

Елена Ключина

ГИПНОЗ И ИСКУССТВО ФЕРНАНА КНОПФА

Мы ни в коем случае не беремся утверждать, что оккультизм, мистицизм, спиритуализм, розенкрейцерство или теософия являлись в эпоху *fin de siècle* основным двигателем авангардного искусства. В отличие от Теренса Гарольда Робсджон-Гиббингса¹, мы понимаем, что использование художником всевозможных практик, заимствованных из психиатрии и зачастую сильно вульгаризированных в процессе применения, не носило повсеместного характера, имело явно выраженную личностную подоплеку и, следовательно, не может служить поводом для разговора о доминирующей роли оккультизма в сложении авангардного искусства рубежа веков. Здесь скорее следует оперировать тезисом Линды Хендерсон, которая основной отличительной чертой модернизма называет открытость человека конца XIX – начала XX века мистическим и оккультным идеям². И с этим мнением невозможно не согласиться, ибо в целом характеризующий рассматриваемую эпоху повышенный индивидуализм находил не только политико-экономическое выражение, но проявлялся и в обостренном интересе художника к исследованию собственной художественной самости.

Для облегчения пути к самопознанию можно было прибегнуть к техникам, активно используемым и не менее активно популяризируемым бурно развивающейся с 1870-х годов психиатрией. Сон, гипноз, транс – все эти особые психические состояния являются на рубеже веков объектом пристального изучения. Позволяя ослабить контроль сознания, они, в представлении практикующего психиатра, могут открыть доступ к бессознательному. А по мнению художника, они в том числе способны предоставить ключ к тем потаенным частям личности, где рождается творческое озарение, или даже открыть путь к познанию трансцендентного.

¹ *Robsjohn-Gibblings T.H.* *Mona Lisa's mustache: a dissection of modern art.* New York: A. A. Knopf, 1947. 265 p.

² *Henderson L.D.* *Mysticism and Occultism in Modern Art // Art Journal.* Vol. 46. № 1. Spring, 1987. P. 5.

Различие научного и творческого подходов к оценке возможностей гипнотического и других воздействий на личность обусловлено принципиальным отличием гносеологической установки психиатра и художника рубежа веков. Сирена Кешавджи по этому поводу замечает: «Для символистов цель заключалась не столько в том, чтобы раскрыть сложность структуры человеческого разума – как это было для психиатров, таких как Фрейд – сколько открыть путь к универсальному и божественному знанию, которое, как им казалось, было погребено в глубинах человеческого познания. Для них двойственность разума была дорогой к экстраиндивидуальному знанию и просвещенному себе»¹. Однако сколь бы различны не были поставленные цели, способы их достижения оказывались универсальными.

Фернан Кнопф, как большинство символистов, был неплохо знаком с различными научными, околонучными и в том числе псевдонаучными практиками, популярными на рубеже веков. Этому способствовал широкий круг знакомств художника с теми людьми, которые прекрасно владели подобным материалом. Наиболее влиятельной фигурой среди них, надо полагать, для Кнопфа был Сар Жозеф Пеладан, знакомство с которым состоялось в 1884 году. Несмотря на традиционную для отечественного искусствознания скептическую оценку фигуры Жозефа Пеладана², нужно признать, что его роль в сложении эстетики символизма была существенна. Во многом благодаря его деятельности французские символисты познакомились с эзотерическими практиками, опробовали различные методы оккультизма, спиритуализма, герметизма, познакомились с Каббалой.

Жозеф Пеладан, со своей стороны, возлагал большие надежды на Фернана Кнопфа. Он называл его равным Пьеру Пюви де Шаванну, Гюставу Моро или соотечественнику Кнопфа Фелисьену Ропсу, чья популярность во Франции в тот период была как никогда велика. Наверняка подобные сравнения льстили молодому бельгийскому художнику, который в середине 1880-х годов еще мало чем успел себя проявить. Наиболее известным художественным результатом этого близкого общения стала пастель Кнопфа «Вслед за Жозефом Пеладаном. Наивысший порок» (Частная коллекция, 1885). Первый вариант работы был уничтожен самим художником прямо в выставочном зале общества «XX» 22 февраля 1885 года. Поводом для этого публичного акта стало заявление Розы Карон, известной оперной певицы 1880-х годов, которая увидела в героине пастели внешнее сходство с собой. В тот же год Кнопф создал новый вариант «Наивысшего порока» и выставил его в Салоне вантистов в 1886 году.

С художественной точки зрения, «Наивысший порок» мало интересен. Цветовая невыразительность, явная несостоятельность Кнопфа

¹ Keshvjee S. L'Art Inconscient: Imaging the Unconscious in Symbolist Art for the Theatre d'art // Canadian Art Review. Vol. 34. № 1. The Visual Culture of Science and Art in Fin-de-Siècle France. P. 62.

² Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 51–52.

в решении пространственных задач, несогласованность фигур, к сожалению, не добавляют произведению семантической вынятности и в целом согласуются с невысоким качеством литературного первоисточника. Однако в контексте разговора о близости эстетико-философских воззрений Кнопфа и Пеладана «Наивысший порок» как никогда интересен. И дело даже не в том, что Кнопф, очевидно, прочел популярнейший среди французской публики роман Жозефа Пеладана, где через жизнеописание Леоноры д'Эсте автор демонстрирует свои познания в области астрологии, магии и спиритуализма. А в том, что, как видно из образной структуры произведения, Кнопф эти идеи разделяет. Он в той же мере «одержим андрогинией, испытывает вкус к необъяснимому, эзотеризму и театрализации, нарциссизму и желанию покрыть завесой тайны свое внутреннее я»¹.

Духовно-интеллектуальная связь с Жозефом Пеладаном будет особенно сильна во второй половине 1880-х годов. Если в 1884 году, несмотря на восхищение потенциальными художественными возможностями Кнопфа, иллюстрировать роман «Наивысший порок» Сар Пеладан предпочел предложить более опытному Фелисьену Ропсу, то уже начиная с 1888 года Кнопф регулярно создает фронтисписы для литературных произведений Пеладана. Здесь следует вспомнить «Иштар» для одноименного романа 1888 года², «С Жозефом Пеладаном. Pallentis radere mores» для «Честных женщин» того же года³, «Пантеон» к одноименному роману Пеладана 1892 года⁴.

Кнопф не теряет связи с Пеладаном и в 1890-е года, когда тот разрывает свои отношения с Папюсом и Станисласом де Гуайта, покидает Каббалистический розенкрейцерский Орден и основывает свою организацию «Катологический Орден Розы и Креста». Кнопф четырежды выставляется в парижском Салоне Розы и Креста (1892, 1893, 1894 и 1897) в качестве почетного гостя. В свою очередь, Пеладан, по-видимому, в стремлении расширить географию своего влияния, регулярно бывает в Бельгии. К примеру, в ноябре 1892 года в Брюсселе в рамках заседаний художественного кружка «Pour L'Art» Жозеф Пеладан председательствует на конференции вместе с Кнопфом и выступает с докладами под популистскими названиями «Об искусстве» и «Об искусстве, любви и тайне в магии»⁵.

Отступая немного в сторону, следует сказать два слова об основателе уже упомянутого нами кружка «Pour L'Art» Жане Дельвиле. Дельвиль – литературный рупор идей Пеладана на территории Бельгии и художественный единомышленник Кнопфа. В литературе можно встретить упоминание о том, что их знакомство состоялось еще во время обучения в Брюссельской Академии изящных искусств. Достоверность этого

¹ Fernand Khnopff (1858–1921). Exhibition catalogue. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004. P. 198.

² Peladan J. Istar. Série «La décadence latine – Ethopée V». Paris: G. Edinger, 1888.

³ Peladan J. Femmes honnêtes. Paris: C. Dalou Editeur, 1888.

⁴ Peladan J. Le Panthée. Série «La décadence latine – Éthopée X». Paris: E. Dentu, 1892.

⁵ См. подробнее: Cole B. Jean Delville, Art between Nature and the Absolute. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015. P. 84.

утверждения сомнительна, ибо на момент зачисления Фернана Кнопфа в Академию Жану Дельвилю было всего девять лет. Скорее всего, их знакомство следует отсчитывать со второй половины 1880-х годов, когда Дельвиль впервые пробует выставлять свои живописные произведения вместе с «L'Essor», публикует стихи в «La Wallonie» и печатает критические заметки о художественной жизни Бельгии.

К сожалению, обстоятельства, при которых состоялось знакомство Пеладана и Дельвиля, достоверно неизвестны. Вероятнее всего, это случилось около 1888 года. Духовное воздействие Пеладана на Дельвиля имело сокрушительный эффект. С конца 1880-х годов молодой художник принялся жадно изучать Каббалу, читать герметические тексты, транслировать эти идеи в своих критических статьях. Обвинив бельгийское авангардное искусство в бездуховности, засилье материализма в лице группы «XX» и «La Libre Esthétique», Дельвиль почти объявил войну Октаву Маусу и Эдмону Пикару¹. В пику последним он основал уже упомянутый «Pour L'Art», а в 1896 году по образцу парижского пеладановского «Розы и Креста» открыл Салон Идеалистического Искусства. Однако уже к середине 1890-х годов когда-то убежденный пеладановец Дельвиль начал испытывать сильное разочарование. Он выступил с открытой критикой своего прежнего наставника, обвинив Пеладана в реакционном оккультизме, элитизме и приверженности устаревшим представлениям². В духовном поиске Дельвиль пошел дальше и через тексты Е. Блаватской и Папюса обратился к теософии.

В 1890-е годы Кнопф, надо полагать, испытывал те же сомнения. Прежде успешный художественно-литературный союз с Пеладаном постепенно начал сходить на нет. Духовно-интеллектуальная близость с Дельвилем также была укромно спрятана от глаз общественности. Это было во многом связано с той линией поведения, которую избрали для себя его друзья. Кнопфа, человека, по словам Эмиля Верхарна, «жесткого, сдержанного, закрытого, бритта, который размышляет больше, чем говорит, который наблюдает больше, чем излагает»³, не мог не настораживать пеладановский рьяный католицизм и монархизм, его вызывающее поведение и явно несоответствующая общественным приличиям манера одеваться. Кнопф опасался повторения скандала, что разразился в 1891 году, когда разногласия Пеладана, Блуа и Гюисманса стали достоянием парижской прессы⁴. Действия и высказывания Дельвиля обладали не меньшей провокационностью. Он буквально клеймил тех, дружбой с кем Кнопф дорожил и с кем активно выставлялся – вантистов и либрэстетистов. Отчасти,

¹ См. подробнее: *Cole B. Jean Delville and the Belgian Avant-Garde: Anti-Materialist Polemics for «un Art Annonciateur des Spiritualites Futures» // Symbolism, its origins and its consequences /* Ed. by R. Neginsky. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010. Pp. 129–146.

² *Cole B. Jean Delville, Art between Nature and the Absolute.* P. 52.

³ *Verhaeren E. Silhouettes s'Artistes, Fernand Khnopff // Art Moderne.* VI, 36, 05.09.1886. P. 281.

⁴ Об этом подробнее: *Lowrie J.O. The Violent Mystique: Thematics of Retribution and Expiation in Balzac, Barbey d'Aurevilly, Bloy and Huysmans.* Genève: Librairie Droz, 1974. Pp. 107–108.

по-видимому, разочаровавшись, отчасти обнаружив брешь в убеждениях своих прежних друзей, а возможно, опасаясь открытых конфликтов со своими бельгийскими коллегами и боясь потерять заказчиков, художник предпочел отстраниться от их деятельности.

В 1890-е годы Кнопф отправился в духовный поиск чего-то более убедительного, основательного и менее радикального во внешнем проявлении. Его искания увенчались успехом за пределами Бельгии, а именно в Англии, где он регулярно бывал, начиная с 1889 года. Здесь он сблизился с одной из сведенборгских общин. Интерес к Сведенборгу в случае Кнопфа имел ярко выраженный религиозный характер и скорее демонстрировал постепенный отказ от чистого эзотеризма 1880–1890-х годов. К 1916 году принятие Кнопфом догматов Новой церкви вылились в текст, в котором мастер свел учение Сведенборга к пяти постулатам¹.

Возвращаясь к последним двум десятилетиям XIX века, отметим, что интерес к оккультизму, который испытывает Кнопф, его попытки поверхностного использования оккультных практик иногда дают повод критикам открыто применять к художнику двусмысленные эпитеты. Так, в 1890 году Даланд в статье, посвященной очередной ежегодной выставке группы «XX» в Брюсселе, называет Кнопфа «Бугро оккультизма»². Критик вспоминает Бугро в контексте зрительской неспособности сопротивляться красоте академического рисунка Кнопфа. Ну а оккультизм приходит на ум как бы сам собою, будучи, по-видимому, широко известным фактом в отношении мастера. Джеффри Хоув также приводит в пример высказывание венского критика Людвиг Хевеши, который в 1906 году называет Кнопфа «обермистиком Брюсселя»³.

Что именно дало повод критикам применять к Кнопфу подобные эпитеты? Прежде всего само изобразительное искусство мастера. Можно назвать целый ряд известных произведений Кнопфа, где художник открыто демонстрирует публике свой интерес к оккультизму. Заигрывая со своим потенциальным зрителем, мастер часто намеренно оставляет ему указания, которые тот воспринял бы как свидетельство причастности Кнопфа к Тайному Высшему Знанию. Примером здесь может служить «С Эмилем Верхарном: Ангел» (1889, частная коллекция), где в нижней части графического листа среди колонн некой античной постройки мы обнаруживаем каббалистические знаки, введенные с явным намерением усилить смысловую нагрузку. Во второй версии данного произведения, а именно в «Ангеле» (1889, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), несмотря на усиленную ретушь упомянутые знаки также остаются вполне читаемыми. Использование текста как структурного элемента

¹ *Khnopff F.* Quelques notes sur la chapelle de la station missionnaire de l'Eglise de la Nouvelle Jerusalem à Ixalles (1 mars 1916) // Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts, communications présentées à la Classe en 1915–1918. 1919. Pp. 83–86.

² *Daland.* Le Salon des XX. Brussels // Mercure de France. 1890. Mars. P. 87.

³ *Howe J.* Les theme religieux dans l'art de Fernand Khnopff // Fernand Khnopff (1858–1921). Exhibition catalogue. P. 31.

живописного произведения – довольно частое явление в искусстве Кнопфа. Каббалистические знаки, не поддающиеся точной дешифровке, мы обнаруживаем в уже упомянутом «Наивысшем пороке», а также в широко известном произведении середины 1890-х годов «Ласки» (1896, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель).

Иконографический строй произведений Кнопфа 1880–1890-х годов также открыто демонстрирует близкое знакомство мастера с идеями герметизма и оккультизма. Здесь примером может служить регулярно повторяющийся образ многогрудой Артемиды Эфесской, семантическая двойственность которого в целом характерна для эпохи *fin de siècle*. В пастели «Из животного мира» (1885, частная коллекция) святилище Артемиды Эфесской, украшенное колоннами из темного мрамора с многогрудыми капителями и черепами, превращается в храм низменного соблазна, плодом которого может быть лишь смерть. В «Орфее» (1913, Льеж, Музей современного искусства), наоборот, Артемида выступает высшим проявлением творческой фертильности.

Увлечение художника магией и ясновидением также находит подтверждение в целом ряде произведений. В частности, показательной является графическая работа «С Жоржем Роденбахом. Мертвый город» (1889, частная коллекция). Кнопф создает ее за три года до издания повести «Мертвый Брюгге», ставшей впоследствии одним из самых значимых символистских текстов Бельгии. На заднем плане мы видим Брюгге, город, в котором Кнопф провел свое детство и куда он отказывался возвращаться вплоть до начала 1900-х годов. В бельгийской культуре рубежа веков за Брюгге закрепилась репутация покинутого города, который лишился своей былой славы и уже несколько столетий подряд пребывал в забвении. Обычно в литературе принято говорить о том, что девушка, представленная на переднем плане, является олицетворением города, а корона, которой она любит, выступает символом забытого могущества Брюгге¹.

Однако, на наш взгляд, работу можно читать шире. Корона, в которую столь пристально всматривается героиня, окрашена в ярко-лазоревый цвет. Тот же цвет мы видим отраженным в глазах девушки. Ее связь с рассматриваемым предметом как никогда глубока. На наш взгляд, корона в данном контексте выступает в качестве берилла или магического кристалла, неперемногого аксессуара скраинга, увлечение которым было широко распространено в Европе конца XIX века и особенно популярно в Англии.

Здесь невозможно не упомянуть о той огромной роли, которую сыграло английское изобразительное искусство в жизни Кнопфа. В начале творческого пути Кнопф – ярый поклонник и подражатель Уистлера. Однако уже к середине 1880-х годов, вновь не без благословения Пеладана, мастер открывает для себя прерафаэлитов. Фигура Данте Габриэля Россетти, безусловно, является для Кнопфа предметом исключительного интереса. И здесь свою роль играет не только близость художественно-эстетической

¹ Pudles L. Fernand Knopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City // The Art Bulletin. Vol. 74, № 4, Dec. 1992. P. 643.

платформы. Кнопфу сродни увлечения Россетти нумерологией, астрологией, скраингом, месмеризмом. У Россетти в 1860–1870-е годы данные знания еще не обладают необходимой степенью научной обоснованности, носят поверхностный и интуитивный характер. Однако, что важно для Кнопфа, они органично входят в состав образной системы, которую вырабатывает Россетти как в изобразительном искусстве, так и в литературе.

Очевидно, в момент работы над «С Жоржем Роденбахом. Мертвый город» Кнопф, известный англоман и денди, вспоминает примеры использования берилла или магического кристалла в английской культуре. Здесь на память сразу приходят и «Лунный камень» Уилки Коллинза, и «Мэри Роуз» Данте Габриэля Россетти, и целый ряд живописных произведений, таких как «Астрология» (1865, частная коллекция) или «Дни Сотворения» (1870–1876, Художественный музей Фогг, Гарвардский университет, Кембридж) Эдварда Бёрн-Джонса, «Аллегорический автопортрет» (1873, Художественный институт, Миннеаполис) или «Служитель» (1873, Галерея Хью Лейн, Дублин) Симеона Соломона. Как видно из приведенных примеров, данный образ имел широкое распространение. Практикующий ясновидец путем длительного пристального всматривания в берилл мог войти в транс и предсказать будущее или увидеть прошлое. Таким образом, вполне вероятно, что Брюгге на заднем плане рисунка Кнопфа видится девушке в качестве неожиданно открывшегося воспоминания или, наоборот, указания на призрачное будущее города. «С Жоржем Роденбахом. Мертвый город» не единственный пример использования образа берилла или магического кристалла в искусстве Кнопфа. Эту иконографическую линию можно продолжить такими полотнами, как «Одиночество» (1890–1891, Фонд Ньюманна, Женжен), «У моря» (1890, частная коллекция), «Реквием» (1907, частная коллекция).

Пограничные состояния личности, как канал, с помощью которого можно прикоснуться к бессознательному, особенно волнуют художника. Различные способы вхождения в гипнотический транс и само состояние транса находят регулярное отражение в искусстве мастера. Самым ярким доказательством интереса художника к гипнозу может служить полотно «I lock my door upon myself» (1891, Новая пинакотека, Мюнхен), пожалуй, самое известное произведение Кнопфа. В русской литературе данное полотно чаще всего упоминается как «Затворница», что, на наш взгляд, является недопустимым, ибо, во-первых, подобный перевод не соответствует подлинному авторскому названию, сильно его редуцирует и, в свою очередь, искажает смысл произведения. Во-вторых, перевод названия с английского на русский узурпирует право Кнопфа на использование оригинального английского текста в момент создания единого семантического поля произведения. «I lock my door upon myself», являясь цитатой из сонета Кристины Россетти «Who shall deliver me?», вызывает необходимую Кнопфу литературную аллюзию, намеренно введенную в живописное произведение. «Я запираю дверь за собой» – словно говорит нам героиня Кнопфа, заранее заявляя о предельном эскапизме и с самого начала постулируя личностно-эмоциональную и пространственную герметичность полотна.

Не вдаваясь с сравнительный литературный анализ (поскольку он будет мало нам полезен в контексте заявленной темы), отметим, однако, что в отношении названий полотен Кнопф всегда занимал двойственную позицию. С одной стороны, он регулярно оставлял в названии цитату из того литературного произведения, которое послужило ему творческим катализатором. С другой стороны, название часто содержало почти незаметно введенное Кнопфом смысловое расширение, подчеркивающее самостоятельную и обособленную позицию мастера в отношении текста. Кнопф отказывался исполнять унижительную, с его точки зрения, роль иллюстратора. Он мыслил себя соавтором и отражал это в названии. К примеру, вместо «*Mon Cœur pleure d'autrefois*» Кнопф использует «*Avec Greoire le Roy. Mon Cœur pleure d'autrefois*», то есть «Вместе с Грегуа ле Руа. Мое сердце плачет о былом». Вместо «*Pallentis radere mores*» – «*Avec Joseph Peladan. Pallentis radere mores*» (1888), вместо «Ангел» – «Вместе с Эмилем Верхарном. Ангел» (1889). Один предлог в начале, и поэтические строки в названии превращаются из первоисточника в литературную реминисценцию с функцией эпиграфа. Ровно такой же литературной реминисценцией следует считать и название «*I lock my door upon myself*».

К сожалению, история создания «*I lock my door upon myself*» достоверно не известна. Как неизвестно и имя модели. Проще всего было бы предположить, что Кнопф традиционно воспользовался услугами сестры Маргариты. Но при сравнении сохранившихся фотографий и полотен становится очевидно, что это не так. В литературе также можно встретить мнение о том, что моделью могла выступить одна из сестер Маке, Элси, которая регулярно позировала Кнопфу после замужества и отъезда Маргариты в Льеж в 1890 году. Но ничем, кроме предположений, данное мнение не подкреплено. Скорее всего, главная героиня полотна – собирательный образ, созданный Кнопфом в подражание боготворимому им бёрн-джонсовскому канону: прямоугольная форма лица с резкими чертами, усиленная маскулинность в фигуре, огненный цвет волос, задумчивый отвлеченный взгляд.

В контексте заданной темы имя модели не столь уж значимо. Гораздо больший интерес для нас представляет предметная среда, в которую она помещена. В первую очередь обращает на себя внимание бюст языческого бога Гипноса, стоящий на полке сразу за героиней. О том, что перед нами именно Гипнос, лишний раз подсказывает стоящий на полке увядший цветок мака, непременный атрибут греческого бога Сна. Иконографическим прототипом бюста Гипноса из «*I lock my door upon myself*» послужила одноименная скульптура из собрания Британского музея, который Кнопф предположительно посетил по время своей английской поездки в 1891 году. «Бронзовая голова Гипноса» датируется I–II веками н.э. и считается копией с работы мастера эпохи эллинизма (I–II века н.э., Британский музей, Лондон). Для Кнопфа эта скульптура превратится в архетипичный первообраз, к которому он не раз будет возвращаться. Он использует его в «Голубом крыле» (1894, частная коллекция), в графическом варианте «Голубого крыла» (Кабинет эстампов Королевской

библиотеки Альберта I, Брюссель), в «Белом, черном и золотом» (1901, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), в «Одиночестве» (1890–1891, Фонд Ньюманна, Женев). Особенно интересны в этом отношении две почти точные копии античного памятника, исполненные Кнопфом около 1900 года в бронзе (1900, частная коллекция) и в гипсе (не сохранилась, известна лишь по фотографиям). В момент создания скульптуры мастер идет по пути апроприации, то есть он почти точно копирует античный образец, но при этом не стесняется поставить свою подпись – *FK*.

Говорить о строгой иконографической регламентированности бюста бога Гипноса в искусстве Кнопфа не приходится. От произведения к произведению образ меняется. Кнопф слегка утяжеляет подбородок, акцентирует губы, чуть вытягивает овал лица, иногда смягчает, иногда усиливает графичность сложной прически. Гипнос Кнопфа, имея ярко выраженные андрогинные черты, все чаще сводится к прерафаэлитскому бёрн-джонсовскому канону, где маскулинность и женственность обладают равными правами и благополучно сосуществуют рядом друг с другом.

К сожалению, в тех источниках, где можно слышать голос самого Кнопфа, как например в «The Studio», мы не обнаруживаем комментариев, на основе которых можно было бы однозначно судить о смысловом значении головы бога Гипноса в искусстве мастера. Мнения исследователей на этот счет также сильно разнятся.

Есть те, кто пытаются дать предельно простое и доступное объяснение, которое и так лежит на поверхности в разговоре о практически любом художнике-символисте. Например, Майкл Сагроске утверждает, что «Гипнос играл здесь (в творчестве Кнопфа. – *Е.К.*) особенно выдающуюся роль. Его можно интерпретировать как разновидность подписи художника. По мнению Роберта Делевуа, Гипнос представляет “образ желания. Желания делать, работать, планировать. Планировать будущего себя. Желание писать”. Кроме того, сон для Кнопфа был явлением самым желанным в существовании. Сон мог, таким образом, быть связанным с воображением, то есть понятием, связанным со всем, что “может быть использовано художником в процессе концептуализации произведения искусства”. Можно рассматривать его как наиболее бессознательное состояние творческого акта. В этом состоянии художник получает вдохновение, свои идеи»¹. Таким образом, М. Сагроске утверждает, что Гипнос является в произведениях Кнопфа прямым олицетворением Сна как источника вдохновения.

На наш взгляд, можно пойти дальше и осмелиться прочесть образ Гипноса еще более прямолинейно, а именно – как олицетворение самого состояния гипнотического транса или гипноза. Конкретно, применительно к «I lock my door upon myself» нам представляется это вполне допустимым, ибо сам художник дает нам подобную возможность, оставляя подсказку в виде небольшой полутиары, спускающейся на длинной цепочке на переднем плане прямо в центре полотна. Интересно отметить тот факт,

¹ *Sagroske M. La Meduse dans l'œuvre de Fernand Khnopff // Fernand Khnopff (1858–1921). Exhibition catalogue. P. 63.*

что большинство зрителей склонны вообще не замечать эту деталь даже при ближайшем рассмотрении полотна в экспозиции мюнхенской Новой пинакотеки. Казалось бы, серебряная цепочка с золотым полумесяцем на конце условно разрезает полотно пополам, чуть левее центральной лилии. Деталь должна моментально обращать на себя внимание, но вместо этого она остается незамеченной, искусно сливаясь с колкими листьями высохшего цветка. Назначение этого предмета однозначно не определено, но мы смеем предположить, что речь идет об объекте, который может служить механическим раздражителем, своеобразным маятником, с помощью которого человек вводится в состояние гипнотического транса.

Практика введения человека в гипноз подобным образом была активно распространена во второй половине XIX века. Впервые этот метод был описан доктором Брейдом, английским хирургом, отцом-основателем гипнологии, в 1843 году. Научные изыскания Брейдера были популярны и широко известны во второй половине XIX – начале XX века. Его методы использовались не только в практической медицине, к примеру, Жаном Мартеном Шарко в работе с пациентами клиники Сальпетриер, Ипполитом Бернгеймом, Зигмундом Фрейдом или Иваном Петровичем Павловым. Они также были активно популяризированы теософами и оккультистами (Еленой Блаватской, к примеру), теории которых, как мы уже успели заметить, были неплохо знакомы Кнопфу.

1880–1890-е годы – это золотой век гипнологии. В течение этих двух десятилетий гипнология признается официальной наукой. В 1889 году параллельно с Всемирной выставкой в Париже проходит Первый международный конгресс по экспериментальному и терапевтическому гипнозу, который собирает около 300 участников со всего мира. В этот период в свет выходит масса научных работ, посвященных данной тематике. Среди них можно упомянуть: «Клинические лекции по нервным болезням» Жана-Мартена Шарко (1885), «Психический автоматизм» Пьера Мари Жанне (1889), «Суггестивная терапия: Трактат о природе и использовании гипноза» Ипполита Бернгейма (1889), «О двойственности сознания» Альфреда Бине (1897). Проблемы гипнологии регулярно обсуждаются в прессе. Здесь можно вспомнить публикации в «L'illustration», в «La Revue», в «Les hommes d'aujourd'hui», в «La Revue de deux mondes».

Дебора Сильверман в монографии «Ар Нуво во Франции. Политика, психология и стиль (Исследование по истории общества и культуры)» с приведением многочисленных примеров убедительно доказывает, что гипноз и суггестия становятся одной из приметных черт массовой культуры fin de siècle¹. Образ гипнотизера и подвластного ему субъекта можно регулярно встретить в художественной литературе. На память сразу же приходит «Орля» Ги де Мопассана (1886), «Трильби» Жоржа Дюморье (1894), рассказы Амброза Бирса, Артура Конан Дойля (повесть «Паразит»,

¹ Об этом подробнее: *Silverman D.L. Psychologie Nouvelle // Silverman D.L. Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology, and Style. Pp. 75–106. Berkeley: University of California Press, 1989.*

1894), Анатоля Франса («Господин Пижоно», 1908-?), Брэма Стокера («Логово белого червя», 1911).

В изобразительном искусстве процесс введения в гипнотический транс, то есть присутствие в полотне как гипнотизера, так и гипнотизируемого, в отличие от репрезентации непосредственно субъекта в состоянии гипноза, встречается относительно редко. Самым известным полотном, ярко иллюстрирующим брейдовский метод в действии, является полотно Рихарда Берга «Сеанс гипноза» (1887, Национальный музей Швеции, Стокгольм). Созданное за четыре года до «I lock my door upon myself», данное полотно реалистического направления шведского искусства интересно нам скорее как свидетельство эпохи, чем как ключ к пониманию работы Кнопфа. Тем не менее «I lock my door upon myself» тематически примыкает к произведению Берга, поскольку Кнопф изображает не только предмет-раздражитель, необходимый для введения человека в транс, но и самого гипнотизера, чье химерическое отражение едва различимо в нижней правой части картины. Благодаря композиции, ловко построенной по принципу *mise en abyme*, Кнопф вступает с нами в игру. Он предлагает нам, зрителям, примерить роль гипнотизера. Это мы вводим героиню в транс. Мы заставляем зрочки ее глаз помутнеть и бесконтрольно смотреть вверх, наподобие того, как это в столь же бессознательном состоянии делает, к примеру, мадам Стюард Меррилл в картине «Mysteriosa» Жана Дельвиля (1892, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель).

Таким образом, сумма символов, сконцентрированных Кнопфом в центральной части картины, а именно: бюст Гипноса, цветок мака, золотая полутяра на серебрянной цепочке, мутное отражение в правой части полотна, – дает нам возможность предположить, что то состояние, в котором мы наблюдаем главную героиню, – это как раз состояние гипноза, при котором человек погружен в иной мир, в познание себя, и одновременно «отключен» от мира здешнего, бренного. «I lock my door upon myself» получает в таком развороте однозначное прочтение – уход в иное бытие, поиск нового психоэмоционального состояния без надежды вернуться.

Помимо относительно наглядного иллюстрирования метода Брейда, Кнопф в целом ряде своих произведений продемонстрировал знакомство и с другими распространенными на рубеже веков способами вхождения в транс, в частности, путем медитации. Медитация, как и примеры образной передачи медитативного состояния, – один из основных лейтмотивов творчества Кнопфа. При этом под медитацией художник подразумевает как простое углубленное размышление о чем-либо в тиши домашнего очага, так и медитативные практики вхождения в транс, которые, возможно, художник опробовал сам или с помощью сестры.

Первый тип медитации иллюстрируют его работы, созданные в период с 1881 по 1886 год. В подобных состояниях мы обычно находим близких Кнопфа, чаще всего появляющихся перед нами в портретах или сценах в интерьере. Таковы «Портрет матери» (1882, Музей современного искусства, Льеж), «Слушая Шумана» (1883, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), «Портрет сестры Маргариты» (1887,

Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель, «Портрет Мари Монном» (1887, Музей Орсе, Париж), «Портрет отца» (1881, Королевский музей изящных искусств, Антверпен) и т.д. Во всех названных произведениях Кнопф намеренно акцентирует столь важное для него понятие, как молчание. Молчание рассматривается им как элемент образной структуры, как состояние, при котором модель и художник обращаются к медитации и совместными усилиями достигают высочайшего уровня сосредоточения, приоткрывающего завесу Тайны.

Изображения медитативной практики, близкой к трансу, появляются в живописи Кнопфа во второй половине 1880-х – 1890-е годы. Сюда можно отнести такие полотна, как «С Эмилем Верхарном. Ангел» (1889, частная коллекция), «Язычество» (1910, частная коллекция). Особый интерес представляет серия графических работ с общим названием «Мечтательница», которую Кнопф реализует в 1900 году. Сюда входит: «Мечтательница. Никогда больше» (1900, частная коллекция), «Мечтательница» (1900, частная коллекция), «Мечтательница II» (1900, частная коллекция). Данный цикл произведений традиционно для Кнопфа создается по фотографии сестры Маргариты. В момент работы над графическими листами художник сильно перерабатывает образ, найденный с помощью фотокамеры. Он отказывается от богато декорированных атласных одеяний и нежно укутывает Маргариту в легкую ткань своего любимого голубого цвета. Он растворяет предметы на заднем плане и превращает их в чудесное марево. Единственное, что остается почти не тронутым, – закрытые глаза и руки. Женщина погружена в глубокий сон. Но она не лежит в постели, а сидя дремлет, находясь в состоянии транса.

Джеффри Хоув выдвигает идею о том, что роль медиума, в которой здесь представлена Маргарита, лишней раз подчеркивается ее необычными одеждами¹. Мы склонны с этим не согласиться по нескольким причинам. Во-первых, данный костюм скорее напоминает фелонь, богослужбное облачение православного священника, образ которого мог быть заимствован Кнопфом, к примеру, из произведений Симеона Соломона 1870-х годов. Во-вторых, фотографии спиритических сеансов конца XIX века свидетельствуют об обратном. Платья медиумов мало чем отличаются от повседневного. Можно допустить мысль о том, что Кнопф заимствует данный костюм у Пеладана или набидов, чьи постановки он мог видеть в Париже. Но это также звучит мало убедительно в связи с датой создания серии – в 1900 году Кнопфа уже мало что связывало с парижским розенкрейцерством.

Применительно к серии «Мечтательница» важно другое, а именно то состояние, которое фиксирует Кнопф. Вхождение в медиумный транс не требует присутствия третьего лица. Связь, которая была необходима художнику в «I lock my door upon myself», здесь отсутствует. В отличие от человека, находящегося в глубоком гипнотическом сне и подчиняющего

¹ Howe J. Les theme religieux dans l'art de Fernand Khnopff // Fernand Khnopff (1858–1921). Exhibition catalogue. P. 51.

свою волю гипнотизеру, медиум способен контролировать себя. Более того, в представлении врачей, исповедующих динамическую психиатрию, которая была широко распространена на рубеже веков особенно во франкоязычных странах, в состоянии транса медиум может рассказывать свои видения, автоматически фиксировать их в виде записей и рисунков.

Если мы принимаем подобную версию в отношении серии «Мечтательницы», то это до известной степени дает нам право пересмотреть трактовку одного из центральных произведений Кнопфа – «Memories. Лаун-теннис» (1889, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель). Художник создал эту пастель в 1889 году. В тот же год «Memories» была выставлена на Всемирной выставке в Париже и принесла Кнопфу медаль второго класса.

Вероятно, общее композиционное решение было найдено мастером после знакомства с «Воскресной прогулкой на острове Гранд-Жатт» (1884–1886, Художественный институт, Чикаго). Произведение Сёра было выставлено в Салоне «XX» в 1887 году и произвело революцию в бельгийском искусстве. Кнопф оказался одним из наиболее стойких к воздействию Сёра вантистов. Влияние на него было наименее существенным по сравнению с остальными художниками. Тем не менее многое в «Memories» пришло от Сёра: это и крупный формат, и самая идея создания многофигурной композиции, и хрупкая структурно-ритмическая организация, и иллюзия гармонии на грани разрушения. Тишина и статика фигур в произведении Кнопфа, как и в полотне Сёра, передает несвободу, которую героини, того не ведая сами, переживают. Дональд Каспит сравнивает фигуры в «Воскресной прогулке» с оцепеневшими камнями, написанными так, чтобы выглядеть живыми, и делает вывод о намеренном научном овеществлении и объективизации персонажей художником¹. Герои Кнопфа тоже овеществлены и не принадлежат себе. Над ними словно довлеет некая сила, сила сна, гипноза, транса. Данное впечатление усиливается безвоздушностью и вневременностью пространства «Memories». Кнопф минимизирует пейзаж, сводя его к безграничному и безмолвному зеленому газону для игры в лаун-теннис. Девушки, как две капли похожие друг на друга, в подражание «Золотой лестнице» Эдварда Бёрн-Джонса (1876, Галерея Тейт, Лондон), бесконечно множатся на однообразном фоне, где нет теней, а следовательно, нет указания на время суток. При всей их сознательности они сомнамбулы, они индифферентны к судьбе друг друга. Их взглядам не суждено встретиться. Несмотря на название полотна, совместная игра между ними также невозможна.

Можно привести целый ряд примеров всевозможных исследовательских попыток разгадать скрытый смысл, заложенный Кнопфом в «Memories». Есть те, кто ссылаются на прекрасную ориентированность художника в актуальных вопросах философии своего времени, вспоминают Анри Бергсона «Материю и память. Очерк взаимосвязи тела и духа» и даже приводят в качестве доказательства цитату из Бергсона о двух видах памяти и т.д.

¹ Kuspit D.B. *Psychostrategies of avant-garde art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 90.

К сожалению, упомянутый труд, знаковый для французского авангарда, был опубликован лишь в 1896 году. Можно было бы сослаться на публично-просветительские лекции, которые с удовольствием читал Бергсон и которые с не меньшим удовольствием посещала широкая публика. Но лекции эти философ давал уже в начале XX века. Да и проходили они в Париже, что для брюссельца Кнопфа служило очевидным препятствием. В общем, ключ к пониманию «*Mémoires*» скорее следует искать за пределами французской философской интуитивистской традиции, хотя ее сложение и приходится на рубеж XIX–XX веков. В литературе такие попытки тоже имеются. К примеру, ряд исследователей предлагают рассмотреть «*Mémoires*» в качестве иллюстрации учения о монадах Лейбница или отражении концепции соответствий Сведенборга. Примеры можно множить. По большей части они представляют собой умозрительное теоретизирование, которое в отношении Кнопфа часто является единственно доступным способом транскрибирования сложного символистского смысла произведения. Ну а раз уж само изобразительное искусство Кнопфа в силу семантической герметичности оправдывает свободу исследовательского самовыражения, то и мы не лишим себя подобного удовольствия и выдвинем свою теорию.

В контексте повышенного интереса к пограничным состояниям сознания, таким как гипноз, транс, ясновидение, скраинг, Кнопф вполне мог попытаться отразить то, что в момент медитации могла передать ему сестра Маргарита. Именно поэтому внешняя реальность замещена здесь изображением реальности внутренней, рожденной в глубинах бессознательного состояния. Именно поэтому пространство, в котором разворачивается сцена, выглядит вторичным. Именно поэтому героини множатся так же, как воспоминания о регулярных летних теннисных сетах. Время сжимается, временные планы совмещаются и смешиваются. Композиционный повтор не спасает от чувства дезинтегрированности, поскольку и время, и пространство в «*Memories*» – фантомы, рожденные и существующие в бессознательном.

Интерес Кнопфа к гипнозу и гипнотическому состоянию находил отражение не только в изобразительном искусстве. В начале 1900-х годов Кнопф возвел настоящее святилище индивидуально-личностному политеизму. Этим храмом стал возведенный по проекту художника дом на рю де Кур в Брюсселе. Как и многие современники, Кнопф выработал собственную индивидуальную религию, следованию которой подчинил в том числе и свой быт. От редких посетителей он требовал тишины и молчаливого покоя. На полу мастерской он начертил круг, куда в момент работы помещался мольберт и куда входить мог только художник. Рядом с изголовьем кровати Кнопф держал блокнот, куда в случае необходимости можно было бы быстро записать воспоминания об увиденном сне. Здесь же можно было увидеть и импровизированный алтарь бога Гипноса, роль которого в жизни и искусстве Кнопфа, как мы успели заметить, трудно переоценить.