

Санкт-Петербургский государственный университет

*КОВАЛЕВА Софья Сергеевна*

**Выпускная квалификационная работа**

*Литературные аллюзии в творчестве Одилона Редона*

Уровень образования: бакалавриат

Направление 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Основная образовательная программа СВ.5045.2019 «Свободные искусства и науки»

Научный руководитель: Доцент  
кафедры  
междисциплинарных  
исследований  
и практик в области искусств  
СПбГУ,  
кандидат искусствоведения  
Чернышева Мария Александровна

Рецензент: младший научный  
сотрудник,  
Отдел западноевропейского  
изобразительного искусства,  
Федеральное государственное  
бюджетное учреждение культуры  
«Государственный Эрмитаж»,  
Шликевич Мария Владимировна

Санкт-Петербург

2023

## Содержание

Введение.....	
<b>Ошибка! Закладка не определена.2</b>	
1.1. Проблема взаимодействия искусства и литературы в символизме и в творчестве Одилона Редона .....	4
1.2. Связь Одилона Редона с литературными кругами Франции.....	11
1.3. Роль литературных аллюзий в формировании художественного мира Одилона Редона.....	19
2.1. Образы из мировой литературы в творчестве Одилона Редона.....	29
2.2. Отсылки к современной литературе .....	35
2.3. Интерпретация поэтических текстов посредством графики .....	40
Заключение .....	47
Список литературы .....	50
Приложения .....	54

## Введение

Творчество Одилона Редона в свое время не получило широкой огласки. Долгое время его работы оставались незамеченными ни публикой, ни критиками. Несмотря на оригинальность и своеобразный стиль, не вписывающийся в полной мере ни в одно художественное направление, художник не стал сенсацией. Таким образом, работы художника долгое время оставались в тени. Тем не менее он не был проигнорирован художественной интеллигенцией и был лично знаком со многими знаковыми фигурами искусства прекрасной эпохи: Андре Меллерио, Стефаном Малларме, Жорисом Гюисмансом. Будучи тесно связанным с символистами, но, при этом, не причисляя себя к их кругу, Одилон Редон находился под сильным влиянием их творчества. Пограничное состояние между фантазией и реальностью составляет основу его художественного метода. В этом смысле, он являлся действительно уникальной фигурой для Франции XIX века, где реалистическая традиция все еще занимала основное место. Даже импрессионисты, чей вклад в развитие нового искусства невозможно отрицать, в своих работах воспевали действительность. Одилон Редон же отступил от этой традиции, уходя от реальности в мир субъективных переживаний и фантазий человека. Его влияние позже можно будет проследить в искусстве начала XX века, начиная от экспрессионистов и заканчивая сюрреалистами.

Именно тогда возрос интерес к творчеству Одилона Редона. В XX веке его работы привлекли к себе внимание художников и искусствоведов. Сюрреалистичные образы в совокупности с экспрессивной манерой были крайне необычны для своего времени, намного больше они походили на произведения искусства модернизма. В связи с этим многие исследователи ищут связь между его работами и произведениями начала XX века.

Творчество Редона часто рассматривается в контексте взаимодействия литературы и изобразительного искусства, однако этот вопрос изучен

фрагментарно, как один из аспектов формирования его творчества. Наиболее значительные исследования принадлежат Дарио Гамбони и Свену Сандстрему. Среди русскоязычных искусствоведов большой вклад сделала Валентина Александровна Крючкова, которая подробно описала творчество Редона в контексте символизма. В данной работе мы попытаемся сконцентрироваться на литературных аллюзиях и мотивах, делая их основным фокусом внимания в изучении произведений Одилона Редона.

Таким образом, целью работы является проведение комплексного анализа литературных аллюзий в творчестве французского художника Одилона Редона для выявления связей и взаимодействий между литературой и изобразительным искусством.

Актуальность исследования обусловлена возросшим интересом к символизму за последние годы. Несмотря на это, существует мало современной литературы о творчестве Одилона Редона.

При выполнении дипломной работы мы ставим следующие задачи:

- Исследовать взаимодействие литературы и изобразительного искусства в контексте творчества Одилона Редона и символизма;
- Описать влияние литературы на творчество художника;
- Определить круг тем и сюжетов, к которым обращается Одилон Редон;
- Проанализировать, каким образом он интерпретирует литературные произведения
- Сравнить его репрезентацию литературных образов с репрезентацией других художников.

### 1.1. Проблема взаимодействия литературы и изобразительного искусства в символизме и в творчестве Одилона Редона

Живопись и литература на протяжении многих веков развивались как самостоятельные виды искусства. Каждое обладает собственным художественным языком, средствами выразительности, методами воздействия. Тем не менее иногда изобразительное искусство заимствует приемы, характерные для литературы и наоборот. Художник может репрезентировать сюжет, тем самым вводя в произведение категорию времени, литература же использует описания, подражая изобразительному искусству. Даже жанры настолько разных областей художественной деятельности могут повторяться; пейзаж и портрет могут встречаться и в поэзии, и в живописи. О проблеме их взаимодействия написано немало трактатов начиная с «Поэтики» Аристотеля, в которой он, скорее, указывает специфику каждого вида искусства<sup>1</sup>. Однако философ определяет их общую задачу – подражание природе. Идея о сходстве литературы и искусства содержится и в трактате Лессинга «Лаокоон»: «Первый, кто сравнил живопись и поэзию между собою, был человеком тонкого чутья, заметившим на себе сходное влияние обоих искусств»<sup>2</sup>. В целом же можно сказать, что традиционно изобразительное искусство и литература воспринимались отдельно друг от друга, хотя и допускались определенные параллели.

В XIX веке художники и философы постепенно отходят от этой парадигмы, и появляется идея синтеза искусств. Ее суть заключается в объединении нескольких видов искусства в одном художественном произведении. Подобный синтез мы могли наблюдать и раньше, наглядным примером тому является театр. Тем не менее в XIX веке эта концепция начинает переосмысляться. Одним из первых об этом заговорил композитор Рихард Вагнер. В его понимании синтез представлял собой размывание границ

---

<sup>1</sup> Крюкова О.С. К вопросу о взаимосвязи литературы и живописи // Теория и история искусства. - 2020. - №3. - С. 73.

<sup>2</sup> 5. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 2. — М., 1964. — С. 500.

между разными видами искусства, что приводит к созданию высшего произведения – Gesamtkunstwerk. Этот термин появился еще в немецкой романтической философии, но наиболее полно его раскрыл именно Вагнер. Многие его идеи легли в основу мировосприятия символистов, в том числе и концепция синтеза искусств. Речь здесь идет не столько о простом сочетании литературы и музыки, поэзии и живописи, сколько об их эстетическом единстве. Важно отметить, что синтез представляет собой появление нового произведения, а не простого сочетания его составляющих<sup>3</sup>. С этим также тесно связано понятие синестезии: схожести разных ощущений, основанных на ассоциациях. Музыка может соотноситься с цветом или вкусом, визуальные образы со звуком. Об этом много рассуждал французский поэт Шарль Бодлер. В сонете «Соответствия» он размышляет о единении чувственного опыта, полученного различными способами восприятия. Поэт фантазирует об особом пространстве, где «запах, цвет и звук между собой согласны»<sup>4</sup>. Явление синестезии в большей степени характерно для поэзии. Символисты считали, что для того, чтобы установить связи или соответствия между внешним миром и миром человеческих чувств необходим особый поэтический язык, который бы обладал и музыкальностью, и изобразительной способностью живописи. Это подразумевает преодоления границ между этими видами искусства. Идея синестезии в символизме также связана с ностальгией по утраченной гармонии, которая и состояла бы из единения чувственного опыта, что также прослеживается в «Соответствиях» Бодлера. Синтез искусств как выражение идеи целостности и гармоничности мира восходят к романтизму, который во многом связан с символизмом. Поэзия, по мнению Бодлера, способна установить пресловутые соответствия между разными видами искусства, «которые стремятся вливать друг в друга все новые и новые силы»<sup>5</sup>. Вагнер

---

<sup>3</sup> Маслова В. А. Проблема синтеза искусств и синестезии в эстетике французского символизма // Философские науки. - 2013. - №5. - С. 82.

<sup>4</sup> Бодлер Ш. Цветы зла. - М.: АСТ, 2021. - С. 127.

<sup>5</sup> Бодлер Шарль. Об искусстве / Пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Липман; предисл. В. Левика; послесл. В. Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С. 320-321.

также считал, что с помощью синтеза искусств получится вернуться к словесно-телесно-музыкальному синкретизму древности<sup>6</sup>. В связи с появлением описанных выше идей, грань между литературой и изобразительным искусством становится менее ощутимой. Теперь они не просто заимствуют сюжеты и образы, а дополняют друг друга. Текст и изображение превращаются в единое произведение искусства, как, например, это происходит в творчестве Уильяма Блейка. У живописи и литературы появляется общая цель – передача состояния, впечатления, установление связей между внешним миром и внутренней жизнью человека.

Может показаться, что прямым сочетанием изобразительного искусства и литературы является жанр иллюстрации. В ней мы видим синтез графики и текста. Иллюстрация подразумевает прямое заимствование сюжетов и образов, при этом нарративная составляющая остается наиболее значимой. Изобразительное искусство же играет скорее роль дополнения, вся художественная часть подчинена условиям литературного произведения. Это воспринимается как естественный порядок вещей, ведь если иллюстрация отойдет слишком далеко от первоисточника, она перестанет быть таковой, потеряв всякую связь с текстом. В то же время это обозначает некоторую несамостоятельность графического изображения, литературное произведение может существовать без иллюстрации, она же по определению не бывает без первоисточника. Расцвет жанра в европейском искусстве приходится на XVIII век. В это время складываются правила, которым должна следовать иллюстрация. Прежде всего, слишком вольная трактовка текста была недопустимой. Изображались чаще всего главные герои и основные события сюжета. Иллюстрация была очень подробной: художник должен был учесть как можно больше деталей из литературного источника. Кроме того, присутствовал язык символов, предметы не появлялись случайно, за каждым

---

<sup>6</sup> Маслова В. А. Проблема синтеза искусств и синестезии в эстетике французского символизма // Философские науки. - 2013. - №5. - С. 83.

скрывался определенный подтекст<sup>7</sup>. Все это в очередной раз доказывает зависимость иллюстрации от литературы.

Одилон Редон, художник, о котором будет идти речь в этой работе, создавал свои произведения в конце XIX - начале XX веков. Идеи в искусстве, озвученные ранее, не могли обойти его стороной, особенно учитывая его связь с символистами, для которых идея синтеза искусств составляет основу мировосприятия. Конечно, это явление не встречается в творчестве рассматриваемого нами художника в чистом виде: он остается в рамках живописи и графики. Однако идея соответствий будет крайне важной для понимания его восприятия литературы и искусства в целом. Аллюзии на произведения писателей и поэтов в его творчестве являются «откликом», попыткой воспроизвести тот же образ или сюжет, но не уподобляться оригиналу и не цитировать его. Синтез проявляется скорее в том, что изображение дополняет уже существующий текст, привнося в произведение новые смыслы. В.А. Крючкова в своей книге «Символизм в изобразительном искусстве» отмечает: «Редон рассматривал литературу и живопись как различные, но взаимодополняющие способы художественного выражения»<sup>8</sup>. Визуальный образ и текст в понимании Одилона Редона были разными средствами изображения грез, в связи с чем художник и поэт способны дополнять произведения друг друга.

При недостаточном знакомстве с творчеством Одилона Редона, можно подумать, что все его работы, посвященные литературной тематике, являются иллюстрациями. Однако это не совсем так. Прежде всего, этот тезис подтверждает сам художник. В дневниках и письмах друзьям он часто рефлексировал о природе искусства и о собственном творчестве. Свои

---

<sup>7</sup> Борщ Е. В. Приемы визуальной интерпретации литературного текста во французской книжной иллюстрации XVIII века // Вестник Челябинского государственного университета. - 2009. - №10. - С. 171.

<sup>8</sup> Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. - М.: Изобразительное искусство, 1994. - С. 153.



произведения Редон ни разу не называл иллюстрациями и старался не употреблять это определение: «Не следует ли нам, в самом деле, избегать, с одной стороны, чрезмерного и ущербного слова "иллюстрация", вы не найдете его в моих каталогах. Это слово, которое предстоит найти: я вижу только те, которые передают, интерпретируют, и все же, они не являются точными, чтобы выразить полностью результат чтения, проходящий сквозь мои «черноты»<sup>9</sup>. Как мы можем видеть, художник затрудняется в определении понятия, но исходя из этой цитаты можно сказать, что акцент сделан на интерпретации. Андре Меллерио, который одним из первых проанализировал творчество Редона, также отмечал, что назвать работы художника иллюстрациями будет ошибкой: «Отсюда следует, что если... провести сравнение со старой иллюстрацией, удерживаемой в гораздо более строгих рамках, то можно признать, что Редон в этом жанре, как и во всем, что исходит от его творческой инициативы, наложил печать, которая действительно принадлежит ему»<sup>10</sup>. Мы не раз будем обращаться к книге Меллерио «Одилон Редон. Художник, рисовальщик и гравер», поскольку это достаточно показательный пример взгляда современников на творчество Редона. Правильнее даже будет сказать, что мнение не только человека, жившего в то же время, но и единомышленника, человека одного с ним круга, в связи с чем книга не лишена определенного пиетета. Итак, критик также отмечает оригинальность подхода Редона к репрезентации литературных сюжетов. Кроме того, Меллерио утверждает, что художник и сам не лишен таланта писателя. В этом мы можем проследить продолжение романтического идеала разносторонне одаренного творца, каким был, например, Эрнст Теодор Амадей Гофман. Прежде чем перейти к анализу работ художника, посвященных литературе, нам предстоит понять, чем же они отличаются от иллюстраций.

---

<sup>9</sup> Mellerio, A. Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur. - Paris: H. Floury, 1923. - P. 115.

<sup>10</sup> Там же.

Одилон Редон в своих графических работах не придерживается правил, которым должна соответствовать иллюстрация. Мы не найдем здесь буквальных трактовок, едва ли заметим хоть одну сцену из литературного источника, процитированную полностью. Детали и описания персонажей и пространства часто опускаются, или им не передается особого значения. Графика Редона не имеет нарративной составляющей, она скорее передает общее ощущение и впечатление от прочитанной книги. Кроме того, графические работы художника вполне самостоятельны, нет необходимости знать источник, чтобы понимать происходящее на картине. Если классическая иллюстрация обычно изображает ключевые события произведения, работы Редона могут репрезентировать абсолютно любой момент, который даже не связан с основным сюжетом. Можно сказать, что произведения художника содержат лишь отзвук оригинала. Иллюстрация предполагает, что каждая деталь, каждый жест имеет определенный смысл и отсылает нас к тексту, гравюры и рисунки Редона же обладают легкостью и спонтанностью. Мы не увидим продуманной композиции, направленной на раскрытие взаимодействия персонажей, передачу динамики действий. Зачастую художник вовсе не представлял себе, как будет выглядеть результат его работы, большую роль играла случайность: он создавал образы, ориентируясь на свободно нарисованные пятна и линии. Так, фактура материала, которым выполнен рисунок, в большей степени влияет на композицию и воплощение образов, чем текст<sup>11</sup>. Иллюстрация предполагает определенный замысел, кропотливую интеллектуальную работу. Художественный метод Редона, напротив, основан на иррациональности, или как часто будут говорить по отношению к сюрреализму, на бессознательном. Если в классической иллюстрации автор стремится раскрыть характер персонажа, или, скорее,

---

<sup>11</sup> Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. - М.: Изобразительное искусство, 1994. - С. 151.

дополнить его образ визуальной репрезентацией, Редон не подчеркивает их индивидуальность и в целом делает их далекими от человеческого образа.

В связи с творчеством Одилона Редона уместно также упомянуть термин «экфрасис». В широком смысле его можно определить как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»<sup>12</sup>. Наиболее часто это понятие употребляется по отношению к литературе, когда в художественном произведении упоминается или описывается картина. Оно также бывает связано с музыкой, архитектурой или театральной постановкой, но все же в большей степени относится к описанию изобразительного искусства. Ситуация бывает и обратная: в живописи или графике может воспроизводиться литературный сюжет. В обоих случаях уместно говорить об ассоциациях, которые связывают два независимых друг от друга предмета искусства. Тем не менее упоминание одного произведения в другом подразумевает некоторую аналогию. И, хотя такие ассоциации субъективны, в них можно усмотреть эстетическое и идейное единство. Репрезентация литературных сюжетов в творчестве Редона также имеет характер экфрасиса. Он выбирает произведения писателей по принципу аналогии, обнаруживая в них стилистические и тематические сходства с собственным искусством. В чем именно они заключаются, мы рассмотрим в следующих разделах этой работы. В статье Е.В. Яценко «“Любите живопись, поэты...”. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель» предлагается идея, согласно которой аллюзия - также разновидность экфрасиса: «Аналогией имплицитному экфрасису в литературоведении является аллюзия (от лат. *Allusio* – намек)»<sup>13</sup>. В энциклопедическом словаре Бачинина аллюзия определяется как «прием отсылки к какому-либо художественному произведению, эстетическому факту, известному социальному событию,

---

<sup>12</sup> Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник ННГУ. - 2010. - №4-2. - С. 975.

<sup>13</sup> Яценко Е.В. “Любите живопись, поэты...”. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. - 2011. - №1. - С. 50.

историческому обстоятельству или лицу»<sup>14</sup>. Этот термин, пожалуй, наиболее релевантный по отношению к творчеству Редона: его работы, посвященные литературе, не являются иллюстрациями, но указывают на конкретные произведения и содержат их интерпретацию.

Подводя итог всему вышесказанному, мы можем сказать, что Одилон Редон находился под влиянием господствующих в середине XIX века представлений. Связанный с кругом символистов, в особенности писателей и поэтов, художник перенимал их идеи, среди которых были принцип синтеза искусств и синестезии. Наиболее близкой к творчеству Редона была концепция соответствий Шарля Бодлера. Художник также соотносит визуальный образ и литературное произведение по принципу аналогий. Важнее всего становится их эстетическая целостность, сюжет же и образы героев второстепенны. В связи с этим работы Редона нельзя назвать иллюстрациями. В отношении произведений художника, посвященных литературе, мы будем использовать термин «аллюзии». Общение в кругу писателей и поэтов-символистов во многом повлияло на творчество Одилона Редона. В следующей части работы нам предстоит выяснить, каким образом Редон был связан с символистами и как они повлияли на формирование его художественных интересов и тематику его творчества.

## 1.2. Связь Одилона Редона с литературными кругами Франции

В этой части работы нам предстоит выяснить, как Одилон Редон был связан с французской литературой. Нас интересует, каким образом она повлияла на формирование его художественного метода, а также в чем заключалась схожесть искусства Редона и произведений декадентов. Для этого мы обратимся к биографии художника и воспоминаниям о нем современников, а также к его собственным записям об искусстве. Кроме этого, мы изучим, каким образом произведения Редона описаны в романе Гюисманса

---

<sup>14</sup> Бачинин В. А. Эстетика. Энциклопедический словарь. – М.: Издательство Михайлова В. А. - 2005. - С. 13.

«Наоборот», и как он сам изображает персонажа этой книги, поскольку это довольно наглядный пример взаимодействия литературы и искусства. Мы также попытаемся понять, что привлекало литераторов-символистов в творчестве Редона, и насколько он сам придерживался принципов символизма.

Одilon Редон был эрудированным человеком. Он хорошо знал европейскую живопись, увлекался наукой, разбирался в музыке композиторов-современников. Основные увлечения художника так или иначе прослеживаются в его творчестве. Так, у него есть сборники и отдельные работы, посвященные Франциску Гойе, Эжену Делакруа и Рихарду Вагнеру, а в альбоме «Истоки» прослеживается увлечение Редона дарвинизмом. В круг его интересов также входила литература, и, поскольку данная работа посвящена литературным аллюзиям, для нас она является одним из важнейших аспектов исследования его художественного мира. В первую очередь нам предстоит понять, как Редон был связан с литературой, что именно его интересовало. Чтобы узнать о книжных предпочтениях художника, обратимся к его биографии, написанной Андре Меллерио. Здесь сказано, что Одilon Редон читал классику: «Что касается его литературных вкусов, Редон был в основном классиком. Однако среди мастеров прошлого он признавал особую привлекательность тех, чья заметная оригинальность сопровождалась пикантным языком: таковы Монтень и Сен-Симон»<sup>15</sup>. Тем не менее в определенный период жизни Редон стал интересоваться современной ему литературой. Это подтверждает и Андре Меллерио: «Признанным великим лидером Школы был тогда Малларме, близкий друг Редона. Художник также любил Верлена. Он пролистал произведения Андре Жида, Адриана Ремакла, Ф. Эрольда, особенно Реми де Гурмона, и следил за движением авангардных изданий, таких как: *Mercure de France*, *Revue Independent*, *White Review*».<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Mellerio, A. Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur. - Paris: H. Floury, 1923. -P. 100.

<sup>16</sup> Там же, с. 102.

Одилона Редона часто видели в художественном салоне мадам де Рессак, где появлялись многие французские поэты и писатели. В частности, именно там художник познакомился с Луи Жанмотом, поэтом и живописцем, которого также причисляют к символистам. Писатели и журналисты посвящали ему восторженные статьи, например, Эмиль Хеннекен так высказывался о художнике: «Конечно, мистер Одилон Редон не создан ни для того, чтобы нравиться массам, ни для того, чтобы иллюстрировать новости... Он горячо ищет в искусстве... неизведанные красоты, странности, творчество, мечты; новые, драгоценные, яркие средства выражения»<sup>17</sup>. Французские интеллектуалы стали его основной публикой. Таким образом, Одилон Редон находился с писателями в одной среде, что способствовало влиянию новых веяний в искусстве на его творчество.

Художник застал время, когда во французской литературе происходили глубокие изменения. Шарль Бодлер и Поль Верлен экспериментировали со стихотворной формой, выходили в свет романы Гюстава Флобера, на смену реализму постепенно стал приходить символизм. Редон активно интересовался литературной жизнью Франции. Художник не только увлекался чтением книг писателей-современников, он был лично знаком со многими из них. Так, он был близким другом поэта Стефана Малларме. Как известно, Малларме был одним из идейных основателей символизма и внес большой вклад в его развитие. Общение с поэтом привело Одилона Редона к увлечению произведениями символистов. Несмотря на близкую дружбу и общие взгляды, поэт и художник сотрудничали лишь однажды. Амбруаз Воллар заказал Редону несколько литографий, которые бы сопровождали поэму Малларме «Бросок костей». Было создано три работы: первый изображал женщину, кидающую игральные кости, что отсылает нас к названию и главной теме поэмы (приложение 1). Два других отсылают нас к определённому отрывку текста, на них изображены антропоморфные существа, напоминающие сирен

---

<sup>17</sup>Там же, с. 54.

(приложения 2 и 3). Некоторые исследователи подчеркивают схожесть эстетических принципов художника и поэта. Леон Селлье в статье «Малларме, Редон и «Бросок костей» пишет: «Литература Малларме подобна гравюре Редона — это освещение, созданное тенью».<sup>18</sup> сложные, запутанные образы, напоминающие то человека, то мифических существ, эскизный характер литографий соответствуют двусмысленности и сложности стихотворного текста. Однако Малларме представлял себе иллюстрации к своему тексту иначе, предполагалось, что это будут светлые силуэты на темном фоне. Но, как мы уже отмечали, Редон редко соблюдал условности произведения, к которому обращался, и еще реже прислушивался к требованиям заказчика. В. А. Крючкова в книге «Символизм в изобразительном искусстве» так описывает проблему взаимодействия Редона с литературными источниками: «Отсюда понятно, почему Редон, тонкий ценитель литературы, терпел неудачи в попытках иллюстрирования литературных произведений. Исходная заданность сюжета вступала в противоречие с его методом»<sup>19</sup>.

Несмотря на то что Редон долгое время не причислял себя ни к какому направлению в искусстве, писатели и поэты символизма часто отмечали схожесть эстетических взглядов Редона с их собственными. Интересно и то, что в среде художников-символистов он был малоизвестен, Гюстав Моро относился к нему с долей скепсиса<sup>20</sup>. Возможно, такая маргинальность Редона в художественных кругах связана непосредственно с его отношением к символу. Традиционно он указывал на какое-то явление, предмет, событие, присутствующее в реальном мире, а потому был открыт для интерпретаций, образы Редона же не подразумевают буквальных трактовок и сами являются лишь репрезентацией иллюзорного фантастического мира. Это подтверждают

---

<sup>18</sup> Cellier, L. Mallarmé, Redon et "Un coup de dés..." // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. - 1975. - №27. - P. 367.

<sup>19</sup> Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. - М.: Изобразительное искусство, 1994. - С. 152.

<sup>20</sup> Бычков В.В. Некоторые эстетические аспекты искусства символистов // Философия и культура. - 2020. - №2. - С. 59.

слова художника: «Мои рисунки вдохновляют, а не определяют. Они ничего не определяют. Они помещают нас, как и музыка, в неоднозначный мир неопределенного.»<sup>21</sup> Литераторы в большей степени интересовались творчеством Одилона Редона и признавали художественную ценность его работ. Его обращение к миру фантазий и снов, ирреальные образы, напротив, были для них интересны.

Но что, кроме этого, интересовало писателей-символистов в творчестве Одилона Редона? Первоначально внимание литераторов привлек альбом художника, посвященный Эдгару Аллану По, стихи которого, к слову, переводил Стефан Малларме. Как известно, этот американский писатель во многом повлиял на развитие символизма во Франции. Рисунки Редона прекрасно передавали готический антураж, присущий произведениям По. Но помимо увлечения готикой, есть более основополагающие черты, сближающие творчество Одилона Редона с символизмом. Прежде всего, это обращение к внутренней жизни. Художника часто характеризовали как мастера воплощать на бумаге сны и фантазии. Даже первый альбом Редона был назван «dans la rêve», что можно перевести с французского как «в мечте» или «во сне». Сновидения и фантазии тесно связаны с миром чувств человека, это производные его воображения. Такое обращение к субъекту, его «внутренней жизни», скрытой от посторонних глаз, привлекало символистов. Все больше писателей интересовали переживания человека, его чувства и ощущения. С этим связан и концепт «художника-медиума». Творцу в произведениях символизма часто отводилась роль проводника между обыденным и потусторонним, между реальностью и фантазией. Редон с его сложными, причудливыми рисунками, как никто иной вписывался в этот образ. Кроме этого, творчество художника было лишено социальной и политической направленности, что нельзя сказать о других символистах. Вспомним Пюви де

---

<sup>21</sup> Redon, O. A soi-même, journal (1867-1915) : notes sur la vie, l'art et les artistes. - Paris: H. Floury, 1922. - P. 28.



Шованна, который в своих картинах часто использовал аллегии, которые так или иначе говорили о политической жизни Франции. Редон же был абстрагирован от действительности, что также соответствовало тенденции символизма ухода от реальности. Иногда это принимало форму погружения в прошлое, интереса к средневековью и древности. В творчестве Редона мы также видим отсылки к романтическим легендам и средневековым сюжетам.

Можно предположить, что отчасти интерес символистов к творчеству Одилона Редона был обусловлен его закрытостью и неизвестностью. Он никогда не являлся передовым художником, имя которого знал каждый человек, интересующийся искусством. Редон не был достаточно традиционен, чтобы нравиться широкой аудитории, как не был и революционером в мире искусства. Некоторая его маргинальность была привлекательна для символистов, он был фигурой, известной лишь в определенных кругах. Несмотря на участие в светской жизни, публике знала о его личности крайне мало. И эта загадочность также могла привлекать символистов, тяготеющих к мистицизму. Наконец, как мы отмечали ранее, в конце XIX века обретала популярность идея синтеза искусств. В символизме она также была распространена. В этом художественном направлении литература сближалась с живописью, одно дополняло другое. Так и визуальные образы Редона казались символистам дополнением литературных произведений. Хотя мы редко можем видеть прямое цитирование в гравюрах художника, он словно передавал саму суть прозы и поэзии символизма: «Друг Редона Малларме высоко ценил его альбомы литографий, очевидно, осознавая внутреннее родство собственных поэтических установок с образной комбинаторикой художника»<sup>22</sup>.

Во многом благодаря художественной литературе Одилон Редон получил известность. Здесь нельзя не упомянуть роман Гюисманса «Наоборот», где

---

<sup>22</sup> Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. - М.: Изобразительное искусство, 1994. - С. 152.

главный герой, герцог Жан дез Эссент, обладает коллекцией рисунков художника. Этот роман был одним из самых читаемых французских произведений конца 19 века, благодаря чему многие узнали об Одилоне Редоне. Стоит упомянуть, что герой романа воплощает в себе суть декаданса. Его жизнь представляет собой вырождение, мысленно он постоянно обращается к прошлому и все больше отходит от современной ему реальности. Гравюры Одилона Редона Гюисманс описывает следующим образом: «Дез Эссента охватывало странное волнение. Сходное переживание вызывали у него некоторые из "Пословиц" Гойи или рассказов Эдгара По, галлюцинации и кошмары которого Редон как бы сделал своими»<sup>23</sup>. Из этой оценки мы можем сделать вывод, что персонаж ими восхищается работами художника, значит, упоминание этих картин становится важным фактором раскрытия внутреннего мира главного героя. Следовательно, определенные черты декадентского искусства просматриваются и в творчестве Одилона Редона. Действительно, образы на его картинах похожи на персонажей снов и даже кошмаров, нельзя сказать, что они полностью нереальны, но в любом случае это видоизмененная, переработанная действительность. Погружение в эти вымышленные миры тоже является своего рода эскапизмом. Сам художник не раз говорил о важности «невидимого» в своем искусстве: «Моя оригинальность заключается в том, что я наделяю человеческой жизнью неправдоподобные существа, заставляя их жить согласно законам правдоподобия и ставя – настолько, насколько это возможно, - логику видимого на службу невидимому»<sup>24</sup>.

Говоря о романе «Наоборот», важно отметить искусственность, которую воспевают Дез Эссент. Он эстетизирует свою повседневность, при этом испытывая отвращение к естественности. То же можно отметить и в творчестве Редона, он создает вымышленных персонажей, напоминающих

---

<sup>23</sup> Гюисманс Ж.-К. Наоборот. - М.: Рипол-Классик, 2021. - С. 87.

<sup>24</sup> Redon, O. A soi-même, journal (1867-1915) : notes sur la vie, l'art et les artistes. - Paris: H. Floury, 1922. – P. 122.

гномов и чудовищ, и даже обыденные предметы приобретают причудливый вид. Можно сказать, Редон также эстетизирует действительность, как герой романа Гюисманса. Важным аспектом и для Гюисманса, и для Редона также является воображение. Дез Эссент предполагал, что воображаемый, искусственный мир способен дать человеку возможность закрыть все его потребности: «Перенося эту обольстительную подделку, эту искусственную ложь в мир интеллекта, без сомнения, что можно так же легко, как в материальном мире, наслаждаться химерическими радостями, во всех отношениях подобными настоящим»<sup>25</sup>. Для Редона же воображение было главным инструментом в творчестве: «И, мне кажется, что я дал своему воображению, отбросив и не стесняясь, возможность требовать от ресурсов литографии всего, что они могли дать»<sup>26</sup>. Складывается впечатление, что и Дез Эссент, и Редон пытаются найти грань между реальностью и фантазией, понять, что из этого является более подлинным. Поскольку само название романа намекает на перемену реального и вымышленного миров, произведения Редона и других художников здесь описываются как сцены из действительности. И в данном случае творчество Одилона Редона используется как доведенная до крайности, можно даже сказать до абсурда, идея о реальности воображаемого мира.

Помимо того, что литографии Редона стали «персонажами» произведения Гюисманса, художник сделал фронтиспис для этой книги (приложение 4). Это довольно интересный пример взаимного влияния литературы и живописи, когда работы художника подробно описываются в книге, а тот, в свою очередь, изображает персонажа из этого же произведения. На литографии мы видим фигуру человека, которая сливается с темнотой, постепенно растворяется в ней. Персонаж сидит в кресле, на заднем плане набросан интерьер, но сам герой будто утратил человеческий образ. Его лицо деформировано, но не

---

<sup>25</sup> Там же, с. 124.

<sup>26</sup> Redon, O. A soi-même, journal (1867-1915) : notes sur la vie, l'art et les artistes. - Paris: H. Floury, 1922. - P. 124.

лишено экспрессии, оно выражает скуку и усталость, силуэт нечеткий, сливающийся с фоном. Редон не старается как можно подробнее изобразить персонажа, для него важнее передать общее ощущение меланхолии и упадка. Таким образом, роман «Наоборот» и фронтиспис Редона к нему взаимодополняют друг друга. Ни одно из этих произведений не имеет цели досконально воспроизвести другое, а лишь указывают на него. Несмотря на это, они оказывают схожее эмоциональное и эстетическое воздействие. Это как раз тот случай, когда изобразительное искусство и литература связаны по принципу соответствий.

### 1.3. Роль литературных аллюзий в формировании художественного мира Одилона Редона

Ранее мы отмечали, что по отношению к творчеству Одилона Редона термин «иллюстрация» будет неуместен. Во-первых, потому что сам он не считал себя иллюстратором, во-вторых, прямых трактовок литературных сюжетов здесь практически нет. В этой части работы нам предстоит определить, в чем специфика репрезентации литературных сюжетов в произведениях Редона. Кроме этого, мы ответим на вопрос, с какой целью Редон ссылается на литературу и как это формирует его художественный мир. Для этого обратимся к его первому альбому, посвященному литературной тематике – «Эдгару По». Поскольку в рамках этой серии литографий он только начал обращаться к литературе, в нем наглядно прослеживается зарождение определенных тенденций, которые в дальнейшем будут развиваться в творчестве Редона.

Стоит отметить, что интерес к литературе – одна из наиболее распространенных тенденций среди символистов. Поскольку художники этого направления не стремились запечатлеть повседневную, «материальную» реальность, они часто обращались к вымышленным сюжетам. Так, Филипп Жюллиан, создатель одной из наиболее полных монографий, посвященных символистам, писал: «Мир символистов в отличие от мира импрессионистов

был библиотекой с закрытыми окнами, из которой нет выхода на природу». Кроме этого, это направление сформировалось именно в литературе, и в этой области оно обладает более четкими границами и принципами, чем в изобразительном искусстве. Соответственно, художники, так или иначе считавшие себя символистами, обращались к литературе того времени как к первоисточнику и пытались воплотить идеи этого течения в визуальных образах. И, хотя мы не можем безоговорочно отнести Одилона Редона к символизму, нельзя отрицать, что он был с ним связан и продолжал некоторые традиции этого направления, в том числе и интерес к литературе. Долгое время Редон не причислял себя ни к одному направлению во французском искусстве. Не являясь участником какого-либо течения, при этом не следуя и академическим традициям, Редон задается вопросом художественного самоопределения. В данном случае отсылки к литературе, искусству, музыке это попытка найти эстетические ориентиры, близкие ему самому, а также способ поместить свое творчество в определенный культурный контекст. Интересно также и то, какую форму Редон выбирает для названия циклов, посвященных литературе. Большинство из них носят характер послания или обращения: «Эдгару По», «Гюставу Флоберу». Тем самым художник словно вступает с ними в диалог, а также предлагает не столько интерпретацию, сколько дополнение к их текстам. Кроме того, такая форма напоминает посвящение, что не лишено пафоса, в этом видится оммаж классическому искусству.

Одним из первых, к кому Редон обратился, был Эдгар Аллан По. Серия работ, посвященная американскому писателю, сыграла важную роль в творчестве Редона. Именно благодаря ей он обрел известность среди французских литераторов. Можно также предположить, что альбом «Эдгару По» и его успешность сподвигли художника и дальше обращаться в своем творчестве к литературе. Произведения По были востребованы в кругу декадентов, его фигура представлялась им довольно значимой для развития литературы, порой даже чересчур: образ писателя был окружен своеобразным

ореолом. В связи с этим успех литографий Редона кажется вполне объяснимым. Мы упоминали, что «Эдгару По - второй по счету альбом и первый, посвященный литературной тематике. Он относится к раннему творчеству художника. Отсылки к Эдгару Аллану По в данном случае являются неким основанием, заложившим некоторые особенности и направления развития в творчестве художника. Важную роль рассказов По для Редона также отмечает и Гюисманс, размышляя о его творчестве: «Учителя этого художника – Бодлер и, особенно, Эдгар По, от которого он, кажется усвоил утешительный афоризм «Достоверность только в мечте»; и в них мы находим подлинных предшественников этого оригинального ума»<sup>27</sup>. Связь Редона с По казалась настолько сильной, что в дальнейшем для публики художник стал ассоциироваться с писателем и впоследствии старался отстраниться от его творчества, боясь утратить уникальность.

Чтобы определить, как отсылки к рассказам По повлияли на формирование художественного мира Редона, необходимо понять, что в них так его привлекало какие общие эстетические и идейные принципы их связывали. Для этого обратимся к произведениям из альбома «Эдгару По». Всего он содержит семь работ, включая фронтиспис, на котором изображен сам писатель. В первой же литографии из серии перед нами предстает воздушный шар в форме глаза (приложение 5). Здесь мы наблюдаем тему дуализма, синтез живого и неживого в одном объекте. В дальнейшем, неодушевленные предметы, обладающие качествами одушевленных, станут наиболее часто встречаемым мотивом в творчестве Редона. Эти работы показывают, как художника восхищал эффект, производимый новеллами По на читателей. Трудно не согласиться, что произведения писателя имеют довольно сильное эмоциональное воздействие, заставляя чувствовать страх, тревогу, или, по меньшей мере, дискомфорт. Даже если в новелле не происходит ничего из ряда

---

<sup>27</sup> 15. Philibert, C. Odilon Redon, dans l'oeil de Huysmans : une esthétique du cauchemar // BnF Gallica URL: <https://gallica.bnf.fr/blog/11082022/odilon-redon-dans-loeil-de-huysmans-une-esthetique-du-cauchemar?mode=desktop> (дата обращения: 22.04.2023)

вон выходящего, у читателя все равно появляется чувство беспокойства. И в своей серии работ Редон прекрасно передал это едва уловимое ощущение, в дальнейшем его произведения сохраняют это особое воздействие на зрителя. Дело даже не в черном цвете, который буквально заполняет пространство его работ, такой эффект достигается, возможно, благодаря этой двойственности. Сочетание привычного и фантастического действительно может вызывать смутное чувство беспокойства, словно реальность становится менее узнаваемой, и сама грань между действительностью и воображением стирается.

Но что, помимо этого, связывает литографии Редона и новеллы По? Сюжет о воздушном шаре в виде глаза не встречается ни в одной из них. По большому счету, если бы мы не знали, что данная литография относится к альбому «Эдгару По», вряд ли бы догадались об этой связи, ведь напрямую ничто на нее не указывает. Мы можем лишь предположить, что это аллюзия на несколько рассказов По, в которых так или иначе раскрывается тема полета - «Небывалый аэростат» и «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля»<sup>28</sup>. На них указывает автор монографии об альбоме Редона «Эдгару По» Вероника Кессених. Мы же склонны считать, что в большей степени литография Одилона Редона все же связана со вторым рассказом. Прежде всего, потому что именно в нем присутствует элемент фантастики: главный герой в конце рассказа отправляется на воздушном шаре на луну. Полное название литографии Редона – «Глаз, как причудливый воздушный шар, устремляется в бесконечность». Покорение космоса, как чуждого человеку пространства, границы которого неизвестны, и устремление в бесконечность кажутся довольно похожими мотивами. «Небывалый аэростат» же напоминает скорее дневник человека, путешествующего на воздушном шаре. В этом рассказе, кроме темы полета, мы не можем найти ничего общего с литографией

---

<sup>28</sup> Kessenich, V. L. Odilon Redon, The Visual Poet of Edgar Allan Poe: A Study of the Lithographic album 'A Edgar Poe'. Thesis PhD. University of St. Andrews, 2004. - P. 76.

Редона. Это довольно показательный пример того, как Редон интерпретирует литературные сюжеты. Как мы говорили раньше, его работы далеки от иллюстраций, и скорее намекают на оригинальное произведение.

Следующая гравюра «Маска звонит в похоронный колокол» (приложение 6) содержит более прямое указание на литературный источник. Наиболее вероятно, что это аллюзия на рассказ По «Маска красной смерти». Помимо очевидной параллели в названиях, они схожи и по тематике. В обоих произведениях затрагивается тема смерти, или, точнее, ее предвестие. Опять же, здесь мы не увидим персонажей из рассказа, а главного героя, Просперо, вовсе нет на литографии. Годом позже Редон создаст работу, название которой в точности дублирует рассказ По (приложение 7). Она в большей степени отражает сюжет произведения. Несмотря на то что две эти гравюры являются независимыми друг от друга, мы видим нечто похожее в изображении персонажей. Можно сказать, что неодушевленные предметы здесь играют роль главных героев. В обоих случаях это маска, которая, хоть и антропоморфна, сама по себе не является человеком. Тем не менее она получает качества персонажа, способность совершать действия. Таким образом, неодушевленные предметы становятся главными героями, центральными фигурами композиции, что мы не раз увидим в последующих произведениях Редона.

Первый альбом, посвященный литературе, определяет круг тем, которые будут в дальнейшем интересовать Редона. Как мы сможем наблюдать потом, произведения, аллюзии на которые можно найти в творчестве художника, так или содержат тематику альбома «Эдгару По». Одним из лейтмотивов произведений Редона является смерть. Он также затрагивает тему меланхолии в работе с похожим названием: «Перед черным солнцем меланхолии появляется Ленор» (приложение 8). Мы понимаем, что это прямая отсылка к стихотворению По «Ленор». В тексте доминирует тема смерти: «Вдвойне умершей гимн творят – умершей молодой». Меланхолия Редона становится не



просто эмоциональным состоянием, она отражает глубокое экзистенциальное переживание и неразрывна связана со смертью. Ее воплощает женская фигура, чаще всего в профиль. Такую же иконографию образа смерти мы увидим в более поздней картине «Офелия» (приложение 9). Если в «Маске красной смерти» Редон передал чувство страха, которое доминирует и в рассказе По, в других работах Редон эстетизирует смерть. И в стихотворении По, и на литографии Редона Ленор воплощает красоту. И здесь мы видим очень характерное для символистов и романтиков противопоставление смерти и красоты. Это выражает известная цитата Эдгара Аллана По «Смерть красивой женщины, следовательно, наиболее поэтичная вещь в мире». Литография «Перед черным солнцем меланхолии появляется Ленор» содержит стройную композицию, изящные линии профиля девушки гармонично сочетаются с очертаниями пейзажа на фоне. Угрожающим выглядит черное пятно солнца на заднем плане. Как мы можем убедиться, работа Редона содержит созерцание красоты в сочетании с ужасом перед смертью. Если возвращаться к теме меланхолии, у художника есть картина с одноименным названием, которая во многом продолжает литографию из альбома «Эдгару По» (приложение 10). Здесь мы также видим женскую фигуру в профиль на фоне огромного солнца, повторяется и горный пейзаж. Можно сказать, что в литографии формируется устойчивый образ меланхолии, символ, который в дальнейшем будет появляться в других работах.

Еще одна тема, которую затрагивает Редон – безумие. В альбоме «Эдгару По» присутствует одноименная литография (приложение 11). Иконографически образ безумия напоминает меланхолию: мы снова наблюдаем женский профиль на фоне черной фигуры. Если в прошлой работе круг распознавался как солнце, здесь мы видим абстрактную геометрию, углы которой создают ощущение ограничения. На фоне этой черной фигуры человек кажется блеклым, лишенным четких очертаний. Взгляд и выражение лица в целом также похожи на изображение Ленор, на основании чего мы можем сделать вывод, что для Редона меланхолия и безумие – похожие

состояния. Из-за неопределенной формы глаза нам сложно понять, куда направлен взгляд, кажется, что человек смотрит одновременно и вперед, и вбок, на зрителя<sup>29</sup>. Все это рождает ощущение растерянности и неопределенности, что, возможно, и воплощает страх безумия. Хотя изображение не содержит пугающих образов и непримечательно на первый взгляд, именно незаметные детали и передают состояние. Такой прием мы видим и у Эдгара Аллана По, рассказы которого часто начинаются с описания лиц персонажей, и благодаря небольшим деталям мы догадываемся об их характере и переживаниях. Безумие часто случается с героями По, как, например, в рассказах «Овальный портрет» «Падение дома Ашеров», «Сердце-обличитель». В данном случае уместно говорить, что литография Редона не иллюстрирует конкретный эпизод, скорее отсылает к общей теме. Можно сказать, что их объединяет страх потери субъектности, страх неизвестного и неопределенного, что выражает собой большая черная абстракция на фоне. Мотив безумия у По также связан с мотивом границ, это, с одной стороны, ограничения в восприятии и взаимодействии с миром, которые испытывает человек, сошедший с ума, и грань между реальным и воображаемым с другой<sup>30</sup>. В связи с этим можно предположить, что состояние безумия в работе Редона воплощает не человек, а черный треугольник, находящийся за ним.

Важно отметить специфику символизма Редона. Он не обращается к универсальным символам, которые легко распознаются зрителем, а вырабатывает свой язык образов и метафор. В его творчестве мы часто видим повторяющиеся элементы, и на основании контекста произведений, в которых они появляются, мы можем предпринять попытку трактовать их. Таким постоянным образом является глаз. Он, пожалуй, чаще всего встречается в других работах Редона и часто сочетается с растительными формами. Даже в рамках одного альбома дважды встречается образ глаза: первый – «Глаз, как

---

<sup>29</sup> Там же, с. 96.

<sup>30</sup> 33. Калошина А.В. Мотив безумия в художественной философии Эдгара Аллана По // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. - 2016. - №11. - С. 8.

причудливый шар, устремляется в БЕСКОНЕЧНОСТЬ», уже рассмотренный нами, второй – «На горизонте — ангел уверенности, а в темных небесах — вопрошающее око» (приложение 12). Стоит отметить, что иногда Редон не дает названия своим работам, а дополняет их подписью, что тоже отчасти является синтезом текста и изображения. Сам по себе глаз может иметь множество коннотаций. Если проанализировать этот образ в разных работах, мы увидим, что чаще всего он находится в небе. Это дает основание исследователям полагать, что он может символизировать взгляд Бога<sup>31</sup>. Если рассматривать этот образ более широко, этот символ может означать наблюдение и восприятие.

Часто встречается и другой похожий образ – шар. Он есть и в рассматриваемом нами альбоме в литографии под названием «Дыхание, ведущее живых существ, находится и в СФЕРАХ» (приложение 13). Порой не только контекст, но и надпись, которая сопровождает работы, может давать основания для трактования образа. Прежде всего, шар чаще всего бывает парящим в воздухе, что воплощает желание человека преодолевать материю.<sup>32</sup> Учитывая надпись, которой сопровождается изображение, мы можем предположить, что сферы олицетворяют пространство в целом. Присутствие человека, его нахождение в центре композиции говорит о важном положении во вселенной, но с другой стороны, создает ощущение сжатости и зависимости от материи. Вероятнее всего, эта литография является к поэме По «Эврика», в которой он размышляет об абсурдности вселенной. Как мы можем наблюдать, символы, которые использует Редон субъективны и зависимы от контекста его творчества.

Изучая параллели между произведениями Эдгара Аллана По и Одилона Редона, мы можем обнаружить ещё одну значимую функцию литературных аллюзий. Это способ в очередной раз обратиться к миру фантазий и избежать

---

<sup>31</sup> Jirat-Wasiutyński, V. "The Balloon as Metaphor in the Early Work of Odilon Redon." // *Artibus et Historiae*. - 1992. - № 25. - P. 198.

<sup>32</sup> Там же, с. 196.

изображения действительности. Как мы говорили ранее, художественное пространство Редона представляет собой инобытие, наполненное лишь отзвуками реальности. Литература дает возможность заимствовать вымышленные сюжеты и образы, предоставляя пространство для воображения. Конечно, это не безусловно так. Многие произведения литературы полны натурализма и созданы с целью как можно более подробно изобразить реальность. Однако если мы посмотрим, к каким литературным произведениям обращается в своём творчестве Одилон Редон, можно отследить определённую тенденцию. Как правило, это либо сюжеты, содержащие фантастические или мистические элементы, как например, в рассказах Эдгара Аллана По, либо же образы из прошлого, что также является своеобразным отходом от современной художнику действительности. Отдельный случай - аллюзии на поэтические произведения, которые вовсе бессюжетны. Как раз отсылки к поэзии позволяют в полной мере обратиться к внутреннему миру человека, его индивидуальному восприятию. С другой стороны, литературные сюжеты имеют двойственную природу: они частично отражают реальный мир, или, по крайней мере, авторское восприятие реальности, но, кроме этого, содержат также вымысел, фантазию. Для символистов тема двойственности была очень близка, во многих сюжетах есть мотив доппельгангера, раздвоения. В творчестве Редона эта тема проявляется в сочетании фантазийного и обыденного. Часто мы можем видеть в его произведениях вымышленных причудливых существ в привычной повседневной обстановке.

Подводя итоги первой главы данного исследования, мы выделим следующие тезисы. Во-первых, мы выяснили, что работы Одилона Редона, посвященные литературе, не являются иллюстрациями. Он передает особую связь между литературным произведением и графическим, основываясь на принципе соответствий. Аллюзии на тексты писателей скорее имеют характер ассоциаций, чем прямых указаний. Нарративная составляющая также перестает играть важное значение. В этом проявляется новый тип

взаимодействия литературы и изобразительного искусства, который заключается во взаимном дополнении. Во-вторых, сами работы художника зачастую содержат синтез текста и изображения: свои работы он сопровождает надписью, мало связанной с тем, что находится на картине, но которая дополняет ее содержание. В-третьих, мы выяснили, что литература сформировала круг тем, к которым Редон будет обращаться на протяжении всего своего творчества. Здесь также стоит добавить, что Одилон Редон оказался более близким по направленности его искусства к литераторам-символистам, чем к художникам. Он в большей степени следует традициям литературного символизма, перенимая и их интерес к пространству фантазии, и эскапизм, и некоторую искусственность, эстетизацию воображаемого, а также интерес к пограничным состояниям человека: сон, безумие и смерть. Литература во многом определила его эстетические и идейные ориентиры. Следующий немаловажный вывод, к которому мы пришли, анализируя творчество Редона заключается в том, что символизм в его работах проявлялся особым образом. Редон не столько обращается к устойчивым символам европейской культуры, сколько создает собственный язык повторяющихся образов, которые уместно анализировать и предпринимать попытки интерпретации в рамках его творчества. Мы также определили функции литературных аллюзий в искусстве Редона, и в первую очередь, это отвлечение от реальности, способ уйти от воспроизведения действительности и обратиться к фантазии, что и составляет основу художественного метода Редона. В целом, несмотря на оригинальность Одилона Редона как художника, его обособленное положение в культуре XIX века, мы наблюдаем, что его творчество отражает основные тенденции искусства того времени.

## 2.1. Образы из мировой литературы в творчестве Одилона Редона

В прошлой главе мы затрагивали тему влияния французской литературы на формирование творчества Одилона Редона. Мы также подробно рассмотрели его альбом, вдохновленный новеллами Эдгара Аллана По. Это не единственный случай, когда художник обращался к мировой литературе. В XIX веке американский писатель еще не был причислен к классикам, и, несмотря на его популярность во Франции, художники не так часто обращались к его творчеству. В этой части работы мы рассмотрим более распространенные литературные сюжеты, которые также представлены в творчестве Одилона Редона. Как было сказано ранее, художник интересовался классической литературой даже больше, чем современной. В его работах можно найти аллюзии на произведения Шекспира и Данте. Сюжеты их произведений часто встречались в европейской живописи, в связи с этим для нас также представляет интерес сравнение репрезентации классических сюжетов в творчестве Редона с устоявшейся иконографической традицией.

Если мы посмотрим на произведения, которые репрезентирует Редон, можно проследить определенную тенденцию. Их действие, как правило, разворачивается в прошлом: чаще всего это Средневековье и XV-XVII века. Сам художник говорил в одном из писем, что он очарован XVII веком. Его интерес к классической литературе отчасти был обусловлен традиционным воспитанием французского буржуа<sup>33</sup>. Однако, увлечение прошлым вряд ли объясняется лишь этим. Во-первых, постоянное обращение в своем творчестве к прошлому также является эскапизмом. Это уход от повседневной реальности в другую, неизвестную, а посему такую привлекательную. Обращение к прошлому в целом довольно часто встречается в декадансе. Во-вторых, средневековый антураж был крайне привлекателен в XIX веке. В это время отношение к средневековью меняется: если в эпоху просвещения этот

---

<sup>33</sup> Redon, O. A soi-même, journal (1867-1915) : notes sur la vie, l'art et les artistes. - Paris: H. Floury, 1922. - P. 68.

исторический период воспринимался скорее как варварский, далекий от науки и погрязший в войнах и эпидемиях, теперь он, напротив, становится идеализированным<sup>34</sup>. Художники романтизма нередко обращались к сюжетам средневековых баллад и легенд, в книгах писателей-романтиков действие часто происходит в Средние века, ярким примером являются произведения Виктора Гюго. Нельзя сказать, что это был поверхностный интерес, обусловленный общей эстетической привлекательностью эпохи, зачастую он имел более глубокие мотивы: понять другую культуру, ее ценности, попытаться их возродить. Но на уровне визуальной репрезентации мы часто видим идеализированные образы, как рыцари и прекрасные дамы в произведениях прерафаэлитов. Интерес к Средневековью в символизме — это скорее продолжение романтической традиции. Французские символисты многое переняли от романтиков, и обращение к прошлому — не исключение.

Как и другие художники из числа символистов, Редон интересовался этим историческим периодом. Обращение к прошлому — это возможность реализации фантазий. Как писал Люсьен Февр, каждая эпоха, каждое поколение реконструируют свои Афины, свой Рим, свой Ренессанс<sup>35</sup>. Невозможность досконально знать культурные и исторические особенности прошлого предоставляют пространство для воображения, а как мы говорили ранее, репрезентация ирреального — один из основных художественных принципов Редона. Среди наиболее часто встречающихся образов в творчестве Редона — Офелия из трагедии Шекспира «Гамлет». В этих работах мы снова видим его интерес к теме красоты и смерти. Здесь уместно будет упомянуть цитату Эдгара Аллана По, чья эстетика была близка Редону: «Смерть красивой женщины, следовательно, наиболее поэтичная вещь в мире». У художника есть несколько картин, посвященных сюжету гибели Офелии. Любопытно, что сам Шекспир не описывал подробно сцену ее смерти, о ней мы узнаем лишь из уст

---

<sup>34</sup>Панкова Е. А. Романтическая модель средневековья (к постановке проблемы) // Вестник СПбГУ. - 2011. - №1. - С. 186.

<sup>35</sup> Там же, с. 191.

персонажей, и ее гибель будто остается «за кулисами». Художники, изображающие этот сюжет, во многом полагаются лишь на собственное воображение. На картинах Редона Офелия всегда изображается в профиль (приложение 14), либо вполоборота (приложение 15). Иногда мы вовсе не видим ее лица. Ее черты неясны, словно она лишена личных особенностей. На некоторых картинах основной акцент сделан на цветах, окружающих ее, она теряется на этом ярком фоне. Лицо Офелии и цветы словно переплетаются в один орнамент. Редон не старается изобразить страдания героини, трагичность ее смерти. В этом случае она скорее выступает как объект, как символ смерти, которой противопоставляется красота природы. Особенно это наглядно в сравнении с более известным изображением Офелии Джона Эверетта Милле (приложение 16). Поза девушки, ее лицо выразительнее, чем на картине Редона. Она также окружена цветами, но не теряется на их фоне. Офелия Милле не лишена субъектности, а сама картина полна меланхолии. На полотне Уотерхауса (приложение 17) акцент также сделан на героине, она является центром всей композиции. Сравнивая произведение Редона с картинами его предшественников, можно сделать вывод, что раньше при изображении героя художники делали акцент на его фигуре, старались передать мир его чувств и состояние. Офелия Редона выглядит скорее как дополнение композиции, частью своеобразного узора, в этом мы видим тенденцию к дегуманизации, которая проявится в искусстве модернизма. Крючкова также отмечает, что для поздней живописи Редона характерно «сопоставление пассивного профиля человеческого лица и бурно распускающихся цветов».<sup>36</sup>

Похожим образом выглядит и другая героиня мировой литературы – Беатриче из «Божественной комедии» Данте (приложение 18). Перед нами снова голова женщины вполоборота в окружении цветов. В данном случае они, правда, больше похожи на пятна, всполохи цвета. Сам силуэт Беатриче,

---

<sup>36</sup> Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. - М.: Изобразительное искусство, 1994. - С. 159.



залитый желтым цветом, здесь выглядит таким же абстрактным элементом композиции. Человеческие фигуры на картинах Редона действительно пассивны, они редко выполняют какие-либо действия, а их черты лишены индивидуальности. Такими же они выглядят на более поздней картине «Данте и Беатриче» (приложение 19). Перед нами два профиля, чрезвычайно похожих и друг на друга, и на других персонажей Редона, с тем лишь исключением, что здесь присутствуют характерные элементы одежды. Так, на голове Данте красная накидка и венок, которые отсылают нас к портрету кисти Боттичелли (приложение 20). В памяти моментально возникает профиль с узнаваемыми чертами писателя. Художник сделал акцент на его индивидуальных особенностях, в то время как Редон полностью отказался от них. Профили героев возвышаются над пейзажем, но в то же время, будто сливаются с ним.

Еще одна характерная черта персонажей, которых изображает Редон – уродство. К таким героям из мировой литературы относятся Калибан и Квазимодо (приложения 21 и 22). Редон намеренно изображает их устрашающими. Рядом с героем «Собора парижской богородицы» находится человеческий силуэт, которая значительно меньше. Этот контраст дает акцент на фигуре горбуна, что словно еще больше подчеркивает его физическую деформацию. Такое же намеренное искажение пропорций мы видим в образе Калибана, персонажа драмы Шекспира «Буря». Его голова несоразмерно велика по отношению к телу, лицо также выглядит пугающе неестественным, лишенным мимики. Резкие линии, образованные игрой тени и света, заостряют внимание зрителя на чертах лица персонажей, которые тоже выглядят отчасти как природная фактура, отчасти как орнамент. В этом прослеживается еще одна тенденция XIX века и декаданса в частности – эстетизация безобразного. Это восхищало в творчестве Редона и Гюисманса, так он говорил о художнике в статье «Кошмар»: «Идея чудовища, которое, возможно, родилось в человеке из видений, рожденных в кошмарные ночи, не

могла придумать более ужасных форм»<sup>37</sup>. Персонажи для Редона не столько характеры, сколько функция, позволяющая ему реализовать его интерес к причудливым и пугающим формам.

Обезличивание героя мы видим и в картине Одилона Редона «Роланд в Ронсевале» (приложение 23). Черты его лица не прописаны, он отвернут от зрителя, и мы видим лишь его профиль. Поза героя, его изображение на коне, развевающаяся драпировка сзади, а также горный пейзаж на фоне отсылают нас к произведению Жака Луи Давида «Бонапарт на перевале Сен-Бернар» (приложение 24). Обе эти картины соответствуют традиционной репрезентации героя в романтизме. Фигуры воинов на полотне Редона несоизмеримо меньше Роланда, они находятся на самом краю картины и словно сливаются с фоном так, что их сложно заметить. Все это способствует тому, что образ главного героя становится главным, и это парадоксально сочетается с тем, что его лицо вовсе не видно зрителю. Как будто Редон изображает скорее архетип, обобщенный образ героя, чем конкретного персонажа. И, хотя что на картине присутствуют отсылающие нас к Средним векам детали, такие как оружие и доспехи, они изображены весьма условно, без цели воссоздать образ исторической эпохи. Художник репрезентирует сюжет, не стремясь при этом проиллюстрировать само произведение. Роланд Редона скорее не персонаж, а символ. Интересно также и то, что герой изображен не в пылу битвы, как это обычно было в средневековом искусстве (как, например, на витраже собора в Шартре (приложение 25) или на миниатюре Лойзета Льеде «Роланд атакует Марсилию» (приложение 26)). Мы видим момент перед самым боем, когда Роланд замечает наступающих противников и осознает безвыходность своего положения. Можно сказать, что герой здесь изображен перед смертью, а мы уже не раз отмечали, что тема смерти является одной из основных в творчестве Редона. Таким образом, для

---

<sup>37</sup> Philibert, C. Odilon Redon, dans l'oeil de Huysmans : une esthétique du cauchemar // BnF Gallica URL: <https://gallica.bnf.fr/blog/11082022/odilon-redon-dans-loeil-de-huysmans-une-esthetique-du-cauchemar?mode=desktop> (дата обращения: 22.04.2023)

художника становится принципиальным передать состояние героя, который осознает свою неминуемую гибель, и это экзистенциальное переживание представляет для Редона больший интерес, чем сам подвиг Роланда.

Несмотря на известность «Песни о Роланде», нельзя сказать, что она широко представлена в живописной традиции. В отличие от следующего сюжета, к которому обращается Одилон Редон. В творчестве художника мы находим несколько картин, в которых есть аллюзии на «Фауста» Гете. В них мы можем проследить параллель с иллюстрациями к Фаусту Делакруа. Этот художник во многом повлиял на творчество Редона, и неудивительно, что они обращались к одним и тем же произведениям. Однако подход к репрезентации литературных сюжетов у Делакруа и Редона совершенно разный. Делакруа большое внимание уделяет деталям, стараясь как можно более подробно графически передать текст. Иллюстрации Делакруа полны драматизма, исследователи отмечали, что на их создание повлияли театральные постановки по «Фаусту»<sup>38</sup>. На каждой литографии мы видим определенную сцену, в которой раскрывается конфликт и взаимодействие персонажей. В первой работе из серии изображен Фауст в своем кабинете (приложение 27). Большое внимание уделено интерьеру, поза самого Фауста экспрессивна, кажется, что это действительно актер перед зрителями. Подобной сценографии мы не увидим у Одилона Редона. На литографии «Фауст и Мефистофель» (приложение 28) присутствуют главные герои, однако они словно существуют каждый в своем пространстве. Их символически разделяет прямая линия, образуя две плоскости. Мефистофель в сравнении с изображением Делакруа имеет меньше сходства с человеком, он больше похож на традиционную репрезентацию дьявола с заостренными чертами и сардонической улыбкой. Фауст же находится на первом плане и предстает перед нами в образе мудреца со спокойным лицом и ясным взглядом. Здесь Редон снова передает дуализм

---

<sup>38</sup> Forster-Hahn, F. A Hero for All Seasons? Illustrations for Goethe's 'Faust' and the Course of Modern German History // Zeitschrift Für Kunstgeschichte. - 1990. - Vol. 53. - №. 4. - P. 515.

происходящего, совмещая элементы реальности и фантастики. Мы не можем с точностью сказать, какую именно сцену воспроизводит Редон, нет деталей, которые прямо бы на это указывали, как у Делакруа. Кажется, что ценность этого произведения для Редона представляет сама стилистика Гете, inferнальные персонажи, тема вмешательства высших сил в жизнь человека, чем сюжет и нарратив. На примере сравнения с литографией Делакруа мы можем убедиться, насколько сильно графика Редона далека от иллюстрации. Однако есть у Редона есть литография «Книжник» (приложение 29), которая довольно похожа на ту, что мы рассматривали у Делакруа. На ней он изображает своего учителя Родольфа Брездена, читающего книгу за столом. С точки зрения иконографии она напоминает Фауста Делакруа<sup>39</sup>. Сложно сказать, насколько это сходство было намеренно создано, но, тем не менее здесь мы видим, что даже повседневный сюжет у Редона приобретает оттенок фантастики и вымысла.

Подводя итог всему вышесказанному, назовем основные особенности образов из мировой литературы в творчестве Одилона Редона. Прежде всего, художник является продолжателем романтических традиций, с чем связан его интерес к Средневековью. В то же время на примере его творчества мы видим, насколько сильно изменяется подход к репрезентации литературы в изобразительном искусстве XIX века. Сюжет и нарратив отходят на второй план, большую роль играют художественные образы. В то же время интерес к ним носит зачастую формальный характер, Редону интересен скорее стиль автора, общая тематика, чем идея произведения. Персонажи лишаются индивидуальности и характеристик, они пассивны. Герой в большей степени являются объектом, чем субъектом, в связи с чем меняется и его функция. Он становится скорее символом, чем действующим лицом.

## 2.2. Отсылки к современной литературе

---

<sup>39</sup> Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. - М.: Изобразительное искусство, 1994. - С. 159.

Частично мы уже рассмотрели аллюзии на современную Редону французскую литературу в прошлых главах. Мы говорили о романе Гюисманса «Наоборот» и литографии Редона к нему. Также упомянули литографии Редона к поэме Стефана Малларме «Бросок костей». В этой части исследования мы затронем еще один альбом Редона, посвященный писателю-современнику. Это «Искушение святого Антония» по драме Гюстава Флобера. Однако помимо этих сборников у художника есть и менее известные работы, о которых в том числе пойдет речь в этом параграфе. Основная задача для нас – определить, какие темы из современной литературы волновали Редона, насколько тенденции новой литературы были отражены в его творчестве, а также по какому принципу Редон выбирал литературные произведения для своих альбомов.

Прежде всего мы поговорим об аллюзиях на драматические произведения. Этот вопрос кажется довольно проблемным, ведь отсылки к драме предполагают некоторый визуальный нарратив, чего обычно не встретишь в работах Редона, посвященных литературной тематике. Вспомним хотя бы «Фауста», он близок к драме, хотя ей и не является. Насколько подробно пытается передать действие Делакруа, настолько же далеко от этого отходит Редон. Мы не сможем сказать, какую конкретно сцену воспроизводит художник, не сразу можно догадаться и о произведении, на которое он ссылается, если не обращать внимания на название. Аллюзии на театральные постановки или иллюстрации подразумевают большое количество деталей, что также нехарактерно для Редона. Если говорить о современной Редону драме, первое, о чем стоит упомянуть – литографии художника к монодраме бельгийского писателя Эдмона Пикара «Клятва» (*Le Juré*).

Стоит отметить, что для бельгийской культуры XIX века синтез литературы и изобразительности, пожалуй, больше характерен, чем для

французской<sup>40</sup>. Возможно, это одна из причин, по которой Редон снискал большую популярность в Бельгии, чем во Франции. Литографии к драме были не столько самостоятельными произведениями, сколько сопровождением текста. В этом случае уместно говорить о синтезе искусств, поскольку текст монодрамы неотделим от графики. По отдельности это будут разные произведения. Работа над монодрамой была творческим сотрудничеством, художник даже сочинил несколько строк. Бельгийского писателя и французского художника объединяло отношение к реальности. Для них фантастическое и странное было не за гранью действительности, а находилось в ней самой.<sup>41</sup> Изображение здесь получает роль медиума между литературным произведением и зрителем. Это некий промежуточный этап, между тем как прочитать текст и вообразить прочитанное, читатель рассматривает литографии. Что касается самих изображений, каждое из них отсылает к определенному моменту в тексте, что, пожалуй, не вполне характерно для Редона. Художник использует уже устоявшиеся в его творчестве образы: цветы, череп, голова человека в профиль (приложение 30). Многие исследователи также отмечают, что в этой монодраме изображение первично, текст скорее происходит из графического мотива<sup>42</sup>. Таким образом, современная драма в большей степени соответствовала принципам искусства Одилона Редона, поскольку изменялись принципы этого рода литературы. Новая драма не обязательно предназначена для постановки на сцене, она концептуальна: действие разворачивается в фантазии зрителя. Здесь полностью переворачивается иерархия текста и изображения, если раньше литература была первоисточником, на основе которого выстраивалась

---

<sup>40</sup> Stead, E. Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence : les images invisibles // *Textyles*. - 2000. - №17-18. - P. 57.

<sup>41</sup> Niedokos J. Les relations entre texte et image dans le monodrame d'Edmond Picard *Le Juré* // *Synergies Pologne*. – 2014. – №. 11. – P. 136.

<sup>42</sup> Stead, E. Images signées Odilon Redon pour textes belges. In : *France – Belgique (1848-1914)* // *Affinités – Ambiguïtés*. - Bruxelles : Éditions Labor, Archives et Musée de la Littérature. - 1997. - Pp. 214.

визуальная композиция, здесь, напротив, писатель подстраивается под язык художественных образов Одилона Редона.

Это же можно сказать и об аллюзиях на другие произведения бельгийской литературы. Редон никогда не ставит текст превыше изображения, художник не берет какие-либо сюжетные моменты, он выбирает тему или слово, образ, который ему близок, и делает его визуальную интерпретацию. Связь с текстом при этом выходит весьма опосредованной. Так происходит, например, на его литографии к провидению Ивана Жилькена «Проклятье артиста» (приложение 31). Изображение никак не намекает на сюжет, более вероятно, что Редона привлекла сама тема проклятья, и образ вышел соответствующим: черепа, летающие на крыльях. Кажется, что художник находит те произведения, контекст которых близок его уже сформировавшемуся художественному языку, его системе образов. В этом тоже проявляется принцип соответствий, тематическое или эстетическое сходство и определяет связь между текстом и графическим образом. Примечательно также и то, что работы Редона стали более известны, чем сами литературные произведения. Это довольно редкий случай, когда графика, которая содержит аллюзии на какой-либо литературный текст, становится более узнаваемой, чем источник.

Мы рассмотрели основные аллюзии Одилона Редона на произведения классической и современной литературы. Последнее, что нам предстоит проанализировать – серию литографий, посвященных роману Гюстава Флобера «Искушение святого Антония». Этот альбом стоит особняком в творчестве художника. Во-первых, потому что это самое крупное драматическое произведение, которое отражено в циклах работ Редона. В связи с этим данная серия содержит большой пласт тем и проблем, интересующих автора. Во-вторых, это все же произведение, посвященное религиозной тематике. Здесь художнику довольно сложно оставаться отвлеченным от текста. И, пожалуй, эта серия работ ближе всего к понятию традиционной

иллюстрации по ряду причин. Редон, который обычно допускал вольные интерпретации, здесь проявляет себя как внимательный читатель. Художник посвятил драме Флобера три цикла литографий. В рамках данного исследования мы, конечно, не сможем рассмотреть их полностью, но остановимся на ключевых моментах.

Исследователи отмечали, что хаотичная организация романа соответствует сумбурному подбору образов Редона<sup>43</sup>. Они не выдержаны в одной стилистике или технике, сама серия довольно разнообразна с точки зрения исполнения. Хаос – первое впечатление, которое посещает и при просмотре альбомов Редона, и при прочтении драмы Флобера. Второе, что обнаруживает внутреннее сходство этих произведений – фантастические создания, многие отмечают точность интерпретации Редона, стилистические особенности графики художника довольно точно отражают воображаемых существ Флобера, словно эти образы – рождены из одного состояния ума. Здесь мы видим, пожалуй, наиболее удачное совпадение художественных миров разных творцов. Неверно будет предполагать, что Редон намеренно имитирует стиль Флобера. Редон не прибегал к стилизации в своих работах, всегда оставаясь верным собственной художественной манере. Дело здесь именно во внутреннем сущностном единстве творчества двух авторов. Может показаться, что это одна и та же идея, выраженная посредством разных медиумов<sup>44</sup>.

Не стоит упускать из вида, что «Искушение святого Антония» прежде всего философская драма. Круг тем и проблем, которые затрагивает Флобер, отчасти отражены и в литографиях Редона. Можно утверждать, что проблематика драмы в целом перекликается с творчеством художника. Одна из наиболее важных тем драмы – определение границ человеческого познания. То

---

<sup>43</sup> Cochran N. O. The presence of Gustave Flaubert and Saint Anthony in Odilon Redon's Temptation albums. – Texas: Rice University. - 1997. - P. 2.

<sup>44</sup>Seznec, J. Flaubert and the Graphic Arts // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. - 1945. - №8. – P. 187.



же волновало и Редона, ведь обращение к пространству сна и смерти – своеобразный выход за эти границы, стремление к непознанному. С этим связаны и мотив антитез. В драме Флобера это, прежде всего, противопоставление земного и небесного, у Редона скорее реальное и воображаемое. Для обоих авторов характерен мотив метаморфозы. В альбоме «Истоки» тема метаморфозы становится одной из ключевых, превращение – тоже своего рода пограничное состояние, поэтому у Редона мы часто видим антропоморфных существ, которые одновременно принадлежат и к миру природы, и к миру человека. Главная метаморфоза, которая интересует Флобера – превращение человека в творца<sup>45</sup>. С этим связана еще одна ключевая тема для обоих авторов – сущность художника. Флобер задавался этим вопросом и в других произведениях, но в «Искушении святого Антония» эта проблема становится центральной. Его интересует сочетание сакрального и земного в художнике. Одилон Редон также задавался вопросом роли творца. Он видел в художественном творчестве особые возможности, недоступные простому человеку. Прежде всего, это неограниченное воображение и способность создавать. Мы перечислили некоторые проблемы, общие для Редона и Флобера с одной целью: продемонстрировать, что сходство между этими двумя авторами носит не только формальный характер. Помимо совпадения некоторых стилистических особенностей, их произведения, независимо друг от друга перекликаются и по содержанию.

### 2.3. Интерпретация поэтических текстов посредством графики

В предыдущих частях работы мы рассматривали литературные аллюзии на прозаические произведения. Прозу довольно легко представить в живописи: она чаще всего имеет определенный сюжет, героев, ясные и подробно описанные образы. Художники, обращающиеся к прозаическим произведениям, чаще всего, заимствуют у них сюжет, хотя в случае с Одилоном

---

<sup>45</sup> Модина Галина Ивановна О первой версии философской драмы Флобера «Искушение святого Антония» (1849) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. - 2011. - №1. - С. 89.

Редоном нарративная составляющая не так значительна. Гораздо более сложной представляется визуальная интерпретация поэтического текста. В поэзии меньше выразительных средств, к которым мог бы апеллировать художник. Вернее даже будет сказать, что поэтический язык в меньшей степени связан с изобразительностью, хотя и не исключает ее. В поэзии большее значение имеет субъективное восприятие, нежели попытка воспроизвести реальность. Все кажется еще сложнее, когда речь заходит о поэтических произведениях символизма. Язык претерпевает здесь значительные изменения, и сама форма представляет собой эксперимент. В этой части работы нам предстоит проследить взаимосвязь творчества Одилона Редона с поэзией. В частности, мы рассмотрим его альбом, посвященный циклу Шарля Бодлера «Цветы Зла».

Прежде чем мы перейдем к анализу альбома Редона, стоит подробнее остановиться на особенностях поэзии Бодлера. При прочтении его стихов нас не покидает чувство двойственности: здесь безобразное соседствует с прекрасным, гармония с хаосом, стремление к идеалу и к Красоте с отвращением к повседневности. С этим связана, пожалуй, и ностальгия Бодлера по ушедшим эпохам. Бодлер, как и герой романа Гюисманса «Наоборот», который мы упоминали в части 1.2., тяготел к искусственности, эта своеобразная «ретушь», украшение реальности представляли для него особую ценность<sup>46</sup>. Бодлер также уделяет большое внимание запахам, тем самым расширяет привычный диапазон эстетических ощущений, ведь в европейской традиции эстетика в большей степени связана со зрением и слухом, в то время как запахи и вкусы оставались куда менее значимыми. В стихотворениях поэта также сосуществует фантастическое и реальное. Говоря о связи творчества Редона и Бодлера, стоит отметить, что они часто обращаются к одним и тем же сюжетам и образам. В творчестве обоих мы видим аллюзии на произведения Данте и Гете, кроме того, оба они

---

<sup>46</sup> Готье Т. Шарль Бодлер // Цветы Зла: стихотворения / Ш. Бодлер. – 2001. – С. 8.

интересовались творчеством Эдгара Аллана По. Художник и поэт придавали особое значение иллюзорному и фантазийному, при этом избегая описания реальности, или, по крайней мере, существенно ее видоизменяли. В связи с этим мы также можем сделать вывод, что суггестивность, обращение к воображению, была в равной степени важна и для Редона, и для Бодлера.

Теперь обратимся непосредственно к альбому Редона «Цветы зла». Этот сборник как нельзя лучше воплощает идею соответствий Бодлера. Создавая эти офорты Редон, прежде всего ориентировался на общее мироощущение поэта, чем на конкретные детали и образы. Все работы в этой серии, за исключением фронтисписа, не были созданы специально для иллюстрирования сборника<sup>47</sup>. В них нет прямых отсылок на тексты Бодлера, однако они сопровождаются цитатами из «Цветов зла». Сам Редон называл этот альбом именно «интерпретациями»<sup>48</sup>. В некоторых работах мы видим попытки трактовать сюжет, в других же художник скорее заимствует образы. Так происходит в офорте «Сатана» (приложение 32). Это очевидная аллюзия на стихотворение Бодлера «Литания Сатане». Образ этого библейского персонажа весьма часто встречается в искусстве, и Бодлер выражает здесь скорее собственную интерпретацию и трактовку данного образа. Отчасти это, конечно, романтическое толкование: падший ангел, бросивший вызов мирозданию, так и не сумевший найти покой. Он предстает как некий хранитель мудрости, Бодлер также указывает на его связь с алхимией: «Нас научающий мешать селитру с серой!». В то же время поэт указывает на демоническую природу Сатаны, так, его образ получается двойственным: с одной стороны, он способен принять пороки человечества и даровать ему утешение, с другой – он же и является причиной этих пороков. В литографии Редона также сохраняется ощущение двойственности: Сатана еще не лишен

---

<sup>47</sup> Strieter, T.W. Odilon Redon and Charles Baudelaire: Some Parallels // Art Journal. Vol. 35. - 1975. - №1. - P. 17.

<sup>48</sup> Redon, O. A soi-même, journal (1867-1915) : notes sur la vie, l'art et les artistes. - Paris: H. Floury, 1922. - P. 68.

крыльев, что указывает на его божественную природу, но его поза, положение тела и расположение внизу картины говорят о его падении. Также символически на это указывает то, что Сатана отворачивается от света, его голова обращена к тьме. Иконографически этот офорт немного напоминает «Демона сидящего» Михаила Врубеля (приложение 33). Его зажатость, руки, обхватывающие колени, тоскливый взгляд как будто указывают на сходство с человеком, но, если у Врубеля демон смотрит вдаль, словно ищет свет, который потерял, Сатана Редона отворачивается от него, в чем проявляется его инфернальность. В целом же можно сказать, что художник в этом офорте визуально дополняет художественный образ, созданный Бодлером, стараясь максимально точно передать восприятие поэта и его интерпретацию этого героя.

Образ демона появляется в стихотворении «Разрушение», которое Одилон Редон также дополнил офортом (приложение 34). И если в прошлом Редон использовал тот же художественный образ, что и у Бодлера, здесь нет настолько прямых заимствований. Перед нами морской пейзаж, на фоне которого находятся две небольшие человеческие фигуры. Редон сопровождает офорт цитатой из стихотворения Бодлера: «Мой Демон - близ меня, - повсюду, ночью, днем». И в данном случае именно текст позволяет раскрыть сюжет и тематику картины, ведь если мы берем изображение само по себе, мы не находим никаких признаков того, что перед нами образ Демона. Косвенно указывать на это может разве что поза одной из фигур, которая напоминает Сатану из рассмотренной нами выше работы. На этом примере мы можем убедиться, насколько сильна взаимосвязь текста и визуального образа: если не брать надпись во внимания, смысл всего изображения теряется. Здесь мы также видим символ, встречавшийся в альбоме «Эдгару По» - солнце, которое заслоняют горы. В прошлый раз мы пришли к выводу, что этот образный ряд связан с темой смерти, и здесь эта коннотация сохраняется. Редон связывает этот символ с самим названием стихотворения.

Офорт, который сопровождает стихотворение «Флакон», напротив, кажется более самостоятельным (приложение 35). Аромат, который описывает Бодлер, здесь предстает в форме человека, заточенного в сосуде. В этих двух произведениях есть объединяющий принцип: и Бодлер, и Редон «оживляют» запах, придают ему свойства памяти. Можно сказать, что Редон графически воспроизводит метафору, созданную поэтом, тем самым заимствуя выразительные средства литературы. В других работах из этой серии Редон также перенимает символические образы Бодлера. Например, у поэта воплощением любви является женщина, и в офортах Редона, которые посвящены любовной лирике Бодлера, мы видим женские образы. Как мы говорили ранее, женская фигура у Редона многозначна, она не является каким-либо определенным символом и в зависимости от контекста выступает в разных ролях. Здесь же мы можем сделать вывод, что Редон отчасти подражает языку образов Бодлера.

Следующий офорт в альбоме в качестве названия сопровождается цитатой из стихотворения Бодлера «Пропась» (приложение 36): «В самые глубокие наши ночи». Тематически здесь много параллелей с творчеством Редона. Это и биология, ведь Бодлер упоминает Паскаля, и пространство сна. В целом многократное употребление слов «ночь», «темнота», «чернота» также соответствуют художественным средствам, которые использует Редон, ведь черный цвет, контраст света и тьмы – основа пластики его работ. Однако, кроме этого, стихотворение Бодлера и офорт Редона имеют очень мало общего. В этой работе Редон снова изображает повторяющийся мотив головы человека, где-то это скорее некое антропоморфное существо, напоминающее рыбу. Пространство офорта разделено геометрической фигурой V-образной формы. Стихотворение Бодлера имеет философский характер, почти не содержит ясных образов и поэтому практически невозможно представить его иллюстрацию. Здесь Редон больше ориентируется на ключевые слова, позволяющие передать общие ощущения: глубина, темнота, уродство. Из этого можно сделать вывод, что Редон пытается найти соответствия в его

собственном художественном языке устойчивых образов и языке стихотворений Бодлера. То же можно сказать и про последний офорт (приложение 37). Он не относится к какому-то определенному стихотворению, а скорее отсылает к самому названию сборника «Цветы зла», кроме того, этот рисунок находится на концевой странице, таким образом, символически замыкая книгу. Редон использует буквальные символы: перед нами цветок, стебель которого венчается головой скелета. Это тоже довольно распространенный образ в творчестве художника, мы не раз видели цветы с человеческим лицом. Они также являются устойчивым элементом языка Редона, который, в данном случае также указывает на связь этого символа с названием сборника Бодлера. Похожие образы мы видим на фронтисписе альбома: на могильном камне, где изображен фрагмент профиля человека, вырастают цветы странной формы: их лепестки больше напоминают шипы (приложение 38). Редон использует похожий образный ряд и для первой страницы, и для последней, тем самым подчеркивая их тематическое единство с заглавием. Независимо друг от друга поэт и художник используют одну и ту же метафору: цветок, который символизирует жизнь и красоту, парадоксально сочетается со злом и смертью. Это также указывает на дуальную природу и стихотворений Бодлера, и графики Редона<sup>49</sup>.

Таким образом, Редон не подчиняет изображение тексту, а напротив, использует его как дополнение своих визуальных образов. Интерпретация поэзии затруднительна, а порой и вовсе невозможна. Поэтому художник интерпретирует поэтическое произведение фрагментарно, уделяя внимание лишь небольшой части текста. Порой он пытается воспроизвести сюжет, в других случаях берет отдельные образы. Редон заимствует из текстов Шарля Бодлера художественные средства поэзии для живописи: в своих работах он использует метафоры и аллегории. Зачастую они совпадают с тем, как

---

<sup>49</sup> Wildenstein, A. Odilon Redon: Catalogue Raisonné de l'Oeuvre Peint et Dessiné, Volume II: Mythes et Légendes. - Paris: Wildenstein institute, 1994. - P. 147.

представляет их Бодлер. Иногда он обращается к словам, передающим ощущение или состояние, и пытается воссоздать их смысл графически. Он словно сопоставляет собственный язык символов с тем, что представлено у Бодлера, пытаясь найти параллели и точки соприкосновения. В некоторых случаях аллюзия на стихотворение настолько неочевидна, что без названия сложно догадаться о связи офорта и текста. В этом случае цитата, которая сопровождает графику становится частью единого произведения, ведь без нее сам смысл изображения теряется. В целом же Одилон Редон в большей степени ориентируется на мироощущение поэта и на эмоциональное воздействие его стихов, чем на конкретные черты его творчества.

## Заключение

В ходе выполнения выпускной квалификационной работы были поставлена цель - проведение комплексного анализа литературных аллюзий в творчестве французского художника Одилона Редона для выявления связей и взаимодействий между литературой и изобразительным искусством. Задачи, обозначенные во введении, были выполнены в соответствующих частях исследования. В первой главе, посвященной в большей степени теоретическим аспектам и общему культурному контексту, мы пришли к следующим заключениям. Прежде всего, мы подтвердили тезис о том, что в XIX веке возникает новый тип отношений между литературой и изобразительным искусством. Появляется тенденция к синтезу, произведения разных видов искусства сочетаются в одном объекте. Это проявилось в творчестве Одилона Редона, в связи с чем мы опровергли мнение некоторых исследователей о том, что его работы являются иллюстрациями. Основным принципом, которым художник руководствуется, обращаясь к литературе, является соответствие, основанное на общих эстетических и тематических параллелях. Вместо прямых указаний на источник он использует ассоциации.

Рассматривая взаимосвязь между Одилоном Редоном и литераторами Франции, основные выводы, к которым мы пришли, заключаются в следующем: художник следует основным тенденциям символизма. При этом, в плане идей и эстетики он становится ближе к литературным кругам, чем к художественным. Литература оказала большое влияние на формирование авторского стиля и метода Одилона Редона, а также была источником тем, образов и сюжетов. Одной из наиболее важных фигур в развитии творчества художника был Эдгар Аллан По. В сборнике, посвященном американскому писателю Редон очерчивает круг тем, которые в дальнейшем будут присутствовать в его творчестве. Это темы смерти, безумия, сна, фантазии, метаморфозы, что в целом характерно для символизма. Кроме этого, мы определили специфику символического искусства Одилона Редона. Он создает



собственный язык символов и метафор, а не обращается к универсальным образам европейской культуры.

Вторая глава была посвящена непосредственно репрезентации литературных сюжетов. Сравнив живопись и графику Редона с произведениями других художников, мы пришли к выводу, что Одилон Редон иначе подходит к изображению персонажей. Они перестают выполнять функцию субъекта и становятся объектами, играя роль символов. В их облике проявляется модернистская тенденция к дегуманизации. Мы также убедились, что среди сюжетов мировой литературы для Одилона Редона наибольший интерес представляют произведения, действия которых разворачиваются в Средневековье. Этим художник продолжает романтическую традицию, для которой характерно устремление в прошлое.

В литературе второй половины XIX века для Редона становятся привлекательными те произведения, которые соответствуют его языку художественных образов. Специфика его аллюзий на произведения литературы заключается в том, что изображение занимает главное место, текст же дополняет его. Кроме того, мы обнаружили произведение, где без преувеличения можно говорить о синтезе изображения и текста. Это монодрама Эдмона Пикара «Клятва» (*Le Juré*). Произведение организовано таким образом, что текст и фабула происходящего выстраиваются вокруг изображения, что также говорит о его значимости.

Отвечая на вопрос, по какому принципу Одилон Редон выбирает произведения литературы, которые отразятся в его графике, мы заметили, что художник не берет какие-либо сюжетные моменты, он избирает тему или слово, образ, который ему близок, и делает его визуальную интерпретацию. Нарративная составляющая отходит на второй план, первостепенным остается художественный образ. Что касается интерпретации поэтического текста, Редон редко пытается воссоздать сюжет. Чаще всего он выбирает отдельный фрагмент, который близок тематике его творчества. Он становится своего рода

пространством, где использование устоявшихся образов будет уместно и обоснованно. На примере альбома, посвященному сборнику Шарля Бодлера «Цветы зла», мы убедились, что Редон сопоставляет язык образов Бодлера со своим, пытаясь найти параллели. Он также заимствует литературные средства выразительности, перенося их в область изобразительного искусства. Так, например, он воспроизводит графически те аллегории, которые использует Бодлер. Кроме этого, мы убедились, что текст становится частью самих литографий, поскольку, убрав цитаты, которыми сопровождается каждая работа, теряется ее смысл. Таким образом, все задачи, обозначенные нами во введении, были выполнены и цель исследования можно считать достигнутой.

## Список литературы

1. Cellier, L. Mallarmé, Redon et "Un coup de dés..." // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. - 1975. - №27. - Pp. 363-375.
2. Charensol, G. Odilon Redon // Revue des Deux Mondes. - 1956. - C. Pp. 8–60.
3. Cochran N. O. The presence of Gustave Flaubert and Saint Anthony in Odilon Redon's Temptation albums. – Texas: Rice University. - 1997. - 82 p.
4. Dorland, J. Aspects romantiques d'Odilon Redon. - Montreal: Department of French Language and Literature. - 1974. - 195 p.
5. Einecke, C. A Darwinian source for Odilon Redon's Plate XVIII from 'The Temptation of St Anthony' // The Burlington magazine. 2015. Vol. 157. N. 1345. Pp. 263-265.
6. Gamboni, D. "Parsifal / Druidess": Unfolding a Lithographic Metamorphosis by Odilon Redon // The Art Bulletin. - 2007. - Vol. 89. - №4. - Pp. 766-796.
7. Gamboni, D. Odilon Redon et ses critiques // Actes de la recherche en sciences sociales. -1987. -Vol. 66. - N. 1. - Pp. 25-34
8. Gott, T. La genèse du symbolisme d'Odilon Redon : un nouveau regard sur le «Carnet de Chicago» // Revue de l'Art . - 1992. - №96. - Pp. 51-62.
9. Hobbs, R. Odilon Redon. - Boston: New York Graphic Society, 1977. - 187 p.
10. Jirat-Wasiutyński, V. “The Balloon as Metaphor in the Early Work of Odilon Redon.” // Artibus et Historiae. - 1992. - № 25. - Pp. 195–206.
11. Keshavjee S. Editorial Introduction: The Visual Culture of Science and Art in Fin-de-Siècle France // RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review. - 2009. - Vol.34. - №1. - Pp. 5-17.
12. Kessenich, V. L. Odilon Redon, The Visual Poet of Edgar Allan Poe: A Study of the Lithographic album 'A Edgar Poe'. Thesis PhD. University of St. Andrews, 2004. -145 p.
13. Larson, B. Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon // Nineteenth-Century Art Worldwide. -2003. -Vol. 2. -N. 2. - Pp. 1-14.
14. Mellerio, A. Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur. - Paris: H. Floury, 1923. - 292 p.

15. Miller, A.E. Literary and Pictorial Sources in the Graphic Work of Odilon Redon // *The Burlington Magazine*. - 2004. - Vol. 146.- №1213. - Pp. 17-19.
16. Niedokos J. Les relations entre texte et image dans le monodrame d'Edmond Picard *Le Juré* // *Synergies Pologne*. – 2014. – №. 11. – Pp. 133-140.
17. Philibert, C. Odilon Redon, dans l'oeil de Huysmans : une esthétique du cauchemar // *BnF Gallica* URL: <https://gallica.bnf.fr/blog/11082022/odilon-redon-dans-loeil-de-huysmans-une-esthetique-du-cauchemar?mode=desktop> (дата обращения: 22.04.2023)
18. Forster-Hahn, F. A Hero for All Seasons? Illustrations for Goethe's 'Faust' and the Course of Modern German History // *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*. - 1990. - Vol. 53. - №. 4. - Pp. 511-536.
19. Redon, O. *A soi-même, journal (1867-1915) : notes sur la vie, l'art et les artistes*. - Paris: H. Floury, 1922. - 179 p.
20. Sandström, S. Odilon Redon: a question of symbols // *The Print Collector's Newsletter*. 1975. -Vol. 6. - №2. - Pp. 29-34.
21. Selz, J. *Odilon Redon*. - New York: Crown Publishers, 1971. - 95 p.
22. Sez nec, J. Flaubert and the Graphic Arts // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. - 1945. - №8. – Pp. 175-190.
23. Sez nec, J. Redon: Drawings and Lithographs // *The Bulletin of the Museum of Modern Art*. - 1945. - №2. - Pp. 3-15.
24. Stead, E. Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence : les images invisibles // *Textyles*. - 2000. - №17-18 . - Pp. 55-72.
25. Stead, E. Images signées Odilon Redon pour textes belges. In : *France – Belgique (1848-1914) // Affinités – Ambiguïtés*. - Bruxelles : Éditions Labor, Archives et Musée de la Littérature. - 1997. - Pp. 211-231.
26. Sterne, K.G. Odilon Redon viewed again // *Parnassus*. - 1931. -Vol. 3. - №3. - Pp. 8–60.
27. Strieter, T.W. Odilon Redon and Charles Baudelaire: Some Parallels // *Art Journal*. Vol. 35. - 1975. - №1. - Pp. 17-19.

28. Bureau-Hale, E. Isidore Ducasse précurseur d'Odilon Redon. L'hypotypose en noir et blanc. // *Orbis Litterarum*. - 2009. - №2. - Pp. 133-151.
29. Wildenstein, A. Odilon Redon: Catalogue Raisonné de l'Oeuvre Peint et Dessiné, Volume II: Mythes et Légendes. - Paris: Wildenstein institute, 1994. - 384 p.
30. Бачинин В. А. Эстетика. Энциклопедический словарь. - М.: Издательство Михайлова В. А. - 2005. - 288 с.
31. Бодлер Шарль. Об искусстве / Пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Липман; предисл. В. Левика; послесл. В. Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – 422с.
32. Бодлер Ш. Цветы зла. - М.: АСТ. - 2021. - 352 с.
33. Борщ Е. В. Приемы визуальной интерпретации литературного текста во французской книжной иллюстрации XVIII века // *Вестник Челябинского государственного университета*. - 2009. - №10. - С. 168–173.
34. Бычков В.В. Некоторые эстетические аспекты искусства символистов // *Философия и культура*. - 2020. - №2. - С. 50 - 65.
35. Гюисманс Ж.-К. Наоборот. - М.: Рипол-Классик, 2021. - 312 с.
36. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 2. - М., 1964. – 836 с.
37. Калошина А.В. Мотив безумия в художественной философии Эдгара Аллана По // *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. - 2016. - №11. - С. 6-10.
38. Крюкова О.С. К вопросу о взаимосвязи литературы и живописи // *Теория и история искусства*. - 2020. - №3. - с. 73-81.
39. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. - М.: Изобразительное искусство, 1994. - 272 с.
40. Маслова В. А. Проблема синтеза искусств и синестезии в эстетике французского символизма // *Философские науки*. - 2013. - №5. - С. 80-86.
41. Модина Галина Ивановна О первой версии философской драмы Флобера «Искушение святого Антония» (1849) // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. - 2011. - №1. - С. 87-95.

42. Панкова Е. А. Романтическая модель средневековья (к постановке проблемы) // Вестник СПбГУ. - 2011. - №1. - С. 186-192.
43. Ровенко Е. Искусство Клода Дебюсси и Одилона Редона в контексте «философии времени» Анри Бергсона // Научный вестник. - 2011. - №3. - С. 194-209.
44. Ровенко Е. Клод Дебюсси и живописцы-символисты: к проблеме арабески как формообразующего принципа в искусстве // Научный вестник Московской консерватории. -2019. -№. 3 (38). - С. 159-189.
45. Ровенко Е.В. Время и пространство в живописи Э. Делакруа и О. Редона // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. - 2011. - №3. - С. 108-113.
46. Светлов И. Е. Проблемы символизма в интерпретации Валентины Крючковой // Художественная культура. - 2020. -№ 1. -С. 29-44.
47. Устюгова Е. Н. Эволюция проблемы синтеза искусств в эстетике // KOINON. - 2021. - №3. - С. 30-43.
48. Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник ННГУ. - 2010. - №4-2. - С. 975-977.
49. Хетагурова Д.К. Суггестивное искусство: графика Одилона Редона и Алихана Токаева // Манускрипт. - 2018. - №6. - С. 143-150.
50. Яценко Е.В. “Любите живопись, поэты...”. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. - 2011. - №1. - С. 47-57.

## Приложения

1. Одилон Редон. «Бросок костей», первая литография (1898)



2. Одилон Редон. «Бросок костей», вторая литография (1898)



3. Одилон Редон. «Бросок костей», третья литография (1898)



4. Одилон Редон. «Дез Эссент», фронтиспис для романа Жориса Карла Гюисманса «Наоборот» (1888)

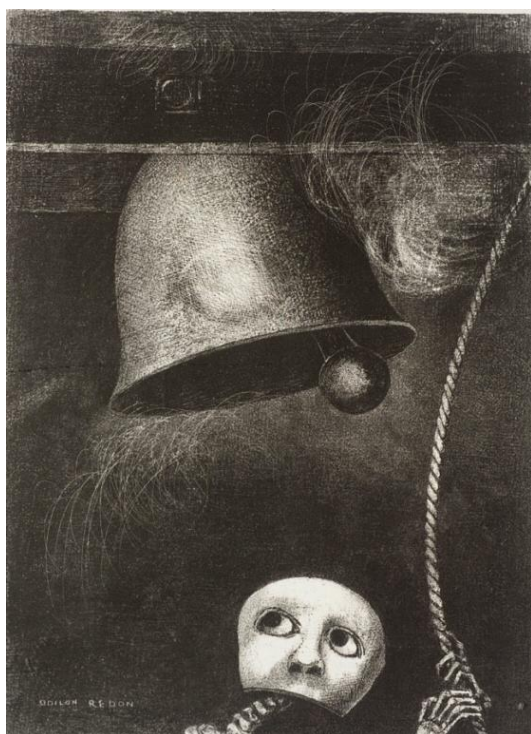




5. Одилон Редон. «Глаз, как странный шар, устремляется в БЕСКОНЕЧНОСТЬ», из альбома «Эдгару По» (1882)



6. Одилон Редон. «Маска звонит в похоронный колокол», из альбома «Эдгару По» (1882)



7. Одилон Редон. «Маска красной смерти» (1883)



8. Одилон Редон. «Перед черным Солнцем МЕЛАХОЛИИ появляется Ленор», из альбома «Эдгару По» (1882)

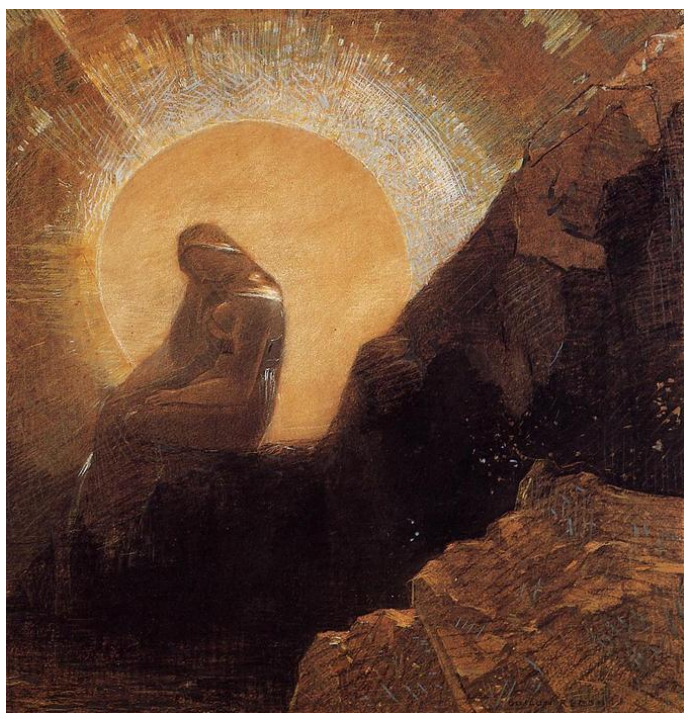




9. Одилон Редон. «Офелия» (1905)



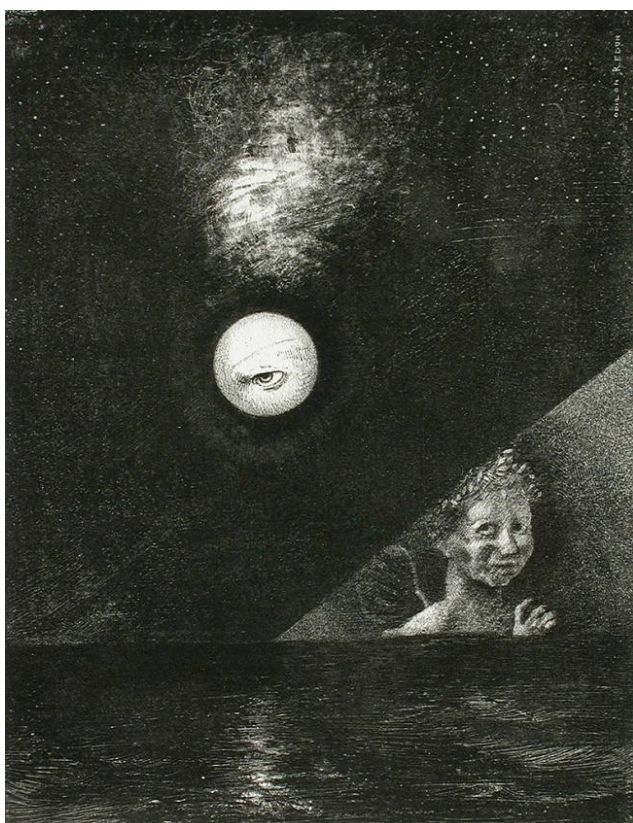
10. Одилон Редон. «Меланхолия» (1876)



11. Одилон Редон. «Безумие», из альбома «Эдгару По» (1882)



12. Одилон Редон. «На горизонте — ангел уверенности, а в темных небесах — вопрошающее око», из альбома «Эдгару По» (1882)



13. Одилон Редон. «Дыхание, ведущее живых существ, находится и в СФЕРАХ», из альбома «Эдгару По» (1882)

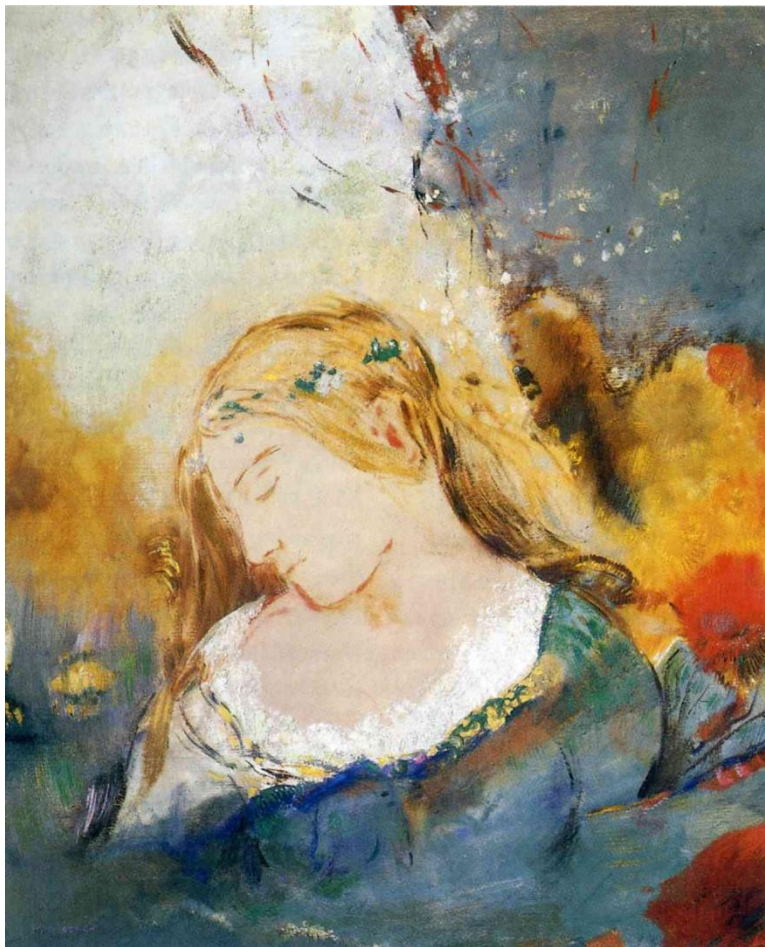




14. Одилон Редон. «Офелия среди цветов» (1901)



15. Одилон Редон. «Офелия» (1901)



16. Джон Эверетт Милле. «Офелия». (1852)

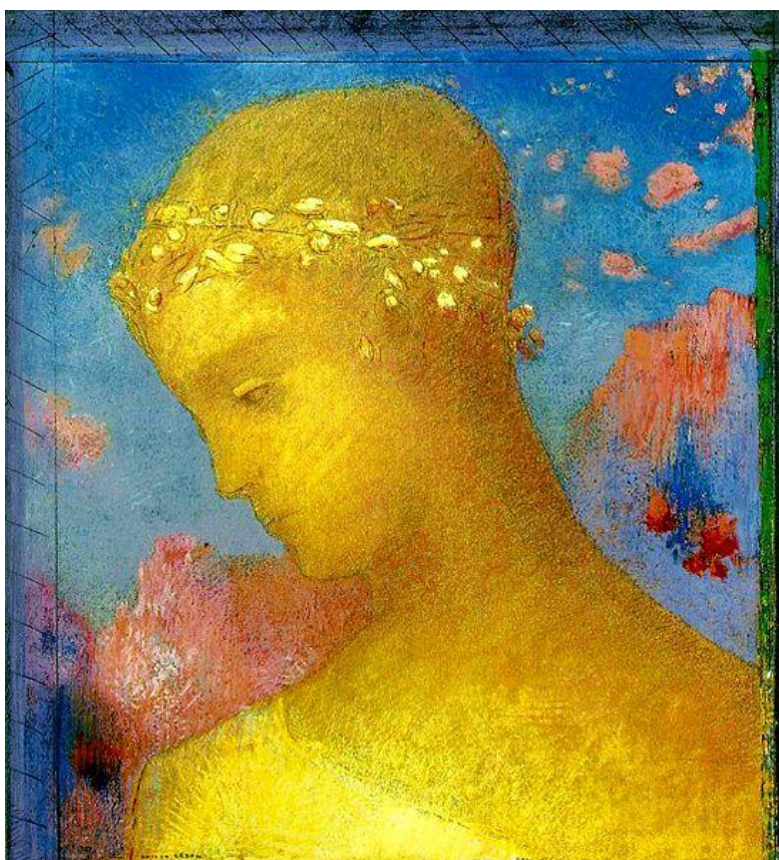




17. Джон Уильям Уотерхаус. «Офелия» (1894)

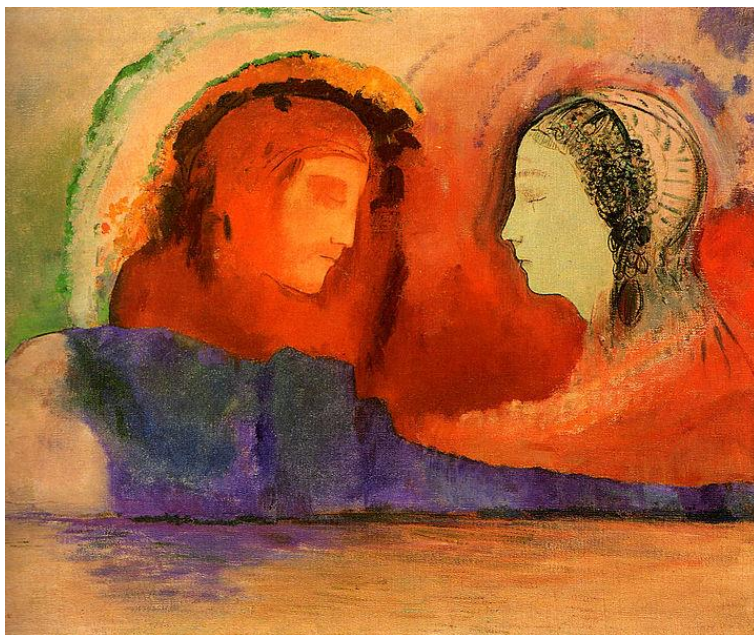


18. Одилон Редон. «Беатриче» (1855)





19. Одилон Редон. «Данте и Беатриче» (1914)



20. Сандро Боттичелли. «Портрет Данте» (1495)



21. Одилон Редон. «Калибан» (1881)



22. Одилон Редон. «Квазимодо» (1880)





23. Одилон Редон. «Роланд в Ронсевале» (1869)



24. Жак Луи Давид. «Бонапарт на перевале Сен-Бернар» (1801)



25.Изображение Роланда на витраже Шартрского собора



26. Лойзет Льеде. «Роланд атакует Марсилия» (1500)





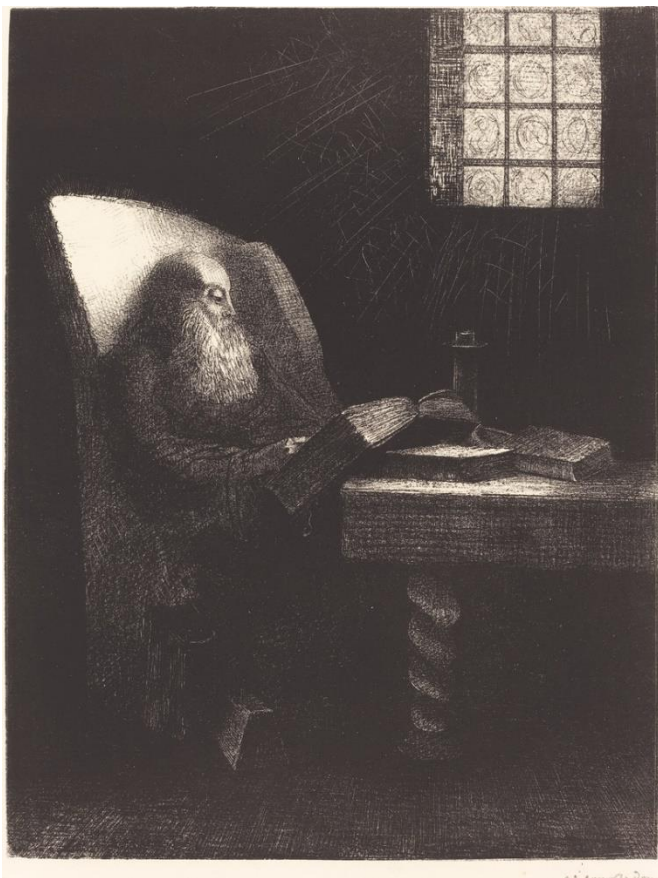
27. Эжен Делакруа. «Фауст в собственном кабинете» (1828)



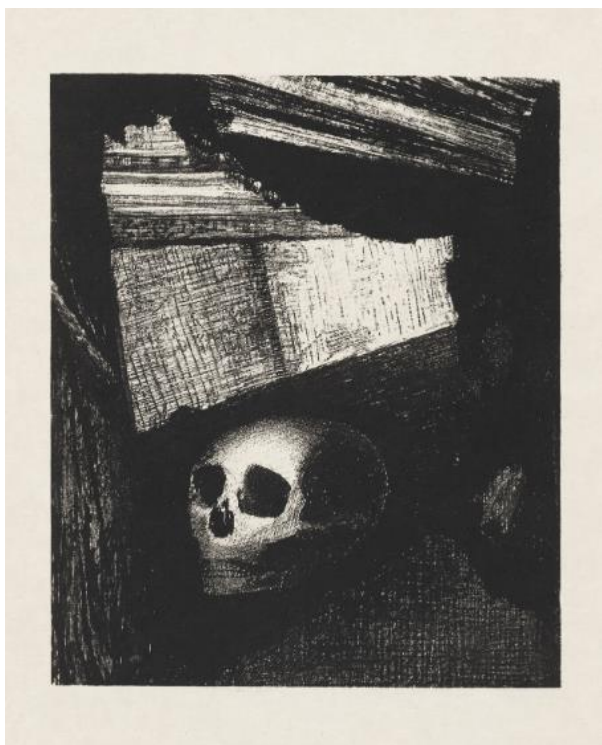
28. Одилон Редон. «Фауст и Мефистофель» (1880)



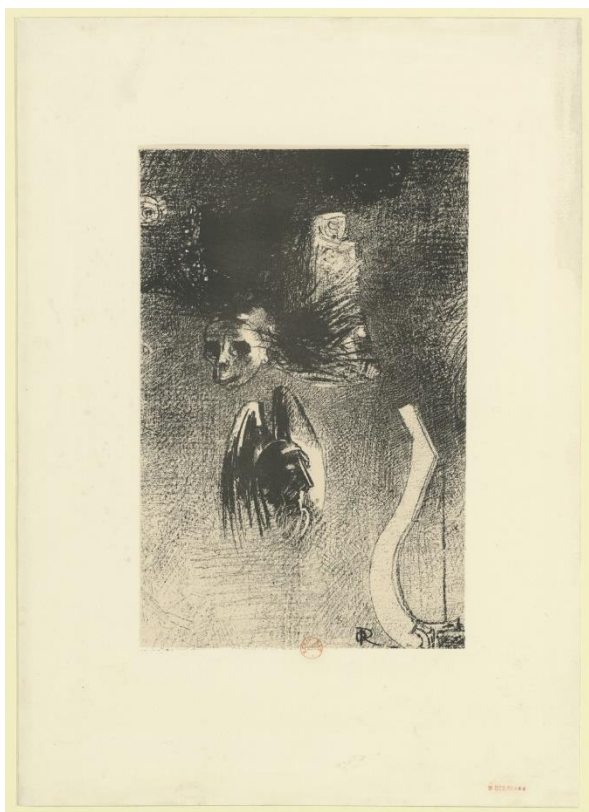
29. Одилон Редон. «Книжник» (1892)



30. Одилон Редон. Фронтиспис к драме «Клятва» (1887)

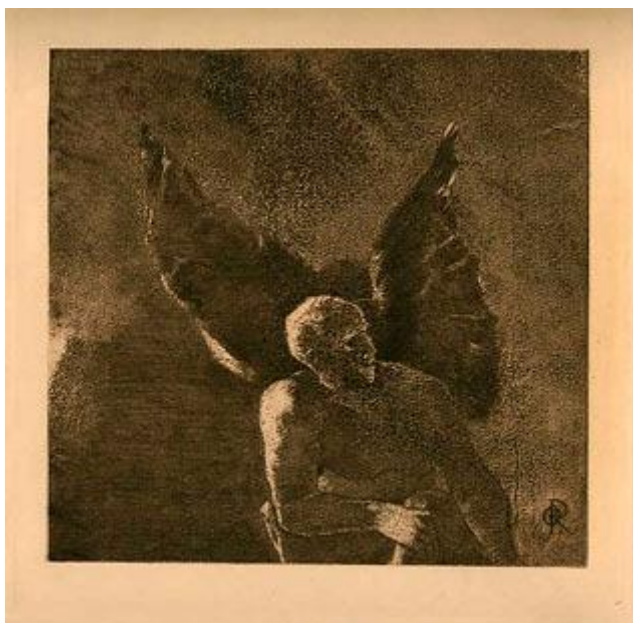


31. Одилон Редон. «Проклятье артиста» (1889)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

32. Одилон Редон. «Сатана» (1890)





33. Михаил Врубель. «Демон сидящий» (1890)



34. Огилон Редон. «Непрестанно на моей стороне демон шевелится», из альбома «Цветы зла» (1890)

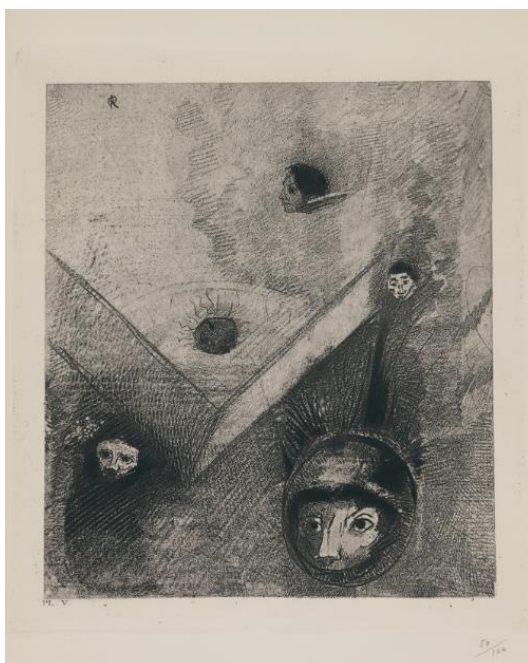




35. Одилон Редон. «Иногда мы находим старый флакон, который помнит, из которого рождается живая душа, которая возвращается», из альбома «Цветы зла» (1890)



36. Одилон Редон. «В самые глубокие наши ночи», из альбома «Цветы зла» (1890)



37. Одилон Редон. Заключительный офорт к альбому «Цветы зла» (1890)



38. Одилон Редон. Фронтиспис к альбому «Цветы зла» (1890)



