия, данного Кнопфом на английском языке, не совсем точен, ибо он сильно редуцирует фразу, избранную художником для обозначения работы. «Я запираю дверь за собой» — так звучит дословный перевод названия, в котором педалируется действие, акт закрытия двери, переход из одного состояния в другое. Слово же «затворница» необоснованно меняет коннотационный ряд, отсылая к отшельничеству, пустынночеству или даже подвижничеству, что сильно искажает семантику произведения.

Во-вторых, выставляя полотно на мюнхенской выставке, Кнопф намеренно сохранил название на иностранном языке. Это не единственный пример, когда художник давал своим произведениям английские наименования. Ярчайшим образцом здесь может служить пастель *Memories* (1889, Музей fin de siècle, Брюссель), которая принесла Кнопфу международное признание на Всемирной выставке в Париже 1889 г.

В-третьих, *I lock my door upon myself*, являясь цитатой из сонета Кристины Россетти, вызывает литературную аллюзию, намеренно введенную Кнопфом в живописное произведение. Следовательно, название не нуждается в переводе, а скорее, наоборот, требует сохранения и закрепления в своем исконном английском варианте. Более того, название принимает на себя новую функцию подсказки, семантического ключа, необходимого Кнопфу для возможности понимания зрителем нарративной составляющей полотна.

Характерная для Кнопфа потребность в комментариях, порою излишняя повествовательность его живописи, а также слегка прямолинейное жанровое прочтение, идущие от английского искусства второй половины XIX в., часто заставляли воспринимать произведения художника как пример вербальной игры, воплощенной в краске. Подобную характеристику мы можем обнаружить в книге Германа Бара, известного австрийского критика. В 1900 г. в своей работе «Сецессион» он назвал картины Кнопфа «живописными логогрифами» [5, р. 24–25], стихотворными загадками, в которых заданное слово принимает другое значение, если к нему прибавить, отнять от него или переставить в нем слог или букву. Это как нельзя более точная характеристика творческого метода мастера, основанного на усиленной потребности вербализации художественной формы.

Название полотна происходит, как уже было упомянуто, из стихотворения Кристины Россетти *Who shall deliver me?* Кнопф, страстный поклонник английской культуры, очевидно, был хорошо знаком с поэтическим творчеством младшей сестры Данте Габриэля Россетти и не единожды к нему обращался. В год создания *I lock my door upon myself* художник исполнил карандашный рисунок *Who shall deliver me?* (портрет Кристины Джорджины Россетти, 1891, частная коллекция), где придвинутая к переднему

плану рыжеволосая модель оказалась в резком фокусе, контрастирующем с размытым туманным задником.

Необходимо сказать пару слов о модели. Не следует искать портретного сходства главной героини с Кристиной Россетти. На момент написания полотна поэтессе исполнился шестьдесят один год. Те ее портреты, которые нам известны, свидетельствуют об отсутствии внешнего сходства с главной героиней полотна Кнопфа. Внешние черты, такие как удлинённый подбородок, вытянутый овал лица, небольшие выразительные глаза, скорее подтверждают версию [11, р. 259], что моделью для художника могла послужить его сестра, Маргарита. В то же время образ героини имеет сходство с традиционным для прерафаэлитов женским типом. Известно, что Кнопф поддерживал дружеские отношения с Берн-Джонсом, вел с ним переписку и даже обменивался работами. Поэтому главная героиня — это собирательный образ, имеющий портретное сходство с сестрой художника и переработанный в духе английского искусства второй половины XIX в.

Частота обращений к поэзии Кристины Россетти свидетельствует о большом эстетико-философском значении ее стихов для Кнопфа. *Who shall deliver me?* играет в искусстве мастера почти такую же роль, как «Соответствия» Бодлера для французских символистов. В связи с этим литературный анализ текста, а также его сопоставление с иконографическими особенностями *I lock my door upon myself* имеют исключительное значение.

Особое внимание в тексте вызывает третье трехстишие: *I lock my door upon myself, And bar them out; but who shall wall Self from myself, most loathed of all?* Данные строки звучат на английском очень схоже с *O wretched man that I am! Who shall deliver me from the body of this death?* — «Бедный я человек! Кто избавит меня от сего тела смерти?» (Послание к римлянам 7:24–25). Если в Библии мы находим однозначный ответ на вопрос — спасение придет с Мессией, и даже из последнего трехстишья Кристины Россетти мы еще можем сделать вывод об обращении к Богу (*Yet One there is can curb myself*), то у Кнопфа надежда на Всевышнего снимается. Спасение, по мнению мастера, невозможно, ибо выход из того мира, в который погружена главная героиня, отсутствует. «Я запираю дверь за собой» — ультимативность фразы, легшей в название полотна, придает ей самой значение символа, указывает на уход, фатальное невозвращение.

Приступая к анализу символики *I lock my door upon myself*, в первую очередь следует обратить внимание на бюст языческого бога Гипноса, который располагается на заднем плане чуть правее главной героини.

Голова Гипноса была «заимствована» Кнопфом из собрания Британского музея, который он, по-видимому, посетил во время своей английской поездки в 1891 г. «Бронзовая голова Гипноса» (I–II вв. н. э., Британский музей, Лондон) является копией с работы мастера эпохи эллинизма и поступила в Британский музей в 1884 г.

Несмотря на то что данная скульптура дошла до нас с потерями, а именно лишь с одним левым крылом, с момента своего появления в Англии она вызывала неподдельный интерес публики. Ажиотаж, во-первых, был вызван тем, что примеры изображения Гипноса в круглой скульптуре редки в истории искусства. Во-вторых, композиционное решение бюста очень нетрадиционно. Резкий разлет крыла влево, детальная лепка лица, оставленные пустыми глазницы, намекающие на маску, — все это работает на усиление перцептивной притягательности образа.

«Бронзовая голова Гипноса» явилась иконографическим образцом для целого ряда художников Великобритании. Здесь можно вспомнить «Крылатый Сон с маками» С. Соломона (1889, Художественная галерея, Абердин) или скульптурный бюст «Гипнос» Дж. Макгилливрея (1900, Художественная галерея, Абердин).

Не остался в стороне и Фернан Кнопф. Ему настолько полюбилось это античное произведение, что он создал его копию, которую впоследствии разместил в «алтаре» своего дома в Брюсселе. Более того, имеется ряд работ 1890-х гг., где встречается та же скульптура, что и в *I lock my door upon myself*. Среди них можно назвать платинотипию «Голубое крыло» (1894, Музей fin de siècle, Брюссель) и ее монохромную версию «Белое, черное и золотое» (1901, Музей fin de siècle, Брюссель). В 1897 г. бюст Гипноса из Британского музея послужил иконографическим прототипом для «Маски» Кнопфа (1897, Кунстхалле, Гамбург).

В *I lock my door upon myself* рядом с античным бюстом Кнопф помещает засохший цветок мака, являющийся одним из атрибутов бога Гипноса. Он, очевидно, символизирует гипнотический сон, в который погружается модель. Цветок мака отсылает к *Beata Beatrix* Данте Габриэля Россетти (1864–1870, Галерея Тейт, Лондон), посмертному портрету Элизабет Сиддал в образе дантовской Беатриче. Предметная среда обоих произведений настолько перенасыщена символикой, что работу Кнопфа можно было бы с определенными оговорками назвать бельгийским живописным парафразом *Beata Beatrix*. Андрогиные черты женских образов, пейзаж как один из принципиальнейших структурно-семантических элементов, множество относительно доступных для транскрибирования символов, близость композиционно-пространственной и стилистической организации — все это заставляет думать о неслучайном выборе Кнопфом художественного решения *I lock my door upon myself*.

В отличие от бюста Гипноса или мака некоторые символы в работе Кнопфа сохраняют энигматический характер и не поддаются точному распознаванию. Так, большинство исследователей, анализирующих полотно, игнорируют ряд важных структурных элементов, которые, на наш взгляд, вторят символам, расположенным художником на заднем плане. Прежде всего речь идет о появлении еле заметной серебряной цепочки в центре композиции, по которой спускается небольшая золотая полутиара. Трудно однозначно определить назначение данного предмета. Однако мы смеем предположить, что этот объект может служить механическим раздражителем, своеобразным маятником, с помощью которого человек вводится в состояние гипнотического транса.

Практика введения человека в гипноз подобным образом была распространена во второй половине XIX в. Впервые описанный в 1843 г. английским хирургом Дж. Брейдом, данный метод использовался не только в практической медицине (Ж. М. Шарко, З. Фрейдом), но также был популяризирован теософами и оккультистами (Е. Блаватской), теории которых пользовались большим успехом у мастеров эпохи символизма. Ссылаясь на авторитетное мнение Деборы Сильверман [12, р. 89], скажем, что гипноз стал частью массовой культуры эпохи *fin de siècle*.

Если мы принимаем такое бескомпромиссное прочтение образа полутиары, то одновременно вынужденно соглашаемся с необходимостью переосмысления пространственного решения картины, при котором неприметный металлический предмет выступает в

качестве медиатора, способного расширить пространство произведения до пространства зрителя, предложив ему, в свою очередь, занять место невидимого гипнотизера.

Символистское прочтение получают и другие элементы работы *I lock my door upon myself*. Правая сторона фона отводится под пейзаж с одинокой фигурой в центре. Он выступает проводником, подсказывающим зрителю очертания мира, в который погружена главная героиня, а также намекает на ее тотальное внутреннее одиночество. Большинство исследователей сходится на том, что в этой «картине в картине» мастер изображает Брюгге, город своего детства. Для бельгийских писателей и художников XIX в. Брюгге служил мощным символом растущего бельгийского национализма. Этот город вдохновлял их своей меланхолической тишиной. Кнопф разделял эти чувства, и для него Брюгге приобрел характер талисмана, недостижимого идеала умиротворяющей тишины Прошлого и упрека современному миру за осквернение этого совершенства.

Что касается семантического значения цветов на переднем плане, то можно предположить, что увядшие лилии приходят в *I lock my door upon myself* из английского эстетизма, где лилия и подсолнух являются основными иконографическими архетипами. Однако если традиционно белые цветущие лилии читаются как символ чистоты и невинности, то Кнопф представляет их увядающими, пожухлыми. Таким образом художник пытается указать на индифферентность главной героини к происходящему вокруг, потерю надежды, а также конечность бытия. Дж. Хоув идет в своих рассуждениях о значении лилий еще дальше. Он выдвигает идею, что лилии указывают на совмещение внутри *I lock my door upon myself* трех временных проекций — прошлого, настоящего и будущего [10, р. 108]. Подобное прочтение работы представляется не вполне убедительным в силу отсутствия, на наш взгляд, значительной разницы между состояниями трех цветков.

Богато разработанная предметная среда *I lock my door upon myself* нужна Кнопфу не только ради символистской логогрифической игры. Она важна в том числе для создания жесткого композиционного каркаса, без которого Кнопф не мыслит свое искусство со времен работы над портретом Жанны Кефер (1885, Музей Поля Гетти, Лос-Анджелес). Уже тогда под влиянием Джеймса Уистлера он находит характерный прием, когда модель размещается в центре полотна и фланкируется со всех сторон разного рода предметами обстановки. Она помещается в условную «архитектурную раму» [8, р. 34], отделяющую ее от остального пространства картины. По этому принципу строятся композиции портрета Маргариты (1887, Музей fin de siècle, Брюссель), портрета Евгении Верхарн (1888, частная коллекция) или портрета Марии Монном (1887, Музей Орсе, Париж).

Формальное решение *I lock my door upon myself* поднимает еще одну важную проблему в искусстве Кнопфа — прочную связь бельгийского символизма с искусством английских прерафаэлитов. Речь идет не просто об иконографических заимствованиях, но о внимании к детали, часто излишней проработанности поверхности полотна в духе Ханта, усиленной декоративности, намеренном избегании использования профессиональных моделей. По мнению Сьюзен Кастерас, произведения Кнопфа и Бернджонса объединяет прием повтора, использованный в построении композиции, лирическая замкнутость образов, «чувство застоя», ощущение «тишины, часа мечтаний»

[6, p. 130]. В 1893 г. косвенные заимствования и подражание Кнопфа искусству прерафаэлитов будут высмеяны в салоне «Розы и Креста» Ф. Ропсом, который скажет, что Кнопф «больше не подражает французам, он увяз по самый подбородок в английских сапогах Берн-Джонса» [6, p. 131].

Английские прерафаэлиты были близки бельгийцам еще и своим интересом к немецкому и нидерландскому искусству XV в. Ян ван Эйк, Ганс Мемлинг, Квентин Массейс, Рогир ван дер Вейден — источник вдохновения и поиска новых форм для англичан и символ национального возрождения и единства для бельгийцев.

Кнопф не остался в стороне от этих процессов. Буквально с первого появления на бельгийской художественной авансцене художника назвали «современным Мемлингом» [13]. Мишель Драге замечает по этому поводу: «Современный художник [Кнопф] заимствует у них [фламандских мастеров] исключительно скрупулезное исполнение, которое превращает каждую деталь одновременно в акт поклонения и в вопрос <...> Подобное использование явно натуралистических элементов в целях символизации создает закодированную систему репрезентации. Двусмысленность объединяет их в едином желании наполнить реальность смыслами, завуалированными натуралистической внешностью <...> Сенсуалистическая техника, которую Кнопф заимствует у ранних фламандских художников, также подчеркивает сакральную природу образа по отношению к материальному миру» [8, p. 63–64].

Поэтому обвинения мастера в излишней осязаемой вещественности форм, нарочитой материальности, салонной «сделанности» его работ, звучащие со стороны преимущественно французских современников, неоправданны, поскольку художественная система, выработанная Кнопфом и поддерживаемая бельгийскими и немецко-австрийскими символистами, в таком контексте оказывается обоснованной и максимально отвечающей стилистической программе искусства *fin de siècle*.

Кнопф — мастер, чьи творения следует рассматривать в определенном контексте, где доминирующее положение Франции как образчика стиля и вкуса отступает на второй план, допуская возможность существования искусства, лежащего за ее географическими границами и ориентированного на избрание иных допустимых способов саморепрезентации. В отличие от французских товарищей по цеху Кнопф не может оставить своего зрителя *tet-a-tet* с созданным произведением, предоставляя таким образом возможность преумножения смыслов, скрывающихся за сложной символикой. Его зритель всегда ведом. Буквально в каждой работе Кнопф намеренно оставляет нить, потянув за которую, можно приблизиться к символу так близко, как это никогда не позволит сделать Гюстав Моро или Морис Дени. Математическая выверенность большинства работ Кнопфа как с формальной, так и с иконографической точки зрения действительно подтверждает мысль Бара, что для понимания работ художника зритель должен иметь склонность к логографическим играм.

Литература

1. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. — М.: Изобразительное искусство, 1994. — 269 с.

2. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. — М.: Искусство, 1989. — 293 с.
3. *Светлов И. Е.* Фатальное молчание Кнопфа // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / Межвузовская научная группа «Европейский символизм и модерн»; науч. ред. *М. В. Нащокина*. — М.: Прогресс-Традиция, 2012. — С. 518–527.
4. *Турчин В.* Восьмидесятые... Жажда перемен // Европейский символизм: Сб. статей / Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Государственный институт искусствознания, научная группа «Европейский символизм и модерн»; под ред. *И. Е. Светлова*. — СПб.: Алетейя историческая книга, 2006. — 495 с.
5. *Bahr H.* Secession. — Wien: Wiener Verlag, 1900. — 266 p.
6. *Casteras S. P.* Symbolist Debt to Pre-Raphaelitism: A Pan-European Phenomenon // Worldwide Pre-Raphaelitism: Critical Theory, Popular Culture, Audiovisual Media / *T. J. Tobin* (ed.). — New York: SUNY Press, 2005. — P. 119–144.
7. *Delevoy R., de Croes C., Ollinger-Zinque G.* Fernand Khnopff: Catalogue de l'oeuvre. — Bruxelles: Lebeer-Hossmann, 1979. — 476 p.
8. *Draguet M.* Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kefer. — Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004. — 114 p.
9. Fernand Khnopff (1858–1921): exhibition catalogue / Brussels, Royal Museums for Fine Arts of Belgium; Salzburg, Museum der Moderne; Boston, McMullen Museum of Art. — Brussel: Royal Museums for Fine Arts of Belgium, 2004. — 287 p.
10. *Howe J.* The Symbolist Art of Fernand Khnopff. — Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982. — 260 p.
11. *Kooistra L. J.* Christina Rossetti and Illustration: A Publishing History. — Ohio: University Press, 2002. — 408 p.
12. *Silverman D.* Art Nouveau in Fin-de-Siecle France: Politics, Psychology, and Style (Studies on the History of Society and Culture). — Los Angeles: University of California Press, 1992. — 450 p.
13. *Van Cleef J.* L'exposition des XX à Bruxelles // *Revue Artistique*. — 1884 — No. 189. — P. 319.

Название статьи. Логографический метод Фернана Кнопфа на примере анализа *I lock my door upon myself*.

Сведения об авторе. Ключина Елена Витальевна — старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. elena.klyushina@gmail.com

Аннотация. Художественный метод Кнопфа, обозначенный автором вслед за Германом Баром как логографический, исследуется в статье на примере подробного иконографического анализа произведения *I lock my door upon myself*. Автор утверждает, что художник строит свои полотна по принципу поэтической загадки, оставляя зрителю подсказки в виде названия полотна, иконографического прототипа, элементов композиции, поиск которых требует определенных зрительных усилий.

Ключом к пониманию *I lock my door upon myself* автор считает ее название, являющееся прямой цитатой из сонета Кристины Россетти. Особо акцентируется внимание на необходимости сохранения названия картины в исконном английском варианте. Это значимо в связи с тем, что в отечественном искусствоведении данная работа чаще всего упоминается как «Затворница». По мнению автора статьи, подобный перевод недопустим, ибо он искажает подлинное название полотна и влечет за собой целый ряд потенциальных ошибок в анализе его иконографических и семантических особенностей.

Поднимаются такие значимые для творчества Фернана Кнопфа проблемы, как англоманья и влияние Джеймса Уистлера на бельгийское искусство первой половины 1880-х гг., особенности восприятия искусства Античности, проблема живописной репрезентации гипнотического транса в искусстве и культуре 1890-х гг. Отдельно рассматривается вопрос восприятия бельгийскими мастерами искусства Северного Возрождения.

Ключевые слова: символизм; бельгийское искусство; прерафаэлиты; гипноз; *fin de siècle*; Фернан Кнопф; Кристина Россетти.

Title. Fernand Khnopff's Logographic Method: a Case Study of *I Lock my Door upon Myself*

Author. Klyushina, Elena Vitalievna — head lecturer. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. elena.klyushina@gmail.com

Abstract. Named after the apt expression by Hermann Bahr, Khnopff's logographic method has been studied on the basis of the detailed iconographic analysis of the artist's masterpiece *I lock my door upon myself*. The author claims that the painter composed his pieces on the principle of poetic riddles leaving for a viewer a number of clues in the form of the title, iconographic prototypes, or the elements of the composition requiring a certain visual effort.

The key to understanding *I lock my door upon myself* is its title which directly quotes the line of the sonnet by Christina Rossetti. The researcher particularly emphasizes the need to preserve the title of the painting in its authentic English version. It is significant in the view of the fact that in Russian art history the title of Khnopff's painting is often translated as "The Hermit". According to the author, such a translation is not valid, because it misinterprets the true title of the masterpiece and entails a number of potential errors in the analysis of its iconographic and semantic features.

The article raises some issues that are important for the understanding of Fernand Khnopff's creativity, such as Anglophile and James Whistler's influence on Belgian art in the first half of the 1880s, the peculiarities of visual perception of classical antiquity, or the problem of the representation of hypnotic trance in art and culture of the 1890s. The other significant issue is the influence of the art of the Northern Renaissance on Belgian masters.

Keywords: symbolism; art of Belgium; pre-Raphaelites; hypnosis; fin de siècle; Fernand Khnopff; Christina Rossetti.

References

- Bahr H. *Secession*. Wien, Wiener Verlag Publ., 1900. 266 p. (in German).
- Bums S. A Symbolist Soulscape: Fernand Khnopff's *I Lock My Door Upon Myself*. *Arts Magazine*, 1981, LV, no. 5, pp. 80–89.
- Canning S. Fernand Khnopff and the Iconography of Silence. *Arts Magazine*, 1979, LIV, no. 4, pp. 170–176.
- Crary J. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, The MIT Press Publ., 2000. 416 p.
- Delevoy R.; de Croes C.; Ollinger-Zinque G. *Fernand Khnopff: Catalogue de l'oeuvre*. Bruxelles, Lebeer-Hossmann Publ., 1979. 476 p. (in French).
- Draguet M. *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kefer*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum Publ., 2004. 114 p.
- Howe J.; Heller R.; Kempler Ch.; Friedman B. *Fernand Khnopff and the Belgian Avant-garde*. New York, Barry Friedman Ltd. Publ., 1984. 63 p.
- Howe J. Fernand Khnopff's Depictions of Bruges: Medievalism, Mysticism and Socialism. *Arts Magazine*, 1980, LV, no. 4, pp. 126–131.
- Howe J. *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press Publ., 1982. 260 p.
- Kooistra L. J. *Christina Rossetti and Illustration: A Publishing History*. Ohio, University Press Publ., 2002. 408 p.
- Kriuchkova V. A. *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve: Francija i Belgija, 1870–1900 (Symbolism in Art: France and Belgium, 1870–1900)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 269 p. (in Russian).
- Morissey L. D. Isolation and the Imagination: Fernand Khnopff's *I Lock My Door Upon Myself*. *Arts Magazine*, 1978, LIII, no. 4, pp. 94–97.
- Morissey L. D. Exploration of Symbolic States of Mind in Fernand Khnopff's Works of the 1880s. *Arts Magazine*, 1979, LIII, no. 6, pp. 88–92.
- Nashchokina M. V. (ed.) *Dukh simvolizma. Russkoe i zapadnoevropeiskoe iskusstvo v kontekste epokhi kontsa XIX – nachala XX veka (The spirit of Symbolism. Russian and Western European Art in the Context of the late 19th – early 20th century)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2012. 790 p. (In Russian).
- Packer Sh. *Dreams in Myth, Medicine, and Movies*. Westport, Praeger Publ., 2002. 264 p. Sarab'ianov D. V. *Stil' modern: Istoki. Istoriia. Problemy (The Style of Modern: Origins. History. Issues)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 293 p. (in Russian).
- Svetlov I. E. (ed) *Evropeiskii simvolizm: sbornik statei (European Symbolism: Collection of Articles)*. Saint-Petersburg, Aleiteia Istoricheskaja kniga Publ., 2006. 495 p. (in Russian).
- Svetlov I. E. Fatal Silence of Khnopff. *Dukh simvolizma. Russkoe i zapadnoevropeiskoe iskusstvo v kontekste epokhi kontsa XIX – nachala XX veka (The spirit of symbolism. Russian and Western European art in the context of the late 19th – early 20th century)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2012, pp. 518–527 (in Russian).
- Silverman D. *Art Nouveau in Fin-de-Siecle France: Politics, Psychology, and Style (Studies on the History of Society and Culture)*. Los Angeles, University of California Press Publ., 1992. 450 p.

Tobin T. J. (ed.) *Worldwide Pre-Raphaelitism: Critical Theory, Popular Culture, Audiovisual Media*. New York, SUNY Press Publ., 2005. 338 p.

Turchin V. The 1880s... The Thirst for Change. *Evropeiskii simbolizm: sbornik statei (European Symbolism: Collection of Articles)*. Saint-Petersburg, Aleteia Istoricheskaiia kniga Publ., 2006. pp. 11–29 (in Russian).

Van Cleef J. L'exposition des XX à Bruxelles. *Revue Artistique*, 1884, vol. 6, no. 189, p. 319 (in French).

Wildman St.; Christian J. *Edward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer*. New York, The Metropolitan Museum of Art Publ., 1998. 376 p.