

УДК: 7.036"189"

ББК: 85.143(3)

DOI: 10.18688/aa2212-03-19

Е. В. Ключина

## Балкон Европы: бельгийское искусство Fin de Siècle. Взгляд из России

В России изобразительное искусство Бельгии эпохи Fin de Siècle является малоизученным. Отсутствие произведений ведущих мастеров бельгийской школы рубежа веков в собраниях российских государственных музеев, а также современных частных коллекциях, создаёт ложное впечатление периферийности и провинциальности этой художественной школы, что находит прямое отражение в отечественной историографической традиции. Целью данного исследования является демифологизация сложившихся в России научных представлений об основных эволюционных процессах, происходивших в бельгийском искусстве конца XIX — начала XX вв. Для этого необходимо пунктирно наметить магистральные линии развития искусства Бельгии эпохи Fin de Siècle, кратко обозначить причины стремительного художественного взлёта, начало которого пришлось на период правления Леопольда II, выявить оригинальные исследовательские концепции, которые за последние пятьдесят лет доказали эффективность в западной искусствоведческой науке, проанализировать подходы к изучению бельгийского искусства, закрепившиеся в России, и указать направления изучения искусства Бельгии, обладающие высокой актуальностью сегодня.

К середине 1880-х гг. под воздействием многочисленных факторов художественная жизнь Бельгии развивается как никогда бурно. На излёте 1870-х гг. происходит формирование художественных обществ, обладающих высокой степенью независимости от официальных Академий и других государственных институций. Каждое из них стремится обладать собственной выставочной площадкой, печатать периодический журнал, осуществлять общественно-просветительскую деятельность с помощью проведения лекций, литературных чтений и концертов. На смену «L'Essor» (1876–1891), «La Chrysalide» (1875–1881) и «L'Union des Arts» (1876–1885) в 1883 г. приходит «Les XX» (1883–1893) или, как чаще её именуют в России, «Группа Двадцати» [5]. Под предводительством Октава Мауса и Эдмона Пикара этот кружок единомышленников за десять лет активной деятельности превращает Бельгию в уникальный канал кросс-культурной коммуникации, осуществляемой между Лондоном и Берлином, Веной и Парижем, Брюсселем и Хельсинки. Джеймс Уистлер даёт уроки гравюрного мастерства Джеймсу Энсору. Фернан Кнопф работает рядом с Гюставом Климтом. Альфред Уильям Финч выставляет керамику бок о бок с пейзажами Аксели Галлен-Каллела [6]. На излёте 1890-х гг. к уже названным художественным сообществам добавляется возникшая на базе общества «Les XX» «La Libre Esthétique» (1894–1914), основной вектор художественно-эстетического

интереса которой направлен в сторону исследования синтеза изобразительных и декоративно-прикладных искусств, а также «Pour l'Art» (1892–1939) под предводительством позднего символиста, эстета, знатока английского изобразительного искусства и эзотерика Жана Дельвиля.

Положительное влияние на активизацию художественной жизни Бельгии в указанный период оказывают экономические факторы — колониальная политика в отношении освоения природных ресурсов Конго, вторая индустриальная революция, которую переживает бельгийское производство в 1880–1914 гг., оживление банковской сферы, образование многочисленных картелей и трастов, рост корпораций и расширение карты международного присутствия бельгийских компаний [27, pp. 97–100]. Помимо экономического роста ряд исследователей, в частности Джейн Блок, а вслед за ней Дебора Сильверман, склонны видеть причины столь бурной активизации художественной жизни Бельгии в формировании «мощной напряжённости между искусством и политикой эпохи Fin de Siècle, особенно проблемами лингвистических и региональных различий, религиозных неопределённостей и символистского эстетизма. Действительно, в основе бельгийского модернистского движения, которое объединило фламандских и валлонских художников в общем стремлении к национальному обновлению, лежала вторая, парадоксальная и дерзкая цель — взяв за основу источники из фламандского прошлого, создать на французском языке франкоязычными фламандскими элитами новую бельгийскую культуру» [26, p. 733]. Ту же особенность отмечает Эрик Хобсбаум: «Литературные национальные языки, на которых пишут и тем более говорят не одни только немногочисленные элиты, по большей части являются искусственными конструктами, созданными в разное время, но все — недавно. Как совершенно правильно заметил французский историк фламандского языка, фламандский, изучаемый сейчас в Бельгии, — вовсе не тот язык, на котором матери и бабушки фламандцев разговаривали со своими детьми: он только фигурально может быть назван «материнским языком» и уж никак не буквально. Нас не должен вводить в заблуждение странный, но объяснимый парадокс: современные нации со всем их громоздким снаряжением, как правило, претендуют на нечто прямо противоположное их новизне и искусственности, на то, что корнями своими они уходят в глубокое прошлое и являются человеческими сообществами столь «природными», что для их определения достаточно простого самоутверждения» [15, с. 60].

В период с 1880-х гг. по 1914 г. молодая Бельгия, возникшая на карте Европы в 1830 г., в условиях уже упомянутого роста собственной политической и экономической мощи, как и соседние нации, амбициозно принялась не только за построение современной бельгийской культуры и трансформацию языковой традиции, но за конструирование великого прошлого и определение своей национальной идентичности. Вслед за историком-медиевистом Анри Пиренном целый ряд представителей культуры Бельгии, в частности Эдмон Пикар и Франц Элленс, включились в дискурс, призванный заложить основы бельгийской нации [25, p. 7]. Константой в их рассуждениях стал тезис о том, что маленькая Бельгия в силу ряда факторов, таких как географическое положение, историческая и языковая детерминированность, мультикультурализм, способна стать общеевропейским политическим, экономическим, социальным и культурным центром Ев-

ропы. Такая установка способствовала широкому распространению и использованию нескольких поэтических метафор: «балконом Европы» называл Бельгию писатель и художественный критик Франц Элленс [21], «перекрёстком Запада» именовал свою страну Поль Колен [20].

Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство Бельгии явились показательным маркером парадигмальной культурной трансформации, условным началом которой может служить образование общества «Les XX». С первых дней существования эта группировка была нацелена на установление широких международных художественных контактов. Наиболее показательным в научной литературе обычно считают выставку 1887 г. [8, с. 67–68], когда в Салоне «Les XX» по приглашению Октава Мауса участвуют Жорж Сера и Поль Синьяк. Воздействие предложенного французскими мастерами метода на бельгийское изобразительное искусство оказывается весьма значительным. Уже спустя год неоимпрессионистические работы появляются в творчестве целого блока мастеров — Альфреда Уильяма Финча, Тео ван Риссельберге, Жоржа Леммена, Анри ван де Вельде и некоторых других. В большинстве случаев увлечение неоимпрессионизмом сходит на нет уже к 1891–1892 гг. Однако это не мешает установлению историографической традиции, рассматривающей творчество названных мастеров сугубо в рамках их франко-бельгийских связей. Так, Валентина Александровна Крючкова, в частности, пишет: «Культурные контакты с Францией становятся в этот период настолько интенсивными, что фактически следует говорить о едином франко-бельгийском движении литературного и художественного авангарда. Журналы «Молодая Бельгия», «Современное искусство», «Валлония» активно привлекают к сотрудничеству французских писателей, критиков, знакомят читателей с новинками французской поэзии и прозы, изобразительного искусства. Между представителями художественной среды двух стран завязываются личные знакомства, дружеские отношения» [7, с. 220].

Не умаляя фундаментального значения научного труда В. А. Крючковой для отечественной историографии, тем не менее хотелось бы отметить, что французский вектор был далеко не единственным в бельгийской литературе и художественной критике. Бельгийцы прекрасно знали журналы Англии. В частности, «The Hobby horse» послужил прообразом для создания фламандского «Van Nu en Straks» (1893–1894, 1896–1901). В период с 1895 по 1914 г. в британском журнале «The Studio» выходила рубрика «Studio-talk, Brussels», которую вел Фернан Кнопф. С «The Savoy» сотрудничал Жорж Леммен.

Не менее крепкие художественные связи имелись у бельгийцев с немецкими и австрийскими коллегами. Уже первая выставка группы «Les XX» включала в себя произведения Макса Либермана. Немецкие коллеги регулярно экспонировали свои творения в Брюсселе, а бельгийцы почти ежегодно показывали свои работы в Мюнхене и Берлине. Произведения бельгийцев экспонировались в музее Карла Эрнста Остхауса в Хагене, по заказу которого в 1906–1908 гг. Анри ван де Вельде спроектировал и построил виллу Хоэнхоф. В конце 1890-х гг. представители Венского Сецессиона называли Фернана Кнопфа одним из лидеров современного искусства, а в декабре 1898 г. даже посвятили его творчеству отдельный номер «Ver Sacrum». Увлечение венской современной архитектурой, а также, смеем предположить, идеями Уолтера Патера, угадывается в формах,

которым отдал предпочтение сам Кнопф, когда вместе с Эдуардом Пелсенером разрабатывал концепцию своей будущей брюссельской виллы.

Множа примеры межкультурного взаимодействия и расширяя карту бельгийского присутствия в панъевропейском художественном пространстве рубежа веков, мы одновременно упираемся в поиск ответа на вопрос, в чём состояла уникальность эстетических и художественных исканий Бельгии в сравнении с другими государствами Европы того же периода, в чём заключён секрет бельгийской души, которую так отчаянно пытался отыскать Эдмон Пикар [23].

Следует признать, что бельгийцы предсказуемо осознали потребность в ответе на данный вопрос довольно скоро. Как отмечает Д. Сильверман, «в отличие от Франции, центральной проблемой в Бельгии было не взаимодействие богемы и буржуазии, художественной субъективности и лимитов саморазвития, но пограничная задача другого порядка — взаимодействие языка, региона и национальной идентичности. Происходя одновременно из элит Фландрии и Валлонии, бельгийский авангард преодолевал проблему не классовости и маргинальности, богемы и буржуазии, но буржуазии и того, что называется *belgitude*, т. е. стремился к установлению сущностного понимания принадлежности новой и искусственно созданной стране» [26, p. 710].

Поиск национальной идентичности внутри искусственного государственного образования, стремление ответить на вопрос, кто мы есть и что нас объединяет, приведшее к возникновению неологизма «*belgitude*» [18, p. 17–19], придало самому этому понятию характер парадокса — мы то, чем мы не являемся, мы то, чем отличаемся от других.

Такой смыслообразующий фундамент трудно считать в достаточной степени основательным для построения полностью независимой, носящей сугубо уникальный характер национальной художественной культуры (если подобное построение вообще возможно в условиях единого европейского географического и культурного пространства). Однако именно на его основе в эпоху *Fin de Siècle* бельгийцы создают многоголосую фламандско-валлонскую художественно-литературную полифонию. Из этой антиномии рождается и поэтичный эпитет Франца Элленса, назвавшего Бельгию «балконом Европы» — страной, где сходятся самые разные эстетические ветра, но поиск ответа на вопрос, кто мы, остаётся по-прежнему актуальным. Анализируя бельгийскую драму XX в., Инна Дмитриевна Шкунаева писала: «Маленькая Бельгия — «перекрёсток» или «балкон» Европы, — широко воспринимала идущие извне культурные течения. Однако нередко случалось так, что явление, рождённое за пределами Бельгии, находило здесь своё высшее воплощение посредством глубокой и смелой национальной переработки» [16, с. 18].

Историографический срез наглядно демонстрирует, что включённость Бельгии в формирование общеевропейской художественной традиции *Fin de Siècle*, международное признание и востребованность целого ряда крупных бельгийских мастеров этой эпохи, уникальность и специфичность бельгийской культуры оцениваются по-разному. Не без горечи следует признать, что взгляд отечественных исследователей на бельгийское искусство мало соответствует конвенциональным научным подходам, которые за последние пятьдесят лет успели сложиться в Западной Европе и США. Наш взгляд на художественное развитие Бельгии по сей день остаётся в тисках критических замечаний

Сергея Дягилева о петербургской выставке бельгийских художников. В 1899 г. в «Мире искусства» он писал: «Бельгийская выставка организована комитетом бельгийских художников, т. е. составлена людьми образованными и выбрана спокойно, добродетельно и бледно. На ней ничто не подчёркнуто и не выдвинуто, но зато нет ничего особенно плохого. Если итальянцы Сегантини и Морелли должны были краснеть за полотна своих бесчисленных соседей, то бельгийцы могут совершенно спокойно озираться вокруг себя: они не встретят в своей среде непрощенных и компрометирующих собратьев. Бельгия вообще не оригинальна, и её искусство есть в сущности смесь Парижа с Амстердамом, но если постараться отыскать в нем что-нибудь своё, то можно найти нескольких художников, которые будут типично бельгийскими. Правда, эти художники не порадуют публику, так как она живо окрестит их самым лёгким и удобным именем «декадентов», и она со своей точки зрения будет права: Бельгия отзывчива на современные запросы и смелее даже, чем Париж. Не говоря уже об её метерлинковской литературе, надо вспомнить, что и в музыкальном отношении она несравненно более передовая страна, чем Франция <...> В отношении индустрии бельгийские художники долгое время были единственными соперниками поработавшего влияния английского стиля. И теперь, когда французы испугались грозной силы, идущей с берегов La Manche'a, и бешено принялись за создание «собственного» стиля, бельгийцы во всеоружии встретили сильных завоевателей и не далее как нынче весной смелой выставкой, названной «Свободная эстетика», доказали, что, если они и не создали чего-нибудь совсем оригинального, то всё же плодovито и серьёзно работали в этой области. В бельгийской живописи трудно подметить те черты, которые объединяли бы всю школу и давали бы ей физиономию. Разница, какая чувствуется между Брюсселем и Парижем, между говором бельгийца и француза, — та же разница, заметная, но трудно определяемая, чувствуется и между этими двумя художественными школами. И мне кажется, что бельгийское искусство следует рассматривать не как школу, а как совокупность нескольких талантливых людей, мало схожих друг с другом» [11, с. 19].

Тенденция к искусственному размежеванию художественных сил Бельгии, а также выделению отдельных её представителей в узкий круг атомичных друг другу мастеров также заметна в работах И. Э. Грабаря, в свое время смело выступившего в защиту искусства Фелисьена Ропса [2; 3], и Якова Александровича Тугендхольда [12; 13; 14].

Под впечатлением оккупации Бельгии Германией в начале Первой мировой войны Я. А. Тугендхольд писал: «Мы видели Бельгию лишь проездом, из окна вагона, закопчённого дымом; видели пейзажи, лишённые зелени, небо, заслонённое фабричными трубами, горы, изрытые людьми-троглодитами, бесконечные нагромождения железа и каменного угля и спешили прочь из этой чёрной страны, из этого дымного и огненного ада. Душа былой Фландрии казалась нам сосредоточенной где-то «там, внутри» — в «теплице» небольшой избранной группы поэтов и художников, к тому же почти променявшей свою родину на Париж (Стевенс, Ропс, Метерлинк, Роденбах, Верхарн). И, как реакция против этой бельгийской современности, вполне естественной казалась нам наивная меланхолия бельгийской поэзии <...> Но вот настала минута испытания, <...> мы увидели, что Бельгия — не только «мертвый город» и гробница старых мастеров и не только промышленный ад и что душа Бельгии не «там, внутри», в «теплице» из-

бранной группы, но повсюду, в самом народе. И как-то сразу эта маленькая Бельгия предстала перед нами во всём величии своего гражданского прошлого, во всей несокрушимой жизненности своих сил» [14, с. 86]. Однако эффект неожиданного осознания значения художественной культуры Бельгии рубежа веков, которое Я. А. Тугендхольд продемонстрировал в начале своей статьи, не послужил основой для дальнейшего построения панорамы полнокровной художественной жизни этой страны. Из всех представителей богатой на имена бельгийской живописной школы рубежа веков Я. А. Тугендхольд выделил Антуана-Жозефа Вирца, Фелисьена Ропса, Джеймса Энсора, Анри де Гру, Жоржа Минне, Тео ван Риссельберге, Константина Менье и Анри ван де Вельде. В художественном отношении в работе Тугендхольда они оказались мало связанными друг с другом и не выходящими за пределы собственного экспериментального поля.

Отголоски оценок, прозвучавших на страницах отечественных литературно-художественных журналов в начале XX в., слышны в работе Валентины Александровны Крючковой «Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900», единственной монографии на русском языке, где бельгийскому изобразительному искусству уделяется специальное внимание. Среди многочисленных мастеров-символистов, действовавших на территории Бельгии в эпоху *Fin de Siècle*, Валентина Александровна выделяет лишь одну значимую фигуру — Джеймса Энсора, мотивируя свой выбор тем, что остальные мастера бельгийской школы не представляются достаточно показательными как в части исследования корневых явлений европейского символизма, так и в отношении личных художественно-эстетических достижений. Причины подобной негативной оценки Игорь Евгеньевич Светлов, руководитель российской межинституциональной исследовательской группы «Европейский символизм и модерн», видит в ранней постсоветской историографической традиции: «Напомним, что эти строки были написаны в середине 1990-х, когда, хотя и обнаружилась склонность к пересмотру многих устаревших эстетических подходов и оценок, но все ещё была в памяти установка на жёсткое разграничение тенденций и преднамеренное отрицание тех из них, что были слишком далеки от реализма <...> Имели место и другие запреты, ограничивавшие в позднесоветское время возможность для историка искусства знакомиться с произведением искусства в подлиннике. Если бы ситуация была иной, вероятно, предстали бы в своём истинном виде раскритикованные В. Крючковой настоящий шедевр символизма картина Ф. Кнопфа «Затворница» из Новой Мюнхенской Пинакотеки, неповторимая в своих экзотических мотивах и художественной технике символическая графика Торопа, оказавшая влияние на многих европейских мастеров, начиная с Г. Климта, полотна Ж. Дельвиля, среди которых наряду с уступками салону была полная прозрений лирическая космология» [9, с. 38].

За последние двадцать лет сам Игорь Евгеньевич Светлов проделал огромный труд по пересмотру методологических установок и развенчанию сомнительных научных концепций, которые сложились в нашей стране в советское и постсоветское время в отношении изобразительного искусства малых стран Западной Европы. Бельгия также не была обойдена вниманием. В частности, в 2012 г. И. Е. Светлов выпустил фактические первую статью на русском языке, посвящённую творчеству Фернана Кнопфа [10]. На сегодняшний день в рамках заданного исследовательского вектора все чаще на страницах

сборников научных статей и коллективных монографий, выпущенных под редакцией И. Е. Светлова, можно встретить исследования, в которых оценка изобразительного искусства Бельгии, Нидерландов, стран Скандинавии и Балтии качественно отличается от той, что ещё несколько десятилетий назад признавалась общепринятой в отечественной историографии. Существенным вкладом в обновление научных подходов к изучению изобразительного искусства стран Западной Европы, и Бельгии в том числе, явился библиографический указатель: «Символизм в визуальном искусстве: середина XIX — первая треть XX века», ответственным составителем которого выступила Ольга Сергеевна Давыдова [1]. В нём впервые в отечественной науке была предпринята успешная попытка «воссоздать реальную картину изучения символизма в интернациональном масштабе», а также «актуализировать контекстуальный потенциал искусствоведческой мысли, посвящённой исследованию искусства Нового времени» [4, с. 747].

Несмотря на приложенные в последние годы усилия, следует признать, что в российской науке по сей день наблюдается явный крен в сторону доминирования формального подхода (стилистического, образно-тематического и т. д.), а также отсутствие интереса к использованию методов комплексного, системного и междисциплинарного анализа. Дефицит специальной литературы в библиотечных фондах Российской Федерации влечет за собой низкое знание географических центров развития изобразительного искусства Бельгии, художественных группировок, биографий мастеров и т. д. Повышенное внимание к франко-бельгийским культурным связям при почти полном отсутствии интереса к художественным контактам бельгийцев с представителями других национальных школ ведёт к высокой степени искажённости представлений о развитии бельгийского искусства и, как результат, негласному отказу в признании культурной и художественной самостоятельности Бельгии.

Степень изученности бельгийского искусства в России и за рубежом кардинальным образом отличается. За последние пятьдесят лет западные коллеги не только пересмотрели свои представления об истории изобразительного искусства Бельгии, но выдвинули ряд оригинальных подходов к её изучению. Среди них следует особо выделить линию, начатую Джейн Блок и продолженную Деборой Сильверман. Сильверман, в частности, утверждает, что успешность развития бельгийского символизма, а также беспрецедентный взлёт художественной жизни страны в 1880–1910-е гг. следует связывать с внешними факторами, активно способствующими консолидации бельгийского общества в потребности осуществления как экономической, так и культурной экспансии. Среди них Сильверман выделяет, во-первых, колонизацию Конго, обогатившую Бельгию не только финансово, но и культурно. Без получения экономической выгоды от единоличного владения богатейшей африканской колонией у Леопольда II не было бы возможности реализовать самые немыслимые архитектурные проекты в Брюсселе и Остенде. Филипп Уолферс не имел бы возможность лично приезжать в антверпенский порт для отбора наилучшей слоновой кости для изготовления хрисоэлефантинной скульптуры к Тервюренской выставке 1897 г. У Виктора Орта не было бы таких заказчиков, как Эдмон ван Этвельде или Арман Сольве.

Другим фактором, способствующим сложению эстетического единства, Сильверман называет формирование на территории Бельгии так называемого «юридического мо-

дернизма» и, как следствие, общественного «антибогемианизма». Исследователь отмечает, что в массе своей представители культуры Бельгии рубежа веков по образованию, а иногда и по профессии принадлежали юридическому сообществу, а, следовательно, были людьми высокообразованными, финансово обеспеченными и как правило имеющими единое мнение о политическом, социально-экономическом и культурном устройстве своей страны. Именно поэтому творчество Метерлинка, Верхарна и Роденбаха было так понятно и близко Меллери или Кнопфу.

Сегодня бельгийское искусство эпохи *Fin de Siècle* находится на пике исследовательского интереса. Ревизии подвергаются прежние представления о культурно-историческом значении целого ряда мастеров. В конце 2016 г. — начале 2017 г. в Королевской Академии Художеств Великобритании проходит масштабная выставка Джеймса Энсора, куратором которой выступает современный бельгийский художник Люк Тейманс. В 2018 г. впервые за 15 лет распаивает двери беспрецедентная по охвату персональная выставка в Пти Пале — «Фернан Кнопф. Мастер загадки», в рамках которой Мишель Драге, директор Королевских музеев изобразительных искусств Бельгии в Брюсселе, представляет свою версию реконструкции интерьеров особняка Кнопфа. В августе 2020 г. во всё той же Королевской Академии Художеств Великобритании открывается первая значительная выставка за пределами Бельгии, посвящённая творчеству уникального художника-графика, чьё имя было почти забыто на протяжении XX в., — Леона Спиллиарта. С сентября 2020 г. по январь 2021 г. в Старой Национальной галерее Берлина проходит выставка «Декаданс и темные грезы. Бельгийский символизм».

В последние годы реализуются крупные онлайн-проекты, делающие бельгийское искусство доступным для изучения в любой точке мира. Сюда можно отнести и проект *Balat* [19], поддерживаемый Королевским институтом культурного наследия, и оцифровку и онлайн-размещение архива Общества «*Les XX*» и «*La Libre Esthétique*» на портале «Архибальд» [17], онлайн-базу Исторического архива Королевских музеев изобразительного искусства Бельгии [22]. Немаловажную роль в актуализации проблем изобразительного искусства Бельгии также играет сообщество *Flemish Art Collection*, объединяющее крупнейшие музейные собрания Фландрии.

Приняв во внимание опыт западных коллег, важно отметить, что уже названные особенности бельгийской художественной традиции отчасти определяют современный историографический ракурс, который следует направить прежде всего на:

- картографирование международных художественно-культурных контактов бельгийцев;
- установление истории формирования и развития национальных художественных обществ, реконструкцию их выставочной деятельности;
- измерение художественно-эстетического влияния колониальной политики Лепольда II;
- определение жанровой специфики бельгийского искусства в контексте общеевропейского стиливого поиска;
- исследование связи бельгийского искусства и литературы с дальнейшим выходом в сторону проблемы интермедийности и создания целостного полихудожественного пространства культуры;



- изучение бельгийского символизма с учётом популярных на рубеже веков оккультных и эзотерических практик;
- определение национального, социального и образовательного состава художественной среды Бельгии;
- анализ изобразительного искусства данной страны в контексте поиска бельгийцами национального и языкового единства;
- исследование творческих биографий мастеров.

Подводя итоги, выразим надежду, что в ближайшее время в России бельгийское изобразительное искусство будет подвергнуто серьёзному научному переосмыслению. Воспользовавшись исследовательским опытом западных коллег, мы сумеем по достоинству оценить достижения изобразительного искусства малых стран и по-новому взглянуть на карту развития европейской культуры конца XIX — начала XX вв.

## Литература

1. Библиографический указатель: «Символизм в визуальном искусстве: середина XIX — первая треть XX века» / Государственный институт искусствознания; I. Отв. ред. и сост.: *И. Е. Светлов*; II. Отв. ред. и сост. *О. С. Давыдова*. — М.: Азбуковник, 2020. — 382 с.
2. *Грабарь И.* Письма из Мюнхена. П. Фелисьень Ропсь // Мир искусства. — 1899. — Т. 1. — № 1–12. — С. 30–34.
3. *Грабарь И.* Отвѣтъ г. Жану Брошѣ // Мир искусства. — 1899. — Т. 1. — № 1–12. — С. 116–117.
4. *Давыдова О. С.* Динамика изучения символизма: российский опыт в контексте европейской традиции // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 11 / Под ред. *А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой*. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2021. — С. 743–756. DOI: 10.18688/aa2111-06-53
5. *Клюшина Е. В.* Общество «ХХ» и его роль в сложении бельгийского авангарда // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2015. — № 4. — С. 42–54.
6. *Клюшина Е. В.* Бельгийский акцент финского авангарда: искусство Альфреда Вильяма Финча в Финляндии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. *А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой*. — МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020. — С. 158–167. DOI: 10.18688/aa200-1-15
7. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870–1900. — М.: Изобразительное искусство, 1994. — 272 с.
8. *Ревалд Дж.* Постимпрессионизм: От Ван-Гога до Гогена. — Л.; М.: Искусство, 1962. — 436 с.
9. *Светлов И. Е.* Проблемы символизма в интерпретации Валентины Крючковой // Художественная культура. — 2020. — № 1(32). — С. 29–44.
10. *Светлов И. Е.* Фатальное молчание Кнопфа // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2021. — С. 517–527.
11. *С. Д.* Бельгийская выставка в Петербурге // Мир искусства. — 1899. — Т. 1. — № 1–12. — С. 19–20.
12. *Тугендхольд Я. А.* Антверпен как художественный центр // Русские ведомости. — 1914. — 3 октября.
13. *Тугендхольд Я. А.* Джемс Энзор // Аполлон. — 1915. — № 1. — С. 24–32.
14. *Тугендхольд Я. А.* Художественная культура Бельгии // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства: Избранные статьи и очерки / Сост. *Т. П. Каждан*. — М.: Советский художник, 1987. — С. 86–98.
15. *Хобсбаум Э.* Изобретение традиций // Вестник Евразии. — 2000. — № 1. — С. 47–62.
16. *Шкунаева И. Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки. — М.: Искусство, 1973. — 447 с.
17. ARCHIBALD [ARCHive of Belgian Arts Letters and Documents]. URL: <https://www.fine-arts-museum.be/en/research/the-digital-museum/archibald> (дата обращения: 31.01.2021)

18. *Bainbrige S.* Culture and Identity in Belgian Francophone Writing: Dialogue, Diversity and and Displacement. — Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2008. — 230 p.
19. BALaT [Belgian Art Links and Tools]. URL: <http://balat.kikirpa.be/intro.php> (дата обращения: 31.01.2021)
20. *Colin P.* Belgique carrefour de l'Occident. — Paris: Rieder, 1933. — 318 p.
21. *Hellens F.* Un balcon sur l'Europe. Choix de textes critiques établi et présenté par Paul Gorceix. — Bruxelles: Labor (coll. «Archives du futur»), 1992. — 277 p.
22. Historical Archives of the Royal Museums of Fine Arts. URL: <https://www.fine-arts-museum.be/en/research/the-digital-museum/historical-archives> (дата обращения: 31.01.2021)
23. *Picard Ed.* L'âme belge // Revue Encyclopédique. — 24 juillet 1897. — T. XVII. — P. 593–599.
24. *Picard Ed.* Essai d'une psychologie de la nation belge. — Bruxelles: Larcier, 1906. — 102 p.
25. *Roland H.* Âme belge, "entre-deux" et microcosme: d'une fin de siècle à l'autre // Textyles. Revue de lettres belgues de langue française. — 2004. — № 4. — P. 7–15.
26. *Silverman D.* "Modernité Sans Frontières": Culture, Politics, and the Boundaries of the Avant-Garde in King Leopold's Belgium, 1885–1910 // American Imago. History, Politics, and Psychoanalysis: In Honor of Carl E. Schorske. — Winter 2011. — Vol. 68. — No. 4. — P. 707–797.
27. *Witte E., Craeybeckx J., Meynen Al.* Political History of Belgium: From 1830 Onwards. — Brussels: Academic and Scientific Publishers, 2009. — 516 p.

**Название статьи.** Балкон Европы: бельгийское искусство Fin de Siècle. Взгляд из России

**Сведения об авторе.** Ключина, Елена Витальевна — кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., 6, Москва, Российская Федерация, 125047. [elena.klyushina@gmail.com](mailto:elena.klyushina@gmail.com) ORCID: 0000-0002-0006-5010

**Аннотация.** В последние годы искусство и культура Бельгии рубежа веков вызывают повышенное внимание со стороны международного научного сообщества: всё чаще открываются выставки, посвящённые бельгийскому символизму и отдельным его представителям, пересматриваются привычные концепции и принципы музейного экспонирования произведений рубежа XIX–XX вв., замечен существенный рост публикационной активности, направленной на всесторонний анализ художественно-эстетических особенностей сложения и развития бельгийской живописной школы. Однако в отечественном искусствознании лишь в последние несколько лет фиксируется незначительный рост исследовательского интереса к проблемам бельгийского искусства. Целью статьи является демифологизация привычных представлений о периферийности и провинциальности художественной школы Бельгии, типичных для отечественной историографии. Для этого пунктирно намечаются магистральные линии развития искусства Бельгии эпохи Fin de Siècle, выявляются оригинальные исследовательские подходы, которые в последние годы доказали свою эффективность в западной искусствоведческой науке, приводится анализ тех немногих работ, которые были написаны о культуре этой страны отечественными авторами в период с конца XIX до начала XXI в., и предлагаются актуальные направления изучения изобразительного искусства Бельгии, способные послужить основой для пересмотра принятых в современной российской науке подходов к рассмотрению и изучению искусства малых стран Европы.

**Ключевые слова:** Fin de Siècle, искусство Бельгии, Кнопф, Энсор, Тугендхолд, Крючкова, общество «XX», Свободная эстетика, Леопольд II, Фландрия, Валлония, кросс-культурная коммуникация

**Title.** Un balcon sur l'Europe: Fin-de-siècle Art in Belgium. View from Russia

**Author.** Klyushina, Elena V. — Ph. D., associate professor. Russian State University for the Humanities, Miusskaya pl., 6 Moscow, Russian Federation, 125047. [elena.klyushina@gmail.com](mailto:elena.klyushina@gmail.com) ORCID: 0000-0002-0006-5010

**Abstract.** In recent years, the turn-of-the-century art and culture in Belgium have attracted increasing attention from the international scientific community. Exhibitions devoted to Belgian symbolism and its individual representatives are being opened more and more often. The usual concepts and principles of museum exhibiting of fin-de-siècle art are being revised. There is a significant increase in publication activity, aimed at a comprehensive analysis of the artistic and aesthetic features of the genesis and development of the modern Belgian painting school. However, in Russian humanities only in the past few years, there has been a certain increase in research interest in the problems of Belgian art. The aim of the article is to demythologize the usual ideas about the peripheral and provincial nature of the Belgian art school, typical for Russian historiography. For this purpose, the author outlines the main development trends of the Fin-de-Siècle Belgian art, reveals original research approaches, which in recent years have proved their effectiveness, analyzes the few scientific works by

Russian art historians that were devoted to the culture of this country, and proposes cutting-edge areas of study of the fine arts of Belgium, which could possibly serve as a basis for revising the approaches taken in modern Russian humanities to the study of the art of small European countries.

**Keywords:** Fin de Siècle, Belgian art, Khnopff, Ensor, Tugendhold, Kryuchkova, Les XX, La Libre Esthétique, Leopold II, Flanders, Wallonia, cross-cultural communication

## References

- Adriaens-Pannier A. *Spilliaert: le regard de l'âme*. Gand, Ludion Publ., 2006. 335 p. (in French).
- Block J. *Belgium, The Golden Decades, 1880–1914*. New York, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften Publ., 1993. 264 p.
- Block J. *Les XX and Belgian Avant-Gardism: 1864–1894*. Ann Arbor, UMI Research Press Publ., 1984. 185 p.
- Block J. *Homage to Brussels: The Art of Belgian Posters 1895–1915*. New Brunswick, NJ, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum Publ., 1992. 122 p.
- Block J.; Hoozee R.; Stevens M. A. *Impressionism to Symbolism: The Belgian Avant-garde, 1880–1900*. London, Royal Academy of Arts Publ., 1994. 296 p.
- Block J.; Goddard St. H. (ed.). *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books Ca. 1890*. Lawrence, Spencer Museum of Art Publ., 1993. 400 p.
- Clerbois S. *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*. Wijnegem, Pandora Publ., 2012. 191 p. (in French).
- Cole B. *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publ., 2014. 520 p.
- Cole B. L'Ecole de Platon de Jean Delville: Amour, beauté et androgynie dans la peinture fin-de-siècle. *La revue des Musées de France*, Octobre 2006, vol. 56, no. 4, pp. 57–63. (in French).
- Davydova O. S. The Dynamics of Studying Symbolism: Contextualizing the Russian Contribution within the European Tradition. Zakharova A.; Maltseva S.; Staniukovich-Denisova E. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 11*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2021, pp. 743–756. DOI: 10.18688/aa2111-06-53 (in Russian).
- Draguet M.; Morel D. *Fernand Khnopff, le maître de l'énigme*. Paris, Paris-Musées Publ., 2018. 96 p. (in French).
- Grabar I. Letters from Munich. II. Félicien Rops. *Mir iskusstva (World of Art)*, 1899, vol. 1, no. 1–12, pp. 30–34 (in Russian).
- Grabar I. The Answer to Jean Brochen. *Mir iskusstva (World of Art)*, 1899, vol. 1, no. 1–12, pp. 116–117 (in Russian).
- Klyushina E. V. The XX Society and Its Role in the Formation of the Belgian Avant-Garde. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 2015, no. 4, pp. 42–54 (in Russian).
- Klyushina E. V. The Belgian Accent of the Finnish Avant-Garde: Alfred William Finch's Art in Finland. Zakharova A.; Maltseva S.; Staniukovich-Denisova E. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 10*. Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg, NP-Print Publ., 2020, pp. 158–167. DOI: 10.18688/aa200-1-15 (in Russian).
- Kriuchkova V. A. *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve. Frantsiia i Bel'giia 1870–1900 (Symbolism in the Visual Arts. France and Belgium 1870–1900)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 272 p. (in Russian).
- L'Art en Belgique. Flandre et Wallonie au XXe siècle, un point de vue*. Paris, Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris Publ., 1991. 527 p. (in French).
- Madeline L.; Swinbourne A. (ed.). *James (art) Ensor*. Bruxelles, Fonds Mercator Publ., 2009. 272 p.
- Ogata A. F. *Art Nouveau and the Social Vision of Modern Living. Belgian Artists in a European Context*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2001. 256 p.
- Roberts-Jones Ph. *Bruxelles Fin de Siècle*. Paris, Flammarion Publ., 1994. 282 p. (in French).
- Roberts-Jones Ph. *Histoire de la peinture en Belgique du XIVe siècle à nos jours*. Bruxelles, La Renaissance du Livre Publ., 1995. 532 p. (in French).
- S. D. Belgian Exhibition in Petersburg. *Mir iskusstva (World of Art)*, 1899, vol. 1, no. 1–12, pp. 19–20 (in Russian).
- Silverman D. Art Nouveau, Art of Darkness: African Lineages of Belgian Modernism, Part I. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, Fall–Winter 2011, vol. 18, no. 2, pp. 139–181.

- Silverman D. Art Nouveau, Art of Darkness: African Lineages of Belgian Modernism, Part II. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, Fall–Winter 2012, vol. 19, no. 2, pp. 175–195.
- Silverman D. Art Nouveau, Art of Darkness: African Lineages of Belgian Modernism, Part III. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, Spring–Summer 2013, vol. 20, no. 1, pp. 3–61.
- Silverman D. Boundaries: Bourgeois Belgium and “Tentacular” Modernism. *Modern Intellectual History*, 2018, no. 15, pp. 261–284.
- Silverman D. “Modernité Sans Frontières”: Culture, Politics, and the Boundaries of the Avant-Garde in King Leopold’s Belgium, 1885–1910. *American Imago. History, Politics, and Psychoanalysis: In Honor of Carl E. Schorske*, Winter 2011, vol. 68, no. 4, pp. 707–797.
- Simmons G. Fernand Khnopff and Ver Sacrum. *The Low Counties Fin de Siècle*, Fall 1988–Spring 1989, pp. 33–51.
- Svetlov I. E. Problems of Symbolism in the Interpretation by Valentina Kryuchkova. *Khudozhestvennaia kul’tura (Art & Culture Studies)*, 2020, no. 1 (32), pp. 29–44 (in Russian).
- Svetlov I. E. Khnopff’s Fatal Silence. *Dukh simvolizma. Russkoe i zapadnoevropeiskoe iskusstvo v kontekste jepohi konca XIX — nachala XX veka (The Spirit of Symbolism. Russian and Western European Art in the Context of the Era of the Late 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2021, pp. 517–527 (in Russian).
- Swinbourne A. (ed.). *James Ensor*. New York, The Museum of Modern Art Publ., 2009. 208 p.
- Todts H. *James Ensor: From the Royal Museum of Fine Arts Antwerp and Swiss Collections*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag Publ., 2014. 136 p.
- Tugendhoĭd Ja. Antwerp as an Art Center. *Russkie vedomosti*, 1914, 3 October (in Russian).
- Tugendhoĭd Ja. James Ensor. *Apollon*, 1915, no. 1, pp. 24–32 (in Russian).
- Tugendhoĭd Ja. Artistic Culture of Belgium. *Iz istorii zapadnoevropeiskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva: Izbrannye stat’i i ocherki (From the History of Western European, Russian and Soviet Art: Selected Articles and Essays)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1987, pp. 86–98 (in Russian).