

УДК 7.03

ББК 85.03(4)/85.03(8); 85пр2 53

Лукичева Красимира Любеновна

Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник,
сектор классического искусства Запада, Государственный институт
искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0009-0002-2731-2824

ResearcherID: KLD-5406-2024

lukicheva@sias.ru

Ключевые слова: Джеймс Энсор, символизм, модернизм, бельгийское искусство, абсурд, скелеты, маски, религиозная тема, иконография, повседневная жизнь

Лукичева Красимира Любеновна

Абсурд как центр смысло- порождающих стратегий в творчестве Джеймса Энсора



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-290-331

Для цит.: Лукичева К.Л. Абсурд как центр смыслопорождающих стратегий в творчестве Джеймса Энсора // *Художественная культура*. 2026. № 1. С. 290–331. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-290-331>.

For cit.: Loukitcheva K.L. Absurd as the Core of Meaning-Making Strategies in James Ensor's Work. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 290–331. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-290-331>. (In Russian)

Loukitcheva Krassimira L.

PhD (in Art History), Assistant Professor, Senior Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0009-0002-2731-2824

ResearcherID: KLD-5406-2024

lukicheva@sias.ru

Keywords: James Ensor, symbolism, modernism, Belgian art, absurd, skeleton imagery, mask imagery, religious theme, iconography, everyday life

Loukitcheva Krassimira L.

Absurd as the Core of Meaning-Making Strategies in James Ensor's Work

Аннотация. Джеймс Энсор (1860–1949), чье творчество находится у истоков модернизма, в ряде своих произведений последовательно трансформирует семантические функции абсурда и тем самым закладывает основы новой стадии развития этого риторического приема в изобразительном искусстве, которая предваряет художественную практику экзистенциализма, а затем и важные аспекты постмодерна. Новаторство Энсора в применении приемов абсурда проявляется в двух направлениях: в экспериментах с технико-технологическими компонентами живописи на стадии самого создания картины; в нетривиальном синтезе фантастических образов и парадоксальных функций, приписанных им художником в пространстве картинной реальности. Опираясь на абсурдистские приемы, художник обращается к области религии, погружается в течение повседневного жизненного потока и запускает деструктивные процессы смыслообразования, которые радикально меняют способы визуализации, механизмы означивания смыслов, приводят к последовательной инверсии всей ценностной системы. Таким образом Энсор превращает абсурд и парадокс в средства бескомпромиссного анализа, ход которого окончательно разрушает все еще сохраняющиеся на философском уровне нормативно-идеализированные представления о человеке и смысле его бытия/существования, закрепленные в европейской художественной культуре образными системами Ренессанса и Нового времени и получившие окончательное оформление в Просвещении. В этом ракурсе творчество Энсора рассматривается в сравнении с произведениями А. Мантеньи, У. Тёрнера, Г. Курбе, П. Сезанна, В. Ван Гога, Ж. Сёра, Э. Мане.

Abstract. James Ensor (1860–1949), whose oeuvre lies at the origins of modernism, consistently transforms the semantic functions of the absurd in a number of his works, thereby establishing the foundations for a new stage in the development of this rhetorical device in visual art — a stage that anticipates the artistic practices of existentialism and, subsequently, key aspects of postmodernism. The innovativeness of Ensor's application of absurd techniques manifests in two distinct directions: first, in experimental engagements with the technical and technological components of painting at the very moment of the artwork's creation; and second, in a non-trivial synthesis of phantasmagoric imagery and paradoxical functions ascribed by the artist to these figures within the pictorial space. Relying on absurdist techniques, the artist turns to the realm of religion, immerses himself in the flow of everyday life, and initiates deconstructive processes of meaning-making that radically transform modes of visualization, mechanisms of signification, and lead to a systematic inversion of the entire value system. Thus, Ensor transforms absurdity and paradox into instruments of uncompromising analysis, a course that ultimately dismantles the normative-idealized conceptions of humanity and the meaning of its being/existence — still preserved at the philosophical level — which were consolidated in European artistic culture by the figurative systems of the Renaissance and the Early Modern period and received their final formulation in the Enlightenment. In this perspective, Ensor's oeuvre is examined in comparison with the works of A. Mantegna, J.M.W. Turner, G. Courbet, P. Cézanne, V. van Gogh, G. Seurat, and É. Manet

Введение

Творчество бельгийского художника Джеймса Энсора (James Ensor, 1860–1949) изучено достаточно хорошо, тем более что сохранилось множество письменных источников о его художественной деятельности: как собственные тексты мастера и тексты его друзей, среди которых — книга поэта-символиста Эмиля Верхарна, написанная в начале XX века⁽¹⁾, так и многочисленные критические статьи в современных ему газетах, журналах, каталогах выставок.

Вполне определено то место, которое он занимает в истории современного искусства: его творчество вписано в развитие символизма, но важно, что в этом контексте Джеймс Энсор играет особую роль, утверждая, наряду с Эдвардом Мунком, новаторскую, отличающуюся от генерализирующей направленности символистского движения тенденцию, связанную с репрезентацией экзистенциально-антропологических концепций. С этой точки зрения совершенно справедливо его считают одним из предшественников и вдохновителей ряда важнейших направлений современного искусства — немецкого экспрессионизма, сюрреализма, абстрактного экспрессионизма [Tricot, 2020]. Хорошо известно значение его живописи и графики для формирования творческого метода крупнейших художников XX столетия: Эмиля Нольде, Эриха Хеккеля, Пауля Клее, Альфреда Кубина, Марка Шагала, Георга Гросса, — многие из которых были лично знакомы с Энсором. Отдельно необходимо упомянуть его влияние на группу CoBrA (1948–1951), а также на бельгийское искусство в целом. В книге «Искусство XIX века», одной из первых предложившей новую ценностную шкалу, расставляющую феномены художественной культуры столетия в дискуссии с традиционными на тот момент

(1) Книга Верхарна, посвященная Энсору, выходит в серии «Collection des artistes belges contemporains» и уже содержит достаточно заметную библиографию текстов, посвященных мастеру и принадлежащих перу таких известных в символистском движении авторов, как Эжен Демольде, Октав Маус, Камиль Моклер, Жюль Дюжарден. Это как монографии, так и публикации во влиятельных журналах эпохи символизма *La Plume*, *La Libre Critique*, *La Revue des Beaux Arts et des Lettres*, *La Vogue*, *Minerva*, *La Revue Bleue* и др. Таким образом, текст Верхарна достаточно рано очертил масштаб и горизонт влияния творчества Энсора в русле художественной культуры символизма. [Verhaegen, 1908]. В статье 1985 года Д. Леско делает очень информативный обзор текстов об Энсоре, появившихся в символистской литературе [Lesko, 1985, p. 99–104].

воззрениями, автор текста о живописи Р. Розенблум пишет, что столь радикальное переосмысление живописной техники и особенно при изображении антропоморфной фигуры, которое воплощает Энсор в картине «Низвержение мятежных ангелов» (1889, Королевский музей изящных искусств, Антверпен), смогли осмыслить и оценить только Вильям Де Кунинг, Жан Дюбюффе и участники группы CoBrA [Rosenblum, Janson, 1986, p. 389].

То есть понадобилось столетия и опыт, накопленный искусством во времена дадаизма и сюрреализма, чтобы оказались понятными и востребованными его живописные приемы конца 80-х годов XIX века.

Убедительно обоснована и точка зрения о том, что творчество Энсора находится у истоков модернизма. Сам он писал, что в этом плане его искусство важнее, чем, к примеру, живопись Поля Гогена, Ван Гога или импрессионистов. Ряд крупных выставок, прошедших во многих европейских музеях в 2024 году в связи с 75-летием со дня его смерти, вновь стали поводом для осмысления значения его творчества в формировании современного искусства⁽²⁾.

Пристальный интерес к творчеству Дж. Энсора, проявленный уже его современниками далеко за пределами Бельгии, вызван, без сомнения, новаторством, которым оно отмечено и которое остро ощущали любители искусства. Это новаторство развивается в двух направлениях: во-первых, в экспериментах с технико-технологическими компонентами живописи на стадии самого создания картины; и, во-вторых,

(2) Особенно значимыми в этом плане были экспозиции, организованные бельгийскими музеями: в музее его родного города Остенде прошла выставка «Состояния воображения Энсора», в Королевском музее изобразительных искусств в Антверпене — выставка «Ваши самые смелые мечты. Энсор за пределами импрессионизма». На антверпенской выставке произведения Энсора демонстрировались в контексте творчества его ближайших предшественников и современников — Гюстава Курбе, Оноре Домье, Клода Моне, Огюста Ренуара, Эдгара Дега, Эдуарда Мане, Эдварда Мунка. Лейтмотивом этого сравнения картин Энсора и зарубежных мастеров звучало убеждение в том, что бельгийский мастер в ту эпоху выступал более бескомпромиссным ниспровергателем установленных живописных норм и принципов, чем, к примеру, Э. Мане или Э. Мунк. Выставка, устроенная весной 2024 года во Дворце Карла Лотарингского (Palais de Charles de Lorraine) в Брюсселе, носила название «Джеймс Энсор. Вдохновленный Брюсселем» и была ориентирована на репрезентацию разных направлений и жанров в творчестве мастера как одного из крупнейших в бельгийском искусстве. Тема масок занимала там существенное место.



Илл. 1. Энсор Дж. Низвержение мятежных ангелов. 1889. Холст, масло. 108,8×132,8 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Фрагмент

Fig. 1. Ensor J. The Fall of the Rebel Angels. 1889. Oil on canvas. 108.8×132.8 cm. The Royal Museum of Fine Arts, Antwerp. Detail

в нетривиальном синтезе фантазмагорических образов и парадоксальных функций, приписанных им в пространстве картинной реальности художником⁽³⁾. Ключевым моментом, и это следует особо подчеркнуть, в обоих направлениях является применение абсурда как центрального механизма, меняющего устоявшиеся смыслы и продуцирующего им на смену новые. На первый взгляд может показаться, что в подобном утверждении содержится некоторое противоречие, поскольку, согласно общепринятому определению, функция абсурда замыкается на разрушении/уничтожении категории смысла, на деструкции логических связей между рассматриваемыми в едином контексте феноменами [см., например: Огурцов, 2010, с. 21–24]. Но дело в том, что в ряде своих произведений Джеймс Энсор *последовательно трансформирует семантические функции абсурда* и тем самым становится у истоков новой стадии развития этого риторического приема в изобразительном искусстве, стадии, предвещающей художественную

(3) Очень плодотворный с методологической точки зрения анализ смыслопорождающих стратегий у Энсора см.: [Eisenman, 1987].

практику экзистенциализма, а затем и важные аспекты постмодерна. Далее в настоящей работе будут проанализированы основные ракурсы и механизмы этой трансформации, благодаря которым найдут визуальное выражение представления о бытии и субстанциальной природе человека, чье философское обоснование сформулирует будущий экзистенциализм (и, шире, — родственные ему направления в культуре XX века). Именно в специфическом, конструированном Энсором применении абсурдистских приемов и содержится особая новизна его наследия, общепризнанный потенциал к обновлению, заключенный в его творчестве.

По направлению к абсурду: деструкция эстетики живописной техники от Тёрнера к Энсору

В процессе формирования своей глубоко шокирующей современников живописной техники бельгийский художник, как хорошо известно, опирался на изучение и освоение опыта английского художника эпохи романтизма Уильяма Тёрнера⁽⁴⁾. Необходимо отметить, что Энсор совсем не одинок в своем интересе к нему. Картины английского живописца в последние десятилетия XIX века стали для многих бесспорным источником находок в контексте решения задачи, сформулированной самим ходом развития европейского искусства того времени. Суть ее заключалась в выработке приемов для преодоления иллюзионизма (в широком понимании слова) в изобразительном искусстве, утвердившегося с эпохи Ренессанса и приобретшего характер догматических норм и форм в академизме Нового времени и XIX века. Мотивы поисков, а вместе с тем и обращения к творчеству Тёрнера, лежали в разных плоскостях: от сконцентрированных на чистом эксперименте до направленных на визуализацию духовных и символических смыслов средствами, доселе не востребованными живописью, никак не совпадающими с традиционным и логоцентричным по своей природе способом воплощения через иносказания

(4) Тёрнер умер в 1851 году, незадолго до рождения Энсора. Его зрелые, оказавшие глубокое влияние на все европейское искусство работы были созданы в период примерно со второй половины 1830-х до начала 1850-х годов, на стадии развития позднего романтизма.



Ил. 2. Энсор Дж. Низвержение мятежных ангелов. 1889. Холст, масло. 108,8×132,8 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен

Fig. 2. Ensor J. The Fall of the Rebel Angels. 1889. Oil on canvas. 108.8×132.8 cm. The Royal Museum of Fine Arts, Antwerp



Ил. 3. Тернер У. Ангел, стоящий на солнце. 1846. Холст, масло. 78,7×78,7 см. Галерея Тейт Британия, Лондон

Fig. 3. Turner J.M.W. The Angel Standing in the Sun. 1846. Oil on canvas. 78.7×78.7 cm. Tate Britain Gallery, London

и метафоры. Самым оптимальным средством здесь виделась максимальная актуализация выразительных способностей, имманентно заложенных в цвете и в материальной массе красочного пигмента, положенного на холст. И в определенном плане крайние точки этого диапазона интереса к Тёрнеру занимают с одной стороны импрессионисты, а с другой — Джеймс Энсор. Не случайно импрессионисты, особенно К. Моне, первоначально вдохновлялись картинами и техникой Тёрнера и тщательно их изучали, правда, затем заметно охладели к нему⁽⁵⁾. Энсор же оказался самым глубоким «учеником» Тёрнера, постигшим подлинный смысл его технико-технологического новаторства, суть которого — в «переводе на язык» живописи смыслового, идейного послания зрителю.

Сравнение картин Тёрнера «Ангел, стоящий на солнце» (1846, Галерея Тейт Британия, Лондон) и Энсора «Низвержение мятежных ангелов» (1889, Королевский музей изящных искусств, Антверпен) убедительно доказывает это:

- Как и Тёрнер, Энсор пишет спиралевидными, вихреподобными движениями кистью, наносящими мазки, из которых на холсте словно вылеплено сферическое пространство, одновременно вытесняющее двухмерную плоскость иллюзорной глубиной, а с другой стороны — тотально пренебрегающее малейшим сходством с выстроенной по нормам и правилам перспективой.
- Как и Тёрнер, Энсор из всех возможных пространственных координат оставляет антитетическое противопоставление «верх — низ» и фиксирует эти координаты не столько логичными и рациональными реперными точками, сколько теми же смысловыми

(5) Факты, свидетельствующие о заметном изменении отношения К. Моне к У. Тёрнеру, приводит в своей книге «Цвет и смысл. Искусство, наука и символизм» Джон Гейдж (J. Gage). Он цитирует разговор Моне с торговцем произведений искусства, в галерее которого продавались его картины, Р.А. Гимпелем (René Albert Gimpel) в 1918 году: «В прошлом я очень любил Тёрнера, сегодня люблю его гораздо меньше». — «Почему?» — «Он слишком мало аранжирует цвет, и он слишком много его накладывает [на поверхность холста]» [Gage, 2006, p. 162]. Важно, что Моне указывает на чрезмерную пастозность красочного слоя у Тёрнера, которая на поздней стадии его собственного творческого пути перестала быть для него привлекательной. И наоборот, Энсор в момент, когда обновление его живописной техники находится в апогее (примерно 80-е годы XIX века — начало XX века), чрезвычайно активно к ней прибегает.

ценностными коннотациями, которые вложил в них и старший мастер.

– Как и Тёрнер, Энсор в нижней зоне холста вплетает антропоморфные фигуры, проступающие из вихря красок и света. Они едва намечены, неустойчивы и аморфны, как тени, лишь отдаленно напоминают пластически уверенно моделированных человеческих существ.

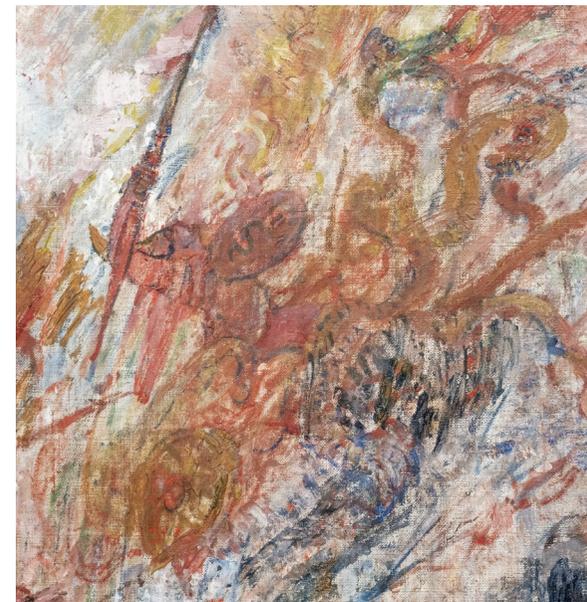
– Ангел (чуть смещенный вверх и налево от центра композиции) на полотне Энсора, который парит над взбунтовавшимися и низверженными собратьями, имеет в качестве визуального источника фигуру Ангела с картины Тёрнера, но переработанную в сторону трехчетвертного поворота вместо анфасного изображения.

Следует отметить, что в научной литературе высказаны разные точки зрения по поводу истоков живописной техники Энсора в рассматриваемой картине. В частности, Т. Дж. Кларк (T.J. Clark) в статье, посвященной выставке Энсора в Королевской Академии изящных искусств в Лондоне (декабрь 2015 года — январь 2016 года), однозначно связывает это полотно с живописной экспрессией плафона Эжена Делакруа в зале Аполлона в Лувре «Аполлон убивает змея Пифона» (1850–1851) [Clark]. Более того, расставляя значимые акценты в творчестве бельгийского мастера, исследователь подчеркнуто вписывает его во французскую линию живописи, развивающуюся с Делакруа к концу столетия. Безусловно, связи художника с современным ему французским искусством бесспорны и очень важны. Но, на наш взгляд, преувеличение их значения в становлении и развитии живописной манеры Энсора приводит к затемнению объективной картины ее истоков, среди которых существенную роль играют произведения Рембрандта, Ф. Гойи и, как только что шла речь, Тёрнера. (Это касается вопроса живописной техники, так как в формировании образно-смысловых аспектов очевидно влияние Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего.) И есть еще один очень важный момент — свой плафон Делакруа создает спустя несколько лет после ключевых картин Тёрнера. Имея в виду его интерес к английской живописи, и в частности к Дж. Констеблю и Тёрнеру, и то обстоятельство, что к середине XIX века Тёрнер был уже популярен в Париже, где в частных коллекциях находились некоторые его произведения,

Абсурд как центр смыслопорождающих стратегий в творчестве Джеймса Энсора

Ил. 4. Энсор Дж. Низвержение мятежных ангелов. 1889. Холст, масло. 108,8×132,8 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Фрагмент

Fig. 4. Ensor J. The Fall of the Rebel Angels. 1889. Oil on canvas. 108.8×132.8 cm. The Royal Museum of Fine Arts, Antwerp. Detail



Ил. 5. Делакруа Э. Аполлон убивает змея Пифона. 1850–1851. Холст, масло. 800×750 см. Плафон галереи Аполлона, Лувр, Париж

Fig. 5. Delacroix E. Apollo Slaying the Serpent Python. 1850–1851. Oil on canvas. 800×750 cm. Galerie d'Apollon, Louvre, Paris

встает вопрос о возможном ином направлении вектора влияния — от Тёрнера к Делакруа.

Уроки, которые Энсор усвоил, изучая картины Тёрнера, совершенно не превратили его в подражателя, всего лишь следующего по намеченному в середине XIX века пути, пусть этот путь и спустя столетия казался еще удивительно новым. Бельгийский художник прочертил новые траектории, и как раз те изменения, которые внес он, оказались у истоков открытий, совершенных затем рядом авангардистских и модернистских движений в сфере живописной техники. В картине Тёрнера акцент на свете растворил цвет, заставил красочный пигмент как бы излучать его, придал живописной поверхности колористическую гомогенность. Энсор сохранил слияние света и цвета, светоносность краски, органичные для Тёрнера, лишь в сравнительно небольшом участке в верхней части картины, заменив их на остальной поверхности резкими и экспрессивно-беспорядочно «наброшенными» на холст цветовыми пятнами и мазками. Вместо доминирующего сияния теплого света появилась дисгармоничная многокрасочность, подчеркнутая разлитыми локальными вкраплениями чистого цвета. Живописная поверхность приобрела качества, которые парадоксальным образом как будто призваны оттолкнуть зрителя навязчивым, навевающим ужас впечатлением хаоса и брутальности.

Обе картины восходят к тексту Апокалипсиса. Однако выбранные художниками отрывки повествуют о диаметрально противоположных в символично-содержательном плане моментах⁽⁶⁾. Для того чтобы сделать визуально воспринимаемым мистико-символический смысл выбранного текста, Тёрнер опирается на *естественный символизм света и цвета*, трактуя категории света и тьмы как абсолютные и тотальные. Этой концепции подчинен его изобразительный язык, а визуальная дематериализация корпусности и плотности краски снимает оппозицию «натурный — трансцендентный» в пределах этого

(6) У Тёрнера: «И увидел я одного Ангела, стоящего на солнце» (Ап. 19:17). У Энсора: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе» (Ап. 12:7–8).

полотна и, метафорически, — в целом⁽⁷⁾. Драматургия противоборства «свет — тьма» (в онтологическом, аксиологическом, эстетическом аспектах) воспринимается Тёрнером как центр и смысл Бытия, несводимые только к драме человеческого существования.

Степень трансформации живописной техники, которую совершает Энсор, не является случайностью или самоцелью. Она предопределена семантикой самого текста полярной (по отношению к картине Тёрнера) смысловой наполненности. Достигнутый эффект брутальной, почти отталкивающей материальности живописной поверхности, кажущаяся полная элиминация композиционной организованности, хаотичное нагромождение красочного пигмента вызывают стойкое переживание «развороченной» органичной массы, которое, и это очень важно, «ломает» сам процесс зрительного восприятия, выдвигая на передний план тактильные, осязательные ощущения⁽⁸⁾.

Сознательный выбор безобразного (грубого, вызывающе экспрессивного, слишком откровенно напоминающего о материальной, деэстетизированной природе красочного слоя) в качестве фундаментальной эстетической категории, характеризующей манеру письма Энсора, на первый взгляд имеет явно *абсурдный* характер. Может показаться, что он продиктован лишь стремлением к абсолютной провокации, эпатажу, брошенному в лицо непонимающей публики. Но на самом деле с помощью этого вызова Энсор достигает последовательной инверсии всей полноты символических смыслов, выраженных Тёрнером. Он целенаправленно снижает почти космогоническую

(7) Подобное понимание сущностного изоморфизма трансцендентного/натурного выходит за рамки христианства, хотя часто основано на его прямых текстах.

(8) Такая организация живописной поверхности воплощает в себе характеристики, которые А. Ригль, основатель Венской школы искусствознания, несколькими годами позже соотнесет с типом искусства, определяемым как «гаптическое» и противопоставленным «оптическому». Но очень важно помнить, что визуальное восприятие современников Энсора разительным образом отличалось от нашего, уже воспитанного на экспрессионизме, неокспрессионизме, акционизме, боди-арте и т.д. Даже, казалось бы, единомышленники Энсора по символистской «Группе XX», глядя на его холсты, испытывали почти личное оскорбление, которое четко выразил О. Маус, и это закончилось разрывом художника с группой, несмотря на то что он был одним из ее основателей [см.: Rosenblum, Janson, 1986, p. 389]. Свое полное расхождение с Маусом и едкую сатиру на его деятельность художественного критика Энсор вскоре воплотил в картине «Опасные повара» 1896 года (частное собрание) [Canning, 2022, p. 87–88].

интерпретацию Света и Тьмы в картине предшественника⁽⁹⁾ до экзистенциально-антропологического ракурса конкретного бытия (пусть и истолкованного в иносказательном, символическом плане), заменяет пафос романтического пантеизма осознанием его трагизма, конечности, физиологизма. Таким образом путь от светоносной живописи Тёрнера к абсурдистской ее интерпретации у Энсора становится визуальной метафорой эволюции определенной системы духовных смыслов от романтизма к тому типу символистского мировосприятия, у истоков которого находится Энсор (и Э. Мунк) и который найдет свое продолжение в живописи и графике немецких экспрессионистов группы «Мост» и их австрийского единомышленника Эгона Шиле.

Образы масок и скелетов в культуре эпохи, в жизни и творчестве Энсора

Не менее глубокой оригинальностью, если сравнивать с его живописной техникой, отличается и образная система художника⁽¹⁰⁾. Точнее — интерпретация выбранных им образов, в центре которой снова встают абсурдистские приемы. Давно отмечено, что Энсор — тот европейский живописец и график времени зарождения модернизма, в искусстве которого основную смыслообразующую роль играют квазиантропоморфные образы — маски и скелеты⁽¹¹⁾. Образные функции масок и скелетов — бесспорно, одна из самых обсуждаемых тем, когда речь заходит о творчестве Энсора, и эта дискуссия началась, как только появились первые его произведения, в которых они являются героями. Диапазон интерпретаций чрезвычайно широк — от иконографических

и иконологических, до психоаналитических и социально-политических [Bihalji-Merin, 1972; Becks-Malorny, 1999; Werman, 2003; Moran, 2007]. Это вовсе не означает, что именно Энсор открыл выразительную силу, имплицитно содержащуюся в таких изобразительных мотивах. Общеизвестно, что маски часто встречаются уже в античном искусстве, вместе со скелетами остаются популярными в средневековой живописи и скульптуре, превращаясь в обязательный атрибут для некоторых ее традиционных тем (например, Триумф смерти, Пляска смерти). Искусство Ренессанса и особенно Нового времени (распространение Memento Mori в виде самостоятельного ответвления натюрмортного жанра, отделившегося от Пляски смерти) дает блистательные примеры применения этой образной системы в символично-аллегорических, морально-назидательных целях. Сам Энсор чувствовал себя наследником долго развивающейся традиции, прежде всего нидерландско-фламандского направления. Он связывал свое творческое видение с искусством великих предшественников — И. Босха, П. Брейгеля (и в более общем плане — северной поздней готики и Северного Возрождения), но также и Франсиско Гойи. В знаменитом письме к Полу де Монтю (конец 1894 или начало 1895 года), затрагивая в известной степени эволюцию собственных творческих интенций, Энсор признается: «Рембрандт сначала мне очень понравился, но мои симпатии позже перешли к Гойе и Тёрнеру. Я был очарован тем, что нашел двух мастеров, увлеченных светом и насилием. Экстраординарные изобретения Иеронима Босха и Питера Брейгеля также мне очень понравились. Я считал их произведения превосходящими по сравнению с работами других мастеров фламандской школы» [Ensor, 1999, p. 132].

В научной литературе утвердилось мнение, что превращение маски и скелета в самого популярного и узнаваемого героя Энсора связано:

— Во-первых, с неблагоприятными обстоятельствами личной жизни художника, с весьма напряженной из-за взаимоотношений между матерью и отцом семейной атмосферой⁽¹²⁾, которые привели

(9) Тёрнер настойчиво проводит свою концепцию онтологической и аксиологической миссии Света и Тьмы в отношении Универсума далеко не только в этом произведении. Она становится смысловым центром многих его картин позднего периода, например в диптихе «Тень и мрак: Вечер Потопа» и «Свет и цвет (Теория Гёте): Утро после Потопа — Моисей пишет Книгу Бытия» (Тейт Британия, Лондон), показанном в 1843 году в залах Королевской Академии художеств в Лондоне [Лукичева, 2024, с. 55–79].

(10) Лишь в исследовательских целях здесь трансформация живописной техники и образная система изолированы и рассматриваются отдельно. В живописи и графике Энсора, естественно, эти два направления сливаются неразрывно и соподчинены друг другу.

(11) Важнейшие аспекты творчества Энсора были исследованы и продемонстрированы на масштабных тематических выставках и в каталогах к ним, и прежде всего — образы масок и скелетов в его живописи и графике [James Ensor, 1997; James Ensor, 2011].

(12) Можно предположить, что самая ранняя картина Энсора, где появляются маски, погруженные в обывденную, повседневную атмосферу, — «Скандализованные маски» (1883, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель) — спровоцирована как раз именно этими гнетущими семейными обстоятельствами [Schiff, 1981, p. 721–722].

к формированию психически неустойчивого, неуверенного в себе мизантропа, интроверта, так и не сумевшего создать в себе и вокруг себя гармоничный мир. Сам Энсор дает объективное основание для такой трактовки [Canning, 2022, p. 56–65]. В письме к Э. Дюжардену (1899) он сообщает: «...окруженный враждебностью... и неустанно критикуемый... я получил некоторое удовольствие от рисования масок. <...> Таким образом, я смог изучить лиц лицемерных, скрытных и эгоистичных трусливых негодяев, которых я сокрушал своим прогрессом! Это был счастливый выбор: он естественным образом вызывал яркие и интенсивные цвета, отражал корыстную критику моих коллег — их невежество и нечестность. Неловкость критиков, подлые и мелочные нападки прежних подражателей настойчиво удерживали меня на этом уникальном пути» [Legrand, 1971, p. 78–79]. И во многих других письмах, а также в словах его друзей настойчиво звучит это субъективно-психологическое объяснение и обоснование обращения к маскам⁽¹³⁾. Таким образом, маски и скелеты (чаще всего оба эти элемента в картинах неразрывно связаны, маска надета на скелет) заполнили воображаемое пространство, в котором ощущал себя запертым художник, бескомпромиссно отстаивая свою профессиональную независимость, свою неангажированность какой-либо школой (после его разрыва с «Группой ХХ»). Проявляя высокомерную отстраненность от современного мира искусства, противопоставив себя ему, он оттолкнул от себя почти всех (за очень редким исключением) и не нашел поддержки и утешения в религии. Поэтому непонимание и неприятие приходят закономерно, его произведения

(13) Э. Демольде сообщает, что, когда Энсор видел себя окруженным «враждебностью и насмешками — той низкой насмешкой, которую типичный бельгийский критик излучает, как слюну, на все, что он не понимает, — чувствуя себя покинутым даже теми, кого он вдохновил, он представлял себя окруженным масками карнавала жизни: именно тогда он наслаждался рисованием масок и бросал их, беспорядочно, в лицо публике» [Legrand, 1971, p. 79]. В другом письме Энсора можно прочитать: «С 1883 года маски оказали на меня глубокое влияние... С моими преследователями, наступающими мне на пятки, я радостно замкнулся в уединенном мире, где маска занимает почетное место, [где] маски, полностью состоящие из насилия, света и яркости, властвуют. Маска говорит мне о свежести тона, о четкости выражения, о роскошном декоре, о паразитических жестах, о беспорядочном движении и изысканной турбулентности» [Ensor, 1999, p. 164].

видятся зрителю ужасными, безобразными, и Энсор болезненно это осознает⁽¹⁴⁾: «На мою голову сыплется град жестоких комментариев, — пишет он. — Меня оскорбляют, унижают; говорят, что я [сумасшедший], глупый, злой, порочный, неспособный и невежественный!» [Ensor, 1999, p. 76].

— Во-вторых, с некоторыми архаическими чертами социальной жизни Фландрии, где до начала XX века не теряли популярность карнавалы. Их корни уходят в средневековые массовые народные празднества, привносящие языческие элементы в официальную фламандскую христианскую культуру⁽¹⁵⁾. Сохранилось множество свидетельств того, что семья художника, в частности его бабушка, принимала участие в карнавальных праздниках, где маски являются непременным атрибутом. В доме хранились маски и карнавалы костюмы, которые использовались членами семьи во время карнавалов или продавались в семейной лавке. Это означает, что с самого детства у Энсора была естественная возможность впитывать эту атмосферу, ощущать определенную причастность к ней, тем более что, как сообщает сам художник в одном из своих писем, бабушка стремилась вовлечь и его, маленького мальчика, в эти карнавалы действия, переодевания, ношения масок [Canning, 2022, p. 30–31].

Бесспорно, эти два жизненных обстоятельства не могли не оказать на него влияние, и весьма заметное, если судить по письмам Энсора о роли масок в его живописи и графике. Но все же это только часть объяснения огромной образно-функциональной значимости масок и скелетов для генезиса ценностно-смысловых аспектов его творчества. В контексте его ангажированности ими, важно подчеркнуть,

(14) Напомним, что явно выраженная ситуация остракизма, в которой оказался Энсор, имела место в последние десятилетия XIX — начале XX века. Затем его официальный социальный статус резко меняется, вплоть до того, что к концу 1920-х годов он превращается в национального героя и получает в 1929 году титул барона от короля Альберта I в связи с его ретроспективной выставкой во Дворце изящных искусств в Брюсселе.

(15) Но для более точного понимания того, как карнавалы вписывались в повседневность Остенде, следует иметь в виду, что в эпоху Энсора интенсивность и подлинность карнавального начала в жизни социума, о котором пишет М. Бахтин применительно к роману Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» в труде «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», заметно ослабли. На передний план неизбежно стало выходить желание воссоздать по законам театрального жанра необычную, оригинальную атмосферу ради привлечения туристов и отдыхающих.

что интерес к карнавальному, плутовскому жизненному началу значительно актуализируется во второй половине XIX — начале XX века. И необходимо сделать акцент на том факте, что этот интерес выходит далеко за сферу изобразительного искусства, проявляется в очень широком, в том числе и сугубо профессиональном диапазоне, как объект изучения и анализа. Этот диапазон простирается от профессиональной художественной литературы, где фламандский писатель Шарль де Костер в своем романе (1867) обрабатывает народные сказания и воскрешает образ Тиля Уленшпигеля, придавая ему необычайную популярность, до новаторских научных изысканий, в рамках которых Михаил Бахтин в 1930-годы пишет свою работу о Рабле и карнавальной культуре⁽¹⁶⁾. Вследствие этого карнавальное начало уже эпистемологически осознается как один из универсальных модусов, без которого невозможно охватить и осмыслить целостность бытия человека; с другой стороны, заложенная в нем ценностная система превращается в обязательный контекст аксиологического переосмысления бытия, становится метафорой вектора, направленного к финальной стадии разрушения идеи «человек — венец творения». Таким образом, интерес Энсора к маскам, скелетам, карнавальным инверсиям, obsessions, к низменной, перверсивной стороне человеческой сущности вписывается в контекст, который объективно пробуждается и становится очень значимым в его эпоху [Schiff, 1981, p. 723]. Этот интерес имеет свою специфику, целеустремленность, содержательность, длительную перспективу развития, связанную со все большим нарастанием значения психологической компоненты и психологизации.

В творчестве Энсора можно наметить несколько векторов, по которым развивается мотив скелетов и масок:

- синтез религиозных сюжетов и сакральных ценностей с темой карнавала, масок, скелетов;

(16) Интересно, что Т. Хайман (T. Human) в статье «Джеймс Энсор: карнавальный смысл мира» (James Ensor: A Carnival Sense of the World) для каталога выставки «Дж. Энсор, 1840–1949: Театр масок» [James Ensor, 1997, p. 76–86] напрямую применяет методологию М. Бахтина для анализа карнавального начала у Энсора. Один из разделов статьи он так и называет «Карнавальная свобода: Энсор и Бахтин» (Carnival Freedom: Ensor and Bakhtin) [James Ensor, 1997, p. 78–79].

- навязчивая самоидентификация с образом Христа [см.: Canning, 2022, p. 34–40];
- погружение скелетов и масок как в обыденные, повседневные для человека ситуации, действия, так и в алогичные и абсурдные. Совокупность тех и других как раз и репрезентирует в целом «жизнь» этих квазисуществ.

Необходимо подчеркнуть, что первые две линии (особенно вторая) достаточно широко представлены и в творчестве других символистских художников эпохи (П. Гоген, Ф. Ропс, Ф. Кнопф, А. де Гру, перечень можно было бы продолжить). А вот в развитие третьего направления Энсор внес масштаб и глубину, которые дают основание утверждать, что, может быть, именно в нем, даже больше, чем в радикальном обновлении живописной техники, заключается самый оригинальный аспект вклада Энсора в эволюцию европейского искусства в сторону модернизма.

Повседневная жизнь скелетов и масок

В ранних картинах Энсора (конец 1870-х — начало 1880-х, так называемый «темный период») частым сюжетом становится изображение повседневной жизни того социального круга, к которому он сам принадлежал, — интерес к этим явлениям вполне в контексте изобразительного искусства второй половины XIX века. Картина «После полудня в Остенде» (1881, Королевский музей изящных искусств, Антверпен) в полной мере воплощает типичный для художника ракурс, в котором он воспринимает образы повседневной жизни в это время. Сравнение с полотном Г. Курбе «Послеобеденный отдых в Орнате» (1848–1849, Дворец изящных искусств, Лилль) выявляет как сходство в трактовке одного и того же мотива между ним и художником-реалистом, так и специфические черты видения Энсора, особенности задачи, которую он решает. На этой стадии отличия касаются только образно-формальной системы картины. В обоих случаях это интерьерные сцены, Курбе и Энсор изображают членов своих семей, сидящих за столом.

Но для Курбе задача сводится к достаточно достоверному визуальному отображению обыденного эпизода, поэтому мазки сливаются в густой пастозный живописный слой, в пространстве которого глаза



Ил. 6. Курбе Г. Послеобеденный отдых в Орнана. 1848–1849. Холст, масло. 195×257 см. Дворец изящных искусств, Лилль
Fig. 6. Courbet G. After Dinner at Ornans. 1848–1849. Oil on canvas. 195×257 cm. Palais des Beaux-Arts de Lille, Lille

зрителя спокойно улавливают и трехмерное перспективное развитие пространства комнаты, и объемно моделированные, с развитием в глубину фигуры персонажей. Конечно, речь уже не идет о строго последовательном построении перспективного сокращения, об иллюзионизме в передаче антропоморфных форм, стремящемся к сокрытию работы руки и кисти на живописной поверхности. Тем не менее Курбе, балансируя между визуальной достоверностью и открытой демонстрацией элементов живописной поверхности, оставляет разделяющую их границу ближе к достоверности.

Для Энсора эта граница заметно отодвинулась в противоположном направлении. У Курбе точка зрения сохраняет эффект естественного восприятия сцены, словно случайно открывшейся зрителю. Энсор смотрит с точки зрения сверху вниз, отодвигая стол и персонажей от передней кромки, но в нарушение перспективной логики слегка «приподнимает» к заднему плану пол так, чтобы сцена открылась

Абсурд как центр смыслопорождающих стратегий в творчестве Джеймса Энсора



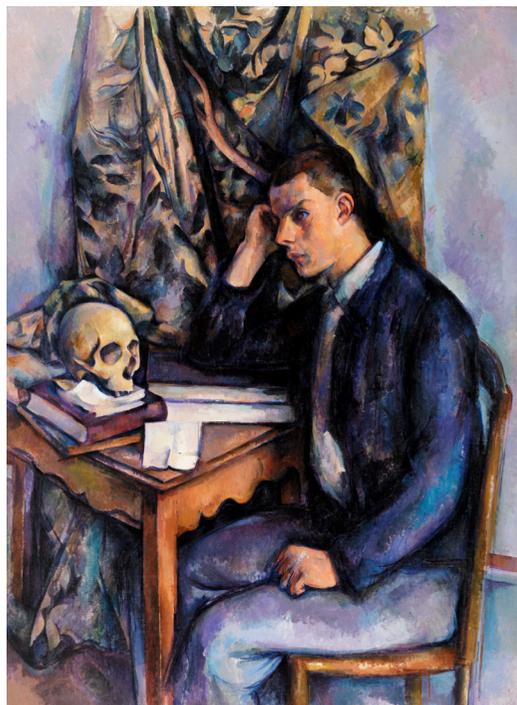
Ил. 7. Энсор Дж. После полудня в Остенде. 1881. Холст, масло. 108×133 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен
Fig. 7. Ensor J. Afternoon in Ostend. 1881. Oil on canvas. 108×133 cm. The Royal Museum of Fine Arts, Antwerp

зрителю во всех своих деталях. Ощущение неестественности, сконструированности пространства усиливается за счет откровенной демонстрации структуры живописного слоя, распадающегося на хаотичные живописные пятна и пастозные мазки. Натурность колорита у Курбе постепенно вытесняется интересом к повышенной красочности и звучанию чистого цвета в отдельных мазках и пятнах.

Дальнейшее развитие репрезентации повседневной жизни у Энсора связано с тем, что усиливающаяся открытая демонстрация чисто живописной структуры, разлом визуальной достоверности форм полностью подчиняются решительной трансформации самой концепции обыденности как одной из наиболее очевидных и укорененных ипостасей жизни. Обыденные, ежедневные моменты и события переживаются, тривиальные действия выполняются уже не людьми, а скелетами и масками, вытеснившими живых из, казалось бы, принадлежащего только им пространства. Именно их художник делает героями повседневной жизни, размещая в эпицентре смыслообразующих категорий абсурд — абсурд слияния жизненного событийного потока и тления смерти.



Ил. 8. Энсор Дж. Скелет, рассматривающий шинуазри. 1885 — ок. 1888. Холст, масло. 101×61 см. Музей изящных искусств, Гент
Fig. 8. Ensor J. Skeleton Looking at Chinoiserie. 1885 — c. 1888. Oil on canvas. 101×61 cm. Museum of Fine Arts, Ghent



Ил. 9. Сезанн П. Юноша с черепом. 1896–1898. Холст, масло. 130,2 х×97,3 см. Фонд Барнса, Филадельфия
Fig. 9. Cézanne P. Boy with Skull. 1896–1898. Oil on canvas. 130.2×97.3 cm. The Barnes Foundation, Philadelphia

Картину «Скелет, рассматривающий шинуазри» (1885 — ок. 1888, Музей изящных искусств, Гент) художник завершает в два этапа: в 1885 году он пишет интерьер своей мастерской в родительском доме с фигурой человека, рассматривающего восточные безделушки. В 1888–1890 годах перерабатывает мотив, заменив изображение человека на изображение скелета. Переход из одного содержательно-ценностного измерения в другое, центрированное на абсурде, Энсор совершает одним художественным жестом, добиваясь этим тотальной смысловой инверсии, — прием, который в эту эпоху присутствует только в его творчестве. И не потому, что его современники не обращаются



Ил. 10. Ван Гог В. Череп с горящей сигаретой. 1885–1886. Холст, масло. 32×24,5 см. Музей Ван Гога, Амстердам
Fig. 10. Van Gogh V. Skull with a Burning Cigarette. 1885–1886. Oil on canvas. 32×24.5 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam

к выразительности мотива скелета. Поль Сезанн в 1896–1898 годах создает картину «Юноша с черепом» (Фонд Барнса, Филадельфия).

Но с точки зрения содержательной трактовки это произведение продолжает иконографическую традицию *Memento mori* и *Vanitas*, полностью вписывается в контекст ее морализаторских и назидательных смыслов.

Полотно Ван Гога «Череп с горящей сигаретой» (1885–1886, Музей Ван Гога, Амстердам) по своим смысловым коннотациям находится ближе к концепции Энсора. Но все дело в существенных отличиях между двумя картинами, за которыми стоят две разные визуальные стратегии. Прибегая к типологии портрета, портретного видения (безусловно, в его пародийно-саркастическом варианте, но ведь оптика та же самая), Ван Гог изображает единичное, как бы конкретное событие, тогда как Энсор выходит на уровень обобщения, когда отдельный факт является неотъемлемой частью нескончаемого жизненного потока.



Ил. 11. Энсор Дж. Скелеты, пытающиеся согреться. 1889. Холст, масло. 74,8×60 см. Художественный музей Кимбелл, Форт Уорт

Fig. 11. Ensor J. Skeletons Warming Themselves. 1889. Oil on canvas. 74.8×60 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth

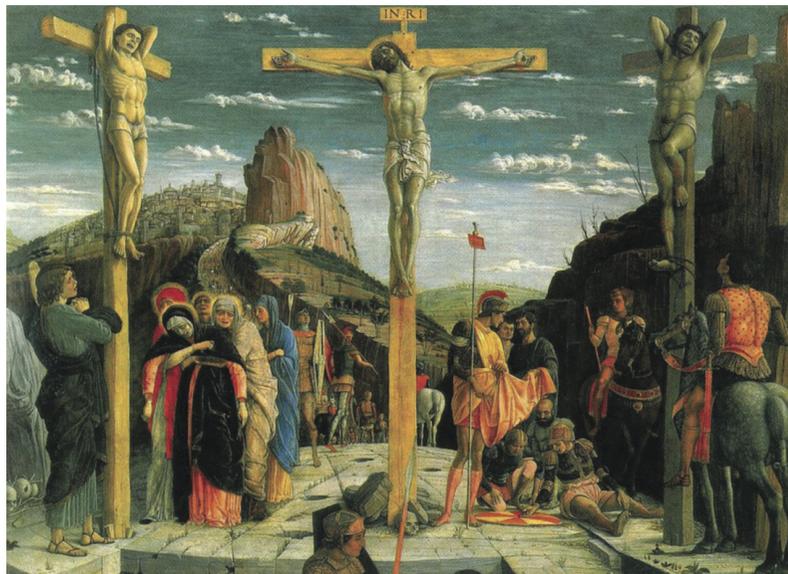
И отныне в живописном пространстве его картин скелеты и маски начнут играть в карты и в бильярд, сражаться на дуэлях, с любопытством наблюдать за черепахой, стоять за мольбертом в мастерской, возникать в пейзажах и натюрмортах, становясь частью цветущего, красочного мира.

Кульминацией нарратива о «повседневной жизни» скелетов и масок является картина «Скелеты, пытающиеся согреться» (1889, Художественный Музей Кимбелла, Форт-Уорт). В ней визуальная стратегия мастера, построенная на абсурдистских антитезах, проступает с необычайной ясностью. Обыденный, совершенно непримечательный интерьер написан в свободной живописной манере, соединяющей большие цветовые поля с нервными, то ниспадающими, то вьющимися крупными мазками, белесые, сероватые и тускло зеленые оттенки с яркими акцентами чистого цвета. По центру комнаты находится

печка с высокой трубой, справа — ящик для угля с лопатой в нем. Нотки эмблематического характера, вызывающие в памяти голландскую и фламандскую живопись XVII века, вносят изображения скрипки, палитры, кисти, а также надпись «Нет огня. Найдете ли вы его здесь завтра?» Печку окружают два одетых скелета, другие лежат на полу, при этом часть из них входит в картинное поле очень фрагментарно, поскольку рама отрезает все, кроме черепов (так называемая экспрессия фрагмента). Живописное пространство построено логично, ясно, объемно, развивается вглубь чередующимися предметными планами. Ощущение статичности, «предстояния» перед зрителем, уравновешено «вхождением» в комнату справа и слева еще двух скелетов. Визуальные реалии репрезентируют смыслы, структурированные вокруг соединения двух абсолютно антитетических рядов качеств и свойств. Тепло живого тела должно вытеснить смертельный холод скелета этим привычным актом, согреванием вокруг печи. Благодаря погружению действия скелетов в подчеркнуто повседневную жизнь художник добивается полной деконструкции аллегорических смыслов *Memento mori* и *Vanitas*. (Можно предположить, что в этой картине он, благодаря атрибутам и надписи, словно ведет неслышный диалог с этими жанрами.) Их смысловая структура выстроена на противопоставлении двух пространств, «по эту и по ту сторону», на двух временных модусах, соединенных вектором времени, направленным от жизни к смерти. Зритель, находясь в своем жизненном пространстве, должен помнить о бренности и смерти, ожидающей впереди, но между ним и ею пролегает время. Именно его элиминировал художник, убрав тем самым и пространственное разделение на «ту» и «эту» стороны. В данной картине, как и во всех остальных, где скелеты и маски вовлекаются в обыденные жизненные процессы, уничтожена временная, но и сущностная дистанция между жизнью и смертью, с жизни словно сорваны покровы, чтобы обнажить истину о ее неразличимости со смертью.

Коннотации абсурда в религиозных произведениях Энсора

Символизм как историческое направление конца XIX — начала XX века постулирует своей главной целью постижение высшей реальности, которая воспринимается как единственно подлинная



Ил. 12. Мантенья А. Распятие. Центральная панель пределлы Алтаря Сан-Дзено. 1457-1459. Дерево, темпера. 67×93 см. Лувр, Париж
Fig. 12. Mantegna A. The Crucifixion. The central panel of the Predella of Pala di San Zeno. 1457-1459. Tempera on wood. 67×93 cm. Louvre, Paris

и в аксиологическом, и в гносеологическом плане. В силу этого религиозный аспект в разных его измерениях возникает совершенно естественно и органично и занимает в нем значительное место. Но специфика подхода Энсора в том, что он запускает глубоко деструктивные процессы смыслообразования, рассуждая о религии, радикально меняет как способы визуализации, так и механизмы означивания смыслов. Изменения выражаются в снятии запретов, в полной деаксиологизации норм и правил, до сих пор регламентирующих религиозные изображения в культуре Нового времени.

К этим радикальным переменам художник приходит не сразу. Первый этап продвижения по новому пути можно выявить, сравнивая произведения на схожую религиозную тематику, вполне традиционную для европейского искусства. Сравнение двух произведений — «Истязаемый Христос» (1888, Художественный музей Милдред Лейн Кемпер, Вашингтонский университет, Сент-Луис) Энсора и центральная часть пределлы с Голгофой с алтаря Сан-Дзено (1457–1459, Лувр, Париж)



Ил. 13. Энсор Дж. Измученный Христос. 1888. Холст, масло. 55,6×70,1 см. Художественный музей Милдред Лейн Кемпер, Вашингтонский университет, Сент-Луис
Fig. 14. Ensor J. Christ Tormented. 1888. Oil on canvas. 55.6×70.1 cm. Mildred Lane Kemper Museum, Washington University, St. Louis

Андрея Мантеньи — показывает, что на этом этапе мастер эпохи символизма уже чувствует себя несравненно свободнее в трактовке того или иного религиозного сюжета, которая на предыдущих стадиях зависела от системы иконографических норм и правил⁽¹⁷⁾. Они регулировали как ментальное пространство религиозных смыслов, так и живописные, формально-стилистические средства его визуализации. Одной из сущностных норм, которую строго соблюдал Мантенья, являлась ясность «прочтения» сюжета как залог успешного

(17) Очень полезный, скрупулезный и исчерпывающий анализ методов диалога с иконографическими нормами и их деконструкции, синтеза новых принципов смыслопродукции, который разрабатывает Энсор, при этом показанный на фоне очень широкой историко-культурной и социокультурной панорамы, находится в каталоге James Ensor: The Temptation of Saint Anthony. В его создании участвовал ряд выдающихся специалистов по творчеству художника, иконографии, истории литературы, что вызвано выстроенными параллелями с одноименным романом Гюстава Флобера (1874) [James Ensor: The Temptation, 2014].



Ил. 14. Неизвестный мастер круга Дуччо из коллекции Гудхарт. Мадонна с младенцем на троне и двумя донаторами. 1315–1330. Дерево, темпера, позолоченная основа. 52,7×29,8 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Fig. 14. Goodhart Ducciesque Master. Madonna and Child Enthroned with Two Donors. 1315–1330. Tempera on wood, gold ground. 52.7×29.8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York



Ил. 15. Энсор Дж. Мадонна с младенцем и донаторами в масках. 1904. Дерево, масло. 41×35 см. Частное собрание. Источник: <https://www.pubhist.com/w50548>

Fig. 15. Ensor J. Madonna and Child with Masked Donors. 1904. Oil on wood. 41×35 cm. Private collection. Source: <https://www.pubhist.com/w50548>

диалога художника со зрителем. Живописная техника Энсора здесь уже идентична с той, в которой выполнена рассмотренная выше картина «Низвержение мятежных ангелов». Очевидно, что она способствует разрушению ясности и целостности визуального восприятия и заменяет его стремительно-экспрессивным усилением воздействия на зрителя центрального образа — Распятого Христа — за счет того, что визуальное взаимодействие с ним приобретает почти тактильные характеристики. Образ Христа на Голгофском кресте проступает из хаотичного, лишённого рациональных, узнаваемых

координат пространства, сотканного из корпусных, пастозно нанесённых красок.

Отказ от нормативной системы порождает множественность и неопределённость смыслов даже во вполне узнаваемом сюжете, восходящем к знакомому тексту. Именно в содержательном пространстве, выстроенном дихотомией «образ — текст», такой отказ вносит в семантические аспекты образа и в процесс означивания все нарастающую долю субъективности, а его денотатные характеристики становятся все более виртуальными, теряя даже косвенные отсылки к реальным феноменам. Но это максимально освобождает творческую фантазию, поэтическое воображение автора, ломает границы зрительского восприятия и наделяет зрителя той же свободой, с одной стороны, подчеркнуто превращая его в соавтора, а с другой — увеличивая его способность к эмпатии, сопереживанию, и даже к идентификации себя с героем. Безусловно, все это способствует необычайному возрастанию выразительной силы произведения.

Многие произведения Энсора на религиозные темы становятся камертоном, выявляющим, в какой мере поколеблен авторитет христианских источников и основания самой христианской веры. И этот камертон звучит настойчиво и сильно, именно благодаря приему смыслообразования, основанному на абсурдном соединении образов. Сравнение картины анонимного итальянского мастера «Мадонна с младенцем на троне и двумя донаторами» (1315–1330, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) с произведением Энсора «Мадонна с младенцем и донаторами в масках» (1904, частное собрание) позволяет глубже понять это. Итальянский мастер, работавший на иной стадии развития европейской культуры, разделяет уверенность в истине Божественного откровения и экстраполирует ее на уверенность в правильности иконографических норм, в их способности четко и точно визуализировать заданные смыслы. Это произведение отличает структурная завершенность композиционного построения, которое, оставаясь индифферентным к конкретным характеристикам, ясно передает иерархию системы ценностей.

В картине Энсора соединяется несоединяемое, разрушается иерархическая ценностная система, элементы которой сами по себе имели символическое значение. Поэтому их деструкция неизбежно



Ил. 16. Энсор Дж. Вход Христа в Брюссель в 1889 году. 1888. Холст, масло. 252,6×431 см. Музей Ж. Пола Гетти, Лос-Анджелес
Fig. 16. Ensor J. Christ's Entry into Brussels in 1889. 1888. Oil on canvas. 252.6×431 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles

становится особым знаком — знаком отторжения прежних ценностей или, по крайней мере, знаком сомнения в их значимости.

Конечно, осознавая все это, мы должны понимать, что поставлены под сомнение традиционные ответы на фундаментальные вопросы, содержащиеся в религиозных догматах и текстах Священного Писания, не кажутся бесспорными эстетические и этические нормы, приписываемые персонажам. Они не просто поставлены под сомнение, но переосмысление направлено в сторону полного опровержения их истинности. Тем не менее необходимо отметить, что в этом выражении нового состояния духовности, нового типа религиозного чувства, все же по-прежнему сохраняются традиционные оппозиционные отношения в рамках дихотомии «сакральное — профанное». Сугубо индивидуальное переживание религиозного смысла не снижает способности сакральных аспектов трансформировать и в конечном итоге подчинить себе категорию профанного. Тем не менее намечены пути визуализации самой тенденции к диффузии двух универсальных сфер человеческого космоса. И эта тенденция становится все более интенсивной.

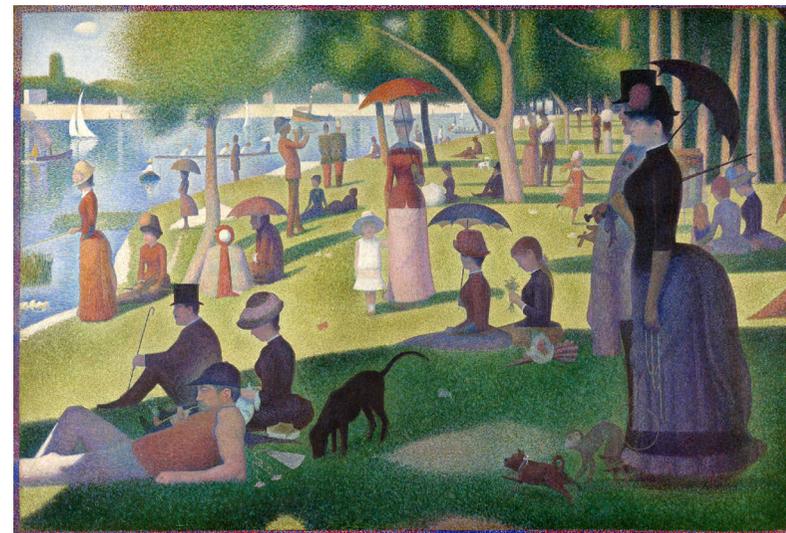
Картина Энсора «Вход Христа в Брюссель в 1889 году»⁽¹⁸⁾, написанная в 1888 году (музей Ж. Поля Гетти, Лос-Анджелес), является рубежной вехой в развитии этой тенденции полного растворения и подчинения сакрального профанному. Впервые образ и событие глубокой сакральной ценности и высокого символического порядка ставятся в эпицентр реальной повседневной жизни⁽¹⁹⁾. Впервые в этом контексте визуальные характеристики современности используются не для изображения библейского Иерусалима, а в своем буквальном, свободном от библейских аллюзий значении: это именно Брюссель со всеми его социально-политическими реалиями. Размещение действия в новом пространственном измерении визуализирует радикальную трансформацию самого ментального сакрального пространства, и это особо чувствуется в переносе провиденциальной роли с личности Богочеловека на личность самого художника. Ведь он воплотил грядущее событие за год до его свершения, не прибегая к помощи слов Божественного откровения. Художник применяет средства визуального выражения смысла (композиционные и колористические) для активного и открытого снижения сакрального уровня до бытийной повседневности, но в ее социально-политическом измерении. Бог не умер, он просто смешался с толпой и растворился в ней, сравнялся с каждым из индивидуумов, составивших толпу. Точно так же и сакральные смыслы, сконцентрированные в этом событии в земной жизни Христа, полностью растаяли и исчезли в злободневных

- (18) Это произведение сразу было признано самым значительным, центральным в творчестве Энсора. Но это не помешало непониманию и неприятию, часто очень остро выраженным, которые очень долго сопровождали картину. Впервые она была публично показана только в 1929 году, когда триумфально прошла персональная выставка художника, связанная с получением аристократического титула. Именно «Вход Христа в Брюссель в 1889 году» стал причиной разрыва Энсора с «Группой XX».
- (19) В контексте данной работы не предполагается подробного анализа картины, как и изложения истории ее восприятия и вхождения в эпицентр современного искусства. Нас интересует применение абсурдистских приемов, вплетенных в ее смысловые аспекты. Этой картине Энсора посвящено огромное количество литературы, среди которой укажем книгу Патрисии Берман (Patricia G. Bergman), где картина проанализирована в широком художественном контексте, бельгийском и европейском, современном Энсору [Bergman, 2002]; а также на одну из последних крупных книг, в которой сделан глубокий анализ картины в ракурсе ее влияния на авангард XX века [Tricot, 2020].

и сиюминутных политических, социальных, этических и эстетических противоречиях и противоборствах⁽²⁰⁾.

Энсор создает картину «Вход Христа в Брюссель в 1889 году» как острый полемический ответ на полотно Жоржа Сёра «Воскресный день на острове Гранд Жатт» (1884–1886, Институт искусств, Чикаго), экспонированное на выставке «Группы XX» в 1888 году в Брюсселе [Rosenblum, Janson, 1986, p. 389]. И надо признать, что оба монументальных панно являются образцовой программной манифестацией взглядов их авторов, за которыми скрыты не просто их субъективные позиции, а концептуальные платформы неимпрессионизма и символизма (в вариантах, утверждаемых в своем творчестве Сёра и Энсором). Эти произведения-манифесты воплощают мировидение авторов, их восприятие-оценку современной жизни и современного социума. Противопоставление визуальных и смысловых структур картин-панно делает возможным постижение (визуальное и ментальное) глубочайшей противоположности двух картин мира. Антагонизм выражен необычайно последовательно, от ступени к ступени, он убедительно прочитывается на всех уровнях создания

(20) В уже указанной статье Г. Шиффа автор анализирует «Вход Христа в Брюссель» [Schiff, 1981, p. 724–727], акцентируя внимание на том, что Ф.М. Достоевский в «Братьях Карамазовых» (1878–1880) и Энсор в своей картине выносят (почти одновременно) одну и ту же оценку разрушению религиозного сознания и распаду христианских ценностей, определяя эти деструктивные процессы как сущностную характеристику своего времени. При этом речь совсем не идет о тождественном отношении писателя и художника к религии или о влиянии, так как Энсор во время создания произведения никак не мог быть знаком с романом Достоевского. Шифф приводит слова русского писателя из речи на литературном утрене в пользу студентов Санкт-Петербургского университета 30 декабря 1879 года перед чтением главы «Великий инквизитор»: «The basic idea is this: that spirit which distorts Christianity by linking it to mundane goals, liquidates the whole meaning of Christendom and inevitably ends up in infidelity. Instead of the lofty ideal created by Christ, a second Tower of Babylon rises. Christianity's lofty conception of mankind degenerates into the vision of a herd of brutes, and under the flag of socially motivated love of mankind there appears the most undisguised contempt of humanity [курсив Шиффа. — К.Л.]». Называя это созвучие оценок «самой поразительной параллелью», Шифф считает, что «краткое изложение, в котором Достоевский объясняет смысл своего Великого инквизитора, можно дословно применить к картине Энсора» [Schiff, 1981, p. 725–726]. (Слова Достоевского в оригинале: «Смысл тот, что если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства, ум несомненно должен впасть в безверие, вместо великого Христова идеала созиждется лишь новая Вавилонская башня. Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом социальной любви к человечеству является уже не замаскированное презрение к нему» [Достоевский, 1976, с. 198]).



Илл. 17. Сёра Ж. Воскресный день на острове Гранд-Жатт. 1884–1886. Холст, масло. 207,5×308,1 см. Институт искусств, Чикаго

Fig. 17. Seurat G. A Sunday on La Grande Jatte. 1884–1886. Oil on canvas. 207.5×308.1 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago

произведений, а примененные приемы каждый раз выстраивают (почти) идеальные антитезы: перспективное построение — отказ от него; подчиненный жестким нормам процесс работы кистью — хаотичное, иррациональное наложение красок на холст; четкое структурирование и очерченность изолированных, замкнутых на себе фигур в живописном пространстве — слияние множества персонажей в огромную человеческую толпу, где начинает теряться изобразительное начало и фигуры превращаются в нечеткие живописные пятна; идеальная кристаллизация обыденной повседневной ситуации, превратившейся в очищенный, застывший знак самой себя, — погружение события в эпицентр подвижных и меняющихся социально-политических действий и смыслов⁽²¹⁾.

(21) Об изображении толпы как главного героя в картине Энсора и в целом в его творчестве, как и о специфике контекстуального подхода к анализу этого образа, см.: [Jonsson, 2001, p. 1–32].

Картины Энсора раскрывают аспект, существенный для понимания того нового пространства смыслов, которое конституирует символизм в религиозной сфере. При всей своей многозначности и многоликости, оно насыщено экзистенциальными смыслами в степени, немислимой на более ранних стадиях развития культуры. Фокус внимания перемещается с бытия Бога на бытие человека. Одной из центральных становится проблема визуального отображения личностного человеческого существования в пространстве мироздания, проблема соотносительности смыслов конечной и индивидуальной человеческой экзистенции и порождаемой ею этики с тем Высшим и Абсолютным, ценностное, этическое и эстетическое измерение которого впервые предстает столь неоднородным и неоднозначным в различных направлениях символизма.

Вышесказанное имеет принципиальное отношение к одному, парадоксальному на первый взгляд, итогу символистской практики, чье значение для судеб европейской культуры чрезвычайно велико. В символизме, обращенном к высшим сферам мироздания, которому интенсивная духовная жизнь и духовный поиск присущи органично, находят визуальное отражение усилившиеся тенденции десакрализации европейской культуры, начавшиеся с эпохи позднего Средневековья. (И здесь снова можно констатировать, что абсурдные знаки тождественности, поставленные Энсором, свидетельствуют о том, как далеко зашел этот процесс). Одним из его проявлений становится, как уже отмечалось, индивидуальное переживание сакрально-религиозных смыслов, окрашивание их в глубоко экзистенциальные тона. В этом ракурсе находит свое продолжение и развитие идея эпохи романтизма о миссии художника-творца, сопоставимой с миссией Спасителя. Экстраполяция провиденциальных смыслов, связанных с образом Христа, на жизненный путь художника составляет особый символично-семантический аспект в серии картин Энсора, Э. Мунка, П. Гогена, где Божественный лик передается портретными чертами того или иного мастера. Таким образом зрителю внушается очевидная ассоциативная связь между Иисусом Христом и художником, выстраивающим индивидуальную художественную Вселенную, обреченным на крестные муки на этом демиургическом пути. Художественные средства всецело подчинены выражению идеи безысходного одиночества человека, способного

пожертвовать всем ради высокой цели. В образной характеристике персонажей, в их позах, жестах, движениях, в колористическом решении живописной поверхности звучат интонации отверженности, отсутствия понимания даже у единомышленников.

Заключение

Несомненно, в масочно-скелетно-карнавальном ракурсе видения природы человека высвечивается важный аспект символического мышления Энсора. Становится очевидным, что главные механизмы продуцирования смыслов основаны на последовательном применении абсурдных, алогичных слияний качеств, характеристик, функций, цель которых — высветить, как во вспышке молний, истину экзистенциально-антропологического плана. Абсурд и парадокс превращаются в средства бескомпромиссного анализа, ход которого окончательно разрушает все еще сохраняющиеся в какой-то степени нормативно-идеализированные представления о человеке и смысле существования, закрепленные в европейской культуре образными системами Ренессанса и Нового времени, получившие окончательное оформление в Просвещении. Те представления, которые сознательно абстрагировались от всесторонности и целостности глубиной характеристики, вскрывающей его настоящую, сотканную из неизбежных и непримиримых противоречий сущность. Абсурд, гротеск, парадокс играют не только чисто прагматическую, соотносительную с конкретным моментом и его задачами, социальную, политическую или иную роль. Игровой аспект в них, конечно, присутствует, но отодвинут на задний план, приглушен, востребованы совсем иные их функции, срывающие покровы и обнажающие сущность человека во всей ее сложности. Но и здесь тоже постижение истины сопровождается значительной платой: в творчестве художников (в широком смысле слова), подобных Энсору, происходит окончательное разрушение гуманистической идеальной модели человека, сформированной Ренессансом.

Активное применение Энсором именно абсурдистских приемов на уровне тотальной художественной интенции во многом определило то ключевое место, которое его творчество занимает в процессах развития европейской художественной культуры на переломном моменте перехода от Нового времени к модернизму. Понимание

его роли становится точнее, если ее сравнить с той, которая принадлежит другому крупнейшему мастеру эпохи — Эдуарду Мане, также воспринимаемому как «отец современного искусства» [см. раздел Un Manet belge: Canning, 2009, p. 65–67]. Оба художника своеобразным способом словно перекидывают (или выстраивают) мост перехода к совершенно новой эволюционной парадигме⁽²²⁾ культуры. Суть заключается в необходимости осуществить возможную степень трансляции прежних, классических ценностных систем в новое состояние, в рождающуюся новую социокультурную и художественную парадигму. Значимость живописной стратегии Мане в том, что он достигает важнейшей цели: применение художником изобразительных структур, освоенных статусом классичности, в процессах освоения и отображения окружающей реальной жизни поднимает на иной аксиологический уровень образы современности. Мане говорит о своей современности, в том числе и о ее неприглядных сторонах, языком высокого искусства, обладающего бесспорной художественной ценностью, таким нетривиальным способом доказывая ее право на попадание в его орбиту, на вторжение в сферу, которую академизм перед ней закрывал.

Энсор ставит перед собой задачу другого порядка, глубоко осознавая, что выработанные в совершенно иных историко-культурных, духовных, религиозных, социополитических условиях ценностные системы и сущностные смыслы не могут быть применены к новой ситуации, что требуется их переосмысление. Но пафос его поиска адаптивных стратегий сконцентрирован на отрицании и деструкции.

(22) Тонкое наблюдение о сходстве визуальных мотивов и их применения у Мане и Энсора см.: [Eisenman, 1987, p. 4].

Список литературы:

- 1 *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); редкол. В. Г. Базанов и др. Т. XV: Братья Карамазовы. Кн. 11–12. Эпilog. Рукописные ред. М.: Наука, Ленинградское отд.-ние, 1976. 624 с.
- 2 *Лукичева К. Л.* Генезис смысла света в живописи Тёрнера и проблема его влияния на живопись эпохи символизма // Английский символизм: Своеобразие и европейский радиус / Отв. ред., сост. И. Ю. Замятина. СПб.: Алетейя, 2024. С. 55–79.
- 3 *Огурцов А. П.* Абсурд // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Науч.-ред. совет.: В. С. Степин и др. Т. 1. М.: Мысль, 2010. С. 21–24.
- 4 *Becks-Malorny U.* James Ensor, 1860–1945: Masks, Death, and the See. Koeln: Taschen, 1999. 96 p.
- 5 *Berman P. G.* James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889. Los Angeles: Paul Getty Museum, 2002. 114 p.
- 6 *Bihalji-Merin O.* Great Masks. New York: H. N. Abrams, 1972. 231 p.
- 7 *Canning S. M.* Le carnaval de la modernité // Ensor: Catalogue / L. Madeline et aut. Paris: Musee d'Orsay, 2009. P. 64–73.
- 8 *Canning S. M.* The Social Context of James Ensor's Art Practice: Vive la Sociale! London: Bloomsbury Publishing, 2022. 272 p.
- 9 *Clark T. J.* James Ensor at the Royal Academy // London Review of Books. 2016. Vol. 38. № 23. December 1. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n23/t.j.-clark/at-the-royal-academy> (дата обращения 31.08.2025).
- 10 *Eisenman S. F.* Allegory and Anarchism in James Ensor's *Apparition: Vision Preceding Futurism* // Record of the Art Museum. 1987. Vol. 46. № 1. P. 2–17.
- 11 *Ensor J.* Lettres / Ed. X. Tricot. Brussels: Labor, 1999. 847 p.
- 12 *Gage J.* Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism. London: Thames and Hudson, 2006. 320 p.
- 13 *James Ensor, 1860–1949: Theatre of Masks* (Exhibition London, Barbican Art Gallery, Barbican Centre, September 11 – December 14, 1997) / C. Brown, S. M. Canning, R. Hoozee, T. Hyman, X. Tricot. London: Barbican Art Gallery, 1997; London: Lund Humphries Publishers, 1997. 142 p.
- 14 *James Ensor: The Temptation of Saint Anthony.* Chicago: The Art Institute of Chicago, 2014 // Publications.artic.edu. URL: <https://publications.artic.edu/ensor/reader/temptationstanthony/section/801/end> (дата обращения 31.08.2025).
- 15 *James Ensor: Universum van een fantast* (tentoonstelling Den Haag, Gemeentemuseum, 12.03.2011–13.06.2011) / S. De Bodt, D. Hardeman, H. Todts. Antwerpen: Ludion, 2011; Den Haag: Gemeentemuseum (Den Haag), 2011. 237 p.
- 16 *Jonsson S.* Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor // Representations. 2001. Vol. 75. № 1. P. 1–32.
- 17 *Legrand F.-C.* Ensor, cet iconnu. Bruxelles: La Renaissance Du Livre, 1971. 127 p.
- 18 *Lesko D.* James Ensor and Symbolist Literature // Art Journal. 1985. Vol. 45. № 2. P. 99–104.
- 19 *Moran C.* The Aesthetics of Self-Skeletonization in James Ensor // Birth and Death in Nineteenth-Century French Culture / Ed. by L. Downing, N. Harkness, S. Stephens, T. Unwin. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007. P. 239–251.
- 20 *Rosenblum R., Janson H. W.* L'arte dell'Ottocento. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1986. 498 p.

- 21 Schiff G. Ensor the Exorcist // *Art, the Ape of Nature: Studies of Honor of H.W. Janson* / Ed. by M. Barasch, L. Freeman Sandler, P. Egan. New York: H.N. Abrams, 1981. P. 719–738.
- 22 Tricot X. James Ensor. Leven en werk. Oeuvrecatalogus van de schilderijen. Brussels: Mercatorfonds, 2009. 480 p.
- 23 Tricot X. James Ensor. The Entry of Christ into Brussels in 1889. Haag: Pandora Uitgeverij, 2020. 230 p.
- 24 Verhaeren E. James Ensor. Bruxelles: Librairie Nationale d'art et d'histoire, G. Van Oest & Co, 1908. 137 p.
- 25 Werman D.S. James Ensor and the Mask of Reality // *Journal of Applied Psychoanalytic Studies*. 2003. Vol. 5. № 3. P. 335–348.

References:

- 1 Dostoevsky F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: V 30 t.* [Complete Works: In 30 vols.], USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House), ed. V.G. Bazanov et al. Vol. XV: Brat'ya Karamazovy. Kn. 11–12. Epilog. Rukopisnye red. [The Brothers Karamazov. Books 11–12. The Epilogue. Handwritten ed.]. Moscow, Nauka, Leningradskoe otd-nie Publ., 1976. 624 p. (In Russian)
- 2 Loukitcheva K.L. Genezis smysla sveta v zhivopisi Ternera i problema ego vliyaniya na zhivopis' ehpokhi simvolizma [The Genesis of the Meaning of Light in Turner's Painting and the Problem of Its Influence on Painting of the Era of Symbolism]. *Angliiskii simvolizm: Svoeobrazie i evropeiskii radius* [English Symbolism: Originality and European Radius], ed., comp. I.Yu. Zamyatina. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2024, pp. 55–79. (In Russian)
- 3 Ogurtsov A.P. Absurd [Absurd]. *Novaya filosofskaya ehntsiklopediya: V 4 t.* [New Philosophical Encyclopedia: In 4 vols.], scien.-ed. board V.S. Stepin et al. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 2010, pp. 21–24. (In Russian)
- 4 Becks-Malorny U. *James Ensor, 1860–1945: Masks, Death, and the Sea*. Koeln, Taschen, 1999. 96 p.
- 5 Berman P.G. *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889*. Los Angeles, Paul Getty Museum, 2002. 114 p.
- 6 Bihalji-Merin O. *Great Masks*. New York, H.N. Abrams, 1972. 231 p.
- 7 Canning S.M. Le carnaval de la modernité. *Ensor: Catalogue*, L. Madeline et aut. Paris, Musee d'Orsay, 2009, pp. 64–73.
- 8 Canning S.M. *The Social Context of James Ensor's Art Practice: Vive la Sociale!* London, Bloomsbury Publishing, 2022. 272 p.
- 9 Clark T.J. James Ensor at the Royal Academy. *London Review of Books*, 2016, vol. 38, no. 23, December 1. Available at: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n23/t.j.-clark/at-the-royal-academy> (accessed 31.08.2025).
- 10 Eisenman S.F. Allegory and Anarchism in James Ensor's *Apparition: Vision Preceding Futurism*. *Record of the Art Museum*, 1987, vol. 46, no. 1, pp. 2–17.
- 11 Ensor J. *Lettres*, ed. X. Tricot. Brussels, Labor, 1999. 847 p.
- 12 Gage J. *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. London, Thames and Hudson, 2006. 320 p.
- 13 *James Ensor, 1860–1949: Theatre of Masks (Exhibition London, Barbican Art Gallery, Barbican Centre, September 11 – December 14, 1997)*, C. Brown, S.M. Canning, R. Hoozee, T. Hyman, X. Tricot. London, Barbican Art Gallery, 1997, London, Lund Humphries Publishers, 1997. 142 p.
- 14 James Ensor: The Temptation of Saint Anthony. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2014. *Publications.artic.edu*. Available at: <https://publications.artic.edu/ensor/reader/temptationsthanthony/section/801/end> (accessed 31.08.2025).
- 15 *James Ensor: Universum van een fantast (tentoonstelling Den Haag, Gemeentemuseum, 12.03.2011–13.06.2011)*, S. De Bodt, D. Hardeman, H. Todts. Antwerpen, Ludion, 2011, Den Haag, Gemeentemuseum (Den Haag), 2011. 237 p.
- 16 Jonsson S. Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor. *Representations*, 2001, vol. 75, no. 1, pp. 1–32.
- 17 Legrand F.-C. *Ensor, cet inconnu*. Bruxelles, La Renaissance Du Livre, 1971. 127 p.
- 18 Lesko D. James Ensor and Symbolist Literature. *Art Journal*, 1985, vol. 45, no. 2, pp. 99–104.

- 19 Moran C. The Aesthetics of Self-Skeletonization in James Ensor // Birth and Death in Nineteenth-Century French Culture, eds. L. Downing, N. Harkness, S. Stephens, T. Unwin. Amsterdam, New York, Rodopi, 2007, pp. 239–251.
- 20 Rosenblum R., Janson H.W. *L'arte dell'Ottocento*. Roma, Fratelli Palombi Editori, 1986. 498 p.
- 21 Schiff G. Ensor the Exorcist. *Art, the Ape of Nature: Studies of Honor of H.W. Janson*, eds. M. Barasch, L. Freeman Sandler, P. Egan. New York, H.N. Abrams, 1981, pp. 719–738.
- 22 Tricot X. *James Ensor. Leven en werk. Oeuvrecatalogus van de schilderijen*. Brussels, Mercatorfonds, 2009. 480 p.
- 23 Tricot X. *James Ensor. The Entry of Christ into Brussels in 1889*. Haag, Pandora Uitgeverij, 2020. 230 p.
- 24 Verhaeren E. *James Ensor*. Bruxelles, Librairie Nationale d'art et d'histoire, G. Van Oest & Co, 1908. 137 p.
- 25 Werman D.S. James Ensor and the Mask of Reality. *Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 2003, vol. 5, no. 3, pp. 335–348.