Ключевые слова: авангард, модернизм, символизм, Гюстав Моро, Климт, Бёклин, Редон, Бёрн-Джонс, Клингер, Энсор, Нольде, Кубин, Кокошка, Миро, Де Кирико, Дюшан.

Геташвили Нина Викторовна
Кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой всеобщей истории искусств, Академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва
ORCID ID: 0003-0113-3203
ninagallery@yandex.ru

Key words: avant-garde, modernism, symbolism, Gustave Moreau, Klimt, Becklin, Redon, Burne-Jones, Klinger, Ensor, Nolde, Cubin, Kokoshka, Miro, De Chirico, Duchamp.

Getashvili Nina V.
PhD of Art, professor, Head of the Department of General Art History, The Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture of Ilya Glazunov, Moscow
ORCID ID: 0003-0113-3203
ninagallery@yandex.ru

ГЕТАШВИЛИ Н.В.

Символистские источники авангарда

В статье рассматриваются генетические связи европейского авангарда и модернизма с символизмом. В том числе – примеры символистских работ представителей авангарда, примеры получения художественного образования будущих радикалов у символистов, влияния художественного мира, образов символизма на творчество представителей авангарда.

GETASHVILI NINA V.

Symbolist Sources of the Avant-garde

The article explores impactful aspects of successive interrelation within the comparative framework of European avant-garde and modernist movements on the one hand, and symbolist movement on the other. Besides analyzing particular symbolist masterpieces produced by avant-garde artists, the paper is focused on the issue of artistic education, provided for the future radical painters by the symbolists. Moreover, it assesses the influence of the art-world and symbolist iconography on the avant-garde movement.

УДК 791.3
ББК 85

В основу настоящей статьи легло выступление автора на международной конференции «Связь времен: история искусств в контексте символизма», и базируется данная работа на зарубежном материале(1). Пользуясь неясностью с определением и подвижностью границ художественных явлений, автор счел возможным расширить ландшафт авангарда пространством модернизма, вступая тем самым на зыбкую почву амбивалентных характеристик, так как модернистским пафосом (эстетическим и мировоззренческим) заряжены, в свою очередь, определенные «фракции» символизма.

Многолик и авангард. Внутри явления, которое мы весьма приблизительно именуем авангардом, наблюдаются и стадиальность, и взаимное недовольство представителей различных группировок, частое отсутствие консенсуса внутри таковых и транспарентность границ с модернизмом. Дадаисты, включившие в Германии в свои ряды экспрессионистов, восклицали в своем Манифесте 1918 года: «Разве экспрессионизм оправдал наши ожидания такого искусства, которое бы защищало наши насущные права? Нет! Нет! Нет!» Впрочем, беспримесные художественные явления в истории европейской культуры XX века чрезвычайно редки.

Типологическое сопоставление и анализ общих теоретических аспектов обоих разносоставных направлений были кратко изложены в выступлении О.С. Давыдовой «Символизм и „модернизмы“: к вопросу об истоках художественной поэтики XX века» в рамках упомянутой конференции. Такие попытки производились и раньше. И прежде всего, было отмечено как общее стремление к параллельным реальностям «с множеством форм самовыражения», желание «обновить иносказательный язык и осуществить переход от аллегории к символу». Д.В. Сарабьянов, чьи слова здесь цитируются, в своем предисловии к сборнику «Символизм в авангарде» писал: «Я не коснулся проблемы конкретной реализации символистского зерна в авангардном искусстве…» [6, с. 8]. Именно некоторых онтологических «зерен» и «конкретной реализации» хочется коснуться. Лишь конкретика обстоятельств и примеров позволит уточнить природу преемственности и попытаться определить, может ли идти речь о генетической взаимосвязи, или смена произошла в результате бифуркации в процессе «катастрофы» (здесь равно может подразумеваться как романтическая категория, так и математическая теория).

В своих крайних формальных границах эти два многосоставных направления представляют если не противоположности (часто противоречия воистину антагонистические), то совершенно точно – полюса мироощущения, находящиеся на терминалах траверсных векторов. И нелегко представить, что оба они, как впрочем и некоторые другие, в определенной временной фазе принадлежали общей belle époque.

Детальная и всеобъемлющая расшифровка всех возможных генетических связей символизма и авангарда – дело ближайшего будущего. Сейчас же рассмотрим примеры, если можно так выразиться, фенотипического сходства, «доказательного» воздействия, непосредственных связей, подтвержденные свидетельствами самих художников.

В контексте темы следует вспомнить красноречивые примеры символистских работ представителей авангарда. Таковы меланхолические, таинственные «вечерние пейзажи» берегов Гейна Пита Мондриана, его «Красное облако»(2) и другие работы первых годов

(1) Между тем российская почва могла бы предоставить не менее красноречивые примеры. О проблеме преемственности и типологические сопоставления двух направлений на российском материале см.: [8; 3, с. 103–105].

(2) Выставка Dreams of Nature. Symbolism from Van Gogh to Kandinsky в Музее Ван Гога Амстердама (24.02.2012–17.06.2012) и показанная затем в Национальной галерее Шотландии в Эдинбурге (Symbolist Landscape in Europe 1880–1910. 14.0.2012–14.10.2012), в художественном музее Атенеум в Хельсинки под тем же наименованием (16.11.2012–17.02.2013) стала сенсацией, продемонстрировав общность художественных устремлений самых различных художников, подчас не признающих свое творчество в качестве составляющего определенного направления, а их общий каталог – бестселлером. См.: [12].

нового XX века. Такова серия гротескных открыток «Волшебные горы» 1894 года будущего ярчайшего экспрессиониста Эмиля Нольде, чья первая значительная живописная работа с фантастическими существами, парящими над умиротворенно замершей словно под гипнозом ночной землей, «Перед рассветом», появилась в самом начале нового века, в 1901 году[3].

В контексте обозначенной темы существует проблема в точном определении принадлежности некоторых художников к тому или иному направлению. И речь идет не просто о различных периодах биографий. Один из примеров являет собой творчество символиста визионера Альфреда Кубина, с его зловещей атмосферой суровой простоты (по словам Кандинского), которое справедливо учитывается в контексте истории не только сюрреализма, но и арт-брют'а. Не следует также забывать об активном участии Кубина в деятельности созданного в 1909 году «Нового мюнхенского художественного объединения», возглавляемого В. Кандинским и М. Веревкиной (Кубин был соучредителем), а затем – и «Синего всадника» (1911), что позволяет включить его искусство в процесс развития немецкого экспрессионизма. Сновидческие кошмары, сделавшие имя художника широко известным, отсылают к традиции Фюсли и Гойи. Сам Кубин не скрывал своего пристрастия к художественным мирам Арнольда Бёклина, Джеймса Энсора и Одилона Редона. Ясновидцем называет его Кандинский на страницах своей книги 1912 года «О духовном в искусстве».

Самый простодушный ракурс рассмотрения темы раскрывается в перечислении наставников будущих авангардистов и модернистов в начальный период постижения ими собственных профессиональных, цеховых тайн. И среди них тех, чьи произведения и художественная деятельность представляют собой яркие страницы истории символистского движения.

Художественные принципы и произведения Модеста Урхеля, неоромантика бёклиновского склада, всегда вспоминал с благодарностью Жоан Миро. По свидетельству биографа Миро, «Урхель

(3) Т.П. Швец, автор статьи «Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма» [10], относит эту работу именно к экспрессионизму. На самом деле картина была создана в период, когда Нольде еще искал свой путь, поочередно увлекаясь различными направлениями и методиками, от импрессионизма до символизма.

прославился благодаря своим романтическим пейзажным композициям, в которых светлая линия отделяет небо от земли. Это обучение было далеко от авангардистского, однако именно композиционная гармония картин Урхеля пленила Миро со студенческих лет и восхищала всю жизнь» [7, с. 46].

Учеником Густава Климта в Венской школе искусств и ремесел был Оскар Кокошка. Искусство Климта, скончавшегося в 1918 году (окончание Первой мировой войны) и ознаменовавшего трагический конец их общей родины, крах империи, поистине – воплощение belle époque. Мучительное искусство Кокошки, по оценкам идеологов Третьего рейха, представляло «дегенеративного» авангардиста XX века. Тем не менее начиная с 1908 года в некоторых крупных экспозициях и на страницах исследований творчество этих двух крупнейших австрийских мастеров привычно соседствует (следует особо упомянуть венскую выставку 1945 года, в которой «участвовал» и Эгон Шиле).

У самоучки Франца Штука в Мюнхенской академии художеств учились Василий Кандинский, Пауль Клее, Джозеф (Йозеф) Альберс, его ценили экспрессионисты и многие другие[4]. Франц Штук воспринимался учениками не только как наставник мастерского рисунка, но и как обладатель безудержной фантазии.

Анри Бергсон, считавший лишь интуицию способной постичь метафизику мира, преподавал в парижском Лицее Генриха IV Альфреду Жарри, изобретателю патафизики (иронической псевдонауки, которая «больше физики и метафизики»). В 1948 году в виртуальный коллеж патафизики включились не только абсурдисты-литераторы, но и Марсель Дюшан.

В исследовательских публикациях историков искусства годы, проведенные молодыми художниками в мастерской Гюстава Моро, неизменно характеризуются как основополагающий (для каждого!) период в становлении, определивший своего рода педагогический феномен Моро, по определению Батая – запоздалого предтечи сюрреализма, по словам Бретона – сюрреалиста в фасцинации. Среди его учеников – Альбер Марке («Мой близкий недруг» [4, с. 14]), Жорж Руо, Анри Матисс, фовисты Анри Манген, Шарль Комуэн.

(4) В том числе Э. Мунк, М. Чурлёнис, М. Добужинский.

Не удивительно, более того, абсолютно естественно, что новая генерация на этапе своего творческого возмужания получает уроки у предыдущего поколения мастеров, а потом уходит из мастерских мэтров, проявляя бунтарские наклонности. Но в приведенных примерах обращает на себя внимание уважительное отношение самих учеников к учителям! В пору, непосредственно следовавшую за ученичеством, в годы собственной творческой зрелости, никто из перечисленных не стал иронизировать по поводу своего мастера, сбрасывать с корабля современности его наставления, не прозвучало ярких протестных нот, как это случалось в отношении «академистов»[(5)]. И значение Моро в становлении указанных художников не вызывает сомнения.

Однако следует помнить и о влиянии художественного мира Моро, образы которого эксплуатировались в дальнейшем. Так, Макс Эрнст использовал на одной из обложек Cahiers d'Art облик женственного чудища из «Эдипа и сфинкса» Моро. В перспективе влияний свою роль сыграл даже Музей-мастерская Гюстава Моро, по образцу которого желал сотворить свой музей в Фигерасе Сальвадор Дали и который в свое время очаровал Бретона Андре.

У Гюстава Моро учились не только те, кому предстояло создание нового языка живописи, но и его младший собрат по «символизму»[(6)] Фернан Кнопф после обучения (вместе с Джемсом Энсором) в Брюссельской академии. Бельгийский символист, в свою очередь, оказал косвенное влияние некоторыми работами не только на интонацию, но и на образы и сюжеты произведений своего земляка Магритта. Таинственное полотно «Покинутый город»[(7)] Ф. Кнопфа (1904, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель), вдохновленное романом бельгийского же символиста Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюге» (1892)[(8)], воспоминанием отразилось в «Ящике Пандоры» (1951) Магритта. Еще одну работу Кнопфа – «Фоссет. Под

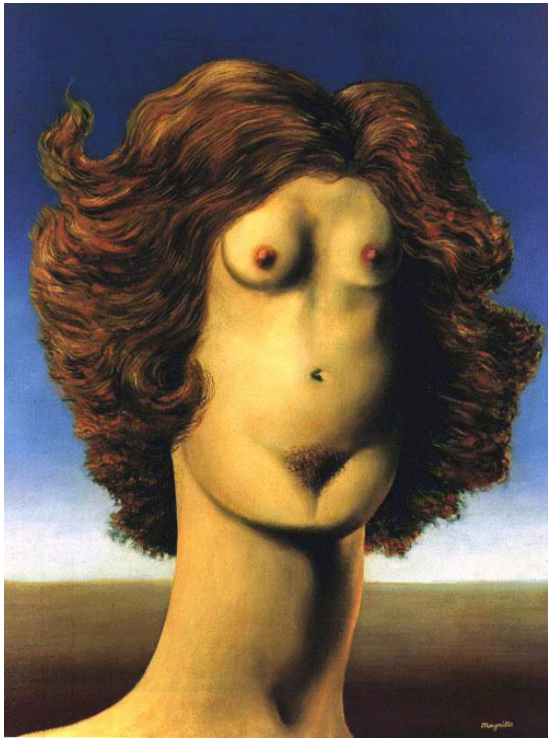
(5) Любимый ученик Гюстава Моро Ж. Руо, драматически пережив смерть наставника, недолгое время был хранителем его музея. Его язвительные реплики в адрес учителя спустя десятилетия на склоне лет относят на счет сварливого характера, сформировавшегося в эту пору.

(6) Сам учитель между тем, как мы знаем, дистанцировался от этого понятия.

(7) Другое название «Заброшенный город».

(8) К слову, отметим, что в иллюстрировании первого книжного издания впервые были использованы фотографии.

Илл. 1. Франц фон Штук. Аллегория греха (Порок). Ок. 1912. Старая и Новая национальные галереи. Музей Берггрюна, Берлин



Илл. 2. Рене Магритт. Изнасилование. 1934. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

соснами» 1894 года[(9)] – с символическим изображением природы как состояния души, Магритт процитировал, по его же свидетельству, на холсте «Дирижер» (1955, ч. с.). Однако вертикальные стволы отзывались и в других сюрреалистических композициях Магритта, причем и в ранних (варианты «Затерявшегося жокея»), и в поздних («Препятствие пустоты. Карт бланш» 1965).

Даже эти приведенные выше единичные, избранные произведения Магритта служат яркими иллюстрациями к хрестоматийному тезису о влиянии символизма на сюрреализм. Бельгийская галерея

(9) Бум., см. техн. 66,5×49,2 см. Брюссель. Королевский музей изящных искусств.

примеров может быть пополнена сомнамбулическими, галлюциногенными полотнами Поля Дельво. А общая – показательным сопоставлением четырех картин, среди которых «Порок» Ф. фон Штука, «Мадонна» Э. Мунка, «Юдифь и Олоферн I» Г. Климта и «Изнасилование» Р. Магритта.

Несмотря на вариативность посылов, филиация образов определяется однозначно, и деградация образа женщины до уровня сексуального желания, слепого, немого и глухого (по выражению Р. Пассерона) доведена Магриттом до логического конца.

Тему плотного и прямого преемства поддерживают отношения творчества бельгийского символиста Джеймса Энсора и немецкого экспрессиониста Эмиля Нольде, возможность сравнения живописи которых обуславливается многими факторами. Прежде всего, прямым и непосредственным влиянием творчества Энсора на Нольде (речь идет об образах масок и смерти). Из всего мирового художественного наследия Нольде, по его собственному признанию, особо выделял два имени – Гойи и Энсора. Если при встрече с еще одним своим кумиром, Мунком, он едва смог «выдавить слово», то к Энсору в 1911 году Нольде специально ездил в Остенде в гости и на поклон. К тому времени он хорошо знал и восхищался искусством бельгийского мастера. Именно к 1911 году, времени посещения ателье Энсора, относится у Нольде «Натюрморт с масками» (акварель, бумага). Однозначное влияние масок Энсора обнаруживается в нольдовском «Изгнании хрюшек из Иерусалима» и других работах. Сходство усматривается не только при сравнении конкретных деталей, но, прежде всего, в трагической иронии художественных миров, гротескной манере «изложения», эксцентрике яркого колорита. И, конечно, в особом отношении обоих художников к изображению персонажей: у Энсора излюбленным приемом является использование масок, у Нольде же экспрессия искажений превращает в маски лица героев (при этом учтем и наличие у Нольде произведений с масками как таковыми). Очевидно, что среди всех оппозиционных вариантов, которые предлагала эпоха, обоими были выбраны сходные ориентации.

В своем программном обращении к теме маски, популярной на рубеже веков (но более широко изученной на материале художественной литературы), Энсор оказывается первым художником (если не считать различных до него изображений Пьеро и Арлекина

Илл. 3. Джеймс Энсор. Интрига. 1890. 90×149 см. Королевский музей изобразительного искусства. Антверпен

Илл. 4. Эмиль Нольде. Натюрморт с масками III. 1911. 74×7 см. Музей искусств Нельсон-Эткинс, Канзас-Сити, Миссури, США

и других персонажей mardi gras и commedia dell'arte) и становится основателем особого жанра «le peinture des masques». Можно сказать, что художники используют разную психотехнику в своем искусстве, в результате получаются эффект у Энсора и аффект у Нольде. В культурологическом аспекте их методы можно детерминировать как «остранение» (в случае Энсора) и «интимизацию» (в случае Нольде). Продолжая сравнения, отметим, что при сходстве методов построения картинного пространства, часто предельно приближенного к зрителю, у Энсора торжествует монтажный принцип (именно поэтому, вероятно, его и почитают еще как предшественника сюрреализма[10]); у Нольде – своего рода «непостановочная документалистика» (при всей условности этого понятия), родившаяся от трансцендентного визионерства. Наивная, искренняя, инстинктивная.Обращая читателей к своей статье по материалам Випперовских чтений, где говорится о «разности» художественного само- и мироощущения и выражения [2, с. 205–216], все же со всей уверенностью могу утверждать, что на пути от «реальности» к «истинному» оба художника были попутчиками.

В художественных поисках основателя и самого яркого представителя метафизической школы Джорджо де Кирико на самом их раннем этапе заметными фигурами становятся Ханс фон Маре, Макс Клингер и Арнольд Бёклин. Выстраиваются поистине «родственные связи» между бёклинскими полотнами «Тритон и нереида» (1873-1874), «Семья тритонов» (1880) и кириковской картиной «Тритон и сирена» (1908-1909). А в этой связи следует упомянуть и картину другого кумира де Кирико – «Сирену» (1895)[11] Макса Клингера, еще одного символиста. По признанию Кирико, именно Клингер инициировал его пристрастие соединять в одном художественном пространстве античный миф и современность. Под влиянием графических образов Клингера в иконографии уже метафизических периодов Кирико появились знаменитая перчатка (начиная с «Метафизического треугольника», 1914) и таинственные тени. Итальянский исследователь Витторио Фагоне со всей определенностью заключает: «Клингер – художник, перед которым явно находятся в долгу и метафизика, и сюрреализм; он связывает эти две различные тенденции с динамическим развитием фантастического элемента» [9, с. 25].

Возвращаясь к Бёклину, следует помнить, что оммаж, почтение к творчеству швейцарского мэтра де Кирико сохранил до конца своих дней, не только с благодарностью отзываясь о нем в мемуарах и в романе «Гебдомерос» (1929), но и сделав беклиновские образы лексемами собственной живописи. «Метафизическая сила Бёклина проистекает из его четкого видения особых феноменов… каждая из его работ шокирует, потрясает нас до глубины души» [11, с. 26]. Единичный показательный пример – «Битва на мосту» (1889) Бёклина и «Битва на мосту» (1969) позднего Кирико; впрочем, оба они вдохновлялись «Битвой амазонок» Рубенса. Множественный пример – фигуры из

(10) Особо ценил Энсора Сальвадор Дали.

(11) Этой волне бёклиновского влияния срезонировал и М.А. Врубель («Игры наяд и тритонов» 1883, ГРМ; «Тени лагун и наяды» 1905, ГТГ).

Илл. 5. Макс Клингер. Лист II из серии «Фантазии о найденной перчатке». Офорт. 1881. 28,8×21 см (размер оттиска). 63×45 см (размер листа)

Илл. 6. Джорджо де Кирико. Песнь любви.1914. Х., м. 73×59,1 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк

бёклиновских «Одиссея и Каллипсо» и «Острова Мертвых» и таинственные, закутанные фигуры из кириковских работ, начиная с его первой «энигмы» в «Тайне оракула» (1909), в которой есть еще одна отсылка к Бёклину, уже к его «Могиле Геркулеса» (1884).

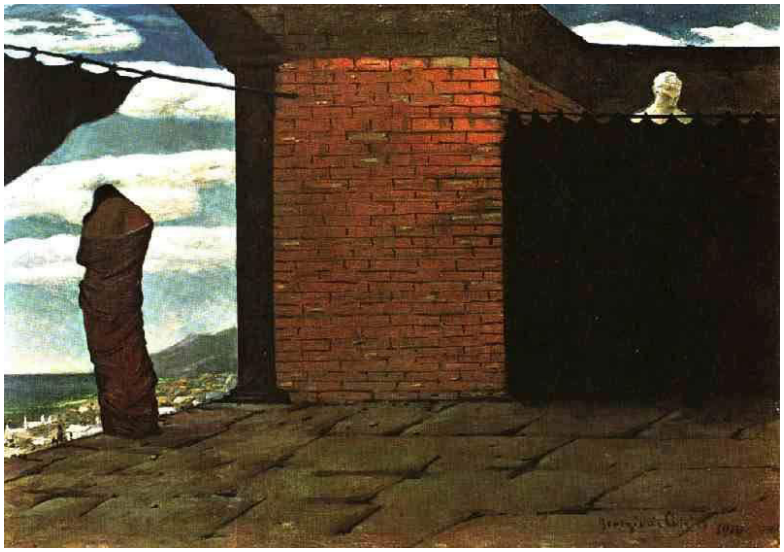
Бросающуюся в глаза убедительность бёклиновского воздействия на Кирико еще раз продемонстрировала обширная выставка «Арнольд Бёклин, Джорджо де Кирико, Макс Эрнст», состоявшаяся в 1997–1998 году в Цюрихе, Мюнхене и Берлине[12]. В эту триаду можно было бы включить и Дали, так как и в его творчестве не раз вспыхивают реминисценции из Бёклина, часто визуализированные с кирикианским метафизическим акцентом.

Символистская литература была домашним чтением юных и молодых будущих авангардистов, глубоко усваивалась и воспринималась как современная, новаторская, актуальная. Ее переживали, с ней считались и полемизировали, ее образами насыщались. К слову отметим, что раннее творчество Гийома Аполлинера, так крепко поддержавшего словом художественные эксперименты авангарда, было чрезвычайно близко символизму. Философские доминанты времени, избранные символистами, не исчезают впоследствии из поля зрения авангардистов, а часто даже оказываются в основе их теоретических постулатов. Следует все же твердо усвоить, что если символистская оптика, как правило, была направлена в прошлое, то авангардная, также как правило, устремлена в будущее. При этом обе системы предчувствуют и переживают Конец и провозглашают Начало.

Кто бы мог представить, что революционер Марсель Дюшан зачитывался произведениями С. Малларме, Ж. Лафорга, А. Рембо, О. де Иль Адана, Р. Русселя. Огюст де Вилье де Лиль-Адан в своем романе «Будущая Ева» подробно описывает сотворенный новым Фаустом, изобретателем фонографа Эдисоном, андроид (таков привычный нам термин из романа, в котором правда говорится об андроиде), прекрасную Совану, духовно превосходящий реальную женщину прежний объект любви молодого лорда. Работу над своим «Большим стеклом» («Новобрачная, раздетая своими холостяками,

(12) О вторичности Кирико в его «бёклиновских» работах «Прометей» (1908/1909)», «Умирающий кентавр» и «Битва кентавров с лапифами» подробней см.: [1, с. 218–219].

Илл. 7. Арнольд Беклин. «Одиссей и Калипсо» 1883. Дерево, масло. 150×104 см Базельский художественный музей, Швейцария



Илл. 8. Джорджо де Кирико. Тайна оракула. 1909. Х., м. 42×61 см. Ч. с.

даже») Дюшан начал под воздействием театральной адаптации «Африканских впечатлений» (1910) Р. Русселя, поставленной в 1912 году[13] и выдержавшей три парижских представления. Руссель описывал машину для рисования, что, как и андреида, впечатлит Дюшана[14]. Идея механичности, «вычитанная» у Русселя, воплотилась у Дюшана в «машину безбрачия», или «холостяцкую машину». Впрочем, слава Дюшана началась чуть раньше с его «Обнаженной, спускающейся по лестнице № 2 (1912)», где тело представлено как последовательность фиксированных диаграммных плоскостей для демонстрации движения (кроме прочего, под влиянием «Золотой лестницы» 1880 года кисти Эдварда Бёрн Джонса).

В конце XIX начале – XX века, машина как проекция эротики лежит в основе литературного и художественного воображения, и молодой Дюшан был увлечен писателями, которые разрабатывали именно эту тему. Рациональный ум Дюшана был сфокусирован на возможности новых наук и новых открытий (четвертое измерение, проявленное посредством неэвклидовой геометрии, рентгеновские лучи, радиология), на эзотерических подходах, отразившихся в видимых световых аурах, окружающих на его картинах человеческие фигуры, рожденных по его мысли по разным причинам: от подсознательных забот персонажей до «метареализма».

Приходится констатировать, что механоморфные создания[15] в произведениях модернистов следует связывать не только с позитивизмом, но и с теми поисками и мыслями, которые зародились в символизме.

(13) Напомню об одноименном шедевре Дали – полотне 1838 года. Русселя Дали «обожал». В поисках истоков творчества С. Дали автор монографии о нем сделал следующий парадоксальный вывод: «Его отец? Раймон Руссель с его бесконечными загадками и непостижимым смыслом, Руссель, который своим эссе „Как я написал некоторые из моих книг“, якобы дающим ключ к пониманию, только отравил всякое чтение, но точки над “i” окончательно так и не расставил» [5].

(14) Дюшану довелось увидеть спектакль весной 2012 года. Его посмотрели и некоторые будущие сюрреалисты, в том числе А. Бретон. В предисловии к тексту «Африканских впечатлений», включенного им в свою «Антологию черного юмора», Бретон писал о том, что «невозможность уже на самом малом отдалении отличить настоящий автомат от движимой живым существом подделки веками завораживала и притягивала людей».

(15) Первое механоморфное произведение, предвестник реди-мейдов, «Мельница для кофе» М. Дюшана было создано в 1911 г.

Илл. 9. Эдвард Бёрн-Джонс. Золотая лестница. 1880. Х., м. 270×117 см. Галерея Тейт, Лондон

Илл. 10. Марсель Дюшан. Обнаженная, спускающаяся по лестнице № 2. 1912. Х., м. 147×89,2 см. Художественный музей Филадельфии, Филадельфия, США

Ауру Дюшан подсмотрел и у Одилона Редона, в частности, у светящихся героев и «сущностей» его «Калибана», «Просперо», и на других полотнах. Сам он объявил, что его «точкой исхода» был не Сезанн, которого принято называть отцом нового искусства, а Одилон Редон[16].

В том же 1912 году летом в Мюнхене он открыл для себя в «Любовной паре перед кустом» 1865 года возможность иронической дистанции по отношению к своим персонажам[17]. В Мюнхене Дюшан работал над серией картин на тему девственницы-новобрачной[18]. А в Бёклине, по его признанию, отыскал своего рода отторжение от реалистического ретинального искусства, а впоследствии, выступая на конференции 1949 года, признал его одним из предшественников сюрреализма.

Начиналось же собственное творчество Дюшана 1901–1910-х годов именно «ретинальной» живописью. В каталоге упомянутой мной выставки такие работы, как «Рай», «Крещение», «Куст», отнесены к стилю пост- или нео-символизма и встали в ряд с произведениями, в которых звучит тема парадиза, обретшая популярность в самом начале XX века.

Упомянутое в примечаниях живописное полотно «Весна, или Юноша и девушка весной» (аллегория «Адама и Евы») 1911 года создано в переломный период исследования возможностей символизма и кубизма, выбора живописного языка, и подтверждает интерес художника к различным способам воплощения метаморфоз[19].

(16) Однако сезанновское начало легко прочитывается в его работе 1911 года «Весна, или Юноша и девушка весной» (Le Printemps ou Jeune Homme et jeune fille dans le printemps). Работа оказывается чрезвычайно схожей с полотном Эмиля Бернара «Любовники, или Адам и Ева» (Les Amants ou Adam et Ève) 1888 года. Стоит ли напоминать, с каким высоким пиететом Бернар относился к Сезанну.

(17) Упомянем по ходу, что и Альфред Макке в юности был впечатлен этой композицией.

(18) См. подробней каталог выставки, прошедшей в Центре Помпиду с 24 сентября 2014 по 5 января 2015, Marsele Dushamp. La Peinture, meme.

(19) Под впечатлением семейного события: его сестра, которой он и подарил картину, выходила замуж. Тема Адама и Евы была повторена им в 1924 году во время короткого веселого представления Ciné-Sketch на последнем выступлении Relâche18, балетного шоу Франсиса Пикабиа, в котором он выступил в роли Адама, а модель Ман Рэя актриса Броня Перлмуттер – Евы. Оба персонажа были облачены в костюмы из розовых лепестков.

За рамками настоящей статьи оказались многие поистине монументальные в художественном ландшафте прошлого века фигуры, в том числе В. Кандинский, А. Матисс, П. Пикассо и другие. И все же приведенные выше немногие примеры показывают, насколько значительным было влияние символизма на сложение художественных миров авангарда/модернизма в перспективе их лексического обновления. А значит, насколько важен культурный «контекст символизма», ген символизма для истории искусства.

Список литературы:

1 *Геташвили Н.* Во что превратится Венера… Образы античности в искусстве XX века. М.: Буксмарт, 2016.
2 *Геташвили Н.* Сбросить маску: Энсор и Нольде // Маски: от мифа к карнавалу / Материалы научной конференции «Випперовские чтения 2007». Выпуск XXXVIII. М.: ГМИИ, 2008.
3 *Кабанова Л.* Символизм и авангардизм: к проблематике преемственности в отечественной культуре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011, № 8. Ч. 1.
4 *Марке М.* Альбер Марке. М.: Искусство, 1969.
5 *Нюрисдани М.* Сальвадор Дали. http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9D/nyuridsani-mishelj/saljvador-dali (дата обращения 04.06.2018).
6 Сарабьянов Д.В. Символизм в авангарде. Некоторые аспекты проблемы // Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г.Ф. Коваленко; ГИИ МКрФ. – М.: Наука, 2003.
7 *Серт Х. Л.* Х. Миро. М.: Арт-Родник, 2004.
8 Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г.Ф. Коваленко; ГИИ МКРФ. М.: Наука, 2003.
9 *Фагоне В.* Сновидение как текст // Искусство как сновидение: открытие подлинной реальности. Европейская графика от Гойи до наших дней. Милан: Edizioni abriele Mazzotta, 1993.
10 *Швец Т.П.* Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011, № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-i-motivy-katastrofy-v-izobrazitelnom-iskusstve-nemetskogo-ekspressionizma (дата обращения 04.06.2018).
11 *Шуриан В.* Фантастическое искусство. Cologne: TASCHEN/АРТ-РОДНИК, 2006. С. 26.
12 Simbolist Landscape in Europe 1880–1910. London: Thames & Hudson, 2012.