

УДК 75.041.5
ББК 85.103(3)

Клюшина Елена Витальевна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская площадь, 6
ORCID ID: 0000-0002-0006-5010
ResearcherID: N-1715-2015
Scopus ID: 57195929242
klyushina.ev@rggu.ru

Костыря Максим Алексеевич

Кандидат искусствоведения, заведующий отделом ФГБУК Научно-исследовательского музея при Российской Академии художеств «Музей-квартира А.И. Куинджи», 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17
ORCID ID: 0000-0003-3728-4003
ResearcherID: M-4307-2015
Scopus ID: 57195929242
mkostyrya@gmail.com

Ключевые слова: бельгийский символизм, Кнопф, детский портрет, Кефер, Терборх, Верспронк, Корнелис де Вос

Клюшина Елена Витальевна, Костыря Максим Алексеевич

К вопросу о возможных иконографических прототипах «Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-168-183

Для цит.: *Клюшина Е.В., Костыря М.А.* К вопросу о возможных иконографических прототипах «Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа // *Художественная культура*. 2022. № 3. С. 168–183. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-168-183>.

For cit.: Klyushina E.V., Kostyrya M.A. On the Question of Possible Iconographic Prototypes of the Portrait of Jeanne Kéfer by Fernand Khnopff. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 168–183. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-168-183>. (In Russian)

Klyushina Elena V.

PhD (in Art History), Associate Professor of the Department of Theory and History of Art, Russian State University for the Humanities, 6 Miuskaya Square, Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0006-5010
Researcher ID: N-1715-2015
Scopus ID: 57195929242
klyushina.ev@rggu.ru

Kostyrya Maksim A.

PhD (in Art History), Head of the Department of the Research Museum of the Russian Academy of Arts "Museum-Apartment of A.I. Kuindzhi", 17 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3728-4003
Researcher ID: M-4307-2015
Scopus ID: 57195929242
mkostyrya@gmail.com

Keywords: Belgian Symbolism, Khnopff, child portrait, Kéfer, ter Borch, Verspronck, Cornelis de Vos

Klyushina Elena V., Kostyrya Maksim A.

On the Question of Possible Iconographic Prototypes of the *Portrait of Jeanne Kéfer* by Fernand Khnopff

Аннотация. В методологическом отношении базирующаяся на принципах сравнительно-иконографического и стилистического анализа, настоящая статья посвящена проблеме установления возможных прототипов одного из наиболее значимых с художественно-эстетической точки зрения произведений Фернана Кнопфа — «Портрета Жанны Кефер», созданного мастером в 1885 году и ныне входящего в собрание Музея Пола Гетти в Лос-Анджелесе. Принимая во внимание историографический аспект изучения портрета Жанны Кефер, а также учитывая актуальные научные подходы, применяемые современными исследователями бельгийского символизма в отношении изучения портретной концепции Кнопфа, авторы статьи выдвигают гипотезу, согласно которой иконографическим прототипом при создании рассматриваемого произведения (помимо фотографий, автоматов или фарфоровых кукол, которых чаще всего называют исследователи) могли служить отдельные живописные работы мастеров золотого века нидерландского и фламандского искусства. Портрет Жанны Кефер, а также ряд других детских портретов, созданных художником в период 1880—1890-х годов, сравниваются, в частности, с произведениями Герарда Терборха Младшего, Йоханнеса Верспронка, Корнелиса де Воса. В доказательство выдвигаемых предположений авторы статьи приводят примеры источников, которыми Кнопф потенциально мог воспользоваться, а именно публикации в периодической печати, каталоги и частные собрания. В работе также подчеркивается, что с учетом актуализации дискурса исторической и культурной памяти, которая приходится в Бельгии на вторую половину XIX века, и в условиях необходимости идейного переосмысления национальных истоков бельгийской визуальной культуры, обращение Кнопфа, как и других мастеров бельгийского символизма, к художественному наследию XVII столетия является вполне возможным и оправданным.

К вопросу о возможных иконографических прототипах
«Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа

Abstract. Methodologically based on the principles of comparative iconographic and stylistic analysis, this article is devoted to the problem of establishing possible prototypes of Fernand Khnopff's *Portrait of Jeanne Kéfer*, one of the most significant works created by the master in 1885, now included in the collection of the J. Paul Getty Museum in Los Angeles. Taking into account the historiographic aspect of studying the portrait of Jeanne Kéfer and the current scientific approaches by modern researchers of Belgian Symbolism to the analysis of Khnopff's portrait concept, the authors of the article put forward a hypothesis according to which in the process of creating the work in question (in addition to photographs, automatons or porcelain dolls, which are most often mentioned by researchers) individual paintings by the masters of the golden age of Dutch and Flemish art could have served as an iconographic prototype. The portrait of Jeanne Kéfer, as well as a number of other children's portraits created by the artist in 1880—1890s, is compared, in particular, with the works by Gerard ter Borch the Younger, Johannes Cornelisz Verspronck, and Cornelis de Vos. To prove the assumptions put forward, the authors of the article give examples of the sources that Khnopff could potentially use, namely, the publications in periodicals, catalogues and private collections. The study also highlights that taking into account the actualization of the discourse of historical and cultural memory, which took place in Belgium in the second half of the 19th century, and the need for an ideological rethinking of the national origins of Belgian visual culture, the appeal of Khnopff, as well as of other masters of Belgian Symbolism, to the artistic heritage of the 17th century is quite possible and justified.

Введение

Выявление возможных иконографических прототипов произведений изобразительного искусства бельгийского символизма — одна из тех научных проблем, решение которой исследователи обычно старательно обходят стороной. На то есть несколько объективных причин.

Во-первых, достоверные документальные свидетельства прямых иконографических заимствований, которые можно было бы обнаружить, к примеру, в личных архивах, эпистолярном наследии, в стенограммах публичных выступлений и открытых лекций, в альбомах с зарисовками, сделанными художниками во время посещения временных выставок либо в момент ознакомления с тем или иным художественным собранием и т.п., в силу ряда исторически сложившихся обстоятельств зачастую не дошли до наших дней. Так, альбом с набросками Фернана Кнопфа (1858—1921) был утерян во второй половине XX века и лишь частично известен благодаря своевременно проведенному в конце 1970-х годов исследованию Роберта Делевуа, Катрин де Гроэс и Гизель Олинер-Зинк (Robert Delevoy, Catherine de Croës, Gisèle Ollinger-Zinque, 1979) [6]. Из потенциально существующих тетрадей с зарисовками Джеймса Энсора (1860—1949) на данный момент известна лишь одна, происходящая из коллекции Жака Янсенса (Jacques Janssens) и впервые продемонстрированная на посмертной выставке художника в Королевском музее изящных искусств Антверпена в 1951 году [9, р. 8]. Как отмечает Хервиг Тодтс (Herwig Todts, 2009), в случае Энсора отсутствие альбомов, известных научному сообществу в настоящее время, не вызывает особого удивления, поскольку сам художник целенаправленно избегал разговоров о процессе создания собственных произведений, называя это «секретом мастера» [17, р. 119], и, возможно, намеренно скрывал свои зарисовки от посторонних глаз. Аналогичную нехватку документальных свидетельств можно отметить и в отношении некоторых других, менее известных мастеров бельгийского символизма и авангарда.

Во-вторых, отсутствие уже упомянутых прямых документальных свидетельств, с одной стороны, определяет методологическую базу исследования, которая вынужденно лимитируется до использования преимущественно формального и сравнительно-иконографического анализа, а с другой — заранее низводит выдвигаемые тезисы до уров-

К вопросу о возможных иконографических прототипах «Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа

ня вероятностного знания или гипотезы, которая одновременно не может быть ни верифицирована, ни однозначно опровергнута.

Круг обозначенных проблем, тем не менее, оставляет пространство для научно-исследовательской интерпретационной проекции и логических допущений. Историография бельгийского символизма довольно убедительно свидетельствует о том, что в последние пятьдесят лет все чаще появляются специальные работы и публикации, направленные на раскрытие темы иконографических истоков. Безусловное преимущество отдается анализу произведений Джеймса Энсора, который, как известно, славился своими широкими познаниями в истории искусства [16, р. 22]. Творчество других мастеров изучено в этом отношении в значительно меньшей степени. Однако и здесь можно обнаружить небезыңтересные исследования, указывающие, к примеру, на повышенное внимание представителей бельгийского символизма к художественному наследию ранней нидерландской живописи [2, с. 318—335; 14, р. 106—107], творчеству прерафаэлитов, представителей французской, немецкой [5, р. 80—89], австрийской [3, р. 215—238] и финской [1] школ живописи.

В связи с этим важно также подчеркнуть одну значимую историографическую особенность, которая отчасти определяет новизну настоящего исследования, а именно отсутствие специальных работ, посвященных установлению стилистической и иконографической близости произведений бельгийской живописи эпохи fin de siècle с фламандской и нидерландской традициями XVII столетия. Следует признать, что сам факт наличия подобной историографической лакуны вызывает удивление. В условиях актуализации проблемы исторической памяти и конструирования национального прошлого, программно оформленной в трудах Анри Пиренна (Henri Pirenne, 1862—1935) [13], а также на фоне активизации полемического социально-политического и историко-культурного дискурса в Бельгии рубежа веков [20, р. 61—68] представляется маловероятным, что мастера бельгийского символизма были способны изменить принципу историзма, подвергнуть сомнению концепцию линейности развития истории искусства и по негласному соглашению проигнорировать целый пласт собственного культурного наследия. Надо полагать, что обращение к творчеству Герарда Терборха Младшего, Йоханнеса Верспронка, Яна Вермеера, Корнелиса де Воса и других художников XVII века происходило наравне с изучением

изобразительного искусства других эпох. А это значит, что голландская и фламандская живопись золотого века гипотетически могла послужить бельгийским символистам не менее богатым иконографическим ресурсом, чем творчество Яна ван Эйка или Рогира ван дер Вейдена. Целью настоящего исследования является подтверждение выдвинутого тезиса на основе анализа одного из самых известных живописных полотен бельгийского символизма 1880-х годов — портрета Жанны Кефер кисти Фернана Кнопфа.

Шедевры Джеймса Энсора и Фернана Кнопфа в музейном собрании Пола Гетти (Лос-Анджелес)

Предварительно отметим, что бельгийское изобразительное искусство рубежа XIX—XX веков, сформировавшееся в условиях сложнейшей кросс-культурной коммуникации, безусловно требует от исследователя глубокого ознакомления с богатым визуальным материалом в музейных собраниях Брюсселя, Антверпена, Гента, Мюнхена, Парижа, Вены и других городов Европы. Однако целый ряд исключительных по своим художественным качествам и историко-культурному значению произведений бельгийского символизма, формирующих основу современных представлений о генезисе и эволюции данного направления в искусстве Западной Европы 1880—1890-х годов, следует искать за пределами европейского континента. Прежде всего речь идет о «Входе Христа в Брюссель в 1889 году» Джеймса Энсора и «Портрете Жанны Кефер» Фернана Кнопфа, которые хранятся ныне в музейном собрании Пола Гетти в Лос-Анджелесе.

Без преувеличения можно сказать, что оба эти произведения определяют своего рода противоположные векторы развития бельгийского символизма. Полотно Энсора отмечает кардинальный поворот живописной школы Бельгии в сторону обретения художественной независимости и сложения аутентичной национальной традиции. Портрет Кнопфа, в свою очередь, является ярким свидетельством сложнейшего процесса формирования современного культурного ландшафта Бельгии, базирующегося на сопряжении визуальной риторики соседних государств.

Полотно «Вход Христа в Брюссель в 1889 году» Энсора оказалось в США в конце 1980-х годов. После того как бельгийцы не су-

К вопросу о возможных иконографических прототипах «Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа

мели собрать достаточно средств для приобретения выставленного на продажу произведения, оно было продано с молотка на аукционе «Кристис». Марк Леонард и Луис Липпинкотт (Mark Leonard, Louise W. Lippincott, 1995) так описывают резонанс, вызванный данным событием в научной и музейной среде: «„Я не знал, что Гетти покупает современное искусство“, — вот довольно типичный ответ на покупку музеем в 1987 году монументальной картины „Вход Христа в Брюссель в 1889 году“ Джеймса Энсора. Многие историки искусства сочли физическое перемещение картины из ее традиционного европейского модернистского контекста тревожным и неуместным. Ясно, что „Вход Христа в Брюссель“ пользовался особым статусом в модернистском каноне, который был нарушен покупкой Гетти» [10, р. 18].

Ущерб (хотя в условиях мировой глобализации и роста межкультурного взаимодействия о нем вряд ли можно говорить), нанесенный национальному достоянию Бельгии от перемещения ключевого произведения Энсора за рубеж, ныне частично компенсируется шпалерой, встречающей посетителей при входе в Му.ЗЕЕ в бельгийском Остенде. Она была создана по эскизу, сделанному Энсором по инициативе Поля Хазарта к выставке в честь 100-летия бельгийского государства в 1930 году и обнаруженному Марселем де Майером в Антверпене в 1987 году. В 2008 году при содействии Ксавье Трико эскиз был переведен в шпалеру [19, р. 8], форматные характеристики которой точно соответствуют оригиналу. И в то время как в городе, где Энсор родился и прожил всю жизнь, висит тканая копия главного его произведения, посетители американского музея, любящая оригиналом «Входа Христа в Брюссель в 1889 году», могут убедиться в провидческой закупочной политике фонда Пола Гетти, высокая результативность которой в 1980-е годы заложила основу для формирования великолепной коллекции изобразительного искусства эпохи *fin de siècle*.

Несмотря на резонанс от покупки «Входа Христа в Брюссель» во второй половине 1980-х годов, спустя десять лет, в 1997 году, в Лос-Анджелес отправляется еще одно знаковое для бельгийского искусства полотно. Речь идет о портрете пятилетней Жанны Кефер кисти Фернана Кнопфа, написанном в 1885 году. Данное произведение без преувеличения можно считать подлинным шедевром раннего творчества мастера, во многом определившим дальнейшие пути развития его живописного искусства.

«Портрет Жанны Кефер» Фернана Кнопфа: влияния и художественные традиции

Как убедительно продемонстрировал в своей монографии Мишель Драге (Michel Draguet, 2004) [7], портрет Жанны Кефер появился в результате пересечения в творчестве мастера нескольких художественных традиций. Среди влияний, испытанных Кнопфом при создании данной работы, важнейшими признаются те, которые оказали на художника Джеймс Эббот Макнейл Уистлер (1834—1903) и искусство фотографии. Путем проведения подробного сравнительного анализа М. Драге показывает, что «Кнопф был потрясен результатами, которых достиг Уистлер в картине „Гармония в сером и зеленом: мисс Сесили Александер“ (1872—1874, Галерея Тэйт, Лондон), представленной на выставке в Брюсселе в 1884 году» [7, р. 30]. Прежде всего, это относится к цветовой гамме и связи модели с архитектурной «рамой» композиции. Что касается стремительно входящей тогда в моду фотографии, то в данном случае исследователь указывает на связанные с ней особенности построения композиции и использование особых «дистанционных отношений» [7, р. 1, 42—48]. В попытке установления иконографических прототипов М. Драге идет дальше и предлагает смелое сравнение произведения Кнопфа с детскими фотографиями Льюиса Кэрролла и Джулии Маргарет Камерон [7, р. 51—55]. Он видит в маленькой Жанне Кефер даже черты модных в то время китайских фарфоровых кукол [7, р. 70] и автоматов [7, р. 71].

Помимо Уистлера, фотографии и потенциально возможного влияния отдельных элементов детской игровой культуры второй половины XIX века, важным фактором формирования портретной системы Кнопфа часто называют глубокое знание и понимание ранней нидерландской живописи.

Здесь следует пояснить, что повышенный интерес к искусству художников XV века, исследование и популяризация так называемых «примитивов» и, в первую очередь, Ханса Мемлинга (ок. 1430/1440—1494), были предопределены общенациональным дискурсом в Бельгии рубежа веков. Фрэнсис Хаскелл (Francis Haskell, 1993) вообще полагал, что «открытие» ранней нидерландской живописи в XIX столетии следует считать центральным событием, определившим ход истории и культуры современных Бельгии и Голландии [8, р. 431—495].

Проблема национальной, исторической и культурной идентичности, остро стоявшая в то время перед жителями «низинных земель», находила едва ли не идеальное разрешение в обращении к блестящим эпохам национальных золотых веков.

Иконографические и стилистические заимствования, черпаемые Кнопфом, Энсором и другими мастерами из раннего нидерландского искусства, не только всячески поддерживались, но и закреплялись критиками в виде хвалебных эпитетов. Критик Й. ван Клиф (J. Van Cleef), в частности, в 1884 году, говоря о первой выставке новой художественной группы «XX», назвал Кнопфа «современным Мемлингом» [18, р. 319]. Сравнения такого толка активно поддерживались и самими мастерами. М. Драге указывает, что Кнопф делал зарисовки картин Мемлинга в 1892 году, а в декабре 1893 года художник читал лекции в Народном доме Брюсселя по «готическим» примитивам [7, р. 57—59]. Как писал сам мастер в одном из писем немецкому архитектору Паулю Шульце-Наумбургу в 1899 году, он особенно ценил творчество Мемлинга за точность деталей, кристальную чистоту рисунка и ясность исполнения [6, р. 27].

Признавая справедливость отмеченного воздействия Мемлинга на творчество Кнопфа, мы, тем не менее, не находим подобных влияний (как, впрочем, и других мастеров XV века) в детских портретах 1880-х годов. Зато нам представляется, что здесь можно найти параллели с искусством другой эпохи, а именно, — с голландской и фламандской живописью XVII века.

Наиболее близким Кнопфу мастером в данном случае, на наш взгляд, является голландский портретист и жанрист Герард Терборх Младший (1617—1681). Написанный Терборхом совместно с сестрой Гезиной (1633—1690) «Мемориальный портрет Мозеса Терборха» (1667—1669, Рейксмюсеум, Амстердам) во многих отношениях очень близок «Портрету Жанны Кефер». В этой работе, так же как и в портрете Кнопфа, «ребенок кажется запертым в пространстве...» [7, р. 33]. Достигаемый этим разрыв с «традиционной диалектикой „фигура — фон“» приводит в работе Кнопфа, как считает М. Драге, к «символическому слиянию модели с местом в визуальном едином пространстве» [7, р. 34]. Ту же тенденцию мы наблюдаем и в «Мемориальном портрете Мозеса Терборха». Двойственная ситуация, основанная на том, что мы видим и что есть на самом деле, напрямую сближают произведения

XVII и XIX веков, хотя их векторы и различны. Символический мир голландской картины связан с прошлым, с жизнью ушедшей, тогда как в полотне Кнопфа читается направленность в будущее, пусть и тревожное. Эта тревога концентрируется, прежде всего, в выражении лица пятилетней Жанны Кефер.

Напряжение в глазах, редкое для ребенка, заставляет вспомнить другой детский образ — Елены ван дер Схалке кисти Терборха (около 1648, Рейксмюсеум, Амстердам). Елена, которой нет еще и трех лет, поражает серьезностью своего взгляда. Ее широко раскрытые, как и у Жанны, глаза выражают затаенное беспокойство; она, как и маленькая мадемуазель Кефер, кажется потерянной и одинокой в большом мире.

Схожее выражение грусти и растерянности мы встречаем на «Портрете девочки в голубом платье» (1641, Рейксмюсеум, Амстердам) кисти Йоханнеса Верспронка (1600—1662). Модель, которой, возможно, не более десяти лет от роду [12, р. 141], показана в таком же пустом, усиливающем чувство одиночества пространстве, что и Елена ван дер Схалке. Интересно отметить, что все три образа девочек сблизает желание заказчиков (и художников) показать их более взрослыми, чем они есть на самом деле. В случае с голландским искусством, вероятно, ведущую роль в этом сыграла протестантская идея установления религиозной дисциплины для детей [15, р. XVII].

Обратившись к другим детским портретам Кнопфа 1880-х годов, мы также можем найти в них точки пересечения с творчеством голландских мастеров.

В таких работах Кнопфа, как «Портрет стоящей девочки в белом» (1884, частное собрание) или «Портрет Эмилии т'Серстевенс» (около 1885, частное собрание), серьезный, отстраненный образ ребенка и демонстративная пустота вокруг явно напоминают «Портрет Елены ван дер Схалке» Терборха и «Портрет девочки в голубом» Верспронка. С другой стороны, в «Портрете мадемуазель ван дер Хехт» (1883, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель) и «Портрете Габриэль Браун» (1886, Собрание банка «Дексия», Брюссель) Кнопф применяет ту же концепцию «захватывающего» модель пространства, которая так ярко отразилась в картине Герарда и Гезины Терборх «Мемориальный портрет Мозеса Терборха». То есть Кнопфу, по-видимому, были близки две особенности портретного искусства указанных голландских

К вопросу о возможных иконографических прототипах «Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа

художников: трактовка композиционного пространства, «агрессивного» к модели, и трактовка самой модели, сопротивляющейся диктату пространства. В первом случае пространство, не важно, пустое или заполненное, давит на человека как духовно, так и физически. Во втором — маленькая модель, внутренне сильная и собранная, противостоит этому давлению, отстаивая свою самостоятельность и уникальность в большом мире.

Кнопф также мог ориентироваться на работы фламандских мастеров XVII века. Среди последних можно выделить Корнелиса де Воса (1584—1651) — одного из крупнейших портретистов эпохи. Внимательный, сосредоточенный взгляд ребенка прежде всего привлекает внимание в лучшем детском образе художника — «Портрете Елизаветы (или Корнелии) Векеманс» (около 1624—1625, Музей Майера ван ден Берга, Антверпен). Выражение лица модели Воса весьма близко таким произведениям Кнопфа, как «Портрет Жанны Кефер» и «Портрет стоящей девочки в белом».

Рассуждая о возможности знакомства Кнопфа с указанными произведениями, можно сказать следующее. «Портрет Елены ван дер Схалке» Герарда Терборха был куплен Рейксмюсеумом в 1898 году из галереи Франке в Амстердаме. По всей вероятности, ранее его можно было видеть в этой или какой-либо другой галерее Голландии. У нас нет документальных свидетельств о поездках Кнопфа в Голландию в 1870—1880-х годах. Однако это отнюдь не значит, что их не могло быть.

Две другие картины голландских живописцев едва ли были доступны Кнопфу в оригинале. «Мемориальный портрет Мозеса Терборха» с 1853 года пребывал в собрании Томаса Джефферсона Брайана в Соединенных Штатах Америки, а в 1867 году был подарен владельцем Историческому обществу Нью-Йорка. «Портрет девочки в голубом» Йоханнеса Верспронка с 1805 года находился в Ольденбурге в коллекции герцога Петера Фридриха Людвига Ольденбургского и в Рейксмюсеуме оказался только в 1928 году. Можно предположить, что Кнопф мог видеть репродукции этих работ в книгах и журналах. Так, «Мемориальный портрет Мозеса Терборха» был воспроизведен в издании 1864 года «Свет и тени картинных галерей Нью-Йорка» [21, р. XVI]. Через двадцать с лишним лет, в 1886 году, репродукция картины появилась в журнале «Старая Голландия» в статье Е.В. Муса

(E.W. Moes, 1886) «Герард Терборх и его семья» [11, blz. 156 (ill.), 162—164].

«Портрет Елизаветы (или Корнелии) Векеманс» Корнелиса де Воса был куплен антверпенским собирателем Фрицем Майером ван ден Бергом в 1897 году. До этого картина находилась в бельгийских частных собраниях [4, blz. 171—172]. Трудно сказать, мог ли ее видеть Кнопф, но в принципе такая возможность для человека из художественной среды существовала.

Заключение

Таким образом, представляется весьма вероятным, что на структуру и образный строй детских портретов Кнопфа 1880-х годов могли оказать влияние работы голландских и фламандских мастеров XVII века. Если подобное предположение верно, то иконографические прототипы, лежащие в основе раннего портретного творчества Кнопфа, могут быть значительно расширены. Это, в свою очередь, открывает новые возможности для переоценки формальных, композиционных и стилистических поисков, которые осуществлял мастер на заре своей художественной карьеры, а также позволяет в ином свете рассмотреть историю сложения и развития бельгийского символизма в целом.

К вопросу о возможных иконографических прототипах «Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа

Список литературы:

- 1 *Клюшина Е.В.* Бельгийский акцент финского авангарда: искусство Альфреда Вильяма Финча в Финляндии // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 158—167. <https://doi.org/10.18688/aa200-1-15>.
- 2 Связь времен: история искусств в контексте символизма: Коллективная монография в 3 книгах. Книга первая: Часть I: Вневременные контексты символизма / Отв. ред. и сост. О.С. Давыдова. М.: БуксМАрт, 2021. 512 с.
- 3 Brussels 1900 Vienna: Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and Other Cultural Practices / Ed. by p. Defraeye, H. Mitterbauer, c. Reyns-Chikuma. Leiden; Boston: BRILL, 2021. 470 p.
- 4 *De Coo J.* Museum Mayer van den Bergh. Catalogus 1: schilderijen, verluchte handschriften, tekeningen. 3rd ed. Antwerpen: Govaerts, 1978. 273 p.
- 5 Decadence and Dark Dreams. Belgian Symbolism / Ed. by R. Gleis. Munich: Hirmer Verlag, 2020. 335 p.
- 6 *Delevooy R.-L., Croës c. de, Ollinger-Zinque G.* (e.a.) Fernand Khnopff: Catalog de l'Oeuvre. Bruxelles: Lebeer Hossman, 1979. 477 p.
- 7 *Draguet M.* Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kefer. Los Angeles: Getty Museum Studies on Art, 2004. 114 p.
- 8 *Haskell F.* History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past. New Haven: Yale University Press, 1993. 568 p.
- 9 James Ensor Retrospectieve. 16 juni – 15 augustus 1951: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, 1951. 94 p.
- 10 *Leonard M., Lippincot L.* James Ensor's Christ's Entry into Brussels in 1889: Technical Analysis, Restoration, and Reinterpretation // Art Journal. 1995. Vol. 54. Issue 2: Conservation and Art History. P. 18—27. <https://doi.org/10.1080/00043249.1995.10791688>.
- 11 *Moes E.W.* Gerard Ter Borch En Zijn Familie // Oud Holland. 1886. Vol. 4. P. 145—165.
- 12 Netherlandish Art in the Rijksmuseum 1600—1700 / Ed. by R.J. Baarsen. Amsterdam: Waanders Publishers, 2000. 295 p.
- 13 *Pirenne H.* Histoire de Belgique: des Origines à Nos Jours. In 7 volumes. Bruxelles: La Renaissance du livre, cop. 1973.
- 14 *Thomas F.-N.* Rogier van der Weyden and James Ensor: Line and Its Deformation // New England Review. 2014. Vol. 35. № 1. P. 98—108. <https://doi.org/10.1353/ner.2014.0083>.
- 15 *Thomas G.M.* Impressionist Children: Childhood, Family, and Modern Identity in French Art. New Haven and London: Yale UP, 2010. 240 p.
- 16 *Todts H.* Ensor Démasqué. Bruxelles: Fonds Mercator, 2011. 256 p.
- 17 *Todts H.* "Make Way for the Old Ones! Respect Defunct Schools!" Ensor and the Art-Historical Canon // James Ensor / Ed. by A. Swinbourne. New York: The Museum of Modern Art, 2009. P. 118—129.
- 18 *Van Cleef J.* L'Exposition des XX à Bruxelles // Revue Artistique. 15 de Mars, 1884. № 189. P. 319—320.
- 19 *Van den Bossche Ph., Tricot X., Florizoone P., Hostyn N.* Bij Ensor op bezoek. Ostend: MUZEE, 2010. 296 p.
- 20 *Van Goethem H.* Belgium and the Monarchy: From National Independence to National Disintegration. Brussels: ASP, 2011. 258 p.
- 21 *Young W., Turner A.A.* Lights and Shadows of New York Picture Galleries. Forty photographs. New York: D. Appleton and company, 1864. 88 p.

К вопросу о возможных иконографических прототипах
«Портрета Жанны Кефер» Фернана Кнопфа

References:

- 1 Klyushina E.V. Bel'giskij akcent finskogo avangarda: iskusstvo Al'freda Vil'jama Fincha v Finljandii [The Belgian Accent of the Finnish Avant-Garde: Alfred William Finch's Art in Finland]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Actual Problems of Theory and History of Art], 2020, no. 10, pp. 158–167. <https://doi.org/10.18688/aa200-1-15>. (In Russian)
- 2 *Svjaz' vremen: istorija iskusstv v kontekste simvolizma: Kollektivnaja monografija v 3 knigah*. Kniga pervaja: Chast' I: *Vnevremennye konteksty simvolizma* [Connection of Times: the History of Arts in the Context of Symbolism: Collective Monograph in 3 books. Book One: Part I: Timeless Contexts of Symbolism], ed. O.S. Davydova. Moscow, BuksMAR Publ., 2021. 512 p. (In Russian)
- 3 *Brussels 1900 Vienna: Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and Other Cultural Practices*, ed. P. Defraeye, H. Mitterbauer, C. Reyns-Chikuma. Leiden; Boston: BRILL, 2021. 470 p.
- 4 De Coo J. *Museum Mayer van den Bergh. Catalogus 1: schilderijen, verluchte handschriften, tekeningen*. 3rd ed. Antwerpen: Govaerts, 1978. 273 p.
- 5 *Decadence and Dark Dreams. Belgian Symbolism*, ed. R. Gleis. Munich: Hirmer Verlag, 2020. 335 p.
- 6 Delevoy R.-L., Croës c. de, Ollinger-Zinque G. (e.a.) *Fernand Khnopff: Catalog de l'Oeuvre*. Bruxelles, Lebeer Hossman, 1979. 477 p.
- 7 Draguet M. *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kefer*. Los Angeles, Getty Museum Studies on Art, 2004. 114 p.
- 8 Haskell F. *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*. New Haven, Yale University Press, 1993. 568 p.
- 9 *James Ensor Retrospectieve. 16 juni – 15 augustus 1951: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*. Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1951. 94 p.
- 10 Leonard M., Lippincot L. James Ensor's Christ's Entry into Brussels in 1889: Technical Analysis, Restoration, and Reinterpretation. *Art Journal*, 1995, vol. 54, issue 2: Conservation and Art History, pp. 18–27. <https://doi.org/10.1080/00043249.1995.10791688>.
- 11 Moes E.W. Gerard Ter Borch En Zijn Familie. *Oud Holland*, 1886, vol. 4, pp. 145–165.
- 12 *Netherlandish Art in the Rijksmuseum 1600–1700*, ed. R.J. Baarsen. Amsterdam, Waanders Publishers, 2000. 295 p.
- 13 Pirenne H. *Histoire de Belgique: des Origines à Nos Jours*. In 7 volumes. Bruxelles, La Renaissance du livre, cop. 1973.
- 14 Thomas F.-N. Rogier van der Weyden and James Ensor: Line and Its Deformation. *New England Review*, 2014, vol. 35, no. 1, pp. 98–108. <https://doi.org/10.1353/ner.2014.0083>.
- 15 Thomas G.M. *Impressionist Children: Childhood, Family, and Modern Identity in French Art*. New Haven and London, Yale UP, 2010. 240 p.
- 16 Todts H. *Ensor Démasqué*. Bruxelles, Fonds Mercator, 2011. 256 p.
- 17 Todts H. "Make Way for the Old Ones! Respect Defunct Schools!" Ensor and the Art-Historical Canon. *James Ensor*, A. Swinbourne. New York, The Museum of Modern Art, 2009, pp. 118–129.
- 18 Van Cleef J. L'Exposition des XX à Bruxelles. *Revue Artistique*, 15 de Mars, 1884, no. 189, pp. 319–320.
- 19 Van den Bossche Ph., Tricot X., Florizoone P., Hostyn N. *Bij Ensor op bezoek*. Ostend, MUZEE, 2010. 296 p.
- 20 Van Goethem H. *Belgium and the Monarchy: From National Independence to National Disintegration*. Brussels, ASP, 2011. 258 p.
- 21 Young W., Turner A.A. *Lights and Shadows of New York Picture Galleries. Forty photographs*. New York, D. Appleton and company, 1864. 88 p.