

СВЕТЛОВ И.Е.

Проблемы символизма в интерпретации Валентины Крючковой

Валентина Крючкова вывела на новый уровень изучение в нашем искусствоведении проблем искусства европейского символизма. Ее книга «Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870–1900 гг.», опубликованная в 1994 году, до сих пор не в полной мере осознана как прорыв в решении дискуссионных теоретических проблем, понимании символизма как духовно-философской категории и одновременно противостоящего рационализму живого искательства. Индивидуально и смело, обращаясь к разным традициям, анализирует автор варианты метафорического мышления таких известных представителей европейской живописи рубежа XIX–XX веков, как О. Редон, П. Пюви де Шаванн, Г. Моро, Э. Карьер, демонстрируя, как часто их творческие открытия были вдохновлены встречей с жизнью и природой. Глубоко раскрываются в Крючковой связи символизма с разными эпохами в истории искусства, прежде всего с античностью и средневековьем. Вместе с тем, отвергая представление о символизме как о жесткой системе образов и настроений, она принципиально расширила круг имен, обогативших его художественный мир.

Светлов Игорь Евгеньевич

Доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории и истории искусств Московского художественного института имени В.И. Сурикова, руководитель межинститутской группы «Европейский символизм и модерн», Москва
ORCID ID: 0000-0002-0943-0408
svetlov.i.e@yandex.ru

Ключевые слова: символизм, образ, эмоциональное состояние, метафора, природа, цвет, плоскостность, объем, творческий диапазон, наблюдение, поэтический взгляд.

Svetlov Igor E.

Doctor of Art, professor, Art Theory and History Department, V.I. Surikov Fine Art Institute, Head of European Symbolism and Modern Inter-Institute Group, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0943-0408
svetlov.i.e@yandex.ru

Key words: symbolism, image, emotional state, metaphor, nature, color, creative range, observation, poetic view.

SVETLOV IGOR E.

Problems of Symbolism in the Interpretation of Valentina Kryuchkova

Valentina Kryuchkova brought to a new level the study of the problems of European symbolism art in our art history. Her book *Symbolism in the visual arts. France and Belgium 1870–1900*, published in 1994, is still not fully understood as a breakthrough in solving debatable theoretical problems, understanding symbolism as a spiritual and philosophical category and a living search, which opposed to rationalism. Individually and boldly, turning to different traditions, the author analyzes the variants of metaphorical thinking of such famous representatives of European painting at the turn of the 19th–20th centuries as O. Redon, P. Puvis de Chavannes, G. Moreau, E. Carrière, demonstrating how often their creative discoveries were inspired by a meeting with life and nature. Kryuchkova revealed the deep connection of the symbolism with different epochs in the history of art, especially with antiquity and the Middle Ages. At the same time, rejecting the idea of symbolism as a rigid system of images and moods, she fundamentally expanded the circle of names that enriched the world of symbolism.

В панораме научных исследований по художественной культуре мы не раз сталкиваемся с недооценкой пророческих идей и высказываний современников, которую спустя годы приходится хотя бы отчасти возмещать. Уж слишком заметен оказывается разрыв между всплеском воображения какого-то одного по-своему выдающегося исследователя и суждениями его коллег о судьбах того или иного направления, которые скорее что-то констатируют, чем объясняют и предугадывают. Это касается и теории и творческой практики символизма.

Обращаясь к проблемам европейского символизма, искусствовед Валентина Александровна Крючкова (1939–2018) оказалась по существу в одиночестве. Многие зависело от времени. Ее книга «Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870–1900» появилась в Москве в 1994 году – в пору долгожданного обретения свободы творчества, широкого распространения авангардных течений в российском искусстве на фоне распада СССР. Интерес к судьбам европейского символизма был тогда весьма относителен. Тем больше поражает смелость ученого, сделавшего обозначение своих историко-художественных идей важнее сложившейся сто лет спустя ситуации.

Нельзя сказать, что в середине 1990-х годов никто не обратил внимания на книгу Валентины Крючковой. Комитет Российской Федерации по печати не только способствовал ее публикации в издательстве «Изобразительное искусство», но и премировал ее. И все-таки эта монография явно выпадала из реестра знаменательных культурных событий конца XX века. Автор явно опережал свое время. Лишь в 1998 году в издательстве «Республика» вышел

из печати с большим интересом встреченный в среде московской интеллигенции труд французских ученых и музейных работников «Энциклопедия символизма» [14]. Издание это существенно укрепило представление о символизме как о широком международном творческом явлении. Хотя в нем было немало пропусков, затрагивающих представительство Восточной Европы, России, Скандинавии, художественного круга Венского и Берлинского Сецессионов, а также, как было отмечено в интересной рецензии Василия Толмачева, в выборе имен литераторов, художников, композиторов, причастных к движению символизма, был слишком заметен французский акцент. Справедливо обозначил рецензент и промежуточный жанр издания. «Это одновременно и подобие тематического справочника, иллюстрированного словаря, путеводителя по эпохе, и что-то вольное – эссеистическая интерпретация самого разного конкретного материала, объединенного условной темой» [11, с. 390].

При всей этой жанровой эклектике появление «Энциклопедии», несомненно, повысило авторитет искусства и литературы символизма среди отечественной публики и специалистов. Сочувственно оценивая творческие стремления авторов «Энциклопедии», В.М. Толмачев отмечал: «Прежде всего, они намеревались показать предвзятость распространенного взгляда на символизм как совокупность жестких программных требований. В их восприятии символизм стал не столько манифестом, сколько реактивом и катализатором, трагической констатацией исчерпанности доставшейся ему в наследство традиции. И соответственно поиском такого языка творчества, который не обслуживал бы ту ли иную идеологию, но решал задачи, диктуемые собственной природой» [11, с. 391].

Примечателен и еще один факт московской научной жизни. В 1997 году под эгидой Государственного института искусствознания была создана межинститутская научная группа «Европейский символизм и модерн». В ее состав вошли преимущественно молодые исследователи из разных исследовательских институтов, музеев, а иногда и технических вузов. Встреченная с учрежденческим недоверием или откровенной враждебностью со стороны ряда ученых старшего поколения (больше всех громил нас, стараясь не пропустить труды группы через ученый совет и не позволить их публикацию,

Г.Ю. Стернин), она, однако, существует по сей день, опубликовав ряд капитальных изданий [1; 2; 8; 9; 10].

Тем не менее в своих работах и штудиях начала 90-х годов XX века Валентина Крючкова опередила всех исследователей, для которых что-то значил европейский символизм. Не просто было разубедить нашу искусствоведческую среду, что духовное наполнение имеет не только русский символизм, что еще далеко не осмыслены открытия, сделанные в этом направлении в Париже, Брюсселе и других европейских центрах, что нуждаются в обновлении взгляда и завоевания таких мастеров, как О. Редон, П. Пюви де Шаванн, Г. Моро, Д. Энзор, что нельзя связывать символизм только с predetermined образно-тематическими ходами или узким кругом эмоциональных состояний.

В. Крючкова ощущала символизм как живое соотношение логики и импровизации, а иногда и как противоречия, заключающие в себе залог оригинальности. Вот, например, как характеризует она своеобразие творческих подходов одного из корифеев французского символизма Гюстава Моро: «Приступая к работе над картиной, Моро делает эскизы двух типов: 1) композиционные наброски карандашом или тушью и 2) колористические пробы маслом или акварелью, в которых распределялось расположение цветových масс. Некоторые красочные эскизы нефигуративны, в других случаях в лавине мазков проступают намеки формы, общие контуры объемов... Акварельные наброски Моро поражают артистической свободой и внезапностью разрешения красочной стихии в образ. Из ниспадающих струй жидкой акварели возникают, как колеблющиеся миражи, грандиозные замки, уходящие в глубину неприступные скалы, во влажных пятнах, как в рассеивающемся тумане, проступает облик мечтательного паж, протяжные разбегающиеся по поверхности мазки складываются в заросли неведомой растительности, за которой притаилась чья-то смутно угадываемая фигура...» [3, с. 128].

Еще один пример постижения индивидуальной роли формы как носителя символистского видения – аналитика В. Крючковой произведений Эжена Карьера: «Свет в живописи Карьера несет заряд метафоричности, поскольку берется в двойном значении материальной стихии и духовной энергии» [3, с. 134]. «Важно понять исходную задачу карьеровского люминизма – передать органическую силу,

скрытую в живом существе... Кажется, что именно внутренний напор светового потока выносит фигуру из окружающей мглы, растекается в ее членах и тихо угасает в затененных контурах и углублениях. Форма набухает светом и растворяется, пропадает с его исчезновением» [3, с. 135]. И далее – «Карьер использовал эти приемы, усвоенные из уроков живописи XVII века. Однако он форсировал светотеневые эффекты настолько, что форма утрачивает материальность» [3, с. 135].

Карьер видел в природе некую одушевленную организацию, аналогичную человеческой природе. Подобно Метерлинку, у этого художника функциональные формы бесконечно повторяются, имитируют друг друга. «Это своеобразное мифотворчество, надстраивающееся над научными фактами, достаточно типично для символизма», – утверждает исследователь [3, с. 141].

Своеобразие аналитического мышления Крючковой, обращенного к искусству символизма, состояло в частности в том, что углубленное исследование авторской живописной техники воспринималось ею как равноправный, а порой и доминирующий элемент метафорического видения. Естественно, в зависимости от структуры и характера произведения, акценты такого осознания заметно менялись, но в принципиальном смысле оно открывало для нее авторское видение художника, его философию мира. Именно в этом контексте шло постижение Крючковой «пластической абстракции» Г. Моро, «минерологии» Э. Карьера, так комментировала она переход О. Редона от всевластья черного к светописю. Такой была ее реакция на новеллистический подтекст в интерьерных композициях Э. Вюара.

Вот, например, разворот воззрений Гюстава Моро в транскрипции В. Крючковой: «...в понятие пластической абстракции Моро вкладывал обширный смысл: это не только формальная организация изображения, но и порождающая его первичная мысль, подобная идеальной субстанции, управляющей жизнью природы» [3, с. 121]. Как показывает искусствовед, речь идет не о каких-то нюансах, которые необходимо иметь в виду исследователю, а о формуле, отражающей новый ход мысли, одном из направлений символизации образа. Внимательно и пристально всматривается искусствовед в эстетическое наследие живописцев французской школы на переломе веков, стремясь не столько академически сопоставить эпистолярное наследие с творческой деятельностью того или иного мастера, а понять

характер обновления символического мышления, обнаружить его источник в мире природы и истории культуры.

Иногда эти импульсы включают в себя явления, на которые человечество время от времени обращает внимание, однако в силу издавна укоренившейся классификации воспринимает вдали от путей искусства. «Музей естественной истории для Карьера, – замечает В. Крючкова, ссылаясь на самого художника, – [это] музей искусства, самый восхитительный, самый богатый экспонатами, способствующий плодотворному мышлению» [15, с. 34]. «Скелеты представленных в экспозиции животных Карьер описывает как художественные произведения поразительного, недостижимого для человека мастерства. Совершенством отточенных форм, их строгим соответствием первоначальному замыслу (функции) эти создания далеко превосходят возможности скульптуры и ювелирного искусства» [3, с. 138].

И в других разделах своих исследований В. Крючкова не устает напоминать о связи символистских открытий с проявлением формотворчества природы. Характерно ее использование термина «визионерская минералогия» в применении к имеющей черты изобразительности природной фактуры камней. И эта ситуация, отражение которой ученый находит в творчестве Одилона Редона, демонстрирует, как творчески многообразно складывались отношения искусства и природы на рубеже XIX–XX веков. Сама эта проблема возникает на страницах ее книги во многом как опровержение взгляда о господстве в творчестве символистов ничем не сдерживаемого авторского произвола. Характерен и другой акцент – родственность символизма сразу нескольким эпохам истории изобразительного искусства и архитектуры. В. Крючкова убеждена, что ошеломляющий артистический всплеск символизма на стыке двух веков не дает основания рассматривать рубежный период в жизни искусства как что-то абсолютно исключительное. Возможно, на фоне огромной массы позитивистских картин он виделся современниками именно так. Однако пристально вглядываясь в полотна корифеев французского и бельгийского символизма, ученый не раз находит в них качества, позволяющие говорить о его исторической обоснованности.

Это ни в коей мере не значит, что она недооценивает символистских откровений. В каждом разделе ее книги можно найти примеры,

по-новому определяющие их масштаб и характер. Непросто квалифицировать некоторые творческие ситуации на рубеже двух веков. Известно, например, что импрессионисты, да и отчасти представители постимпрессионизма, решительно критиковали сверхдекоративность искусства Гюстава Моро. «Он также любит богатство материальных благ, заимствует их повсюду. Из любого человеческого существа он делает ювелирное изделие. В сущности Гюстав Моро великолепный чеканщик», утверждал Поль Гоген [17, с. 3].

Действительно, как замечает В. Крючкова, в картинах Моро натура часто уподобляется рукотворной красоте вещи. Такое направление явно идет вразрез сопутствующей реализму и импрессионизму демократизации. Но, если вспомнить о склонности символизма делать антураж разных эпох элементом метафорической остроты, Моро предстает смелым и оригинальным художником. В рубежной панораме европейской живописи декоративный абрис его символизма оказывается оригинальным явлением, не только противостоящим описательному прозаизму⁽¹⁾, но и подрывающим жесткую зависимость искусства от какого-то одного времени.

По-новому раскрылась в книге Крючковой многоплановость символизма. Сопоставляя интимную монохромность Карьера и цветное великолепие Моро, соперничающую с античностью праздничную гармонию Пюви де Шаванна и романтическую одухотворенность земного и небесного пейзажа Редона, сокровенность, которую он сообщал облику священных и мирских персонажей, погружая их в сумасшедшую цветовую феерию, читатель приобщается к неисчерпаемости символизма.

Решительно возражала В. Крючкова против восприятия символизма как литературной умозрительности. Принципиально не соглашалась она с утверждением французского исследователя Филиппа Жюлиана, что их (символистов) мир в отличие от мира импрессионистов был «библиотекой с закрытыми ставнями, из которой нет выхода на природу» [16, с. 33]. Прежде всего стоит заметить, что практика того или иного направления не может быть критерием в оценке другого. Это тем более неприемлемо сегодня, учитывая,

(1) Об этом см. подробно: Светлов И.Е. Гюстав Моро. Франция. XIX век. М.: Планета, 2011 [7].

с каким азартом современное искусствознание выступает против абсолютизации какого-то одного творческого течения. Приближение к переменчивой жизни природы, бесспорно, было выдающимся открытием импрессионистов. Однако, увлекаясь передачей ее динамики, они игнорировали ее мистический космос и фатальные знамения. Символистские произведения Редона, Бёклина, Клингера, М. Врубеля, Я. Мальчевского – впечатляющие примеры осознания единства и противоречий природы, зависимости между ней и человеком, которую импрессионисты фактически игнорировали, заменяя изящной констатацией. Как убежден исследователь, «книжность» символизма отнюдь не чужда живописи. Не входя в углубленное обсуждение проблемы взаимоотношения литературы и изобразительного искусства, констатируем обилие литературных источников, ставших первоначалом символических образов, их активный тонко скрытый эмоциональный склад [13]. При этом известная остраненность живописного символизма от непосредственной реакции на окружающий мир не является поводом, чтобы объявлять его носителем рационалистической умозрительности.

Еще раз подчеркнем, вслед за Валентиной Крючковой, многоликость искусства символизма, подчас оставляющую впечатление разнородности. Порой спорили между собой национальные варианты творческих воплощений и объединения, имеющие общеевропейскую ориентацию. Одним из таких объединений, получившим у Крючковой резонное, но, как теперь представляется, во многом спорное освещение, были возглавляемые прозаиком, поэтом, эссеистом и художником Жозефином Пеладаном салоны «Роза + Крест». Возрождая средневековый мистицизм, Пеладан хотел «реформировать латинский вкус, разрушить реализм, создать школу идеалистического искусства». Не все эти начинания на практике осуществлялись. Где-то Пеладан демонстрировал непонятную жесткость. В наши дни особое недоумение вызывает его запрещение показывать на художественных выставках пейзажи, натюрморты, портреты, картины на современные и исторические темы.

В. Крючкова оценивала деятельность Пеладана и его салоны преимущественно негативно. В салонах «Роза + Крест», писала она, «в основном выставлялись третьестепенные художники, которые и создали представление о символизме как о реакционном течении, отвергавшем перспективные начинания импрессионизма и постимпрессионизма» [3, с. 52]. 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 еще была в памяти установка на жесткое 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 своем истинном виде раскритикованные В. Крючковой настоящий шедевр символизма картина Ф. Кнопфа «Затворница» из Новой Мюнхенской Пинакотечи, 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. Одним из популярных художников стал ныне живописец и график Карлос Швабе, которого исследовательница обвинила в нервной перенапряженности образов. Характерно, что ныне группа «Европейский символизм и модерн» предпринимает издание «Париж 900-х», одним из акцентов которого станет всесторонний анализ художественного наследия объединения «Роза + Крест».

И вместе с тем В. Крючкова много сделала, чтобы расширить границы понятия символизма. Неожиданно для большинства отечественных исследователей она включила в круг своего изучения этого течения таких живописцев из группы «Наби», как Эдуард Вюар и Пьер Боннар, которые привычно воспринимались в рубежное время как адепты артистического изображения повседневных жизненных сцен. Но вот как квалифицирует исследователь произведения Вюара: «Сохраняя основные позиции символистской эстетики (суггестивность, недосказанность, игра аллюзий и ассоциаций), Вюар не прибегает к искусственным приемам их демонстрации. Метерлинковские

принципы тайны „известного“, „изображения невидимого через видимое“ восприняты им как обозначение неисчерпаемости самой жизни. Реальная действительность, даже самая заурядная, нередко оборачивается к нам своей загадочной стороной, множит вопросы и сомнения. Чтобы увидеть эту тайнопись жизни, достаточно отрешиться от априорных норм, сойти с наезженной колеи „правильных“ представлений... Художнику достаточно попасть в этот прорыв рутины в перепад заторможенного, отстроченного восприятия, зависшего над гранью уже известного и еще не познанного. Именно обыденные, хорошо проверенные на опыте явления подвергаются испытанию сложившихся стереотипов» [3, с. 206–207]. Исследователя не смутил на первый взгляд далекий от образцов символизма вид многих картин Э. Вюара. В их замедленности, фрагментарности, принципиально лишенной сюжета интимности она обнаруживает проявления соперничающей с вечностью духовности. Что же касается места интерьеров Вюара в художественной панораме времени, то, по ее мнению, в них много значит не чуждое театральности смыкание символизма и реализма. Анализируя произведения Вюара и Боннара, а также некоторые работы Мориса Дени, В. Крючкова приходит к оригинальному выводу о «прорастании» ответвления «камерного» символизма, который существенно отличается от «стандартного».

В неповторимой монографии о символизме Валентина Крючкова показала себя не только проникновенным аналитиком этого искусства, но и его вдумчивым теоретиком. В одном из первоначальных разделов, получившем название «К вопросу об определении символизма и его границах», она высказывает интересные суждения не только по поводу уже упомянутых выше проблем, но и о природе и сути искусства символизма, соотношении литературы и живописи в символистскую эпоху, о декадентской линии в развитии символизма, о том, как складывался диалог символизма и модерна, и, конечно, об исключительной роли французского и бельгийского символизма в судьбах этого направления. Отличительной особенностью теоретических воззрений В. Крючковой стала их соотнесенность с позициями широкого круга исследователей в разных странах. На страницах ее

книги возникают имена таких известных исследователей, как Ганс Хофштеттер, Роберт Голдуотер, Филип Жюлиан, Жан Пьеро, и других европейских и американских ученых. При этом московский искусствовед дифференцирует свое отношение к ним, то сочувственно цитируя сочинения Г. Хофштеттера, то вступая в уважительную полемику с Р. Голдуотером, то доказательно аргументируя несогласие с Шарон Хирш. Дискуссия эта касается этапов формирования и развития символизма в изобразительном искусстве, его соотношения с другими течениями, а порой самой его гуманитарной и психологической природы. Приводя текстуальный фрагмент введения к одному из номеров Art Journal, она квалифицирует его как не соответствующий действительности. «Хотя можно вполне обоснованно говорить как о литературном движении в развитии прозы и поэзии конца XIX века, в изобразительном искусстве реально не существовало символистского направления, то есть осознанной эстетической программы, поддерживаемой определенной (или хотя бы определимой) группой художников» [3, с. 6]. Как справедливо указывает московский искусствовед, авторы этого заявления не делают различия между направлением искусства и творческой группировкой художников. Кому-то может показаться, что речь идет о не имеющих принципиального значения терминологических отличиях. На самом деле, велика разница между имеющим свои идейные и организационные параметры объединением художников и историческим движением на разных этапах меняющих свою структуру, круг тем и мотивов, и не в последнюю очередь эстетический и стилистический диапазон.

В. Крючкова не противоречит Г. Хофштеттеру, утверждавшему, что искусство символизма развивается на протяжении всего XIX века, достигая кульминации в его финале. Такой взгляд на исторические ритмы европейского символизма, хотя ныне он обрел новые ракурсы в изданиях группы «Европейский символизм и модерн», был в начале девяностых годов XX века поистине революционным. Публичное внимание к концепции Г. Хофштеттера вызвало интерес у таких известных ученых, как Д. Сарабьянов [6] и В. Турчин [12]. Исследования наших дней подтвердили, сколь важен широкий временной охват в историческом анализе символистских исканий. Можно назвать и другие своеобразные идеи ученого. Утверждая, что символизм и ар-нуво принадлежат к «разным классам явлений»,

Крючкова убеждена в том, что символизм подготовил ар-нуво идеями синтеза искусств. Примечательна и еще одна грань взаимосвязи этих художественных феноменов. По ее мнению, ар-нуво завершает некоторые стилистические тенденции символизма. Все это, конечно, требует серьезного дискуссионного обсуждения, но, безусловно, дает для него немало оснований.

Таковы лишь некоторые примеры. Изданная двадцать пять лет назад книга Валентины Крючковой о французском и бельгийском символизме и ныне поражает проблемной заостренностью и проникновенным восприятием искусства. Это не единственное сочинение Крючковой – почетного члена Российской академии художеств, главного научного сотрудника Института теории и истории изобразительных искусств, которое оставило впечатляющий след в искусствознании. Высокой профессиональной квалификацией и самобытностью мысли отмечена ее монография «Пикассо. От „Парада“ до „Герники“» (2003). Последовательность разработки концепции и постижения индивидуального художественного творчества проявлены в ее обширном исследовании «Мимесис в эпоху абстракции» [4]. Это многоплановое осмысление проблем и путей европейского абстракционизма на материале Второй парижской школы (2011). Как оппоненту на защите докторской диссертации В. Крючковой, мне пришлось основательно знакомиться с этой книгой. Поэтому ее краткая характеристика в данном случае будет уместна как демонстрация творческого метода замечательного ученого и ее обращения с реалиями искусства. Анализ одного из направлений развития живописи второй половины XX века дан в совершенно новом для нашего искусствознания ракурсе. Речь идет о сопряжении абстрактной живописи и реальности. Долгое время искусство такого типа воспринималось у нас как навсегда отграниченное от жизни, природы, человеческих переживаний. Это отвечающее эстетике социалистического реализма представление об абстрактной живописи как о чем-то порожденном отвлеченными формальными комбинациями и по сию пору распространено. Многих искусствоведов очевидно слишком дезориентирует отсутствие узнаваемых предметных форм. Между тем в сложном балансе открытости и закрытости, экспериментальном рождении образов и форм автор книги обнаруживает гибкие сцепления этого искусства с реальным

миром. Импульсы природы выступают в нем в разных функциях – как мотив конструкции и композиции, подсказки авторской интонации, прочерк авторского замысла.

Широкая и вместе с тем пристальная аналитика в избранном исследователем ракурсе заставляет по-новому оценить характер и смысл различных ответвлений абстрактного искусства. Новые акценты обнаруживает В. Крючкова в живописи ташизма, традиционно считавшейся в нашем искусствознании самопроизвольной субстанцией. Так, например, в появившихся на рубеже 1940–50-х годов произведениях Вольса она открывает формы изломанных, изношенных сооружений. А анализируя абстракции Вазарели, обоснованно утверждает, что они «значительно расширили сферу мимесиса, – и за счет сжатия визуальной информации, и за счет отображения подвижности окружающего мира» [4, с. 364].

Мы, участники группы «Европейский символизм и модерн», гордимся, что такой выдающийся исследователь символизма, как Валентина Крючкова, участвовала в 2013 году в нашей многодневной конференции «Символизм как художественное направление. Взгляд из XXI века», прошедшей в нескольких художественных центрах Москвы, и предоставила статью для издания ее материалов, посвященную группе «Наби». Что ей были интересны вышедшие в разное время другие наши заявки и публикации. И сегодня кругозор ее мысли и творческий метод являются драгоценным импульсом научного поиска.

Список литературы:

- 1 Дух символизма. Русское и западно-европейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. Научный редактор-составитель М. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 696 с.
- 2 Европейский символизм. Отв. ред. И.Е. Светлов. СПб.: Алетейя, 2006. 495 с.
- 3 Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция, Бельгия 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 269 с.
- 4 Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы М.: Прогресс-Традиция, 2010. 632 с.
- 5 Сарабянов Д. Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII – начала XX века. М.: Искусство-XXI век, 2003. 296 с.
- 6 Сарабянов Д. Модерн. М.: Галарт, 2001. 343 с.
- 7 Светлов И.Е. Гюстав Моро. Франция. XIX век. М.: Планета, 2011. 112 с.
- 8 Символизм и модерн – феномены европейской культуры. Сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. М.: Спутник+, 2008. 384 с.
- 9 Символизм как художественное направление. Взгляд из XXI века. Отв. ред. Н.А. Хренов и И.Е. Светлов. М.: 2013. 464 с.
- 10 Символизм – новые ракурсы. Сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. М.: Канон-Плюс, 2017. 640 с.
- 11 Толмачев В. Творимая легенда // Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М.: Республика, 1998. С. 390–398.
- 12 Турчин В. Призрачное... неполное бытие. Об одной важной формально-смысловой компоненте в структуре символистского образа // Дух Символизма. Русское и западно-европейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. Научный редактор-составитель М. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2012, С. 85–143.
- 13 Эпоха символизма: встреча литературы и искусства. Сост. М. Ареас-Вихиль, К.Л. Лукичева, И.Е. Светлов. М.: ИМЛИ им. А.М. Горького, Государственный институт искусствознания, 2017. 608 с.
- 14 Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М.: Республика, 1998. 428 с.
- 15 Carrière E. *Écrits et lettres choisies*. Paris: Societe du Mercure de France, 1907. 358 p.
- 16 Jullian Ph. *Esthèet magiciens. L'art fin de siècle*. Paris: Librairie academique Perrin, 1969. 347 p.
- 17 Noel V. *Entre deux regards // Gustave Moreau par ses contemporains*. Edition entablée et annotée par Frederic Chaleel. Paris: Les Ed. De Paris, 1998. 124 p.

References:

- 1 Nashchokina M., ed. *Duh simvolizma. Russkoe i zapadno-evropejskoe iskusstvo v kontekste epohi konca XIX – nachala XX veka* [The spirit of symbolism. Russian and Western European art in the context of the late nineteenth – early twentieth century]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2012. 696 p. (In Russ.)
- 2 Svetlov I.E., ed. *Evropejskij simvolizm* [The European symbolism]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2006. 495 p. (In Russ.)
- 3 Kryuchkova V.A. *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve. Franciya, Bel'giya 1870–1900* [Symbolism in the Fine Arts. France, Belgium 1870–1900]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 269 p. (In Russ.)
- 4 Kryuchkova V.A. *Mimesis v epohu abstrakcii. Obrazy real'nosti v iskusstve vtoroj parizhskoj shkoly* [Mimesis in the age of abstraction. Images of reality in the art of the second Paris school]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2010. 632 p. (In Russ.)
- 5 Sarab'yanov D. *Rossiya i Zapad. Istoriko-hudozhestvennye svyazi XVIII-nachala XX veka* [Russia and the West. Historical and artistic relations of the 18th–early 20th century]. Moscow, Iskusstvo XXI veka Publ., 2003. 296 p. (In Russ.)
- 6 Sarab'yanov D. *Modern* [Modern the Style]. Moscow, Galart Publ., 2001. 343 p. (In Russ.)
- 7 Svetlov I.E. *Gyustav Moro. Franciya. XIX vek* [Gustave Moreau. France. 19th century]. Moscow, Planeta Publ., 2011. 112 p. (In Russ.)
- 8 Svetlov I.E., ed. *Simvolizm i modern – fenomeny evropejskoj kul'tury* [Symbolism and Art Nouveau – the phenomena of European culture]. Moscow, Sputnik Publ., 2008. 384 p. (In Russ.)
- 9 Hrenov N.A., Svetlov I.E., eds. *Simvolizm kak hudozhestvennoe napravlenie. Vzglyad iz XXI veka* [Symbolism as an art direction. The view from the 21st century]. Moscow, 2013. 464 p. (In Russ.)
- 10 Svetlov I.E., ed. *Simvolizm – novye rakursy* [Symbolism – new points of view]. Moscow, Kanon-Plyus Publ., 2017. 640 p. (In Russ.)
- 11 Tolmachev V. *Tvorimaya legenda* [A created legend]. *Enciklopediya simvolizma. Zhivopis', grafika i skulptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of symbolism. Painting, drawing and sculpture. Literature. Music]. Moscow, Respublika Publ., 1998. Pp. 390–398. (In Russ.)
- 12 Turchin V. *Prizrachnoe... nepolnoe bytie. Ob odnoj vazhnoj formal'no- smyslovoj komponente v strukture simvolistskogo obraza* [A ghostly ... incomplete existence. On one important formal-semantic component in the structure of the symbolist image]. Nashchokina M., ed. *Duh Simvolizma. Russkoe i zapadno-evropejskoe iskusstvo v kontekste epohi konca XIX – nachala XX veka* [Spirit of Symbolism. Russian and Western European art in the context of the late 19th and early 20th century]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2012, pp. 85–143. (In Russ.)
- 13 Areas-Vihil' M., Lukicheva K.L., Svetlov I.E., eds. *Epoha simvolizma: vstrecha literatury i iskusstva* [The age of symbolism: the meeting of literature and art]. Moscow, IMLI named after A.M. Gorky, SIAS, 2017. 608 p. (In Russ.)
- 14 *Enciklopediya simvolizma. Zhivopis', grafika i skulptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of symbolism. Painting, drawing and sculpture. Literature. Music]. Moscow, Respublika Publ., 1998. 428 p. (In Russ.)
- 15 Carrière E. *Écrits et lettres choisies*. Paris, Societe du Mercure de France, 1907. 358 p.
- 16 Jullian Ph. *Esthèet magiciens. L'art fin de siècle*. Paris, Librairie academique Perrin, 1969. 347 p.
- 17 Noel V. *Entre deux regards. Gustave Moreau par ses contemporains*. Edition entablée et annotée par Frederic Chaleel. Paris, Les Ed. De Paris, 1998. 124 p.