**Ровенко Елена Владимировна**

*rovenko-lena@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки, старший научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

**Elena V. Rovenko**

*rovenko-lena@mail.ru*

Ph. D., Associate Professor of the Foreign Music History Subdepartment, Senior Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

**Аннотация**

**Концепция «соответствий» Шарля Бодлера и музыкальность искусства Эжена Делакруа**

В статье предпринимается попытка осмысления знаменитой бодлеровской «концепции соответствий» в аспекте актуальной для романтиков проблемы синтеза искусств. Соответствия, по Бодлеру, возникают между отвлеченными от объектов свойствами окружающего мира, которые поэт наделяет статусом знаков. Автор статьи моделирует алгоритм превращения этих знаков в символы в сознании художника; показывает возможные следствия, важнейшее из которых — «конвертируемость» пространственных и временных характеристик, имманентных по природе различным свойствам реальности. Примером в текстах Бодлера служит временно̀е переживание цвета в живописи, на основании которого выстраиваются сущностные соответствия между музыкой и живописью. Идеалом живописи, допускающей такие соответствия, выступает для поэта искусство Делакруа, чьи новации в области выразительных средств Бодлер характеризует понятием «музыкальность», тогда как более частные, собственно музыкальные категории (мелодия, гармония, аккорд) поэт сопоставляет с конкретными аспектами художественной системы мастера.

*Ключевые слова*: Бодлер, Делакруа, концепция соответствий, музыкальность живописи, синтез искусств

**Abstract**

**On Charles Baudelaire's Conception of "Les Correspondances" and Musicality of Eugène Delacroix' Oeuvre**

The author attempts to interpret Baudelaire's famous concept of "correspondences" in terms of the problem of the synthesis of the arts, which was of vital importance to the Romantics. According to Baudelaire, "correspondences" arise between the attributes abstracted from objects in the surrounding world, to which the poet assigned the status of signs. The author models an algorithm which transforms these signs into symbols in an artist's mind, shows possible outcomes, the most important of which is the "convertibility" of spatial and temporal characteristics, inherent in the nature of the different properties of reality. One example in Baudelaire's writings is the perception of color in painting through the duration, on the basis of which ontological correspondences between music and painting are established. The poet considered Delacroix's art to be the ideal of painting admitting such correspondences; Baudelaire characterized Delacroix's innovations in the field of expressive means by the concept of "musicality", comparing, particularly, properly musical categories (melody, harmony, chord) to specific aspects of the master's art system.

*Keywords*: Baudelaire, Delacroix, Romanticism, *les correspondances*, "Musicality of Painting", Synthesis of Arts

**Елена Ровенко**

# КОНЦЕПЦИЯ «СООТВЕТСТВИЙ» ШАРЛЯ БОДЛЕРА И МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА ЭЖЕНА ДЕЛАКРУА

Среди творческих личностей, которые внесли ощутимый вклад в осмысление феномена романтизма в искусстве, особое место принадлежит Шарлю Бодлеру. В критических статьях Бодлер разрабатывает собственную эстетику, рассматривая идеи, характерные для романтического мировоззрения, в специфическом ракурсе. Особенно интересно решена Бодлером проблема синтеза и взаимодействия видов искусств.

В отличие от представителей немецкой философской мысли[1], Бодлер полагает гарантом родства и сферой взаимодействия искусств не объективированное бытие в мироздании духовного начала, а субъективное сознание художника, которое способно реализовать творческий потенциал мастера в любом из искусств. Причем, по мнению Бодлера, творящее сознание распоряжается отнюдь не образами объектов в комплексе их свойств, в их наличной данности. Чтобы постичь природу того или иного объекта, необходимо абстрагировать от него чувственно постигаемые свойства (форма, звук, цвет, запах, фактура материи), не упуская из виду их взаимосвязь, их *сущностные соответствия* (*les correspondances*), обусловленные бытием объекта как *целостного* феномена.

Здесь нужно вспомнить известную концепцию поэта[2], которая обрела статус творческого манифеста в его знаменитом стихотворении «Соответствия»

---

[1] Например, согласно Шеллингу, логично выводить родство всех видов искусств из их причастности к *объективному бытию* Абсолюта; каждое из искусств — это способ проявления Абсолюта в материальной реальности (см.: [15, *12*]).

[2] В сентябре 1902 года в «Revue Bleu» (№10) вышла статья поэта, эссеиста и художественного критика Камиля Моклера (Camille Mauclair) «Музыкальная живопись и слияние искусств»; в развитии концепции автора теория соответствий Бодлера играет важную роль. Пытаясь обосновать, скажем так, сущностную потребность культуры романтизма в объединении и синтезе искусств, Моклер апеллирует к теориям и взглядам музыкантов, художников и поэтов разных стран и разных поколений: в том числе к Вагнеру, Берлиозу, Бодлеру, прерафаэлитам, Рихарду Штраусу, Малларме, Дебюсси (см.: [27, *297*]). Во избежание путаницы стоит отметить, что феномен символизма Моклер да-факто именует «вторым романтизмом» («second romantisme») [ibid.].

и истоки которой обнаруживаются в воззрениях Э. Сведенборга; см.: [12, *24–25*][3]. Несмотря на то, что бодлеровские представления хорошо изучены, концепция «соответствий», равно как и всякая иная концепция символистского толка, обладает неисчерпаемыми смысловыми обертонами. Поэтому попробуем акцентировать те из них, которые позволяют применить идеи Бодлера к творчеству и показать «переклички» и корреляции разных видов искусства.

Характерными соответствиями между разными свойствами объектов пронизано все мироздание, если рассматривать и его как *высшую* целостность[4]. Задача художника — выявлять глубинные соответствия и затем

---

О теории соответствий Бодлера и отражении ее в эстетике французских символистов см.: [19, *53–67*, *123–149*].

[3] Краткую справку о Сведенборге (1688–1772) можно получить в следующем источнике: [9].

Толкование смысла, вкладываемого Сведенборгом в понятие «соответствие» («Correspondentia»), можно найти в сочинении «О небесах, о мире духов и об аде» (уточняющее название: «De coelo et ejus mirabilibus, et de inferno. Ex auditis et visis» — «О небе и его чудесностях и об аде. Как слышал и видел»), в главе «Все, что есть на небесах, соответствует всему, что есть в человеке» (параграфы 87–102), а также в главе «Все, что есть на земле, соответствует небесам» (параграфы 103–115); см.: [16, *48–59*]. Утверждая, что «наука соответствий есть наука ангелов», и сетуя на утрату таковой науки и знаний о сущности соответствия, Сведенборг апеллирует к своему мистическому опыту [там же, *51*] и пытается разъяснить истину о соответствии как явлении, без которого «нельзя иметь никакого ясного понятия о духовном мире, о влиянии его на природный» [там же, *48*]. Отсюда: «весь природный мир соответствует духовному не только в общности, но даже и в каждой своей частности; поэтому все, что в мире природном существует вследствие духовного мира, называется соответствием. Должно знать, что природный мир есть и существует вследствие духовного мира совершенно так же, как последствие от своей причины. Природным миром называется все пространство, находящееся под солнцем и получающее от него свет и тепло; все от него существующее принадлежит этому миру. Духовным же миром называются небеса, и все, существующее в небесах, принадлежит тому миру» [там же; см. также *53*]. Концепция Сведенборга отдаленно перекликается с воззрениями неоплатоников: согласно шведскому духовидцу, некие образы и сущности духовного мира «облекаются в видимый образ посредством веществ, находящихся в природном мире, и таким образом проявляются в действии; от этого и соответствие между ними» [там же, *51*, см. также *52*, *57–59*]. Аналогичные соответствия наблюдаются и между иерархическими уровнями, образующими, в представлении мистика, структуру Небес как целостности [там же, *52*]. Особым аспектом концепции соответствий служит осмысление «Слова Божья» как иерархической структуры: «В Слове есть два смысла: один буквальный, а другой духовный; смысл буквальный говорит о земном, а духовный — о небесном <...>» [там же, *59*].

[4] Следовательно, мысль Бодлера уводит к онтологическим проблемам: само целостное бытие мира, во всем многообразии *качественных* связей между феноменами, гарантировано именно актуализацией соответствий как способа корреляции явлений; причем сознание художника оказывается интегрировано в жизнь Универсума благодаря одухотворению последнего, наделению его способностью мыслить (хотя и на особый манер). «Великое наслаждение погружать взор в беспредельность неба и моря! Одиночество, тишина, несравненная чистота лазури! Маленький дрожащий парус на горизонте, который своими размерами и одиночеством похож на мое существование, однообразный рокот прибоя, все эти предметы думают за меня, или я думаю за них

делать их достоянием собственного творящего сознания, актуализуя обнаруженные в мире связи в произведениях искусства. В процессе подобной актуализации свойства объектов обретают статус *самоценных знаков*, между которыми сознание выстраивает цепочки *новых соответствий*. Как указывает В. Крючкова, эти знаки, «лежащие на грани физического и психического», представляют собой «исходный материал» для мастера, «словарь», «а текст на его основе еще надлежит построить» [12, *25*][5]. Следовательно, сознанию необходим помощник, обладающий *преображающей эстетической силой*, способной создать из исходно данных знаков *целое качественно иного уровня*, возможно, путем *качественного изменения* исходных знаков. Если вчитаться в тексты Бодлера, можно прийти к выводу, что такая сила присуща *воображению*, под воздействием которого знаки преобразуются в *символы*.

Итогом размышлений Бодлера на эту тему предстает особая «формула», «основной принцип» (la formule principale) «истинной эстетики» (la veritable esthétique), манифестируемый поэтом в одной из поздних статей. «Весь видимый мир (вселенная) (tout l'univers visible) — не что иное, как вместилище образов и знаков (un magasin d'images et de signes), которым воображение должно придать место и относительную ценность; это особый род пищи, которую воображение должно усвоить и преобразовать. Все способности человеческой души (toutes les facultés de l'âme humaine) должны быть подчинены воображению, настойчиво претворяющему их в жизнь все одновременно (toutes à la fois)» [21, *276*].

Последний тезис особенно важен: тут постулируется *синхронная актуализация* всех способностей творческой личности, позволяющая интенсивно и *согласованно* работать и разным органам чувств, и мышлению, и фантазии. Именно такое согласование и служит фактором *взаимного влияния* и *обогащения в сознании мастера* разных свойств реальности, воспринимаемых различными органами чувств[6]. От одного свойства словно перекидывается «мост» к другому, что приводит к контакту и *качественной трансформации*

(потому что величие грезы уничтожает *я*!); они думают, говорю я, но музыкально и живописно, без доказательств, силлогизмов и дедукции» (цит. по: [1, *213–214*]).

[5] Согласно тонкому замечанию самого Бодлера, касающемуся рассуждений о банальности в живописи, в словаре «можно найти смысл слов, словообразование и этимологию слов»; наконец, из словаря «можно извлечь все элементы, которые образуют фразу или рассказ (повествование); но никто никогда не считал словарь *композицией (произведением)*, в поэтическом смысле этого слова. Художники, которые повинуются воображению, ищут в своем словаре элементы, отвечающие их концепции; кроме того, искусно их согласуя, придают им новый характер. А те, кто не обладает воображением, копируют словарь» [21, *273*].

[6] По мысли Моклера, слияние искусств — утопия, если мы его «экстериоризируем» (si on l'extériorise); иными словами — претворяем чересчур буквально, устанавливая очевидные и чрезмерно материалистичные соответствия. Так, при прослушивании музыки Вагнера визуальный ряд только мешает своей нелепостью (громоздкая машинерия, блеск фольги, обертывающей муляж доспехов, неуклюжие подобия драконов) создавать в воображении эстетически прекрасные образы. «Но слияние искусств уже не утопия, если оно интериоризировано (si on l'intériorise), то есть, если, с учетом по-

каждого из них. Причем каждая из характеристик (звучание, вкус, запах, форма, свойства материи — фактура, плотность, масса, температура и прочие), зачастую представленная метафорически, рождает в сознании художника веер субъективных коннотаций, благодаря чему приобретает выраженную *эмоциональную доминанту*.

В сущности, Бодлер ведет речь о феномене, в чем-то близком синестезии (поскольку в обоих случаях есть основание говорить о когнитивно-сенсорной проекции[7]). Но синестезия, как известно, переживается непроизвольно, а подвергающиеся сопоставлению компоненты стабильны. К тому же некоторые из возникающих ощущений первичны, а другие обладают дополнительным характером, и соотношения этих групп ощущений необратимы (звук может быть окрашен, а цвет при этом — оставаться «немым»). Ярчайший пример поэтической репрезентации фонемно-цветовой синестезии — сонет А. Рембо «Гласные».

Бодлер же постулирует *свободу* творящего сознания: становятся возможными любые комбинации тех или иных свойств, отвлеченных от окружающего мира, любая их игра и перекличка. Впрочем, свобода здесь ограничивается незримым контролем *истинно поэтической фантазии*: будучи творческой способностью, она соединяет разные качества по принципу гармоничного (или *намеренно* диссонирующего) сочетания. Этот принцип четко прочитывается в завершающих трехстишиях сонета «Соответствия». Поэтому метод, предлагаемый Бодлером, в сущности, далек и от ассоциативного, где отсутствует *собственно эстетический критерий* отбираемых ассоциаций[8].

Обогащение, например, цветового тона путем связей с другими атрибутами[9] объекта с помощью заимствования их характеристик есть не что иное, как процесс *символизации*, постепенного превращения исходного

---

требности в нем сознания как такового, ему разрешено осуществляться в самом сознании» [27, *298*].

[7] На сайте Российского синестетического сообщества можно найти следующую дефиницию: «непроизвольная синестезия — это индивидуальная нейрокогнитивная стратегия: особый способ познания, который проявляется в определенный, очень ранний момент жизни в виде необычно тесной связи мышления и системы чувств (когнитивно-сенсорная проекция)»; см.: [17].

[8] Примечательно, что квинтэссенцию великого желания («grand désir») к достижению качественного единства между искусствами Моклер видит именно в знаменитом сонете Бодлера и даже цитирует наиболее примечательную строку («les parfums, les couleurs et les sons se répondent» — «ароматы, цвета и звуки отвечают друг другу») [27, *297*].

[9] Атрибут в данном случае рассматривается с философской точки зрения и понимается как «предикат (качество, признак) субстанции, достаточный для ее идентификации (узнавания, распознавания) и необходимый для ее существования. Говоря иначе, атрибут — это то, что в традиционной логике называют отличительным признаком вещи (differentiae), с той, однако, разницей, что, говоря об атрибутах вещи, подразумевают не видовое, а субстанциальное отличие» [14].

знака[10], отвлеченного от вещи, — в полноценный символ. Аналогичный процесс затрагивает и знаки иной природы, воспринимаемые иными органами чувств. Суть его — в *индивидуализации* каждого знака, обеспечивающей только ему присущий набор качеств и, следовательно, уникальность и *самотождественность* (с точки зрения порождающего знак сознания мастера)[11]. При этом *реципиент*, который вступает в контакт с произведением, своей неизбежной интерпретацией предлагаемого символического текста вносит новые смысловые нюансы, корректирующие облик целого уже в *его* сознании. В этом смысловом обогащении, неисчерпаемом в силу прямой зависимости от духовного мира, особенностей восприятия и психофизических реакций каждого из реципиентов, таится причина вариативности и *несамотождественности* каждого из знаков. Диалектика самотождественности и несамотождественности и придает знакам статус подлинных символов.

Итак, *в самом символе* связи между составляющими его качествами из разных чувственных рядов создаются с учетом двух критериев: 1) критерия субъективных смысловых, психофизических и психоэмоциональных соответствий (les correspondances); 2) критерия *эстетической* сочетаемости качеств, устанавливаемого самим мастером с учетом «подсказок» культурной памяти. Однако те же критерии действительны и при создании связей *между* символами. Именно благодаря этим связям возникает произведение как *символический текст*. В статьях самого Бодлера можно найти, не без влияния Сведенборга, почти мистическое обоснование рождения такого текста: «*...небо – это очень великий человек*[12]; <...> все — форма, движение, число,

---

[10] Так же, как и в случае с атрибутом, представляется логичным в контексте символистских представлений трактовать знак широко, как «материальный объект, чувственно воспринимаемый субъектом и используемый для обозначения, представления, замещения другого объекта, называемого значением данного знака. В качестве знака могут выступать объекты самого различного типа: предметы, явления, свойства, отношения, действия и т. п. Знак используется для приобретения, хранения, переработки и передачи информации» [8].

[11] Однако ценой утраты конвенционального характера такого знака.

[12] Не вдаваясь в логические построения Сведенборга, представляющие собой попытку рефлексии над его мистическим опытом и рациональной репрезентации следствий из этого опыта, стоит хотя бы поверхностно отметить наиболее важные моменты. У Сведенборга человек трактуется как существо — микрокосм, отражающее в себе структуру и свойства макрокосма, всей Вселенной, в единстве мира земного и мира духовного: «Так как человек являет в себе небеса и мир в малом виде, согласно большому образу их <...>, то в нем есть и то, и другое: мир природный и мир духовный. Внутренние начала, принадлежащие духу его и относящиеся к разуму и воле, составляют его духовный мир; а внешние, принадлежащие его телу и относящиеся к его чувствам и действиям, составляют его природный мир» [16, *48*]. С другой стороны, сами Небеса предстают одним «большим человеком» [там же, *49*], поскольку, скажем так, виртуальная структура Небес соответствует устройству человеческого организма: «ангельские общества, из которых состоят небеса, расположены в том же порядке, как члены, органы и черева (viscera) в человеке; т. е. что некоторые общества находятся в голове, другие — в руках, третьи — в груди, а иные — в отдельных частях этих членов» [там же]. Далее Сведенборг выстраивает весьма замысловатую цепочку соответствий

цвет, запах, как в сфере *духовного*, так и природного, значимо, взаимосвязано, все общается между собой и полно *соответствий*[13]» (цит. по: [12, *25*]). Иначе говоря, все свойства объектов являются лишь разными способами выражения Универсума, обращенными к разным способностям человека. И поскольку Универсум дает о себе знать, *комплексно* воздействуя на органы чувств, — постольку все свойства оказываются *априори* соотнесенными. *Сущностную аналогию* такого априорного соотнесения и связи символов должен создать в своем творчестве и художник.

Понятно, что «карта» («матрица») символов предполагает своего рода «взаимопревращамость» характеристик этих символов, в частности, «конвертируемость» *пространственных* характеристик — в характеристики *временны́е*. Конечно, собственно то, что мы называем цветом и ощущаем «единовременно», также развертывается во времени[14]; только это время несоизмеримо со временем нашего восприятия. В случае же с восприятием звука такая соизмеримость налицо.

---

между «частями» Небес (или «органами» «большого человека») — и особыми чертами характера, душевными способностями и личностными качествами человека малого, бренного, обитающего на Земле. Впрочем, стоит подчеркнуть, что подобные соответствия не носят буквального характера: Сведенборг утверждает, что человек есть «образ небес» во внутреннем плане; его внешность, форма его тела проистекает от соприкосновения с миром природным, а не духовным (см.: [там же, *51*]). Рассуждения мистика простираются до выстраивания соответствий между сущностями тех или иных животных, а также растений, — и качествами человеческой натуры (см.: [там же, *56–57*]).

[13] Согласно Сведенбогу, «все, что находится в природном мире человека, т. е. в чувствах и действиях его тела, и происходит от его духовного мира, т. е. от разума и воли его духа, называется соответствием. <...> ...Духовный мир человека проявляется в его природном мире: т. е. мысли его разума в речи, а желания его воли — в движениях тела» [16, *48–49*].

[14] «Говорить о разложении пучка света на спектральные составляющие и об адекватности их восприятия физическими органами человека можно только в области отраженных и преломленных световых потоков. <...> Установить истинное восприятие хроматического цвета в естественной среде практически невозможно, но в условиях лабораторного эксперимента можно соотнести цвет, представляющий интерферентность сложных отражений и преломлений, его фактическое восприятие и условное название» [11, *16*].

Согласно разъяснению известного отечественного художника и исследователя Н. Н. Волкова, «цвет <...> предметов с физической точки зрения — это состав вторичного излучения, состав отраженного от предмета светового потока. <...> ...На сетчатку глаза действуют вовсе не предметы сами по себе и даже не отраженный от них световой поток, а световой поток, *дошедший* до сетчатки глаза и *измененный, как правило,* на своем пути» [4, *23*]. Волков напоминает, что стоит различать «предметный цвет», или «локальный цвет», — цвет как устойчивый признак предмета и «цвет излучения», «дошедшего через рассеивающие и поглощающие среды до нашего глаза» [там же, *25*]. «Предметный цвет одинаков при разном цвете идущего от предмета излучения. И наоборот, цвет отраженного излучения может быть одинаковым при разном предметном цвете» [там же].

Не случайно в бодлеровских статьях очень часто говорится именно о *временно́м переживании цвета*[15], что выступает, судя по всему, одним из отправных пунктов для координации пространственных и временны́х искусств — и выведения соответствий между ними. Более того, можно даже сказать, что Бодлер неявно подменяет этим исходным импульсом — сущность явления. Ведь в его интерпретации *музыкальность* цвета *в живописи* понимается все же не как присвоение цвету определенной высоты, фонизма аккорда или «ореола» конкретной тональности, — а как *становление цвета во времени*. Причем, с точки зрения Бодлера, зритель, осмысляя бытие цвета в длительности, переносит *собственное время переживания* на время, имманентное бытию художественного мира. Основой такой экстраполяции служит «контрапункт» времени реципиента и времени развертывания материала, «контрапункт», который в чистом виде, *не метафорически*, возможен из всех искусств исключительно в музыке[16].

Музыка в таком случае становится *онтологическим* и *гносеологическим идеалом*. Онтологическим — поскольку бытие в нашем мире возможно исключительно во временно́м потоке, и музыка дает образец наивысшей интеграции в этот поток, его освоения посредством *собственного материала*. Гносеологическим — поскольку музыка демонстрирует высочайшую степень слияния *имманентного времени развертывания произведения* — и *времени восприятия*.

---

[15] Например, очень показательно описание *постепенно меняющихся красок заката*: см.: [22, *83*].

[16] Окидывая взглядом тот путь, который прошли за XIX век искусства в целом и музыка в частности, Моклер приходит к утверждению особой роли музыки в достижении нового качества искусством в целом — как специфической области актуализации человеческого духа. Именуя музыку конца столетия «таинственной транскрипцией» сущности души посредством звуков, а также способом перевода метафизической сферы на язык, непосредственно влияющий на нервную систему, Моклер замечает: «Искусства, прежде ясно обособленные [отделенные друг от друга], почувствовали дрожь, ощутили неясную интуицию: и музыка, кажется, пробудила в них чувство тайных соответствий, которые [некогда] их [искусства] связывали, без того чтобы они [сами искусства], казалось бы, это подозревали. И поскольку музыка есть ритм как таковой, и ритм в движении, она создала связь между различными ритмами — неподвижными в скульптуре и в живописи, зыбкими в поэзии. Она охватывает разные искусства и в них перестраивает отдельные ритмы по-своему [то есть — в своем собственном ритме]. Она устанавливает связи [между искусствами] в точках [их] соприкосновения; и когда она вибрирует [то есть — создает свои ритмы в звучании], все [искусства] вибрируют на свой лад» [27, *298*] (здесь и далее уточняющие дополнения в цитатах, заключенные в квадратные скобки, добавлены мною. – *Е. Р.*). Иными словами, музыка пробудила в искусствах ритм как феномен, имманентный их бытию. Благодаря музыке Вагнера, Берлиоза, Дебюсси и других композиторов, к которым апеллирует Моклер, искусства «вспомнили» свой изначальный синкретизм и «содрогнулись» от подобного воспоминания (искусства для художественного критика подобны живым сущностям, он относится к ним как к мыслящим существам). И музыка, пробудив в искусствах разные ритмы, создала между искусствами связи, «по образу и подобию» собственного ритма заставив жить и развертываться ритмы иных искусств.

Вероятно, сказанное и является одной из причин, по которой некоторые романтики (например, Э. Т. А. Гофман) считали музыку высшим из искусств. Интересно отметить, что и те из них, кто не наделял музыку статусом «королевы» (Шеллинг предпочитал живопись и скульптуру, а Ф. Шлегель — поэзию), учитывали ее совершенно особую роль среди искусств. Так, в немецкой философско-эстетической мысли именно музыка служит ориентиром для архитектуры. Стоит напомнить ряд сходных формулировок: «Архитектура — это онемелая музыка» (Гёте, «Изречения в прозе» [7, *110*]; «архитектура <...> есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка <...>» (Шеллинг, [20, *281*]); Г. В. Ф. Гегель связывает сходное высказывание с именем Ф. Шлегеля (см.: [6, *49*]).

Тогда как в приведенных формулировках акцент поставлен на спациализации временнóго, Бодлера интересует обратное превращение, «овременение» пространственного. Причем для демонстрации этого превращения Бодлер избирает среди пластических искусств такое, какое работает не с налично данным пространством (скульптура, архитектура), а с иллюзорным (живопись). Ощущение *дления* в живописном произведении напрямую зависит от взаимодействия пространства реального мира — и пространства художественного мира. Второе, несомненно, возникает посредством метаморфоз первого, метаморфоз, происходящих вследствие особенностей нашего восприятия.

Прямыми участниками названных метаморфоз выступают *изобразительно-выразительные средства* живописи и *способы их организации* (выстраивания структуры произведения на их основе), результирующим действием которых формируется предметный план произведения (в европейской живописи XIX века еще рано было говорить о его исчезновении). Ведь, например, мазки можно воспринимать и как сгустки краски, и *одновременно* – в качестве составляющих художественного образа (предметного плана). Степень выявленности тех свойств мазков, которые позволяют их видеть объектами реального мира, и тех свойств, которые этому видению препятствуют, определяет колебание восприятия реципиента между атрибутированием выразительных средств как компонентов реального пространства — либо иллюзорного трехмерного. «Раскачивая» наше восприятие, выразительные средства словно бы моделируют *сам процесс превращения реального пространства в художественное* при *постепенном* рассматривании живописного произведения. При контакте с картиной зритель всякий раз заново переживает становление художественного мира, его *последовательное сотворение* из красочного материала[17]. Следовательно, *энергия этого эстетического переживания имеет прямое отношение к феномену художественного времени.*

Конечно, художественное время — феномен многокомпонентный, и важнейшим «слагаемым» выступает тут время, скажем так, «изображенное»,

[17] Разумеется, такой процесс не всегда происходит осознанно.

собственно сюжетное[18]. Однако не вызывает сомнений, что описанный выше процесс и специфика его переживания обогащают структуру художественного времени и придают ей многомерность, скажем так, *интегрируя время зрителя* во временну́ю структуру, имманентную бытию художественного мира.

При каких условиях становится возможной эта интеграция? Ясно, что выразительные средства могут видеться *амбивалентно*, лишь будучи осмыслены с точки зрения их принадлежности двум пространствам, когда они не только призваны передавать конкретно-предметный смысл изображения, но и *наделены эстетической и семантической самодостаточностью* (во всяком случае, в ощутимой мере). Именно обособление композиционного смысла выразительных средств от смысла предметного, транслируемого ими, позволяет рассматривать их как самоценные структуры, *обладающие специфическим обликом, свойствами и качественными характеристиками*. Естественно, такое понимание выразительных средств живописи имеет огромный потенциал для их *символизации*, поскольку в данном случае каждая характеристика колорита, контурной линии, мазка и т. д. аттестуется как *смыслообразующая*.

У Бодлера подобное смыслообразование приобретает дополнительное семантическое измерение, так как отвечает за выстраивание кроссмодальных (разномодальных) мостов согласно принципу *соответствий* и, значит, актуализует связи между видами искусств. Сопоставляя музыку и живопись, поэт говорит исключительно о выразительных средствах и логике формы в обоих искусствах (см.: [22, *82–86*]).

Думается, Бодлер не мог не осознавать, что живопись отнюдь не всегда давала возможности для претворения принципа соответствий: у нее были другие задачи. И хотя уже эпоха барокко изобилует примерами полотен, где налицо потенциальная тяга к эмансипации выразительных средств (к примеру, работы Караваджо или Рубенса), *лишь в эпоху романтизма* эта тяга была осмыслена *как эстетическая проблема*, и не в последнюю очередь — в статьях самого Бодлера. Более того, читая тексты поэта, можно прийти к заключению: он считает *подлинно романтической* исключительно такую живопись, в структуре художественного мира которой заложены потенции к актуализации *временны́х характеристик* не только на уровне предметного плана, *но и на уровне собственно организации композиции и выразительных средств*. Иначе говоря, *истинно романтической* можно назвать

[18] Теория художественного времени в изобразительном искусстве, в силу чисто пространственной природы последнего, всегда была вынуждена апеллировать к метафорической интерпретации временны́х феноменов. Поэтому любые представления о художественном времени зависят во многом от позиции исследователя, от тех смыслов, которые он вкладывает в само соответствующее понятие. Представляется, что одну из довольно любопытных концепций в рассматриваемой области предложил Б. В. Виппер, который попробовал выявить типы художественного времени, имеющие отношение как к имманентной структуре полотна, так и к восприятию реципиента; см.: [3, *134–136*].

живопись, тяготеющую к выходу за пределы собственных возможностей выражения и апеллирующую к временны́м искусствам, прежде всего — к музыке. И поскольку, обращаясь к изобразительной культуре прошлого и настоящего, Бодлер находит отвечающую этим условиям живопись только в современности, — романтическое искусство и искусство современное становятся в его статьях синонимами [21, *270*].

Да и среди своих современников Бодлер видит лишь одного живописца, чье творчество полностью удовлетворяет обозначенным критериям и *потому* является действительно новаторским, — Эжена Делакруа. «Я не знаю, — замечает поэт, — гордится ли он своим положением романтика; но его место здесь, потому что, согласно мнению большинства, он уже давно, и даже с момента появления его первой работы, предстал главой современной школы» [22, *87*]. Впрочем, и сам Делакруа охотно признавал свою причастность романтизму (см.: [2, *178*])[19]. Хотя основания для этого признания у живописца были несколько иные, чем у Бодлера, не остается сомнений, что мастеру вполне могли бы прийтись по вкусу и критерии поэта.

Делакруа страстно любил музыку. Будучи совсем молодым, он записал в Дневнике: «...музыка зачастую наводит меня на глубокие размышления (grandes pensées). Я ощущаю великое желание созидать (je sens un grand désir de faire), слушая ее. <...> Я хочу возобновить занятия на фортепиано и скрипке» (запись от 12 октября 1822 года; [25, *90*, *91*])[20].

Вряд ли стоит напоминать, сколь тесная дружба связывала Делакруа и Фридерика Шопена. Взгляды композитора оказали сильное влияние на размышления о музыке самого Делакруа — стоит почитать его Дневник, чтобы исчезли все сомнения. Зачастую художник, вспоминая беседы с Шопеном, записывает мысли своего друга от первого лица, словно бы «присваивая» их (см., например, запись от 7 апреля 1849 года: [25, *439*]).

Впрочем, некоторые суждения Делакруа поражают самостоятельностью и взвешенностью. Мастер серьезно задумывался о *сущностных соответствиях* между музыкой и живописью, не уступая Бодлеру глубиной своих выводов. Так, родство музыки и живописи и их отличие от литературы мастер видит в том, что оба эти искусства «превыше мышления» (au-dessus

[19] Примечательно суждение Сезанна, окрашенное в едва уловимые ностальгические тона: «Может быть, Делакруа — это весь романтизм...» (цит. по: [5, *279*]).

[20] «У Делакруа был клавесин (см. «Книжечку расходов 1819–1820», с. 1435); скрипка была продана посмертно 12 марта 1864 года», — примечание Мишель Анну́ш (Michèle Hannoosh); см.: [25, *91*]. Эммануэль Бондевиль отмечает: «Делакруа с детства проявлял музыкальные способности: их заметил органист собора в Бордо, друг Моцарта. Таким образом, имя музыканта, который останется на протяжении всей жизни [Делакруа] неизменным объектом его восхищения, украшает ранние годы [жизни художника]. Органист хотел, чтобы Делакруа стал музыкантом. И если Делакруа выбирает другой путь, то в двадцать два года он покупает клавесин и занимается ежедневно. Вскоре после этого он возобновляет упражнения на фортепиано и скрипке, изучает “Свадьбу Фигаро”, покупает партитуру “Дон Жуана”» [23].

de la pensée)[21], и им присуща особенная «неясность», «неопределенность», «неоднозначность» (vague) художественного смысла (запись от 26 января 1824 года; [25, *118*])[22].

Что вкладывает Делакруа в слово «vague»? Очевидно, он не относит его к сюжетам и темам своих полотен, — ведь кто, как не сам мастер, подробнейшим образом разрабатывал «программу» будущих работ. Однако *не в отображении этой программы* видел художник основную задачу своего искусства. Назначение живописи, согласно Делакруа, — транслировать особую невербализуемую «истинную мысль» (la vraie pensée), скрывающуюся

[21] Делакруа замечает, что нашел развитие своих идей у мадам де Сталь; хотя, конечно же, скорее художник заимствует некоторые мысли у писательницы, которая умерла в 1817 году.

[22] Мишель Аннуш так комментирует данный пассаж из Дневника художника: «[Здесь мы встречаем] первое упоминание об этой важной для эстетики Делакруа идее, к которой он вернется более тридцати лет спустя в своем “Словаре изящных искусств”: “неясность” живописи и музыки, их способность выражать “неопределимое”, то, что существует вне языка и конкретного мышления. В случае живописи это противоречивое суждение тем более поразительно, что это искусство “материально”» (цит. по: [25, *118*]).

Что касается перекличек с суждениями мадам де Сталь, Аннуш дает понять следующее: «Высказывание г-жи де Сталь происходит из *Коринны*, книга VIII, гл. 3 и 4. Показывая Освальду свою картинную галерею, Коринна излагает взгляды, близкие к тем, которые Делакруа сформулировал здесь: “Живопись едва ли может передать последовательность: времени или движения для нее не существует”; в живописи “воображение должно всегда предшествовать мышлению”, выразительность должна преобладать над правдоподобием. Г-жа де Сталь также настаивает на неопределенности музыки в той главе, которую Делакруа цитирует [в записи от] 7 сентября 1822 года» (цит. по: [25, *118*]).

Первая из приведенных исследовательницей цитат из «Коринны» появляется в контексте рассуждений героини о том, что лишь драматическому искусству подвластно воплощение всего многообразия чувств и душевных состояний, свойственных человеку, а также и эволюции их во времени. Приводя в пример развитие личности Макбета у Шекспира и сравнивая сложный и динамичный характер героя с его слабым отображением на некоей неназванной картине (хоть и в решительный момент схватки с Макдуфом), Коринна замечает: «Без сомнения, лицо человека — величайшая из тайн, но на картине лицо может выразить лишь одно чувство. Контрасты, внутренняя борьба, наконец, вереница событий — все это принадлежит сфере драматического искусства. В живописи трудно передать последовательность событий: ни время, ни движение ей не подвластны» (см.: [18], https://www.e-reading.club/chapter.php/1031323/44/Stal_-_Korinna%2C_ili_Italiya.html). Вторая мысль, цитируемая Аннуш, также появляется в романе в связи с характеристикой очередной картины из галереи Коринны и призвана объяснить особенности работ на поэтические сюжеты: в данном случае избирается «Федра» Расина и полотно на соответствующую тему. «Поэт ни разу не свел вместе Ипполита с Федрой после того, как она оклеветала его; живописцу пришлось это сделать, чтобы обнаружить всю силу контраста между ними, но разве это не доказывает лишний раз, что между поэтическим сюжетом и сюжетом живописным большая разница и было бы лучше, если бы поэты писали стихи на темы картин, чем художники — картины на поэтические темы? Воображение всегда должно предшествовать идее: это подтверждает история человеческого духа» [там же].

*за* изображением конкретного сюжета и обладающую «тончайшей», «легкой», «неуловимой» «сущностью» (essence déliée) [25, *90*][23].

Сходную интерпретацию самого сокровенного в творчестве мэтра давал и Бодлер, именовавший сущностью искусства Делакруа «нечто таинственное» (ce je ne sais quoi de mystérieux), притом «невидимое» (c'est l'invisible), «неосязаемое» (c'est l'impalpable); по сути, «это *душа*» (c'est l'*âme*) [21, *270*], которую поэт, виртуозно владевший языком, даже не пытался определить более конкретно с помощью слов. Очевидным образом это «нечто», эта «неуловимая сущность» не поддается и иным вариантам репрезентации, в том числе и посредством живописания форм реальности, — они в лучшем случае могут лишь *указать* на него, но не *явить* его. Бодлер очень точно почувствовал эту особенность искусства мастера, заметив: живопись Делакруа, «подобно природе, воспринимаемой сверхчувствительными нервами, раскрывает сверхъестественное (сверхнатурализм)» (elle révèle le surnaturalisme) [21, *97*]. Поэтому картины Делакруа предстают в интерпретации поэта «выражением торжества духа» (la traduction de ces beaux jours de l'esprit) [ibid.].

«Неуловимая сущность» представляет собой, судя по всему, некую *интенцию сознания*, сложно скоординированную с *творческой эмоционально-психической энергией мастера*. Разумеется, эта интенция вполне может определяться тематико-сюжетным и идейным уровнями живописного произведения и *в общем* ими исчерпываться. Специфика творчества Делакруа

[23] Впоследствии, уже в начале 1857 года, работая над набросками к «Словарю изящных искусств» («Dictionnaire des beaux arts»), Делакруа вновь обратился к осмыслению феномена «vague». В дневниковой записи от 13 января 1857 года художник отмечает, что «по поводу "vague" обнаружил кое-что из "Обермана"» в своих записных книжках, которые он вел в Дьеппе в 1852 году [25, *1070*]. Роман Э. П. де Сенанкура «Оберман» (1804), поначалу известный лишь небольшому кругу ценителей литературы, получил широкое хождение в парижском обществе благодаря Ш. О. де Сент-Бёву и Жорж Санд. Делакруа, заинтересовавшись «Оберманом», довольно часто выписывает из романа фрагменты, касающиеся рассуждений об искусстве и его сущности. 22 марта 1857 года в Дневнике появляется запись, содержащая выдержки из «Обермана» о красоте (le beau) и неопределенности (le vague), которые, впрочем, и ранее цитировались художником. В частности, Делакруа приводит фрагмент 21-го письма из I тома романа. «Читать вдумчиво следующий пассаж: "...восприятие упорядоченных связей порождает идею красоты; и напряженное развитие души (l'extension de l'âme), вызванное их аналогией с нашей природой, есть чувство [красоты]. Когда обозначенные связи имеют нечто от неопределенности и от безмерности (de vague et d'immense); когда чувствуются, гораздо охотнее, чем видятся, их [связей] соответствия с нами и с частью нашей природы, результатом является восхитительное чувство, полное надежды и иллюзии, бесконечное наслаждение, которое обещает безграничные удовольствия: вот род красоты, которая чарует, которая увлекает. Приятности занимают ум, красота укрепляет душу, возвышенное ее потрясает или вдохновляет; но то, что пленяет и захватывает сердца, это красоты еще более смутные (des beautés plus vagues) и более обширные, все еще малоизвестные, никогда не объяснимые, таинственные и несказанные» [25, *1130*]. Установлено, что художник пользовался изданием романа 1833 года; вот место, цитированное Делакруа: [29, *156*]. См. также: [24, *210*].

в том, что сам художник, не довольствуясь этим уровнем в процессе смыслообразования художественного целого, *невольно тем самым* переносит смысловой «центр тяжести» на уровень выразительных средств и их организации. Это приводит к тому, что *смысловая структура полотен Делакруа* становится *двумерной*: при взгляде на них возникает впечатление, что прямой (сюжетный) смысл изображенного не только транслируется, но и *дополняется самодостаточным* смыслом и экспрессией мазков, линий, тональных рифм. Более того: как это ни парадоксально, их выразительность в какой-то мере *абстрагирует* предметный смысл изображения, обогащая его нюансами. Это и есть процесс не просто *обозначения*, а подлинной *символизации*, так как только последняя предполагает *прирост смысла* при процедуре обозначения.

Анализируя высказывания самого Делакруа, можно заключить, что он прекрасно отдавал себе отчет в отмеченной диалектике смыслообразования как характерной черте собственного искусства. С одной стороны, *перевод знаков* реальности на язык живописи посредством изобразительно-выразительных средств последней рассматривается Делакруа как методическая неизбежность, которая обусловлена природой изобразительного искусства, и с которой оно должно смириться. «Цель художника вовсе не заключается в том, чтобы точно воспроизводить природу, — замечает мастер. — Да это и невозможно: самые обычные эффекты природы могут быть переданы в живописи не иначе, как *через эквиваленты* — и этого вполне достаточно <...>» [10, *219*] (курсив мой. — *Е. Р.*). Среди поздних дневниковых записей есть вариант этой мысли: категорически настаивая на исключительном положении метода «эквивалентов» (équivalents), Делакруа подчеркивает: «Дóлжно создавать не вещь как таковую, а лишь подобие вещи (mais seulement le semblant de la chose); и кроме того, это впечатление стоит доводить до сознания, а не [только] до глаза» (запись от 25 мая 1854 года; [25, *774*])[24].

Стало быть, именно эквиваленты помогают активизировать сознание реципиента, выступая своеобразным «мостом» между прямым значением изображаемого и теми смысловыми оттенками, которые генерируются культурной памятью, личным эмоционально-психологическим камертоном и ассоциативными конструктами каждого конкретного реципиента. Вот почему — и это вторая сторона диалектики смыслообразования — так важна *символизация* самих *средств* перевода знаков реальности на язык изобразительного искусства путем наделения данных средств смысловой

[24] Примечание Мишель Аннуш: «Темы, дорогие для Делакруа: фальшивость слишком высокой точности, важность сознания для эстетического восприятия. Эти соображения следует сравнить с заметкой из блокнота “Баден / Страсбург” <...>: “Цель художника не в том, чтобы воспроизводить объекты в точности; его тотчас же остановит невозможность подобного выполнения. Есть очень распространенные впечатления, которые напрочь ускользают [в такой живописи], и которые могут быть переданы только с помощью эквивалентов; это означает, что для того чтобы преуспеть, вполне достаточно [метода] эквивалентов”» [25, *774*].

самостоятельностью. Эта самостоятельность неоднократно постулируется самим Делакруа. Вот одна из красноречивых фраз: «Мазок — это средство, наряду с иными, способствующее выражению мысли в картине» (à rendre la pensée dans la peinture; запись от 16 января 1857 года; [25, *1074*]). В том же ключе осмысляет специфику искусства художника и Бодлер, замечая: «Кажется, будто <...> цвет <...> мыслит сам по себе (pense par elle-même), независимо от объектов, которые он облекает» [21, *95*].

Когда символизация средств перевода соединится с символизацией переводимого — тогда наступит момент торжества символистской живописи. Одним из сильнейших импульсов к развитию изобразительного искусства в подобном направлении послужили работы Поля Гогена дотаитянского периода, которые оказали прямое влияние на подлинно символистские фантазии Одилона Редона (Odilon Redon) и арабесочно-декоративные произведения Мориса Дени (Maurice Denis). Но это уже мастера иного поколения. В искусстве живописного романтизма символизация затрагивает преимущественно сферу изобразительно-выразительных средств, обходя стороной предметный план или, в крайнем случае, проявляясь по отношению к нему лишь как тенденция.

Следовательно, в искусстве Делакруа становится абсолютно неизбежным *диалектическое единство* трансляции предметного смысла изображения выразительными средствами — и *одновременно* его *отвлечения* ими же при актуализации имманентного этим средствам смысла. Согласно Бодлеру, живопись Делакруа отличается «гармонией (предустановленной в уме художника) между колоритом и сюжетом» — «à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet» [21, *95*]. Сам Делакруа категоричен относительно необходимости этой функции: «Цвет ничто, если он не соответствует сюжету, и если он не усиливает впечатления от картины, актуализуя воображение» (запись от 2 января 1853 года; [25, *619*]).

Но отмеченное единство и составляет истинную сущность художественного мира Делакруа. Удивительно, что его последняя дневниковая заметка (набросок карандашом, обрывающийся на половине фразы) посвящена сходной проблематике. Констатируя необходимость присутствия определенного смысла в картине (под смыслом в данном случае Делакруа подразумевает наличие темы и идеи), художник выносит вердикт: «Первейшее достоинство картины в том, чтобы быть праздником для глаз» (d'être une fête pour l'œil; запись от 22 июня 1863 года; [25, *1412*]). А «праздник» создают именно выразительные средства и их *гармоничное* соединение, их *координация* с учетом экспрессии каждого компонента.

Концепты «гармония» (harmonie), «пропорциональность» (proportion) и «связь» (liaison) становятся «лейтмотивами» текстов Делакруа (см. записи от 19 сентября 1847 года, 15 июля 1849 года, 6 июня 1851 года, 23 февраля 1852 года, 11 января 1857 года; [25, *395*, *452*, *565*, *583*, *1070*]). Причем наличие *гармонии,* как важнейшей *собственно эстетической* категории среди названных, обеспечивается *структурными* категориями связи

и пропорциональности, приводящими к *высшему единству*. И поскольку единство конституируется не просто как интуитивно постигаемое целое, а с точки зрения его *внутренней структурности* (логического и пропорционального сопряжения его составляющих), — оно представляет собой *подлинный символический текст*. «...Что значит *компоновать*? Это значит красноречиво *сочетать*», — таков вывод Делакруа о мастерстве композиции [10, *231*] (курсив мой. — *Е. Р.*).

Делакруа внимательно относится к проявлению аналогичной пропорциональности и логики в других искусствах, *особенно в музыке*. Но это и неудивительно, учитывая намеченную в искусстве Делакруа тенденцию к освобождению от миметического принципа. Музыка, априори независимая от подражания природе, может предложить такие варианты создания композиционного единства и достижения его структурности, какие в пределе для живописи недостижимы в силу ее пространственной природы. Однако, выступая ориентиром, такие чаемые варианты могут существенно повлиять на метод и результат работы живописца и изменить трактовку выразительных средств живописи.

Известны беседы художника с Шопеном о логике в музыке, причем Делакруа тщательнейшим образом заносит в дневник рассуждения композитора. Прислушиваясь к мыслям Шопена, мастер ставит задачу, по его словам, «постичь первооснову всякого смысла и всякой последовательности в музыке» — «connaître l'élément de toute raison et de toute consequence en musique» (7 апреля 1849 года; [25, *439*]).

Следует обратить пристальное внимание на специфичность такого взгляда на музыку со стороны живописца. Делакруа привлекает, прежде всего, проблема «последовательности в музыке», то есть — логики *развития* материала. Не раз и не два в его дневниках встречаются тонкие наблюдения (записанные со слов или под влиянием Шопена) по поводу отличия принципов развития материала у Моцарта, Бетховена, самого Шопена. В цитированной записи разговора с композитором есть такое замечание его о Моцарте, с которым Делакруа согласился: «Каждый из голосов имеет [у Моцарта] свое [собственное] развитие, которое, в совершенном согласии с развитием других голосов, формирует музыкальную фразу (chant) и как нельзя лучше ей следует» [25, *439*].

Следуя духу и настрою шопеновской мысли, Делакруа впоследствии выскажется так о творчестве самого композитора: «Он более, чем кто бы то ни было, походит на Моцарта. У него, как и у Моцарта, встречаются мотивы, которые развиваются будто сами собой, так что кажется, будто мы их предощущаем» (13 февраля 1850 года; [25, *486*]). Иначе говоря, в плане *становления смысла* в музыке *идеалом Делакруа* было естественное развитие материала, обладающего возможностями *самодовлеющего смыслотворения*. Показательно впечатление как «саморазвития» материала (мотивы возникают «сами собой»), так и его «способности» создавать целостную, завершенную с точки зрения смыслообразования структуру (все голоса

в произведении, гармонично сочетаясь, логично и последовательно развиваются; тем самым исходная идея постепенно раскрывается; Делакруа тут использует своеобразную терминологию: он именует получаемую целостность «мелодией» или «напевом» (chant) — по смыслу это скорее «музыкальная фраза» или даже «музыкальная ткань»).

Нельзя сказать, что идеал смыслообразования в живописи для Делакруа сводился, аналогично, исключительно к самораскрытию смысла, имманентного выразительным средствам как таковым. Да в живописи той эпохи воплощение подобного идеала и не было возможным — еще не пришло время *полной* элиминации предметного плана. Любопытней другое: Делакруа делает четкий акцент на сотворении художественного смысла *в длительности*. Именно стремление, скорее всего, интуитивное, воссоздать *родственное* (но не абсолютно идентичное) ощущение *постепенного смыслового становления* средствами *пространственного* искусства и обусловливает возникновение *соответствий* (les correspondances) между живописью Делакруа — и музыкой в онтологическом аспекте (с точки зрения характеристик ее бытия во времени как звуковой структуры и как продуцируемого смысла). Надо ли говорить, насколько эти соответствия пришлись по душе Бодлеру?

Сам Делакруа недвусмысленно указывает, что *главное* в его искусстве — это «музыка картины» (la musique du tableau), своего рода «магическая гармония» (accord magique), которой вы оказываетесь захвачены «даже прежде, чем узнаете, что́ картина изображает» (цит. по: [26, *32*]; см. также: [10, *222*]). «Музыку картины» порождает специфическое «впечатление, которое проистекает из упорядоченной комбинации цветов, света, теней» (цит. по: [26, *32*]).

Причем если расположение (компоновка) названных элементов предполагает создание конкретной *пространственной* структуры (*архитектонический аспект* композиции), то игра связана с *динамическим аспектом* произведения. В музыке эти аспекты неразделимы, а архитектоника постепенно формируется в процессе становления и организации музыкального материала. Живопись Делакруа обладает интенцией к аналогичной взаимообусловленности композиционной структуры — и развития материала. Мастер не терпел так называемого «раскрашивания» (l'enluminure) заготовленных контурных фигур, которое ни в коем случае не является живописью (запись от 23 февраля 1852 года [25, *583*]) и наличие которого Бодлер с видимым удовольствием констатировал у Поля Делароша (Paul Delaroche) и Ораса Верне (Horace Vernet), противопоставив их Делакруа; см.: [21, *275*].

Истинные художники, считал Делакруа, «должны формовать краску, наподобие того как скульптор формует глину, мрамор или камень» [25, *583*]. Художественное целое, таким образом, проясняется *постепенно*, *кристаллизуясь* по мере нанесения мазков, усиления и модификации разных тонов.

Такой метод, представлявший собой художественную истину в понимании как Делакруа, так и Бодлера, требовал особой организации творческого

процесса. Упомянутые поэтом Деларош и Верне не заботились о *видоизменениях* изначального замысла (идет ли речь о сюжете, композиции или конкретном цветотональном решении). Напротив, они, скорее всего, избегали изменений, считая их слабостью художника, не способного сразу «схватить» замысел во всех деталях. Однажды найдя решение, эти художники его не меняли. Поэтому их метод был незатейлив: они могли себе позволить нанести на холст контуры, а затем прокрашивать его часть за частью — что и наблюдал Бодлер в их мастерских (см.: [21, *275*]). Ясно, что при таком подходе не может и речи идти об изменении цветовой гаммы, ритмической структуры или общего плана произведения. Реализация *изначально заданного художественного смысла* не предполагает его самораскрытия, *становления*: это лишь выполнение непреложной программы[25].

У Делакруа же сам подход к творческому процессу репрезентирует диалектику становления художественного смысла, его стремления к новым и новым трансформациям — и обретения целостности и самодостаточности с помощью этого становления. Чтобы не терять непосредственности и свежести письма, по мнению художника, необходимо все время вносить поправки и перерисовывать, руководствуясь «собственным ощущением настоящего момента» (au gré de mon sentiment du moment; запись от 15 октября 1854 года; [25, *854*]). Действительно, исходный творческий импульс продуцирует художественный замысел, который, обогащаясь все новыми и новыми нюансами, постепенно оформляется *в сознании художника*. А наполнение сознания никогда не бывает тождественным самому себе, видоизменяясь вследствие приобретения опыта с течением времени. Эстетический и психоэмоциональный опыт также влияет на работу сознания. Поэтому исходные смысловые интенции в процессе работы над картиной могут сильно измениться. И Делакруа не только не препятствует такому течению дел, но и всячески приветствует его, *намеренно культивируя обогащение и модификацию* первоначального замысла — как в плане разработки диспозиции, облика и характера персонажей (предметный аспект), так и в плане наиболее подходящих выразительных средств.

Рассмотренная творческая установка Делакруа корреспондирует с идеями Бодлера о том, каким способом должна создаваться настоящая романтическая картина — «так же, как создается мир (doit être produit comme un monde). Точно так же, как мироздание, каким мы его себе представляем, является результатом нескольких творений, из которых предыдущие всегда были дополнены последующими, картина, гармонично скомпонованная, состоит из серии наложенных друг на друга картин, и каждый новый пласт

[25] Справедливости ради стоит отметить, что сам по себе метод «прокрашивания» холста, одна часть за другой, при постепенном его развертывании, вовсе не обязательно приводит к слабому художественному результату. Достаточно вспомнить, насколько охарактеризованный метод работы над полотном был естествен и почти обязателен для Пьера Пюви де Шаванна (см.: [12, *107–111*]) — мастера, у которого когда-то мечтал учиться В. Э. Борисов-Мусатов.

придает замыслу больше реальности и заставляет его приблизиться еще на одну ступень к совершенству» [21, *275*].

Иначе говоря, всякий из слоев не просто представляет собой наложение новой краски, но обладает функцией *привнесения нового смысла*. Это привнесение обеспечивается действием как сознания, так и воображения, которое, как уже говорилось, почиталось Бодлером венцом творческих способностей личности. Если развить идею Бодлера, то окажется, что все стадии работы над произведением предстают, скажем так, «*следами*», оставленными воображением при *последовательном* раскрытии его созидающих возможностей.

Этими возможностями был заворожен и сам Делакруа. «*Воображение* <...> — первейшее достоинство художника» (Imagination. Elle est la première qualité de l'artiste), — такова одна из итоговых мыслей Делакруа (1 февраля 1857 года [25, *1098*]). «Несомненно, в глазах Делакруа воображение было самым драгоценным даром (le don le plus précieux)», — констатирует Бодлер [21, *272*], характеризуя воображение художника как «прекрасное» (une belle imagination) [ibid., *130*], неистовое (буквально — «пламенное», incandescente) [ibid., *272*] и уподобляя его, говоря образно, священному огню[26], то есть — подчеркивая его *интенсивность*. Именно планомерная и напряженная работа воображения приводит к отмеченному *приросту* и *постепенному прояснению* художественного смысла и в итоге — к его обретению как чего-то совершённого, не творимого, а уже сотворенного. По сути, происходит временно́е *обретение художественной структуры* посредством ее постепенной спациализации. Эта структура репрезентирует высший синтез *процессуальности* и *архитектоники* при актуализации художественного смысла.

Очень показательно, что для Делакруа главным (и, строго говоря, единственным) искомым компонентом такой структуры предстают именно выразительные средства живописи в их координации (Делакруа пишет о поиске «общего эффекта и тона» вещи — «l'effet et le ton», 15 октября 1854 года [25, *854*] — и о чаемой слаженности всех составляющих композиции, 19 сентября 1847 года [ibid., *395*][27]). Фактором внутренней упорядоченности художественной структуры и согласованности всех ее компонентов служит в представлении Делакруа та категория, которая одинаково имманентна и пространственным, и временны́м искусствам и которая наилучшим образом демонстрирует связь процессуальности и архитектоники, — *ритм*. В самом деле, зачастую Делакруа, описывая структурность *живописного* произведения, говорит о ритме — вероятно, невольно — то как о пространственной, то как о временно́й категории. «Рифма, размер, обороты речи, необходимые в стихах и придающие им такую силу, выступают аналогией скрытой симметрии, равновесия, замысловатого и в то же время одухотворенного, которое управляет встречей

[26] «Его воображение, пламенеющее, словно ритуальные залы в час похорон, сияет огненным факелом» [ibid., *277*].

[27] Делакруа ищет «нечто более упорядоченное» — «quelque chose de plus ordonné».

или расхождением линий, пятен, перекличками цветов (les rencontres ou l'écartement des lignes, les taches, les rappels de couleur) и т. д.» [ibid., *395*]. Здесь термин, относящийся к пространству (rappel — «повторение»; повторение цветов подразумевает их корреляцию на расстоянии), соседствует с терминами временны́ми (rencontre — «соединение, столкновение, встреча» и écartement — «расхождение»).

Но это не просто терминологическое «смешение»: временно́е представление и переживание пространственного ритма картины было, без сомнения, присуще Делакруа. Без подобного переживания ритм не может выступить гарантом осмысления структурного порядка и связности как символического *текста* цветов и линий (вспоминая исконное значение латинского слова textum): ведь текст развертывается и постигается только *в длительности* — такова его природа.

Среди всего разнообразия выразительных средств, актуализующих временно́е переживание ритма, особую роль играют *цвет и колорит*. Именно цвет выступает, скажем так, *структурообразующей доминантой* искусства Делакруа, *главной действующей силой*, организующей и картинное пространство, и художественное время, и становление художественного смысла в его полотнах. «...Все достигалось цветом, — говорил Сезанн о Делакруа. <...> Для художника истинны только цвета <...>» (цит. по: [5, *279*]). Более поэтично свои впечатления от искусства романтика выразил Редон, заметив как-то: «Венеция, Парма, Верона видели цвет с материальной стороны. Делакруа единственный достигает духовного цвета (touche à la couleur morale) <...>» [28, *176*].

Конечно, Редон мыслит как истинный символист. Но некоторые высказывания самого Делакруа дают право рассматривать его искусство и в таком ракурсе. Предвосхищая искания Редона, Делакруа пишет: «В противоположность распространенному мнению, я бы сказал, что цвет обладает силой гораздо более таинственной (beaucoup plus mystérieuse) и, вероятно, гораздо более могущественной (et peut-être plus puissante); он воздействует, если можно так выразиться, на наше подсознание (à notre insu)» (6 июня 1851 года; [25, *564*]). Такая вера в *суггестивную энергию цвета* и становится «мостом» от Делакруа — к символистам. Делакруа же притом напрямую связывает цвет и воображение (записи 1 и 14 февраля 1857 года; [25, *1098*, *1109*]).

Стало быть, цвет, разбудив воображение, не может не наделяться символическим значением и не обретать характерное эмоционально-психологическое звучание: «Бывают тона радостные (яркие, gais) и игривые (folâtres), игривые и печальные (tristes), богатые (riches) и радостные, богатые и печальные, обыденные (de communs) и самобытные (d'originaux). Например, колорит Веронезе спокоен и радостен. Колорит Делакруа зачастую меланхоличный (plaintive), а у господина Кэтлина[28] грозный (terrible)» [22, *85*]. Эффект символизации цвета и ее результат и Бодлер, и Делакруа называют «магией» — видимо, в силу ощущения иррациональной природы

[28] Имеется в виду американский художник Джордж Кэтлин (George Catlin, 1796–1872). Делакруа обожал живопись Кэтлина. См. подробнее: [22, *532–533*].

возникающего символического ореола (поэт говорит о «магии колорита» (la magie de la couleur; [21, *281*]) и «магической атмосфере» (une atmosphère magique; [21, *279*]), Делакруа же, будучи верен соответствиям живописи и музыки, размышляет о «магической гармонии» (цит. по: [26, *32*]).

Впрочем, феномен, поэтично именуемый «магической атмосферой», уже самим названием выдает свое происхождение и особенности: атмосфера — нечто окутывающее все пространство. В картинном пространстве есть лишь один фактор, способный создать подобие такого ореола, обволакивающего композицию как целое. Это *доминирующий (общий) тон*. Именно с определения доминирующего тона рекомендует начинать работу над полотном сам Делакруа (записи от 23 февраля 1852 года [25, *583*], 15 октября 1854 года [ibid., *854*]). Именно доминирующий тон, согласно Бодлеру, «будит мысль на расстоянии» (projette sa pensée à distance; [21, *95*]), программируя характер композиции и транслируемый реципиенту настрой: «замысел, превращаясь в композицию, должен претворяться в подобающем именно для него колорите (букв.: цветовой среде, un milieu coloré)» [ibid., *274*].

Найденный общий тон (la couleur générale) есть «единство в цвете» (l'unité dans la couleur) [22, *85*]. Оно априори обеспечивает связность и сбалансированность внутренней колористической структуры картинного пространства: по мере прояснения первоначального эскиза разработка деталей должна вестись таким образом, чтобы исходный общий тон не был нарушен. А значит, «все остальные цвета будут логически выводиться пропорционально доминирующему тону (букв.: доминирующей [колористической] атмосфере, l'atmosphère dominante) [21, *274*], при этом не теряя *взаимной координации* (то есть — формируя «цветовые рифмы» и контрасты, сочетаясь по принципу дополнительных тонов или резко «диссонируя»; в последнем случае нужно особенное мастерство, чтобы не исчезла общая гармония).

Бодлер, верно указывая, что любая истинно виртуозная живопись рождает *в аспекте самоценной экспрессии изобразительных средств* чисто эстетическое наслаждение независимо от сюжета [21, *279–280*] (и здесь *гармония* цветов имеет в романтической живописи определяющее значение!), в то же время перечисляет такие *тематические доминанты* искусства Делакруа, которые *властно требуют* цветовой *резкости и диссонантности*. Образный ряд получается, что и говорить, впечатляющий: «преисподняя» (l'enfer), «страстные мучения» [Иисуса Христа] (la passion le passionne), «война» (la guerre), «кровь» (le sang), «тьма» (les ténèbres) [ibid., *277*], «побоища», «пожары» (massacres, incendies) [ibid., *288*] и аналогичная тематика.

Все это вместе взятое Бодлер объединяет родовой категорией «человеческой драмы» (drame humain) [21, *270*], сопоставляя по силе ее воплощения Делакруа с Шекспиром (см.: [ibid., *92*, *93*, *96*]. Причем, опять же, для Бодлера оказывается важным не столько сюжет, сколько атмосфера «безысходного горя» (désolation) и «неисцелимой скорби» (irrémédiable douleur) [ibid., *288*]. Слагаемые ее — наиболее трагичные моменты жизни или крайние, обостренные состояния человеческой души — те, которые обычно

именуются страстями. С несколько преувеличенным пафосом Бодлер заключает: «Делакруа был страстно влюблен в страсть (était passionnément amoureux de la passion) и хладнокровно (froidement) решился искать средства для выражения страсти наиболее зримым способом (de la manière la plus visible)» [ibid., *272*] (курсив мой — *Е. Р.*).

Это «наиболее зримым способом» напрямую обусловливает особую работу, прежде всего, с цветом: ведь очерченные Бодлером тематика и настроения нуждаются в *напряженной* цветовой гамме, тогда как критерий чисто эстетического удовольствия диктует, напротив, повышенную «консонантность» звучания цветов. Следовательно, колористическое искусство Делакруа — это *напряженная гармония*, зыбкое равновесие согласованности и «диссонантности» цветовых сочетаний, поддерживаемое разработкой интенсивности, светлотности, насыщенности, яркости и прочих параметров и свойств отдельных тонов, включая занимаемую ими площадь, конфигурацию локальных красочных пятен и т. д.

Однако те крайности, которые называются страстями, касаются ли они неких событий или внутреннего мира, нарушают покой и не терпят статики. Поэтому искусство Делакруа — это не только «триумф страсти» (le triomphe de la passion), по меткому выражению Редона, но и «триумф *движения*» (le triomphe du movement) [28, *181*] (курсив мой. — *Е. Р.*). Бодлер, будучи истинным романтиком, любое зримое движение в картинах Делакруа почитает за отражение движений душевных [22, *100–101*]. Впрочем, и не обладая столь тонкой психической организацией, как поэт, и не задумываясь о переживаниях персонажей, даже неискушенный зритель не может пройти мимо того факта, что *предметный план* картин мастера сильно отличается от тех решений, которые предлагают приверженцы классицистической линии, скажем, Энгр или Давид: у Делакруа все фигуры и даже неодушевленные предметы находятся *в движении* (чему способствует применение сложных ракурсов и ненависть художника к «наиболее спокойным» прямым линиям). «На сегодняшний день Делакруа единственный, чья оригинальность не была подчинена системой прямых линий (par le système des lignes droites); его персонажи всегда взволнованы, и его драпировки развеваются» [22, *94*]. Однако, согласно Бодлеру, движение на предметном уровне у Делакруа коррелирует с самоценным движением собственно выразительных средств [21, *270*]; вернее, без последних никакое настоящее движение в предметном плане не представляется поэту возможным.

Анализируя все эти особенности живописи Делакруа, нельзя не учитывать, что уже в конце XIX века картины Делакруа сильно потемнели, а краски изменились (сохранились соответствующие свидетельства Сезанна). Но даже в том виде, в каком полотна мастера дошли до наших дней, они свидетельствуют о поиске «диссонантной» цветовой диспозиции. *Достигнутая Делакруа напряженность цветового звучания* рождает ощущение *движения тонов,* их *пульсации*, взаимного «притяжения» и «отталкивания». Ведь стоит так подобрать соседствующие тона, чтобы они

были резко контрастными, — и «теплые» тона будут «выступать», а «холодные» — отступать (или наоборот, если «теплые» тона более светлые; см.: [13, *53–54*]).

Не вдаваясь в нюансы сложнейшей теории цвета, необходимо отметить, что Делакруа был весьма сведущ в ее искусах. Бодлер свидетельствует об интересе Делакруа к вещам, затрагивающим «химию» красок («sa curiosité des choses de chimie»), и о его «непрестанных изысканиях, касающихся цвета» (ses recherches perpétuelles relatives à la couleur; [21, *273*]). Эти искания увенчались подлинным успехом — художник с легкостью играет разными параметрами тонов, вызывая у зрителя ощущение цветовой *вибрации*, наподобие того как в романтической музыке, с усилением значимости фонизма аккордов (у того же Шопена), гармонии «отсвечивают», «окрашивая» постфактум друг друга «рефлексами». Любопытно и тут провести определенные параллели. Делакруа придавал рефлексам огромное значение (см.: [10, *227–228*]; [25, *1066*]). А запись от 29 апреля 1854 года свидетельствует, что в поздние годы главной силой живописи он считал «окрашенный рефлексом полутон» (*demiteinte reflétée*; 29 апреля 1854 [25, *761*]). Вот почему Делакруа с полным правом мог заявить, что «цвет дарует [подразумевается: живописи. — *Е. Р.*] видимость *жизни*» (la couleur donne l'apparence de la vie; 23 февраля 1852 года [25, *583*] (курсив мой. — *Е. Р.*), а Бодлер — говорить о «восхитительных аккордах красок» (ces admirables accords de sa couleur [21, *95*]).

Но с еще большим основанием Бодлер рассуждает о *мелодии колорита*, поскольку на композиционном уровне впечатление движения в живописи Делакруа обеспечивается не только взаимными рефлексами тонов, но и — в большей мере — ощущением их взаимного *перетекания*, своего рода «модуляции» одного тона в другой. Термин «колористическая модуляция» кажется уместным, хотя и не принадлежит Бодлеру, так как не только обозначает качественную смену цветов, но и подчеркивает сам момент «перетекания» одного цвета в другой. Символом этого перетекания, рождающего чувство *развертывания цвета в длительности*, и служит в эстетике Бодлера мелодия (la mélodie) [22, *85*] — важнейшая *собственно музыкальная категория*, с помощью которой можно наиболее полно раскрыть *родовое* понятие «музыкальности» применительно к творчеству Делакруа[29]. «Мелодия колорита», в первую очередь, позволяет ощутить высшее единство произведения, поскольку ее «течение» формирует в итоге общее колористическое поле полотна, «динамизируя» изнутри избранный доминирующий тон см.: [22, *85*]; [21, *95*]. Подчеркивая временной аспект искомого феномена, Бодлер уподобляет мелодию колорита постепенно меняющимся краскам заката [22, *83*].

Для создания эффекта подобной колористической модуляции необходимо соблюдение двух условий: во-первых, «мелодия цвета» должна «длиться» *непрерывно* — так актуализуется феномен *дления* и достигается

[29] Хотя сам термин «музыкальность» как таковой, насколько можно судить, в текстах Бодлера не встречается.

*высшая связность* тональной структуры; во-вторых, «мелодия цвета», несомненно, должна иметь определенную *направленность* — иначе ее уже нельзя будет называть мелодией. Выполнению первого условия помогает особый параметр, метафорически обозначаемый Бодлером как «плотность» колористического пространства. В «Похищении Ревекки» (картина выставлена в Салоне 1846 года, ныне известен луврский вариант 1858 года) поэта «более всего восхищает <...> идеальная упорядоченность тонов (une parfait ordonnance de tons), интенсивных тонов, сжатых, плотных и закономерно объединенных друг с другом (tons intenses, pressés, serrés et logiques), откуда и возникает поразительное зрелище. Почти у всех художников, не являющихся колористами, можно всякий раз заметить пустоты (des vides), сиречь, внушительные бреши (le grand trous), создаваемые тонами, которые не являются, так сказать, ровными; живопись Делакруа подобна природе, ей ненавистна пустота» [22, *99*]. Аналогичными ощущениями от «Алжирских женщин» (1834, Лувр, Париж) делился впоследствии Сезанн: «И все так связано. — Тона входят один в другой, как нити шелка в ткани. Все соткано, сработано вместе. <...> Его живопись переливается всеми цветами» [5, *278*].

Бодлеру великолепие красок Делакруа напоминает радугу [22, *94*] — это явление природы демонстрирует наибольшее слияние, «переливчатость» цветов. И поэт подмечает: чтобы добиться сходной «переливчатости» в живописи, нужно отказаться от четких контуров и «энгровского» рисунка. («...Для колористов, желающих передать вечный трепет природы, линии суть не что иное <...>, как сокровенное слияние двух цветов»; и потому линия становится колеблющейся [22, *94*], «ускользающей», «волнистой» (fuyante, sinueuse) [21, *96*], «зыблющейся», «размытой» (flottante, noyée) [22, *86*], а контур — «слегка неясным» (un peu indécis) [1, *77*]). В том же русле лежат и рассуждения Делакруа о линиях и контурах: он тоже апеллирует к природе, стремясь доказать всю неправомерность жестких контуров, отграничивающих цветовые области на холсте (записи от 11 и 16 января 1857 года; [25, *1065*, *1075*]).

Нивелировать контуры, «растворив» их друг в друге, помогает мазок, густая пастозность, «упругая и при этом текучая» — «empâté ferme et pourtant fondu» (запись от 11 апреля 1824 [25, *137*]) — этот идеал сформировался у художника, как видно, уже в ранние годы под воздействием искусства Веласкеса. Специфическая техника мазка позволяет выполнить и второе условие «колористической модуляции» — создать ощущение «векторной направленности» «мелодии цвета». Бодлер показывает, как благодаря специфической «дерзости мазка» (l'audace de la touche) и его активности [22, *94*] Делакруа словно бы придает живописному материалу энергетический импульс, насыщая этот материал внутренним движением: ведь в картинах мастера любого формата ощущается устремленность мазков в определенную сторону — по направлению движения руки, наносившей краску на холст. Интересно отметить, что в зрелом возрасте Делакруа приходит к идее моделировки «вращающимися массами» — «par masses tournantes» («Я замечаю, что всегда дóлжно моделировать поворачивающимися массами» — запись от 29 апреля

1854 года [25, *760*]). Эту идею вполне можно растолковать как попытку создания синтезирующей техники, предполагающей соединение письма крупными цветовыми массами (локальными пятнами, обогащенными валёрами) — и активной «разработки» каждой массы сильными мазками (что, несомненно, насытило бы цветовые области внутренним движением).

Так или иначе, та техника, которой Делакруа *определенно* достиг, позволяет с уверенностью говорить о впечатлении «процессуальности цвета», применяя к искусству мастера временны́е категории. Локальные цвета, «модулируя» друг в друга, образуют подобие мелодии, где разные мотивы незаметно перетекают друг в друга, и колорит, приобретая «длительностные» характеристики в восприятии зрителя, становится поистине «музыкальным».

Список использованной литературы

1. *Бибиков В. И.* Три портрета: Стендаль. Флобер. Бодлер. СПб.: тип. Л. Бермана и Г. Рабиновича, 1890. [4], IV, [4], 241 с.
2. *Вентури Л.* Художники нового времени / пер. с итал. Л. М. Бродской; вступ. статья И. А. Доронченкова. СПб.: Азбука-классика, 2007. 352 с. (Художник и знаток).
3. *Виппер Б.* Проблема времени в изобразительном искусстве // 50 лет Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина / ред. Б. Р. Виппер. М.: Изд-во Академии художеств, 1962. С. 134–150.
4. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. М.: В. Шевчук, 2014. 360 с.
5. *Гаске Ж.* Сезанн (фрагмент из книги) // Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников / пер. с франц., сост., вступ. статья, примеч. Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1972. С. 270–281.
6. *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике: в 2 т. Т. II, ч. 3. Система отдельных искусств / пер. с нем.: Б. С. Чернышев, П. С. Попов, Ю. Н. Попов, А. М. Михайлов; том сверен А. П. Огурцовым и Ю. Н. Поповым. Изд. 2-е, стереотип. СПб.: Наука, 2007. 604 с. (Слово о сущем. Том 31).
7. *Гёте И. В.* Изречения в прозе / пер. с нем. 2-е изд. СПб.: В. Л. Берман, 1888. 147 с. (Европейская библиотека).
8. *Гриненко Г. В.* Знак // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека Института философии РАН. URL: https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH016ac76ebd6e297504ddf56a (дата обращения: 21.02.2018).
9. *Гуревич П. С.* Сведенборг // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека Института философии РАН. URL: https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01f008050290bbc32ef2ffef (дата обращения: 21.02.2018).
10. *Делакруа Э.* Мысли об искусстве. О знаменитых художниках / пер. с франц., вступ. статья и комментарий В. Прокофьева. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. 282 с.
11. *Денисов В. С., Глазова М. В.* Восприятие цвета. М.: Эксмо, 2008. Часть I. 171 с. (Образовательный стандарт XXI).
12. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.
13. *Лапин А.* Плоскость и пространство, или жизнь квадратом. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Изд. Л. Гусев и Л. Сидоренко, 2008. 176 с.

14. *Новосёлов М. М.* Атрибут // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека Института философии РАН. URL: https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01fe1310925a9eb1a12b1bfd .
15. *Попов П. С.* Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга // *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства / пер. П. С. Попова под общей ред. М. Ф. Овсянникова; примеч. А. В. Михайлова. СПб.: Алетейя (при участии фонда «Университетская книга»), 1996. С. 5–18.
16. *Сведенборг Э.* О небесах, о мире духов и об аде [пер. с лат. А. Н. Аксакова]. Київ: Україна, 1993. 336 с.
17. *Сидоров-Дорсо А.* Синестезия — что это? // Синестезия. Все чувства мира. Сайт российского синестетического сообщества [The Russian Synaesthesia Community's site]. URL: http://www.synaesthesia.ru/whatis.html (дата обращения: 21.02.2018).
18. *Сталь Ж. де.* Коринна, или Италия / пер. с фр. и коммент. М. Н. Черневич. М.: Эксмо, 2014. 650 с. URL: https://www.e-reading.club/book.php?book=1031323 (дата обращения: 21.02.2018).
19. *Фонова Е. Г.* Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма: дисс.... канд. филологических наук: 10.01.03 [Место защиты: Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН]. М., 2009. 278 с.
20. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства / пер. с нем. П. С. Попова, под общей ред. М. Ф. Овсянникова; вступ. статья П. С. Попова; примеч. А. В. Михайлова. СПб.: Алетейя (при участии фонда «Университетская книга»), 1996. 496 с.
21. *Baudelaire Ch.* Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art. Paris: GF Flammarion, 1998. 343 p.
22. *Baudelaire Ch.* Critique d'art; suivi de Critique musicale / édition établie par Claude Picbois; présentation de Claire Brunet. Paris: Gallimard, 2011. 758 p. (Folio Essais, 183).
23. *Bondeville M. E.* Eugène Delacroix musicien, critique musical, professeur de composition // Séance Publique Annuelle de l'Académie des Beaux-Arts du 30 Octobre 1963. (En avant-page de titre: "Hommage à Eugène Delacroix à l'occasion du 100e anniversaire de sa mort, mercredi 30 octobre 1963, 15 heures"). Paris: Firmin-Didot, 1963. 12 p. URL: http://bondeville.pagesperso-orange.fr/Discours/delacroix63.htm (дата обращения: 21.02.2018).
24. *Delacroix Eug.* Dictionnaire des beaux arts / reconstitution et édition par Anne Larue. Paris: Hermann, Éditeurs des sciences etdes arts, 1996. 212 p. (Collection savoir: sur l'art).
25. *Delacroix Eug.* Journal, 2 volumes / nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009. 2519 p.
26. *Estay Stange V.* La musicalité dans les arts: une configuration transversale du sensible // Littérature.Paris: Armand Colin, 2011. №3 (163). P. 32–50. URL: https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-32.htm (дата обращения: 21.02.2018).
27. *Mauclair C.* La peinture musicienne et la fusion des arts // Revue politique et littéraire: Revue Bleue. 1902. No. 10 (6 septembre). P. 297–303. (Quatrième série. Tome XVIII: 39e année — 2e semestre: 1er juillet au 31 décembre 1902 [Numéro 1: 5 juillet 1902 — Numéro 26: 27 décembre 1902] / Fondateur: Eugène Yung; Directeur: M. Félix Dumoulin).
28. *Redon O.* À soi-même. Journal. 1867–1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes. Paris: Librairie José Corti, 2000. 189 p.
29. *Sénancour É. P. de.* Obermann / Étienne Pivert de Sénancour; avec une préface de [Charles Augustin de] Saint-Beuve. Deuxième Édition. Tome premier. Paris: À la librairie d'Abel Ledoux, Quai des Augustins, №37, MDCCCXXXIII [1833]. 408 p.