

УДК 7036.45; 78.072.2

ББК 85.103(3)

**Клюшина Елена Витальевна**

Кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник,  
Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия,  
Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

ORCID ID: 0000-0002-0006-5010

ResearcherID: N-1715-2015

Scopus Author ID: 57195929242

klyushina.ev@rggu.ru

**Ключевые слова:** музыкальная иконография, бельгийское искусство,  
музыка в Бельгии, Октав Маус, Венсан д'Энди, Эжен Изаи, Фернан  
Кнопф, Джеймс Энсор, Общество XX, Свободная эстетика

*Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 23-28-01577 «Рецепция музыкальных практик и ее репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX — первой половины XX века».*

Клюшина Елена Витальевна

# Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-204-269

**Для цит.:** *Клюшина Е.В.* Музыка в бельгийском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков // *Художественная культура*. 2025. № 1. С. 204–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-204-269>.

**For cit.:** Klyushina E.V. Music in Belgian Fine Arts at the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 204–269. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-204-269>. (In Russian)

**Klyushina Elena V.**

PhD (in Art History), Researcher, St. Petersburg State University,  
7–9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia

ORCID ID: 0000-0002-0006-5010

ResearcherID: N-1715-2015

Scopus Author ID: 57195929242

klyushina.ev@rggu.ru

**Keywords:** musical iconography, Belgian art, music in Belgium, Octave Maus, Vincent d'Indy, Eugène Ysaÿe, Fernand Khnopff, James Ensor, Les XX, La Libre Esthétique

*The research was carried out with the support of the Russian Science Foundation grant for small research groups No. 23-28-01577 "Reception of Musical Practices and Its Representation in the Visual Culture of the Second Half of the 19<sup>th</sup> – First Half of the 20<sup>th</sup> Century".*

**Klyushina Elena V.**

Music in Belgian Fine Arts at the Turn  
of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries

**Аннотация.** Статья посвящена специфике организации музыкальной жизни Брюсселя рубежа XIX–XX веков и ее отражения в иконографии бельгийского изобразительного искусства. В рамках поставленных задач автор определяет истоки формирования и особенности организации независимых художественных сообществ. В качестве одной из отличительных черт, присущих именно бельгийскому внеинституциональному искусству, называется высокая вовлеченность его представителей в различные музыкальные практики. Отдельное внимание уделяется инициативам, реализованным в течение XIX века брюссельской консерваторией, а также трансформации театрально-музыкальной среды Брюсселя второй половины века. Кратко осветив историю перестройки Ла Монне, автор определяет то значение, которое имели для этого оперного театра постановки Р. Вагнера. Особо оговаривается роль бельгийских художников в создании костюмов и декораций. При определении организационной специфики международной концертной деятельности Брюсселя большое значение придается деятельности Октава Мауса, секретаря обществ Les XX и La Libre Esthétique. На основании анализа эпистолярного наследия, а также концертных программ разрабатывается и вводится в научный оборот периодизация музыкальной жизни вантистов и представителей «Свободной эстетики». В последнем разделе статьи приводятся описание и анализ произведений живописи и скульптуры, которые следует считать узловыми в музыкальной иконографии изобразительного искусства Бельгии рубежа веков — работы Анны Бох, Тео ван Риссельберге, Фернана Кнопфа, Джеймса Энсора и некоторых других.

**Abstract.** The article is devoted to the specifics of the organization of musical life in Belgium at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries and its reflection in the iconography of Belgian fine art. Within the framework of the set objectives, the author determines the origins of the formation and features of independent artistic communities. One of the distinctive features inherent in Belgian non-institutional art is the high involvement of its representatives in various musical practices. Particular attention is paid to the initiatives implemented in the 19<sup>th</sup> century by the Brussels Conservatory, as well as the transformation of the theatre and music environment of Brussels in the second half of the century. Having briefly covered the history of the reconstruction of La Monnaie, the author determines the significance of R. Wagner's productions for this opera house. Particular attention is paid to the role of Belgian artists in the creation of theatrical costumes and scenery. In determining the organizational specifics of international concert activity in Brussels, great importance is attached to the figure of Octave Maus, secretary of the societies Les XX and La Libre Esthétique. Based on the analysis of the epistolary heritage, as well as concert programs, a periodization of the musical life of the vintists, as well as representatives of the La Libre Esthétique, is developed and introduced into scientific circulation. The last section of the article describes and analyzes masterpieces of painting and sculpture, which should be considered key in the musical iconography of the fine arts of Belgium at the turn of the century, for example, the works of Anna Boch, Théo van Rysselberghe, Fernand Khnopff, James Ensor, Constantin Meunier and some others.

## Введение

На примере анализа бельгийской культуры рубежа XIX–XX веков настоящая статья призвана продемонстрировать значимость симультанного изучения символистского изобразительного искусства и музыкальной практики, которая, как представляется автору, зачастую была неразрывно связана, а иногда являлась основным катализатором творческих поисков мастеров, принадлежавших или причислявших себя к тем или иным независимым художественным группировкам 1880–1890-х годов. Важно уточнить, что достижение поставленной цели может стать возможным только при условии использования контекстуального подхода, способного высветить сложные пути конвергенции обозначенных творческих практик. В связи с этим в статье будут рассмотрены несколько факторов, характеризующих специфику бельгийской визуальной и музыкальной культуры порубежной эпохи. Прежде всего будет определена роль личности в освоении и распространении актуальной панъевропейской музыкальной традиции в художественной среде Бельгии. В центр будет помещена фигура Октава Мауса, бессменного секретаря независимого художественного общества Les XX и организатора салонов La Libre Esthétique, меломана и страстного вагнерианца, наравне с Морисом Куффератом и Гийомом Гиде приложившего немалые усилия для распространения и поддержания интереса бельгийской и, шире, — европейской публики к музыкальному наследию байройтского гения. Отдельное внимание будет уделено особенностям организации музыкальных событий и определению их роли в жизни независимых художественных обществ Бельгии. Заодно будет предложена периодизация музыкальной практики Les XX и La Libre Esthétique, которая, как будет показано, находилась в прямой зависимости от личных предпочтений Октава Мауса и его дружбы с Венсаном д’Энди, Эженом Изай и другими величайшими музыкантами рубежа XIX–XX веков. Особое внимание будет уделено роли музыки в жизни наиболее ярких представителей бельгийского символизма в изобразительном искусстве. Для этого будут описаны и проанализированы отдельные произведения изобразительного искусства, а также продемонстрирован высокий уровень интегрированности художников в музыкальную жизнь Брюсселя.

## Специфика организации художественной и музыкальной жизни Бельгии второй половины XIX — начала XX века

Еще до обретения политической независимости Бельгия отличалась исключительным разнообразием и богатством художественной жизни. В этой стране успешно сосуществовали многочисленные институции, дающие крепкую художественную подготовку. Примерами могут служить Академия художеств в Антверпене, основанная в 1663 году и являющаяся одним из старейших академических и учебных заведений в мире; Академия художеств в Брюсселе, открывшаяся в 1711 году и во время директорства Франсуа-Жозефа Навеза положительно адаптировавшая преподавательские традиции и стилистические подходы Жак-Луи Давида. Список могут пополнить аналогичные академические художественные институции в Брюгге (1717), Генте (1748), Льеже (1775) и пр.

Каждая из академий обладала своим аналогом парижского Салона, то есть с известной периодичностью проводила отчетную академическую выставку, участие в которой в начале XIX века могли принимать как обладающие званием академики, так и подающие надежду ученики. С 1814 года бельгийский Салон стал попеременно проводиться в Генте, Брюсселе и Антверпене. Это способствовало усилению конкуренции, повышению качества выставляемых произведений и формированию устойчивого стилистического плюрализма, который во второй половине XIX века станет одной из отличительных черт бельгийской художественной культуры.

Как и в большинстве европейских стран, к концу 1860-х годов в Бельгии появляются предпосылки к возникновению художественных сообществ вне конвенциональных академических структур. Так, в 1868 году возникает «Свободное общество изящных искусств» (La Société libre des beaux-arts, 1868–1876), представители которого в основном действуют в фарватере реалистического направления. В середине 1870-х годов появляются «Кокон» (La Chrysalide, 1875–1881), «Подъем» (L’Essor, 1876–1891), «Союз искусств» (L’Union des Arts, 1876–1885). Приблизительно на этот же период приходится формирование и расцвет бельгийского аналога барбизонского движения — школы Тервюрена.

Однако наиболее значимой площадкой для формирования бельгийского независимого изобразительного искусства становится общество «XX» (Les XX, 1884–1893), сложение и развитие которого является во многом результатом активной деятельности Октава Мауса. Заняв должность ответственного секретаря, именно он отвечает за подготовку ежегодного февральского Салона, ведет переписку с постоянными и приглашенными участниками общества, отвечает за голосование и жеребьевку, сохранность, упаковку и развеску присланных на выставку произведений, ищет новые имена, готовит каталоги, отвечает за рекламу, участвует в переговорах с выставочными площадками и т.д. После самороспуска «XX» и реорганизации сообщества в виде «Свободной эстетики» (La Libre Esthétique, 1894–1914) Октав Маус вновь берет на себя ответственность и продолжает прикладывать серьезные усилия для развития национального бельгийского изобразительного искусства, а также сохранения результатов плодотворного международного художественного обмена, который был успешно реализован в 1880-е — начале 1890-х годов.

Творчество мастеров, входивших в состав «XX» и впоследствии выставившихся с La Libre Esthétique, не отличалось стилевым единством. Среди них были как яркие представители символистского движения (Фернан Кнопф, Джеймс Энсор), так и сторонники уходящих в прошлое реализма (Жан Дельвин, Франс Симонс, Перикл Пантазис) и импрессионизма (Гийом Фогель, Франц Шарле, Гийом ван Стридонк). После выступления Жоржа Сера и Поля Синьяка в салоне «XX» в 1887 году среди постоянных членов общества сформировался блок адептов неоимпрессионистического метода, среди которых лидирующее положение заняли Тео ван Риссельберге, Альфред Уильям Финч, Уилли Шлобах, Дарио де Регойос и Анна Бох.

Среди независимых художественных сообществ второй половины 1890-х годов следует также назвать брюссельское «Во имя искусства» (Pour l'art, 1892–1939), скроенное по образу и подобию парижских салонов Розы и Креста Жозефена Пеладана. Его организатором выступил Жан Дельвиль, художник-символист, собравший вокруг себя всех тех, кто разделял пеладановскую эстетику идеалистического искусства. 12 ноября 1892 года на первой выставке Pour l'art были представлены произведения Альбера Чамберлани, Эмиля Фабри, Александра Аннотио, а также тех представителей французского и, шире,

европейского символизма, чьи произведения несколькими месяцами ранее были выставлены в парижской галерее Поля Дюран-Рюэля в салоне Розы и Креста: Мориса Шаба, Александра Сеона, Карлоса Швабе и некоторых других. Внутренние разногласия довольно скоро спровоцировали кризис, в попытке преодолеть который в 1896 году Дельвиль основал «Салон идеалистического искусства» (Salon d'Art Idéaliste, 1896–1898). Отрицая любые проявления реализма, Дельвиль надеялся на осуществление той эстетической программы, которую он сформулировал за год до этого в трактате «Диалог между нами» (1895). Будущность искусства он видел исключительно в комбинации символизма, масонства и теософии. Идеи Дельвиля ненадолго оказались близки молодому поколению бельгийских художников-символистов, среди которых наиболее значимыми фигурами следует считать Леона Фредерика, Альбера Чамберлани, Константа Монтальда, Александра Сеона и Августа Левека. К началу XX века «Салон идеалистического искусства» прекратил свое существование.

Помимо уже названных независимых художественных сообществ в Бельгии существовали и локальные организации, объединявшие мастеров отдельно взятого города или региона. Показателен в этом отношении, к примеру, Антверпен, где одновременно действовали «Искусство и труд» (Arte et Labore, 1886–1907), «Скальд» (De Scalden, 1889–1914), «XIII» (Les XIII, 1891–1899), «Молодежь» (Eenigen, 1900–1905) и пр.

Сколь бы разнообразны и многочисленны ни были независимые художественные сообщества второй половины XIX — начала XX века, их публичная востребованность, устойчивость и жизнестойкость определялись рядом организационных особенностей, присущих именно бельгийской культуре. В этой стране деятельность независимых художественных группировок вышла далеко за пределы совместных выступлений мастеров-единомышленников и приняла на себя широкую просветительскую и образовательную миссию. Салоны независимого изобразительного искусства служили местом встреч европейской интеллектуальной элиты. Они выступали культурным пространством для чтения публичных лекций самой разнообразной тематики. Немаловажную роль они сыграли в переформатировании книжного и газетно-журнального издательского дела во второй половине XIX века. Помимо этого, выставки независимых художественных

обществ почти всегда превращались в концертно-музыкальные площадки, к выступлению на которых приглашались известнейшие исполнители того времени, а программа музыкальных вечеров поражала слушателей экспериментаторским разнообразием.

Повышенный интерес публики к участию в концертных вечерах, организуемых независимыми художественными сообществами, был предопределен насыщенной культурной жизнью Брюсселя, который во второй половине XIX века стал одной из музыкальных столиц Западной Европы. Со времен герцогства Бургундского в бельгийской столице действовала Королевская капелла. В XVII–XVIII веках Брюссель был известен традициями церковного хорового пения. В связи с этим следует упомянуть Жилия Амелена, Томаса ван дер Хорста, Жана Тишона, деятельность которых принесла славу хоровому исполнительству в брюссельском соборе Святых Михаила и Гудулы [Bautier, 1952, p. 438–439].

В 1813 году по инициативе Наполеона Бонапарта была основана школа пения, преобразованная в 1826 году Вильгельмом I в Королевскую музыкальную школу, а после революции в 1832 году превратившаяся в Королевскую консерваторию. Под руководством Франсуа-Жозефа Фетиса и особенно Франсуа-Огюста Геварта это академическое учебное заведение довольно скоро стало в один ряд с консерваториями Парижа и Вены.

Подобные успехи были во многом предопределены наличием официального покровительства со стороны короля [Canning, 1992, p. 39], не жалевшего средств на развитие музыкальной культуры Бельгии. Размах, который приобрела государственная поддержка, особенно очевиден при рассмотрении истории перестройки и развития оперного театра Ла Монне (La Monnaie).

Несмотря на то что газовое освещение в Ла Монне было установлено еще в 1820-х годах, это не спасло здание от грандиозного пожара, произошедшего 21 января 1855 года. Проект новой современной оперы был подготовлен Жозефом Пулартом с традиционным для этого архитектора размахом. В основу здания был положен чугунный каркас, который был в новинку в Бельгии середины XIX века. Такое инженерное решение позволило значительно увеличить постройку в высоту и возвести четыре этажа с ложами и бенуаром. Уже в 1860-е годы Ла Монне был возрожден, а с началом франко-прусской войны

превратился в важный центр распространения немецкой музыки. Сюда тянулась парижская публика, жаждущая слышать музыку табуированного во Франции Р. Вагнера. Начиная с премьер «Лоэнгрина» Жюля Вашо, представленного брюссельской публике 22 марта 1870 года, и «Тангейзера» Жозефа Дюпона 20 февраля 1873 года в Ла Монне воцарился дух вагнерианства, который окреп еще больше после исполнения тетралогии, впервые прозвучавшей на сцене столичного оперного театра на немецком языке в период с 24 октября по 3 ноября 1882 года.

Увлечение Вагнером в Брюсселе носило по-настоящему тотальный характер. Верным поклонником его творчества был Леопольд I, который, согласно легенде, даже находясь на смертном одре, заставлял Алексиса Эрнеля, своего пианиста, исполнять фрагменты «Лоэнгрина», «Летучего голландца» и «Тангейзера» [Crapanne]. Увлечение короля разделяла вся его семья.

Пресса Брюсселя была полна восторженных отзывов о новых постановках Вагнера в Ла Монне. L'Art Moderne — важнейший литературно-художественный журнал Бельгии рубежа веков — регулярно публиковал статьи, часто авторства Октава Мауса, в которых приводились подробные описания фестивалей в Байройте, а также давался анализ различных мировых событий, связанных с именем композитора. 4 января 1891 года в L'Art Moderne был опубликован текст, который следует рассматривать в качестве декларации вагнерианства как самого Октава Мауса, так и большей части представителей бельгийской культуры рубежа веков. В нем автор порицает музыку прошлого, критикует современных композиторов за невозможность достичь уровня гения из Байройта, рассуждает о задачах, которые должны ставить перед собой современные слушатели и композиторы. Маус в итоге постулирует: «Мы хотим новых партитур в форме драмы, а не оперы. Мы требуем, чтобы они были полифоническими, живыми, богато оркестрованными, мы хотим, чтобы музыка и действие были настолько тесно связаны, настолько полностью слиты друг с другом, что их нельзя было бы разделить. <...> Из роскошного плаща, в который Вагнер окутал свое вдохновение, симфонисты кроют одежду по своим меркам. И со всех сторон, на Севере, на Юге, музыка раскрывает свои крылья, поднимается, освобождаясь от сковывающих ее строгих правил, от рабства канонов, непреложных законов, традиционных



форм, хозяев гармонии. Как поэзия, как живопись, как красноречие, как язык, она вырывается на свободу и становится спонтанным, удивительно тонким выражением художественной концепции, осязаемым осуществлением мечты — все барьеры исчезают между творцом разума и открывателем, его создающим» [Maus, 1891, p. 6].

Среди бельгийских художников-символистов было много поклонников Вагнера. Особо следует выделить Анри де Гру, который после вынужденного ухода [Клюшина, 2016, с. 125] из группы «XX» по примеру Анри Фантен-Латура приступил к созданию цикла живописных и графических произведений на тему вагнеровского эпоса [Henry de Groux, 1992]. Увлечение де Гру Вагнером было столь мощным, что, не будучи лично знакомым с немецким композитором, художник подражал ему своим внешним видом и поведением. Творчество мастера отличалось активно развитой вагнерианской иконографией. В этом можно убедиться на примере целого ряда одноименных произведений, посвященных «Полету валькирий» (1890) из собрания Королевских музеев изящных искусств Бельгии, а также работ из частных коллекций, среди которых есть блок портретов немецкого композитора, созданных де Гру по известным фотографиям.

Еще одним верным почитателем Вагнера был Жан Дельвиль. В своем восторге перед творчеством композитора он признавался в письме, адресованном в ноябре 1895 года Шарлю Бюлю, на тот момент занимающему должность бургомистра Брюсселя: «Появление духовного гения, такого, как Вагнер, а также тех, кто еще не понят — Пелладан, — является несомненным симптомом духовного ренессанса. XIX век не должен быть веком Золя, а должен быть веком идеалиста Вагнера!» [Laougeux, 2014, p. 48]. В творчестве Дельвиля можно обнаружить целый комплекс живописных и графических произведений, инспирированных Вагнером. Достаточно вспомнить работу «Тристан и Изольда» (1887, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), которая свидетельствует о поисках мастером иконологии, где музыкальная референция была бы связана с выражением света, вызывающего духовный экстаз, «Парсифаль» (1890, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель) и другие произведения, объединенные вагнеровской иконографией [Westcott, 1990, pp. 5–14].

С театром Ла Монне связано позднее творчество Фернана Кнопфа. В период с 1900 по 1914 год он был занят в создании декораций

и костюмов для многочисленных постановок: «Короля Артура» Э. Шоссона (1903), «Армиды» К.В. Глюка (1905), «Ариадны» Ж. Массне (1907), «Пеллеаса и Мелизанды» К. Дебюсси (1807), «Электры» Р. Штрауса (1910), «Оберона» К.М. фон Вебера (1911), «Волшебной флейты» В.А. Моцарта (1912) и, конечно, «Парсифаля» Р. Вагнера (1914). Эскизы костюмов, которые создал мастер, соответствовали тенденции к возрождению неоклассических поисков начала XX века и объективно мало коррелировали с узнаваемым авторским стилем Кнопфа 1880–1890-х годов.

Помимо Кнопфа с Ла Монне сотрудничал Эмиль Фабри. В начале XX века он создал серию монументально-декоративных панно для оформления главной лестницы театра. Сюжетно-тематическое разнообразие этих произведений, как показала Жаклин Гиссе, было детерминировано погружением мастера в наследие античной философской мысли, в идеи Ф. Ницше, выраженные прежде всего в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), а также в эпическое наследие Вагнера [Guisset, 2000, p. 142].

Общественный энтузиазм по поводу вагнеровских постановок в королевском оперном театре Брюсселя не без сатиры был осмыслен в живописном произведении Жоржа Леммена «„Гибель богов“ — постановка в театре Ла Монне» (1903, Музей современного искусства, Остенде). Леммен показывает происходящее на сцене в резком верхнем ракурсе, имитируя взгляд зрителя, находящегося на задних рядах галерки. Свет рампы выхватывает фигуры актеров, которые, судя по всему, разыгрывают сцену из второго действия, когда Брунгильда в надежде на мщение открывает Хагену уязвимое место Зигфрида. Яркое освещение превращает фигуры в ростовые картонные куклы, которые едва ли способны убедить зрителя в страстном порыве героев Вагнера. Тем не менее темные силуэты зрителей заполняют зал без остатка. Кажется, все застыло. Лишь скрученные руки дирижера, занесенные над светящимся пюпитром, взлетают вверх, чтобы в следующую секунду заставить вступить оркестр.

Возвращаясь к разговору о мощной государственной поддержке развития музыкальной жизни Бельгии, следует упомянуть и формирование специальных музейных коллекций. При Леопольде II в 1877 году Виктор-Шарль Майон объединил две уникальные коллекции музыкальных инструментов (одна принадлежала Франсуа-Жозефу Фетису,

другая — радже Суриндро Мохуну Тагору, индийскому музыковеду и основателю Бенгальской музыкальной академии) и основал Музей музыкальных инструментов, коллекция которого ныне является одной из крупнейших в мире.

Финансовая поддержка и успешное руководство консерваторией Ф.О. Гевартом сочетались с политикой приглашения в Бельгию музыкантов мирового уровня, которые как занимались преподаванием, так и давали регулярные сольные концерты в Брюсселе. При консерватории существовало специальное бюро, которое начиная с 1865 года ежегодно проводило популярные концерты классической музыки, в них принимали участие многие известные зарубежные музыканты [Томпакова, 2003, с. 8–9]. В качестве дирижеров выступали Р. Штраус, Э. Григ, А. Никиш, Ф. Вейнгартнер, Н. Римский-Корсаков.

Организованное при консерватории по инициативе Геварта концертное общество, однако, вплоть до начала XX века не имело удовлетворяющей его нужды площадки для выступлений. Отсутствие удобных и современных концертных залов было довольно серьезной проблемой, на которую жаловались многие бельгийские музыканты. Так, Эжен Изаи едко писал в открытом письме, опубликованном в журнале *L'Art Moderne* 3 мая 1903 года: «Уверен ли ты, мой друг, что бельгийцы видят в музыке нечто большее, чем приятный способ убить время? Я ставлю этот вопрос, касающийся жителей столицы, которая даже не имеет концертного зала!» [Ysaÿe, 1903, p. 164].

Артикулированная Изаи проблема будет отчасти компенсирована, с одной стороны, распространенной в Бельгии практикой организации домашних музыкальных выступлений, а с другой — концертно-просветительской деятельностью двух независимых художественных обществ — «XX» и «Свободной эстетики», которые сыграют поистине грандиозную роль в развитии панъевропейской музыкальной культуры.

### **Октав Маус и его роль в трансформации бельгийской музыкальной культуры рубежа веков**

В последней четверти XIX века Октав Маус (1856–1919) был одинаково известен как в художественной, так и в музыкальной среде Брюсселя. Он был юристом, специализирующимся на авторском

праве, и регулярно представлял интересы творческой интеллигенции в суде. В 1881 году вместе с Эдмоном Пикаром он основал важнейший для Бельгии литературно-художественный журнал — «Современное искусство» (*L'Art Moderne*), где успешно выступил в качестве художественного и музыкального критика.

В 1883 году Маус поддержал молодых художников, которые решили образовать независимое общество под названием «XX», выступив его секретарем. Как уже отмечалось ранее, он принял на себя ответственность по решению многочисленных административных задач. Именно Маусу члены общества «XX» обязаны ежегодным, работающим как отлаженный механизм, блестящим по международному созвездию имен салоном, который традиционно открывался в первых числах февраля и в течение месяца успешно функционировал как художественная, музыкальная и лекционно-просветительская площадка. Роль Мауса не всегда однозначно оценивается исследователями. Сьюзан Каннинг, например, обвиняет Мауса в сотрудничестве с властями, самовольном применении цензуры, предвзятом отношении к отдельным членам группы, а также в целенаправленном роспуске группы «XX» ради удовлетворения личных амбиций и финансовой выгоды. Она пишет: «...По мере того как члены „XX“ становились все более известными, связь Мауса с правительством заставляла его быть более осторожным в отношении того, что демонстрировала группа. Например, в 1891 году он заблокировал экспонирование сатирического обвинительного заключения Джеймса Энсора против бельгийской правовой системы „Мудрые судьи“ [в данном случае речь идет о картине «Мудрые судьи» (1891, частная коллекция). — Е.К.], заявив позже, что опасается, что общественное возмущение по поводу этой работы приведет к закрытию выставки „XX“. Судя по всему, Эдмон Пикар не согласился с Маусом в том, что картина Энсора вызовет проблемы, и она была показана в салоне „XX“ в 1892 году. Хотя не может быть никаких сомнений в том, что талант Мауса как организатора способствовал долголетию „XX“, он также привел к разногласиям внутри группы. По мере того как он брал на себя все больше и больше контроля, выставки „XX“ приобрели явно французскую направленность. Вантисты, которые согласились с такой профранцузской ориентацией, например Ван Риссельберге, пользовались расположением Мауса, в то время как тем, кто поддерживал более

националистический, бельгийский фокус группы, включая Энсора, пришлось гораздо труднее. Фактически в последние годы существования группы антагонизм между Энсором и Маусом стал настолько сильным, что Маус избегал информировать Энсора о деятельности и собраниях общества. Неудовлетворенность Мауса демократической ориентацией группы и его собственное желание иметь больше власти также способствовали роспуску „XX“. Судя по всему, в то время, когда он добивался голосов за расформирование, настаивая на том, что авангардные группировки не должны существовать более десяти лет, Маус уже намеревался сформировать другое общество, *La Libre Esthétique*, которым он мог бы управлять самостоятельно» [Canning, 1992, pp. 38–39].

Неоднозначная характеристика, которую дает Октаву Маусу Сюзан Каннинг, мало вяжется с той, что мы обнаруживаем в научно убедительной монографии Альберта Вандер Линдена, музыковеда, профессора Свободного университета Брюсселя и библиотекаря Королевской консерватории, посвятившего специальный труд оценке вклада Мауса в музыкальную жизнь Бельгии. Говоря о последних годах жизни своего героя, Вандер Линден приводит многочисленные цитаты из воспоминаний и некрологов на смерть Октава Мауса в 1919 году [Vander Linden, 1950, p. 12–14]. Нет оснований подозревать исследователя в пристрастности и утверждать, что он намеренно подбирает цитаты таким образом, чтобы польстить своему герою. Слова, которые приводит автор, убеждают нас в признании современниками фундаментальной роли, которую играл этот целеустремленный и неутомимый человек в процессе формирования бельгийской культуры рубежа веков.

Отметим попутно, что влияние Мауса в Бельгии было поистине грандиозным. Его роль не ограничивалась дирижированием художественной сферой Брюсселя с помощью административно-секретарской работы, которую на протяжении почти тридцати лет он исправно и ответственно выполнял в угоду процветания общества «XX» и *La Libre Esthétique*. Октав Маус был буквально вездесущ. Все тот же Вандер Линден с удовольствием перечисляет почетные звания, которыми обладал этот практикующий юрист, меценат и музыкант: «С целью организации литературной деятельности в Бельгии Октав Маус основал Ассоциацию бельгийских писателей, президентом

которой он был. Он также был президентом Союза бельгийской периодической прессы и членом Свободной академии [*Libre Académie*. — *Е.К.*] Эдмона Пикара. Наконец, обратите внимание, что Октав Маус имел следующие почетные звания: офицер ордена Леопольда, кавалер ордена Короны, офицер Почетного легиона и офицер ордена Дубовой короны» [Vander Linden, 1950, p. 12].

Еще в октябре 1883 года при утверждении устава «XX» единогласно было принято решение, что организацию концертной деятельности общества возьмет на себя Октав Маус [Maus, 1980, p. 18]. В течение последующих тридцати лет существования художественных группировок «XX» и *La Libre Esthétique* каждый февраль именно он устраивал музыкальные встречи. Исключением из этого правила стали лишь четыре года — 1885, 1898, 1899 и 1900.

Репертуар концертов «XX» и *La Libre Esthétique* был весьма разнообразен. Несмотря на то что Маус был верным вагнерианцем и вообще испытывал повышенный интерес к немецкой музыкальной традиции, его личные вкусы не помешали в 1894 году организовать в *La Libre Esthétique* первый бельгийский концерт, посвященный творчеству молодого К. Дебюсси, защитником которого он всегда был. Глубокая привязанность, которую Маус питал к Венсану д'Энди и парижской Школе канторов, не помешала ему ни по-настоящему распробовать М. Равеля, ни в последние годы полюбить музыку Игоря Стравинского [Vander Linden, 1950, p. 8]. В ряду музыкальных произведений, включенных в программу февральских концертов, бросается в глаза большое количество произведений, исполняемых впервые. Вандер Линден даже приводит статистику и утверждает, что новинки составляли более 90% от общего числа всей исполняемой музыки [Vander Linden, 1950, p. 25]. По мнению автора, это доказывает поистине новаторский характер данных мероприятий.

На основе анализа концертных программ «XX» и *La Libre Esthétique* можно вывести условную периодизацию музыкальной жизни этих двух важнейших художественных обществ эпохи *fin de siècle*.

Первый период приходится на 1884–1888 годы. Для него характерно отсутствие стройной программы музыкальных вечеров. Содержание концертов по большей части составляется на основе личных музыкальных предпочтений организаторов выставок «XX», а также вкусов приглашенных музыкантов. Мадлен Маус так характеризует



первое музыкальное событие, организованное обществом «ХХ» в 1884 году: «[В первый вечер. — Е.К.] музыкальным исполнителем был Инструментальный союз Гюстава Кефера, недавно созданный небольшой оркестр; другой сеанс камерной музыки провел скрипач Эмиль Анье и великий пианист Артур де Греф. Шуберт, Мендельсон, некоторые бельгийские сочинения» [Maus, 1980, p. 28]. Концертная программа объективно не соответствовала инновационному художественному облику салона. Музыкальный консерватизм, а местами и откровенный дилетантизм, резко контрастировали с живописными и графическими произведениями Дж. Уистлера, Дж.С. Сарджента, М. Либермана и прочих представленных в залах.

В 1885 году музыкальные вечера не устраивались.

В 1886 году в театре Ла Монне состоялось знакомство секретаря общества «ХХ» с Венсаном д'Энди. Между Маусом, увлеченным поклонником Вагнера, и учеником Сезара Франка быстро завязались дружеские отношения. Мадлен Маус в своих воспоминаниях указывает, что это знакомство было судьбоносным для обоих: «С первых писем о концертах (вскоре переписка стала ежедневной) мы замечаем существенное сходство взглядов... В обоих случаях один и тот же метод и та же пунктуальность. Та же настойчивость, то же чувство реальности, та же психологическая проницательность, позволяющая им ничего не ожидать от одних и всего от других; то же изящество в обращении с официальными лицами, та же естественная вежливость, тот же оптимизм и то же хорошее настроение. Прежде всего, тот же энтузиазм, та же преданность произведению искусства и то же рвение служить ему. Я говорю „служить“, имея в виду в первую очередь Венсана д'Энди как организатора: исполнение собственных произведений для него стоит на втором месте, если не на третьем. Его письма свидетельствуют об искренней и глубокой цели его усилий — знакомства публики общества „ХХ“ с произведениями Форе, Шоссона и других» [Maus, 1980, p. 74–75].

Не прошло и пары лет, как уже к 1888 году музыка стала неотъемлемой и равной по значению частью художественной жизни общества «ХХ». Если в первые годы, а именно в 1884, 1886 и 1887, музыкальные вечера проходили без предварительного обсуждения и тщательной подготовки программы, а произведения варьировались в зависимости от пожеланий исполнителей — А. де Грефа, Э. Аньена

и братьев Кеферов, то с 1888 года подход к организации музыкальных концертов общества качественно изменился. Подготовка приобрела систематический характер и велась с особой тщательностью. Подобная трансформация отношения к концертно-музыкальной практике стала возможной именно благодаря привлечению профессиональных музыкантов. В 1888 году Маус приглашает к реализации этой непростой задачи д'Энди. В 1893 году того сменяет Изаи, а с 1901 года руководство организацией музыкальных мероприятий полностью переходит в руки самого Мауса.

В указанном отношении исключительно репрезентативна переписка Мауса и д'Энди за январь 1888 года. Письма д'Энди приходят в Брюссель почти на ежедневной основе. 16 января композитор подробно и аргументированно описывает проект будущей программы [Maus, 1980, p. 78–79]. Из письма следует, что д'Энди заранее ознакомился с концертным графиком потенциальных исполнителей, предварительно согласовал последовательность исполняемых произведений и т.д. В письме от 26 января программа уже уточнена, подсчитано время: под первое отделение отведено 1 час 55 минут, под второе — 1 час 45 минут. 28, 29 и 31 января программа проходит окончательное утверждение [Programme, AACB 79631, 1888]. Письма свидетельствуют о том, что Маус всецело доверяет д'Энди и предоставляет ему полный карт бланш. В последующие годы их переписка сохраняет намеченную в 1888 году тональность: д'Энди формирует музыкальную повестку, Маус деликатно вносит в нее небольшие исправления по собственному усмотрению.

Функциональные обязанности д'Энди сильно напоминали те, что исполнял Тео ван Риссельберге. Находившийся в вечном поиске новых имен, свежего пластического языка и актуальных художественных течений, ван Риссельберге по сути действовал как агент, из разных концов Европы регулярно направляющий Маусу письма с подробными отчетами о последних художественных событиях. Из переписки следует, что живопись и графика А. Тулуз-Лотрека, А. Гийомена, Ж.-Л. Форена, Г. Кайботта, А. Сислея, А. Дюбуа-Пилле появились в выставочных залах общества «ХХ» именно благодаря его усилиям [Lettre, AACB 6330, 1887; Lettre, AACB 6331, 1887]. Именно Риссельберге отсматривал мастеров на различных выставочных

площадках, в галереях маршанов, в мастерских, при необходимости добивался знакомств и личных встреч.

Д'Энди по собственной воле выполнял аналогичные поручения. Правда, не всегда столь же успешно, как Риссельберге, ибо он отдавал предпочтения музыкальным представителям школы Сезара Франка, из которой вышел и сам, а также тем, чьи сочинения импонировали ему лично — Г. Форте, К. Дебюсси, А. Русселю, П. Дюка, П. Бревилью и Э. Шоссону. Маус не особенно противился подобному выбору, поскольку также был дружен с предложенными Д'Энди композиторами: Габриэль Форте регулярно бывал в доме Мауса; Бревиль и Шоссон были его друзьями.

В 1893 году место Венсана д'Энди занял Эжен Изай, чье имя в качестве концертного директора будет значиться в программках брюссельских музыкальных вечеров на протяжении последующих девяти лет. С этого момента вектор «XX» и впоследствии Libre Esthétique разворачивается в сторону исполнения и продвижения бельгийской музыки. Национальная традиция подается слушателям в соединении с сочинениями русских, испанских и немецких композиторов. Так, в феврале 1891 года в Брюсселе звучит музыка П.И. Чайковского, Н.В. Щербачева, А.А. Копылова, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова. На страницах L'Art Moderne появляются критические статьи, посвященные музыке А.К. Глазунова (1895, 1896), Н.А. Соколова (1895), М.А. Балакирева (1902, 1903, 1905), М.П. Мусоргского (1903), А.П. Бородина (1914), С.В. Рахманинова (1914) и А.С. Даргомыжского (1914).

В середине 1890-х годов Libre Esthétique вводит практику проведения музыкальных просветительских вечеров в форме концерта-беседы. Среди наиболее знаковых событий подобного рода следует выделить следующие: «Музыкальная психология» (Анри Мобель, 1895), «Поэты, положенные на музыку» (Тристан Клингзор, 1900), «Инструментальная сюита» (Венсан д'Энди, 1903), «Юмор в музыке» (Октав Маус, 1903), «Современная музыкальная эволюция» (Луи Лалуа, 1904).

## Музыка в жизни и творчестве отдельных представителей

## бельгийского искусства рубежа XIX–XX веков

Отсутствие в Брюсселе удобных концертных площадок, о чем уже упоминалось выше, сыграло положительную роль в развитии культуры домашнего концертирования. В Брюсселе эта практика получила широкое распространение в том числе и в художественной среде. Так, по понедельникам музыкальные вечера проходили в доме художницы Анны Бох. Они имели широкий социальный резонанс и получили не только освещение в дневниковых записях и письмах представителей группы «Свободной эстетики», но обсуждались в прессе. Новый особняк художницы, возведенный в 1903 году по проекту Поля Германуса на углу улицы Флёрхатсестейвех и улицы де л'Аббей, находился в особой творческой части района Иксель. Зум Уолтер вспоминал: «Эта улица де л'Аббей представляет собой своего рода деревню художников, которые усердно посещают друг друга, и в летние дни музыкальные отрывки вырываются из открытых окон и пересекают сады. Виолончель от профессора консерватории, скрипка и фортепиано от Изаи, органная музыка от репетиций у Анны Бох, вагнеровские аккорды от моей музыкальной тети Жюли» [Bauer, Paredis, 2023, p. 196].

Анна Бох (1848–1936) с раннего детства проявляла большой музыкальный талант. Она освоила фортепиано и орган, игру на котором практиковала во время воскресной мессы. Уже во взрослом возрасте она обучалась игре на альте, отмечая в письмах, что этот инструмент редко встречается в кругах любителей музыки. Бох была столь увлечена музыкальным исполнительством, что всерьез подумывала о том, чтобы бросить живопись. Она писала: «Сколько раз я выбрасывала свои кисти, клянясь себе никогда больше не брать их в руки. Я садилась за пианино в ярости — прекрасной ярости! Великолепной ярости! Вскоре какая-нибудь чудесная мелодия возвращала моей умиротворенной душе сладостные переживания очередных стремлений» [Bauer, Paredis, 2023, p. 194].

Бох давала концерты в Брюсселе и Ля Лувьере, поддерживала молодых исполнителей [Thomas, 2023, p. 17]. Как дом ее родителей был пристанищем музыкальных талантов Бельгии (Виктор Бох был почетным президентом сразу нескольких музыкальных сообществ [Caspers, 2023, p. 111]), так и ее брюссельские особняки — сначала на улице де ла Туасон д'Ор, дом 73 (1895), затем на улице де л'Аббей (1903) — стали эпицентрами музыкальной жизни столицы [Bauer,

Paredis, 2023, p. 194]. Художница сама регулярно бралась за инструмент вместе с известнейшими музыкантами Бельгии — скрипачом Эмилем Анье, виолончелистом и преподавателем Эдуардом Якобсом. Кругу ее друзей и постоянных участников домашних концертов принадлежал Эжен Изаи. 18 марта 1911 года они вместе исполнили концерт для скрипки с оркестром ми бемоль мажор Моцарта. В тот же вечер Анна Бох вместе с мадам Вейлер и мадемуазель Эверертс сыграли концерт для трех клавиринов ре минор И.С. Баха [Bauer, Paredis, 2023, p. 194].

О составе участников музыкальных вечеров Анны Бох можно судить по записям гостевой книги. Среди прочих в ней значатся братья Изаи, струнный квартет Циммера, пианисты Гюстав Кефер, Артур Де Греф и Димитрис Митропулос, композиторы Франсуа-Огюст Геварт, Венсан д'Энди и Габриэль Форэ. В 1906 году в *L'Art Moderne* в статье, посвященной Габриэлю Форэ, Октав Маус упоминал «чудесное исполнение» [Maus, 1906, p. 91] реквиема Форэ, данного в доме мадемуазель Анны Бох в присутствии самого маэстро. Форэ так передавал свое восхищение в письме супруге 26 марта 1906 года: «Мы купались в нем, он звучал так точно, так исполнительски совершенно. Он меня тронул до глубины души... Дом красиво приспособлен под музыку, имеет большой орган, публика внимательная и полная энтузиазма» [Bauer, Paredis, 2023, p. 199].

Музыкальный репертуар Анны Бох был очень разнообразным и включал произведения от эпохи Ренессанса до сочинений Клода Дебюсси. Среди бельгийских композиторов она выделяла Жозефа Йонгена, Августа Де Бука, Раймона Мулярта, Леона Декруа. Как уже было упомянуто, Бох была вагнерианкой и вместе с Октавом Маусом четырежды посетила байройтский фестиваль — в 1876, 1882, 1886 и 1889 годах.

В паре шагов от особняка Анны Бох, на все той же улице де л'Аббей, под номером 59 располагался дом Константана Мёнье. Несмотря на то что имя этого мастера ассоциируется прежде всего с поэтизацией жизни социальных низов и поиском новой иконографии заводских рабочих, шарлеруанских шахтеров и антверпенских грузчиков, следует признать, что он многое сделал для музыкальной жизни Бельгии.

Мёнье был глубоко интегрирован в современную музыкальную культуру. Этому способствовала его супруга — учительница музыки из Франции, брак с которой был заключен в самом начале

художественной карьеры скульптора, в 1862 году. Их шестеро детей демонстрировали большие музыкальные способности, но, к сожалению, четверо из них прожили недолго, что Мёнье мучительно переживал. Сын Карл в итоге стал гравером и сотрудничал с отцом [Никитюк, 1974, с. 24]. В 1870–1880-е годы Мёнье поддерживает дружеские контакты с директором театра Ла Монне. Он был также хорошо знаком с ведущими представителями европейской музыкальной сцены, бывавшими в Брюсселе.

В 1880-е годы, откликаясь на тотальное увлечение бельгийцев Вагнером, в своей мастерской Мёнье организовал несколько тематических концертов. В частности, 16 марта 1886 года при поддержке Всемирного вагнеровского общества здесь был исполнен первый акт «Валькирии», а также вторая сцена из «Гибели богов». Рассуждая о роли Вагнера в творческой жизни Мёнье, Ролан ван дер Хувен с известной долей сарказма замечает: «В эти годы валькирии и андалузские производители сигар подчеркивали творческий горизонт Константина Мёнье, вероятно, отражая эстетические дебаты Бизе — Вагнера, которые волновали европейский мир оперы» [Van der Hoeven, 2021, p. 57]. В данном случае под «андалузскими производителями сигар» подразумевается созданный в Севилье цикл живописных работ Мёнье, среди которых самой известной является «Табачная фабрика в Севилье» (1883, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель). Однако сколь бы привлекательной ни казалась подобная постановка проблемы, вряд ли в испанской тематике работ Мёнье 1880-х годов следует видеть живописное воплощение музыкальной антинормии «Вагнер — Бизе».

В ателье меломана Константина Мёнье музыка могла звучать и прямо во время сеансов позирования. Так, описывая впечатление, которое производило исполнительское мастерство Эжена Изаи на современников, Лев Григорьевич Гинзбург приводит слова одного из биографов великого льежского скрипача, утверждавшего, что, работая над барельефом с изображением Эжена Изаи, Мёнье просил того прелюдировать на темы сонаты для скрипки и фортепиано ля мажор Сезара Франка [Гинзбург, 1959, с. 38–39]. Это камерное произведение само по себе уже явилось событием для бельгийской музыки. Хорошо известно, что оно было написано французским композитором специально для молодого коллеги из Льежа и выслано Изаи в Арлон, чтобы

быть исполненным с пианисткой Мари Борд-Пэн перед собравшимися в день женитьбы великого скрипача на Луизе Бурдо в сентябре 1886 года. Спустя два года соната A-dur была торжественно исполнена на концерте в салоне общества «XX». Мадлен Маус так описывает впечатления от услышанного: «Но вот случилось то, чего никто не мог предсказать и что осталось незабываемым. Во время исполнения сонаты быстро спустились зимние сумерки. В залах музея не стали зажигать свет. Постепенно тьма окутала собрание, а вскоре погрузила всех в полную темноту. Изаи и госпожа Борд продолжали играть по памяти; и вот в такой мистической атмосфере 7 февраля 1888 года состоялось первое слушание сонаты Франка в Брюсселе в обществе „XX“» [Maus, 1980, p. 77].

Возвращаясь к Константану Мёнье, отметим, что пересказанный Л.Г. Гинзбургом эпизод, по-видимому, связан с историей создания барельефного оплечного портрета Эжена Изаи, датируемого 1901 годом и ныне хранящегося в собрании Королевских музеев изящных искусств Бельгии в Брюсселе. Стабильное композиционно-пространственное решение, при котором модель представлена строго в профиль, контрастирует с экспрессивной лепкой формы, а также дробными, нервными линиями, очерчивающими разметававшиеся волосы скрипача и остов его музыкального, кажется почти миниатюрного, инструмента. Переданный Мёнье образ буквально точно соответствует тому описанию, которое приводит в беседе с Гинзбургом Борис Осипович Сибор: «...Внешность Изаи была необычайно красочна и эффектна: высокий, крупный, с характерной мужественной головой и благородной осанкой. Скрипка большой мензуры (Гварнери), на которой он играл, казалась миниатюрной по сравнению с его массивной фигурой» [Гинзбург, 1959, с. 181].

Музыкальные концерты устраивались в доме Октава Мауса. Эдмон Пикар также регулярно превращал свою частную резиденцию, гордо названную Maison d'Art, в концертный зал для прослушивания современных исполнителей.

Музыка постоянно звучала на вилле Блуменверф Анри ван де Вельде. Об этом свидетельствуют многочисленные фотографии, часть из которых была использована для оформления «Альбома современного женского платья, выполненного согласно замыслу художника» (1900, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). На одной из них

мы видим Марию Сет, супругу архитектора, стоящую спиной к роялю «Блютнер», который торжественно занимает центральное место в гостиной на первом этаже. На пюпитре виднеются ноты «Девы-избранницы» Дебюсси, рядом лежит переложение Вагнера. На заднем плане стену гостиной украшает живописный портрет мадам ван де Вельде кисти Тео ван Риссельберге, представляющий Марию Сет за фисгармонией (1891, Королевский музей изящных искусств, Антверпен). Эта картина, согласно последним исследованиям определившая архитектурную композицию и колористическое решение всей виллы Блуменверф [Van Loo, 2018, p. 43], сыграла значительную роль не только в бельгийском зодчестве эпохи ар-нуво. Она явилась эталонным произведением национального бельгийского неоимпрессионизма, к началу 1890-х годов обретшего жанровую самостоятельность по отношению к французскому образцу. Во многом благодаря Тео ван Риссельберге метод пуантилизма был особым образом адаптирован к нуждам портретной живописи и потерял ту идейную основу, которая была сформулирована Ж. Сёра на основе изучения теорий М.Э. Шеврёля, Ш. Блана и О. Руда.

Профильный портрет Марии ван де Вельде за фисгармонией входит в живописную сюиту, моделями для которой последовательно послужили сестры Сет — Алиса, Мария и Ирма. Все три сестры, дочери крупного промышленника Жерара Сета, были музыкально одарены и пользовались успехом на частных и публичных концертах.

Портрет Алисы (1888, Музей Мориса Дени, Сен-Жермен-ан-Ле) был создан Тео ван Риссельберге в 1888 году. По мнению Джейн Блок, он явился не только первой неоимпрессионистической работой мастера, но тем произведением, с помощью которого художник заявил о себе как о портретисте [Block, 2007, p. 188]. Ничто в этой картине не выдает музыкального таланта модели. Алиса Сет представлена в полный рост, в концертном платье белого цвета, которое в свете уходящего дня приобретает голубовато-фиолетовый оттенок. Она стеснительно опирается на мраморную поверхность стола, богатое оформление барочного подстоля которого перекликается с декоративным орнаментом ковра у ее ног. Пространство портрета расширяется за счет введения зеркала, отражение в котором проблематизирует пространство и ставит перед зрителем те же вопросы,



что и «Бар в Фоли-Бержер» Эдуарда Мане (1882, Институт искусства Курто, Лондон).

В 1894 году к портретам Марии и Алисы Тео ван Риссельберге добавляет изображение Ирмы, которая как музыкант добилась наибольшей известности среди сестер Сет. Она начала осваивать игру на скрипке в пятилетнем возрасте. Когда девочке исполнилось девять, ее учителем стал Август Вильгельми, подготовивший ее в достаточной мере для того, чтобы в четырнадцать лет Ирма успешно поступила в Королевскую консерваторию Брюсселя в класс Эжена Изаи. С этого момента ее карьера развивалась стремительно. В пятнадцать лет совместно с Изаи она уже давала концерты в лондонском Сент-Джеймс-холле. Вплоть до Первой мировой войны Ирма Сет была одной из самых известных скрипачек Западной Европы.

В 1894 году, когда Ирма Сет сочла свое музыкальное образование законченным и начала независимую от Изаи карьеру музыканта, Тео ван Риссельберге завершил свою живописную сюиту с изображением семейства Сет, добавив к ней недостающий портрет младшей сестры (1894, Музей Пти Пале, Женева). Фигура Ирмы представлена в полный рост и занимает почти все пространство полотна. Смычок занесен над скрипкой и, кажется, вот-вот ударит по струнам. Взгляд Ирмы направлен резко вправо, туда, где за пределами картинного пространства, возможно, находится пюпитр с нотами. Нежно-розовое платье намекает на юность исполнительницы, в то время как уверенная поза говорит об опыте и профессиональной смелости. На заднем плане мы видим наполовину скрытую от глаз зрителя фигуру слушательницы, вероятно Марии Сет [Leonard, 2017, p. 57]. Сестра Ирмы сидит неподвижно, откинувшись на мягкую спинку кресла и подложив под бок подушку. Однако рука, лежащая на коленях, превращает слушательницу в важного актора музыкального процесса. Кисть Марии расположена на одной линии с рукой Ирмы, в которой та держит смычок. Такое композиционное сопоставление подчеркивает тесную связь между фигурами.

Ирма Сет по понятным причинам регулярно становилась моделью для различного рода произведений изобразительного искусства. Скульптор Поль дю Буа, женатый на Алисе Сет, несколько раз обращался к ее образу. В небольшой скульптуре «Скрипачка» (1889, Королевская консерватория, Брюссель) он изобразил

ее девочкой-вундеркиндом. Внешность, силуэт и прическа подсказывают, что скульптор, видимо, следовал не столько натурным впечатлениям, сколько фотографии авторства Адольфа Хамесса (н.д., Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). В 1890 году дю Буа вновь обратился к образу Ирмы, создав на этот раз экспрессивный оплечный бюст свояченицы (бюст девушки, предположительно Ирмы Сет, 1890, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). На этот раз от девочки-исполнительницы не осталось и следа. Перед зрителем предстала прекрасная юная девушка со свободно убранными волосами и челкой на бочок. Воротник концертного платья, словно колышущийся на ветру, добавил очарования образу.

Благодаря супруге и ее семье дю Буа был востребованным скульптором в музыкальной среде Бельгии. К примеру, у него имеется целый корпус мемориальных бюстов величайших музыкантов страны: пианиста Огюста Дюпона (1892, Королевская консерватория, Брюссель), тенора и композитора Анри Варно (1893, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), поэта-песенника Антуана Клесса (1932, Парковая площадь, Монс) и пр.

Музыка постоянно звучала в доме Кнопфов. Жорж Кнопф, брат художника Фернана Кнопфа, непродолжительное время даже пробовал себя на профессиональной сцене. Он был известен в Брюсселе как музыкант, дирижер и пианист. Ходили слухи, что он брал уроки у Ференца Листа и через Франсуа Серве был знаком с самим Вагнером. Звезда Жоржа Кнопфа так и не смогла занять должное место на бельгийском музыкальном небосводе. В 1894 году вместе с Серве и Штраусом он организовал в Брюсселе «Общество новых концертов», следов деятельности которого до наших дней не дошло. В 1899 году он покинул Брюссель, чтобы в Мюнхене заняться переводами писем Вагнера [Van der Hoeven, 2021, p. 59–60].

Фернан Кнопф лично поддерживал дружеские отношения со многими музыкантами. Свидетельством тому является ряд произведений 1880-х годов — пастельный портрет скрипача Ашиля Лерминьо (1885, Музей Винсента ван Гога, Амстердам), живописный портрет Гюстава Кефера за пианино (1885, местонахождение неизвестно). Однако самой значимой и получившей широкую (в том числе скандальную) известность работой на тему репрезентации музыки стала «Слушая Шумана» (1883, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель).

В центре композиции Фернан Кнопф поместил профильное изображение своей матушки, которая, сидя в кресле и прикрыв ладонью лицо, напряженно слушает музыку, рождающуюся под пальцами сестры Маргариты, чья правая рука, занесенная над клавишами фортепиано, видна в верхнем левом углу картины. Диагональное сопряжение двух женских фигур дополняется сложным ритмом вертикалей и горизонталей, которые словно ретранслируют музыкальную насыщенность произведений Шумана. В центре зрительского внимания оказывается живописная демонстрация практики вдумчивого, интеллектуального музыкального слушания, лишь относительно недавно ставшего нормой в европейском буржуазном обществе [Johnson, 1995, p. 92–95].

Сравнивая произведения Кнопфа «Слушая Шумана» и портрет Ирмы Сет Тео ван Риссельберге, Анна Леонард замечает, что каждая картина является своего рода предельным случаем, «показывающим зависимость одного вида деятельности от другого [музицирования от слушания и наоборот. — Е.К.]... предлагает зрителю доступ к музыкальному опыту, эфемерность которого казалась фатальной для того, чтобы он когда-либо запомнился» [Leonard, 2017, p. 57].

В 1886 году картина «Слушая Шумана» оказалась в центре скандала, когда Джеймс Энсор, внимательно осмотрев произведение коллеги, обвинил Кнопфа в плагиате. Энсору казалось очевидным, что Кнопф, его однокурсник по Академии художеств и соратник по обществу «ХХ», «подсмотрел» идею своего полотна в его работе «У мисс», которая ныне известна под названием «Русская музыка» (1881, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель). «У мисс» действительно было хорошо известным произведением, которое Энсор многократно экспонировал на различных площадках: в брюссельском Салоне 1881 года, парижском Салоне 1882 года, на Гентской выставке в 1883 году.

Сюжетно-тематически картины безусловно близки, но видеть в них пример плагиата не приходится. В работе над своим полотном Энсор, надо полагать, опирается на иконографию сцен музицирования XVII века. Здесь остро ощущается знакомство мастера с музыкальными уроками и концертами Габриэля Метсю, Герарда Терборха и Яна Вермеера. Главную героиню Энсор сагает за пианино спиной к зрителю. До недавнего времени считалось, что моделью для

написания девушки за инструментом послужила сестра художника Миш. Однако ныне исследователи склонны полагать, что этот образ писался Энсором с Анны Бох [Ensor & Brussels, 2024, p. 82]. Если это предположение верно, то оно способно объяснить причины, по которым в 1886 году художница решила приобрести «Русскую музыку» для пополнения личной художественной коллекции. Своим поступком Бох поддержала своего друга и коллегу и продемонстрировала, чью сторону она занимает в скандальном споре с Кнопфом. На пюпитре виднеется стопка раскрытых нот, которые героиня, судя по всему, читает с листа. За ее спиной Энсор помещает своего друга Альфреда Уильяма Финча, которого увлекает не столько музыка, сколько открывающийся вид из окна. Художника в меньшей степени волнует репрезентация домашнего музицирования и интеллектуального слушания. Акцент переносится на реалистическую демонстрацию бытовой буржуазной ситуации, когда личные взаимоотношения героев вынужденно ставятся выше той творческой деятельности, которой они посвящают свое свободное время.

Произведений, объединенных музыкальной иконографией, в творчестве Энсора совсем немного. Помимо «Русской музыки» наиболее известными являются сатирические «Гротескные певцы» (1891, частная коллекция), «Ужасные музыканты» (1891, галерея Патрика Дерома, Брюссель), «В консерватории» (1902, частная коллекция), а также живописные изображения дома художника с доминирующим в интерьере пианино — «Моя любимая комната» (1892, Музей искусства, Тель-Авив), «Энсор за фисгармонией» (1933, Музей Менард, Комаки). Можно также вспомнить некоторые офорты, среди которых особенно выделяется эстамп «Скелеты-музыканты» (1888, частная коллекция).

Однако бедность музыкальной иконографии не служит свидетельством отсутствия у Энсора интереса к музыкальной жизни своей страны. Известно, что, подобно Анне Бох или Октаву Маусу, он был большим поклонником Вагнера [Draguet, 1999, p. 209]. Сохранились зарисовки мастера, сделанные во время прослушивания «Валькирий» в Ла Монне в январе 1883 года (Королевский музей изящных искусств, Антверпен). Более того, Энсор был человеком, исключительно одаренным в музыкальном отношении. В очень раннем возрасте он освоил игру на фортепиано. Не зная нотной грамоты и никогда не

практикуясь в пианистической технике, он подбирал музыку на слух [Wangermee, 1999, p. 221]. Во взрослом возрасте Энсор освоил флейту, игра на которой его серьезно увлекала. Визуальным подтверждением тому может служить фотография, на которой художник изображен сидящим на трубе одной из остендских крыш и играющим на флейте (1881, частная коллекция).

В начале XX века, уже после того, как художественная карьера Энсора подошла к завершению, он отдался написанию музыки. В 1906 году он приступил к сочинению шестиактового балета под названием «Песнь любви» (*La Gamme d'amour*). На полях партитуры художник оставлял экспрессивные маргиналии наподобие тех, что можно видеть в листе с нотами колыбельной (1906, Королевская библиотека Бельгии, Брюссель). Будучи самоучкой, Энсор не мог полагаться исключительно на свои силы, поэтому прибег к помощи друзей — Эме Мукке, директора Консерватории в Остенде, и Мишеля Брюссельманса. Лишь в 1924 году «Песнь любви» была представлена публике в Королевской фламандской опере Антверпена.

## Заключение

Художественная и музыкальная жизнь Бельгии рубежа XIX–XX веков неразрывно связаны друг с другом. Деятельность внеинституциональных творческих сообществ, заранее нацеленных на экспериментаторский поиск новых форм и смыслов, созвучен тем реформам, которые в это же время обнаруживаются в области музыкального искусства. Финансовое процветание страны, предопределенное целым рядом внешне- и внутривнутриполитических факторов, способствует обновлению театральных площадок, продвижению новых имен, формированию специальных музейных собраний, пополнению частных коллекций произведениями актуального изобразительного искусства и пр. В этот же период выдвигаются люди, подобно Октаву Маусу способные своевременно саккумулировать нужные силы и превратить традиционные выставочные пространства в творческие лаборатории, где плечом к плечу работают Анри ван де Вельде и Эжен Изаи, Габриэль Форэ и Тео ван Риссельберге, Венсан д'Энди и Константан Мёнье. Возможно, слушая музыку в исполнении Гюстава Кефера, Кнопф утверждает в идее необходимости следования принципам музыкальной гармонии

в живописи. Вполне вероятно, что Энсор обнаруживает необходимую «оркестровку» для своего масленичного маскарада во «Въезде Христа в Брюссель в 1889 году» (1888, Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес) на одном из домашних концертов Анны Бох.

Исследование показывает, что интенсивность музыкальной и художественной жизни Бельгии на рубеже веков такова, что две эти творческие сферы непременно должны рассматриваться в комплексе. В противном случае «Русская музыка» Энсора, «Слушая Шумана» Кнопфа, портреты сестер Сет Тео ван Риссельберге, как и большинство других произведений, объединенных музыкальной иконографией, лишатся сложных тонально-смысловых переходов и потеряют семантически значимую составляющую авторского нарратива.

## Источники:

- 1 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887) // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 6330. URL: [http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N\\*DA\\*8E\\*B4\\*1F\\*CF\\*12\\*23\\*E3\\*AF6f\\*13\\*5F\\*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHE!n%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find\\_1&ItemNr=40](http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHE!n%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=40) (дата обращения 01.09.2024).
- 2 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887) // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 6331. URL: [http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N\\*DA\\*8E\\*B4\\*1F\\*CF\\*12\\*23\\*E3\\*AF6f\\*13\\*5F\\*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHE!n%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find\\_1&ItemNr=42](http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fr&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSELBERGHE!n%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=42) (дата обращения 01.09.2024).
- 3 Programme [de concert], "Les XX. Première matinée", Bruxelles, 07.02.1888 // Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire AACB 79631. URL: [http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fr&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=\\*0A\\*E4\\*F3\\*EF\\*C1\\*FB\\*1C2U\\*C3\\*3C\\*FC\\*0A\\*83b\\*CC](http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fr&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*0A*E4*F3*EF*C1*FB*1C2U*C3*3C*FC*0A*83b*CC) (дата обращения 01.09.2024).
- 11 Canning S.M. 'Soyons Nous': Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde // Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890 / Ed. by S.H. Goddard. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992. P. 28–54.
- 12 Caspers B. Anna and Eugène Boch: The Entwined Paths of Artist Siblings // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 110–127.
- 13 Crapanne N. Une histoire des grandes scènes wagnériennes à travers le monde: Le Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles, Belgique) // Le musée virtuel Richard Wagner. URL: <https://richard-wagner-web-museum.com/publications/une-histoire-des-grandes-scenes-wagneriennes-la-monnaie-bruxelles-belgique/> (дата обращения 01.09.2024).
- 14 Draguet M. James Ensor ou La fantasmagorie. Bruxelles: Gallimard, 1999. 253 p.
- 15 Ensor & Brussels / Ed. by D. van Heesch. Bruxelles: Fonds Mercator, 2024. 216 p.
- 16 Guisset J. Emile Fabry: 1865–1966. Bruxelles: Fonds du patrimoine de Woluwe-Saint-Pierre, 2000. 168 p.
- 17 Henry de Groux Mort de Siegfried (The Death of Siegfried), ca. 1895 // Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890 / Ed. by S.H. Goddard. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992. P. 169–170.
- 18 Johnson J.H. Listening in Paris: A Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1995. 384 p.
- 19 Laoureux D. Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887–1892) // Jean Delville (1867–1953): Maître de l'idéal / D. Laoureux, M. Delville, V. Carpioux. Namur: P. Somogy édition d'art, 2014. P. 40–63.
- 20 Leonard A. Sounding Bodies. Listening Subjects // In Concert! Musical Instruments in Art, 1860–1910 / Ed. by F. Frank and B. Thomson. Giverny: Musée des impressionnismes; Paris: Hazan, 2017. P. 49–59.
- 21 Maus M.O. Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884–1914. Bruxelles: Editions Lebeere Hossmann, 1980. 513 p.
- 22 Maus O. La Musique // L'Art Moderne. 1891. Janvier 4. № 1. P. 6–7.
- 23 Maus O. Gabriel Fauré // L'Art Moderne. 1906. Mars 25. № 12. P. 91–92.
- 24 Thomas T.M. Preface // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 16–17.
- 25 Van der Hoeven R. Aux sources de l'Art total. Fernand Khnopff, un homme de scène? // Cahiers Bruxellois. Novembre 2021. LII (1). P. 47–75.
- 26 Vander Linden A. Octave Maus et la vie musicale belge (1875–1914). Bruxelles: Palais des Académies, 1950. 156 p.
- 27 Van Loo A. Le Bloemenwerf d'Henry van de Velde (1895–1896). Enquête sur une construction mythique // Bruxelles patrimoines. Décembre 2018. № 29. P. 41–51.
- 28 Wangermee R. James Ensor et ses musiques // Bulletins de l'Académie Royale de Belgique. 1999. T. 10. № 7–12. P. 221–247.
- 29 Westcott C.M. The 'Parsifal' Influence in the Work of Jean Delville // Journal of the Fantastic in the Arts. 1990. Vol. 3. № 1 (9). P. 5–14.
- 30 Ysaÿe E. La point de l'archet // L'Art Moderne. 1903. Mai 3. P. 163–165.

## Список литературы:

- 4 Гинзбург Л.С. Эжен Изаи. М.: Музгиз, 1959. 200 с.
- 5 Клюшина Е.В. Выставочная деятельность общества «XX»: значение и особенности // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2016. № 25. С. 114–126.
- 6 Никитюк О.Д. Константин Менье. 1831–1905. М.: Искусство, 1974. 151 с.
- 7 Томпакова О.М. Александр Скрыбин в Старом и Новом Свете: Бельгия; Голландия; США. СПб.: Экстрапринт, 2003. 65 с.
- 8 Bauer D., Paredis St. 'It's a Party for Everyone': Anna Boch and Music // Anna Boch: An Impressionist Journey / Ed. by V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne: Hannibal, 2023. P. 192–205.
- 9 Bautier A.-M. Wangermée. Les maîtres de chant des XVIIe et XVIIIe siècles à la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles // Revue Belge de Philologie et d'Histoire. 1952. T. 30. Fasc. 1–2. P. 438–439.
- 10 Block J. Exhibition Review of Theo van Rysselberghe // Nineteenth-Century Art Worldwide. 2007. № 1. P. 184–198.



## Sources:

- 1 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887). *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 6330. Available at: [http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N\\*DA\\*8E\\*B4\\*1F\\*CF\\*12\\*23\\*E3\\*AF6f\\*13\\*5F\\*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find\\_1&ItemNr=40](http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=40&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.170&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=40) (accessed 01.09.2024).
- 2 Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, s.d. (1887). *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 6331. Available at: [http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N\\*DA\\*8E\\*B4\\*1F\\*CF\\*12\\*23\\*E3\\*AF6f\\*13\\*5F\\*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find\\_1&ItemNr=42](http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=N*DA*8E*B4*1F*CF*12*23*E3*AF6f*13*5F*E3s&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=42&WebPageNr=1&SearchTerm1=RYSSELBERGHE!n%20.4.171&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=42) (accessed 01.09.2024).
- 3 Programme [de concert], "Les XX. Première matinée", Bruxelles, 07.02.1888. *Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique*, numéro d'inventaire AACB 79631. Available at: [http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fre&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=\\*0A\\*E4\\*F3\\*EF\\*C1\\*FB\\*1C2U\\*C3\\*3C\\*FC\\*0A\\*83b\\*CC](http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fre&Picture=/art-foto/aacb/BD/AACB%20079631.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*0A*E4*F3*EF*C1*FB*1C2U*C3*3C*FC*0A*83b*CC) (accessed 01.09.2024).

## References:

- 4 Ginzburg L.S. *Ezhzen Izai* [Eugène Ysaÿe]. Moscow, Muzgiz Publ., 1959. 200 p. (In Russian)
- 5 Klyushina E.V. Vystavochnaya deyatel'nost' obshchestva «XX»: znachenie i osobennosti [Exhibition Activities of the Belgian Art Group "Les XX"]. *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Scientific Works of the Historical Faculty of St. Petersburg University], 2016, no. 25, pp. 114–126. (In Russian)
- 6 Nikityuk O.D. *Konstntin Men'e. 1831–1905* [Constantin Meunier. 1831–1905]. Moscow, Iskuststvo Publ., 1974. 151 p. (In Russian)
- 7 Tompakova O.M. *Alexander Skryabin v Starom i Novom Svete: Bel'giya; Gollandiya; SSHA* [Alexander Scriabin in the Old and New Worlds: Belgium; Holland; USA]. St. Petersburg, Ehkstraprint Publ., 2003. 65 p. (In Russian)
- 8 Bauer D., Paredis St. 'It's a Party for Everyone': Anna Boch and Music. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 192–205.
- 9 Bautier A.-M. Wangermée. Les maîtres de chant des XVIIe et XVIIIe siècles à la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles. *Revue Belge de Philologie et D'Histoire*, 1952, t. 30, fasc. 1–2, pp. 438–439.
- 10 Block J. Exhibition Review of Theo van Rysselberghe. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2007, no. 1, pp. 184–198.
- 11 Canning S.M. 'Soyons Nous': Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde. *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890*, ed. S.H. Goddard. Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992, pp. 28–54.

- 12 Caspers B. Anna and Eugène Boch: The Entwined Paths of Artist Siblings. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 110–127.
- 13 Crapanne N. Une histoire des grandes scènes wagnériennes à travers le monde: Le Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles, Belgique). *Le musée virtuel Richard Wagner*. Available at: <https://richard-wagner-web-museum.com/publications/une-histoire-des-grandes-scenes-wagneriennes-la-monnaie-bruxelles-belgique/> (accessed 01.09.2024).
- 14 Draguet M. *James Ensor ou La fantasmagorie*. Bruxelles, Gallimard, 1999. 253 p.
- 15 *Ensor & Brussels*, ed. D. van Heesch. Bruxelles, Fonds Mercator, 2024. 216 p.
- 16 Guisset J. *Emile Fabry: 1865–1966*. Bruxelles, Fonds du patrimoine de Woluwe-Saint-Pierre, 2000. 168 p.
- 17 Henry de Groux Mort de Siegfried (The Death of Siegfried), ca. 1895. *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books, ca. 1890*, ed. S.H. Goddard. Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1992, pp. 169–170.
- 18 Johnson J.H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley, University of California Press, 1995. 384 p.
- 19 Laoureux D. Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887–1892). *Jean Delville (1867–1953): Maître de l'idéal*, D. Laoureux, M. Delville, V. Carpioux. Namur, P. Somogy édition d'art, 2014, pp. 40–63.
- 20 Leonard A. Sounding Bodies. Listening Subjects. *In Concert! Musical Instruments in Art, 1860–1910*, eds. F. Frank and B. Thomson. Giverny, Musée des impressionnismes, Paris, Hazan, 2017, pp. 49–59.
- 21 Maus M.O. *Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique. 1884–1914*. Bruxelles, Editions Lebeere Hossmann, 1980. 513 p.
- 22 Maus O. La Musique. *L'Art Moderne*, 1891, Janvier 4, no. 1, pp. 6–7.
- 23 Maus O. Gabriel Fauré. *L'Art Moderne*, 1906, Mars 25, no. 12, pp. 91–92.
- 24 Thomas T.M. Preface. *Anna Boch: An Impressionist Journey*, eds. V. Devilez, S. Huygebaert, W. Van Hoorde. Veurne, Hannibal, 2023, pp. 16–17.
- 25 Van der Hoeven R. Aux sources de l'Art total. Fernand Khnopff, un homme de scène? *Cahiers Bruxellois*, Novembre 2021, LII (1), pp. 47–75.
- 26 Vander Linden A. *Octave Maus et la vie musicale belge (1875–1914)*. Bruxelles, Palais des Académies, 1950. 156 p.
- 27 Van Loo A. Le Bloemenwerf d'Henry van de Velde (1895–1896). Enquête sur une construction mythique. *Bruxelles patrimoines*, Décembre 2018, no. 29, pp. 41–51.
- 28 Wangermee R. James Ensor et ses musiques. *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, 1999, t. 10, no. 7–12, pp. 221–247.
- 29 Westcott C.M. The 'Parsifal' Influence in the Work of Jean Delville. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1990, vol. 3, no. 1 (9), pp. 5–14.
- 30 Ysaÿe E. La point de l'archet. *L'Art Moderne*, 1903, Mai 3, pp. 163–165.



**Ил. 1.** Международная выставка живописи и скульптуры, организованная обществом «Les XX» во Дворце изобразительных искусств Брюсселя. Афиша. 1884. Цветная литография. 87,9 × 60,1 см. Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель. Фото: Ж. Гелейн. Инвентарный номер AACB 11357. Источник: <http://www.opac-archibald.be/>

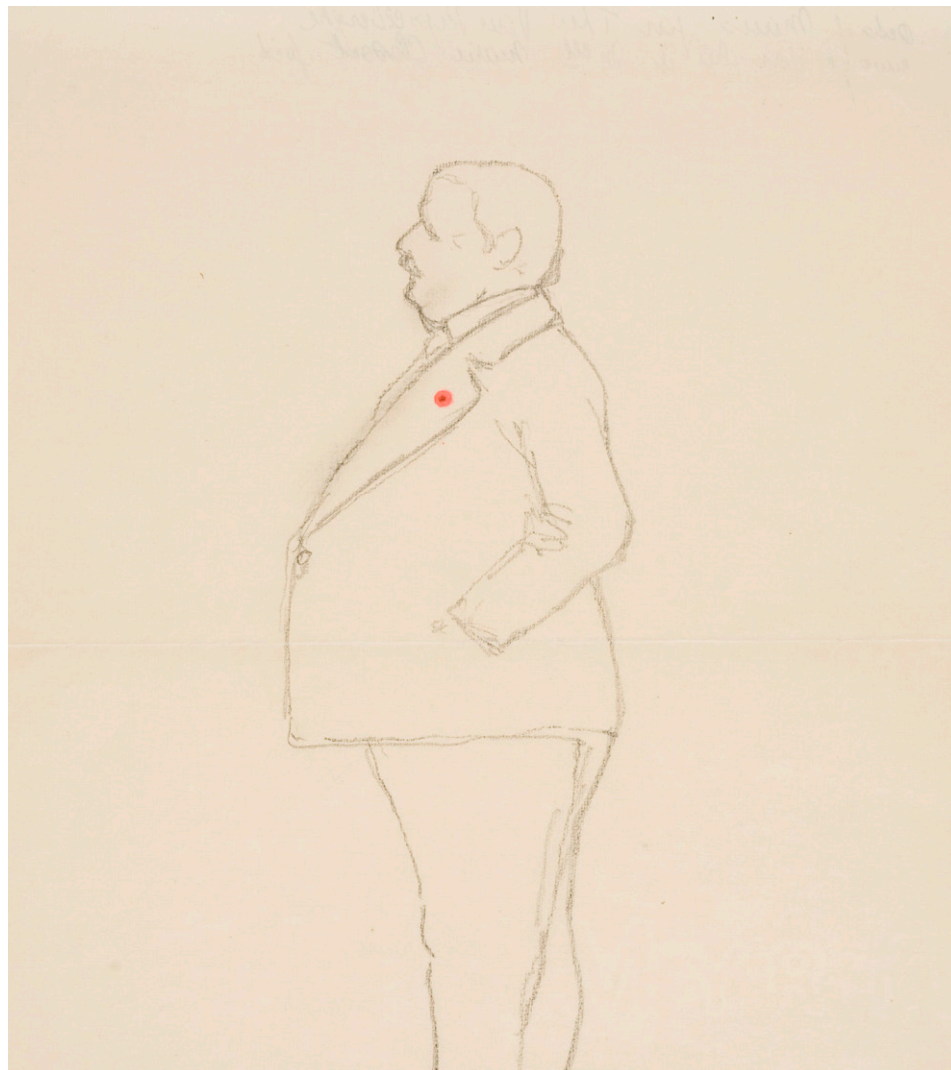
**Fig. 1.** The International Exhibition of Painting and Sculpture, Organized by Les XX. Palais des Beaux-Arts, Brussels. Poster. 1884. Colour lithography. 87.9 × 60.1 cm. The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. Photo: J. Geleyns. Inventory number AACB 11357. Source: <http://www.opac-archibald.be/>



**Ил. 2.** Тео ван Рыссельберге. Свободная эстетика, графические и пластические искусства, концерты и конференции. Афиша. 1896. Цветная литография. 93,4 × 68,2 см. Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель. Фото: Ж. Гелейн. Инвентарный номер AACB 36498. Источник: <http://www.opac-archibald.be/>

**Fig. 2.** Théo van Rysselberghe. La Libre Esthétique, Graphic Arts and Plastic Arts, Concerts and Conferences. Poster. 1896. Colour lithography. 93.4 × 68.2 cm. The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. Photo: J. Geleyns. Inventory number AACB 36498. Source: <http://www.opac-archibald.be/>





**Ил. 3.** Тео ван Риссельберге. Октав Маус. Н.д. Бумага, карандаш. 18,4 × 14,3 см. Музей изящных искусств, Гент. Инвентарный номер 2001-T. Источник: <https://www.mskgent.be/en/collection/2001-T>

**Fig. 3.** Théo van Rysselberghe. Octave Maus. N.d. Pencil drawing. 18,4 × 14,3 cm. Museum of Fine Arts, Ghent. Inventory number 2001-T. Source: <https://www.mskgent.be/en/collection/2001-T>



**Ил. 4.** Тео ван Риссельберге. Портрет Марии Сет за фисгармонией. 1891. Холст, масло. 120 × 86 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Фото: Х. Мартенс. Номер фотографии 0030154000. Источник: <https://artinflanders.be/>

**Fig. 4.** Théo van Rysselberghe. Maria Sèthe at the Harmonium. 1891. Oil on canvas. 120 × 86 cm. Royal Museum of Fine Arts, Antwerp. Photo: H. Maertens. Photo number 0030154001. Source: <https://artinflanders.be/>





**Ил. 5.** Адольф Хамесс. Ирма Сет.  
Н.д. Королевская библиотека  
Бельгии, Брюссель.  
Фото: Д. дю Буа.  
Инвентарный  
номер Mus. Ms.  
4998/7. Источник:  
<https://www.kbr.be/>  
**Fig. 5.** Adolphe  
Hamesse. Irma Sèthe.  
N.d. Royal Library of  
Belgium, Brussels.  
Photo: D. Du Bois.  
Inventory number  
Mus. Ms. 4998/7.  
Source: <https://www.kbr.be/>



**Ил. 6.** Джеймс Энсор. Русская музыка. 1881. Холст, масло. 133 × 110 см. Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель. Номер фотографии 40642. Источник: <https://www.kmska.be/>  
**Fig. 6.** James Ensor. Russian Music. 1881. Oil on canvas. 133 × 110 cm. The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. Item number 40642. Source: <https://www.kmska.be/>