

Введение

Конец XVIII века ознаменован наступлением новой эпохи в развитии большинства европейских стран. Эпохи, насыщенной многообразными социальными движениями, коллизиями и конфликтами и напряженными духовными исканиями, определившими кардинальный перелом в историческом и культурном развитии общества. С этим переломом связано рождение нового мира, многие приметы которого, при всех последующих исторических потрясениях и катастрофах, сохранились и в наше время. Но XIX век составляет особую фазу, завершившуюся к началу XX столетия. Начало же этого периода относится к последним десятилетиям XVIII столетия, ко времени «около 1800 года», хотя истоки и предвосхищения его культурно-исторических феноменов восходят еще к середине века.

«Какая перемена произошла с 1785 по 1824 год, — писал позже Стендаль, — может быть, никогда еще не происходило столь резкой революции в привычках, понятиях, верованиях»¹.

Перемена, о которой говорит Стендаль, далеко не сразу осознанная современниками, нашла свое выражение прежде всего в мирознании людей и, может быть, особенно явственно — в культурно-художественной сфере, в литературе и искусстве этой эпохи.

Если художественную культуру предшествующих этапов ее эволюции можно было характеризовать пусть не одной, но хотя бы двумя или тремя стилистическими доминантами, то определяющей, самой общей и парадоксальной ее чертой в XIX веке приходится признать крайнюю неоднородность. Культуру, как и искусство этого времени, невозможно свести к единому знаменателю даже в пределах отдельных фаз ее развития. «Разорванным» и «раздвоенным» столетием метко назвал XIX век Вернер Хофман² (данное им определение в дальнейшем варьировали многие другие авторы). И эта разорванность, неоднородность проявляется на самых разных уровнях — мировоззренческом, стилистическом, на уровне взаимосвязи и значимости отдельных искусств в общем потоке художественной эволюции.

Противоречивыми путями развивается на протяжении большей части XIX века архитектура, которая перестает играть определяющую роль в сложении стилеобразующих тенденций эпохи. Более того, можно говорить о значительном обособлении путей развития архитектуры и изобразительного искусства. Тем самым происходит окончательный распад стилевого единства как целостной устойчивой системы художественных методов, форм и приемов, охватывающей все виды искусства. Симптомы этого распада стиля как сверхличностной категории наметились еще в предшествующем столетии. В отдельных странах стилистическое единство (впрочем, относительное) можно наблюдать лишь в начале XIX столетия, когда значение господствующего направления сохраняет классицизм, или неоклассицизм. Это единство, и то не в полной мере, восстанавливает в конце века стиль модерн. Сложность и дискуссионность развития архитектуры определяют относительно слабое, по сравнению с предшествующими эпохами, развитие монументально-декоративного искусства. Лишь немногие имеющиеся примеры можно сопоставить с достижениями предшествующих эпох.

XIX век — время расцвета станкового искусства, особенно живописи и графики, ибо это в основном «столетие частной жизни» (Х. Зедльмайр). Дефиниция, конечно, не абсолютная, но все же достаточно точно определяющая существо общественного уклада, его усредненность и в то же время демократичность. Эпоха представительства, репрезентации, столь блистательной в XVII столетии, отошла в прошлое. Конечно, и в XIX веке были попытки воскресить большой придворный стиль былых времен (например, в период Первой и Второй империй во Франции), но эти попытки не дали убедительных художественных результатов, ибо не имели прочной идеологической и общественной основы. Век торжества буржуазного миропорядка не мог иметь своего Версаля.

С другой стороны, секуляризация общественного мирознания и культуры, подготовленная свободомыслием века Просвещения, значительно поколебала основы религиозного искусства. В XIX веке создание храма перестает быть высшей целью творческих устремлений, синтезировавшей, объединявшей различные виды искусства. Храм, как и дворец, теряет роль «генератора стиля» и средоточия духовной жизни. По меткому выражению одного из исследователей, храмы превращаются в музеи, а музеи — в храмы³.

Новая эпоха, новое мирознание, утвердившиеся в Европе около 1800 года, установили новую систему жизненных и духовных ценностей. В этой, по сути дела, буржуазной, мелочной и меркантильной ценностной шкале искусство было отодвинуто на периферийное место, весьма отличное от того, которое оно

занимало прежде. Масштаб художественных заказов, официальных и частных, резко ограничился. Теперь не они определяли важнейшие векторы и доминанты художественной эволюции. В этой ситуации формируется новый характер взаимоотношений художников с обществом и, соответственно, новый тип художника, независимого от официальных заказов и вкусов, в значительной мере предоставленного самому себе в духовном и материальном смысле. Вся художественная жизнь подверглась значительной коммерциализации, причем, в отличие от предшествующих эпох, заказчиками и покупателями произведений искусства часто были не только представители светской или духовной элиты с достаточно высокими запросами и вкусами, а более широкие социальные слои публики (буржуазной, в первую очередь), часто со сниженными вкусами и пристрастиями.

Значительная же часть художников в этой новой социальной и культурной ситуации обрела невиданную прежде свободу творческого мировосприятия и мирознания. Ведущей его тенденцией становится непосредственное, независимое от каких-либо мифологизированных, в том числе и религиозных, представлений творческое осмысление и истолкование действительности, рожденное господствующим менталитетом эпохи.

Один из видных историков философии, Куно Фишер, назвал XIX век «разрушителем мифов». А Шарль Бодлер констатировал характерную для его эпохи «потерю веры». Это, несомненно, во многом верное, хотя и слишком категоричное утверждение. Тем более что в ряде случаев была взята под сомнение не столько религиозная идея, сколько ее омертвевшие догмы и закостеневшие конфессиональные формы, официальные институты.

Конечно, и в это время рождались или воскрешались мифы. Сама же христианская идея не умирает, и можно говорить даже о религиозном возрождении в некоторых странах в определенные периоды — например, в Германии в конце XVIII — первой половине XIX века, во Франции — в середине и конце XIX столетия. И в искусстве этого, как принято считать, атеистического века мы знаем высокие примеры воплощения религиозного сознания. Но характерно, что они, как правило, далеки от официальной религиозности, от традиционных форм воплощения религиозной идеи. В них выражено сокровенное, глубоко индивидуальное чувство. В этой связи достаточно вспомнить произведения Рунге или Фридриха в Германии, Домье и Редона во Франции, библейские эскизы Александра Иванова или некоторые работы Врубеля в России.

Но в целом значение религии в жизни и сознании людей резко упало, особенно в таких оплотах свободомыслия, как Франция и Англия. Соответственно, искусство теряет религиоз-

ную основу. Не случайно Ханс Зедльмайр назвал свою книгу, посвященную искусству XIX века, «Утрата сердцевины»⁴, имея в виду именно потерю объединяющей религиозной идеи, в течение многих веков питавшей искусство, составлявшей его высший смысл, его конечную цель, его духовную основу.

Об ущербности духовного начала в художественной культуре XIX века писали многие европейские и русские философы и культурологи: Н. Бердяев, Й. Хейзинга, Х. Ортега-и-Гассет, В. Вейдле и другие. Впрочем, их пессимистические, в целом, оценки искусства Нового времени нередко имеют слишком общий характер и не учитывают многие первостепенные по своей значимости исключения из этой общей тенденции⁵.

Истоки процесса секуляризации искусства, естественно, коренятся в предшествующих эпохах, начиная с эпохи Возрождения, и особенно, конечно, в XVIII веке — веке Просвещения. Но, пожалуй, впервые, условно говоря, немифологизированный подход к творческому истолкованию мира осуществляется столь последовательно именно в XIX столетии.

Очень точную дефиницию этой новой ситуации, а главное — сформированного ею нового типа творческого сознания дал Е. В. Ф. Гегель в своих лекциях по эстетике. Он констатировал, что искусство этого времени «освобождается от связанности определенным содержанием и способом воплощения, подходящим только для этого содержания». Философ имеет здесь в виду религиозное и мифологическое содержание и традиционные принципы его воплощения. Они, по словам Гегеля, отошли для современного художника в прошлое. «Искусство благодаря этому сделалось свободным инструментом, которым он (художник. — В. Р.), в меру своего субъективного мастерства, может затрагивать любое содержание. Тем самым художник возвышается над определенными, освященными формами и образованиями. Он движется свободно, самостоятельно, независимо от содержания и характера созерцания, в которое прежде облекалось для сознания святое и вечное»⁶.

Гегель очень пронизательно отметил именно самостоятельность и независимость художника от традиционных представлений, содержательных и стилистических (формальных) норм. Эта тенденция раскрепощения творческой личности, утверждение ее права на выбор и способ истолкования любого содержания — важнейшая, даже определяющая особенность искусства XIX века.

Гегель читал свои лекции по эстетике в 1817–1818 годах, но его постулаты сохраняли свое значение до конца столетия, а по сути дела, и позже.

На протяжении всего XIX столетия искусство обнаруживает небывалое разнообразие творческих концепций и художествен-

ных приемов. Единая стилистическая структура, как уже говорилось, в значительной степени оказывается разомкнутой. И эта тенденция индивидуализации творческого сознания чрезвычайно усиливается к концу столетия, а в следующем, XX веке приводит ко все большему субъективизму восприятия мира, эзотеричности и произвольности его интерпретации.

Но и искусство XIX века, подлинно оригинальное, большое, не связанное с официальными традиционными нормами и представлениями, есть «искусство художников, а не искусство стилей» (В. Воррингер).

Вместе с тем, выключенные из единой стилистической структуры и обретшие значительную творческую свободу, художники оказались обреченными на одиночество и часто непонимание. Век индивидуализма оборачивался утратой «сверхличной цельности». Эта утрата отчасти преодолевалась на протяжении большей части столетия наличием некоторых общих объединяющих тенденций, ибо художественная культура XIX века все же не есть нечто хаотическое, не поддающееся систематизации. В ней можно выделить определенную направленность, ряд важнейших художественных движений, обнаруживающих единство не столько стилистических, сколько более общих творческих концепций. При этом становится очевидным чрезвычайное ускорение и усложнение художественной эволюции, ее инвариантность и динамизм. Уже не раз было отмечено характерное для рубежа XVIII и XIX столетий поразительное высвобождение, «выброс» энергии общественной, интеллектуальной, творческой, давший мощный толчок последующему развитию. В искусстве на протяжении немногим более столетия сменялось или сосуществовало несколько больших художественных движений: классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм и постимпрессионизм, в понятие последнего иногда включается символизм.

Следует еще раз подчеркнуть, что это именно художественные движения, а не стили. Ибо эти понятия отнюдь не совпадают, за исключением классицизма, а в конце века модерна, который связан с символизмом, но онтологически не адекватен ему.

Надо сказать, что подобное деление достаточно условно. Это схема, которая накладывается на сложную, динамичную и многозначную картину художественного развития и в какой-то мере ее упрощает. Но она прочно вошла в научный обиход, ибо удобна для систематизации большого и разнородного материала. Однако, используя эти терминологические определения, необходимо учитывать имманентную подвижность художественного процесса. Это отнюдь не статические дефиниции, а «термины движения», как метко и справедливо назвал их А. В. Михайлов⁷. Впрочем, упомянутые большие художественные явления далеко не всегда сменяют друг друга в строгой последовательности,

а нередко сосуществуют, более того, образуют густую сеть взаимодействий и влияний, чрезвычайно усложняющих подлинную картину развития искусства. Это, прежде всего, систематизация и не всегда периодизация искусства XIX века. Конечно, классицизм развивается, в основном, в конце XVIII — начале XIX века, а постимпрессионизм и символизм его завершают и выводят развитие художественной культуры в XX столетие. Но классицистические тенденции отчасти возрождаются в конце XIX века, ибо «бесконечная мелодия античности наложила печать на все искусство Европы» (Вяч. Иванов)⁸. То же, и в еще большей степени, относится к романтизму.

И все же классицизм возникает как идейно-художественный феномен еще в предыдущие столетия. Приобретая в XIX веке некоторые новые черты, в целом он не столь специфичен для этого столетия, как другие большие художественные явления, и прежде всего романтизм, имеющий исключительное значение в культурном развитии. В нем нашли выражение многие характернейшие особенности эпохи, и на протяжении нескольких десятилетий именно романтизм определяет важнейшие черты культурно-художественной эволюции.

Реализм в широком значении этого понятия — как мировоззрение и творческий метод — развивается и в предыдущие, XVII и XVIII столетия. Правда, в специальной литературе можно встретить и более суженное его понимание, ориентированное лишь на явления художественной культуры XIX века, иногда в дефиниции изобразительного искусства и литературы используется и термин «натурализм». Но подобное ограничение представляется неправомерным. Однако несомненно, что в эту эпоху реализм обретает некоторые новые черты и особенности.

Развивающий его, но на совершенно ином концептуальном уровне, импрессионизм, а также последовавшие за ним явления (постимпрессионизм, символизм) характерны для конца XIX века. В той или иной степени они несут в себе перспективы дальнейшей художественной эволюции уже в следующем столетии.

Это многообразие художественных тенденций и их сложная взаимосвязь, как и растущая независимость индивидуальных творческих концепций, определяют чрезвычайную сложность и неоднородность художественной культуры эпохи.

Но дело не только в этом. Само развитие искусства отмечено беспрецедентной противоречивостью и конфликтностью, что соответствует столь же небывалой конфликтности исторического развития. Собственно, любая эпоха несет в себе противостояние старого и нового, но в XIX веке оно приобретает особую остроту и обнаженность как в социальной, так и в культурной сфере⁹. XIX век — время широких общественных и национально-освободительных движений и социальных битв.

Французская буржуазная революция открывает эту новую эпоху общественных потрясений, за ней последовала реакция и в самой Франции, и за ее пределами. В дальнейшем новые революционные взрывы сменялись во многих странах полосами социальной депрессии. Эти события вовлекали в свою идейную орбиту не только политических деятелей и социальных борцов, но и все слои общества. Превратности исторического развития и драматические перипетии общественных и индивидуальных судеб неизбежно становились предметом творческого внимания художников и писателей, объектом оценки, а порой и критики. Так или иначе, они поддерживали чью-то сторону в этих конфликтах и выражали чьи-то интересы. И даже принципиальный нейтралитет тоже был определенной позицией.

Такая ситуация приводила к глубокому размежеванию творческих сил в сфере искусства. И это было размежевание совсем необязательно политических, но именно творческих тенденций.

При всей сложности и многообразии идейных и стилистических устремлений, в художественной культуре XIX века можно все же довольно отчетливо различить два потока: официальное искусство (не важно, какого режима) и противостоящее ему, условно говоря, оппозиционное искусство. За немногими исключениями оппозиционным было все большее искусство XIX столетия, ибо именно оно стало выражением новаторских творческих тенденций (достаточно назвать имена Гойи, Делакруа, Констебля, Курбе, Домье, Мане, Сезанна и многих других).

Искусство же, ценимое официальными кругами, будь то королевский двор, официальная церковь или преуспевающая буржуазная элита, стойко отстаивало старые отжившие эстетические идеалы. Эти идеалы были ретроспективными, а их художественное воплощение эклектичным. Но именно это направление в искусстве и связанные с ним художники господствовали в академиях и высших художественных школах и, соответственно, формировали жюри официальных выставок — Парижского Салона, выставок Королевской Академии искусств в Лондоне и т. д. Тем самым они оказывались закрытыми или труднодоступными всему новому и прогрессивному. Характерно, что понятие «академизм», а в дальнейшем «салонно-академическое искусство» утвердилось в его негативном значении именно в XIX веке и сохранило свой консервативный смысл на всем протяжении столетия.

Официальный вкус, как правило, разделяла и широкая публика, которая в условиях демократизации общественного уклада все более активно приобщалась к художественной жизни. При этом можно говорить о значительном ее отставании от передовых тенденций искусства. В ответ на обывательский массовый

прос появились именно в эту, лишенную стилистической целостности, эпоху произведения сомнительного вкуса, которые впоследствии стали называть китчем. Они составили, особенно во второй половине столетия, еще один — низовой слой художественной культуры.

Конечно, и прежде художественная культура не была чем-то единым и новые тенденции встречали сопротивление старых. Но такого резкого их противостояния не знала ни одна предшествующая эпоха. Достаточно вспомнить романтическую битву во французском искусстве (и литературе), сопротивление, которое оказывали официальные круги реализму середины столетия или импрессионизму во второй его половине.

Сейчас трудно до конца оценить подчас драматическую конфликтность художественного развития на протяжении значительной части XIX века. Время осуществило отбор всего лучшего, история вынесла приговор всему незначительному, второстепенному. Многие просто забылось; то, что некогда было официально признанным, отошло в тень. Мы судим о художественной культуре XIX века прежде всего по ее высшим свершениям, по тому, что было в свое время действительно новым и оригинальным.

Надо сказать, кое-что было забыто без достаточных оснований, некоторые оценки официально признанного искусства в пылу естественного стремления восстановить справедливость оказались заведомо заниженными. В последние десятилетия их пришлось отчасти пересмотреть. Во всяком случае, в наши дни и в научных исследованиях, посвященных искусству XIX века, и в музейной практике восстановлена по возможности объективная и более полная картина его развития.

В эту эпоху, как никогда прежде, художники были свободны в своих тематических предпочтениях. Все сущее — большое и малое, высокое и низкое — признается достойным творческого внимания. Художники, как и писатели, обращаются к самым разнообразным аспектам жизни мира, природы и общества, в том числе и тем, которые прежде считались недопустимыми. Окончательно рушатся все эстетические и жанровые ограничения. И все же есть и в XIX столетии жанры приоритетные, прежде всего те, что непосредственно обращены к действительности, — пейзаж, изображение быта, историческая живопись в современном значении этого понятия, портрет.

Религиозные и мифологические сюжеты отнюдь не исключаются, и все же не с их истолкованием связано большинство важнейших завоеваний искусства на протяжении значительной части столетия. Принцип «действительного и положительного познания мира», как обозначил К. А. Тимирязев магистральную тенденцию в науке этого столетия, определяет и творческие

концепции большинства художников или писателей. И это демонстрируют не только их произведения, но и программные декларации. Так, Бальзак считал задачей литературы «полное отображение своего времени». А Флобер утверждал: «Ведущая черта нашего столетия — его историческое сознание. Именно поэтому мы ограничиваемся изучением фактов». Флобер верно, хотя, конечно, далеко не исчерпывающе определил господствующую черту мирознания своей эпохи, ибо на протяжении значительной части XIX века в подходе к многообразным явлениям действительности принцип историзма обозначается очень четко.

Впрочем, надо иметь в виду, что само понятие «историзм» имеет разные уровни значения. С одной стороны, оно понимается как достоверность и правдивость в интерпретации явлений современной жизни и прошлых эпох. Примерами подобного подхода могут быть «Смерть Марата» Давида, «Расстрел» Гойи, «Похороны в Орнате» Курбе, исторические картины Менцеля. А в литературе — романы Бальзака, Диккенса, Теккерея или «Мадам Бовари» и в то же время «Саламбо» Флобера.

Вместе с тем понятием историзма обозначается интерес к прошлому, стремление глубоко его постигнуть. Уже в предшествующем столетии пришло осознание непрерывности исторического процесса, восприятие настоящего в единстве с прошлым, а отчасти и с будущим. Такое восприятие остается одной из важнейших черт мировоззрения XIX века. С интересом к прошлому связано развитие не только исторической живописи и исторического романа, но и исторической науки, а также истории искусства как самостоятельной научной дисциплины.

И наконец, третий аспект историзма — обращение к искусству прошлого, к различным пластам художественного наследия как к источнику выразительных приемов. Этот аспект не нов. И прежде художники постоянно следовали высоким образцам, обращались к наследию античности или Возрождения — яркий пример тому искусство классицизма. Но в XIX веке чрезвычайно расширяется диапазон художественных традиций в хронологическом и географическом плане. На этом уровне понятие «историзм» нередко приобретает значение стилистической дефиниции. Так, мы говорим об историзме как об архитектурном стиле или стиле прикладного искусства (вместо менее почтительного термина «эklektизм»). Реже применимо это стилистическое определение к изобразительному искусству.

Но так или иначе, факты обращения к наследию прошлого и в XIX веке достаточно многочисленны. И в этом он снова обнаруживает свою парадоксальную неоднородность. Смелое новаторство сочетается в искусстве этого столетия с использованием опыта прошлого, разрушение канонов — с их почитанием.

Однако ведущее значение сохраняет свобода творческого сознания, свобода выбора — не случайно культуру XIX века определяют как фаустовскую, — и эта ее особенность развивается по восходящей линии. К концу столетия усиливается субъективизм видения и интерпретации мира в творчестве многих мастеров, язык искусства становится все более эзотеричным, а художник, как творящая личность, — все более одиноким.

Но есть нечто общее, объединяющее самые значительные явления художественной культуры этого «разорванного» столетия. Всякое большое искусство немислимо без высокой идеи, поднимающей сознание художника (и зрителя) над обыденностью. И в XIX веке секуляризированное искусство, отказавшееся, пусть и не в полной мере, от религиозной сердцевины, сохраняет все же некое высшее оправдание своего существования, некую высшую идею. Такой объединяющей и возвышающей становится идея ценности человеческой личности.

Как пишет Гегель, новым святым содержанием искусства, освободившегося от всяких ограничений, становится *humanus* — человек, «глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в его радостях и страданиях, в его стремлениях, деяниях и судьбах»¹⁰. В такой обостренной степени эта идея ценности человека, гуманная (не гуманистическая!) идея еще не имела столь широкого воплощения в искусстве. У нее, естественно, давняя, в значительной мере религиозная, традиция, ведь христианство оставило свой след даже в неверующих душах. Эта идея связана и с просветительскими идеалами «свободы, равенства и братства», провозглашенными Великой французской революцией. И, пусть неосуществленные, эти идеалы овладели сознанием людей и вызвали новое отношение к человеку, утверждение его достоинства и индивидуальной значимости.

Вспомним, что Достоевский считал главной мыслью всего искусства XIX столетия идею «выпрямления», «восстановления» человека, задавленного гнетом обстоятельств. Эта «нить человечности», сострадания человечеству, линия сохранения мужества перед трагизмом бытия то более, то менее явно проходит через все мирознание эпохи. Именно она снимает в искусстве XIX столетия опасность плоского прагматизма, постоянно возникающую в материалистически настроенном буржуазном мире. Она становится тем «святым и вечным», без которого нельзя себе представить высшие достижения искусства XIX века.

ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века



Две тенденции развития: классицизм, романтизм

Новая эпоха европейской истории, которая началась «около 1800 года», в последние десятилетия XVIII века в сфере художественной культуры породила отнюдь не однородные явления, и уже в этом весьма ярко проявилась характерная для нее раздвоенность. Как это ни парадоксально, во Франции — передовой во всех отношениях стране, пережившей революцию, — новые идеалы и представления, в основном, получили выражение в традиционных формах. Господствующей тенденцией французского изобразительного искусства становится классицизм, или неоклассицизм, как его часто называют в отличие от классицизма предшествующих эпох (XVII столетия). Он сохраняет свое значение, частично или полностью, и в искусстве некоторых других стран. Однако важнейшим проявлением нового мироощущения, утвердившимся на рубеже XVIII и XIX столетий, был романтизм — культурно-художественный феномен, специфичный именно для этой эпохи. Ибо «искусство XIX века родилось под знаком романтизма» и никогда не порывало с ним связи¹. Именно в нем сфокусировались многие определяющие черты культуры XIX века.

С романтизмом связаны крупнейшие явления искусства этой эпохи. Причем в разных странах он приобретает очень разные черты, да и в пределах одной национальной художественной школы обнаруживает типологическую и стилистическую неоднородность. Тем более что не всегда можно отчетливо разграничить романтические и классицистические тенденции в творчестве многих крупных мастеров, как это показал в своей известной книге «Романтический бунт» Кеннет Кларк². Это делает весьма затруднительной четкую дефиницию романтизма. Собственно, и терминологические его определения до сих пор вариативны. Его называют то направлением, то течением, а порой и стилем — последнее представляется в корне неверным.

Правильнее всего было бы рассматривать романтизм как широкое культурно-художественное движение, объединявшее с конца XVIII века (а в некоторых странах и раньше) и на протя-

жении нескольких десятилетий XIX столетия самые различные сферы духовной жизни — литературу, изобразительное искусство и архитектуру, музыку, философию и даже науку. Романтизм определяют и как «наиболее широкую идею второй половины XVIII и XIX века» (Я. Бялостоцкий), а Шарль Бодлер в свое время говорил о романтизме прежде всего как о «манере чувствовать».

Чем шире дефиниции романтизма, тем они представляются более точными и верными, особенно если учесть кардинальные различия его национальных версий. И все же есть ряд общих черт, которые в большей или меньшей степени присущи всему романтическому искусству.

Важно иметь в виду, что, хотя и связанный с предшествующей эпохой, романтизм был в значительной мере реакцией на классицизм и — шире — просветительские представления о мире, статичные и во многом механистичные, ориентированные на набирательные явления действительности. В романтизме же утверждается неизмеримо более органичное и целостное восприятие мира в самых разнообразных его аспектах, в его сложности, противоречиях и конфликтах, в его прекрасных и безобразных, возвышенных и низменных проявлениях. Тем самым в романтическом искусстве снимается иерархия жанров, характерная для классицизма, и чрезвычайно расширяется тематический репертуар. «Все, что есть в жизни, есть и в искусстве», — говорил Виктор Гюго.

Динамическая концепция мира, его восприятие в потоке постоянного движения, изменения — не менее специфическая черта романтического сознания. Она была последовательно сформулирована Ф. В. Й. Шеллингом — крупнейшим немецким философом, связанным с романтизмом и оказавшим большое влияние на формирование романтической эстетики. Шеллинг утверждал, что «в мире нет застывших форм», что мир — это постоянное творчество. Идея эволюции, развития — одна из главнейших в романтизме. Отсюда — особое значение времени в романтическом искусстве и литературе (в отличие от трех единств классицистической драмы) и присущий романтическому миросознанию историзм.

Но самой кардинальной чертой романтизма следует признать новую концепцию личности. «Личность — это всё», — провозгласил И. Г. Фихте, другой немецкий философ, близкий романтикам. При этом в личности их влекло все неповторимое, индивидуальное, характерное, не нивелированное героическим и в аналогичной мере отвлеченным идеалом классицизма. Их обостренный интерес, как правило, вызывал внутренний мир души человека, мир его чувств. Подлинным содержанием романтизма, как считал Гегель, является «абсолютная внутренняя жизнь». И романтизм действительно знаменует небывалый прорыв

в эмоциональный мир человека, в самые разнообразные его проявления и оттенки. Романтический культ чувств решительно противостоит рационализму классицизма, с его непоколебимой верой в непогрешимость разума, впрочем сильно подорванной в ходе бурных событий Великой французской революции.

Во всех самых характерных произведениях романтизма в литературе или изобразительном искусстве яркая, неординарная личность фокусирует все авторское внимание. Ее право на вольное проявление чувств, а во многих случаях и на свободу действий, утверждают все великие мастера романтизма, особенно в ранний, «героический» период его развития, возвращенный идеями переустройства мира и надеждами на него. Это — штурмеры, Блейк и Байрон, Стендаль, Гойя, Жерико, Делакруа.

С новой концепцией личности неразрывно связана и новая концепция творчества: утверждение права на свободное и даже субъективное видение и выражение мира, отрицание всяких канонов, норм и доктрин. Отсюда — отсутствие в романтизме единой стилистической структуры. В его основе — «общность мироощущения, а не стиля» (Г. Паули)³. Большее или меньшее стилистическое единство присуще романтизму лишь на второстепенных уровнях его развития.

Это многообразие творческих концепций, естественно, предполагает присущее романтическому искусству значение фантазии, воображения. Во многих случаях можно даже говорить о противопоставлении мира фантазии миру обыденной реальности, которое еще Гегель определил как двоемирие романтического сознания, противопоставление «духовного царства» и «эмпирической действительности». Эстетическое значение повседневности откроют художники-реалисты. Романтиков же, как правило, влечет все необычное, яркое, неординарное. В некоторых случаях они обращаются в область иррационального, в других — в самой реальной действительности находят импульс для творческой фантазии. Но роль ее в художественном процессе огромна. Без этого нет романтизма, нет проникновения в сокровенное, личностное, глубинное, будь то внутренний мир человека, сфера его действий и поступков или жизнь природы, поднятой над тривиальными проявлениями энергией творческого воображения.

Все, о чем было сказано, и многое сверх того мы находим уже в искусстве великого испанского художника Франсиско Гойи. Он был первым и крупнейшим мастером, с необычайной яркостью и полнотой воплотившим новое романтическое мирознание; более того, в его искусстве утверждаются принципы и многих последующих художественных явлений. По меткому определению Лионелло Вентури, искусство Гойи — это «открытая дверь, через которую должна была пройти вся лучшая живопись 19 века»⁴.

Прорыв в будущее. Ф. Гойя

Гойя — испанец по рождению и крови, всю жизнь был связан с судьбой своей родины, пережившей в XVIII веке далеко не лучшие времена. На протяжении многих десятилетий она была страной отсталой не только в экономическом и политическом отношении. Это было время и значительного культурного застоя, особенно по сравнению с «золотым веком» испанского искусства и литературы в XVII столетии. Гнет абсолютизма, всевластие инквизиции, нищета народа, отсутствие реальных общественных сил, способных противостоять старому порядку, — кажется невероятным, что именно эта страна дала миру великого художника, не только с беспрецедентной яркостью выразившего свою эпоху, но и далеко ее опередившего, не только запянувшего, но и шагнувшего в будущее. И в то же время, вероятно, иная, более благополучная ситуация не могла бы породить столь смелое, мятежное и страстное искусство. Гений Гойи формировался и мужал в преодолении драматических превращений истории и собственной судьбы.

Франсиско Гойя-и-Лусиентес (1746—1828) родился в местечке Фуэнтетодос близ Сарагосы, в семье позолотчика. И хотя его предки со стороны матери принадлежали к обедневшему арагонскому дворянскому роду, он был в полной мере плоть от плоти испанского народа, а это означало не только сочувствие и интерес к простому люду, но и особое, независимое и горделивое самосознание, настолько сильное, что даже аристократия старалась подражать народным обычаям, манере поведения, нарядам, лексике¹. Независимое самосознание и чувство сопричастности народной жизни станут стержнем творчества Гойи. Впрочем, не сразу.

Учителем Гойи был малозначительный художник, расписывавший церкви и монастыри Сарагосы и ее окрестностей. Первые работы Гойи — также монументальные композиции на религиозные сюжеты. Они говорят об определенных профессиональных навыках, но не о творческой индивидуальности молодого худож-



Ф. Гойя. Зонтик. 1777



Ф. Гойя. Продавец посуды. 1779

позиций, которые были образцами для Королевской шпалерной мануфактуры. Отсюда и название — «картоны» — условное, ибо 50 композиций этого цикла написаны маслом на холсте. Именно в этих сценах народной жизни и светских развлечений впервые за изяществом галантных празднеств и влиянием жанровых картин отца и сына Тьеполо мы впервые ощущаем собственную

ника. Сам он считал, что мало чем обязан своему наставнику, и позже говорил, что у него было три учителя — «Веласкес, Рембрандт и природа», очень точно определив приоритетные ориентиры своего творчества. Впрочем, в Мадриде, где Гойя окончательно обосновался в 1775 году после кратковременной поездки в Италию, он имел возможность познакомиться с творчеством двух крупных и очень разных европейских художников, работавших при испанском дворе, — Дж.-Б. Тьеполо и А. Р. Менгса. Влияние первого, несомненно, прослеживается в так называемых картонах — цикле больших композиций, которые были образцами для Королевской шпалерной мануфактуры. Отсюда и название — «картоны» — условное, ибо 50 композиций этого цикла написаны маслом на холсте. Именно в этих сценах народной жизни и светских развлечений впервые за изяществом галантных празднеств и влиянием жанровых картин отца и сына Тьеполо мы впервые ощущаем собственную



Ф. Гойя. Жмурки. 1791

творческую личность Гойи — в свободе и непринужденности композиций, в звучном колорите, а главное — в поразительной, подчас доведенной до гротеска экспрессии лиц и движений, открывающей нечто неожиданное, непредсказуемое во внезапном взгляде, жесте, мимике. Пленительная грация сочетается в них с остротой выражения, подчас подчеркнутой и утрированной («Зонтик», 1777; «Продавец посуды», 1779; «Жмурки», 1791, и др., все — Мадрид, Прадо).

Заказ на картоны Гойя получил в 1775 году и работал над этим циклом до 1791 года. Они, как и портреты, в которых Гойя быстро достиг высокого мастерства, принесли живописцу известность и официальное признание. В 1786 году он стал придворным художником, а в 1791-м — первым придворным художником испанского короля. Тем самым Гойя оказался довольно тесно связанным с придворной жизнью. Однако он, как до него Веласкес, был абсолютно чужд придворных нравов. Гойя был рожден независимым, свободным бунтарем, и эти черты его темперамента и характера постоянно проявлялись в его жизни и искусстве.

Ранние портреты кисти Гойи обнаруживают стилистическую связь с картонами. В них можно уловить грациозное изящество рококо, а в композициях — связь с традициями английского портрета и в еще большей степени с работами Веласкеса. Эта связь обнаруживается не только в общей композиционной структуре и колорите, но главное — в неизменном внимании к личности портретируемого, независимо от его социального статуса. Од-



Ф. Гойя. Портрет маркизы Анны Понтехос. Ок. 1787 г.

Ф. Гойя. Портрет герцогини Альбы. 1795

Ф. Гойя. Портрет герцогини Альбы. 1797



нако Гойя активнее в интерпретации модели в отличие от более сдержанного Веласкеса, всегда сохраняющего дистанцию по отношению к изображаемому человеку. Он более смело и откровенно обнажает характер и внутреннюю жизнь своих моделей, часто бывает непосредственно эмоциональным, а порой и дерзким в их оценке.

Среди ранних работ художника много парадных женских портретов. С удивительным мастерством, не лишенным оттенка иронии, передает он изящество и обаятельную грацию светских красавиц, нередко пренебрегая реальными пропорциями, изображая фигуры слишком тонкими, руки и ноги неправдоподобно маленькими. Эта произвольность — отличительная черта искусства Гойи, который, внимательно изучая натуру, никогда не был ее рабом. Нередко его модели представлены откровенно позирующими, так что позы порой кажутся искусственными. Но эта искусственность парадоксально оборачивается

живой экспрессией лиц и движений.

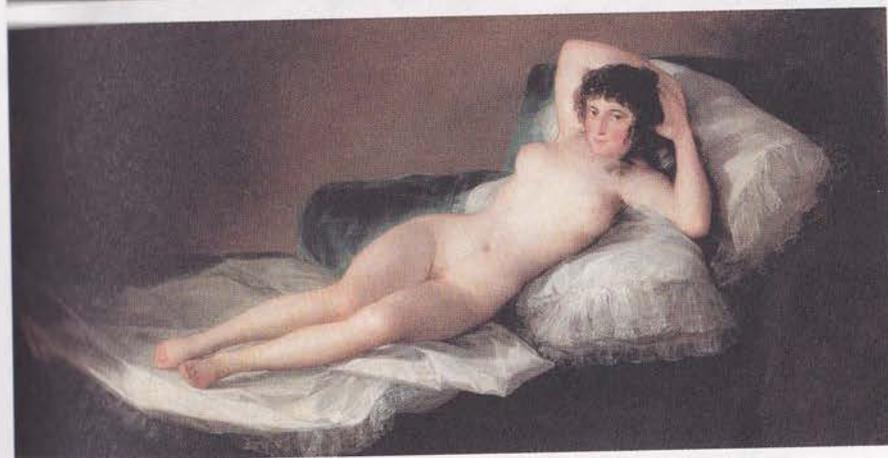
Таков портрет маркизы Анны Понтехос (ок. 1787 г., Вашингтон, Национальная галерея), в котором изысканность рисунка сочетается с утонченной красотой цвета — серебристое платье оттеняется розовыми лентами, а фигура предстает на фоне суммарно трактованного пейзажа. Или портреты герцогини Альбы, этой «высокоародной особы, такой дерзкой, вальмошной и бесшабашной» (Х. Ортега-и-Гассет), развивающие тот же стиль уже в 1790-е годы, но с еще более подчеркнутой интенсивностью выражения (два портрета герцогини Альбы, 1795, Мадрид, собрание Альба; 1797, Нью-Йорк, Испанское общество).

Впрочем, портреты Гойи удивительно разнообразны. В 1790-е и 1800-е годы он уже чаще пишет более простые по композиции, серьезные и глубокие портреты, неизменно хранящие особую напряженность выражения внутренней жизни. В каждом случае Гойя находит композиционное и цветовое решение, максимально адекватное характеру модели — мужеству и благородству тореро Педро Ромеро (1795–1798, Мадрид, Прадо), сосредоточенной задумчивости ученого и общественного деятеля Х. М. Ховельяноса (1798, там же), величию и значительности актрисы Марии Росарио Фернандес, прозванной «Ля тирана» (1802, Мадрид, Академия Сан Фернандо), или поразительной жизненной энергии Исабели Кобос де Порсель (1806, Лондон, Национальная галерея).



Ф. Гойя. Портрет тореро Педро Ромеро. 1795–1798

Ф. Гойя. Портрет Х. М. Ховельяноса. 1798



Ф. Гойя. Маха одетая. Ок. 1802 г.

Ф. Гойя. Маха обнаженная. Ок. 1802 г.

Ф. Гойя. Антония Сарате. 1811
Ф. Гойя. Портрет Исабели Кобос де Порсель. 1806

Ф. Гойя. Портрет Сабасы Гарсия. 1806-1811

Ф. Гойя. Портрет Марии Фернандес («Ля тирана»). 1802

То же ощущение живого образа отличает две знаменитые парные картины — «Маха одетая» и «Маха обнаженная» (ок. 1802 г., Мадрид, Прадо), созданные на рубеже столетий. Изобразив одну и ту же модель в одинаковых позах, но в одном случае одетой, в другом — обнаженной, художник, несомненно, воплотил в них свое представление о красоте, и в этом смысле обе картины воспринимаются в цепи классической традиции. Можно вспомнить Венер Джорджоне, Тициана, но, пожалуй, более всего — Веласкеса, ибо Гойя близок именно к нему в свободе от классических канонов. Более того, он подчеркивает национальный, даже народный характер своего идеала женской красоты. Но этого мало. Гойя смело ломает преграду, которая ограждала самоценный поэтический мир картин Джорджоне или Веласкеса. Махи словно вступают в непосредственный контакт со зрителем, смело фиксируя его пристальным взглядом огромных черных глаз. Мож-



Гойя. Портрет Карлоса IV с семьей. 1801

но согласиться с утверждением, что в этих образах есть нечто провоцирующее и в то же время красота живописи возвышает их над банальными чувствами. Гойя — великий колорист — создал в «Махе обнаженной» одно из самых совершенных и оригинальных изображений наготы. Однако живопись «Махи одетой» представляется еще более изысканной, тонкой и одухотворенной.

Но Гойя был и придворным живописцем и должен был писать портреты короля и его семьи. Все они абсолютно чужды лести, но не обладают, как правило, психологической экспрессией лучших его портретов. Гойя нередко следует в них композиционным формулам Веласкеса, портреты которого он копировал в офортах 1770-х годов (конный портрет короля Карлоса IV, Мадрид, Прадо). Среди этих работ есть и копия с «Менин». Отголоском картины Веласкеса, в значительной мере пародийным, можно считать «Портрет Карлоса IV с семьей» (1801, Мадрид, Прадо). Расположение фигур отдаленно напоминает главную группу «Менин». Как и Веласкес, Гойя изобразил себя в левой части композиции перед большим холстом. Но пространство в его картине уплощено, фигуры выдвинуты к переднему плану и предстают во всей достоверности не всегда приглядно-

го облика. Этот портрет — нечто уникальное в истории придворного портрета по своей нелицеприятной правдивости. И вместе с тем Гойя не нарушил декоративные принципы парадного портрета, проявив виртуозное мастерство в передаче костюмов, украшений, аксессуаров. Портрет не вызвал нареканий, ибо был великолепен по живописи. Но трудно отделаться от мысли, что Гойя вложил в него определенный критический подтекст.

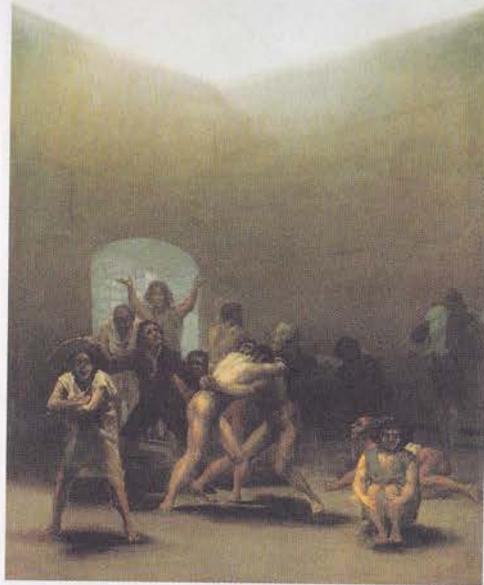
В Мадриде Гойя постепенно вошел в круг самых просвещенных и свободомыслящих представителей испанской аристократии и интеллигенции. Тем самым он приобщился к либеральным настроениям, которые проникали из революционной Франции, несмотря на все препятствия, чинимые инквизицией. В свете просветительских представлений Гойя воспринимает и испанскую действительность. Выражением интереса и сочувствия к революционной Франции стал его портрет Фернана Гиймарде (1798, Париж, Лувр), посла Директории, прибывшего в Мадрид во время недолгого периода дипломатических контактов с Францией. Характерно, что в этом первом портрете не испанца Гойя подчеркнул оттенок горделивого самоутверждения и даже известной самоуверенности представителя Французской Республики. Это не лучший портрет художника, но его создание знаменательно и важно в свете последующих событий. Гиймарде увез свой портрет в Париж, как и экземпляр графической серии «Капричос». Таким образом, они стали известны во Франции, и, что особенно важно, с этими работами Гойи познакомился Делакруа, так как Гиймарде был близким другом его отца.

Периодизация творчества Гойи (впрочем, довольно условная) связана с событиями его собственной жизни и в меньшей степени с судьбами Испании.

Одним из поворотных моментов его эволюции принято считать тяжелую болезнь, перенесенную художником в 1792 году, после которой он полностью потерял слух. Быть может, слиш-



Ф. Гойя. Портрет Фернана Гиймарде. 1798



Ф. Гойя. Дом умалишенных. 1794

раскрепощенность чувств, интенсивность эмоциональных реакций. В картине Гойи главное — их трагическая изоляция друг от друга и от остального мира. Прижатые к нижнему краю небольшого холста, они воспринимаются как воплощение безысходности. Большую часть композиции занимает пространство, не имеющее границ, уходящее в бесконечность, враждебную и чуждую человеку. Образ, перерастающий значение частного, конкретного эпизода, приобретающий универсальное значение метафоры безумного, страдающего и потерянного мира. Эта удивительная картина, как и некоторые другие, близкие к ней по интонации произведения, воспринимается как прелюдия одного из центральных произведений Гойи — графической серии «Капричос».

Гойя работал над ней в 1797–1798 годах, первое издание увидело свет в 1799 году. Серия выполнена в смешанной технике офорта и акватинты с применением сухой иглы. В этой сложной технике будут созданы и последующие (кроме одной) графические циклы Гойи. Она, несомненно, привлекла художника своими большими живописными возможностями, ибо Гойя и в графике часто мыслил как живописец, строя форму на богатых тональных переходах и контрастах пятен.

Серии предпослано предисловие, в котором художник недвусмысленно раскрывает свой замысел. В его основе «критика человеческих заблуждений и пороков». Автор, как пишет Гойя, «выбрал среди множества сумасбродств и заблуждений, прису-

ком категорично утверждение некоторых исследователей, что в результате этой долгой и имевшей столь тяжелые последствия болезни Гойя «утратил оптимизм». Но несомненно, что его искусство стало другим — более глубоким, сосредоточенным и драматичным. Свидетельство тому — одна из первых, написанных после выздоровления работ — небольшая картина «Дом умалишенных» (1794, Даллас, Музей Медоус). Гойя обращается здесь к теме, которая еще не раз возникнет в романтическом искусстве, в частности в творчестве Жерико и Делакруа. В романтическую эпоху душевнобольным приписывали особую обостренность и

ниж каждому обществу... и среди предсудков и пошлых обманов, опирающихся на обычаи, на невежество или выгоду, именно те, которые он находил подходящими для насмешки и в то же время возбуждающими фантазию художника». Он подчеркивает далее, что не имел намерения осмеять индивидуальные недостатки какого-либо конкретного лица, ибо живопись выбирает из вселенной то, «что наилучше соответствует ее целям, она соединяет в едином вымышленном образе явления жизни и свойства характера, которые природа рассеяла повсюду; благодаря такому искусно построенному сочетанию получается удачное подражание, в силу которого художник и именуется творцом, а не покорным копировщиком»². Таким образом, уже в предисловии обозначены особенности и сложность творческого метода Гойи: наблюдение жизни и фантазия; ирония и критика.

Серия открывается автопортретом художника. Горестное выражение его лица вводит в трагическую интонацию всего цикла, который не имеет последовательного сюжета, но проникнут единой мыслью о том, что в мире господствуют ложь, лицедейство, подлость и жестокость, что красота и молодость попираются пороком, человеческая глупость становится легкой жертвой обмана. Перед нами разворачивается причудливый калейдоскоп реальных жизненных ситуаций и фантастических сцен. Темные силы зла воплощены в образах ведьм, чертей, домовых. Но и люди часто принимают звероподобный облик, а звери ведут себя как люди. При этом все они, как отметил еще Шарль Бодлер, проникнуты «человеческим» и столь гармоничны, что невозможно провести грань, разделяющую реальное от фантастического. Ключевой 43-й лист серии — «Сон разума рождает чудовищ», изображающий спящего человека (по-видимому, автопортрет Гойи) и рой витающих над ним монстров, — сопровождает многозначитель-



Ф. Гойя. Автопортрет. Офорт из серии «Капричос». 1797–1798

Ф. Гойя. Сон разума рождает чудовищ. Офорт из серии «Капричос». 1797–1798



Ф. Гойя. «Никто никого не знает». Офорт из серии «Капричос». 1797–1798

Ф. Гойя. «Ты, которому невмоготу...». Офорт из серии «Капричос». 1797–1798

пный комментарий: «Воображение, покинутое разумом, порождает немислимых чудовищ; но в союзе с разумом оно — мать искусств и источник творимых им чудес». Текст имеет двойкий смысл: раскрытие темы и объяснение метода. А далее следуют новые образы трагической и позорной судьбы человека в мире, покинутом разумом. Неприглядные сцены словно затянуты мраком, колеблющимся, динамичным, то открывающим путь слабому свету, то сгущающимся в сплошные пятна. И только в некоторых из них свет побеждает тьму, как в последнем листе серии — «Уже пора», где лучи утреннего света наступают на бесов и домовых, но те не исчезают, а превращаются, будто на наших глазах, в людей, натягивая на себя одеяния священнослужителей.

Композиции листов, как правило, лаконичны, ситуации красноречивы и, по сути дела, не нуждаются в объяснении. Но комментарии, которыми снабжен каждый лист, вносят в образную структуру представленных художником сцен новые, часто иронические оттенки смысла. Место действия обозначено минимально, а во многих случаях обретает поистине вселенский масштаб средоточия мирового зла.

Впервые в этих «кровотокающих сатирах» (Т. де Ириарте) воплощается столь сложное восприятие мира в его контрастах и коллизиях, в его безобразии и убожестве, в его страшных и жалких, смешных и уродливых сторонах. И этой сложности концепции мира соответствует и сложность структуры «Капричос», многозначность поэтики, объединяющей разные системы эстетической типизации, где реальные образы перемежаются с фантастическими, непосредственность бытовых сцен — с иносказаниями, метафорами, аллегориями. И весь этот многомерный образ-



ный сплав объединен и освещен авторским взглядом, критическим, горестным и ироничным, не исключаящим вместе с тем элемент игры. При этом гневный протест художника против уродства действительности лишен прямолинейной назидательности. Гойя констатирует несовершенство не только мира или жизненных обстоятельств, но и человека. Он понимает, что граница добра и зла проходит и в его душе, что он беспечен, легкомыслен, малодушен, завистлив и глуп, а потому делается легкой добычей темных сил, персонифицированных в образах бесов и ведьм. Гойя констатирует это с какой-то высшей мудростью, далеко опережающей его время и выходящей за пределы просветительских представлений.

Естественно, столь сложное произведение при всем своем



Ф. Гойя. Вот так наставница. Офорт из серии «Капричос». 1797–1798

Ф. Гойя. Вплоть до третьего поколения. Офорт из серии «Капричос». 1797–1798

Ф. Гойя. «Тебе не уйти!» Офорт из серии «Капричос». 1797–1798



Ф. Гойя. Чудо святого Антония. Фрагменты фрески церкви Сан Антонио де ла Флорида. 1798

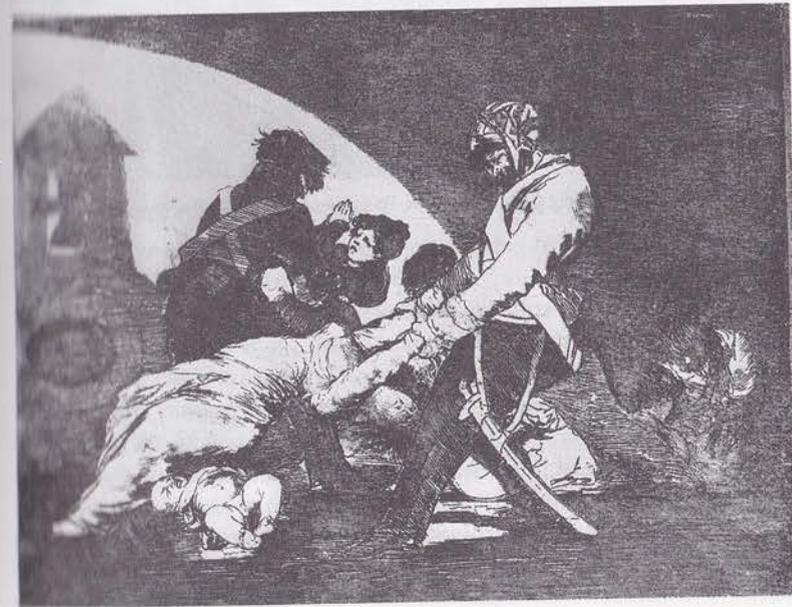
поле небольшой церкви он изобразил сцену «Чудо святого Антония», которая, однако, почти теряется в окружении народной толпы, написанной по периметру купола за иллюзорно переданной балюстрадой. Гойя следует здесь принципам плафонных композиций барокко, и прежде всего Тьеполо, изображая в ракурсе фигуры, перспективно сокращая пейзаж и открывая прорыв в небо. Но никто из его предшественников не решился в такой

новаторстве имело многообразные истоки. В их числе и до сих пор до конца не расшифрованная графическая серия Тьеполо, которая тоже называется «Каприччи» (как, впрочем, и «Тюрьмы» Пиранези), и графика Великой французской революции (установлены некоторые сюжетные и иконографические связи), и творчество Вольтера³, и богатейший мир народной фантазии. Но прежде всего — страстное и глубокое постижение испанской жизни. Вместе с тем рожденные современной действительностью листы «Капричос» выходят по своему значению за рамки определенного места и времени и превращаются (на это указывали Теофиль Готье и Шарль Бодлер) в универсальный образ человеческих страданий и пороков, страстей и заблуждений. Столь же широкий смысл приобретают и многие другие работы художника.

Кажется удивительным, что одновременно с «Капричос» Гойя создал одно из самых пленительных своих произведений — фрески церкви Сан Антонио де ла Флорида. Но ему было свойственно воспринимать жизнь в контрастах, и в этой работе он создал своего рода антитезу мрачному и зловещему миру «Капричос». В куполе

«растворить» религиозный сюжет в народной жанровой манере, исполненной живости, динамики и поразительного разнообразия эмоциональных реакций на совершающееся чудо. Написанная с беспрецедентной широтой и смелостью, выдержанная в легком, звучном и необычайно богатом колорите, эта роспись плафона, как и фигуры ангелов на арках, воплощает радостное чувство гармонии и красоты мира. Много позже, уже в XX веке, здесь был погребен прах художника, нашедшего вечное успокоение в непосредственной близости к одному из самых совершенных своих созданий.

Новый период в творчестве Гойи открывают драматические события истории Испании. В 1808 году она была оккупирована



Ф. Гойя. «Не для этих». Офорт из серии «Бедствия войны». 1808 – начало 1820-х гг.

французскими войсками, а прежнюю, низложенную Наполеоном королевскую династию сменил его брат Жозеф Бонапарт. Французы принесли ряд важных либеральных преобразований, которые не мог не приветствовать Гойя и его свободомыслящие друзья. Но эти преобразования сопровождались национальным порабощением, вызвавшим непримиримое и упорное сопротивление испанского народа. Национально-освободительная война, так называемая герилья, продолжалась до 1814 года, когда французы были изгнаны из Испании. Гойя поначалу был ошеломлен жестокостью обеих противоборствующих сторон, но очень скоро патриотические чувства подавили все иные. Именно они определили весь смысл его искусства в этот период. Со-



Ф. Гойя. «Какое мужество!» Офорт из серии «Бедствия войны». 1808 – начало 1820-х гг.



Ф. Гойя. Восстание на Пуэрто-дель-Соль 2 мая 1808 года. 1814

бытия герильи стали темой нового большого графического цикла – «Дезастрес де ла Герра», или «Бедствия войны»⁴. Гойя работал над ним с 1808 года, но закончил много позже – в 1820-м, а может быть, и в начале 1820-х годов. Трагические эпизоды герильи, зверства, кровавые расправы, отчаяние и муки людей, но и ярость сопротивления, и мужественный героизм испанцев – все это воссоздано в 82 листах цикла с беспощадной, жестокой правдивостью, с несравненной эмоциональной силой. Этот цикл обнаруживает совершенно иную творческую позицию художника, нежели листы «Капричос», в которых он сохранял известную отстраненность по отношению к изображаемому, нередко окрашенную иронией или сарказмом. В «Бедствиях войны» Гойя осознает свою сопричастность страданиям испанцев, и она воплощена не только в представленных трагических сценах (многие из них Гойя наблюдал сам), но и в подписях – лаконичных, красноречивых и словно зывающих к зрителю: «Невозможно смотреть», «Нет спасения!», «Это еще хуже». И среди листов, на которые действительно невозможно смотреть, – немногие, но необычайно яркие образы народной стойкости и силы («Какое мужество!»).

Кроме графических работ Гойя посвятил событиям герильи ряд небольших холстов этюдного характера. Но вершиной его творчества стали две большие картины – «Восстание на Пуэрто-дель-Соль 2 мая 1808 года» и «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» (обе – Мадрид, Прадо). Выполненные в 1814 году, сразу после изгнания французов, они возвращают нас

к трагической героике начала герильи. В этих картинах, как и в серии «Бедствия войны», Гойя утверждает новую концепцию исторического жанра, трактуя события истории как драму народной судьбы. Во Франции аналогии этой концепции представлены в картинах Жерико и Делакруа. «Восстание на Пуэрто-дель-Соль» изображает отчаянную и безнадежную схватку почти безоружных испанских патриотов с французской конницей, вошедшей в Мадрид. Произведением невероятной энергии и силы назвал эту картину Теофиль Гютье. Поток людей, охваченный бурным движением, максимально приближен к переднему краю холста, так что в нем можно различить отдельные фигуры, яростные жесты, искаженные ненавистью и отчаянием лица. Стремительное действие словно на наших глазах разворачивается во времени, бурлящая толпа уходит в обе стороны за пределы холста и всасывается в глубину резко сокращающегося пространства площади. Обобщенная, порывистая манера письма, контрасты темных и светлых пятен с сильным цветовым акцентом – красными шароварами падающего с лошади мамелюка в центре картины – обладают не меньшей эмоциональной активностью, чем сама представленная ситуация.

Но еще значительнее вторая картина – не только шедевр Гойи, но и одно из высших достижений европейской исторической живописи, ее парадигма. В ней также воссоздано реальное событие. После сражения на Пуэрто-дель-Соль оставшиеся в живых испанцы были казнены в ночь на 3 мая у холма Принчице-Пио. Но безусловная достоверность исторического факта

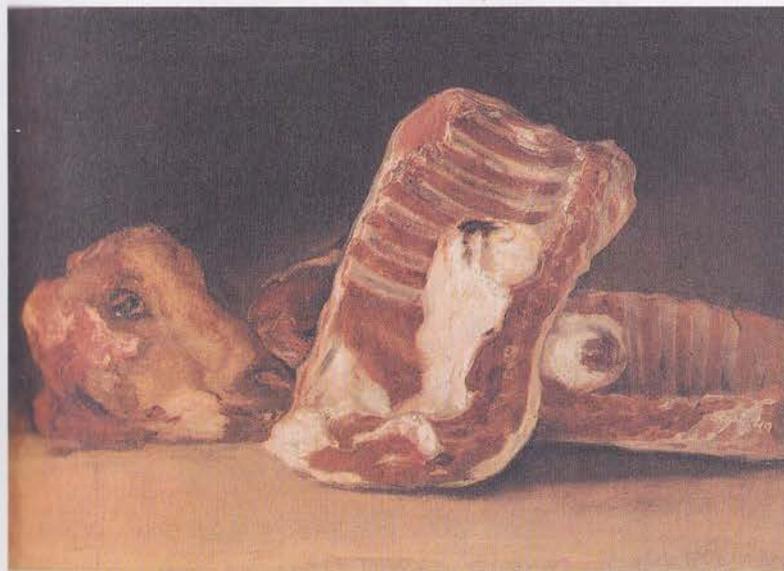


Ф. Гойя. Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года. 1814

претворена в общезначимый символ героики и страдания, мужественного противостояния слепой и жестокой силе. Силе, лишенной индивидуальности, ибо цепь французских солдат анонимна — мы не видим их лица. В группе же испанцев индивидуален каждый образ, каждый несет в себе целый мир, трагический и обреченный. В картине навечно зафиксировано мгновение перед выстрелом, оно обретает здесь длительность, мучительную и бесконечную. Стоящий на земле фонарь разделяет обе группы, так что фигуры французских солдат воспринимаются как темные силуэты, а яркий беспощадный свет озаряет испанских патриотов, живых и умирающих, поток крови, растекающийся по земле, трупы и тех, кто сейчас будет столь же недвижим.

Но пока эти люди, прижатые невидимой и беспощадной силой к склону холма, исполнены высочайшего напряжения чувств.

Оно достигает предела в центральной фигуре могучего испанца, бросающего в лицо солдатам слова гнева или проклятия. Жест его высоко вскинутых рук, вызывающий ассоциации с распятием, осеняет всю группу обреченных, а яркая вспышка белого пятна его рубахи, спорящая с холодным светом фонаря, озаряет их последние мгновения. За ними высится пустынный холм, и далее, в глубине, на фоне темного неба видны очертания мадридских зданий и церкви — немых и безучастных свидетелей человеческой драмы. В дальнейшем многие художники — от Мане до Гуттузо и Пикассо — решали тематически близкие картины на таких же образных и композиционных контрастах, однако никто из них не достиг ошеломляющей, страстной экспрессии «Расстрела...» Гойи.



Ф. Гойя. Натюрморт с головой телянка. Ок. 1812 г.

В начале 1810-х годов отзвуки впечатлений герильи, владевших сознанием художника, воплощаются даже в таком жанре, как натюрморт. Гойя, которого с полным правом называют «художником людей», обратился к нему в виде исключения и создал произведения, составившие эпоху в истории этого жанра. Впрочем, большинство небольших картин, изображающих битых животных, собственно, трудно назвать натюрмортами, настолько остро передана в них драма насилия и умирания. Самая поразительная среди этих работ «Натюрморт с головой телянка» (ок. 1812 г., Париж, Лувр). Растерзанная и, кажется, все еще шевелящаяся плоть демонстрируется здесь с невероятной, почти недопустимой наглядностью, рождающей ощущение беспощадной жестокости и в то же время неистребимой живучести.



Ф. Гойя. Прогулка (Молодость). 1815

В последние десятилетия жизни Гойи трагическое восприятие мира почти безраздельно определяет смысл и интонации его искусства. Он, правда, создает еще образы красоты и молодости — в жизнерадостной «Водоноске» (ок. 1812 г., Будапешт, Музей изобразительных искусств), а позже в картине, известной под названием «Прогулка», или «Молодость» (1815, Лилль, Музей изящных искусств). Несмотря на то что в «Прогулке» воп-

лощен лирический образ прелестной молодой женщины, возможно, Леокадии Вейс, которая после смерти жены Гойи стала спутницей его жизни, в ней господствует темная тональность, характерная для поздних работ художника.

В этой гамме с решительным преобладанием черных тонов, часто почти монохромной, написано большинство поздних портретов Гойи, в частности два автопортрета 1816 года (Мадрид, Прадо; Мадрид, Академия Сан Фернандо), которые часто сравнивают с поздними автопортретами Рембрандта. Строгая простота погрудной композиции исключает все внешнее и незначащее в облике художника. Лицо пере-



Ф. Гойя. Автопортрет с расстегнутым воротом. 1816

дано тончайшими отношениями светотени. Свет приобретает в структуре этих работ особое значение. Трепещущий на лице, он становится не просто средством передачи формы, но воспринимается как излучение духовной энергии, как эманация подвижной и трепетной внутренней жизни. В этих автопортретах лицо Гойи серьезно и печально. Они написаны в то время, когда рухнули всякие надежды на обновление Испании после окончания герильи. При короле Фердинанде VII, вернувшемся на испанский престол, были не только упразднены либеральные преобразования французов и восстановлена инквизиция, но и начались преследования всякого свободомыслия. Многие участники герильи стали жертвами реакции. Гойя, хотя и был восстановлен в звании придворного художника, почти не выполнял заказы двора и жил все более уединенно, общаясь лишь с самыми близкими друзьями. В середине и второй половине 1810-х годов он продолжает работать над циклом «Бедствия войны», и последние аллегорические листы этой серии посвящены уже событиям не только герильи, но и мрачной реакции, которая утвердилась после ее окончания.

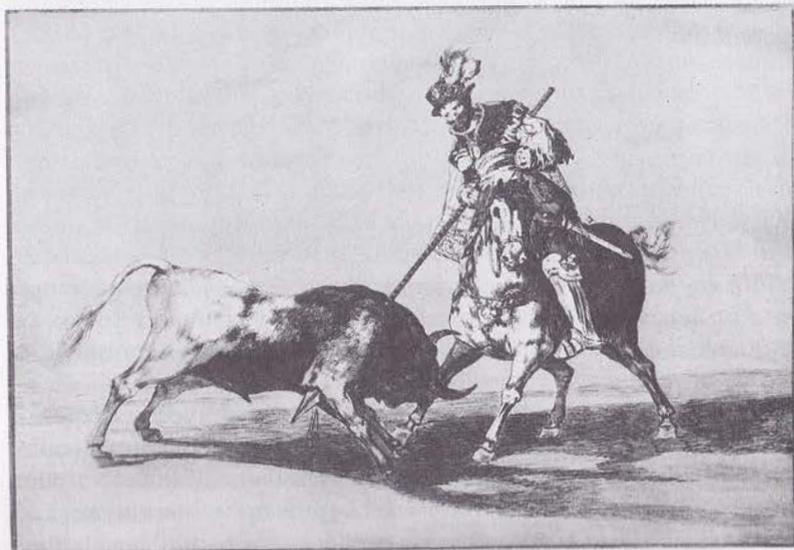
В 1815–1816 годах Гойя создал еще одну графическую серию — «Тавромахия», или, как назвал ее сам художник, «История и практика боя быков» (43 листа). Как истый испанец, он был страстным любителем корриды и в этой серии прославил мужество, ловкость и смелость знаменитых испанских тореро. Можно пред-



Ф. Гойя. Бой быков в деревне. Ок. 1812—1819 гг.

положить, что замысел этого цикла был связан с победоносным окончанием герильи, в которой проявились те же качества народного характера. Лучшие листы отличают выразительность представленных эпизодов, точность и острота рисунка, смелость и экспрессия композиционно-пространственных решений. В следующем столетии Пикассо подхватит и разовьет эту чисто испанскую тему. Но «Тавромахия» осталась светлым эпизодом в позднем творчестве художника, впрочем, и в ней коррида нередко предстает в своем драматическом аспекте. Подавляющее же

Ф. Гойя. Офорт из серии «Тавромахия». 1815—1816



Ф. Гойя. Суд инквизиции. Ок. 1812—1819 гг.

большинство его работ воплощает все углубляющееся мрачное и трагическое восприятие мира. Гойя был буквально одержим ощущением царящего в нем зла. Этим ощущением проникнуты жанровые картины середины и второй половины 1810-х годов. Характерны сами их сюжеты — «Дом умалишенных», «Суд инквизиции», «Процессия флагеллантов» (ок. 1812—1819 гг., Мадрид, Академия Сан Фернандо). Однако не только сюжеты определяют экспрессию поздних работ Гойи, но едва ли не в первую очередь живописное решение — господство мрачных, темных то-

Ф. Гойя. Процессия флагеллантов. Ок. 1812—1819 гг.





Ф. Гойя. Похороны сардинки. Ок. 1812–1819 гг.

нов и их напряженные контрасты с немногими светлыми пятнами, неровный, тревожный свет, вырывающийся из сумрака искаженные лица, и сама динамичная техника, создающая особую беспокойную фактуру красочной ткани. Даже изображение народных праздников, столь радостных и ярких в картинах и ранних станковых работах художника, приобретает теперь зловещий, тревожный характер. Таковы картины «Майское дерево» (1816–1818, Берлин, Государственные музеи, Старая Национальная галерея) или «Похороны сардинки» (ок. 1812–1819 гг., Мадрид, Академия Сан Фернандо), в которых традиционный эпизод масленичного гулянья — танец

ряженных — кажется судорожным и принужденным, а лица танцующих скрыты пугающими гримасами гротескных масок.

В 1819 году Гойя перенес тяжелое заболевание и только чудом избежал смерти. В том же году он создал одно из самых глубоких и оригинальных своих произведений — небольшую картину «Моление о чаше» (Мадрид, монастырь Эскуалес Пиас).

В течение почти всей своей жизни Гойя был настроен антиклерикально — многие листы «Капричос» тому свидетельство. Но в этой картине немой диалог Христа и явившегося ему ангела исполнен глубокого искреннего чувства. Образ Христа, хилого и измученного, лишен всякой связи с иконографической традицией. Здесь он не герой, а человек, которому мучительно дается приятие крестного пути, иначе он не был бы крестным.

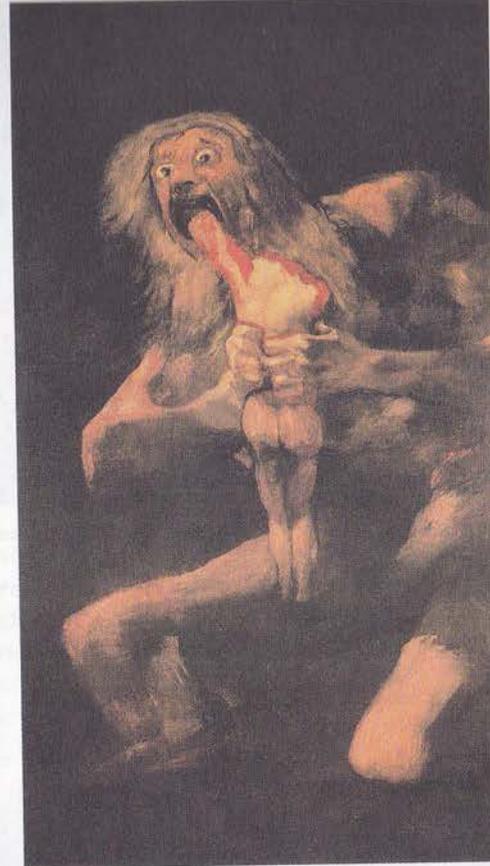
Тогда же Гойя покупает дом в окрестностях Мадрида, кото-

Ф. Гойя. Леокадия. Роспись «Дома глухого». 1819–1823



рый прозвали «Кинто дель Сордо» («Дом глухого») и в котором он прожил одиноко и замкнуто до 1823 года. Здесь он создал самые грандиозные и фантазмагорические свои произведения — монументальные росписи двух больших помещений в первом и втором этаже (написаны маслом по стене, во второй половине XIX века перенесены на холст, ныне — Мадрид, Прадо). Это так называемая «черная живопись» Гойи. Черная не только потому, что в ней преобладают черные тона в сочетании с серо-белыми и охрой. Черны ее суть и смысл, ее безысходность. «Сшествием во ад» назвали ее П. Гассье и Ж. Уилсон⁵, и действительно, перед этими большими композициями человека охватывает ощущение кошмара. Лишь одна более или менее реальная сцена — фигура женщины (может быть, Леокадии Вейс) около могильного холма, у входа в помещение нижнего этажа. А за ней — композиции,

в которых мифологические или библейские персонажи соседствуют с безымянными антигероями или совершенно фантазмагорическими образами. «Сатурн» — одно из самых жутких и трагических созданий художника — символ времени и смерти, пожирающих людей. Или большая многофигурная композиция «Паломничество к Сан Исидоро» — пустынный мрачный пейзаж под низким небом и шествие паломников, безумных, отчаявшихся, словно потерявших цель и смысл пути. В их искаженных лицах, кажется, уже не осталось ничего человеческого. С беспримерной смелостью Гойя не только обнажил здесь «пугающее в человеке» (Ш. Бодлер). Он показал, что страдание, страх, муки могут обезобразивать, деформировать человеческое естество. На такое не решился ни один художник XIX века, и только в XX столетии экспрессионизм продолжит эту линию исследования человеческого облика и сознания на том же уровне беспощадного анализа.



Ф. Гойя. Сатурн. Роспись «Дома глухого». 1819–1823



Ф. Гойя. Паломничество к Сан-Исидоро. Роспись «Дома глухого». 1819. Фрагмент

Графической параллелью «черной живописи» стала серия «Диспаратес» («Вздор», «Безумства»), или «Провербиос» («Притчи») — сплав фантазии и реальности, аллегории и иносказания:

Ф. Гойя. Офорт из серии «Диспаратес». 1820–1823
Ф. Гойя. Сухой сук. Офорт из серии «Диспаратес». 1820–1823



люди в мешках, лишённые возможности двигаться, танцующие уродцы (трагическое, гротескное переосмысление композиции одного из самых очаровательных ранних картонов «Жмурки»), гигантский призрак, обращающий в бегство солдат. Едва ли не самый знаменитый лист этой серии — «Сухой сук» — шедевр технического мастерства Гойи, но главное — один из самых ярких образов трагической человеческой судьбы, изоляции, одиночества и покинутости.

Делались попытки поставить эти листы, как и композиции «Дома глухого», в связь с современными драматическими событиями испанской истории — революцией 1820–1823 годов. Эта связь, несомненно, существует, ибо Гойя, как ни один другой художник, принад-

лежал своему времени. Но такие интерпретации можно делать с большой осторожностью, поскольку смысл подобных произведений, рожденных столь субъективной фантазией, вряд ли когда-нибудь будет до конца раскрыт и исчерпан.

Кульминацией испанской революции стало знаменитое восстание Риего, отзвук которого прокатился по всей Европе в 1823 году. И в том же году революция была подавлена войсками Священного союза. Риего, воспетый Байроном, Пушкиным и Рылеевым, был казнен, начались расправы с ее участниками и сторонниками. Гойя был в их числе. Некоторое время он скрывался, опасаясь преследований. И только после объявления амнистии обратился к королю с просьбой отпустить его для лечения во Францию. Так почти восьмидесятилетним стариком, больным, но не сломленным, Гойя покидает Испанию. В одном из писем середины 1820-х годов он писал: «Я потерял зрение, слух, способность писать, у меня осталась только воля, но ее — с избытком»⁷.

Во Франции Гойя обосновался в Бордо, как и многие испанские эмигранты. Мы знаем о его поездке в Париж, где он посетил Салон 1824 года. Его пребывание в столице прошло почти незамеченным, но он смог убедиться, что у него есть последователи во Франции. Это были молодые романтики. Делакура написал в том же году в дневнике о своем намерении делать шар-

Ф. Гойя. Бордоские быки. 1825. Литография



Dibujos de España



Гойя. Портрет Мариано Гойи. 1827
Гойя. Молочница из Бордо. 1826



жи в духе «Капричос» и копировал листы этой серии. Но для самого Гойи «Капричос» были уже давно пройденным этапом.

Его поразительная творческая энергия вызвала к жизни еще многие произведения — рисунки жанровых сцен, изображения душевнобольных. Корриде посвящены поздняя картина Гойи, в которой толпа, словно подхваченная стремительным вихрем, выплескивается на арену, и последний графический цикл, на этот раз выполненный в технике литографии, — «Бордоские быки» (1825). Широта пространственного охвата сочетается в нем с острой экспрессией отдельных эпизодов. В конце жизни художник создал великолепные портреты — внука Мариано, своего друга Л. Ф. де Моратина и исполненный тончайшего лиризма образ девушки из народа, так называемую «Молочницу из Бордо» (1826, Мадрид, Прадо).

Гойя умер в Бордо, и лишь некоторое время спустя его прах был перенесен на родину, а позже, уже в XX веке, погребен, как уже говорилось, в церкви Сан Антонио де ла Флорида.

В Испании у Гойи не было значительных учеников и последователей. Его истинным преемником стал уже в XX веке Пикассо. Но воздействие Гойи на французских художников, и прежде всего Делакруа, Домье, а затем Мане и Редона, было очень значительным вплоть до XX века, искусство которого он предвосхитил в своем независимом, смелом и свободном видении и интерпретации мира.

Возрождение героического идеала. Ж. Л. Давид

С середины XVIII века в европейском искусстве все более отчетливо обозначается размежевание художественных тенденций, которые определяют его развитие на протяжении последующих десятилетий, — предромантизма, а затем и собственно романтизма и классицизма, позиции которого были особенно стойкими во Франции, где идеалы Просвещения получили столь яркое воплощение в философии, литературе и пространственных искусствах. В век Разума, каковым часто называют XVIII столетие во Франции, подчинение искусства рациональному, организующему началу было естественным и органичным, хотя и не безраздельным. Ибо и в это время во французской культуре можно отметить устремления иного характера, стоит вспомнить сентиментализм во французской литературе, да и художники, которых мы традиционно связываем с классицизмом или неоклассицизмом, обнаруживают в своем творчестве подчас неожиданные романтические черты. И все же именно Франция, в искусстве которой классицизм имел стойкие и, несомненно, отвечавшие некоторым чертам национального характера традиции, стала родиной наиболее крупного его представителя в живописи этой эпохи — Жака Луи Давида (1748—1825).

Давид был современником Гойи. Оба они стоят у истоков художественной культуры Нового времени. Творчество обоих рождено одной эпохой глубочайших потрясений в жизни и сознании человечества, эпохой формирования нового мироощущения. И в то же время трудно представить себе столь разных художников. Один смело ломал традиции и проявлял абсолютную независимость в своем творчестве. Другой следовал традиционным нормам, однако и в его искусстве закладываются основы во многом новых образных концепций, а главное — нового взаимоотношения и взаимодействия художника и его эпохи. В этом смысле Давид представляет собой явление уникальное во всем искусстве того времени.

Давид родился в Париже в семье, связанной с художественными кругами, — дальним родственником его матери был Фран-

суа Буше. В Академии он учился у Жозефа Мари Вьена, «умеренного классициста», который привил ему не только интерес к античному искусству, но и внимательное отношение к натуре. Решающее значение в формировании Давида имело его пребывание в Италии. Здесь он сразу окунулся в атмосферу всеобщего увлечения античной культурой. Уже была опубликована знаменитая «История искусства древних» И. И. Винкельмана, а в год приезда Давида в Рим вышел второй труд ученого — «Размышления о подражании греческому искусству в живописи и скульптуре» (1775). Всеобщий интерес был прикован к недавно начатым раскопкам Помпеи и Геркуланума, которые Давид посетил; позже он говорил, что после этой поездки с его глаз спала пелена. Античные памятники предстали перед ним в новом свете, а главное — в живой среде своего возникновения и бытования. В Риме Давид копировал античные статуи и рельефы, они станут одним из важнейших источников его стиля. Античность и Рафаэля он называл своими истинными учителями в Риме, однако большое значение имело и его знакомство с мастерами XVII века — не только болонскими академистами, но и Караваджо. Вместе с тем он постоянно и пристально изучал природу, о чем свидетельствуют превосходные этюды натурщиков и пейзажные рисунки, четкие и точные.

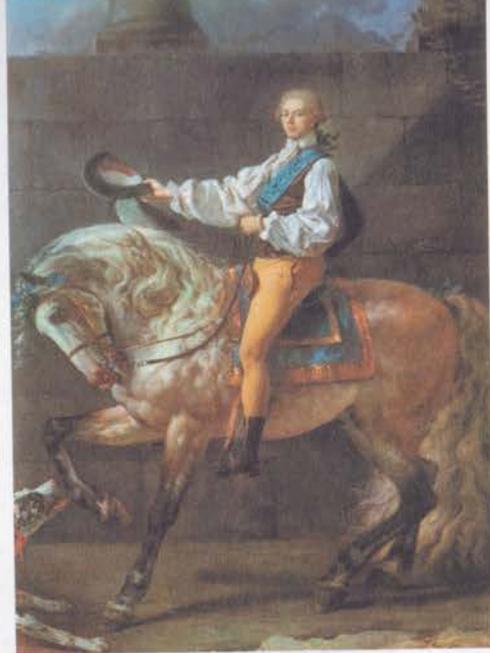
Пребывание в Италии оказало определяющее влияние на становление стиля Давида. Но его гражданственные убеждения окончательно сложились лишь после возвращения в Париж в 1780 году. Франция и особенно ее столица были охвачены предреволюционными настроениями. Идеи просветителей владели умами. В 1772 году была закончена работа над многотомной Энциклопедией (или Толковым словарем наук, искусств и ремесел), которая стала экспозицией нового мировоззрения. Просветительская программа затрагивала многие эстетические проблемы. В этом плане, как известно, особенно активной и плодотворной была деятельность Дени Дидро. Он считал, что задача искусства — правдивое изображение действительности; что истинное произведение искусства должно выносить приговор пороку и злу и тем самым поучать и пробуждать к добродетели. Кроме того, Дидро полагал, что цель художника — не копирование природы, а воплощение конкретных наблюдений в обобщенных идеальных образах. Осуществить эту программу смог именно Давид.

В Париже он впервые соприкоснулся с актуальными проблемами современной жизни, общаясь с передовыми кругами французской столицы, в которых все более активный отклик находила критика старого режима и надежда на общественные преобразования.

В Салоне 1781 года среди многих работ, представленных Давидом, были два бесспорных его шедевра. Конный портрет

графа Потоцкого (Варшава, Национальный музей), блистательно завершающий развитие парадных конных портретов, еще во многом связан с утонченной живописной традицией барокко и рококо. Но еще более значительной, открывшей новую эпоху в истории французского искусства стала историческая картина «Велизарий, узнанный служившим под его началом в тот момент, когда женщина подает ему милостыню» (Лилль, Музей изящных искусств). История византийского полководца (в известной мере легендарная), прославившегося многими победами, а затем впавшего в немилость, лишенного звания, имущества и ослепленного, послужила сюжетом произведений нескольких французских художников. Все они забыты. Картина же Давида остается одним из самых значительных его произведений и, что особенно важно, знаменует поворот в развитии французской живописи от компромиссного классицизма Вьена и других его предшественников к более строгому стилю.

«Лишь светоч разума может указывать путь гению искусства», — полагал Давид¹. И уже в «Велизарии» он обнаруживает строгую продуманность и непреложный расчет общей структуры картины и каждой ее детали. Статуарность фигур, сгруппированных по принципу координации, барельефное построение композиции, в которой фигуры располагаются на неглубокой площадке переднего плана, — все это безоговорочно соответствует рационалистическим нормам классицизма, как и характер образов, в которых индивидуальные черты всецело подчинены коллективному художественному опыту — античного искусства и Пуссена. Смысл происходящего, равно как и чувства героев, воплощает не мимика лиц, а фигуры в целом, их позы, жесты, их общий абрис. Это дало основание Стендалю обвинить искусство классицизма в том, что оно изображает лишь человеческие тела и абсолютно не способно передавать души. Обвинение слишком жестокое и, по сути, несправедливое, ибо, располагая специфически ограниченным арсеналом выразительных



Ж. Л. Давид. Портрет графа Потоцкого. 1781



Ж. Л. Давид. Велизарий. 1781

средств, классицизм может достигнуть очень высокого уровня эмоциональной экспрессии.

«Велизарий» заслужил лестный отзыв Дидро и имел шумный успех в Салоне. Этот успех поставил Давида во главу французской художественной школы. Многочисленные ученики заполнили его мастерскую, что послужило началом формирования школы Давида, сыгравшей столь значительную роль в развитии художественной культуры и вкуса конца XVIII — начала XIX века.

Представив «Велизария» в Академию, Давид получил за него звание причисленного, а через два года был принят в ее члены за картину «Скорь Андромахи» (1783, Париж, Лувр). Воплощенная в ней тема патриотизма и мужественной жертвенности будет определять творчество художника на ближайшие десятилетия.

Высшим выражением этой темы стала картина «Клятва Горациев» (1784, Париж, Лувр), и она же может считаться самым великим произведением неоклассицизма. История братьев Горациев, защищавших Римскую республику от враждебного города Альба и сразившихся с тремя братьями Куриациями, восходит к Титу Ливию. В XVII веке ей была посвящена трагедия Корнеля, вновь в эти годы поставленная в Париже. Правда, сце-



Ж. Л. Давид. Клятва Горациев. 1784

ны клятвы в ней нет, но атмосфера подвига и жертвенности пронизывает это произведение великого писателя, тем более что в ней есть эпизод, последовавший за победой Горациев и их возвращением в Рим. Один из братьев, увидев, что их сестра Камилла оплакивает своего жениха — Куриация, убивает ее, но отец оправдывает сына перед народом. Таким образом, мотив жертвенности как бы удваивается — Гораций не только был готов отдать свою жизнь ради свободы отечества, но и пожертвовал жизнью своей сестры, поставившей личное чувство выше патриотического долга.

Все это по ходу развития трагедии должно было случиться позже, однако современникам Давида был известен этот драматический исход и готовность Горациев идти до конца в своем общественном служении. Именно этот волевой патриотический порыв Давид сделал смыслом своей картины. Художник говорил, что если сюжетом он обязан Корнелю, то картиной — Пуссену. И действительно, он наследовал многие основополагающие принципы искусства великого мастера, и прежде всего специфическую



Ж. Л. Давид. Эскиз к картине «Клятва Горациев»

«формульность» его языка, которую он довел до предельного лаконизма и высшей концентрации экспрессии. Любая композиция Пуссена кажется многословной по сравнению с «Горациями». Форма картины столь же строга и аскетична, как и ее идея, как ее суровый и жестокий сюжет. Мысль об общественном служении становится организующим началом композиции. Ее смысловой и математический центр — руки отца, держащие мечи — символы и орудия воинской славы и доблести. Слева — трое юношей в одинаковых позах, с простертыми к мечам руками. Клятвенный жест повторяется трижды, тем самым смысловая доминанта картины нарастает в своем звучании подобно мощному аккорду. Мужественной энергии юношей противопоставлена группа женщин — плавные, струящиеся очертания их фигур, склоненных в печали. Изумительная пластическая красота этой группы — одно из высших проявлений стиля Давида. И все же этот личный мотив всецело подчинен главной идее. Архитектурный фон — дорическая аркада — замыкает неглубокое и совершенно обнаженное пространство атриума, выявляя и подчеркивая структуру композиции: на фоне каждой арки рисуются две группы боковых фигур и центральная фигура отца. Значение последней акцентируется цветом — красным плащом — самым крупным и ярким пятном в колорите картины. Слева ему соответствует меньшее по величине и не столь звучное красное пятно отделки одежды одного из братьев. Красный и белый цвета в его фигуре находят отзвук в белом платье Камиллы и приглушенных красно-оранжевых тонах, доминирующих в группе женщин. Таким образом, цветовая организация картины так же рационально продумана, как и ее композиция. Фигуры залиты ровным рассеянным светом, выявляющим четкость их контуров и энергию пластических моделировок. Подобное линейно-пластическое понимание формы будет и в дальнейшем характерной чертой стиля художника. Ему отвечает и живописная манера — гладкая, ровная, с тщательной проработкой немногих деталей. Она не имеет ничего общего с импровизационной порывистой манерой Гойи, равно как столь же отлична от замкнутого мира картин Давида активная, открытая, часто апеллирующая к зрителю структура работ испанского мастера. У Давида все точно рассчитано и подчинено непреложной логике. Но вместе с тем и «Клятва Горациев» обладает огромной энергией выражения. Патриотический порыв юношей, не знающая сомнений решимость отца, сдержанный лиризм женщин одухотворяют рассудочную и строгую классицистическую форму, способную и в наши дни рождать живой ответный отклик.

Современники восторженно приняли картину. Еще в Риме, где Давид работал над ней в непосредственной близости к античным памятникам, к ней приносили цветы. В Салоне 1785 года



Ж. Л. Давид. Ликторы приносят Бруту тела его сыновей. 1789

она имела необыкновенный успех и была воспринята как призыв к свободе и жертвам ради нее.

Начиная с «Клятвы Горациев» картины Давида приобрели «значение манифестов» (К. Кларк), способных воздействовать на сознание и поведение людей. Позже, уже после падения Бастилли, их назовут «вестниками революции».

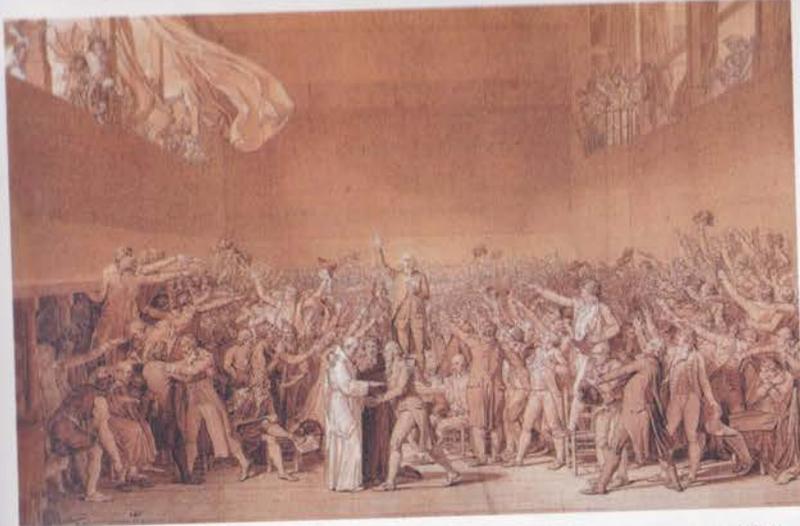
Кроме «Клятвы Горациев» это можно отнести к картине «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей» (1789, Париж, Лувр). Снова сюжет из истории Римской республики. Консул Брут, узнав, что его сыновья организовали заговор с целью восстановить монархию, приговаривает их к смерти. И вновь актуализация событий далекого прошлого. При этом «Брут», как и «Горации», был написан по официальному заказу. Правда, предполагалось, что художник обратится к другому эпизоду римской истории. Но Давид, видимо, самовольно избрал сюжет более злободневный, созвучный современным событиям. «Брут» не столь лаконичен и целен, как «Клятва Горациев», и, соответственно, не столь концентрирован по своей экспрессии. Но он интересен во многих отношениях, и прежде всего более сложной характеристикой главного героя — ее трагический смысл подчеркнут тем, что фигура Брута окутана тенью. Кроме того, эта картина отражает стремление Давида к исторической достоверности не только образов (в «Бруте» Давид опирался на известный античный бюст Капитолийского музея, группа скорбящих женщин — снова противопоставление чувства и долга! — навеяна известной группой

Ниобид), но и предметов обстановки, скопированных с античных памятников и выполненных знаменитым эбенистом Ж. Жакобом. Тем самым вкус и стиль Давида проникли в прикладное искусство, оказав на него значительное влияние.

Но для современников главным был республиканский пафос картины, тем более злободневный, что она появилась в Салоне почти сразу после падения Бастилии.

Можно спорить о степени революционной ангажированности Давида в это время. Но безусловной остается удивительная чуткость, с которой он улавливал общественные настроения предреволюционной Франции, до поры до времени воплощая их в сюжетах и образах далекого прошлого. Однако вскоре политические симпатии Давида выявились с полной определенностью, а в его искусстве героика прошлого заменили события настоящего.

Франция была охвачена революционным энтузиазмом, хотя до падения монархии оставалось еще около двух лет. Давид разделяет его со многими своими современниками и решительно становится на сторону противников старого режима. Вступив в 1790 году в Якобинский клуб, он оказывается все более тесно связанным с политической жизнью. Эта связь нашла выражение в многообразной деятельности, не только творческой, но и политической. В дальнейшем, в 1792 году, Давида избирают в Конвент, где он примыкает к крайне левой партии монтаньяров. Как член Комитета народного образования и Комиссии по делам искусств, он становится творцом художественной политики республиканского режима, руководствуясь в ней прежде всего идеей общественного служения, соображениями блага народа и его воспитания в духе революционных идеалов. «...Искусства должны уверенно содействовать общественному просвещению, но и сами они должны переродиться: гений в искусстве должен быть достоин народа... он обязан идти рука об руку с философией, которая будет внушать ему великие идеи», — говорил Давид в докладе о национальном художественном жюри (1793). И далее: «...произведения искусства достигнут своей цели, не только радуя глаз, но и проникая в душу, оставляя в воображении глубокий след как нечто реальное; лишь тогда черты героизма и гражданских добродетелей, показанные народу, потрясут его душу...» Поэтому, как считал Давид, художник должен хорошо знать натуру². Собственно, осуществлением высокой гражданской миссии были и многие дореволюционные работы Давида, прежде всего, конечно, «Клятва Горациев» и «Брут». Давид полагал, что «истинный патриот должен со всей готовностью пользоваться каждым средством для просвещения своих сограждан и неустанно представлять их взорам проявления... героизма и добродетели»³. Но лишь в период революции он находит высокие эти-

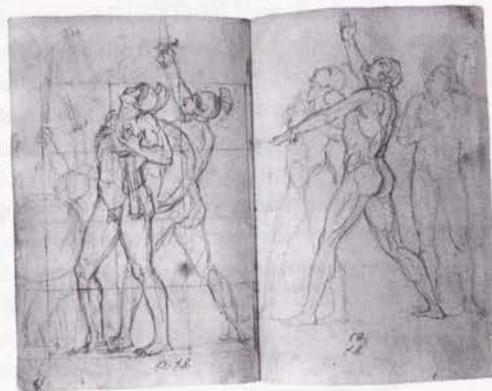


Ж. Л. Давид. Клятва в зале для игры в мяч. Окончательный вариант композиции. 1791. Перо, лавис, бистр

ческие идеалы в современной действительности, поднимая ее на уровень исторической значимости.

Работа над композицией «Клятва в зале для игры в мяч» стала первым произведением Давида на современный сюжет. Ему, как признанному художнику революции, было поручено увековечить одно из поворотных событий ее начала, когда летом 1789 года депутаты Генеральных штатов, объявив себя Национальным собранием, дали клятву никогда не разъединяться и собираться повсюду, с тем чтобы Конституция была «утверждена и укреплена на прочной основе».

В задуманной, но неосуществленной картине Давид стремился сочетать историческую достоверность и единство волевого порыва депутатов. Задача нелегкая, если учесть многолюдность собрания и его бурный, даже хаотичный характер. Давид с необычайной тщательностью изучал все обстоятельства этого события, он не только написал несколько десятков великолепных портретных этюдов главных его участников, но и выполнил многочисленные рисунки отдельных групп и фигур, а также очень точные наброски самого зала для игры в мяч в Версале.



Ж. Л. Давид. Клятва в зале для игры в мяч. Наброски

В окончательном варианте композиции (1791, перо, лавис, бистр; Париж, Лувр, хранится в Национальном музее Версаля) Давид пожертвовал естественностью размещения фигур и самого действия, сосредоточив его на переднем плане и организовав в известной мере по принципу барельефа, подобно своим предшествующим классицистическим композициям. Как и в «Горациях», доминирующим смысловым мотивом становится клятва — протянутые руки устремлены к центру композиции, где на возвышении изображен председатель собрания Байи, читающий ее текст. Пространство зала, заполненное суммарно обозначенными силуэтами, по сути, играет роль фона для первоплановых фигур, риторическая жестикация которых оставляет ощущение некоторой надуманности. Театральный эффект подчеркнут и тем, что читающий клятву Байи обращен лицом к зрителю, словно апеллируя к нему в неменьшей степени, чем к членам собрания. Этот рисунок, представленный Давидом в Конвент, был воспроизведен в гравюрах и, таким образом, подобно некоторым другим его работам периода революции, осуществлял непосредственную пропагандистскую акцию среди широкой публики. Давид начал работу над большой картиной, но она была прервана не только из-за того, что художник был полностью захвачен своими общественными обязанностями, и, может быть, не только потому, что многие из тех, кого он должен был изобразить в ореоле революционного энтузиазма, оказались жертвами террора или эмигрировали. Сама задача создания огромной картины с таким числом фигур на первом плане грозила погасить прозаической достоверностью деталей тот героический пафос, ради которого она была задумана.

С 1792 года, когда Давид был избран в Конвент, его причастность к революции приобрела чрезвычайно многообразные формы. Он был создателем художественной политики революционного правительства, и в этом плане его деятельность охватывала такие разные аспекты, как реформа Академии, превращение королевских художественных собраний в музеи, доступные для народа, организация художественных конкурсов и грандиозных всенародных праздников и вместе с тем создание эскизов костюмов должностных лиц. Мы не знаем другого примера творческой активности высочайшего уровня в современной общественной жизни. Она требовала максимального напряжения духовных сил. Тем не менее Давид и в это время создает многочисленные и притом очень разные произведения. Среди них беглые графические зарисовки — такие как портретный набросок Марии Антуанетты (1793, Париж, Лувр), когда ее везли на казнь, или великолепный портрет Дантона, — бесценные художественные и исторические документы, как и многие живописные портреты этого времени. И в то же время он создает

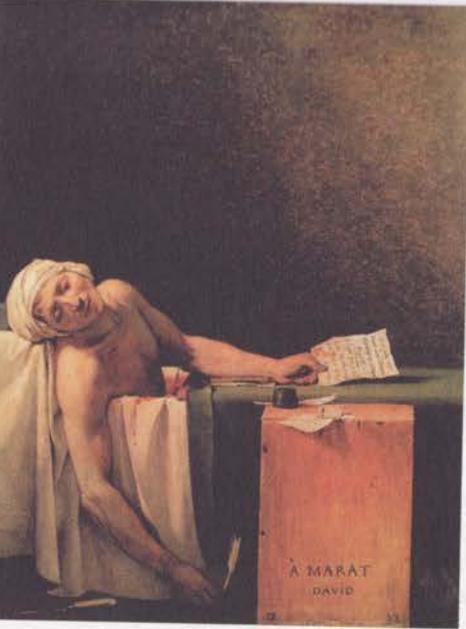
масштабные произведения, некоторые можно назвать живописными памятниками героям революции. К сожалению, картина «Убитый Лепелетье де Сен Фаржо», по-видимому, была уничтожена, о ней можно судить только по рисунку Девоча и гравюре Тардые. Не была доведена до конца работа над композицией, изображающей мертвого Барра (Авиньон, Музей Кальве). Но сохранилась картина «Смерть Марата» — шедевр французской живописи Нового времени (1793, Брюссель, Королевский музей изящных искусств).

Давид был потрясен известием о гибели одного из самых видных и непримиримых деятелей революции. Он был организатором торжественной погребальной церемонии, состоявшейся в церкви Кордельеров, и сразу же начал работу над картиной, призванной увековечить память, более того — своего рода культ «Друга народа». Через три месяца художник представил ее в Конвент. Давид избрал беспрецедентно смелое решение: он изобразил гибель Марата так, как она произошла в действительности. Марат принимал ванну, прописанную ему врачами, но, прикрытый простынями, продолжал работать, разбирая письма и отвечая на них. Именно в этой ситуации он был заколот Шарлоттой Корде, которую принял, получив от нее записку с просьбой о помощи. В таком же положении застал его Давид, посетивший Марата накануне его смерти и пораженный тем, что, даже принимая ванну, он не прерывал работу на благо народа. Это впечатление приобрело трагическую остроту, когда Давид узнал об обстоятельствах смерти Марата. Оно и легло в основу замысла картины. Давид располагал и непосредственным иконографическим материалом — своим рисунком головы мертвого Марата (Национальный музей Версаля): лица уже коснулось оцепенение смерти, но оно все еще хранит живое страдальческое выражение. На обрамлении этого перового рисунка — знаменательная, как бы вотивная надпись: «Марату — другу — народа — Давид».

В картине художник сохранил портретный характер образа Марата, и в этом — кардинальное отличие от идеальных образов других его картин. Более того, он представил в ней реальную, казалось бы, бытовую ситуацию, но интерпретировал ее в мифологизированном аспекте, даже вопреки конкретности отдельных деталей. Сведенные к минимуму основные элементы



Ж. Л. Давид. Портрет Марии Антуанетты. Рисунок. 1793



Л. Давид. Смерть Марата. 1793

композиции переосмыслены благодаря гениально найденному изобразительному принципу. Ванна срезана краями холста и представлена в таком ракурсе, что воспринимается уже не как бытовой предмет (тем более что форма ванны Марата была другой), а как саркофаг, и эта ассоциация усиливается благодаря одеялу и простыням, трактованным крупными ниспадающими складками, подобно погребальным пеленам. Простой деревянный ящик, служивший Марату столом, уподобился надгробной стеле, что подчеркивается надписью в нижней его части: «Марату Давид». Соотношение этих четких геометрических форм создает строгую систему

координат — вертикалей и горизонталей, безошибочно рассчитанных в пропорциональных отношениях. Их непреложная геометрия подчеркивает энергичную и выразительную пластику полубнаженного тела Марата. Его голова, обвязанная белым полотняным тюрбаном, бессильно откинута, но лицо хранит то же живое выражение, что и на рисунке. Правая рука, еще держащая перо, свисает вдоль ванны, и, следуя взглядом ее движению, мы замечаем на полу нож — единственное напоминание об убийце. В другой руке Марата письмо, изображенное с убедительностью «обманки», — его можно прочесть, как и записку, лежащую на ящике. Вместе с пером и чернильницей они составляют лаконичный натюрморт, эмблематичный по своему характеру, как и все представленные здесь предметы. Но эти подробности, призванные подчеркнуть достоверность момента, как бы растворяются в атмосфере торжественного и возвышенного покоя, которая царит в картине. Она рождается всем монументальным строем картины, безупречным равновесием композиционной структуры. Как показал М. В. Алпатов⁴, передняя сторона ящика-стола так относится к стене ванны, как ванна — к плоскости картины, а рука Марата и его голова приходятся на середину соответственно нижнего и бокового края холста. Важнейшее выразительное и смысловое значение приобретает соотношение фигуры и фона. Здесь Давид исключил все реальные подробности — рисунок обоев, карту, висевшую на стене в комнате Мара-

та. Этот нематериальный фон, написанный подвижными, вибрирующими мазками и освещенный слабым боковым светом, воспринимается как бесконечное метафизическое пространство. И хотя ванна с телом Марата максимально приближена к зрителю, а свисающая рука, написанная с поразительным реализмом, почти касается переднего края холста, хотя лицо Марата кажется еще живым, всякая иллюзия контакта начисто исключена. Герой уже принадлежит иному миру.

На пути переосмысления и символизации представленной ситуации Давид, конечно, опирался на опыт классической традиции. Разные исследователи указывали на возможные прототипы его картины — античные рельефы, изображающие похороны героя, «Положение во гроб» Караваджо, «Пьета» Микеланджело и т. д. Все это, несомненно, справедливо. Как верно заметил И. Трегер, «Смерть Марата» находится на стыке христианской и античной традиции⁵ и вместе с тем несет в себе трагическое ощущение современности. «Жестокая, как жизнь, эта картина пронизана духом идеала» — эти слова Бодлера⁶, пожалуй, наиболее полно выражают ее суть и вне-временное значение. Думается, однако, что типологические и тем более стилистические дефиниции не очень нужны и даже неуместны по отношению к столь сложному и совершенному произведению. Оно, конечно, «выходит за рамки классицизма и оставляет позади весь последующий романтизм. Энергия и полная свобода от предрассудков в исполнении делают это произведение реалистическим»⁷. Но можно ли назвать его просто реалистическим? Как пронизательно заметил Делакруа, реализм и идеализацию в искусстве Давида можно анализировать, но нельзя разнимать на составные части. Их соотношение колеблется в разных произведениях мастера, но в «Смерти Марата» оно, как и сочетание расчета и чувства, достигает непревзойденной цельности.

Создание этой картины совпало с кульминацией революции, с иллюзорным и шатким торжеством якобинской диктатуры. Через несколько месяцев произошел переворот 9 термидора. Давид не присутствовал на заседании Конвента в тот день, когда были арестованы Робеспьер и его ближайшие соратники. Все



Ж. Л. Давид. Вид Люксембургского сада. 1794



Ж. Л. Давид. Автопортрет. 1794

Ж. Л. Давид. Портрет мадам Трюден. 1792

они были казнены в течение последующих трех дней. Давид мог оказаться в их числе, но он был арестован 15 термидора, когда страсти немного улеглись. Его содержали, главным образом, в тюрьме Люксембургского дворца. Это была «мягкая» тюрьма, где художник имел возможность работать. Здесь был написан единственный в его творчестве живописный пейзаж — «Вид Люксембургского сада» (1794, Париж, Лувр). Живое наблюдение природы подчинено строгости композиционной структуры, но не подавлено ею. Это произведение справедливо считается одним из ранних примеров реалистического пейзажа во французской живописи.

Там же Давид написал прекрасный автопортрет (1794, Париж, Лувр), в котором нельзя не уловить владеющую им тревогу.

Тюремное заключение длилось (с коротким перерывом) до августа 1795 года. Но лишь после амнистии, объявленной пришедшей к власти Директорией в октябре того же года, Давид мог больше не опасаться за свою судьбу.

1795 годом датируются парные портреты супругов Серизиа (Париж, Лувр) — свояченицы художника и ее мужа, в доме которых Давид жил некоторое время после освобождения. Давид был великим портретистом, хотя и ставил портретный жанр ниже исторического. Он создал прекрасные и при этом

очень разные портретные работы.

Ранние портреты Давида примыкают по своей концепции к реалистической традиции XVIII века. Таковы парные портреты родителей его жены (1784, Париж, Лувр). Созданные одновременно с «Клятвой Горациев», они обнаруживают абсолютную независимость от классического идеала и очень острое чувство индивидуального характера и социального статуса моделей: господина Пекуля — состоятельного подрядчика королевских строений, и его жены — энергичной и самоуверенной дамы. Типические черты самоутверждающегося третьего сословия переданы в этих портретах с удивительной проницательностью.



Ж. Л. Давид. Портрет мадам Серизиа. 1795

Ж. Л. Давид. Портрет месье Серизиа. 1795



Первой половиной 1790-х годов датируется ряд прекрасных женских портретов, строгих и лаконичных по композиции и цветовому решению, построенному на соотношении крупных цветных пятен — одежды и фона. В портретах мадам Сорси-Телюссон (1790, Мюнхен, Баварское государственное собрание живописи) и мадам Трюден (1792, Париж, Лувр) модели изображены поколенно, в спокойных позах, на однотонном фоне. Перед нами разные характеры, блестяще раскрытые художником, и вместе с тем

Ж. Л. Давид. Портрет месье Пекуль. 1784

Ж. Л. Давид. Портрет мадам Пекуль. 1784

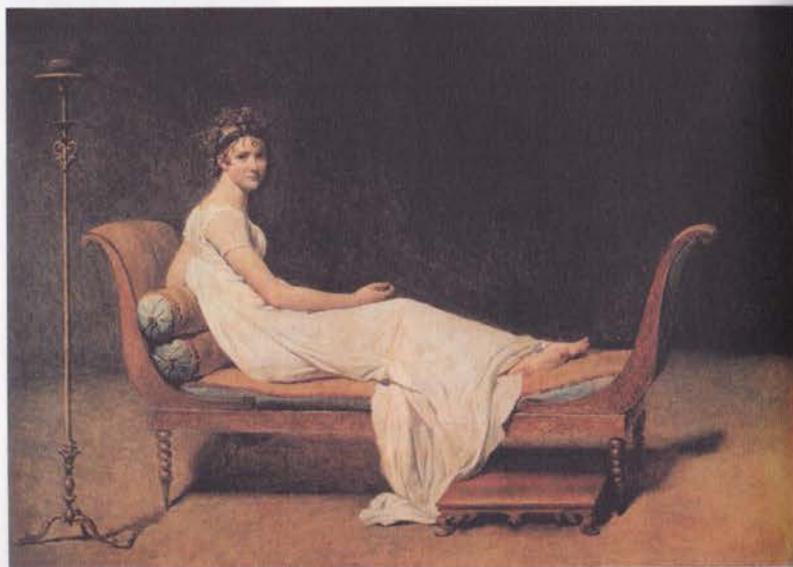




Ж. Л. Давид. Портрет мадам де Вернинак. 1799

сессуары — букет в руках мадам Серизиа, хлыст в портрете ее супруга. Рисунок, особенно в мужском портрете, приобретает некоторую орнаментальность, отнюдь не нарушающую цельность формы, но придающую этим образам несколько светский оттенок, предвосхищающий концепцию многих портретов Энгра. Молодые красивые люди воспринимаются как олицетворение элегантности и беззаботной радости жизни — качества редкие в суровом искусстве Давида и, возможно, связанные, как

Ж. Л. Давид. Портрет мадам Рекамье. 1800



эти портреты объединяют общие стилистические черты — классическая простота и благородство композиции и цветового решения, благодаря которому модели предстают как бы очищенными от суеты повседневности. При этом красота и совершенство формы становятся элементами характеристики, средствами поэтизации образов, чуждых волнениям и страстям этих бурных лет.

В уже упомянутых портретах супругов Серизиа форма становится еще более утонченной, в композицию вводятся немногие выразительные ак-



Ж. Л. Давид. Сабинянки. Окончена в 1799 г.

отметил Кеннет Кларк, с тем чувством облегчения, которое испытал сам художник после освобождения из тюрьмы и прекращения политических бурь.

Высшим воплощением гармонии живого чувства женской красоты и античного идеала стали портреты мадам де Вернинак (1799, Париж, Лувр) и, особенно, мадам Рекамье (1800, там же). Последний Давид считал своим шедевром, писал его долго и мучительно, так и не закончив и, по-видимому, не удовлетворив заказчицу. Это кажется странным, ибо двадцатитрехлетняя мадам Рекамье была не только блистательной светской красавицей, но и одной из образованнейших и умнейших женщин своего времени, в салоне которой бывал весь цвет французской интеллигенции. Можно было ожидать, что она сумеет оценить этот, несомненно, самый совершенный портрет Давида. Мадам Рекамье представлена в нем как олицетворение покоя и грации. Идеальное равновесие композиции, в которой модель кажется изолированной от среды, обозначенной минимумом предметов, изящная поза, мелодичные контуры фигуры, полный непосредственности поворот головы, сдержанное, но изысканное сочетание цветов — белого платья, охристого пола, голубоватых подушек и коричневатой мебели, — все создает целостную гармонию, адекватную естественному очарованию модели. По совершенству воплощения классицистического идеала, по лаконизму и строгости композиции этот портрет можно сопоставить с «Клятвой Горациев», но на этот раз Давид выразил в картине не энер-

гию мужественного порыва, а обаяние спокойной женственности.

Соединить два этих начала художник стремился в картине «Сабинянки» (окончена в 1799 г., Париж, Лувр). Первые рисунки для этой композиции он выполнил еще в тюрьме. Давид мыслил ее как своего рода сюжетное развитие «Похищения сабинянок» Пуссена. В его картине изображены сабиняне, пытающиеся силой вернуть похищенных женщин, которые тем временем уже стали женами римлян и матерями их детей. Сабинянка Герсилия, жена Ромула, останавливает противоборство враждующих племен. Ее фигура в центре, как и фигуры Ромула и сабинянина Тация, акцентирующие передний план, воплощают смысл изображенного события, отзвук недавних гражданских столкновений и призыв к их прекращению. Тем самым Давид полностью отходит от боевой непримиримости своих более ранних исторических композиций — «Горациев» или «Брута». Более того, он стремится изменить свой стиль. Считая, что в «Клятве Горациев» он слишком продемонстрировал свое знание анатомии, Давид хотел сделать новую картину «более греческой», вдохновляясь при этом не только античным искусством, но и более близкими по времени образцами, в частности контурными рисунками Дж. Флаксмана к «Илиаде».

Картина «Сабинянки» обладает высокими пластическими качествами, но весь строго продуманный композиционный ансамбль производит впечатление некоторой искусственности и нарочитости. К сожалению, этот недостаток присущ и другим поздним классицистическим композициям Давида, в частности картине «Леонид при Фермопилах», которую он писал долго и закончил в 1814 году (Париж, Лувр). В еще большей степени, чем «Сабинянки», она утратила тот эмоциональный порыв, который озарял классическую форму «Клятвы Горациев». Остались абстрактные поиски «гармонических пропорций человеческих фигур», как говорил сам Давид, которые, лишившись живого содержания, все более вырождались в холодную условность и внешнюю риторику.

Но художественная карьера Давида далеко не была закончена. Ему предстояло вписать еще ряд ярких страниц в развитие французского искусства. Отчасти они связаны с личностью Наполеона. Давид впервые встретился с ним, тогда еще генералом Бонапартом, в 1797 году, когда начал писать его портрет в сопровождении свиты. Однако Бонапарт позировал для него только раз. Давид наметил его фигуру, но почти полностью прописал голову (этого метода он придерживался всегда, работая над картиной по частям и начиная с главного). «Что за прекрасная голова, — говорил Давид на следующий день ученикам, — в ней чистота, величие и красота, как в античности... Бонапарт — это мой герой!»⁸



Ж. Л. Давид. Переход Бонапарта через перевал Гран-Сен-Бернар. 1801

Бонапарт — «священной вольности наследник и убийца» (А. С. Пушкин) — действительно становится героем бывшего революционера. И этому увлечению Давид остается верен до конца, хотя его последующие отношения с Наполеоном развивались далеко не безоблачно.

Самая прославленная работа Давида, посвященная Наполеону, — «Переход Бонапарта через перевал Гран-Сен-Бернар», известная в нескольких вариантах (один из них — 1801, Мальмезон, Национальный музей). В этой картине Давид создал нечто большее, чем исторический портрет Бонапарта или изображение эпизода легендарного перехода французской армии через Альпы. Он отказался от достоверной передачи исторического события — известно, что этот переход совершался в труднейших условиях, Бонапарт ехал на муле по узкой заснеженной тропинке (именно так его позже напишет Поль Деларош). В картине



Ж. Л. Давид. Коронация императора Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1806 года. 1806–1807

Давида перед нами молодой герой на горячем, вставшем на дыбы коне, с легкостью покоряющий неприступные вершины и указующий на некую высшую цель, обращаясь не столько к своей армии, сколько к зрителю, в данном случае к французской нации. Его образ приобретает эмблематическое значение — и в этом причина невероятной популярности во Франции картины Давида, которая в дальнейшем тиражировалась в многочисленных воспроизведениях.

В героическом, не лишенном театральной патетики образе Бонапарта можно уловить предощущение романтизма. Однако форма картины еще принадлежит классицизму, и эмоциональный порыв коня и всадника нейтрализуется четкостью контуров и пластической моделировкой, а главное, общим статическим равновесием композиции, уподобляющим ее величественному монументу.

Став в 1804 году императором Франции, Наполеон пожаловал Давиду звание первого живописца империи. «Коронация императора Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1806 года» (1806–1807, Париж, Лувр) — великолепный образец официальной живописи художника. Грандиозный по размеру холст — в равной мере и историческая картина, и блестящий групповой портрет. Давид отступает в этой торжественной и красочной композиции от цветового аскетизма своих прежних работ. Многие исследователи видят в этом влияние молодого ученика Давида — Гро, по-



Ж. Л. Давид. Наполеон в своем рабочем кабинете. 1812

могавшего ему в работе над картиной, страстного поклонника Рубенса. Связь с фламандским мастером несомненна и в композиции, повторяющей в общих чертах «Коронацию Марии Ме-



Л. Давид. Портрет жены. 1813

Л. Давид. Портрет Александра Лануара. 1817

дичи» из цикла «Жизнь французской королевы Марии Медичи», написанного Рубенсом для Люксембургского дворца. Давид прекрасно знал эти работы. Сходство тем более разительное, что он изобразил момент, когда Наполеон, уже коронованный, возлагает корону на голову Жозефины. Пышность этой церемонии, богатство костюмов и аксессуаров определили более звучный, чем это было характерно для Давида, цветовой строй, в котором доминируют красные, белые и золотистые тона.

В годы Империи Давид написал два очень разных по концепции портрета Наполеона: «Наполеон в императорском одеянии» (1806) — исполненный идолоподобного величия, он не был принят императором и ныне не существует, и в образном смысле его антипод — «Наполеон в своем рабочем кабинете» (1812, Вашингтон, Национальная галерея). В этом портрете Давид отказывается от всякой риторики, но создает не менее импозантный образ мудрого законодателя, всю ночь (на это указывает время на часах) трудившегося над составлением кодекса, который лежит на его письменном столе, но уже одетого в мундир, чтобы отправиться на смотр. Реалистически трактованные детали обстановки приобретают аллегорический смысл, но отнюдь не отвлекают внимания от фигуры Наполеона.

Современники считали этот портрет самым похожим изображением императора. Как и многие портреты времени Империи, он в равной мере далек и от возвышенных, очищенных от всяких бытовых деталей портретов Давида 1790-х годов, и от романтического пафоса «Перехода Бонапарта через перевал Гран-Сен-Бернар».

Хотя Давид пишет такие парадные портреты, как «Граф Франсуа Нантский» (1811, Париж, Музей Жакмар-Андре), большинство его портретных работ этих лет можно с полным основанием назвать реалистическими. Таковы портреты Пенроза (1802, Сан-Диего, Художественная галерея Тимкена), супругов Монж (1812, Париж, Лувр) или портрет жены художника (1813,

Вашингтон, Национальная галерея). Известный прозаизм принципиально отличает эти работы от женских портретов предшествующих лет, но привлекает своей правдивостью и живостью выражения. В еще большей степени эти качества присущи портрету Александра Лануара (1817, Париж, Лувр), друга Давида, археолога и создателя Музея французских памятников.

После окончательного падения Наполеона и реставрации Бурбонов в 1815 году Давид, как и другие участники революции голосовавший за смерть Людовика XVI, был осужден на пожизненное изгнание. Художник знал, что для него могло быть сделано исключение, но не согласился принять эту милость, а в дальнейшем отказывался ходатайствовать о разрешении вернуться во Францию, о чем хлопотал его преданный ученик Гро. В Брюсселе, где Давид прожил последнее десятилетие своей жизни, он пользовался непрекращаемым авторитетом в художественных кругах и оказал значительное влияние на развитие бельгийского искусства. В Бельгии Давид продолжал работать и создал ряд превосходных портретов (в частности, «Портрет Ж. Э. Сиеса», 1817, США, Кембридж, Музей Фогг, США).

Поздние классицистические картины художника обретают черты красоты и декоративности, столь чуждые раннему, суровому стилю Давида. Эти черты были присущи уже картине, выполненной в годы Империи, «Сафо и Фаон» (1809, Санкт-Петербург, Эрмитаж). Он старается обогатить свою палитру за счет звучных тонов и контрастных сочетаний, что не всегда вяжется с его линейно-пластической концепцией формы. Последняя картина Давида, в которой художник намеревался «превзойти самого себя», — «Марс, обезоруживаемый Венерой и грациями» (1824, Брюссель, Королевский музей изящных искусств) производит двойственное впечатление. Нельзя не отдать должное элегантно пластике фигур главных героев, особенно Венеры, равно как и смелости совершенно иррациональной композиции — фигуры и портик вознесены в заоблачную сферу, прежде Давид никогда не пошел бы на подобную дерзость. Вместе с тем милость граций и Амура оборачивается слаща-



Ж. Л. Давид. Марс, обезоруживаемый Венерой и грациями. 1824



П. П. Прюдон. Правосудие и божественное возмездие, преследующие преступника. 1808



П. П. Прюдон. Возмездие. Рисунок

вой манерностью, столь чуждой самой сути искусства Давида.

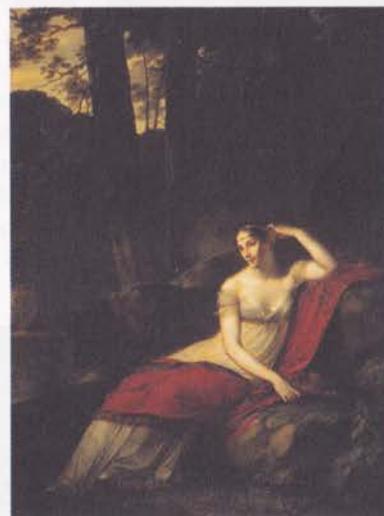
Художник так и умер в изгнании в 1825 году, оставив во Франции (и в Бельгии) огромное число учеников и последователей. Влияние стиля Давида испытали не только живописцы и графики, но и скульпторы, архитекторы, а также мастера прикладного искусства. Делакруа был прав, назвав Давида отцом современной школы в живописи и скульптуре. Эта оценка кажется неожиданной — ведь творчество Делакруа воспринимается как антипод стиля Давида. Но в искусстве Давида при общем доминировании классицистических концепций были, несомненно, заложе-

ны истоки других тенденций — не только романтизма, но и реализма. А главное, именно Давид, по словам Бодлера, решительно выступил против слишком приветливых фривольностей (искусства рококо) и вернул французскому характеру «вкус к ге-

роическому». В этом за ним следовало большинство крупнейших художников вплоть до середины XIX столетия.

Впрочем, на рубеже XVIII и XIX веков стиль Давида, хотя и определял доминирующую направленность французского искусства, все же не был безраздельно господствующим. Творчество его современника Пьера Поля Прюдона (1758—1823) обнаруживает меньшую строгость и значительную независимость от античных прототипов (за исключением помпейской живописи) в характере образов и мягкости живописной манеры — не случайно его называли «французским Корреджо». Воздушное sfumato, исключая резкость контуров и моделировок, в равной мере присуще его великолепным рисункам и живописным работам — в частности, наиболее известным картинам «Правосудие и божественное возмездие, преследующие преступника» и «Похищение Психеи» (обе — 1808, Париж, Лувр). Мужественной суровости образов Давида Прюдон противопоставил грацию и нежность, культу разума — интерес к эмоциональной жизни души. Это находит выражение и в его портретах, особенно в исполненном элегической мечтательности портрете императрицы Жозефины, изображенной на фоне романтического вечернего парка (1805, Париж, Лувр). Прюдону приписывается хранящийся в Эрмитаже прекрасный портрет графа А. И. Остермана-Толстого.

«Пленительный Прюдон», как назвал его Бодлер⁹, создал свою, очень личную интерпретацию классицизма, не чуждую реминисценций искусства XVIII века и, несомненно, предвосхищающую романтизм.



П. П. Прюдон. Похищение Психеи. 1808

П. П. Прюдон. Портрет императрицы Жозефины. 1805

Школа Давида

Однако лицо французской художественной школы в первые два десятилетия в основном определяло творчество учеников и последователей Давида. Оно было отнюдь не однородным. Правда, многие из них старались следовать классицистическим принципам искусства учителя. Но классицизм — и в этом можно убедиться уже на примере поздних работ Давида — в значительной мере видоизменяется. Теряя живое современное содержание и став официальным искусством Первой империи, а затем реакционного режима Реставрации, он довольно быстро превращается в последовательно идеалистическую систему со строгими, все более отвлеченными канонами. И хотя в первые десятилетия XIX века классицизм выдвигает ряд значительных мастеров, в целом он воплощает консервативные тенденции художественного развития.

В этом нетрудно убедиться на примере творчества Пьера Нарсиса Герена (1774—1833), не учившегося у Давида, но испытывавшего его влияние и сочетавшего следование классицистическим приемам со склонностью к театральным эффектам («Сафо на Левкадской скале», 1805, Санкт-Петербург, Эрмитаж; «Морфей и Ирида», 1811, там же; «Эней и Дидона», 1815, Париж,

Н. Герен. Сафо на Левкадской скале. 1805

Н. Герен. Морфей и Ирида. 1811



Лувр). Впрочем, значение собственно его творчества Герена заслоняется в восприятии последующих поколений его педагогической деятельностью. Учениками Герена были крупнейшие романтики во французской живописи — Жерико, Делакруа, а также Шеффер и многие другие, менее известные художники.

Именно с романтизмом в эту эпоху было связано все новое и передовое во французском искусстве. Правда, в первые полтора десятилетия XIX века предромантические и романтические тенденции часто предстают в неформальном виде, нередко сосуществуя и взаимодействуя с классицистическими. Это было время, когда прежние, хотя и недавние идеалы — философские, жизненные, политические и эстетические — были поколеблены. Новые — только формировались, проявляя себя порой непоследовательно и неявно. Отсюда — типологическая и стилистическая неоднородность, которую достаточно определенно демонстрирует творчество некоторых, и притом наиболее значительных, учеников Давида.

Франсуа Жерар (1770—1837) снискал широкую известность прежде всего своими портретами. Он был любимцем императорского двора в годы Империи и не менее популярным в эпоху реставрации Бурбонов. В лучших работах он сочетал эффектность, а порой и парадность композиций с элегантностью и изяществом пластической формы. Одна из лучших его ранних работ — «Портрет художника Изабе с дочерью» (1795, Париж, Лувр) — близка по характеру и стилю портретам четы Серизиа Давида, выполненным в том же году. Современники называли Жерара «королем живописцев и живописцем королей», но более всего он прославился своими женскими портретами. В них он умел представить свои модели в самом выгодном свете, не теряя при этом портретного сходства. Свидетельство тому — «Портрет мадам Рекамье» (1805, Париж, Музей Карнава-



Ф. Жерар. Портрет художника Изабе с дочерью. 1795

Ф. Жерар. Портрет императрицы Жозефины. 1801





Жерар. Портрет мадам Рекамье. 1805

ле), который, по-видимому, больше удовлетворил модель, чем портрет кисти Давида, нарядностью и декоративностью антуража, хотя при этом образ женской красоты предстает в нем более банальным, лишенным возвышенной поэзии образа Давида. В некоторых портретах Жерар сочетал парадность общей концепции и интимность настроения, окрашенного тонами лиризма и меланхолии. В портрете императрицы Жозефины, изображенной на террасе дворца Мальмезон (1801, Санкт-Петербург, Эрмитаж), романтическое настроение выражено в изящной и утонченной классицистической форме.

Взаимодействие этих начал в еще большей степени обнаруживает картина «Оссиан вызывает призраков звуками своей арфы» (1802, Мальмезон, дворец). Галльские поэмы легендарного

Ф. Жерар. Оссиан вызывает призраков звуками своей арфы. 1802



А.-Л. Жироде-Триозон. Оссиан, встречающий в Элизиуме тени генералов республики, погибших за отечество. 1802

шотландского барда, оказавшиеся талантливейшей подделкой поэта XVIII века Джеймса Макферсона, были чрезвычайно популярны в период нарастания романтических настроений. Их фантастическая атмосфера вдохновляла многих художников, и в частности учеников Давида. Картина Жерара была написана по заказу Наполеона, поклонника Оссиана, и, как ни одно другое произведение художника, воплотила романтические образы поэм легендарного барда в стиле, который некоторые исследователи называют «романтическим классицизмом». Ибо призрачный, фантастический мир Элизиума воссоздан Жераром в форме, соответствующей классицистической четкости рисунка и пластики.

Тот же стиль, но в более произвольном истолковании обнаруживает картина на сюжет Оссиана, заказанная Наполеоном другому ученику Давида — Анн-Луи Жироде де Руси-Триозону (1767–1824). В своей картине «Оссиан, встречающий в Элизиуме тени генералов республики, погибших за отечество» (1802, Мальмезон, дворец) он решил объединить заоблачный мир



А.-Л. Жироде-Триозон. Сон Эндимиона. Ок. 1793 г.

Оссиана, озаренный призрачным лунным светом, и совершенно реальных, портретно трактованных наполеоновских генералов, в порывистом движении устремляющихся к величественному старцу. Символика и туманные аллегории соседствуют в этой картине с неожиданными натуральными подробностями (около одного из генералов изображена его любимая собачка). Вместе с тем абсурдность замысла и самая спорность попытки сочетать образы мифа и современной истории искупаются в этой картине живописной цельностью ее решения и высокими пластическими достоинствами. В этом Жироде развивает стилистические принципы своего учителя. Впрочем, сам Давид, увидев картину, назвал Жироде сумасшедшим, хотя, несмотря на эксцентричность ученика, высоко ценил его талант.

Но сам Жироде стремился как можно дальше отойти от стиля своего учителя. И это желание демонстрирует уже его ранняя картина — «Сон Эндимиона» (Париж, Лувр), в которой вытянутые пропорции обнаженного тела, манерная поза, а главное — таинственный полумрак, растворяющий четкость форм, поглощенных сфумато, — все свидетельствует об увлечении живописью Корреджо, а не классическими античными образцами. Эта картина, присланная из Италии, была выставлена в Салоне 1793 года одновременно со «Смертью Марата» и знаменовала полярность идейных и стилистических устремлений ученика и учителя.



А.-Л. Жироде-Триозон. Погребение Аталы. 1808

Впрочем, экстравагантный, но не всегда последовательный Жироде постоянно колебался между следованием принципам школы Давида и бунтом против них. Отсюда неоднородность его творчества и нередко очень разный характер его произведений. Однако лучшие из них, как и «Оссиан», очень чутко отражают новые тенденции художественного мироощущения. Так, «Потоп» (1806, Париж, Лувр) — картина на библейский сюжет — справедливо считается предромантической реакцией на современные исторические события. Грозная стихия, безжалостно наступающая на людей, безуспешно борющихся за свою жизнь, — тема, к которой в дальнейшем будут постоянно обращаться романтики во всех странах. В картине Жироде фигуры еще во многом классицистичны, хотя их отчаянная жестикация и нарушает строгость композиции и формы, но темный пейзаж — грозные скалы, бурная вода и злоеющий свет — предвосхищает экспрессию природы в картинах романтиков.

Сам Жироде ощущал свою близость к романтической литературе — черта, характерная для творчества многих французских художников следующего поколения, и в частности Делакруа. Картина Жироде «Погребение Аталы» (Салон 1808 г., Париж, Лувр) посвящена одному из трагических эпизодов знаменитой повести Шатобриана. Жироде написал и портрет самого писателя на фоне римских развалин, который тот считал единственным приемлемым своим изображением. В некоторых работах,

в частности в исторической картине «Мятеж в Каире» (Салон 1810 г.), Жироде отдал дань пробуждающемуся в художественной культуре Франции интересу к экзотике, и прежде всего Востоку, в дальнейшем определившему тематический репертуар многих французских художников.

И наконец, Антуан-Жан Гро (1771–1835) — безусловно, самый яркий представитель так называемой школы Давида, в еще большей степени, чем Жироде, провозвестник романтизма, а в некоторой степени даже первый его представитель. Далекое не все его произведения равноценны по художественному уровню, но лучшие из них стали новым словом во французской живописи и главное — импульсом ее дальнейшего развития, оказав сильней-

шее влияние на художественную молодежь, в частности Жерико и Делакруа.

Гро был самым преданным учеником Давида, сохранившим ему верность и после изгнания учителя из Франции. Вместе с тем собственная творческая индивидуальность и интересы побуждали Гро постоянно отступать от заветов наставника. Очень рано он познакомился с живописью Рубенса, оказавшего значительное влияние на его композиционные и колористические искания. Но главное — Гро влекла современность, бурные и драматические события рубежа веков.

Свое истинное призвание — историческую батальную живопись — художник обрел в Италии, куда он поехал в 1792 году

благодаря хлопотам Давида. Здесь он был представлен Жозефине Богарне, а затем и Наполеону, тогда еще генералу Бонапарту, и стал свидетелем победоносной итальянской кампании. Картина «Бонапарт на Аркольском мосту» (1796–1797, Версаль, Национальный музей, повторение — Санкт-Петербург, Эрмитаж) изображает один из самых захватывающих ее эпизодов, когда двадцатилетний генерал со знаменем в руках кинулся на Аркольский мост, увлекая за собой солдат. Юношески стройная фигура изображена в стремительном движении, и смелый композиционный срез усиливает это впечатление порыва, как и диагональ древка знамени и шпага в руке Бонапарта. Контраст



А.-Ж. Гро. Битва при Назарете. Эскиз. 1801

движения фигуры и поворота головы, темного мундира и бледного лица, осененного, как ореолом, трепещущим полотнищем знамени, акценты красного в трехцветном шарфе и, наконец, тревожный пейзаж с бурным небом и дымом пожара — все служит созданию героического образа в момент наивысшего напряжения чувств. Делакруа в восторженном очерке, посвященном Гро, назвал этот исторический портрет «олицетворением героизма»¹⁰. Созданная на четыре года раньше давидовского «Перехода Бонапарта через перевал Гран-Сен-Бернар», картина Гро по своей концепции и стилю принадлежит более позднему, по сути дела, романтическому этапу эволюции французской живописи.

Все лучшие произведения художника связаны с наполеоновской эпопеей. В 1801 году его эскиз «Битва при Назарете» (Нант, Музей изящных искусств) получил первую премию на конкурсе в Париже. В нем запечатлена блистательная победа французов в битве при Мон-Таборе над значительно превосходившими ее силами турецкой армии. Это самая «барочная» композиция Гро. С высокой точки зрения открывается широкое пространство с грандиозной сценой битвы. Отдельные батальные эпизоды объединены в целостную композицию, проникнутую единым динамическим порывом. Гро был страстно увлечен не только героикой битвы, но и ее красочным экзотическим колоритом — восточными костюмами, арабскими лошадьми. Он стремился правдиво воссоздать это событие и собирал о нем достоверные



А.-Ж. Гро. Бонапарт, посещающий госпиталь чумных в Яффе. 1804

А.-Ж. Гро. Наполеон на поле битвы при Прейсиш-Эйлау. 1808

сведения, делал многочисленные подготовительные этюды, в частности писал лошадей. «Художник, — отмечал он позднее, — обладает неоспоримыми преимуществами, когда он работает с природы. Никакое изучение не заменит ему самого объекта, находящегося перед его глазами»¹¹.

Эскиз «Битва при Назарете» принес Гро единодушное признание, особенно в среде художественной молодежи. Позже его

копировал Жерико. Однако сама картина так и не была написана. Французской армией командовал генерал Жюно, а Наполеон ревниво относился к чужим победам. Но он заказал Гро большую картину, которая должна была прославить его смелость и гуманность, — «Бонапарт, посещающий госпиталь чумных в Яффе» (1804, Париж, Лувр). Изображенное событие действительно имело место, и Гро снова постарался передать его с возможной достоверностью, но без излишней педантичности. Так, он заменил зал в госпитале клуатром в мавританском стиле, что давало большую свободу композиционно-пространственного решения. Надо отметить, что в отличие от Давида Гро мыслил структуру своих работ как единое целое, а не как сумму отдельных фигур или групп, объединенных по принципу координации. С этим, несомненно, связан и новый метод его работы над картиной — не по частям, а одновременно над всем холстом. В этом Гро предвосхищал приемы и творческие принципы Делакруа и других последующих художников. И наконец, в его картинах пейзаж всегда органично связан с действием, а не является изолированным от него фоном.

Все это характерно и для его работы над заказанной Бонапартом картиной, где активно использовано пространство, а главная группа — Наполеон, прикасающийся к телу больного, — отодвинута на второй план. Ближе к зрителю изображены больные и умирающие, переданные с непривычной для того времени жизненной достоверностью. Восточный колорит подчеркивают звучные тона одежд и резкие контрасты яркого света и глубоких теней.

Гро, безусловно, был искренне увлечен Наполеоном. В своих картинах он сочетал его героизацию и собственные жизненные наблюдения. В 1808 году он показал в Салоне картину «Наполеон на поле битвы при Прейсиш-Эйлау» (Париж, Лувр), которую Делакруа считал лучшей композицией художника и самым верным портретом Наполеона. Нельзя не отметить, одна-



А.-Ж. Гро. Портрет лейтенанта Леграна. 1808

ко, мелодраматизм некоторых образов. Вместе с тем это одна из самых цельных по живописи работ Гро, где композиция строится на единстве темных и светлых тонов, а сумрачный зимний пейзаж созвучен драматизму человеческих судеб.

Можно считать, что Салон 1808 года, где была показана эта картина, стал широкой демонстрацией предромантических тенденций во французской живописи. Кроме картины Гро в нем были представлены «Правосудие и божественное возмездие...» и «Похищение Психеи» Приюдона, «Погребение Аталы» Жироде, а также присланная из Италии картина Энгра — самого крупного ученика Давида — «Эдип и Сфинкс». Кроме того, здесь же были выставлены и пользовались успехом занимательные сцен-



А.-Ж. Гро. Буцефал, укрощаемый Александром

ки современной жизни, выполненные Луи Леопольдом Буалли (1761—1845) или Маргаритой Жерар (1761—1837). Новые и многообразные тенденции зрели во французском искусстве. Через четыре года Жерико выставит в Салоне картину «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку» — первое произведение, последовательно утверждающее принципы романтизма и во многом развивающее образные и стилистические концепции Гро.

Романтическими чертами отмечены многие портреты Гро. Лучший среди них — посмертный портрет лейтенанта Леграна, погибшего на Пуэрто-дель-Соль в Мадриде 2 мая 1808 года (1808, Лос-Анджелес, Музей округа). Юный офицер изображен в рост на фоне прекрасного, почти идеального пейзажа. Непринужденным движением он опирается на своего коня; на нежном лице мечтательное и вместе с тем задумчиво-вопросающее выраже-

ние. Наряду с «Бонапартом на Аркольском мосту» это шедевр Гро, однако совсем иной по своему настроению и эмоциональной интонации.

Значительный интерес представляют рисунки художника — прежде всего беглые перовые наброски, в которых он фиксирует общий характер натуры и, главное, ее движение. Блистательным развитием этих графических принципов стали рисунки Делакура. Именно он в целом точно выразит значение Гро в эволюции французского искусства: «Гро поднял современные сюжеты до уровня идеала; он умел писать костюмы, нравы, страсти своего времени, не впадая при этом в мелочность и тривиальность, представляющие постоянную опасность в подобных сюжетах»¹².

Культ красоты. Ж.-О.-Д. Энгр

Из мастерской Давида вышло много выдающихся художников, но самым крупным среди них был Жан-Огюст-Доминик Энгр (1780—1867). Его искусство настолько значительно, настолько безусловно по своему высочайшему художественному мастерству, что представляется неправомерным рассматривать его в рамках школы Давида. Да и хронологически его творческая жизнь охватывает неизмеримо больший период, чем жизнь Жироде или Гро. Энгр — несомненно, один из великих художников XIX столетия, но и один из самых парадоксальных, поражающий своей непоследовательностью и при этом неизменно хранящий трудноопределимое ядро своей индивидуальности, непоколебимой профессиональной уверенности, в лучших работах озаренной подлинным вдохновением. Вместе с тем его искусство, стилистически цельное, но типологически подчас весьма неоднородное, по-разному оценивалось и современниками, и последующими поколениями. Долго велись споры, по сути дела бесплодные, с каким из больших явлений французской художественной культуры следует связывать Энгра. Не случайно его работы демонстрировались, и притом с достаточным основанием, на разных тематических выставках французского искусства, организованных во второй половине XX века, — классицизма, романтизма и даже реализма. Ибо Энгр — один из тех мастеров, которые не вмещаются в порой шаткие типологические рубрики, установленные историками искусства.

Энгр родился на юге Франции, в Монтобане, и после недолгого обучения в Тулузе семнадцати лет поступил в мастерскую Давида. Здесь он сразу проявил выдающиеся способности, особенно в рисунке, который вместе с тем поражал учителя «революционным», «готическим» характером своего стиля. В мастер-



Ж.-О.-Д. Энгр. Автопортрет за мольбертом. 1804

Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Филибера Ривьера. 1805

ской Давида Энгр проникся преклонением перед классическим идеалом, и это сделало возможным, в частности, его помощь учителю в работе над портретом мадам Рекамье. Верность классицистической доктрине Энгр провозглашал (и, несомненно, искренне) в течение всей своей жизни, называя себя ее верным хранителем, а не новатором. Его понимание этой верности идеалу, во всяком случае на словах, может показаться крайне узким. «Ничего существенного нельзя открыть в искусстве после Фидия и Рафаэля», — утверждал Энгр со свойственной ему категоричностью¹. Или: «...в своих произведениях я следую только одному образцу — античности и великим мастерам того прославленного века, когда Рафаэль установил вечные и незблемые границы прекрасного в искусстве»². При этом Энгр всегда внимательно изучал натуру — свидетельство тому его прекрасные рисунки. Но он полагал, что, взяв ее за образец, следует передавать ее возвышенный облик. Уродство — случайность, а совсем не основная часть живой природы. «Искусство должно быть только прекрасным и должно нас учить только красоте»³ — таков девиз Энгра, ему он оставался верен всю свою жизнь. Вместе с тем в поисках идеала он далеко не всегда следовал классицистическим догмам, им же самим провозглашенным. И в лучших своих работах он демонстрировал как раз смелые отступления от этих догм и порой дерзкую интерпретацию не только классических образцов, но и высокопочитаемой им природы. Большинство подобных работ относится к раннему периоду его творчества.

Энгр получил Римскую премию в 1801 году, но лишь через пять лет смог поехать в Италию. До этого он уже создал ряд выдающихся и притом весьма разных произведений.

Творческий путь Энгра начался в период консульства и Первой империи, когда отошли в прошлое гражданственные идеалы, питавшие искусство Давида. События наполеоновских войн, вдохновлявшие Гро, оставили Энгра совершенно равнодушным.

Вообще современная жизнь не вызывала у него ни интереса, ни симпатии. За редкими и незначительными исключениями его произведения посвящены мифологической, литературной тематике или легендарным событиям далекого прошлого. Энгра можно назвать крупнейшим представителем историзма в европейской живописи, тем более что и свои формальные приемы он стремился черпать, хоть и не всегда последовательно, из арсенала традиционных форм.

Но оставалась одна область, в которой Энгр сумел выразить, и притом блистательно, свое время, — его портреты. Они-то и стали его первыми шедеврами, притом задуманными и осуществленными очень поразительно. В «Автопортрете за мольбертом» (1804, Шантийи, Музей Конде) чеканная форма — фигура, переданная крупной, монолитной массой, — сочетается с захватывающей экспрессией взгляда, обращенного на зрителя. Как считал Энгр, в каждом портрете первое, что надо сделать, — это заставить говорить глаза. Этот автопортрет, как и некоторые более поздние изображения, главным образом друзей-художников, с их поразительной интенсивностью воссоздания напряженной внутренней жизни моделей, нередко сравнивают с образами романтической литературы — прежде всего Стендаля. С другой стороны, в портретах супругов Ривьер (Салон 1806 г., Париж, Лувр) Энгр предстает блестящим светским портретистом, развивающим тип давидовских портретов четы Серизиа, но с большим вниманием к деталям костюма и аксессуарам, составляющим в портрете мадам Ривьер изысканный декоративный антураж, благодаря которому банальная модель обретает своеобразное очарование.

И совершенно иначе решен портрет их юной дочери Каролины Ривьер (1805, Париж, Лувр). Энгр считал его своим шедевром. Хрупкая фигура девушки в белом платье, с белым боа, на фоне весеннего пейзажа — образ редкого изящества и тончайшего лиризма. «Французской Джокондой» назвал ее Жан Кассу⁴, и это не кажется грубым преувеличением, столь совершенна и целостна в картине гармония человека и необъятного мира.



Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Каролины Ривьер. 1805



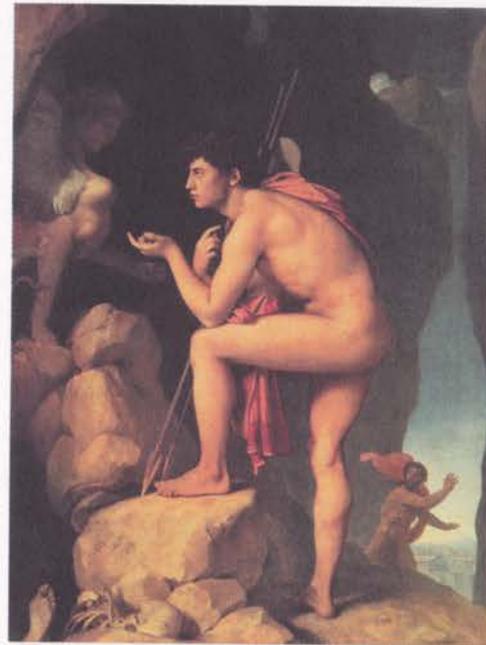
Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Наполеона на троне. 1806

Трудно поверить, что почти одновременно Энгр написал портрет Наполеона на троне, в императорской мантии, с соответствующими регалиями (1806, Париж, Дворец инвалидов). Парадные портреты Наполеона писали и другие художники. Но ни в одном из них не была достигнута подобная мера трансформации реального человека в объект поклонения, культа. Этот портрет сравнивали и с Зевсом Олимпийским, и с Богом Отцом ван Эйка (Энгр мог видеть Гентский алтарь, который одно время находился в Париже). Державное величие сочетается в нем с почти магической напряженностью неподвижного взгляда, устремленного с высоты трона на простых смертных. Образ в своей византийской пышности и застылости, абсолютно противоположный концепции Да-

вида в его портрете Наполеона-законодателя.

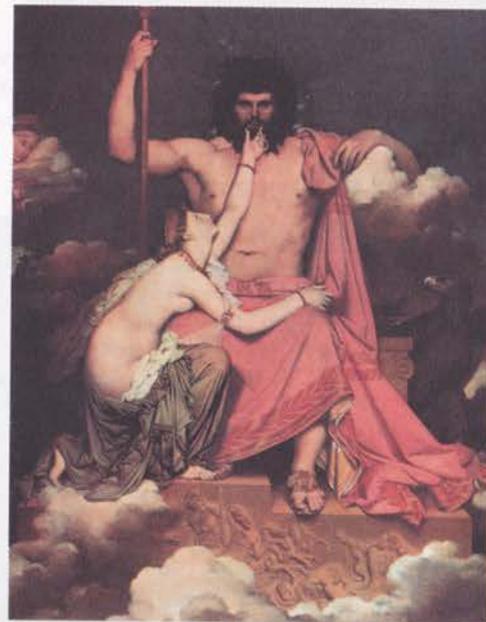
Попав в Италию, где он оставался до 1824 года, Энгр открыл подлинную ценность и обаяние античного искусства. Он страстно изучал не столько римские рельефы и круглую скульптуру, которые были источником стиля Давида и многих его последователей, сколько греческую вазопись с ее изысканной линейной ритмикой и плоскостным пониманием формы, а также искусство архаики и древнеримскую живопись. Впрочем, художественные интересы Энгра были весьма широкими. Не только по-прежнему высокочтимый Рафаэль, но и искусство более ранних мастеров, которых в то время называли «примитивами», и средневековая миниатюра вошли в орбиту его внимания. Есть основание предполагать, что Энгр знал и восточное искусство, — не случайно один из современников называл его «китайцем, заблудившимся в развалинах Афин». Все эти многообразные впечатления были не просто восприняты, но и подчинены собственному представлению художника о красоте и совершенстве формы, в структуре которой неизменно доминировал рисунок. Его Энгр считал «высшей честностью искусства» и понимал чрезвычайно многообразно и широко. «Рисовать вовсе не значит просто

делать контуры; рисунок не состоит только из линий. Рисунок — это еще и выразительность, внутренняя форма, план, моделировка... Рисунок содержит в себе более трех четвертей того, что представляет собой живопись»⁵. Цвет в этой системе ценностей играл второстепенную роль, всецело подчиняясь линейно-плоскостной концепции формы, что, однако, не исключает в картинах Энгра своеобразной красоты колорита, построенного на сочетании, главным образом, локальных пятен, тонально не связанных друг с другом, но объединенных в стройную, строго продуманную гармонию. Этот своеобразный линейно-плоскостный стиль находит блистательное выражение в картинах, которые Энгр периодически посылал из Италии в Парижский Салон, в их числе «Эдип и Сфинкс» (Салон 1808 г., Париж, Лувр) и, особенно, «Юпитер и Фетида» (1811, Экс-ан-Прованс, Музей Гране). Фантазия художника, вопреки ортодоксальным классицистическим представлениям давидовской школы, вызвала к жизни совершенно оригинальное истолкование традиционных образов, хотя в них и можно угадать определенные прототипы, даже современные (в частности, один из рисунков Дж. Флаксмана к «Илиаде» Гомера в фигуре Юпитера). Сюжет картины взят из первой песни поэмы. Неридида Фетида умоляет Юпитера о заступничестве за ее сына Ахилла. Обманчивое на первый взгляд следование классицистическим приемам — фронтальность композиции, примат рисунка,



Ж.-О.-Д. Энгр. Эдип и Сфинкс. 1808

Ж.-О.-Д. Энгр. Юпитер и Фетида. 1811





строгая выписанность деталей — оборачивается, по сути, произвольностью образного и композиционного решения: иррациональностью пространственного построения с парящим в небесах тронем, масштабное несоответствие мощной фигуры Юпитера и прильнувшей к нему Фетиды, а главное — дерзким отступлением от анатомической точности. Плавные, как бы струящиеся формы фигуры nereиды, столь гибкие, что кажутся бескостными, особенно руки, непомерно вытянутая шея, странно запрокинутая голова, — все это определяет ее пленительную грацию и особую экспрессию. В контрасте с мужественной и суровой бесстрастностью Юпитера Фетида

воспринимается как пластическое воплощение мольбы и нежности. Пожалуй, ни в одной работе Энгра не достигал такой выразительности и вместе с тем произвольности в трактовке

Ж.-О.-Д. Энгр. Роже и Анжелика. 1819



человеческой фигуры. Сам он считал, что некоторые преувеличения пропорций, форм, масштабных отношений позволительны, если они призваны подчеркнуть характер и в особенности если надо «выявить и подчеркнуть элемент прекрасного»⁶, и не раз следовал этому принципу. Удивительно цельная и совершенная по линейному ритму, эта картина — и одна из самых красивых по цвету работ Энгра. Интенсивно-голубое небо с клубящимися белыми облаками, розовато-оранжевый плащ Юпитера, желтовато-зеленоватая драпировка Фетиды объединяются в выразительное трезвучие, совершенно своеобразно интерпретирующее традиционные классицистические цветовые отношения.

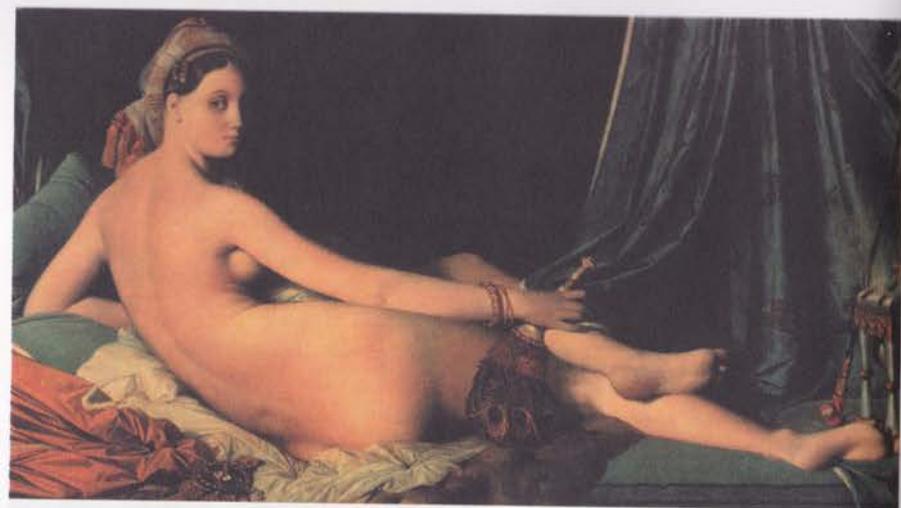
Неудивительно, что выставленная в Парижском Салоне 1812 года как итог пенсионерской поездки картина «Юпитер и Фетида» вызвала критику ортодоксальных адептов классицистической школы. В дальнейшем подобные работы Энгра высоко оценили молодые романтики.

Близость к романтизму особенно очевидна в композиции «Сон Оссиана» (1813, Монтбан, Музей Энгра), воссоздающей заоблачный мир Элизиума и озаренные таинственным светом призрачные фигуры муз, героев и нимф. Это, пожалуй, самая фантастическая и завораживающе притягательная картина Энгра, недвусмысленно демонстрирующая свободу романтического видения. С романтизмом связаны и многие другие картины итальянского периода, притом что стилистически они могут быть очень разными. Например, «Роже и Анжелика» (1819, Париж, Лувр), «Паоло и Франческа» (ок. 1819 г., Шантийи, Музей Конде) или «Смерть Леонардо да Винчи» (1819, Париж, Пти-Пале), в которых очевидно влияние «примитивов».

Как и близкие по стилю работы других художников, они нередко определяются понятием «стиль трубадур», представляющим определенную, хотя и не доминирующую, тенденцию во французском романтизме.



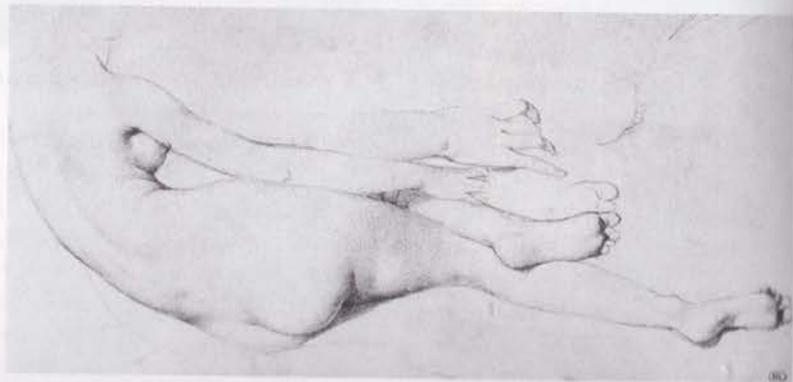
Ж.-О.-Д. Энгр. Купальщица Вальпинсона. 1808



Ж.-О.-Д. Энгр. Большая одалиска. 1814

В Италии Энгр создал и некоторые, едва ли не самые совершенные, изображения обнаженной натуры. Для него, как и для многих других художников, обнаженное женское тело было высшим воплощением красоты, а ей Энгр служил самозабвенно и подвижнически в течение всей своей жизни. Многие его произведения в этом жанре были результатом мучительных и долгих поисков. Но «Большая купальщица», или «Купальщица Вальпинсона» (1808, Париж, Лувр), была написана в сравнительно короткий срок, в непосредственном вдохновенном порыве. Как ни в одной картине этого круга, Энгр достиг в ней гармонии поразительно живого восприятия натуры и воплощающей его совершенной формы. Уверенный мягкий контур охватывает фигуру, изображенную со спины словно одним непрерывным движением кисти. Она моделирована тончайшими отношениями сколь-

Ж.-О.-Д. Энгр. Рисунок к картине «Большая одалиска»



зящего света и легких теней, рождающими почти неуловимое ощущение объема. Сдержанны и просты цветовые отношения: желтоватое тело, зеленоватый занавес слева, белая драпировка, покрывающая сиденье, серый фон. И только узор головной повязки вносит деликатный красочный акцент в эту строгую гамму. Сам Энгр, несомненно, понимал высокую ценность этого шедевра, неслучайно он повторил фигуру купальщицы в некоторых более поздних своих композициях.

Через шесть лет он послал в Парижский Салон «Большую одалиску» (1814, Париж, Лувр), которая вначале подверглась резкой критике, а в дальнейшем стала одним из прославленных произведений художника. Эта полулежащая женская фигура в восточном тюрбане, с веером из павлиньих перьев не столь естественна и непринужденна, как «Купальщица Вальпинсона». Но нельзя не оценить очарование этого стройного тела, мелодичность его линий, изящество и элегантность форм. При этом Энгр не побоялся допустить анатомические искажения: в вытянутой гибкой спине одалиски критики насчитали два лишних позвонка. «Что касается правдивости, — говорил Энгр, — я предпочитаю, чтобы ее немного преувеличили, хотя это и рискованно»⁷. И в данном случае риск был художественно оправдан.

В Италии, где Энгр оставался до 1824 года, были созданы прекрасные портреты, живописные и графические.

Последние в течение ряда лет были главным источником его существования. Богатые путешественники, посещавшие Рим, заказывали портретные рисунки. Некоторые из них были выполнены в один сеанс. Позже появилась фотография, и высокое искусство односеансного портрета было вытеснено равнодушной работой объектива. Энгр выработал в этих рисунках особую технику, не без опоры на традиции французского карандашного портрета XVI века. Тонко отточенным графитным каранда-



Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет мадам Детуш. 1816

Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Паганини. 1819



Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет мадам Девосе. 1807

Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет графа Н. Д. Гурьева. 1821

писных портретов мастера. В Италии Энгр выполнил прекрасные женские портреты: благородный и сдержанный по цвету, чуть отрешенный по выражению портрет мадам Девосе (1807, Шантйи, Музей Конде), более сложный по композиции и нарядный по колориту портрет мадам де Сенонн (1814, Нант, Художественный музей). Среди портретов друзей-художников, живших в Риме, многие сочетают строгость пластической формы с напряженностью внутренней жизни — таковы портреты художника Франсуа-Мариуса Гране (1807, Экс-ан-Прованс, Музей Гране) или скульптора Поля Лемуана (1819, США, Канзас-

шом он передавал фигуру, часто единой непрерывной линией, почти без моделировки, но уделяя большее или меньшее внимание костюмам и аксессуарам. Впрочем, главным всегда было лицо, как правило проработанное более подробно («Портрет мадам Детуш», 1816; «Портрет Паганини», 1819, оба — Париж, Лувр). Энгр умел остановиться вовремя и не нарушать прозрачную легкость графической формы, которой он мог подчинять даже громоздкие мужские костюмы или перегруженные деталями дамские наряды. Бодлер был прав, отметив, что рисунок Энгра лучше всего сочетает требования идеала и натуры.

Конечно, это относится не только к портретам, но, может быть, в еще большей степени к рисункам обнаженной натуры, которую Энгр мог передавать единым контуром, часто не отрывая карандаш от бумаги, с безошибочной уверенностью и трепетным чувством. «Строя фигуру, не создавайте ее по частям, — учил он. — Согласуйте все одновременно и, как правильно говорят, рисуйте ансамбль»⁸. В этих пленительных рисунках гибкие, текучие линии слагаются в безупречно выверенные формы («Художник должен верно петь своим карандашом», — говорил мастер), и невозможно разделить в них натуру и стиль.

Впрочем, проницательное замечание Бодлера касается, конечно, и живо-

писи, Музей Нельсон Аткинс). Даже в портрет надменно-бесстрастного русского дипломата графа Н. Д. Гурьева (1821, Санкт-Петербург, Эрмитаж) Энгр вносит оттенок романтической взволнованности благодаря выразительному пейзажному фону с тревожным грозным небом.

Начиная с 1820-х годов в творчестве Энгра происходит перелом, во многом определивший его дальнейшую судьбу. В 1820 году он получил заказ на большую алтарную картину для собора в Монтобанае — «Обет Людовика XIII». В ней он вернулся в лоно классицистической традиции, словно забыв о своих прежних оригинальных и смелых творческих устремлениях. Композиционное построение картины, образ Мадонны с Младенцем, являющейся



Ж.-О.-Д. Энгр. Обет Людовика XIII. Алтарная картина для собора в Монтобанае. 1824.

Ж.-О.-Д. Энгр. Апофеоз Гомера. 1827





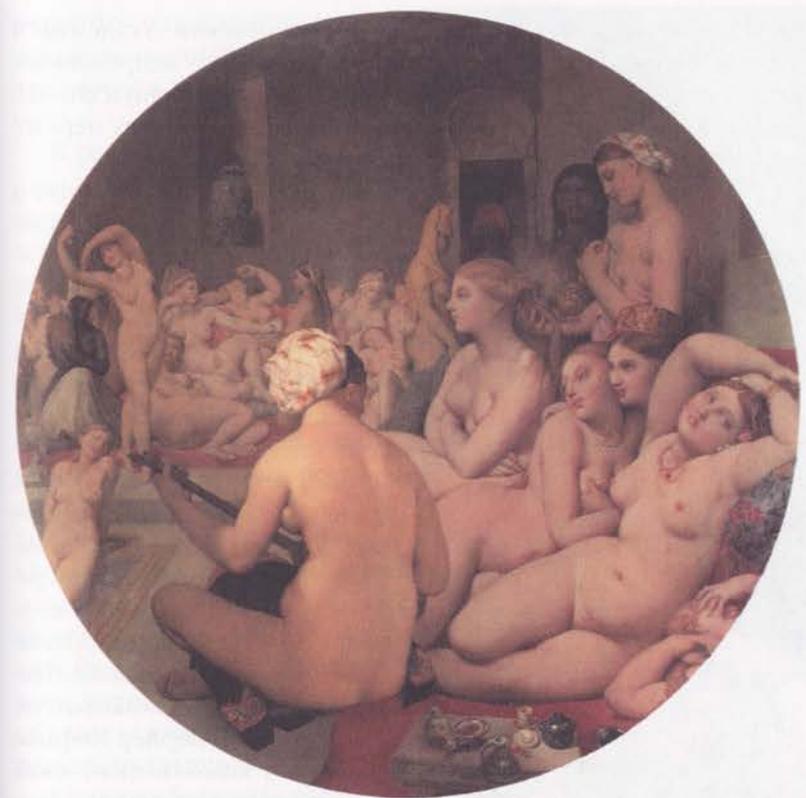
Ж.-О.-Д. Энгр. Венера Анадиомена. 1848

в облаках коленопреклоненному Людовику XIII, фигуры ангелов — все решено, как говорил сам художник, «в рафаэлевском и моем духе»⁹. Но в этой безжизненной стилистической реконструкции творческая оригинальность Энгра оказалась совершенно нивелированной влиянием его кумира. Что касается образа Людовика XIII, то его прототипом послужил портрет Филиппа де Шампены. Результатом стало совершенно эклектичное, хотя и мастерски выполненное произведение.

Попытки вдохнуть новую жизнь в старые формы были весьма многочисленны в европейском искусстве XIX века — достаточно вспомнить живопись назарейцев в Германии или прерафаэлитов в Англии. Они могли казаться более или менее убедительными, в целом же были утопичны, если не сопровождались подлинно оригинальной творческой интерпретацией. Но нет сомнения,

что среди художников, развивавшихся в русле историзма, Энгр был самым крупным мастером, а главное — многосторонним.

Ж.-О.-Д. Энгр. Золотой век. Незаконченная роспись в замке Дампьер. 1843–1847



Ж.-О.-Д. Энгр. Турецкая баня. 1863

«Обет Людовика XIII» был показан в Салоне 1824 года, вошедшем в историю художественной жизни Франции как Салон романтической битвы. Антиподом энгровской картины была «Резня на Хиосе» Делакруа — один из самых ярких манифестов романтизма. Обе картины с неоспоримой наглядностью демонстрировали поляризацию непримиримых тенденций во французском искусстве. Энгр, который до того не пользовался официальным признанием, был поднят на щит консервативной критикой. «Обет Людовика XIII» стал знаменем академической школы в ее борьбе с новыми художественными устремлениями, и прежде всего с романтизмом. Знаки признания не заставили себя ждать — награждение орденом Почетного легиона, избрание в члены Академии в 1825 году. Последующие работы Энгра, решенные в том же духе ортодоксального классицизма, — «Апофеоз Гомера» (Салон 1827 г., Париж, Лувр) или «Мадонна перед чашей с причастием» (1841, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) — подтвердили и упрочили его положение главы официальной школы и одного из самых влиятельных представителей академизма (с 1835 по

1841 год Энгр возглавлял филиал Французской Академии в Риме). В этом качестве Энгр со свойственной ему непреклонностью противостоял всему новому и смелому во французском искусстве, что, естественно, вызывало неприязнь многих передовых художников и критиков.

Но к счастью, работы, решенные в классицистическом, а точнее — в академическом плане, которым Энгр неизменно придавал особое значение, не исчерпывали его творческих устремлений. Он продолжал писать великолепные изображения обнаженной натуры, ставшие классическими в высоком смысле этого слова. Таковы «Венера Анадиомена» (1848, Шантийи, Музей Конде) и «Источник» (1856, Париж, Лувр). В отличие от ранней

«Купальщицы Вальпинсона», Энгр писал их долго, в течение многих лет, упорно стремясь к идеалу, который ему самому порой казался недостижимым. Своеобразным обобщением работы в этом жанре стала композиция «Золотой век» (незавершенная роспись в замке Дампьер, 1843–1847; станковый вариант — 1862). Вернер Хофман назвал эту композицию, изображающую прекрасные обнаженные фигуры на фоне идеального пейзажа, алтарной картиной культа античности. Пожалуй, скорее — это алтарная картина культа красоты. Энгр выразил в ней извечную мечту о счастливой гармонии идеальных людей и прекрасной природы, для выражения которой он не находил мотивов

в своей эпохе. В искусстве начала 1860-х годов эта картина может показаться анахронизмом. Но стоит вспомнить, как мало времени отделяет ее от мечтательных идиллий Пюви де Шаванна, Мориса Дени, от «Купальщиц» Ренуара. Мечту о «золотом веке» искусство пронесло через все бурное и драматическое XIX столетие.

К последним годам жизни Энгра относится и одна из самых удивительных интерпретаций мотива наготы — картина «Турецкая баня» (1863, Париж, Лувр) — сложная арабеска из обнаженных тел, заключенная в форму тондо. В ней вновь, более чем полвека спустя, появляется Купальщица Вальпинсона на фоне

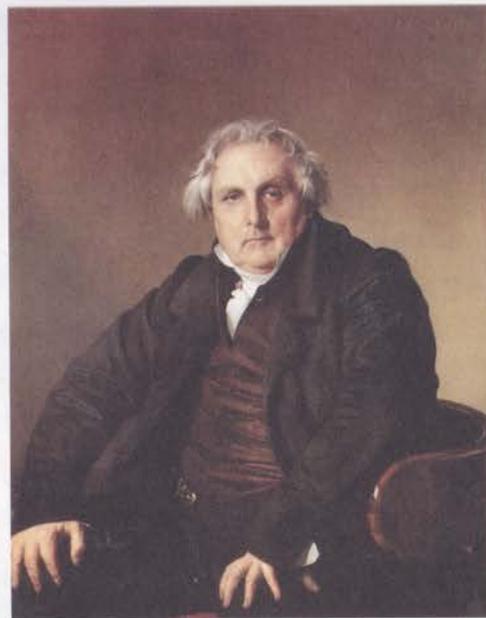
округлых сплетающихся фигур, исполненных томной задумчивости или чувственной неги.

В разнообразных по решению портретах, созданных в годы Июльской монархии, а затем и Второй империи (которую Энгр почти пережил), он блестяще выразил меняющееся лицо эпохи, естественно, главным образом, ее высших социальных слоев. Нетрудно обнаружить различие между мужскими и женскими портретами художника. В первых он более озабочен выражением характера модели. В женских портретах его в меньшей степени увлекают поиски красоты линейно-пластической структуры и цвета, которые становятся в них важным элементом образной концепции.

Портрет Бертена-старшего (1832, Париж, Лувр) — один из самых прославленных в искусстве XIX века. Энгр добился в нем не просто поразительной передачи портретного сходства (Бертена-старшего даже называли «портретом господина Энгра»). Образ энергичного и самоуверенного магната французской прессы воспринимается как «выражение целой эпохи» (Л. Вентури), как «Будда торжествующей, богатой, пресыщенной буржуазии» (Э. Мане).

И совсем иной по характеру портрет графа Моле — премьер-министра короля Луи Филиппа (1834, Париж, частное собрание). Его образ решен как олицетворение утонченного и хрупкого аристократизма.

Столь же красноречиво выражена эпоха, на этот раз эпоха Второй империи, в портрете Инесс Муатесье (1856, Лондон, На-



Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Бертена-старшего. 1832

Ж.-О.-Д. Энгр. Автопортрет. 1835



Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Инесс Муатесье. 1856



Ж.-О.-Д. Энгр. Одалиска и рабыня. 1839

циональная галерея). Эту величавую красавицу, которую современники сравнивали с Юноной, Энгр писал, как и многие свои женские модели, мучительно долго, придирчиво выбирая и меняя ее наряд и украшения. В окончательном (втором) варианте она изображена сидящей в позе, близкой к позе аркадской богини в одной из росписей Геркуланума. Фигура отражается в зеркале, где хорошо видны ее обнаженные плечи и классический профиль. Пышное платье лионского шелка с цветочным узором, подчеркивающее ее зрелую, несколько тяжеловесную красоту, обилие драгоценностей — все выражает вкус времени, с его пристрастием к декоративному богатству, столь же очевидно, как перенасыщенное декором здание Гранд-опера в Париже — самое яркое выражение стиля Второй империи.

Впрочем, и в эти годы портреты Энгра многообразны. Среди них есть более утонченные и изысканные, как портрет графини Луизы д'Оссонвиль (1845, Нью-Йорк, собрание Фрик), или простые и строгие, как портрет мадам Гонз (1857, Монтобан, Музей Энгра). Но и в них художник неизменно искал и находил особую красоту формы, адекватной его видению модели.

В поздние годы Энгр был материально независимым и мог выбирать свои модели. В рисунках это чаще всего его близкие или друзья. Великолепными образцами поздних графических портретов Энгра могут служить его автопортрет (1835, Париж,

Лувр), отличающийся особой деликатностью и мягкостью манеры, портрет Шарля Гуно (1841, Чикаго, частное собрание) или портрет Дельфины Энгр, второй жены художника (1852, Байонна, Музей Бонна).

Истинные шедевры в живописи и рисунке Энгр неизменно создавал, не слепо следуя образцам, а находя безупречное соответствие между натурой и стилем, между экспрессией и гармонией.

До конца своей жизни Энгр оставался одним из главных столпов академизма, хотя и в поздний период многие его произведения не соответствовали академической доктрине, в частности такое неожиданное и своеобразное проявление ориентализма, как картина «Одалиска и рабыня» (1839, США, Кембридж, Музей Фогг).

Многочисленные ученики и подражатели художника переняли, главным образом, мотивы и внешние приемы его искусства и были не способны постигнуть его истинное своеобразие и хоть сколько-нибудь приблизиться к уровню его мастерства. Наибольшей известностью среди них пользовался Ипполит Фландрен (1809—1864) — автор ряда больших декоративных циклов в парижских храмах, в частности в церкви Сен Жермен де Пре. Но самым талантливым и оригинальным учеником Энгра был Теодор Шассерио (1819—1856), испытавший в дальнейшем сильное влияние Делакруа и ставший одним из наиболее ярких мастеров «второй волны» романтизма.

Однако значение Энгра для последующего развития искусства выходит далеко за рамки его непосредственных учеников. Более всего ему обязаны те крупные мастера французской живописи, которые не подражали прославленному мастеру, но сумели извлечь из его опыта важные и многообразные уроки. Среди них были Пюви де Шаванн, Мане и особенно Дега, а также Ренуар, Гоген и многие другие, вплоть до Пикассо, когда обращение к Энгру ознаменовало для него пусть недолгий и непоследовательный, но плодотворный возврат к классике.

Классицизм в европейской скульптуре

На рубеже XVIII и XIX столетий и в первые десятилетия нового века во французской скульптуре не было лидирующей фигуры, которая, подобно Давиду, могла бы определить общую направленность художественного развития и создать школу. Здесь развивались разные тенденции, отчасти берущие начало в XVIII столетии. Все еще продолжал работать Жан Антуан Гудон (1741–1828) — крупнейший скульптор этого времени. В годы революции он создал великолепные портреты политических деятелей,

в том числе Байи и Мирабо, правдивые и исполненные живой экспрессии, развивающие художественные принципы прежних работ, однако не вносящие ничего нового в наше представление о его творчестве. Более молодые французские скульпторы работали в русле классицистических тенденций, господствующих в архитектуре и изобразительном искусстве. Все они побывали в Италии и не только непосредственно познакомились с античными памятниками, но и вошли в контакт с интернациональной колонией художников в Риме, исповедовавших антикизирующие принципы в искусстве. Однако почти никто из них не вырос в оригинального мастера.

Характерными примерами холодного и в значительной мере обезличенного классицистического стиля могут служить работы Дени-Антуана Шоде (1763–1810) — «Кипарис» (начало 1800-х гг., мрамор, Санкт-Петербург, Эрмитаж), серебряная статуя «Мир» (1810, Париж,

Лувр). Четкий контур, суховатые моделировки отличают эти скульптуры, профессиональные, но лишенные подлинной пластической выразительности. Шоде выполнил также статую Наполеона, которая была установлена на Вандомской колонне в 1811 году (архитектор Шарль Лепер), но удержалась там всего лишь четыре года, до падения императора и его высылки на остров Эльба. Шоде принадлежит и статуя Наполеона-законодателя, холодное подражание римским императорским статуям.

Вообще французские скульпторы этого времени не создали подлинно значительных портретов Наполеона, соизмеримых с работами живописцев. Единственное исключение — созданный Шарлем-Луи Корбе (1758–1808) терракотовый бюст Бонапарта (1799, Версаль, Национальный музей). Выполненный с натуры и отличающийся достоверностью, этот портрет поражает своей меланхолической, почти горестной интонацией, определяющей неожиданный драматический характер образа. В этом смысле портрет работы Корбе занимает совершенно особое место в обширной иконографии Наполеона (в то время еще первого консула). Живая лепка художника, создающая тонкую и изменчивую игру светотени, столь же уникальна в скульптуре того времени.

Самым искусным мастером женских портретов был Жозеф Шинар (1756–1813). Его портретный бюст мадам Рекамье (1802, терракота, Берлин, Старая Национальная галерея; мрамор, Санкт-Петербург, Эрмитаж) отличается изысканным изяществом классицистической формы и непосредственным выражением чисто французского шарма модели.

Самое полное и совершенное выражение классицизм в скульптуре рубежа веков получил в Италии, а точнее, в Риме, который сохранял свое значение крупнейшего центра художественного образования. Сюда из всех европейских стран стекались молодые художники, чтобы в непосредственном общении с великим античным наследием выработать свой более или менее оригинальный стиль.



Ш.-Л. Корбе. Бюст Наполеона. 1799. Терракота

Д.-А. Шоде. Кипарис. Начало 1800-х гг.



Ж. Шинар. Бюст мадам Рекамье. 1802. Терракота





А. Канова. Орфей. 1776. Мрамор

что все «великие художники были истинными последователями прекрасной природы»¹, однако неизменно подчеркивал необходимость выявления в ней «привлекательных» черт. Этот тонкий,

А. Канова. Геракл и Лихас. 1815. Мрамор



Однако первым большим мастером классицизма в это время был итальянец Антонио Канова (1757–1822). Он родился в Поссаньо и учился в Венеции, но рано переехал в Рим, с которым в дальнейшем была связана его творческая судьба. Впрочем, близость к венецианской художественной культуре XVIII века Канова, несомненно, сохранил в своем последующем творчестве. Это во многом определяет индивидуальность его образной концепции и стиля. Блестящий, рано сформировавшийся мастер, Канова быстро приобрел огромную популярность не только в Италии, но и далеко за ее пределами.

Его ранние работы знаменуют переход от позднего барокко к классицизму и в то же время свидетельствуют о внимательном изучении природы («Орфей» и «Эвридика», 1776). Канова полагал,

а порой шаткий баланс между натурой и идеализирующей формой ее воплощения мы ощущаем во всех работах мастера. Они очень индивидуально претворяют опыт античной, прежде всего эллинистической, пластики, — идеалом Канова была статуя Аполлона Бельведерского. Вместе с тем он был категорически против копирования античных образцов. Все, что он создал, — результат очень личного истолкования античных сюжетов и образов, свободной интерпретации классицистических приемов.

В Риме, куда Канова переехал в 1779 году, единодушное признание принесли ему монументальные надгробия папам Клименту XIII в соборе Св. Петра (окончено в 1792 г.) и Клименту XIV в церкви Св. Апостолов (1783–1787). Следуя общей композиционной схеме надгробий Бернини в соборе Св. Пет-

ра, Канова преобразует ее в более строгий архитектурный ансамбль — саркофаг с фигурой умершего и аллегорические фигуры по сторонам, — изолированный от архитектурного фона и исключающий полихромную монументов Бернини. Тем самым осуществлялся разрыв с барочной традицией и формирование новых эстетических принципов.

В целом скульптуры Кановы свидетельствуют о широте его творческих возможностей. Группа «Геракл и Лихас» (1796, гипс; 1815, мрамор, Рим, Галерея современного искусства) передает драматическую сцену гибели Лихаса, которого Геракл бросает в Эгейское море. Отчаянное сопротивление жертвы и яростный порыв Геракла воплощены в сложной динамичной композиции, исполненной патетической экспрессии.

Однако дарованию Кановы более соответствовал не героический пафос, а изящество и грация. Эти качества присущи большинству произведений мастера — таких как «Амур и Психея», «Три грации», «Венера Итальянская», «Геба» и т. д. Прославленная группа «Поцелуй Амура», известная в многочисленных репликах (1796, Санкт-Петербург, Эрмитаж), свидетельствует о композиционной свободе и изобретательности Кановы, его умении объединить фигуры в целостный органичный ансамбль, ритмическое богатство и выразительные качества которого раскрываются лишь с различных точек зрения. Амур изображен в стремительном порыве, спешащим на помощь умирающей Психее, которая открыла флакон коварной Прозерпины. Группа имеет символический подтекст: пробуждение человеческой души (психеи) божественной любовью. Канова великолепно владел движением и жестом, в большинстве его скульптур не столь динамичными, как в «Поцелуе Амура», часто едва уловимыми, но тающими тонкие эмоциональные нюансы. Так, Венера Итальянская (1804–1812, мрамор, Рим, галерея Боргезе), в общих чертах повторяющая



А. Канова. Надгробие Папы Климента XIII в соборе Св. Петра. 1792. Фрагмент
А. Канова. Надгробие Папы Климента XIV в церкви Св. Апостолов. 1783–1787



античную Венеру Медичи, совершенно своеобразна в своем непосредственном движении, передающем испуг и смущение. Столь же оригинален и далек от античных прототипов характер образа богини — ее лицо, фигура, прическа.

Эта черта присуща почти всем созданиям Кановы. Обычно его скульптуры лишь отдаленно связаны с античными образцами, отличаясь от них изяществом пропорций, миловидностью лиц и несколько трафаретной чувствительностью, вызывающей ассоциацию с искусством рококо. Именно эти качества соответствовали вкусу времени, еще связанному с традициями сентиментализма. Вместе с тем эмоциональность образов Кановы, их особая лирическая интонация, в наименее удачных работах грозящая превратиться в слащавость, воспринимаются и как предощущение романтизма.

Композиционные приемы и пластическая форма идеально соответствуют образной концепции Кановы. Как правило, его скульптуры лишены всякой резкости. Плавное перетекание объемов, мягкий силуэт, мелодичные контуры, образованные округлыми скользящими линиями, — характерные черты его стиля.



А. Канова. Поцелуй Амура. 1796. Мрамор
А. Канова. Геба. 1800-е гг. Мрамор

Канова виртуозно владел своим излюбленным материалом — каррарским мрамором, умело используя особые качества его светопроницаемости. Он полировал свои скульптуры, но всегда стремился сохранить матовость их поверхности, обогащенной сложной игрой светотеневых нюансов, создающих иллюзию теплоты тела и его живой трепетности. Полностью оценить эти качества можно только с близкого расстояния. Не случайно со-

временники рассматривали работы Кановы при свете свечей, а не при резком дневном или искусственном свете.

Скульптуры Кановы благодаря свободе композиционной структуры, живой динамике фигур, точно найденному силуэту органично связаны с окружающим пространством, насыщают его своей живой энергией. Более всего это проявляется в уже упоминавшейся группе «Поцелуй Амура» или в менее амбициозных по замыслу, исполненных непосредственной грации фигурах танцовщиц. В одной из самых пленительных работ мастера — «Гебе» (1800-е гг., мрамор, Санкт-Петербург, Эрмитаж) юная богиня запечатлена в момент, когда она готова оторваться от



А. Канова. Полина Боргезе в образе Венеры-Победительницы. 1803. Мрамор

облака и взмыть в свободном парении в небесное пространство, наполняя золоченую чашу из высоко поднятого изящного кувшинчика.

Портретные работы Кановы воплощают те же поиски гармонии идеала и натуры. Сестру Наполеона Полину Боргезе он представил в образе Венеры-Победительницы, полулежащей на антикизированной кушетке, с яблоком в руке — даром Париса (1803, мрамор, Рим, галерея Боргезе). Типологически эту статую можно сопоставить с портретом мадам Рекамье Давида. Но образ, созданный Кановой, холоднее и отрешеннее по выражению. Поэтому частичная нагота Полины Боргезе не воспринимается как нечто шокирующее. Нельзя не отдать должное утонченной

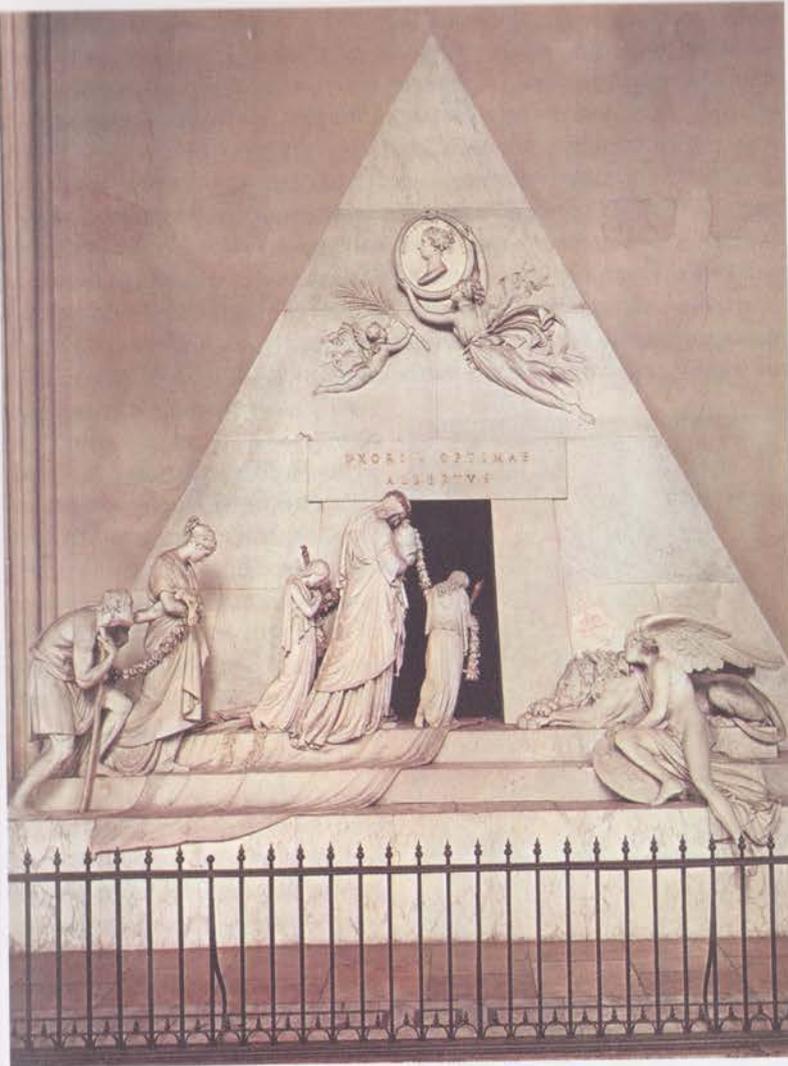
красоте пластики фигуры, плавной певучести ее контуров и совершенству обработки мрамора, светящаяся белизна которого оттенена тактичным введением позолоты.

Канова пользовался особым расположением Наполеона. Кроме портретных бюстов императора скульптор создал его колоссальную статую (1811, бронза, Милан, Пинакотека Брера; мрамор, Лондон, Апслей-хаус, Музей Веллингтона). Канова изобразил Наполеона обнаженным, уподобив его победоносному

Марсу или Августу, с длинным скипетром в одной руке и земной сферой, увенчанной крылатой Викторией, — в другой. Наполеон был озадачен таким решением, однако Канова уверенно мотивировал свою трактовку тем, что «язык скульптуры — прежде всего нагота и драпировки»².

Одно из самых значительных и оригинальных произведений мастера — проект монументального надгробия Тициана (1795), объединивший скульптурные и архитектурные элементы в выразительную декоративную композицию. Не осуществленный как памятник Тициану, он стал основой для решения надгробия эрцгерцогини Австрийской Марии Кристины в церкви Августинцев в Вене (1798—1805), а позже — памятника самому Канове в церкви Санта Мария Глорियोза деи Фрари в Венеции, выпол-

ненного после смерти мастера его учениками. Плоская пирамида с портретным медальоном умершей, приставленная к стене, своими четкими геометрическими формами контрастирует с процессией задрапированных фигур, поднимающихся по лестнице ко входу в склеп. Рядом — крылатый гений с потушенным факелом — эмблема смерти, которую можно часто встретить в надгробиях этой эпохи. Канове удалось сочетать в этом памятнике торжественное величие и ощущение таинственного предела вечности с интенсивностью чувства, выраженного в печально склоненных фигурах, олицетворяющих скорбь и память об умершей.



А. Канова. Надгробие эрцгерцогини Марии Кристины в церкви Августинцев в Вене. 1798—1805

Безраздельно преданный искусству, Канова вместе с тем играл активную роль в общественной и культурной жизни Италии. Он очень много сделал для процветания искусства своей родины, всячески поддерживая молодых художников, а также заботясь о сохранении художественных ценностей. В частности, именно Канова сыграл решающую роль в возвращении на родину произведений искусства, увезенных во Францию по распоряжению Наполеона³.

Снискавший громкую европейскую славу, Канова имел многочисленных учеников и последователей во многих странах,

прежде всего во Франции. В Италии его влияние на развитие скульптуры было определяющим до конца XIX века, но не всегда благотворным, ибо внешнее подражание его образам и стилю нередко приводило к банальной красоте и сентиментальному штампу.

Младший современник Кановы датчанин Бертель Торвальдсен (1770–1844) был во многих отношениях его антиподом. Он окончил Копенгагенскую Академию, а затем в 1797 году, получив Римскую премию, приехал в Италию, где и прошла большая часть его жизни. В отличие от Кановы, Торвальдсен формировался медленно и свой стиль обрел лишь в Риме, непосредственно изучая и копируя античные памятники. При этом его особен-

но привлекала не скульптура эллинизма, которую превыше всего ценил Канова, а более строгие памятники классической эпохи (V в. до н. э.). Собственно, Торвальдсен был первым крупным скульптором, обратившимся к этому периоду античного искусства, в котором он видел высшее выражение классического идеала.

Статуя Язона (1802–1803, гипс; 1828, мрамор, Копенгаген, Музей Торвальдсена) — первое значительное произведение Торвальдсена, которое очень полно, даже исчерпывающе характеризует его мироощущение и стиль. Торвальдсен изобразил Язона обнаженным, но в шлеме, с копьем и золотым руном, переброшенным через руку. Он только что свершил свое героическое деяние (победил дракона) и теперь спокойным шагом направляет-

ся к ожидающему его кораблю. При этом Торвальдсен акцентирует не момент движения, а гордую статику фигуры в отличие от Кановы, в работах которого динамическая поза или жест приобретают активное выразительное и тектоническое значение и тем самым связывают их со средой. Торвальдсен мыслит свои скульптуры как замкнутое в себе, самодостаточное целое, обычно изолированное от окружающего пространства четким контуром. Эта определенность контуров дала основание некоторым

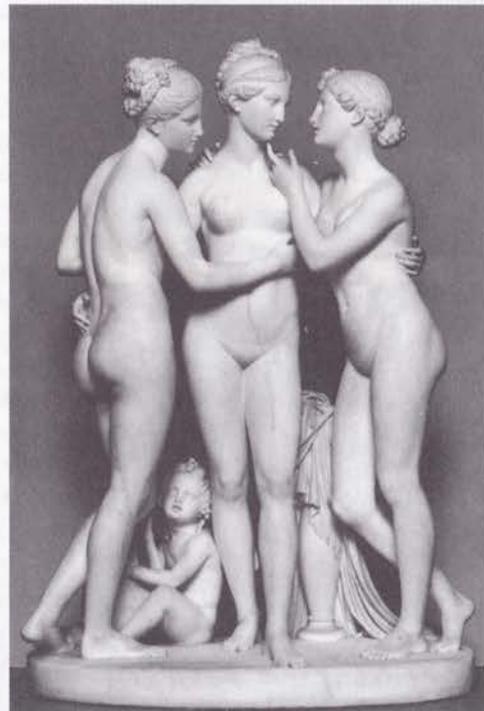
исследователям назвать стиль Торвальдсена «линейным». В постановке фигуры, в ее идеальном равновесии с четко выраженной опорой на одну ногу, в пропорциях и самом ее характере нельзя не усмотреть опыт изучения поликлетовского «Дорифора». Искусство Торвальдсена более строго и мужественно, более близко к античным образцам, совершенно чуждо как рокайльных реминисценций, так и непосредственной живости работ Кановы. Именно такой образной концепции соответствуют и пластические приемы — четкость моделировок и замкнутость контура, гладкость поверхности, исключая живописную игру светотени, столь характерную для пластической манеры Кановы. От последней «Язона» и все дальнейшие работы Торвальдсена отличает также расчет на одну, как правило, фронтальную точку зрения. В этом тоже проявляется господствующее статическое начало его скульптур, не разрушающее строгую замкнутость пластической формы.

«Язон» имел огромный успех в художественных и литературных кругах Рима. Мужественная сила и спокойное достоинство образа античного героя воплощали в глазах современников идеал совершенного человека. В этой статуе выделялись «величие и простота» — качества, которыми Винкельман восхищался в греческом искусстве и которые он хотел видеть в работах своих современников. «Язон» Торвальдсена снискал лестный отзыв Кановы, увидевшего в этой статуе «новый и великолепный стиль». Многие воспринимали «Язона» как возрождение высокого духа античности, адекватное ее лучшим образцам и в равной степени очищенное как от тривиальных примет непосредственной природы, так и от связи с иными стилистическими традициями.

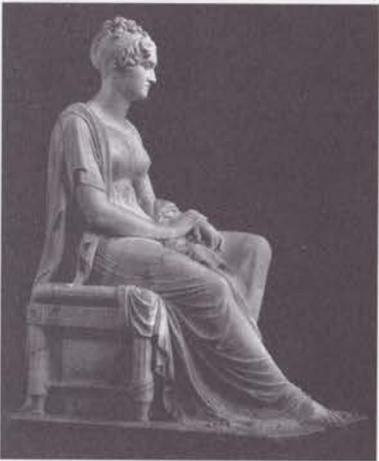
Торвальдсен нередко обращался к тем же мотивам, что и Канова, он также создал группы «Три грации», «Амур и Психея», скульптуру «Геба». Их сравнение обнаруживает своеобразие концепций обоих мастеров. Холодное совершенство образов Тор-



Б. Торвальдсен. Язон. 1828. Мрамор. Фрагмент



Б. Торвальдсен. Три грации. 1817–1819. Мрамор



Б. Торвальдсен. Ганимед. Мрамор
Б. Торвальдсен. Статуя графини
Е. А. Остерман-Толстой.
Ок. 1815–1819 г. Мрамор

да Наполеона в Рим в 1812 году и достигающий в длину 35 метров. Торвальдсен следовал концепции фриза Парфенона (который он не видел в натуре), но проявил значительную изобретательность в композиции, в позах и движениях участников изображенного триумфального шествия, прекрасное чувство ритма и умение найти органическое соответствие между фигурами и фоном.

вальдсена оставляет мало места живому чувству или вовсе его исключает. Мифологические персонажи Кановы кажутся более одухотворенными, наделенными более индивидуальными, хотя и достаточно однотипными интонациями. Современникам Торвальдсен казался более «подлинным греком», его даже прозвали «датским Фидием». Однако то, что считалось достоинством, обернулось ущербностью в глазах последующих поколений, и Торвальдсена стали обвинять в том, что он «говорит языком других». Но и это было несправедливым, ибо датский мастер воплотил идеал высокой классики в формах, созвучных современному умонастроению и, в общем, далеко не столь однообразных, как это было принято думать.

Не случайно именно Торвальдсену была поручена реставрация и реконструкция тимпанов храма Афины Афайи в Эгине, найденных в 1811 году. В реконструированном виде они были установлены в мюнхенской глиптотеке. Для того времени Торвальдсен блестяще справился со своей задачей, однако он не мог учесть стилистические различия архаики — эпохи, когда был создан храм, и классики. Именно стилю последней он и следовал в своей реконструкции недостающих частей. В наше время эта реставрация была подвергнута резкой критике, и, в конце концов, дополненные Торвальдсеном части были изъяты из ансамбля.

Одним из самых грандиозных произведений мастера стал рельеф «Въезд Александра Македонского в Вавилон», заказанный по случаю ожидаемого приезда

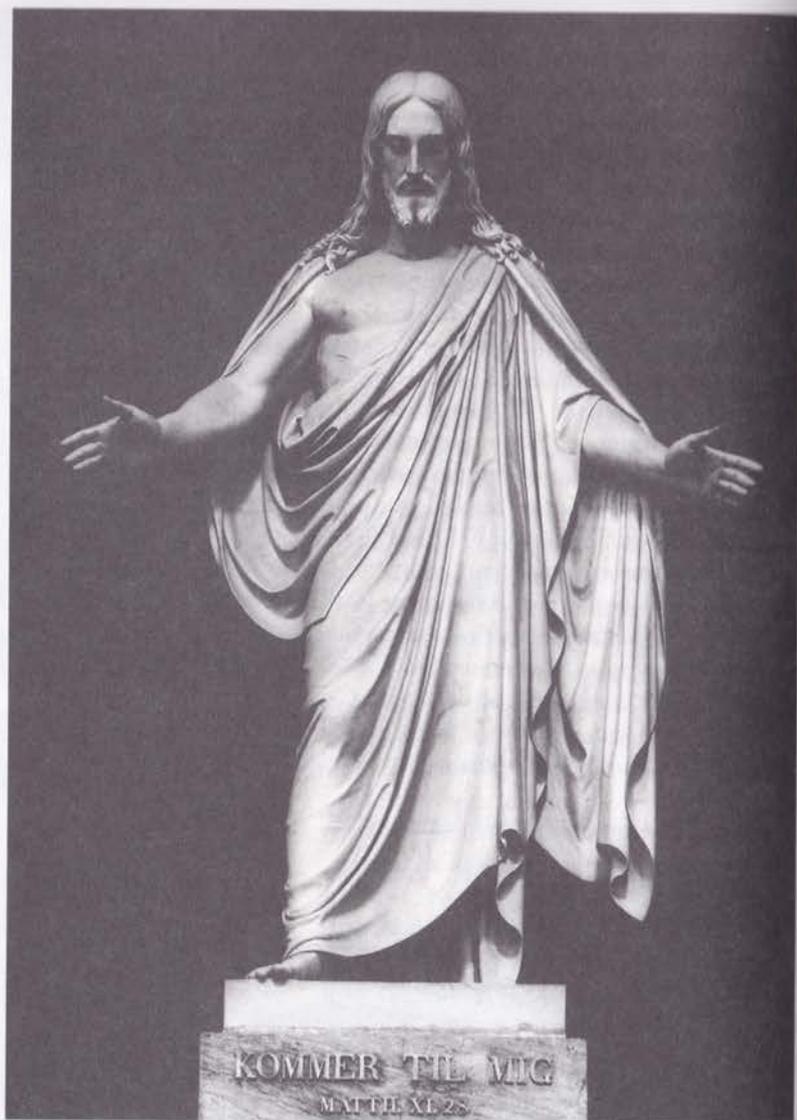
Портрет по самой своей природе был жанром, чуждым Торвальдсену, искавшему в большинстве своих работ выражения величностного идеала. В своих памятниках он ориентировался, прежде всего, на античные образцы — так, конный памятник Юзефу Понятовскому в Варшаве варьирует решение статуи Марка Аврелия, уйти от которого могли лишь немногие скульпторы классицизма. Памятник графу Потоцкому настолько антиклизирован и в облике и в одежде, что это вызвало нареkania польской общественности, в том числе Адама Мицкевича.

Больше индивидуальных черт в статуе графини Е. А. Остерман-Толстой (ок. 1815–1819 г., мрамор, Санкт-Петербург, Эрмитаж) или княгини М. Ф. Барятинской (1819–1823, мрамор). Последняя отличается удивительно целостным силуэтом и очень тонко передает женственную грацию модели.

Совершенно особое место занимает в наследии Торвальдсена памятник в Люцерне (1819–1821). Он был воздвигнут в память швейцарских гвардейцев, которые погибли во время штурма Тюильри, защищая Людовика XVI. Его решение во многом уникально: в нише отвесной скалы высечена из камня монументальная фигура умирающего льва. Образ могучего раненого зверя исполнен героической патетики, чуждой другим произведениям Торвальдсена и вносящей неожиданную романтическую ноту в его классицистическое искусство.

Б. Торвальдсен. Памятник в Люцерне. 1819–1821





Б. Торвальдсен. Статуя Христа. Церковь Богоматери в Копенгагене. 1811–1829

В 1838 году Торвальдсен вернулся в Данию. Последние годы жизни он посвятил созданию декора церкви Богоматери в Копенгагене, осуществленному при активном участии учеников мастера. Эта церковь – один из ярких примеров очень цельного ансамбля протестантского храма (архитектор Х. Хансен). Торвальдсен создал для нее, кроме рельефов, статуи апостолов (больше натуральной величины), ангела с купелью в виде раковины и статую Христа в апсиде, словно встречающего входящих в храм жестом благодостного приятия и всепрощения. Вневремен-



Б. Торвальдсен. Ангел с купелью. Церковь Богоматери в Копенгагене. 1811–1829

ная красота Его лица и антиклизированная фигура являют собой редкий пример абсолютной гармонии античного и христианского идеала. Эта статуя приобрела в Дании огромную популярность, и, хотя позже ее упрекали в холодности и отсутствии экспрессии, эмблематичность образа Христа, несомненно, несет в себе высокий универсальный смысл.

Слава и влияние Торвальдсена на последующее развитие скульптуры мало чем уступают влиянию Кановы, особенно в северных странах Европы, где его строгий классицистический



И. Г. Шадов. Памятник графу фон дер Марку в церкви Св. Доротеи. 1787–1791. Мрамор

стиль господствовал в пластике вплоть до середины XIX столетия, а в некоторых случаях и позже.

Самый крупный скульптор классицизма в Германии – Иоганн Готфрид Шадов (1764–1850) – следовал классицистическим нормам далеко не столь последовательно и безоговорочно, как Торвальдсен. Он был убежден, что каждый художник должен, прежде всего, проявить свою оригинальность, даже вопреки этим нормам. Обязательным условием творчества Шадова считал изучение живой природы, и оно неизменно дает себя знать во всех значительных его работах. После окончания Берлинской Академии художеств Шадов провел три года (1785–1787) в Риме;

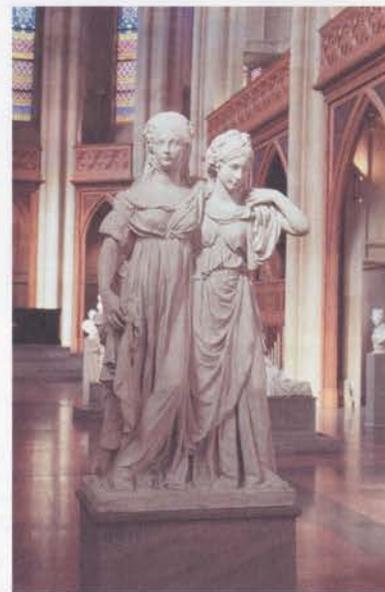


И. Г. Шадов. Квадрига, венчающая Brandenburgские ворота в Берлине. 1789–1794. Бронза (восстановлена в 1957–1958 гг.)

здесь он подружился с Кановой, во многом близким ему по духу. В дальнейшем он жил в Берлине, руководил придворной скульптурной мастерской и был профессором, а затем директором Академии.

Первая крупная работа Шадова – памятник юному графу фон дер Марку в церкви Св. Доротеи (1787–1791, мрамор; ныне – Берлин, Старая Национальная галерея), сильно пострадавший во время Второй мировой войны, – представляет собой своеобразную интерпретацию традиционного типа монументального надгробия. Двухъярусная композиция объединяет саркофаг с лежащей фигурой умершего и над ним в нише – фигуры трех парок. Ощущение внезапности и даже случайности смерти, поразившей мальчика, сочетается с трагическим сознанием неотвратимости судьбы, и это придает памятнику совершенно оригинальную интонацию, мало связанную с классицистическим идеалом.

Последнему Шадов отдал дань в сильно антиклизированной – этого требовал и характер архитектуры – квадриге, венчающей



И. Г. Шадов. Принцессы Луиза и Фридриха. 1795–1797. Мрамор



И. Г. Шадов. Лежащая девушка. 1826. Мрамор



И. Г. Шадов. Портрет И.-В. Гёте. 1822–1823. Мрамор

Бранденбургские ворота в Берлине (архитектор К. П. Лангханс, 1789–1794, бронза, разрушена во время Второй мировой войны, восстановлена в 1957–1958). Но в большинстве его работ мы неизменно ощущаем непосредственную связь с натурой и живость выражения.

Двойной портрет прусских принцесс Луизы и Фридерики (1795–1797, мрамор, Берлин, Старая Национальная галерея) принадлежит к числу самых пленительных созданий Шадова. Сам он считал, что женский портрет представляет неимоверные трудности, ибо требует «соединить сходство и прелесть модели, зафиксировать в одном каком-то моменте присущую ей привлекательность, которая в жизни заложена

на в бесконечном разнообразии импульсов и проявляется во множестве моментов»⁴. Двойной портрет принцесс — блестящее решение этой задачи. В статуях очаровательных юных сестер, объединенных непосредственным чувством взаимной привязанности, цельность силуэта сочетается с естественным изяществом и живостью движений и жестов, с очень тонко почувствованным индивидуальным характером и выражением. Особый шарм моделей передан с несравненным мастерством и вместе с тем без всякой манерности или слащавости. Принцессы изображены в платьях, соответствующих антикизирующей моде эпохи Директории. Ниспадающие крупными динамичными складками, эти одежды рождают отдаленные ассоциации с античными драпировками, не нарушая, однако, совершенно современный характер образов.

Более поздняя работа Шадова — «Лежащая девушка» (1826, мрамор, Берлин, Старая Национальная галерея) — едва ли не лучшее изображение обнаженного тела в немецкой скульптуре этого времени, а может быть, и всего XIX века. Гибкие, мелодичные линии стройного тела вызывают в памяти образы обнаженных моделей Энгра. При этом Шадов не жертвует живым ощущением натуры, а находит для его воплощения совершенную, но далекую от античных прообразов форму.

Шадов создал много великолепных портретных бюстов, правдивых и выразительных (в частности, портрет И.-В. Гёте, 1822–1823, мрамор, Берлин, Старая Национальная галерея). В своих памятниках он стремился соединить монументальность с жиз-



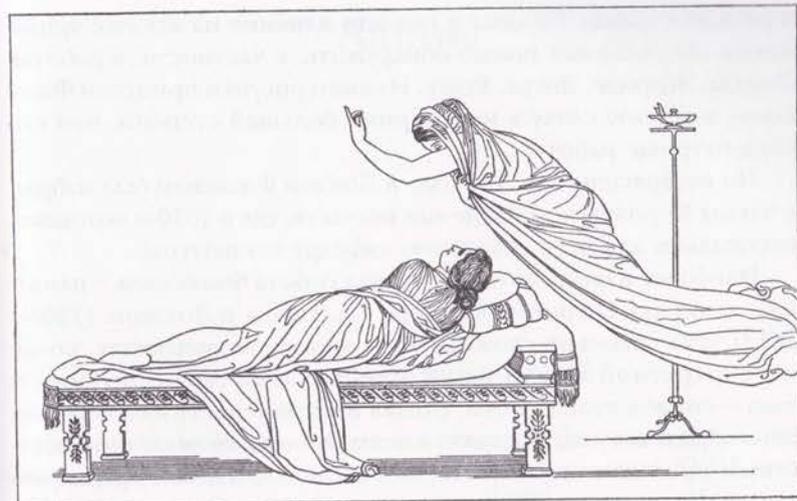
К. Д. Раух. Фигуры Славы, венчающие колонны на Конногвардейском бульваре в Петербурге. 1845. Бронза

ненной достоверностью. Так, статуя Фридриха II в Штетине (1793) изображает стареющего короля в костюме XVIII века и совершенно лишена репрезентативности. По сути дела, она уже никак не связана с классицизмом.

Даже в проекте конной статуи Фридриха II для Берлина Шадов отказался от антикизированной трактовки образа вопреки мнению многих современников, в том числе Гёте. Но заказ на нее в конце концов получил самый блестящий из многочисленных учеников Шадова — Кристиан Даниэль Раух (1777–1857). В целом он следовал реалистическому решению Шадова, изобразив короля в историческом костюме (1836–1851).



Дж. Флакман. Иллюстрация к поэме Гомера «Илиада». Первая половина 1790-х гг.



Дж. Флакман. Иллюстрация к поэме Гомера «Одиссея». Первая половина 1790-х гг.



Дж. Флакман. Памятник адмиралу Нельсону в соборе Св. Павла в Лондоне. 1808—1818

Раух, который был очень продуктивным скульптором, выполнил ряд заказов русского двора, в том числе портреты Николая I и Александры Федоровны, а также две эффектные фигуры Славы, венчающие колонны на Конногвардейском бульваре в Санкт-Петербурге (1845, бронза).

В Англии Джон Флакман (1755—1826) наиболее полно воплотил классицистические устремления своего времени, придав им некоторые специфически английские черты. Он учился в школе при Академии искусств, а затем, не получив Римскую премию, более десяти лет работал на керамической мануфактуре Дж. Уэджвуда. Флакман создал для нее множество изящных рельефов — как правило, белых на голубоватом фоне — в духе античной ва-

зой живописи, открытие которой стало событием в развитии художественного вкуса рубежа веков. Эти рельефы, несомненно, способствовали мировой известности продукции Уэджвуда.

Но еще большую славу принесли Флакману его иллюстрации к «Илиаде» и «Одиссее», над которыми он работал в Риме в первой половине 1790-х годов. Позже к ним присоединились рисунки к трагедиям Эсхила (1802, 1807).

В этих иллюстрациях Флакман выработал совершенно своеобразную изысканную и прозрачную манеру деликатного контурного перового рисунка. Он вдохновлялся не только линейными ритмами греческой вазопиσης, но и готическим искусством, интерес к которому в то время возродился и в английской архитектуре. Эти легкие контурные рисунки, совершенно лишенные объема и тем самым материальности, исполнены живого чувства, которое сам Флакман считал «душой искусства». Неудивительно, что он снискал благодаря им прозвище «романтический классицист», которое в дальнейшем присваивалось многим художникам, сочетавшим в своем искусстве магистральные тенденции времени.

Рисунки Флакмана были гравированы (и при этом значительно огрублены) Томмазо Пиролли и опубликованы начиная с 1793 года во многих изданиях. Они имели огромный успех



Дж. Флакман. Памятник Агнесс Кромвель. 1797—1800. Собор в Чичестере

в разных странах Европы и оказали влияние на многих художников. Это влияние можно обнаружить, в частности, в работах Давида, Жироде, Энгра, Рунге. Именно рисунки принесли Флаксмону мировую славу в неизмеримо большей степени, чем его скульптурные работы.

По возвращении в 1794 году в Лондон Флаксман был избран в члены Королевской Академии искусств, где в 1810-м возглавил специально для него созданную кафедру скульптуры.

Наиболее известная скульптурная работа Флаксмана — памятник адмиралу Нельсону в соборе Св. Павла в Лондоне (1808–1818). Это довольно сложная композиция, включающая, помимо портретной статуи, аллегорическую фигуру Британии и льва — символ этой страны. Общая импозантность аллегорического образа вступает, однако, в некоторое противоречие с известным прозаизмом статуи Нельсона, недостаточно органично связанной с монументальной концепцией памятника.

Более интересны не столь амбициозные произведения Флаксмана — такие, как памятник Агнесс Кромвель (1797–1800, собор в Чичестере), в котором Флаксман мог проявить свое безупречное чувство линейного ритма, утонченного и выразительного.

В поздний период творчества Флаксман еще раз обратился к графическим иллюстрациям, создав цикл контурных рисунков к «Теогонии» и «Трудам и дням» Гесиода. Их гравировал друг Флаксмана — Уильям Блейк, который гораздо лучше Пиролли почувствовал тонкий лиризм и изысканную прелесть этих рисунков.

Англия

Сплетение тенденций

Английская национальная художественная школа вступила в период высокого расцвета в первые десятилетия XVIII века, после относительного безвременья в XVII столетии. При этом, особенно начиная с середины XVIII века, английское искусство и — шире — культура в целом выдвигает не только очень значительные, но типологически во многом контрастные явления в самых различных сферах творческой деятельности. В литературе поиски философского осмысления мира и очень рано пробудившийся интерес к природе, сочетавшийся с эмоциональным ее восприятием, вызвали к жизни тенденции, не только связанные с сентиментализмом, но и во многом предвосхищающие последующее развитие романтизма. Не случайно В. М. Жирмунский назвал Англию «классической страной предромантизма»¹. Его симптоматичными и даже яркими проявлениями еще в первой половине столетия можно считать «Времена года» Джеймса Томсона, опубликованные между 1720-ми и 1730-ми годами. Воплощенное в них высокопоэтическое чувство природы, представление о ее божественной сущности сочетаются с чисто романтической идеей ее постоянного движения во времени. С предромантизмом в английской литературе связаны «Ночные думы» Эдварда Юнга (1742–1744), оказавшие большое влияние на развитие романтического миросознания и за пределами Англии, прежде всего в Германии, а несколько позже — такие сочинения Томаса Грея, как знаменитая «Элегия, написанная на сельском кладбище» (1751) и «Бард» (1757). Грей был знатоком и исследователем средневековой литературы и архитектуры, несомненно повлиявшим на возрождение интереса к готике, чрезвычайно характерное для английской культуры. Одним из первых проявлений этого интереса стала усадьба Хораса Уолпола «Струубери-хилл», перестройка которой по проекту самого владельца относится ко второй половине столетия (в основном между 1748 и 1777 гг.). Знаменательно, что тот же Уолпол стал автором первого готического романа ужасов «Замок Отранто»,



Дж. Нэш. «Королевский павильон» в Брайтоне. 1815–1823

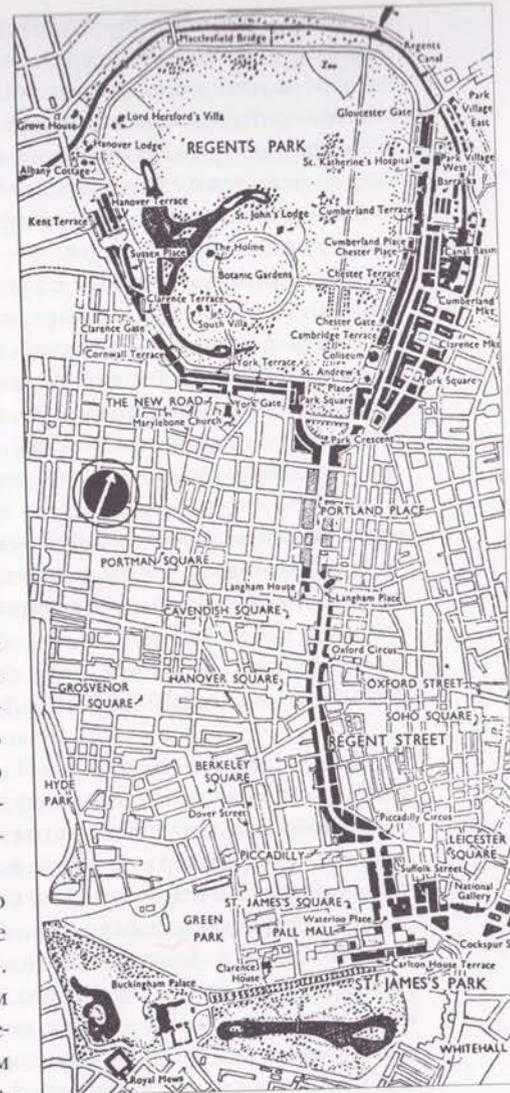
за которым последовали многие другие романтические сочинения в том же духе. Интерес к национальной средневековой истории и литературе стал импульсом создания литературных мистификаций. Самыми прославленными далеко за пределами Англии были поэмы Джеймса Макферсона «Фингал» и «Оссиан» — источник сюжетов произведений многих, в частности, французских художников.

Впрочем, растущее увлечение Средневековьем, часто определяемое как «готическое возрождение» (К. Кларк), не исключало интереса к античной культуре. Публикация «Афинских древностей» стала событием в его развитии. В сфере архитектуры своеобразный, чисто национальный вариант классицизма в творчестве братьев Роберта и Джеймса Адамов сосуществовал в конце столетия с романтизированными (во всяком случае, в некоторых постройках) интерпретациями классицистического стиля в проектах (интерьеры банка в Лондоне) и постройках Джона Соана (1753–1837). Разные тенденции могли сочетаться в творчестве одного мастера. Джон Нэш (1752–1835) решил в классицистическом стиле Букингемский дворец в Лондоне, однако еще раньше (1815–1823) построил знаменитый «Королевский павильон» в Брайтоне, объединив, и притом достаточно органично, китайские, индийские, мавританские элементы в одном здании, которое часто сравнивают с восточной сказкой.

В том же смешанном стиле, объединяющем восточные и готические мотивы, Нэш решил и некоторые загородные (усадебные) дома. Впрочем, подобные сооружения остались все же единичными явлениями в английском зодчестве как свидетельство свободы и многообразия творческих концепций их создателя. Ту же свободу и подлинный размах Нэш проявил в своей градостроительной деятельности, в частности в ансамбле Риджент-

стрит в Лондоне, соединившей спроектированный им в английском духе Риджент-парк и площадь Пикадилли. Фасады этой фешенебельной улицы решены в едином классицистическом стиле, развивающем мотив ионического ордера, использованного Нэшем в застройке Парк-Сквер — начала всего ансамбля (1812–1821). Однако к 1800 году все более активной в английском зодчестве становится неоготическая тенденция, опирающаяся на национальные традиции. Постепенно она приобретает доминирующее значение в архитектуре и прикладном искусстве. Самым ярким, хрестоматийным ее образцом уже в середине XIX века стал грандиозный ансамбль Лондонского парламента, возведенный по проекту Чарльза Бэрри и Огастеса Уэлби Пьюджина (1840–1868).

Изобразительное искусство Англии обнаруживает то же многообразие приоритетов. Классицизм не получил в нем столь широкого распространения, как во Франции. Самым последовательным его представителем в живописи был Гэвин Гамильтон (1723–1798) — автор ряда картин на сюжеты «Илиады» (1760–1770), которые можно считать наиболее полным воплощением в английском искусстве идей Винкельмана. Уже упоминавшийся скульптор и график Джон Флаксман не случайно снискал прозвище «романтистическо-го классициста», ибо лучшие его произведения — рисунки — весьма далеки от ортодоксальных принципов этого стиля. Предромантические и романтические проявления в английской живописи и графике развивались параллельно с аналогичными тенденциями в литературе, прежде всего в поэзии. В настоящее время многие исследователи начинают историю романтической



Дж. Нэш. Ансамбль Риджент-стрит в Лондоне

живописи Англии с Ричарда Уилсона (1713/14–1782) и Томаса Гейнсборо (1727–1788), причем основания для этого видят, главным образом, в пейзажном творчестве названных мастеров. Именно в пейзажном искусстве линия предромантизма, а затем и собственно романтизма прослеживается наиболее последовательно начиная с такого специфически английского явления, как пейзажный сад, объединивший творческие усилия человека и красоту естественной природы в нерасторжимом, органичном эстетическом и этическом единстве и оказавший огромное влияние на развитие садово-паркового искусства Европы.

Жанровая структура английского изобразительного искусства конца XVIII – начала XIX века весьма многообразна – это и портрет, и бытовой жанр, и изображение животных (особенно специфичны для Англии своеобразные «портреты» лошадей), и «спортивная» гравюра, и живопись, а также сатирическая графика. Но совсем особое место в развитии нового творческого мирознания раннего английского романтизма принадлежит двум художникам, чье творчество не вписывается в общий контекст английской художественной школы.

Одинокое визионеры

Иоганн Генрих Фюсли (1741–1825) и Уильям Блейк (1757–1827) были современниками, друзьями и единомышленниками. Оба принадлежали одной эпохе, когда рушились старые представления и рождалось новое восприятие действительности, новый взгляд на мир, на человека, на искусство. Оба были страстными приверженцами свободы личности, в том числе и творческой. Фюсли считал, что «художник имеет право сочинять, не употребляя ни традиции, ни поэзию, ни историю; воображение и образы – свободное сочетание; к ним бежит художник, разочарованный в действительности»². Блейк мог бы подписаться под этими словами, в которых сформулирована творческая программа романтизма, как ее понимали и некоторые их современники – например, Гойя в Испании, а в Англии поэты следующего поколения – лейкисты и затем Байрон и Шелли.

Фюсли был швейцарцем, но большая часть его жизни связана с Англией. Он родился в Цюрихе в семье, причастной к искусству. Его отец был художником и историком искусства. Профессиональной школой для Фюсли было, прежде всего, изучение и копирование рисунков и гравюр старых мастеров. Кроме того, большое влияние на его формирование оказали дружеские связи семьи с передовыми швейцарскими и немецкими художниками и литераторами, в частности с И. Я. Бодмером. Сам Фюсли был другом впоследствии знаменитого педагога И. Г. Пе-

сталоцци и писателя И. К. Лафатера. Эрудиция Фюсли в общекультурном и особенно в литературном плане была исключительной, а таланты многообразны. Он писал стихи, эссе, критические заметки, а позже – блистательные афоризмы. Еще в молодости Фюсли перевел на английский язык «Размышления о скульптуре и живописи греков» Винкельмана. Они были изданы в середине 1760-х годов, в период его первого, сравнительно короткого пребывания в Англии, и познакомили английские художественные круги с теоретическими постулатами прославленного немца. Впрочем, самому Фюсли провозглашенные Винкельманом идеалы были абсолютно чужды, как все, что грозило сковать его собственную фантазию. Однако несомненные творческие импульсы он получил во время пребывания в Италии (1770–1779). Здесь он не испытал особого воздействия античного наследия или неоклассицизма, господствовавшего в интернациональной художественной среде Рима, хотя и общался с Менгсом, Давидом и другими приверженцами классицизма. Зато огромное впечатление произвело на него искусство Микеланджело, который до конца дней оставался его кумиром и титанизму которого он стремился следовать во многих своих работах. Впрочем, круг интересов Фюсли в Италии был все же довольно широким – от греческой вазописи и древнеримских росписей до живописи Тинторетто и маньеристов.

В 1779 году Фюсли окончательно переехал в Лондон, и в дальнейшем его творчество было связано с английской художественной школой, в которой он занимал, однако, совершенно особое место. Его называли «диким швейцарцем» за бурный темперамент и безудержную фантазию, за склонность к преувеличениям и, конечно, за абсолютную независимость и даже эксцентричность в жизни и творчестве. Все это в полной мере сказалось в одной из первых и едва ли не самой знаменитой его картине, выполненной в Англии, – «Ночной кошмар» (ок. 1783 г., Франкфурт-на-Майне, Музей Гёте, известны варианты в других собраниях). Ее создание на исходе рационалистической эпохи Просвещения кажется совершенно неожиданным, но, несомненно, предвосхищающим почти на полтора десятилетия фантазмагии Гойи в его «Капричос». Сама же абсурдность сопоставления фигуры спящей женщины, словно сползающей с изголовья, и материализованного воплощения образов ее сновидений – тролля, усевшегося на ее груди, и конской головы с фосфоресцирующими глазами, возникающей из щели полога, – надолго опережает сюрреалистические опыты художников XX века с их особым интересом к миру подсознания. Трудно вместе с тем отделаться от мысли, что художник вложил оттенок иронии в представленную ситуацию. При этом откровенная иррациональность сочетается в картине с достоверностью отдельных деталей, на-



И. Г. Фюсли. Ночной кошмар. Ок. 1783 г.

ловиях, он написал свыше сорока больших картин для аналогичной Мильтоновской галереи (1790–1800) — дань его преклонения перед великим и в то время полузабытым поэтом. Из них было продано всего несколько холстов, и лишь немногие сохра-

И. Г. Фюсли. Сатана, ускользящий от копья Итюрисля. 1802



пример натюрморта на столике у постели спящей женщины. Подобное парадоксальное сочетание фантастики и реальности, вымысла и наблюдения, патетики и гротеска — типичная черта творчества Фюсли.

Литературный склад дарования художника определил тематику большинства его работ, чаще всего вдохновленных произведениями его любимых авторов — Данте, Шекспира и Мильтона. Фюсли вместе с рядом других живописцев участвовал в создании так называемой Бойделевской Шекспировской галереи. Уже по собственной инициативе, в труднейших материальных ус-

словиях, он написал свыше сорока больших картин для аналогичной Мильтоновской галереи (1790–1800) — дань его преклонения перед великим и в то время полузабытым поэтом. Из них было продано всего несколько холстов, и лишь немногие сохранились до нашего времени. Оба проекта галерей, посвященных Шекспиру и Мильтону, были, конечно, утопичны. Первый — хотя бы в силу стилистического разноречия картин, принадлежавших совершенно разным по своим творческим концепциям художникам. Картины же Фюсли на сюжеты Мильтона, с их произвольно интерпретированными образами, в которых, кроме того, поиски монументальной формы оборачивались свойственной многим работам художника гигантоманией, были совершенно непонятны большинству его современников.

Фюсли почти не работал с натуры, которая, по собственному признанию художника,



И. Г. Фюсли. Макбет. Ведьмы

выводила его из себя. Его произведения, прежде всего, — создания воображения, для которого литературные впечатления служили побудительным импульсом. Отсутствие натуральных наблюдений могло привести в наименее удачных работах к определенному образному штампу. Особенно это касается мужских персонажей его работ. Однако интенсивность восприятия и эмоционального переживания литературных прототипов могла вызвать к жизни произведения, адекватные великим текстам. К ним относится небольшая картина, иллюстрирующая один из эпизодов «Потерянного рая» Мильтона, — «Сатана, ускользящий от копья Итюрисля» (1802, Цюрих, частное собрание). В немногих своих живописных произведениях Фюсли достиг такой цельности композиции и колорита, такой пластической красоты и экспрессии фигур и движений, особенно порывисто взлетающего в окутанное мраком ирреальное пространство Сатаны. Для Фюсли и Блейка этот образ был олицетворением мятежного свободолюбия. Не случайно его часто сопоставляют с Люцифером Байрона.

В многочисленных картинах на сюжеты Шекспира Фюсли порой следует театральным впечатлениям (он сам признавался, что изучал игру прославленного Дейвида Гаррика). В некоторых случаях эта связь становится слишком очевидной, патетика жестов и мимики чрезмерной, гротескные преувеличения художественно неоправданными («Макбет. Ведьмы», Стратфорд-на-Эвоне, галерея Шекспировского мемориального театра). Но в лучших живописных иллюстрациях шекспировских драм Фюс-



И. Г. Фюсли. Титания обнимает голову осла (на сюжет пьесы «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира). 1790-е гг.

ли обнаруживает неисчерпаемую композиционную изобретательность, свободу и смелость пространственных построений, удивительное разнообразие экспрессии — от трагической патетики и сумрачной серьезности до беззаботной игривости. Последнее отличает некоторые работы, связанные с комедиями великого драматурга, в частности одну из самых известных на сюжет пьесы «Сон в летнюю ночь» — «Титания обнимает голову осла» (1790-е гг., Лондон, галерея Тейт). Легкие изящные фигурки сказочных персонажей — эльфов, духов, гномов — кружатся в неопределенном и столь же сказочном пространстве вокруг центральной сцены, трактованной с живым юмо-

ром. Женские образы, и прежде всего главная героиня, наделены вполне земным, даже квазисовременным характером, не лишены оттенка эротизма.

Чисто живописные качества картин Фюсли не всегда равноценны, их колорит темен (впрочем, они могли потемнеть из-за технологических просчетов), как правило, густая и пастозная манера исполнения несколько однообразна.

Зато высокое мастерство Фюсли-рисовальщика совершенно бесспорно. Тематически рисунки в основном соответствуют его живописи, но более разнообразны. Фюсли великолепно владел различными графическими техниками и использовал их свободно, гибко и многообразно, неизменно подчиняя своему индивидуальному видению и фантазии. Он часто использовал сочетание пера и размывок, достигая богатейших тональных эффектов, построенных на напряженных светотеневых контрастах. В этой манере выполнены его ранние, созданные в Италии рисунки к «Божественной комедии», например «Данте и Уголино» (1777, Лондон, Британский музей). Именно Фюсли «открыл» Данте после длительного периода забвения и тем самым предвосхитил значение его творчества в романтическом искусстве разных стран. Многим рисункам Фюсли присуще удивительное чувство монументальной формы, часто более органичное, чем в живописных работах художника. Пример тому — лист «Ахилл-

лес у погребального костра Патрокла» (1795—1800, Цюрих, Кунстхалле), обнаруживающий поразительную смелость композиционной организации с низкой точкой зрения и срезом первопланых фигур, с совершенно нетрадиционным пониманием пространства, типичным для многих других работ Фюсли. И наряду с такими монументальными (в пределах небольшого размера) рисунками с резкой и энергичной пластикой формы Фюсли создавал легкие и прозрачные по манере контурные рисунки, исполненные лирической одухотворенности («Ромео и Джульетта», 1815, Веймар, Государственные художественные собрания). Впрочем, диапазон образных решений и стиля в рисунках художника очень широк. Маньеристически гротескная утрирован-



И. Г. Фюсли. Данте и Уголино. Рисунок к «Божественной комедии» Данте. 1777



И. Г. Фюсли. Ахиллес у погребального костра Патрокла. 1795—1800

ность движений, вытянутые пропорции фигур, причудливая вычурность рисунка определяют острую, порой даже пугающую экспрессию некоторых женских образов художника, свободно интерпретирующего литературные прототипы («Геро, Урсула и Бетатриса» по комедии У. Шекспира «Много шума из ничего», 1800—1805, Базель, Публичное художественное собрание). Совершенно особое место в графическом наследии художника занимают рисунки женских фигур, объединенных в незначущие, но исполненные скрытого напряжения жанровые сцены, в которых облик и костюмы «дам полусвета» (Е. А. Некрасова) трансфор-



И. Г. Фюсли. Титания обнимает голову осла (на сюжет пьесы «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира). 1790-е гг.

ли обнаруживает неисчерпаемую композиционную изобретательность, свободу и смелость пространственных построений, удивительное разнообразие экспрессии — от трагической патетики и сумрачной серьезности до беззаботной игривости. Последнее отличает некоторые работы, связанные с комедиями великого драматурга, в частности одну из самых известных на сюжет пьесы «Сон в летнюю ночь» — «Титания обнимает голову осла» (1790-е гг., Лондон, галерея Тейт). Легкие изящные фигурки сказочных персонажей — эльфов, духов, гномов — кружатся в неопределенном и столь же сказочном пространстве вокруг центральной сцены, трактованной с живым юмором.

Женские образы, и прежде всего главная героиня, наделены вполне земным, даже квазисовременным характером, не лишены оттенка эротизма.

Чисто живописные качества картин Фюсли не всегда равноценны, их колорит темен (впрочем, они могли потемнеть из-за технологических просчетов), как правило, густая и пастозная манера исполнения несколько однообразна.

Зато высокое мастерство Фюсли-рисовальщика совершенно бесспорно. Тематически рисунки в основном соответствуют его живописи, но более разнообразны. Фюсли великолепно владел различными графическими техниками и использовал их свободно, гибко и многообразно, неизменно подчиняя своему индивидуальному видению и фантазии. Он часто использовал сочетание пера и размывок, достигая богатейших тональных эффектов, построенных на напряженных светотеневых контрастах. В этой манере выполнены его ранние, созданные в Италии рисунки к «Божественной комедии», например «Данте и Уголино» (1777, Лондон, Британский музей). Именно Фюсли «открыл» Данте после длительного периода забвения и тем самым предвосхитил значение его творчества в романтическом искусстве разных стран. Многим рисункам Фюсли присуще удивительное чувство монументальной формы, часто более органичное, чем в живописных работах художника. Пример тому — лист «Ахил-

лес у погребального костра Патрокла» (1795—1800, Цюрих, Кунстхалле), обнаруживающий поразительную смелость композиционной организации с низкой точкой зрения и срезом первопланых фигур, с совершенно нетрадиционным пониманием пространства, типичным для многих других работ Фюсли. И наряду с такими монументальными (в пределах небольшого размера) рисунками с резкой и энергичной пластикой формы Фюсли создавал легкие и прозрачные по манере контурные рисунки, исполненные лирической одухотворенности («Ромео и Джульетта», 1815, Веймар, Государственные художественные собрания). Впрочем, диапазон образных решений и стиля в рисунках художника очень широк. Маньеристически гротескная утрирован-



И. Г. Фюсли. Данте и Уголино. Рисунок к «Божественной комедии» Данте. 1777
И. Г. Фюсли. Ахиллес у погребального костра Патрокла. 1795—1800



ность движений, вытянутые пропорции фигур, причудливая вычурность рисунка определяют острую, порой даже пугающую экспрессию некоторых женских образов художника, свободно интерпретирующего литературные прототипы («Гёро, Урсула и Бетатриса» по комедии У. Шекспира «Много шума из ничего», 1800—1805, Базель, Публичное художественное собрание). Совершенно особое место в графическом наследии художника занимают рисунки женских фигур, объединенных в незначащие, но исполненные скрытого напряжения жанровые сцены, в которых облик и костюмы «дам полусвета» (Е. А. Некрасова) трансфор-



И. Г. Фюсли. Геро, Урсула и Беатриса. По комедии У. Шекспира «Много шума из ничего». 1800–1805

мируются гротескным видением художника в неповторимо оригинальный сплав фантазии и реальности. Эти женские образы кажутся загадочными и словно таящими скрывают угрозу.

Именно рисунки Фюсли особенно высоко ценили современники, в частности Блейк и Гёте. Но в целом успех его искусства был ограниченным, многим оно казалось странным и непонятным. Это, однако, не помешало официальному признанию художника. В 1790 году Фюсли был избран в члены Королевской Академии искусств, где в дальнейшем читал лекции и преподавал, стараясь при этом не сковывать свободного развития своих учеников. Среди них были Тёрнер, Уилки и некоторые другие видные и очень разные английские художники, развивавшиеся в русле совсем иных творческих концепций, нежели их экстравагантный наставник.

Друг Фюсли и единственный близкий ему по духу художник Уильям Блейк испытал некоторое влияние его искусства. Но Блейк, безусловно, превосходил Фюсли по масштабу дарования и уровню мастерства, а стилистически воспринимается во многом его антиподом. Блейк — самый крупный мастер раннего романтизма в Англии не только в сфере изобразительного искусства, но и, быть может в еще большей степени, в поэзии. Он был оригинальным мыслителем, мистиком и визионером, как в переносном, так и в буквальном смысле этого слова: мир его видений был для него такой же реальностью, как и окружающая действительность, и он воплощал их в своем творчестве. Наделенный почти пугающей мощью воображения и пророческим даром, Блейк создал свою мифологическую космогонию. В его универсальных концепциях мироздания своеобразно преломились идеи Парацельса, Сведенборга и, особенно, немецкого мистика Якоба Бёме, а также библейские сказания и даже элементы восточных религий.

Блейк был одержим идеей свободы и страстным неприятием царящего в мире зла и порабощения личности. Редкий художник испытывал столь острое чувство ответственности за будущее человечества. Бунтарь, а во многих своих литературных произведениях даже богоборец, он создал искусство, проникнутое пафосом жизнестроения. И вместе с тем Блейк был способен оценить

и воспеть самые скромные проявления великой и бесконечной жизни мира, идею органичности и цельности которого он выразил в знаменитом четверостишии, ставшем поэтической формулой романтического миропредставления:

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир в зерне песка,
В единой горсти бесконечность
И небо в чашечке цветка.

(Перевод С. Я. Маршак)

Творчество Блейка-художника неотделимо от его философских взглядов и особенно от его литературных произведений, которые он сам иллюстрировал. В течение всей жизни он работал, главным образом, как график и только в виде исключения — в живописи, но не масляной, а в технике темперы или акварели. Но и эти произведения являются своеобразными иллюстрациями библейских текстов.

Блейк родился в Лондоне в семье мелкого торговца. Среда, в которой он вырос, вовсе не была связана с искусством, но с ранних лет он писал стихи и рисовал. Не получив никакого общего образования, Блейк, однако, много читал и в дальнейшем приобрел глубокие познания в литературе и философии.

Его профессиональное обучение началось очень рано, в рисовальной школе Г. Парса. Затем в течение нескольких лет он занимался в мастерской гравера Дж. Безайра. Для своего наставника, работавшего по заказам Археологического и Антикварного обществ, Блейк рисовал в лондонских церквях, особенно в Вестминстерском аббатстве, памятники средневековой скульптуры — от статуй и надгробий до жанровых сцен на капителях или сложной орнаментики декоративных деталей. Под руководством Безайра Блейк в совершенстве овладел графическим мастерством, прежде всего техникой резцовой гравюры, которую уже в ранних произведениях сумел подчинить своим творческим интенциям. В годы работы у Безайра он глубоко проникся духом и стилем готических памятников. Кроме скульптуры Блейк, несомненно, хорошо знал средневековую миниатюру и витраж, и это во многом определило характер его искусства. Для Блейка готическая форма была «живой». В ту пору подобный взгляд разделяли еще очень немногие художники. Впрочем, он хорошо знал по гравюрам искусство мастеров других эпох, прежде всего Возрождения, — Рафаэля, Дюрера, Микеланджело (влияние его творчества заметно в ряде работ Блейка), маньеристов и даже ассирийские рельефы. Но национальная, специфически английская графическая концепция формы³, особое значение линии, гибкого контура в ее построении, характер пропорциональных отношений, связанные с традициями Средневековья,



У. Блейк. Дитя-радость. Иллюстрация к «Песням Невинности». 1789



У. Блейк. Мошка. Иллюстрация к «Песням Невинности». 1789

всегда оставались основой его искусства. Это, однако, не исключало значения оригинального и живого чувства цвета во многих его работах.

Уже ранние произведения Блейка обнаруживают совершенно особый, а по сути дела, небывалый со времен Средневековья синтез изображения и слова, рисунков и текста. Но в данном случае и то и другое было созданием Блейка. Сборники коротких стихотворений «Песни Невинности» (1789) и «Песни Опыта» (1794) сам Блейк в подзаголовке определил как «два состояния человеческой души». Он решил текст и иллюстрации, точнее, художественное оформление как единое целое, напечатав их на одной доске в специально изобретенной им для этого и последующих изданий технике выпуклого офорта (сам он назвал эту технику «деревянной гравюрой на меди»), в котором и печатаются выпуклым спосо-



У. Блейк. Иллюстрация к книге «Европа». 1794

бом текст и изображение, а фон остается белым. Оттиски раскрашивались от руки, так что все они получались разными. Контур, как правило, был не черным, а цветным — коричневым или синим, что придавало особую прелесть и мягкость линии. В этих небольших листах Блейк развивает традиции средневековых иллюминированных рукописей с их сложной и богатой орнаментацией, объединяющей растительные мотивы и человеческие фигуры, с абсолютной гармонией текста и изображения. И вместе с тем он предвосхищает более поздние опыты Уильяма Морриса — реформатора английской книги, — относящиеся уже ко второй половине XIX века. В этих листах рисунки невозможно воспринимать вне их литературной основы. Они столь же разнообразны по смыслу, интонации, образной (непосредственной или метафорической) концепции, простодушно-наивной и радостной в «Песнях Невинности», сумрачной или трагической в «Песнях Опыта».

За этими скромными по формату, но исполненными высокой поэзией ранними работами Блейка последовали более грандиозные по замыслу, охватывающие глобальные проблемы бытия, так называемые «пророческие» поэмы, которые, по мысли автора, должны были стать для человечества ориентиром в его стремлении к свободе, справедливости и счастью. В них можно ощутить отзвуки Великой французской революции, которую Блейк радостно приветствовал и исход которой не поколебал его веру в конечную, но нелегкую победу добра и света. Сопровождающие текст небольшие по размеру гравюры воплощают масштабные, даже титанические образы, рожденные фантазией художника, не без опоры на Библию, Мильтона или народные представления, но совершенно своеобразные в пространстве блейковского универсума. В первой из них — поэме «Брак Неба и Ада» (ок. 1790—1793 гг.) — окружающие текст гравюры словно охвачены языками пламени. Смысл многих изображений остается не до конца раскрытым и



У. Блейк. Гравюра к книге «Брак Неба и Ада». Ок. 1790—1793 гг.

У. Блейк. Чума. Иллюстрация к книге «Европа». 1794

во всяком случае воспринимается в самом общем значении диалектического единства и персонификации Добра и Зла, Человека и Бога, души и тела, воображения и догмы.

Сам Блейк прекрасно сознавал, что его символический язык будет для многих недоступным. «Я знаю, что мой мир — мир воображения и образов. Я вижу все, что изображаю из этого мира, но не каждый видит его таким же»⁴.

В своих произведениях Блейк творит собственную мифологию, часто облекая в образы-символы отвлеченные понятия — Любовь, Счастье, Воображение, Страсть. Таковы «Книга Лоса» (1795), «Книга Уризена» (1794), «Европа» (1894), «Америка» (1793). Вместе с тем в контекст фантастических образов, симво-



У. Блейк. Навуходоносор

лизирующих сущностные начала бытия во вселенском масштабе и в микрокосме человеческой жизни, порой включаются реальные сцены. Пример — трагический лист «Чума» в книге «Европа», рождающий ассоциации с некоторыми листами «Капричос» Гойи.

Одно из самых мрачных порождений блейковской фантазии — злобный и могущественный тиран Уризен — своеобразная интерпретация Иеговы, олицетворение всего, что сковывает и ограничивает свободу человека, подчиняя его всевластию меры и расчета. Символ порабощения личности в гравюре «Навуходоносор» — образ человека, превратившегося в четвероногое животное с лицом, искаженным отчаянием и гневом.

Многие монументальные иллюстрации этих книг уже не составляют единого целого с текстом, часто занимая целую поло-

су, которая порой кажется тесной для их укрупненных форм, соразмерных по своему смысловому значению созданием Микеланджело.

Последняя, незаконченная и не изданная при жизни Блейка «пророческая» поэма «Иерусалим» (1804–1820) воплощает веру автора в грядущее освобождение человека. Гравюры, сопровождающие текст, даны то в форме заставок, то в виде страничных изображений. Их смысл не поддается однозначному истолкованию, однако общая интонация отличается спокойствием и просветленностью.

Как правило, лучшие графические произведения Блейка — изобразительные интерпретации его собственных текстов. Исключение, и притом блистательное, составляют его небольшие, исполненные тончайшей поэзии гравюры к школьному изданию Вергилия и более масштабные, даже грандиозные по своему образному смыслу иллюстрации к «Книге Иова» и к «Божественной комедии» Данте. Все они относятся к последним годам жизни Блейка.

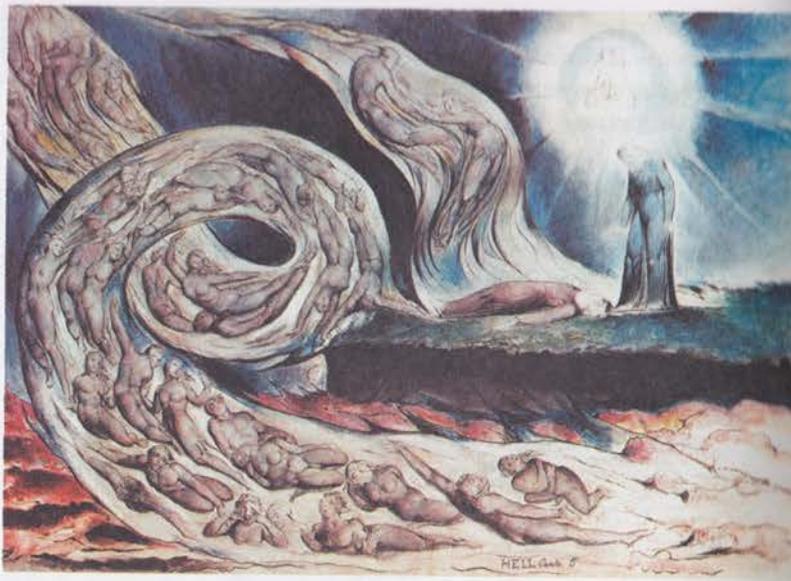
В резцовых гравюрах к «Книге Иова» (1818–1825) он возвращается к принципу синтетического решения своих первых книг, но использует очень тонкую и вместе с тем динамичную и напряженную линейную манеру в центральных композициях и более легкую, прозрачную — в обрамлениях. Эти изображения дополняют смысл центральных сцен то непосредственно, то в виде иносказаний или эмблем. В «Книге Иова» Блейк создал уникальные по глубине, оригинальности и техническому совершенству интерпретации библейского текста. Драма жертвенности, искупительного очищения через страдания и просветленного всепрощения раскрывается в небольших листах с несравненной эмоциональной силой, способной вызвать ассоциации с грандиозными образами плафона Сикстинской капеллы.

Другой шедевр Блейка — акварели к «Божественной комедии» Данте (ок. 1824–1827 гг.). Он создал свыше ста композиций, но



У. Блейк. «И отвечал Господь Иову из бури». Иллюстрация к «Книге Иова». 1818–1825

У. Блейк. «Воззри на Бегемота, которого я сотворил, как и тебя». Иллюстрация к «Книге Иова». 1818–1825



У. Блейк. Вихрь любовников. Паоло и Франческа. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. Ок. 1824—1827 гг.

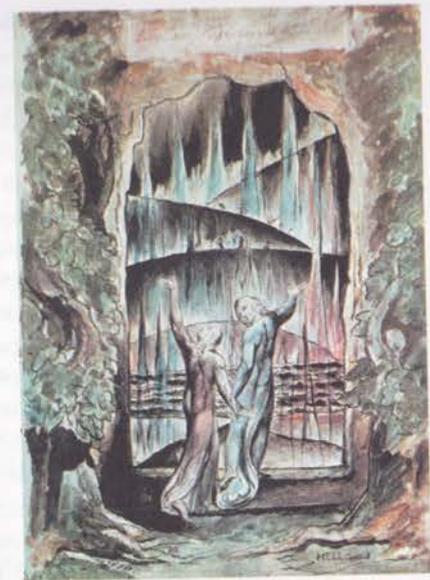
лишь несколько были награвированы. Их трудно назвать иллюстрациями, эти листы имеют скорее станковый характер. Их образный замысел, свободная и гибкая форма рождены ничем не скованной творческой фантазией художника и в то же время безмерно трепетным отношением к тексту, который Блейк читал в подлиннике, изучив для этого, уже в преклонном возрасте, итальянский язык. Некоторые листы поражают беспрецедентной смелостью композиционно-пространственных построений. В акварели «Вихрь любовников. Паоло и Франческа» взметнувшаяся волна, извиваясь, подобно змее, уносит в бесконечность поток тел, а главные герои, подхваченные струями воды, низвергаются вниз, бессильные противостоять неумолимому движению. В отличие от строго графического решения гравюр к «Книге Иова», где все сказано линией, штрихом и разнообразием их взаимодействий и сочетаний, в листах к поэме Данте значение контура, хотя и бесспорное, все же порой отступает перед изысканным богатством и экспрессией цвета. Колорит тяготеет то к приглушенной прозрачной гамме («Врата Ада»), то к более звучным сочетаниям красновато-розоватых, голубоватых, тепло-сероватых тонов («Беатриче на колеснице»), но неизменно сохраняет гармонию тончайших нюансов. В этой гармонии, в изысканной музыкальности композиционных и линейных ритмов словно пульсирует отзвук торжественного строя дантовских терцин.

Акварели к «Божественной комедии» завершают творческий путь Блейка-художника и открывают, подобно многим другим его

работам, перспективы последующего развития искусства.

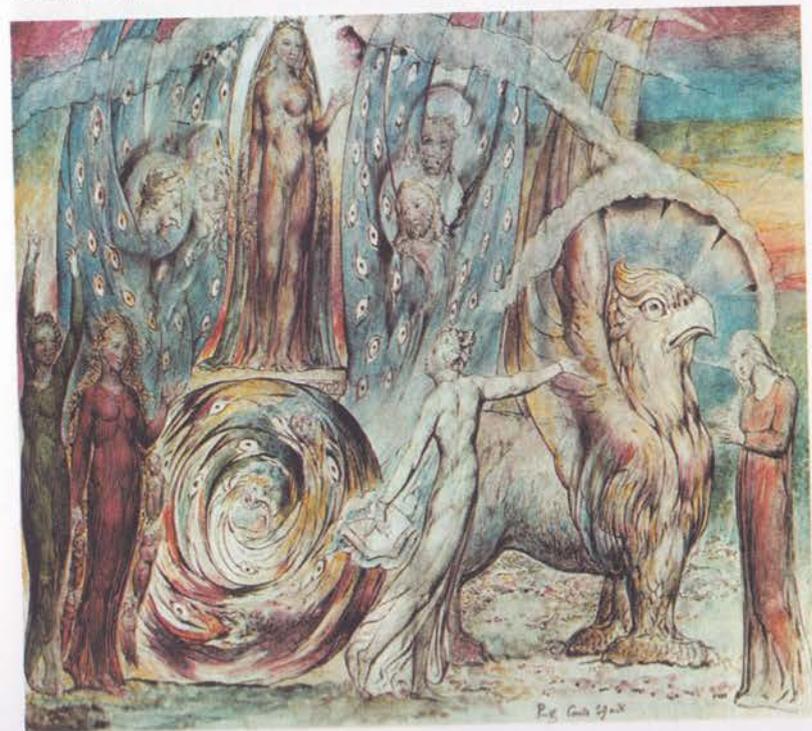
И в своем литературном, и в изобразительном творчестве Блейк воплотил многие черты нового, романтического мирознания и, в частности, очень важный его аспект, который Кеннет Кларк определил как «потребность в новой религии или в новой интерпретации христианства»⁵. Эта потребность нашла выражение и в смелом мифотворчестве Блейка, и в таких его работах, как иллюстрации к Библии и Данте. Она роднит его искусство с исканиями некоторых ранних романтиков в Германии, прежде всего Ф. О. Рунге и К. Д. Фридриха.

При жизни Блейк был понят и оценен лишь немногими современниками. Он творил в одиночестве и



У. Блейк. Врата Ада. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. Ок. 1824—1827 гг.

У. Блейк. Беатриче на колеснице. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. Ок. 1824—1827 гг.



бедности и не искал широкого признания. Он был «свободен, благороден и счастлив», как верно заметил один из его немногих последователей и молодых друзей Сэмюэл Пальмер. Впрочем, школы Блейк не создал — его искусство и, шире, его видение мира было слишком глубинно субъективным. Однако многое он предвосхитил не только концептуально (в символизме и метафоричности своего творчества), но и в формальных приемах. Созданные им принципы иллюстрирования были развиты в деятельности Уильяма Морриса и в том высоком расцвете английского искусства книги, который наступил в середине XIX века и нашел продолжение на протяжении всей второй его половины. Стилистический язык Блейка, его гибкий графизм, его уникальные композиционно-пространственные структуры, динамичные, «растущие», уподобленные органическим орнаментальные формы стали прообразом стилистики модерна.

В искусстве своей эпохи эзотеричное творчество Блейка, как и Фюсли, остается одиноким явлением. Магистральная линия развития художественной культуры Англии связана прежде всего с пейзажем.

Две концепции пейзажа

Культ естественной природы, истоки которого восходят к поэзии натуральной школы и литературе сентиментализма, приобрел особое, обостренное выражение в английской художественной культуре на рубеже XVIII и XIX столетий. В природе, не тронутой приметам буржуазной цивилизации, столь неприглядными порой в бурно растущих индустриальных городах, искали и находили неомраченную гармонию и высокие поэтические ценности. Мирная сельская жизнь стала предметом особого внимания и источником вдохновения для поэтов. В этом смысле программными можно назвать «Лирические баллады» Вордсворта и Колриджа — поэтов «озерной школы». В знаменитом предисловии к «Лирическим балладам», которое Вордсворт написал для второго издания (1800), декларируются поэтическая ценность и моральная значимость природы, в которой отражена красота Бога. В этой связи весьма характерны слова Колриджа о том, что именно искусство призвано открыть людям, духовно гибнущим в противоестественной толчее города, красоту естественной природы⁶. Английская живопись и графика с честью выполнили эту миссию.

Блистательный расцвет пейзажного жанра, который начался на рубеже столетий, был подготовлен высокими достижениями английской акварельной живописи в последние десятиле-

тия XVIII века. Среди ее мастеров были такие выдающиеся художники, как Александр Козенс (1717—1782) и его сын Джон Роберт Козенс (1752—1797), Френсис Таун (1740—1816) и — рано умерший высокоталантливый Томас Гёртин (1775—1802). Именно в акварели — технике мобильной и гибкой — были осуществлены важные завоевания в передаче пространства, света и воздушной атмосферы. Пейзажи лучших художников, работавших в этой технике, необычайно привлекательны непосредственностью видения природы, свежестью цвета, светлого и прозрачного, свободой исполнения. Все эти качества в той или иной мере развивали последующие художники, в частности, Джон Кром Старший (1768—1821) — глава так называемой нориджской школы пейзажистов. Но первостепенное значение в развитии английского пейзажа принадлежит двум очень разным художникам — Джону Констеблю и Джозефу Мэллорду Уильяму Тёрнеру.

Дж. Констебль

Джон Констебль (1776—1837) справедливо считается родоначальником европейской пейзажной живописи Нового времени. Он был первым из великих художников этой эпохи, утвердившим значение природы как высшей цели искусства; первым, кому не было свойственно сознание своего превосходства над нею (Н. Певзнер). Он призывал смотреть на природу со смирением в душе и изучать с точностью естествоиспытателя. Для него она была «матерью всего великого в поэзии, живописи и во всем остальном искусстве, которое обращается к душе человека»⁷. «Природа... превыше всех других учителей... всегда доверяй ей со смелой душой, особенно когда ты начинаешь ощущать, что в рисунке есть чувство». По словам Констебля, писать для него было все равно что чувствовать. В этом он — истинный сын романтической эпохи с ее культом эмоциональной жизни, с ее сознанием одухотворенности всего сущего.

В отличие от многих своих предшественников и современников Констебль не искал вдохновения за пределами своей родины. Он никогда не был в Италии, куда так стремилось большинство европейских художников, и считал, что ему выпало на долю писать «лучшую страну, его родную старую Англию»⁸. Подобно Вордсворту или Китсу, а до них еще Бёрнсу — его любимому поэту, Констебль открыл возвышенную красоту в простых, ничем не примечательных мотивах национальной природы и в жизни связанных с нею людей.

Констебль родился в местечке Ист-Берхолт в Саффолке, одном из самых красивых графств Юго-Восточной Англии. Его отец владел многими мельницами в долине реки Стур, прихот-

ливо извивающейся среди зеленых берегов. Эти места, как вспоминал позже Констебль, сделали из него художника⁹. Их он писал на протяжении всей своей жизни. Живое чувство природы родилось в нем очень рано, и еще до отъезда будущего живописца в Лондон оно было развито знакомством в имении любителя искусств графа Бомонта с произведениями Клода Лоррена, Томаса Гёртина и особенно Томаса Гейнсборо — Констебль считал, что ни у кого другого не было такого чувства пейзажа¹⁰.

В Лондоне, где он учился в Королевской Академии искусств с 1803 года, Констебль познакомился с произведениями голландских пейзажистов XVII века, прежде всего Якоба ван Рейсдаля, пейзажи которого он копировал наряду с картинами Клода Лор-



Дж. Констебль. Малверн-холл. 1809

рена, Ричарда Уилсона и Гейнсборо. Однако очень скоро Констебль осознал бесплодность следования истине «с чужих слов». «Я хочу, — написал он в одном из писем 1803 года, — вернуться в Берхольт и попытаться писать очень просто... то, что я вижу, и так, как я вижу»¹¹. Эти простые слова ознаменовали переворот в художественном видении мира и стали в дальнейшем программой многих поколений живописцев, вплоть до импрессионистов. Ее осуществлением были рисунки и этюды Констебля, выполненные непосредственно с природы и впервые утверждающие метод пленэра в европейской живописи.

Уже на рубеже 1800-х и 1810-х годов он создает пейзажи в новаторской манере, сочетающей смелое обобщение формы с пристальным вниманием к цветовому богатству мира. Они далеко превосходят значение простых этюдов, ибо уже в них художе-

ник сумел перейти от копирования природы к тому, чтобы «схватить общий характер природы». Эти небольшие холсты отличаются поразительная целостность видения, свобода и вместе с тем продуманность композиционных схем, подсказанная самим характером мотива. Таковы «Малверн-холл» (1809, Лондон, Национальная галерея), вид типичного английского поместья с тихой гладью озера, в котором отражаются зеленые деревья парка и бело-розовый дом на противоположном берегу, — образ, исполненный ощущения мирной поэзии сельской жизни. Или еще более смелые по живописи пленэрные работы «Мельничный поток» (1811, Лондон, галерея Тейт), «Флетфордская мельница со стороны



Дж. Констебль. Флетфордская мельница со стороны шлюза. 1811

шлюза» (1811, Лондон, Королевская Академия искусств), «Барки на реке Стур» (1811, Лондон, Музей Виктории и Альберта). Уже в них Констебль осуществляет поразительные открытия в области цвета, звучного, сложного, богатого оттенками и тональными переходами. Энергия взаимодействия цветовых отношений, широкая порывистая техника и, особенно, внимание к передаче света и его контрастов с тенью рождает необычайно интенсивное чувство динамической жизни природы. Свет, как и цвет, важнейший элемент образной структуры пейзажей Констебля. «Свет и тень никогда не стоят на месте» — этот принцип

он усвоил еще в Академии и следовал ему всегда. При небольшом размере эти работы обладают широтой пространственной концепции, ощущением единства земли и неба.

Небу Констебль неизменно уделял особое внимание и посвятил ему многие самостоятельные этюды, так называемые «скайнинш». В них он фиксировал и причудливое строение облаков, и изменчивость атмосферных состояний, и особую экспрессию жизни бесплотной стихии. Нередко на обратной стороне этих холстов он записывал время их создания, температуру воздуха и направление ветра. Констебль считал, что небо должно быть существеннейшей частью любой композиции. «Трудно назвать такой вид пейзажа, в котором небо не является ключевой нотой,



Дж. Констебль. Флетфордская мельница (Вид на судоходной реке). 1817

в котором оно не выражает настроения всей картины», — писал он в одном из более поздних писем¹². Ни у кого из пейзажистов мы не встретим подобных высказываний, никто до него не сделал небо исключительным мотивом живописи маслом. Но подобный интерес к нематериальным формам, удивившим взгляд в бесконечность, разделяли некоторые его современники — Тёрнер в Англии, Фридрих и его последователи в Германии. Все они были романтиками.

В натуральных работах 1810-х годов (представляется неправильным назвать многие из них этюдами) Констебль развивает метод пленэра и живописный стиль более ранних произведений.

Однако далеко не сразу осуществленные в них новаторские завоевания получили адекватное выражение в больших картинах, которые художник посылал на официальные выставки. «Флетфордская мельница» («Вид на судоходной реке», 1817, Лондон, галерея Тейт) или «Белая лошадь» (1819, Нью-Йорк, Музей Фрика) свидетельствуют о трудности сочетания непосредственного натурального видения и традиционно понятой законченности, к которой стремился Констебль. Обе картины, особенно первая, лишены той пространственной и живописной цельности, того мощного обобщения формы и колористической смелости, которые отличают этюды. Но и они были приняты весьма холодно и показались, несмотря на некоторые уступки традицион-



Дж. Констебль. Стрэтфордская мельница. 1820

му вкусу в структуре планов и цветовом решении, слишком смелыми. Впрочем, за «Белую лошадь» Констебль все же получил звание причисленного к Академии, однако избрания в ее члены он ждал еще десять лет.

Перелом в творчестве художника наступил в начале 1820-х годов. Уже «Стрэтфордская мельница» (1820, Лондон, Хатчинсон-хаус) отличается большей свободой исполнения, большим единством восприятия мотива и его воплощения. Окончательное сближение натурального и «картинного» видения знаменует «Телега для сена». Этот пейзаж, как и некоторые последующие, известен в двух вариантах, одинакового и довольно большого размера. Эскиз (ок. 1821 г., Лондон, Музей Виктории и Альберта) поразителен по смелости исполнения, цветовому богатству,



Дж. Констебль. Телега для сена. Эскиз. Ок. 1821 г.

пространственному единству. Очень возможно, что для Констебля именно он и был законченным воплощением замысла. Однако в то время нечего было и думать о его демонстрации на официальной выставке в Лондоне. Но и второй вариант картины (1821, Лондон, Национальная галерея) при большей сдержанности манеры обладает свежестью восприятия и глубиной постижения мотива лучших произведений художника. Оба варианта «Телеги для сена» были показаны в Парижском Салоне 1824 года, где Констебль получил золотую медаль. Знакомство с ними стало событием в художественной жизни французской столицы. Делакура, назвавший Констебля «истинным реформатором» и «славой Англии», был поражен колористическим богатством этих работ. «...Констебль оказывает мне неоценимую помощь, — записал он в своем дневнике, — он говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается множеством зеленых красок различных оттенков... То, что он говорит здесь о зеленом, приложимо ко всякому цвету»¹³.

В последующие два года свыше двадцати работ Констебля были показаны в Париже с неизменным успехом. Знакомство с ними, несомненно, стало стимулом для развития французской пейзажной живописи. Признание на континенте лишь до известной степени поколебало критиков Констебля на родине. Многие из них продолжали и в дальнейшем порицать его пристрастие к «низменным сюжетам» и «грубость плебейских вкусов». Это было проявлением несовместимости двух противоположных эстетических позиций — требования идеализации в духе



Дж. Констебль. Прыгающая лошадь. Эскиз. Ок. 1825 г.

традиционных классицистических шаблонов и подлинно демократического искусства Констебля, сумевшего передать очарование простых, лишенных всякой эффектности мотивов национальной природы. «Мое скромное искусство можно найти под любой живой изгородью», — говорил Констебль, прекрасно сознававший, что он — «не художник леди и джентльменов»¹⁴. Вместе с тем в своих письмах Констебль не раз подчеркивал «моральный характер» пейзажного искусства. Знаменательно, что сходные мысли высказывал Вордсворт — наиболее близкий Констеблю из современных поэтов. Подобно стихам Вордсворта, картины Констебля утверждали высокие этические ценности не искаженной в своей чистоте, вольной и прекрасной жизни мира.

Большой формат многих картин Констебля подчеркивает значительность интерпретации представленных мотивов. Монументальная концепция природы и ощущение ее органической связи с жизнью людей сближают его пейзажи 1820-х годов с произведениями Рубенса и Пуссена, которых Констебль в зрелые годы особенно ценил. Но его великие предшественники подчиняли свое представление о мире возвышенному героическому идеалу. В пейзажах Констебля возвеличен обыденный мир, в котором жизнь природы нераздельно связана с жизнью людей, с ее мирным повседневным течением, насыщена глубокими гуманистическими ассоциациями. Этот мир передан с поразительным ощущением жизненной достоверности, материальности и одновременно с проникновенным поэтическим чувством.



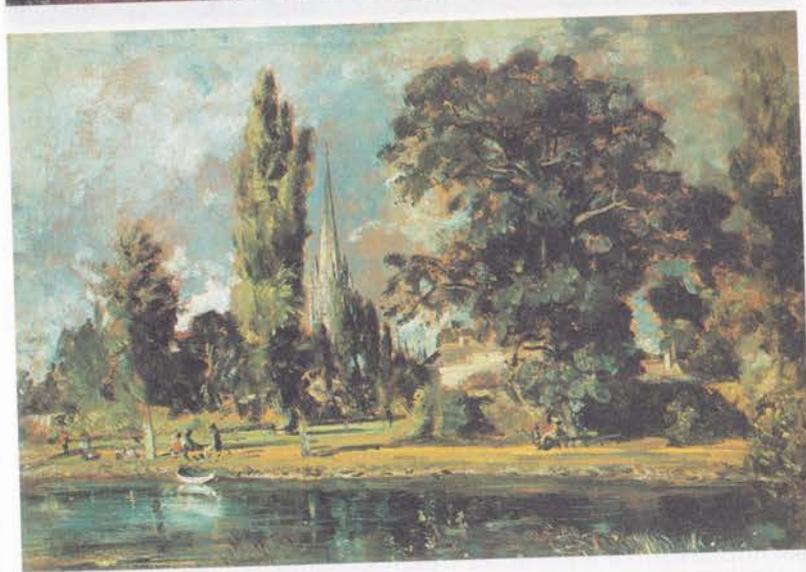
Дж. Констебль. Брайтонский пляж. 1824

К 1820-м годам, которые принято считать временем творческого расцвета художника, относятся многие его шедевры. В пейзаже «Прыгающая лошадь» — эскизе (ок. 1825 г., Лондон, Музей Виктории и Альберта) и законченной картине (1825, Лондон, Королевская Академия искусств), еще более близких по концепции и манере исполнения, чем предшествующие парные холсты, все проникнуто движением — изогнутые деревья, несущиеся по небу облака, земля, написанная так темпераментно и фактурно, что она кажется пульсирующей и словно излучающей жизненную энергию. Кульминация этого динамического порыва — лошадь с всадником, берущая барьер и в своем абрисе и мощном величии подобная ожившему монументу. В отличие от большинства пейзажей 1820-х годов, звучных и насыщенных по цвету, эта картина выдержана в более сдержанной, но также богатой оттенками тональности, объединяющей серовато-бурые, зеленовато-коричневые, голубоватые и серебристые тона в единую подвижную живописную ткань с немногими более звучными акцентами. Можно отметить возросшую экспрессию живописного стиля этих парных холстов по сравнению с предыдущими, предвосхищающую драматизм поздних работ. Сам Констебль назвал этот пейзаж «сильным и спокойным, мирным и оживленным... свежим и ветренным»¹⁵. Трудно представить себе подобную характеристику применительно к какому-либо пейзажу предшествующих эпох. Работы художника действительно рожают поразительное ощущение динамической и напряженной жизни природы, ее изменчивости. «Мне нравятся пейзажи Констебля, — заметил как-то экстравагантный Фюсли, — но, глядя на



Дж. Констебль. Собор в Солсбери из сада епископа. 1823

Дж. Констебль. Собор в Солсбери со стороны реки. 1827



них, мне хочется надеть пальто и взять зонтик»¹⁶. Сам Констебль считал: «Главное, что следует воссоздать в пейзаже, это свет, росу, ветер, цветение, свежесть»¹⁷. И он был вправе сказать, что во всем этом ни один живописец еще не преуспел.

В 1820-е годы Констебль расширяет круг своих мотивов. Живя в Лондоне, он проводит летние месяцы в Хемпстеде. В не-



Дж. Констебль. Собор в Солсбери со стороны долины после грозы. 1831

больших видах этой холмистой, тогда еще дикой пустоши он превращает прозаический мотив в величественные образы напряженной жизни земли и неба. Пейзажи морского побережья, чаще всего выполненные в Брайтоне, и сейчас кажутся очень современными. Лаконозмом композиций, широкой пространственностью, обобщением формы, колористическим единством они предвосхищают аналогичные по мотивам работы французских живописцев — Будена и даже Марке.

К числу самых совершенных произведений Констебля принадлежит большинство видов собора в Солсбери. Абсолютно равнодушный к археологическим деталям, художник пишет его издали. Контуры прекрасного готического здания кажутся пронизанными теплым светом, а стройная колокольня устремлена своим высоким шпилем в облачное небо. Во всех случаях собор воспринимается в единстве с окружающим ландшафтом, он полускрыт пышными древесными кронами или дан в обрамлении сплетающихся ветвей деревьев на первом плане, как в этюде и картине «Собор в Солсбери из сада епископа» (1823, этюд — частное собрание; картина — Лондон, Музей Виктории и Альберта). Но, пожалуй, самая замечательная работа этого живописного цикла¹⁸ — этюд 1827 года в Лондонской национальной галерее. Здесь собор кажется таким же порождением стихийных природных сил, как и обступающие его деревья и взволнованное небо. Обобщенные формы строятся цветовыми контрастами корич-



Дж. Констебль. Замок Хэдлей. Эскиз. 1829

неватых, зеленоватых и голубовато-синих тонов с поразительной энергией, живописной смелостью и материальностью, предвосхищающей видение Сезанна.

Болезнь, а затем смерть жены в 1828 году омрачили последние годы жизни Констебля. Он так и не оправился от этого горя и говорил, что отныне лицо мира полностью для него изменилось. Поздние произведения художника воплощают совершенно иное, драматическое мироощущение, нежели предшествующие жизнерадостные, проникновенно правдивые и непосредственные интерпретации природы. В 1831 году он выставил в Академии картину «Собор в Солсбери со стороны долины после грозы», но продолжал работать над ней до 1834 года (Лондон, частное собрание). Эта грандиозная и по размеру, и по своей концепции картина и не менее грандиозный эскиз исполнены небывалой трагической экспрессии. Силуэт собора, освещенный неровным светом, блеснувшим сквозь тяжелые облака, возникает как внезапное и почти нереальное видение на фоне неба. В этих пейзажах образ природы становится, прежде всего, выражением собственного душевного состояния Констебля, приобретающим значение символа трагической судьбы человека, подобно аллегорическим пейзажам некоторых других художников того времени, и в частности Тёрнера или крупнейшего немецкого романтика Фридриха.

Тем же бурным драматизмом проникнуты эскиз и картина «Замок Хэдлей» (1829, эскиз — Лондон, Национальная галерея) —



Дж. Констебль. Вид Стоунхенджа. Акварель. 1835

мрачный образ одинокой руины на пустынном берегу моря под мрачным свинцовым небом.

В этих пейзажах уже нет места людям, которые были так органично связаны с мирной доброжелательной природой в картинах «Стрэтфордская мельница» или «Телега для сена». Теперь природа становится грозной силой, олицетворяющей беспощадный рок, равнодушный к человеку или враждебный ему.

И наконец, виды Стоунхенджа — знаменитого кромлеха эпохи неолита, созданные художником незадолго до смерти (1835, акварель, Лондон, Музей Виктории и Альберта). Гигантское сооружение в абсолютно пустынной местности. Невозможно представить себе, что Констебль мог обратиться к подобному мотиву прежде. Только земля и небо, озаряющее неровным светом древние камни, — символ одиночества и беспомощности человека перед всевластным временем.

Поздние романтические пейзажи Констебля поразительны своей драматической экспрессией. И все же уникальность его творчества определяют не они, а более «обычные» по своим мотивам образы английской природы, в которых глубина постижения и интерпретации природы неотделима от восторженного и проникновенного преклонения перед красотой реального мира.

Констебль умер в 1837 году, не оставив в Англии учеников и последователей. Но на континенте, особенно во Франции, его искусство стало ориентиром для многих художников следующего поколения. Впрочем, ни один из них не достиг в своем творчестве монументального масштаба и живописного новаторства пейзажей английского мастера.

Дж. Тёрнер

Совсем иным было творчество второго крупнейшего английского художника — Джозефа Мэллорда Уильяма Тёрнера (1775—1851). В отличие от Констебля он еще в юности приобрел широкую известность и уже в 1802 году был избран в члены Королевской Академии. Впрочем, это отнюдь не означает, что его искусство было оценено по достоинству и даже понято его современниками. Многие лучшие работы Тёрнера долго оставались вне поля зрения знатоков и критиков и заняли свое место в истории английского искусства лишь в XX столетии.

Противопоставление Констебля и Тёрнера — общепринятый и неизбежный трюизм. Их разделяли и жизненные принципы, и творческие предпочтения. Констебль большую часть своей жизни хранил прочную привязанность к самым обыденным мотивам английской природы. Тёрнера влекло все неординарное, эффектное, и это проявилось не только в тематике его работ, далеко не всегда связанной с Англией. Его частые поездки на континент в поисках новых мотивов и впечатлений можно сравнить с паломничеством Чайльд Гарольда Байрона — поэта, близкого ему по духу. Это касается более всего острого интереса к необычайным, а порой катастрофическим природным состояниям, который определил мотивы и стилистические концепции многих работ художника. Наконец, если искусство Констебля представляет собой органичный сплав живого натурального видения и романтического чувства, то Тёрнер более всего романтик и даже визионер, хотя в его наследии есть работы, связанные с иными тенденциями.

Констебль лишь в ранние годы пробовал свои силы в исторической живописи, Тёрнер сравнительно часто обращался к этому жанру, хотя лучшие его произведения — несомненно, пейзажи или композиции, в которых образ природной стихии приобретает доминирующее значение.

Сын лондонского парикмахера, Тёрнер рано сформировался как художник не столько под влиянием своих непосредственных академических учителей, сколько изучая опыт блестящих английских акварелистов, а также произведения Ричарда Уилсона, голландских пейзажистов и, особенно, Клода Лоррена. Последним он восхищался всю жизнь и порой откровенно ему подражал.

Своей ранней популярностью Тёрнер был обязан акварельным видам готических памятников. Этот тип топографического пейзажа, проникнутый романтическим настроением, получил широкое распространение в английском искусстве последних десятилетий XVIII века. Уже юношеские акварели Тёрнера обнаруживают высокое мастерство исполнения, далеко превосхо-



У. Тёрнер. Трафальгарская битва. 1808

дящее аналогичные произведения его современников. За исключением, может быть, Томаса Гёртина, но этот талантливейший художник, с которым Тёрнер был дружен, умер молодым в 1803 году. В том же году за вид замка Дорбандейл Тёрнер был избран в Академию. Однако уже в это время в его творчестве развиваются новые тенденции, казалось бы взаимоисключающие.

В течение первых двадцати лет Тёрнер обращался к разным жанрам и сюжетам и следовал в своих работах очень разным манерам и стилистическим приемам. Поэтому нелегко обозначить последовательную линию его развития. Однако общее направление творческой эволюции художника все же можно определить как движение к растущей свободе от традиционных представлений в композиции и пространственных концепциях, а главное — ко все большей активности цвета и его независимости от предметных форм и, в конце концов, к «чистой живописи».

В начале 1800-х годов Тёрнер создает ряд исторических картин на библейские сюжеты, но с определенными аллюзиями на бурные события этого времени — наполеоновские войны и угрозу вторжения французов в Англию. Таковы «Пятая казнь египетская» (1802, Индианаполис, Музей), «Десятая казнь египетская» (1802, Лондон, галерея Тейт) и другие большие театральные картины, претендующие на грандиозность, темные и маловыразительные по цвету. Однако они пользовались шумным успехом и немало способствовали славе художника.



У. Тёрнер. Мол в Кале. 1803

Лучшая среди его исторических картин — «Трафальгарская битва» (1808, Лондон, галерея Тейт) — композиция на современный сюжет, изображающая смерть Нельсона на палубе корабля «Виктория». Впрочем, главное выразительное значение приобретает в этом полотне не сама сюжетная ситуация — фигуры здесь очень мелкие и воспринимаются не сразу, — а противоборство вздымающихся вверх мачт и парусов, освещенных неровным светом и окутанных дымом.

Одновременно Тёрнер внимательно изучал природу — свидетельство тому виды Темзы и ее берегов, свежие и насыщенные по свету. Нередко он писал их с лодки, много позже этой практике будут следовать во Франции Шарль Добиньи и Клод Моне. Но подобные мирные мотивы мало соответствовали эксцентрическому и в своей основе пессимистическому мироощущению художника. Характерно, однако, что уже в них Тёрнер очень часто пишет воду. Она, а не земля, и также небо, которое он наблюдал не менее увлеченно, чем Констебль, вызывают его неизменный интерес и определяют уже в эти годы круг его сюжетных предпочтений. «Мол в Кале» (1803) и «Кораблекрушение» (1805; обе — Лондон, галерея Тейт) — первые значительные изображения моря, бурного и угрожающего, — воплощают столь характерную для романтического искусства тему трагического противоборства человека и стихии. Она становится одним из лейтмотивов всего творчества художника. «Кораблекрушение» было

показано в галерее Тёрнера, открытой в 1805 году. Затем здесь же была выставлена «Трафальгарская битва». Практику таких демонстраций художник осуществлял и в дальнейшем, но систематически представляя свои работы и на академические выставки, вначале с неизменным успехом.

Море становится постоянным мотивом произведений художника, его любимой стихией, как и воздух и свет. Именно их эффекты часто определяют замысел многих работ Тёрнера. Так, наблюдение снежной бури в Йоркшире стало импульсом для создания большой картины «Метель. Переход Ганнибала через Альпы» (1812, Лондон, галерея Тейт). В ней воплотились впечатления от альпийских ландшафтов, которые восхитили Тёрнера



У. Тёрнер. Метель. Переход Ганнибала через Альпы. 1812

во время одной из его поездок на континент, однако в первую очередь художника привлек необычный атмосферный эффект, который он наблюдал непосредственно, но совершенно преобразил своим пространственным воображением. Именно стихия становится носителем смысла огромной мрачной композиции, а не мелкие фигуры, почти поглощенные мраком на первом плане. «Метель. Переход Ганнибала...» — первая картина, в которой Тёрнер столь дерзко нарушает традиционные правила перспективы, уподобляя композицию вихрю или воронке. В дальнейшем он часто обращается к этому совершенно необычному приему, символизирующему обреченность человека среди враждебной природной стихии. Здесь, как и во многих последующих работах Тёрнера, вихрь — метафора человеческой судьбы, катастрофичной и безнадежной. В «Метели...» художник переходит грань реальности, подчиняя острое наблюдение

природного состояния произвольности его живописного истолкования.

Но годом позже он представил на академическую выставку «Морозное утро» (1813, Лондон, галерея Тейт), картину нарочито прозаическую, написанную без всякой попытки романтизации обыденного английского мотива. А вскоре он показал две картины, которые воспринимаются как возвращение к классицистическому идеалу: «Переправа через ручей» (1815, Лондон, галерея Тейт) и «Дидона, строящая Карфаген» (1815, Лондон, Национальная галерея). Последнюю он завещал повесить рядом с «Видом морской гавани» Клода Лоррена (что и было исполнено). Лоррен всегда был его кумиром, и некото-



У. Тёрнер. Дидона, строящая Карфаген. 1815

рые работы Тёрнера, созданные в духе французского мастера, могут показаться простыми подражаниями. Однако в «Дидоне, строящей Карфаген» концепция пространства, открытого на первом плане и уводящего взгляд в глубину по водной поверхности, озаренной светом восходящего солнца, принципиально отлична от замкнутой и статичной структуры лорреновского пейзажа.

В полотне «Дидона, строящая Карфаген» заметно повысилась звучание цвета по сравнению с более ранними, в основном темными картинами Тёрнера. Цвет и неразрывно связанный с ним свет приобретают все большее значение в структуре работ живописца. Еще в 1802 году, во время первой поездки во Францию, Тёрнер начал в Лувре систематическое изучение опыта великих колористов — Тициана и Веронезе. И в дальнейшем, при



У. Тёрнер. Мост Риальто, Венеция

том, что его искусство было основано, прежде всего, на инстинкте и эмоциональном импульсе, цвет он изучал методически не только в процессе наблюдения и на опыте художников прошлого, но и обращаясь к современным научным трактатам. Особое значение имело его знакомство с «Учением о цвете» Гёте, переведенным на английский язык в 1840 году.

Уже с середины 1810-х годов цвет приобретает первостепенное значение в его восприятии и истолковании мира. Определяющую роль в эволюции цветового видения Тёрнера имели поездки в Италию начиная с 1819 года. Интересно, что в отличие от подавляющего большинства художников, посещавших Рим, в творчестве Тёрнера итальянские поездки способствовали не усилению классицистических тенденций, а, наоборот, окончательному отходу от них и раскрепощению его индивидуального видения и фантазии. Особенно важным и плодотворным было трехкратное посещение Венеции. До конца своих дней Тёрнер возвращался к воспоминаниям и впечатлениям от этого сказочного города с его неповторимым колоритом, объединяющим синеву неба, золотисто-розовые тона архитектуры и их нестойкие, трепещущие отражения в зеленоватых водах каналов и лагуны. Венеция преобразила цветовое видение художника. Он и прежде не любил зеленый цвет, и поля Англии не рождали в нем творческих импульсов. В Италии ему открылась ценность теплых и горячих тонов — розового, красного, желтого, который он особенно любил, и их волшебное свечение в золотистом свете южного солнца. Отныне эти цвета господству-



У. Тёрнер. Улисс насмехается над Полифемом. 1829

ют в его палитре в сочетании с сине-голубыми в утонченных нюансах и едва уловимых переходах, заставляющих вспомнить изысканную красочность палитры Ватто. Они определяют колорит его замечательных акварелей и картин, в выполнении которых все более сказывалось влияние текучей и легкой акварельной техники.

В Италии и после возвращения в Англию Тёрнер создал довольно много сверкающих в цвете топографически точных акварелей, но подлинные шедевры — его акварели и картины, в которых непосредственные впечатления преломляются его фантазией и мечтой, в которых, если и дается какой-то намек на конкретный мотив, все преобразуется фантазмагорией света и цвета, и образ города (чаще всего Венеции) предстает прекрасным, как греза, сотканная из тончайших цветовых гармоний. Собственно, именно ощущение цвета и света, а не конкретный мотив лежит в основе подобных работ, а цветовые нюансы все более освобождаются в них от диктата материальных форм.

Этот опыт Тёрнер воплощает и в больших выставочных картинах, созданных в конце 1820-х — начале 1840-х годов, с определенными сюжетными мотивировками, а порою — с символическим подтекстом. Таковы «Улисс насмехается над Полифемом» (1829, Лондон, Национальная галерея), в которой интересно решенная сюжетная ситуация (грандиозная фигура циклопа вырастает из гигантской скалы) все же полностью подчинена



У. Тёрнер. Свет и Цвет. Утро после всемирного потопа. 1843

Под впечатлением гётевского учения о положительных и отрицательных цветах и их эмоциональном воздействии на восприятие Тёрнер создал две удивительные картины: «Тень и Тьма. Вечер всемирного потопа» и «Свет и Цвет. Утро после всемирного потопа. (Теория Гёте)» (обе выставлены в 1843 г., Лондон, Национальная галерея). Библейские персонажи воспринимаются в них не более чем стаффаж, полностью поглощенные вихреобразными потоками воздушных масс, несущих угрозу всему живому. Обе картины на выставке в Академии в 1843 году сопровождались отрывками из поэмы Тёрнера с характерным названием «Обманчивость надежды», в которой воплощен глубокий пессимизм художника.

Ковчег твердо стоял на Арарате, и вернувшееся солнце выпаривало влажные пузыри земли, и ревнивый свет отражал ее последние формы, каждую в призматической форме, предвестник надежды, эфемерный, как летний мотылек¹⁹.

Впрочем, сами картины не нуждаются в словесных комментариях. Все сказано космической деструкцией их нематериаль-



У. Тёрнер. Замок Норэм. Восход солнца. Ок. 1835–1840 гг.

У. Тёрнер. Восход солнца с лодкой между двумя мысами. Ок. 1835–1840 гг.

ного строения, движением облаков, образующих гигантские воронки, цветом, который много позже Синьяк сравнил с рассыпями драгоценных камней.

Пожалуй, эти слова еще более применимы к тем поздним работам Тёрнера, в которых цвет, изысканный и радужный, приобретает все большее автономное значение, а предметные

формы размываются в феерическом свечении и лишь иногда угадываются в смутных очертаниях. Кеннет Кларк был прав, назвав Тёрнера первым художником, открывшим, что цвет может воздействовать непосредственно, независимо от формы и сюжета²⁰. Это особенно верно в отношении многих поздних работ художника, которые он писал для себя и редко демонстрировал на выставках. Стилистически и по манере исполнения они часто близки к его акварелям. Они так же прозрачны, напоены воздухом, так же излучают свет, как и его изумительные, утонченные и сложные по цвету, переливающиеся жемчужными оттенками акварельные листы.

В это время Тёрнер часто обращается к воспоминаниям о Венеции, а английские мотивы совершенно преображает своим свето-цветовым видением. Он пишет закаты и, особенно часто, восходы. В этих картинах он мог применить свою новую палитру. Тёрнер имел домá на Темзе и на побережье Кента, откуда он каждое утро мог наблюдать восходы, и это было импульсом для создания тончайших по колориту холстов, в которых синтезировались восторженное созерцание, впечатление и грёза.

Нередко он обращался к мотивам своих более ранних работ, трактуя их в совершенно новом, изысканно радужном цветовом регистре. Таков поздний вариант вида замка Норэм — «Замок Норэм. Восход солнца» (ок. 1835–1840 г., Лондон, галерея Тейт) или «Восход солнца с лодкой между двумя мысами» (ок. 1835–1840 г., там же). Свет, вода и небо — любимые стихии Тёрнера — стали в них воплощением утонченной и хрупкой красоты мира.

Когда эти небольшие, легко написанные картины попадали на выставки (что случалось все реже), они вызывали недоумение и насмешки публики и критики. Их называли «маленькими шутками господина Тёрнера». Из современников, пожалуй, лучше всех понял и оценил их Констебль, назвавший Тёрнера «живописцем золотистых видений, великолепных и прекрасных, хотя и лишенных субстанции». Последнее — отсутствие материальности — в глазах Констебля было недостатком. Тем не менее он добавил: «Все-таки это подлинное искусство, и стоит жить и умереть ради таких работ»²¹.

К следующему поколению английских художников принадлежал Ричард Паркс Бонингтон (1802–1828). Талантливый живописец и график, он стал связующим звеном между английской и французской национальными школами в период, когда их культурные контакты были весьма плодотворными, особенно для французского искусства. Бонингтон учился в Париже у Гро и в дальнейшем жил и работал, главным образом, во Франции, но часто бывал в Англии и участвовал в выставках как Парижских Салонов, так и Королевской Академии искусств в Лондоне. Во



Р. П. Бонингтон. Партер в Версальском парке. 1826

Франции Бонингтон общался со многими художниками, в частности, был дружен с Делакруа, высоко ценившим его дарование. Тематика творчества Бонингтона во многом определялась романтическим интересом к Средневековью, столь характерному для английской культуры еще со второй половины XVIII века. В небольших по размеру картинах или акварелях он обращался не к эпохальным событиям прошлого, а к камерным, часто несложным по сюжету и даже интимным эпизодам частной жизни («Генрих III и английский посол», 1827–1828, Лондон, собрание Уоллес), и передавал их с тонким постижением характера эпохи и ее духовной атмосферы. Во Франции Бонингтон участвовал в подготовке многотомного издания Тейлора и Нодье «Живописные путешествия» — графических воспроизведениях памятников Средневековья Франции. Подобные издания были широко распространены и в других странах — Англии и Германии. В них проявился специфически романтический вкус эпохи. В издании Тейлора и Нодье участвовали многие известные художники — Поль Юэ, Жюль Вильнёв и другие. Литографии Бонингтона выделяются среди большинства других листов особым поэтическим ощущением красоты средневековых памятников, изображенных не изолированно, а в единстве с живопис-

ными постройками старого города («Собор в Руане»). Бонингтон прекрасно владел техникой литографии и умел извлекать из нее разнообразные и выразительные живописные эффекты.

В последние годы своей короткой жизни художник все чаще обращался к пейзажу, в значительной мере следуя опыту Констебля. Чаще всего это свободно и обобщенно написанные этюды, свежие по колориту, прекрасно передающие свет и природные состояния («Берег в Нормандии», ок. 1824 г.; «Партер в Версальском парке», 1826, оба — Париж, Лувр).

В 1820-х годах Бонингтон побывал в Италии, откуда привез красочные и достоверные виды итальянских городов, в основном Венеции, имевшие большой успех во Франции и Англии. Эта поездка обострила его интерес к восточной культуре, что нашло выражение в ряде работ художника («Отдыхающий турок», Лондон, собрание Уоллес) и в известной мере стимулировало развитие ориенталистских тенденций во французском романтизме.

В творчестве Бонингтона своеобразно преломились многие черты, характерные для французского и английского искусства его времени. К сожалению, ранняя смерть оборвала развитие его многообещающего таланта.

В искусстве Франции романтизм развивается позже, чем в Англии и Германии. Во многом уникальная культурно-историческая ситуация конца XVIII века вызвала здесь последний яркий расцвет классицизма в изобразительном искусстве и архитектуре. Но, как уже говорилось выше, в сфере классицистических представлений постепенно вызревали новые, романтические тенденции, поначалу не всегда последовательные.

Как широкое культурно-художественное движение романтизм развивается начиная с 1810-х годов, когда он приобретает все более очевидное значение передовой тенденции мироощущения. Сильнейший импульс его формированию был дан эпохой бурных исторических потрясений, которые Франция пережила менее чем за два десятилетия. Это было время, не знавшее устойчивости и стабильности. Не случайно Стендаль считал, что революция во Франции началась в 1789 году и кончилась «бог весть когда». Это было время, когда самые смелые надежды на приход новой эры, на осуществление просветительских идеалов сменились жестоким разочарованием и в революции (в тех страшных формах, которые она приобрела), и в ее результатах. Правда, в период Директории и Империи наполеоновские походы, вначале ошеломляюще победоносные, еще поддерживали, пусть не тотально, умонастроение эпохи на высоком уровне энтузиазма. Но военная эпопея закончилась катастрофой для Франции, и большинство французов восприняли ее как национальную трагедию. А реставрация Бурбонов отбросила страну в обстановку глубокой реакции. Утвердившийся на обломках Империи новый порядок карикатурно объединял бесплодные попытки феодальной реставрации со все более активным продвижением новой буржуазии к экономическому и политическому господству.

Еще в 1800 году мадам де Сталь в своем сочинении «О литературе в ее связи с общественными установлениями» высказала глубокую и весьма актуальную для той эпохи мысль: «Всеми сво-

ими значительными достижениями человечество обязано мучительному чувству несовершенства бытия»¹. Именно этим чувством было охвачено поколение французов, которые росли и мужали в начале столетия и с горечью обнаружили несоответствие существующего миропорядка тем идеалам, в которых они были воспитаны. К этому поколению (с большими или меньшими хронологическими вариантами) принадлежало большинство крупнейших романтиков в литературе и искусстве — Гюго, Альфред де Мюссе, Альфред де Виньи, Жерико, Делакруа, Рюд.

Романтизм во Франции и стал, во всяком случае в творчестве его крупнейших мастеров, выражением глубокого неприятия современной действительности, разочарования в ней. Оно росло по мере того, как эта действительность все более обнаруживала свои неприглядные стороны. Чувство «несовершенства бытия» пронизывает многие, самые яркие проявления французского романтизма, определяя его меланхолическую, даже трагическую интонацию. Бодлер назвал ее «тоской и болью нашего времени».

Вместе с тем романтизм во Франции, как и в других странах, чрезвычайно неоднороден в идейно-творческом плане, в своей смысловой сути. С одной стороны, французский (именно французский) романтизм развивался на волне широкого либерально-демократического движения, которое нарастало в 1810-е и, после некоторого спада, в 1820-е годы и завершилось Июльской революцией 1830 года. Оно питало романтизм бунтарскими настроениями, пафосом борьбы против социального зла, несправедливости, угнетения личности. Свою связь с передовыми общественными тенденциями ощущали и сами романтики. Стендаль видел в их борьбе против классицистов одно из проявлений борьбы либералов против старого режима. А Гюго с известной прямолинейностью назвал романтизм «либерализмом в литературе». Но с другой стороны, во французском романтизме существовали и умеренные тенденции, менее связанные с животрепещущими проблемами современной жизни, проникнутые пассеистскими настроениями, вызванными, в частности, стремлением возродить столь поколебленные в эпоху Просвещения христианские идеалы и ценности. Программным выражением этих тенденций был «Гений христианства» Шатобриана (1802). Впрочем, четкое разграничение различных аспектов романтизма, конечно, невозможно. Но вместе с тем их сосуществование и взаимосвязь определяют его многообразие и неоднородность, обусловленную, в первую очередь, столь характерной для романтизма свободой творческого сознания.

Во Франции эта свобода особенно очевидна по сравнению с нормативностью и стилистическим единством классицизма, господствовавшего в искусстве предшествующих десятилетий.

Слова Гюго «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам»² — красноречивое свидетельство протеста против стилистической унификации классицизма, против его связанности определенными канонами. Заметим, что протест романтиков против любых ограничений творческой свободы предопределил и все последующее развитие искусства. В дальнейшем идейно-стилистическое единство — будь то академизм или историзм — сохранится лишь на второстепенных уровнях художественной культуры. Высшие ее проявления будут рождены индивидуальным творческим сознанием. И это касается, конечно, не только французского романтизма.

Соответственно новому органичному и целостному миропредставлению, утвердившемуся в романтизме, чрезвычайно расширяется тематический репертуар искусства. «Все, что есть в природе, есть и в искусстве», — утверждал Гюго³. Тем самым в романтизме были отброшены жанровые ограничения и вся система иерархии жанров, столь стойкая в классицизме.

Жанровая структура французского романтизма весьма многообразна, хотя и в ней можно обнаружить определенные предпочтения. Прежде всего, достаточно очевидный антропоцентризм. В отличие от некоторых других национальных школ, пейзаж не обретает во французском романтизме ведущего, программного значения. В фокусе творческого внимания романтиков, как правило, остается человек, и в этом можно видеть связи с искусством Давида и его последователей.

«Романтизм — это то, что изображает людей нашего времени», — провозгласил Стендаль, и многие крупные произведения романтической литературы и изобразительного искусства действительно связаны с современной жизнью. Связь эта, однако, предполагает определенную избирательность. Романтиков в любых сферах творческой деятельности влечет все необыкновенное, неординарное, все, что выходит за рамки будничной, банальной повседневности. Необычайные, острые, драматические ситуации, в которых раскрываются яркие характеры и сильные страсти, они находят не только и даже не столько в современной действительности, но и в прошлом, в истории, причем не в античной (как мастера классицизма), а в национальной, преимущественно средневековой. Исторический жанр — едва ли не программный во французском романтизме, в этом проявление историзма романтического сознания, присущей ему динамической концепции мира. Собственно, и свое время романтики осознавали как историческое, как органичное звено в процессе общего развития. В прошлом романтики искали аналогии или объяснение современных событий. Альфред де Виньи считал интерес к истории следствием современных политических движений.

Но французские романтики стремятся удалиться от прозы обыденности не только во времени, но и в пространстве. Ее альтернативу ищут в далеких странах и цивилизациях, прежде всего на Востоке. Именно романтики открывают поэтическую ценность восточной жизни, которая прежде лишь в редких случаях привлекала внимание писателей и художников. Крупнейший среди мастеров романтизма, Делакруа дал импульс особому течению — ориентализму, специфичному именно для французского романтизма и в дальнейшем определившему творческие интересы и вкусы многих художников вплоть до XX века.

С новым пониманием личности связана и романтическая концепция портрета, в котором важнейшее значение приобретает не только анализ характеров, но и, главное, передача духовной, эмоциональной жизни людей, чаще всего неординарных, необыкновенных. Именно поэтому романтики редко писали заказные портреты — заурядные личности не вызывали их интереса.

Зато важнейшим источником тематического репертуара становится литература. Романтическая эпоха — и не только во Франции — была ознаменована глубокой связью и порой очень тесными личными контактами писателей и художников. Литературные впечатления пронизывали мирознание этого времени и во многом формировали характеры и поведение людей. «В то время, — вспоминал позже Теофиль Готье, — живопись сроднилась с поэзией. Художники читали поэтов, а поэты посещали художников. Шекспира, Данте, Гёте, лорда Байрона можно было найти как в кабинетах, так и в мастерских... Воображение, уже само по себе возбужденное, распалось еще больше при чтении этих авторов, их произведений, рожденных такой свободной и мощной фантазией. Энтузиазм граничил с бредом. Думали, что открывали поэзию, а на самом деле познавали истину»⁴.

Властителями дум были писатели-романтики, близкие художникам по духу, в том числе современники, и не только во Франции, — Вальтер Скотт, Шиллер, а также упомянутые в приведенной цитате Данте, Байрон, Гёте и особенно Шекспир. Характерно, что французских романтиков нередко называли «шексперистами», в отличие от «гомеровистов», приверженцев классицизма.

В изобразительном искусстве литературные прообразы воплощались на разных уровнях. Высокого расцвета в этот период достигло искусство иллюстрации. Но еще важнее было свободное творческое истолкование литературных произведений, часто конгениальное им, а нередко вносящее совершенно оригинальные оттенки в их интерпретацию.

Новый взгляд на природу, утвердившийся в романтизме, во многом раздвигает и усложняет пространственные и временные границы ее выражения. Природа понимается и толкуется очень

широко — и как вольная, бурная стихия, чуждая и даже враждебная человеку, и как прибежище его души, существующее в унисон с ее тончайшими эмоциональными движениями или духовными порывами. Правда, во французском изобразительном искусстве пейзаж, как уже говорилось, не приобретает того программного значения, какое он имел в Англии и Германии. Иное дело литература — Шатобриан, Ламартин, Жерар де Нерваль, Гюго и другие поэты создали высокие образцы пейзажной лирики.

Однако в изобразительном искусстве интерес ко всему природному дал сильнейший импульс развитию анималистического жанра — черта, специфичная, главным образом, для французского романтизма.

Расширение тематики искусства, обращение к современной действительности, к жизни природы, к индивидуальному, личностному началу в человеке, отказ от нивелирующей идеализации классицизма, его канонов и норм — все это имело следствием усиление внимания к жизни, натуре.

Романтизм во Франции, как и в других странах, делает важный шаг на пути творческого познания мира. «Не жажда нового волнует умы, а потребность в правде», — говорил Гюго, а Делакруа выписал в свой дневник строку Буало «Нет прекрасного вне правды» как собственный девиз. Но правда искусства в представлении романтиков не равнозначна «правде факта» (и это относится, конечно, не только к французскому романтизму). Они отвергают простое подражание действительности, неизменно подчеркивая значение поэтического вымысла, фантазии, воображения. Для Делакруа, всю жизнь изучавшего натуру, она — только «справочник», раб, всецело повинующийся фантазии художника, и, соответственно, художественный образ — не копия, а «эквивалент».

Новое мирознание, новые творческие задачи повлекли за собой решительную ревизию художественных приемов, активизацию их выразительных возможностей. Это касается, конечно, не всех французских романтиков и далеко не в равной степени. Но в искусстве крупнейших мастеров, и в первую очередь Делакруа, осуществляются смелые открытия в понимании композиции, рисунка и особенно цвета, во многом определившие дальнейшие пути развития живописи.

Соответственно новым эстетическим принципам меняется отношение к традиции. Романтики, утверждая свободу творческой воли, отнюдь не безразличны к опыту прошлого. Но происходит решительная переориентация на иные, чем прежде, ее пласты. Не античное наследие и Рафаэль, а Микеланджело, искусство барокко, прежде всего Рубенса, Рембрандта, Веласкеса, великих венецианских колористов, — словом, все, что близко им по духу, становится ориентиром романтиков в прошлом. Но и

тут нет твердых правил, ибо мир каждого большого художника индивидуален и субъективен. Именно поэтому ставшее классическим определение романтизма Бодлером представляется точным в своей стилистической неопределенности: «Романтизм заключается в восприятии мира, а вовсе не в выборе сюжетов и достоверности изображения». Подлинный романтизм, по его мнению, заключается в манере чувствовать. Романтизм есть искусство современности, иначе говоря, «настроение, одухотворенность... стремление к бесконечности, выраженные всеми средствами, какими располагает искусство»⁵.

Исповедующие свободу творческой воли художники были выключены из единой стилистической структуры. Искусство самых ярких романтиков, не только во Франции, но и в других странах, как и большинства последующих художников, — это искусство часто непонятых одиночек, чуждое современникам. И оно, тем самым, требует объяснений, истолкования. Отсюда — особое развитие художественной критики начиная с романтической эпохи.

Каковы же границы этой эпохи, и есть ли они? Приходится признать их зыбкость, хронологическую и типологическую. Ибо романтизм более, чем все другие термины, — «термин движения». Очень приблизительно во Франции границы романтизма совпадают с первой половиной столетия (1800—1850), однако многие его проявления можно отнести и к последующему времени, как и в некоторых других странах, например в Германии. Столь же сложно бывает порой четко отграничить романтизм от других художественных явлений — прежде всего от реализма, а также символизма и даже классицизма. Живая, подвижная ткань истории часто не поддается строгой регламентации, и об этом нельзя забывать.

Сын века. Т. Жерико

Как уже было сказано, отдельные, порой весьма яркие, хотя и не всегда последовательные проявления романтизма, особенно в ранний период его развития (предромантизм), обнаруживает уже искусство учеников Давида — прежде всего Гро, а также Энгра. Окончательная победа романтического мирознания и, соответственно, новых форм его выражения связана с творчеством художника следующего поколения — Теодора Жерико (1791—1824). Крупнейший французский историк Жюль Мишле не случайно назвал посвященную ему брошюру, опубликованную через двадцать лет после безвременной смерти художника, «Сын века»¹. Жерико был действительно сыном нового века не только в хронологическом, но и в духовном смысле. В его искусстве

впервые столь ярко и последовательно воплотились приметы этого бурного столетия, хотя далеко не все свои большие замыслы Жерико успел воплотить в законченных произведениях. Но очень многое из того, что специфично именно для искусства Нового времени, он сумел предугадать на десятилетия вперед. Именно Жерико, наряду с Гро и Пруденом, Курбе назвал родоначальником современного искусства.

В той же брошюре Мишле очень точно обозначил характер дарования художника: «Гений Жерико был необычайно общественным»², имея в виду его активную реакцию на современную жизнь в самых разных и порой еще не знакомых искусству ее проявлениях, определяющих смысл многих произведений художника. В этом Жерико развивает на новом, более широком тематическом уровне традиции искусства Давида, которого он называл «великим учителем», преобразовавшим французскую школу живописи. Связь с Давидом проявляется, прежде всего, в героической концепции образов, характерной для большинства произведений Жерико, при всем стилистическом различии творчества обоих художников.

Жерико родился в Руане в семье юриста, составившего значительное состояние благодаря торговле табаком. Родители художника были культурными людьми, их дом посещала вся провинциальная интеллигенция. После переезда в Париж Жерико без особого рвения учился в Императорском лицее, но живо интересовался литературой, а позже — широким кругом социальных, экономических, общекультурных проблем и в то же время был безупречно светским человеком, по отзывам современников обладавшим необыкновенным обаянием. Еще в лицее он много рисовал и в семнадцать лет решил стать художником.

Первым учителем Жерико был Карл Верне — автор батальных и жанровых картин, выполненных с документальной точностью и не без эффектности. В его мастерской Жерико рисовал лошадей и изучал их анатомическое строение, свидетельство тому — выполненная несколько позже скульптура — экорше лошади. Здесь же он мог познакомиться с анималистическими работами английских художников, гравюрами, а возможно, и живописью, прежде всего с картинами Джорджа Стаббса. Можно полагать, что этим и ограничилось значение пребывания Жерико в мастерской Верне. Лошади и верховая езда оставались его страстью до конца жизни и стали причиной его ранней гибели.

Затем в течение недолгого времени (около одиннадцати месяцев) Жерико посещал частную мастерскую Герена — лучшего после Давида педагога, — где он изучал композицию и писал этюды натурщиков. Но более всего дало Жерико, как и многим другим большим французским художникам XIX века, изучение и



Т. Жерико. Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку. 1812

копирование в Лувре и Музее Наполеона произведений старых мастеров — прежде всего Рубенса, Ван Дейка, Тициана. Не менее активным был интерес Жерико к искусству его старших современников — Жироде и Гро. Его восхищение последним было безграничным, и первая значительная картина Жерико, показанная в Салоне 1812 года, во многом развивает тематические и жанровые принципы некоторых произведений Гро, но вместе с тем открывает принципиально новый этап в развитии французского искусства. «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку» (1812, Париж, Лувр) — уже в самом названии выражено динамическое напряжение, которое про-

низывает картину. Для нее позировал лейтенант Робер Дьедонне — сохранился великолепный этюд его головы (Байонна, Музей Бонна). Но в картине индивидуальные черты подчинены более широкому образному замыслу. Жерико вышел за пределы портретных задач и даже сюжета, обозначенного в названии. Он создал историческую картину, в которой, как в фокусе, выразил «господствующую страсть эпохи» (Стендаль) и ее эмоциональный тонус. Смелость композиционно-пространственного и живописного решения оставляет далеко позади возможные типологические аналогии в творчестве Гро или Давида («Бонапарт на перевале Гран-Сен-Бернар»). Фигура коня, вставшего на дыбы, режет по диагонали окутанное дымом и всполохами огня пространство, в котором угадывается кипение боя. При этом конь и резко обернувшийся назад всадник развернуты в разные стороны, что рождает ощущение внезапности представленного момента. Столь же контрастно воспринимаются безудержный порыв коня и всадника, устремляющихся на поле сражения, и тревожное, даже растерянное выражение лица офицера — оно вносит неожиданную меланхолическую ноту в эту бравурную картину. Но важнейшую роль в ее образной структуре играет колорит, решенный на сопоставлении горячих (с цветовой доминантой ярко-красного доломана) и холодных тонов. Написанная широко и свободно, эта картина утвержда-

ет совершенно новую во французском искусстве живописную концепцию формы.

Окончание работы над полотном совпало с апогеем наполеоновских побед — французы вошли в Москву. Позже Мишле увидел в этой композиции «образ Империи 1812 года» и выражение суда над ней: «война и отсутствие всякой идеи»³. Однако «выражение суда» вряд ли входило в намерение художника, когда он писал эту картину, исполненную победного энтузиазма.

Как уже отмечалось, картина была показана в Салоне 1812 года (под названием «Портрет месье Д. на лошади»), где привлекла всеобщее внимание. Известно, что Давид был поражен, увидев ее. Это был блистательный дебют еще не известного художника. Жерико получил за картину золотую медаль, однако она не была приобретена государством.

Но упоение победой, как известно, было недолгим. Темой следующей большой картины — «Раненый кирасир, покидающий поле боя» (1814, Париж, Лувр) — стал драматический исход наполеоновской эпопеи. Образ раненого офицера, ведущего под уздцы испуганного коня и с трудом удерживающего равновесие на скользком склоне, воспринимается как символ всех несчастий, выпавших на долю французской армии. Мишле назвал эту картину «эпитафией солдату». Не лишена некоторых композиционных просчетов (сам художник позже резко критиковал свою работу), она вместе с тем совершенно оригинальна в монументальной концепции формы, в ее лаконизме, в трагической патетике образа.

Выставленная вместе с «Офицером конных егерей...» в Салоне 1814 года — первом с начала эпохи Реставрации, эта картина подверглась настолько жесткой критике, что Жерико решил бросить живопись и записался мушкетером в королевскую гвардию. Однако вскоре он оставил намерение посвятить себя военной карьере. Это был краткий, хотя и весьма драматичный эпизод его биографии.

Образ солдата в широком смысле, независимо от чинов и регалий, чрезвычайно занимал воображение художника до середи-



Т. Жерико. Раненый кирасир, покидающий поле боя. 1814



Т. Жерико. Трубачи наполеоновской императорской гвардии. Ок. 1814 г.
Т. Жерико. Портрет карабинера. 1814–1815

«Уголино в темнице со своими детьми», 1815–1816, оба – Байонна, Музей Бонна). Все эти работы знаменуют начало эволюции Жерико к «скульптурному стилю»⁴.

Этот стиль окончательно сформировался в Италии, где художник пробыл тринадцать месяцев с сентября 1816 года. Во Флоренции и Риме он копировал произведения Микеланджело. Впечатление от них, как говорил сам Жерико, было подобно шоку. Его живой интерес вызвала также античная скульптура и даже ри-

ны 1810-х годов. Среди работ этого бурного времени много небольших картин с изображением военных – например, «Трубачи наполеоновской императорской гвардии» (ок. 1814 г.; Вашингтон, Национальная галерея) или два превосходных, красиво и сочно написанных портрета карабинеров (1814–1815, Париж, Лувр; Руан, Музей изящных искусств).

Дальнейшее творчество Жерико обнаруживает, однако, иные тенденции. В картине «Потоп» (1815–1816, Париж, Лувр) он отходит от современных тем и одновременно от насыщенной красочности и живописности предшествующих работ. Темная зеленовато-бурая вода под мрачным, затянутым тучами небом медленно и неотступно наступает на людей, которые даже не пытаются спастись от неминуемой гибели (в отличие от «Потопа» Пуссена или Жироде). Жерико создал в этой небольшой картине образ вневременного и всечеловеческого значения, образ всевластия рока и смерти. Трагическая и безнадежная интонация присуща и многим рисункам этого времени, часто изображающим жестокие сцены пыток и мучений («Палач, удушающий пленника», ок. 1815 г.;

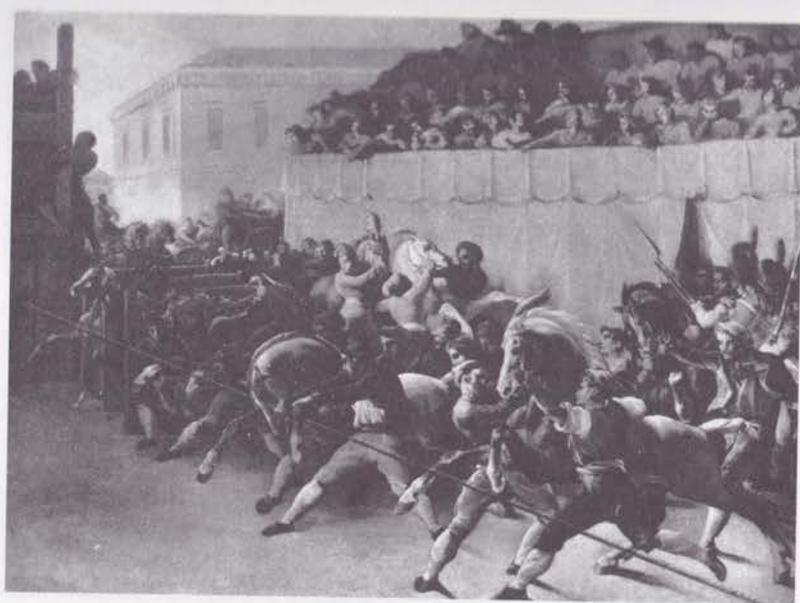


сунки Флаксмана. Непосредственное знакомство с великим классическим наследием и, особенно, с творчеством Микеланджело, несомненно, способствовало утверждению пластической концепции формы, отныне доминирующей в его искусстве. Первыми произведениями, выполненными в Италии, были рисунки – чаще всего на античные сюжеты – «Леда и лебедь» (1816–1817, Париж, Лувр), «Кентавр, похищающий нимфу» (1816–1817, там же), – возникшие под знаком новых художественных впечатлений.

Но и современная жизнь не осталась вне сферы интересов художника. Ей он намеревался посвятить монументальную картину «Бег свободных лошадей», изображающую традиционный эпизод римского карнавала – состязание лошадей без всадников. Впервые жанровый сюжет должен был стать осно-



Т. Жерико. Потоп. 1815–1816
Т. Жерико. Палач, удушающий пленника. Ок. 1815 г.
Т. Жерико. Кентавр, похищающий нимфу. Эскиз. 1816–1817



Т. Жерико. Бег свободных лошадей. Эскиз. 1817
 Т. Жерико. Бег свободных лошадей. Эскиз. 1817
 Т. Жерико. Бег свободных лошадей. Эскиз. 1817

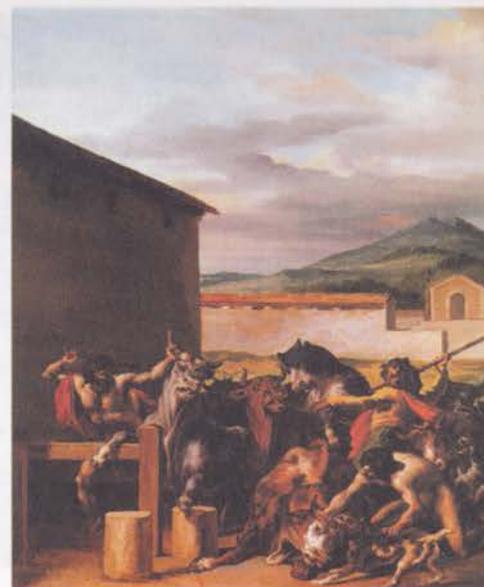
ное движение коней и обуздавших их людей (Париж, Лувр), — Жерико вносит в эту эпическую сцену рациональное организующее начало, символизирующее победу разумной воли над слепыми природными инстинктами. С работой над «Бегом свободных лошадей» большинство исследователей связывает небольшой эскиз руанского Музея изящных искусств, где люди изобра-

вой произведения, соразмерного по масштабу исторической картине. Впрочем, Жерико, несомненно, вкладывал в него глубокий обобщающий, даже моральный смысл — противоборство стихийного порыва животных и разумной энергии человека. Сохранившиеся эскизы дают представление о развитии его замысла — от конкретных жанровых сцен, изображающих момент начала бега так, как это происходило в реальной действительности, с героями-крестьянами в современной одежде (1817, Балтимор, галерея Уолтерс; Лилль, Дворец искусств), к фризобразной композиции, в которой представлено мерное, ритмич-

женны обнаженными или в античных одеждах, а вся сцена приобрела вневременной характер торжественного, почти ритуального шествия, рождающего ассоциации с парфенонским фризом. Однако энергичная пластика фигур, переданная цветом, и свободно написанный пейзаж с взволнованным облачным небом придают этой почти классицистической композиции интенсивность романтической экспрессии. Жерико так и не написал большую картину, но все эти эскизы в достаточной мере раскрывают ее концепцию, а по своим художественным качествам и образной законченности имеют вполне самостоятельную ценность.

О том, что тема подавляемых человеком животных инстинктов занимала воображение Жерико и после возвращения из Италии, свидетельствует небольшая картина «Бычий рынок» (или «Бойня быков», 1817–1818, США, Кембридж, Музей Фогг), в которой жестокая прозаическая сцена обретает символическое значение мифа.

Вернувшись из Италии, Жерико сближается с членами либерального кружка, прозванного по месту его собраний «Ателье Ораса Верне». Кроме художников — самого Жерико и его друга Ораса Верне, в него входили некоторые литераторы, а также военные — бывшие офицеры наполеоновской армии. В этом кружке политической оппозиции критика современного режима и мечты о либеральных преобразованиях сочетались с воспоминаниями о героической эпохе военной славы Франции и зарождающимся культом Наполеона. Отзвук этих настроений обнаруживают работы Жерико, посвященные эпизодам наполе-



Т. Жерико. Бычий рынок (Бойня быков). 1817–1818
 Т. Жерико. Возвращение из России. Литография. 1818



Т. Жерико. Плот «Медузы». 1819

Т. Жерико. Эскизы к картине «Плот „Медузы“». 1818

оновских походов, — литографии «Конная артиллерия меняет позиции», «Повозка раненых», литография и эскиз «Возвращение из России» (1818).

Однако главное произведение этих лет и центральное во всем творчестве Жерико — грандиозная картина «Плот „Медузы“» (Салон 1819 г.). Ее сюжетом стала трагическая история фрегата «Медуза», отправившегося в составе экспедиции в Сенегал летом 1816 года и севшего на мель у берегов Западной Африки. Сто пятьдесят пассажиров и членов экипажа высадились на плот и несколько шлюпок, которые заняли губернатор Сенегала, капитан корабля и другие привилегированные лица. Шлюпки должны были взять плот на буксир, но вскоре его покинули, и в течение двенадцати дней почти не-

управляемый плот носился в открытом море. Лишь на тринадцатый день обезумевшие от отчаяния и голода люди были подобраны случайно проходившим мимо судном. К этому времени на

плоту оставалось всего пятнадцать человек, из которых пятеро вскоре погибли. Врач «Медузы» Савиньи и инженер Корреар, бывшие среди выживших пассажиров плота, описали этот страшный мартиролог в книге, опубликованной осенью 1817 года, вскоре после возвращения Жерико из Италии. Она чрезвычайно взволновала общественное мнение описанием и самой трагедии, и неприглядных фактов, ставших ее причинами, и послужила поводом для политических выступлений оппозиции — «Медузой» командовал неумелый капитан, назначенный по протекции правительством, судно не было достаточно подготовлено для такого плавания, шлюпки бросили плот в открытом море. Жерико потрясли в этом трагическом, хотя и частном событии современной жизни не только страдания многих людей. В его картине случившееся приобрело более широкий смысл — символическое выражение судьбы многих французов и Франции в целом после краха наполеоновской империи. Именно поэтому художник посвятил столь волнующей теме огромное монументальное полотно (35 квадратных метров), соразмерное не столько драматизму конкретного факта, сколько его обобщающему историческому значению.

Тщательность, с которой Жерико собирал материал для своей картины, поистине беспрецедентна. Он прочел книгу Корреара и Савиньи и познакомился с уцелевшими пассажирами плота — они позировали ему для картины. Он заказал плотнику «Медузы» модель плота — копию того, который был сделан для пассажиров корабля. Он писал в Гавре этюды моря. И наконец, стремясь проникнуться непосредственным ощущением этой трагедии, он писал умирающих, трупы и даже части тел, расчлененных в госпитале. Впрочем, в своей картине он не использовал эти беспощадные в своей жестокой правдивости этюды. Не патология страдания и умирания, а мужественная борьба со стихией и победа человеческой воли стали подлинным содержанием его произведения.



Т. Жерико. Эскизы к картине «Плот „Медузы“». 1818

Главными в работе Жерико были поиски сюжетной ситуации и композиции. О них мы можем судить по многочисленным эскизам. В конце концов, художник изобразил момент, когда уже потерявшие надежду люди на плоту увидели на горизонте судно «Аргус», которое могло принести им спасение. Момент в психологическом и эмоциональном отношении наиболее захватывающий, в нем раскрывается сложная гамма чувств — от отчаяния и бессилия к пробуждению надежды и активности. В окончательном варианте композиция строится по стремительной диагонали от неподвижного, застывшего в своем горе человека рядом с телом умершего юноши в нижнем левом углу к фигуре стоящего на бочке негра, подающего белым платком сигнал еще далекому бригу. И в этом же направлении нарастает эмоциональное напряжение от безысходности и отчаяния к надежде и уверенности в спасении. Уже после окончания картины Жерико приписал в нижней ее части труп, соскальзывающий в воду. Тем самым он несколько нейтрализовал динамику композиционной диагонали, но, введя это светлое пятно, утвердил в восприятии картины визуальное значение всех фигур, а не только венчающей ее группы. Плот, который в эскизах был изображен на некотором расстоянии, в картине максимально приближен к переднему краю холста, так что энергичная пластика фигур воздействует непосредственно и сильно. Подобной мощи и масштаба пластического выражения мы не встретим ни у одного художника XIX века. Не случайно Жерико называли «французским Микеланджело»⁵.

Пожалуй, именно в том, что он нашел столь законченное монументальное пластическое выражение сложного драматического содержания, в первую очередь проявился гений Жерико. Колорит всецело подчинен сюжету картины и концепции формы. Мощная живопись строится на суровых отношениях зеленовато-бурых и свинцовых оттенков воды и неба, светлеющего лишь на горизонте, и золотисто-коричневатых или мертвенных тонах обнаженных фигур. В эту мрачную и строгую гамму введены отдельные акценты приглушенного красного, вызывающие ассоциации с пятнами запекшейся крови.

Плот окружает бурное море — огромный вал готов обрушиться на людей, мрачное небо несет угрозу, и все же в неравном противостоянии стихии человек побеждает своей энергией и волей к борьбе. В этом уникальность картины Жерико. Она занимает особое место в искусстве романтизма, в котором чаще всего человек оказывается бессильным перед роком (вспомним хотя бы «Потоп» того же Жерико). «Это было героизмом», — писал позже Мишле, называвший «Плот „Медузы“» символом «кораблекрушения Франции»⁶. Именно героизмом, потому что в бесславные годы Реставрации Жерико не потерял веры в будущее, в силу че-

ловеческого духа. И вместе с тем он с необыкновенной исторической чуткостью выразил в своем монументальном полотне «смятение поколения, потерявшего управление» (Л. Батисье).

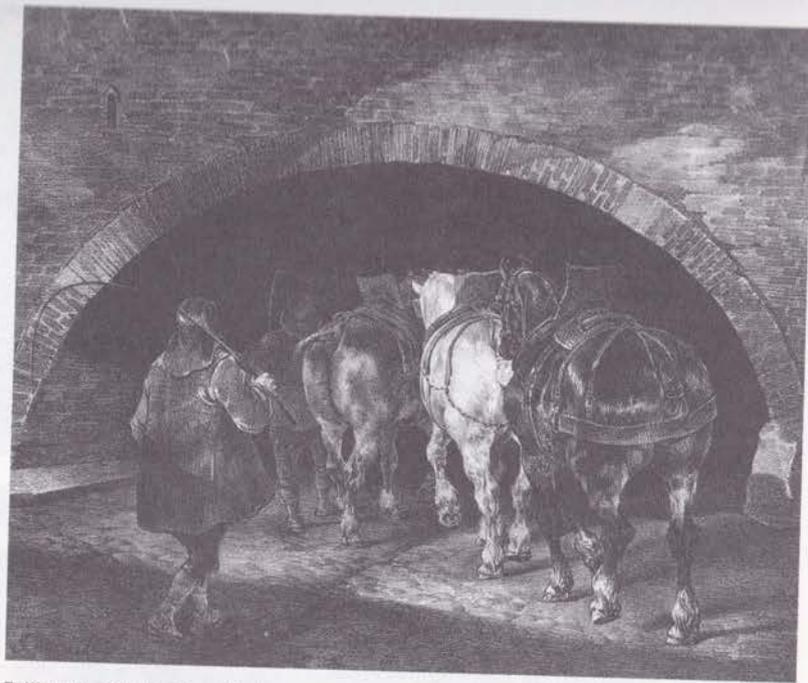
Выставленная в Салоне 1819 года, картина из цензурных соображений была названа «Сцена кораблекрушения». Однако сюжет был ясен всем, и именно он определил оказанный ей прием. «Плот „Медузы“» воспринимали, главным образом, как завуалированную критику существующего режима. Картина вызвала политический скандал. Ее художественные качества оценили лишь немногие, в том числе молодой Делакруа, который позировал для фигуры лежащего ничком юноши и был потрясен, увидев законченную композицию. Большинство критиков порицали ее за трагизм, за преувеличения, за мертвенность колорита.

Конечно, картина не могла остаться незамеченной, но она не имела того успеха, которого ожидал Жерико. Правда, художник получил за нее медаль, но не было и речи о ее покупке государством.

По-видимому, одновременно с «Плотом „Медузы“» Жерико написал два портрета, ярко воплощающие романтическую концепцию личности и вместе с тем господствующее мирознание эпохи. Оба изображают молодых художников, друзей Жерико. В погрудном портрете Эжена Делакруа запечатлен образ юноши пылко и взволнованного, с пытливым, словно вопрошающим взглядом (1818–1819, Руан, Музей изящных искусств). Более сложный по композиции «Художник в мастерской» (или «Молодой человек в мастерской художника», ок. 1819 г., Париж, Лувр) справедливо считается классическим образом романтического художника. Молодой человек (возможно, Жамар, также позировавший для картины «Плот „Медузы“») изображен в интерьере, впрочем трактованном так нематериально, что кажется плоским и почти призрачным, как и обозначающие его и приобретающие особый смысл предметы — скульптура, палитра, висящая на стене, и череп — символы искусства и смерти. Задумчивая поза



Т. Жерико. Портрет Делакруа. 1818–1819
Т. Жерико. Художник в мастерской.
Ок. 1819 г.

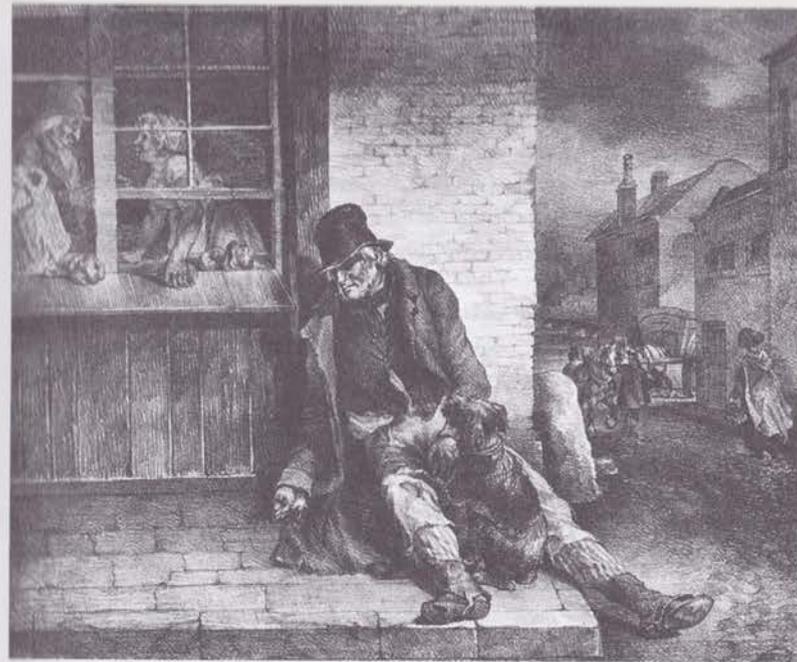


Т. Жерико. У ворот Адельфийской верфи. 1821. Литография

юноши, мечтательно-меланхолическое выражение лица рождает ощущение отрешенности персонажа от конкретного пространства и времени, погруженности в зыбкий мир воспоминаний или грез.

Обескураженный и крайне подавленный приемом, оказанным в Салоне «Плоту „Медузы“», Жерико через несколько месяцев едет в Англию. Непосредственной целью этой поездки был показ картины, организованный антрепренером Ф. Буллоком. В Лондоне «Плот „Медузы“» имел большой успех и был объявлен шедевром. Это могло смягчить горечь от приема картины в Парижском Салоне. Но не менее важным было для художника знакомство с английским искусством, — он был ошеломлен пейзажами Констебля, его интерес вызвали также прозаически-реалистичные жанровые сцены Уилки и анималистические работы Стаббса и Уорда. Определяющее значение в творческой эволюции художника имели и впечатления английской жизни в самом широком плане — с ее более обнаженными, чем во Франции, социальными контрастами и разительным соседством богатства и нищеты. «Непомерный, изнуряющий труд английских рабочих отмщает нас за Ватерлоо», — писал Стендаль.

Пребывание в Англии ознаменовало новый этап творческой эволюции художника. Романтическая страсть к необыкновенным характерам и событиям уступает место интересу к обыденным и



Т. Жерико. Нищий старик у витрины булочной. 1821. Литография

часто даже нарочито прозаическим аспектам действительности. «Я отрекаюсь от святого писания и запираюсь в конюшне» — эти слова в одном из писем художника образно обозначили перелом в его творчестве⁷. В Англии Жерико создал ряд рисунков и акварелей; их цветовое богатство и внимание к световоздушной среде свидетельствуют о влиянии Констебля. Таковы листы «Пахота в Англии» или «Чистка лошади». Но еще больший интерес представляют две серии литографий, посвященные английским впечатлениям, особенно так называемая «Большая английская серия». И в ней значительное место занимают изображения лошадей. Грубые тяжеловозы трактованы со свойственным Жерико чувством большой формы и ее пластического напряжения. Решительное обобщение рисунка и устранение лишних деталей придают прозаическим мотивам монументальную значительность («У ворот Адельфийской верфи», 1821). Эти качества присущи даже листу «Слепой волынщик».



Т. Жерико. Слепой волынщик. 1821. Литография

Жерико предвосхитил в нем многие произведения французского реализма середины XIX века, создав, едва ли не впервые, образ бедняка, одинокого парии, затерянного со своей собакой на задворках большого города. Образ, исполненный высокой патетики и вместе с тем чуждый всякой риторике. Те же качества присущи самому известному листу этого цикла — «Нищий старик у дверей булочной», вызывающему ассоциации с некоторыми образами Диккенса не только своей глубочайшей человечностью, но и «британским духом», который старался придать этим работам Жерико.

В Англии художник написал лишь одну законченную картину — «Скачки в Эпсоме» (1821, Париж, Лувр) — новаторскую композицию, рождающую ощущение стремительного движения ло-



Т. Жерико. Скачки в Эпсоме. 1821

шадей и жокеев, мгновенного и вместе с тем словно длящегося во времени. Эта картина — своеобразный итог жизненных и художественных впечатлений от английской поездки; ее колорит, сдержанный, но насыщенный, несомненно связан с живописью Констебля. В то же время этот мотив найдет свое продолжение и развитие во французском искусстве второй половины столетия — он станет одним из ведущих в искусстве Дега.

Вскоре после возвращения во Францию Жерико написал небольшую картину «Печь для обжига извести» (1822–1823, Париж, Лувр), развивающую поиски монументального выражения обывденных мотивов, характерные для многих литографий «Большой английской серии». Эту картину считают одной из этапных работ в развитии французского реалистического пей-

зажа и первым изображением индустриального мотива во французском искусстве.

Последние два года жизни Жерико были омрачены тяжелым недугом — результатом падения с лошади. Большие замыслы — а он мечтал создать картины монументального масштаба, в которых «оживет век», посвященные широкому кругу проблем современности (освободительная борьба греков с турками, торговля рабами и т. п.), — остались неосуществленными.

Но высшее достижение Жерико в эти годы — портреты душевнобольных⁸. Известно, что первоначально их было десять, в настоящее время идентифицировано только пять. Все изображенные были пациентами доктора Жорже — крупного психиат-



Т. Жерико. Печь для обжига извести. 1822–1823

ра и друга Жерико. По-видимому предназначенные для иллюстрирования лекций доктора, эти портреты намного превосходят значение «клинических документов». С блистательным реалистическим мастерством передал художник облик больных, страдающих мономанией, одержимых одной навязчивой идеей, живущих в особом, изолированном от окружающей действительности мире. Таковы «Портрет женщины, прозванной Гиена Сальпетриер» (1822–1823, Лион, Музей изящных искусств), «Старуха, страдающая манией карточной игры» (1822–1823, Париж, Лувр) или «Умалишенный, воображающий себя полководцем» (1822–1823, Винтертур, собрание Рейнхардт). Избегая всякого преуве-



Т. Жерико. Умалишенный, воображающий себя полководцем. 1822–1823



Т. Жерико. Портрет женщины, прозванной Гиена Сальпетриер. 1822–1823

личения мимики или аффектации (все изображенные внешне спокойны), художник утверждает в этих глубоко психологических портретах новый, современный взгляд на душевнобольных, который приписывал им особую интенсивность чувств и остроту ощущений, но не отделял с прежней резкостью недуг от нормы. Жерико раскрывает, прежде всего, драматизм искалеченных человеческих судеб, создав собирательные образы помраченного сознания поколения, деформированного неумолимым и катастрофичным ходом истории.

«Романтический реализм» (В. Хофман) этих портретов завершает творческую эволюцию Жерико. Короткая (всего двенадцать лет), но насыщенная многообразием поисков и концепций, она наметила многие важные тенденции последующего развития французского искусства.

Одинокий гений. Э. Делакруа

Жерико был первым крупным мастером французского романтизма. Но высшим его выражением стало творчество младшего современника и друга Жерико – Эжена Делакруа (1798–1863). Во всем искусстве XIX века нельзя назвать художника, равного ему и по универсальности дарования, и по масштабу сделанного. Наследие Делакруа огромно: около тысячи картин маслом, несколько тысяч рисунков, пастелей и акварелей, десятки литографий, наконец, шесть монументально-декоративных циклов – наследие поистине уникальное, соразмерное тому, что было создано великими мастерами Возрождения и XVII века. Но и оно

не исчерпывает диапазон его творческих возможностей. Делакруа обладал выдающимся литературным даром. Свидетельство тому – его знаменитый «Дневник», его статьи и очерки, посвященные различным проблемам искусства или отдельным художникам, его обширная переписка. Оригинальность и независимость суждений, широчайшая эрудиция, проникновенное понимание как общезстетических проблем, так и конкретных вопросов творческого метода, блистательное владение стилем определяют исключительную ценность литературного наследия Делакруа.

Делакруа принадлежал к тому же поколению, что и Гюго, де Виньи, Берлиоз, Жерико и многие другие великие романтики. Поколению, пережившему крушение революционных идеалов, вальеты и падения военной славы Франции, крах наполеоновской империи. Как и большинство его современников, он остро ощущал драматические повороты истории. «Мы живем в грозное время, когда весь мир разят молнии... нам предстоит бурный жизненный путь», – написал художник в одном из своих юношеских писем¹. Это тревожное мирознание он пронес через всю свою творческую жизнь, оно питало его искусство трагическим ощущением, равного которому мы не встретим ни у одного французского художника.

Все исключительно в творческой личности и судьбе Делакруа, начиная с тайны его рождения. В настоящее время почти общепризнано, что он был сыном Талейрана, однако сам художник никогда об этом не упоминал. Уникально и то место, которое принадлежит Делакруа в художественной жизни Франции. Он был безусловным вождем романтического движения, настолько ярко воплотившим все его черты, что в сознании многих поколений искусство Делакруа отождествлялось с романтизмом полностью. И вместе с тем он настолько возвышался над остальными адептами романтической школы, что оказывался в неизбежной творческой изоляции. И сам он неохотно и с оговорками причислял себя к романтическому движению, ибо отрицал все, что грозило превратиться в догму, сковать его творчество определенными ограничениями. Он хотел быть, прежде всего, независимым. «Если под моим романтизмом понимают свободу передачи моих личных впечатлений, мое отвращение к темам, неизменно копируемым в школе, и к академическим рецептам, то должен признать, что я романтик»². В этих словах – творческое кредо художника, утверждавшего право на свободное, ничем по регламентированное выражение своих замыслов. Как истый романтик, Делакруа следовал в искусстве, в первую очередь, своей фантазии. Ей он подчинял острое и глубокое восприятие мира, природы, которую он изучал на протяжении всей жизни, но которой пользовался больше всего как «справочником»,

всцело повиновавшимся его индивидуальному видению и темпераменту. Считая самым ценным (и редким) в искусстве правду, Делакруа решительно отрицал буквальную верность натуре, внешнее правдоподобие. «Можно надеяться достигнуть нужного только при помощи эквивалентов», — утверждал художник³.

Напряженно-драматическое содержание его произведений, всепоглощающий интерес к эмоциональному миру человека, к вольным и сложным проявлениям его душевной жизни рождали совершенно новые, непривычные приемы, побуждали решительно переосмыслить традиционное понимание формы, всемерно активизировать выразительные качества композиции, рисунка и, особенно, цвета. Делакруа осуществил радикальную реформу живописи, вдохнул в нее ошеломляющую эмоциональную энергию, лишь отчасти опираясь на опыт своих непосредственных предшественников или вдохновляясь примером своих любимых старых мастеров, прежде всего великих живописцев. Ибо этот бунтарь, «Робеспьер в искусстве», как называл его Энгр, был глубоким почитателем традиций. Однако более всего он подчинялся своему поэтическому воображению, преобразующему живые и яркие впечатления действительности или воспоминания о шедеврах прошлого в неповторимый, тревожный и взволнованный образный мир. Этот дар воображения и поразительная творческая смелость ставили Делакруа над эпохой, над ее расхожими представлениями и вкусами, обрекали на непонимание и одиночество. Но эти же качества обеспечили его искусству долгую жизнь в последующих поколениях.

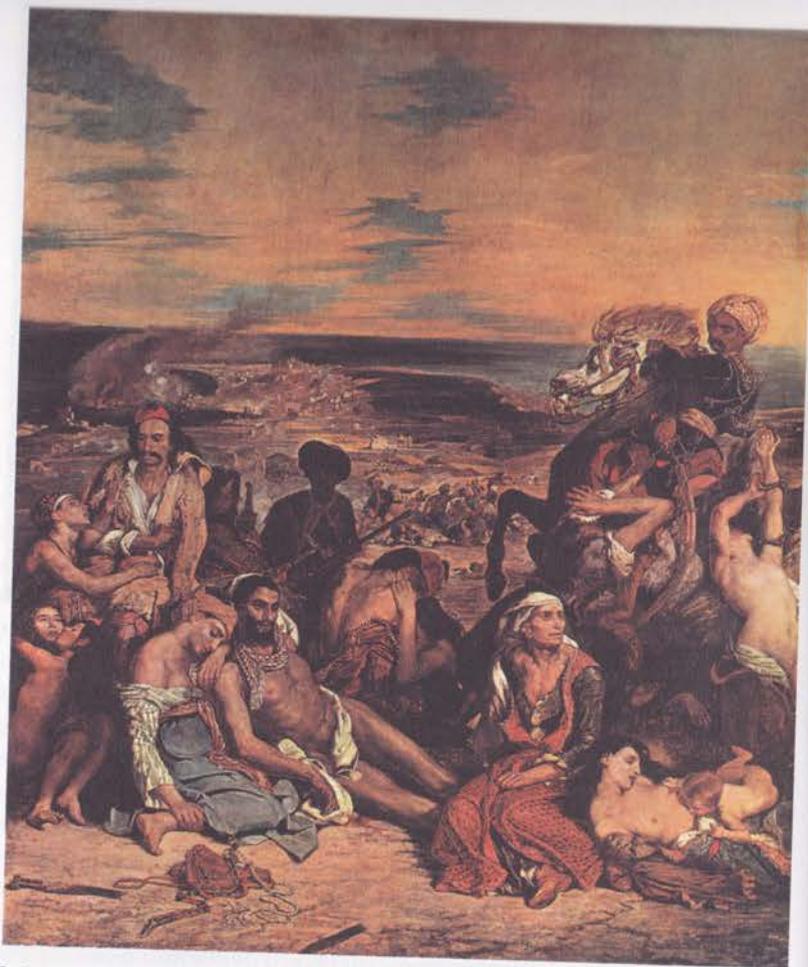
Дарование Делакруа было поистине всеобъемлющим. «Ему равно подвластны и небо, и преисподняя, и война, и Олимп, и страсть»⁴. Эта восторженная характеристика Бодлера далеко не исчерпывает диапазон интересов художника. Можно сказать, что ему были подвластны все жанры, но далеко не все они отвечали масштабу его мировидения и фантазии. Он был превосходным портретистом, он создал поразительные по непосредственности восприятия и живописной свободе пейзажи, великолепные натюрморты. Но ему было тесно в рамках этих жанров, ориентированных на прямой контакт с действительностью. Творчество Делакруа устремлено к более широким проявлениям жизни, выходящим за рамки конкретного и единичного, за пределы обыденного. Именно поэтому его интересы в искусстве были чаще всего отданы не современной французской действительности, а драматическим эпизодам истории, литературным образам или миру Востока (Марокко и Алжиру), не искаженному приметам буржуазной цивилизации. Он любил писать лошадей и, особенно, диких зверей. В картинах и рисунках Делакруа они неизменно воплощают ту же раскрепощенность чувства и бунтарские порывы, что и образы большинства его созданий.



3. Делакруа. Ладья Данте. 1822

Художественное развитие Делакруа было ранним и стремительным. Недолгое время он учился в мастерской Герена и в парижской Школе изящных искусств, которую оставил, так и не приняв участия в конкурсе на Римскую премию. Подлинной же школой для него был Лувр. Изучение творчества старых мастеров по оригиналам и гравюрам — прежде всего Рубенса, Микеланджело, венецианских живописцев XVI века, Веласкеса, — стало основой его формирования. Из старших современников и непосредственных предшественников его особенно привлекали Гойя, Гро и Жерико.

Творческий путь Делакруа начался в то время, когда в художественной жизни Франции уже достаточно ясно обозначилось размежевание противоборствующих сил. На академический классицизм все более активно наступало новое, романтическое искусство. «Плот „Медузы“» Жерико был самым ярким его проявлением до первого выступления Делакруа, которое состоялось в Салоне 1822 года. Картина «Ладья Данте» (или «Данте и Вергилий в ладье, перевозимые Флегиасом, переезжают через озеро, окружающее стены адского города Дита» — полное название в каталоге 1822 г., Париж, Лувр) — первая значительная работа художника — уже несла в себе все характерные черты его искусства. Рожденная трагическими образами «Божественной комедии», она не уступает ей по эмоциональной экспрессии. Грешники в безумном и отчаянном порыве цепляются за ладью Флегиаса, грызут ее зубами, пытаются вырваться из мутных вод



Э. Делакруа. Резня на Хиосе. 1824

адского озера. Им противостоят величавое спокойствие Вергилия и горестное сочувствие Данте, узнающего среди грешников некогда знакомого ему флорентийца. Смелость преувеличений в патетических позах и жестах сочетается с мощным обобщением формы. Художник отказывается от линейно-пластического ее понимания, цвет становится важнейшим структурным и выразительным элементом картины. Все знаменует разрыв с традиционными представлениями, утверждение нового видения и стиля. Не случайно эту работу молодого художника позже копировали Курбе, Мане и Сезанн.

Тема жестокого противоборства человека и враждебной стихии, рока — лейтмотив всего романтического искусства — становится в дальнейшем ведущей в искусстве Делакруа.

В «Резне на Хиосе» (Салон 1824 г., Париж, Лувр) она актуализуется в современном сюжете — драматическом эпизоде наци-

онально-освободительной борьбы греков против турецкого ига. Эти события волновали в то время всю передовую Европу. В год создания «Резни...» Байрон отправился в Грецию, чтобы участвовать в этой борьбе, и умер в Миссолонге. В своей картине Делакруа изобразил долину, в которой собрались греки в ожидании смерти или рабства. Ощущение жизни как жестокой борьбы, как трагического диссонанса, столь характерное для романтического мирознания, выражено здесь в неравном столкновении безжалостных угнетателей и побежденных. В группе греков, приближенной к переднему плану, многие уже стали жертвами, но большинство замерло в напряженном ожидании расправы. Центральные образы — грека с прильнувшими к нему детьми и пожилой гречанки, сидящей на земле рядом с умирающей молодой женщиной, — в своей напряженной экспрессии концентрируют всю суть народной трагедии. Ритм упругих, пластически наполненных контуров фигур и контрасты темных и светлых пятен насыщают картину огромной эмоциональной энергией.

«Резня на Хиосе» в Салоне 1824 года стала манифестом романтического движения, впервые широко представленного именно в этом Салоне. Выставленная там же картина Энгра «Обет Людовика XIII» (отнюдь не лучшее произведение этого большого художника) стала знаменем противостоящего ему академического классицизма. Обе картины — Делакруа и Энгра — резко обозначили поляризацию сил в искусстве, раскол французской школы стал свершившимся фактом. В дальнейшем и оба художника оставались непримиримыми противниками. Став главой официальной школы, Энгр в течение многих лет делал все возможное, чтобы не допустить избрания Делакруа в Академию, не дать ему войти в сонм официально признанных мастеров и наставников молодежи.

Но ничто не могло помешать Делакруа сделаться центром притяжения всего передового в искусстве Франции и оказывать все более глубокое воздействие на его последующее развитие.

Еще в 1824 году Делакруа впервые увидел на выставке в Париже пейзажи Констебля, поразившие его, как до того и Жерико, колористическим богатством и смелостью. В ту пору связи французской и английской художественных школ были весьма активны и многообразны — они касались и личных контактов (Делакруа был дружен со многими английскими художниками, в частности с Бонингтоном), и общих творческих устремлений. Поездка в Англию летом 1825 года способствовала более широкому знакомству Делакруа с английским искусством — не только с живописью Констебля, оказавшей, по собственному признанию Делакруа, влияние на его цветовое видение, но и с творчеством «восхитительного» Гейнсборо и других английских художников.



Э. Делакруа. Казнь дожа Марино Фальеро. 1827

Не менее важным было новое и значительно более глубокое постижение английской литературы — от Шекспира до Байрона и Вальтера Скотта. Их произведения станут в дальнейшем сюжетной канвой многих работ Делакруа, в которых литературные прообразы обретут новую, неизменно самобытную жизнь. К ним, в первую очередь, относятся навеянные произведениями Байрона картины «Казнь дожа Марино Фальеро» (Лондон, собрание Уоллес) и «Смерть Сарданапала» (Париж, Лувр), показанные в Салоне 1827 года. Композиционное воображение и колористический дар Делакруа раскрываются в них с еще небывалой свободой. В «Казни дожа Марино Фальеро» контраст резко освещенных ступеней лестницы Гигантов венецианского па-

лаццо Дожей с погруженным в мрачную тень первым планом, акцентированным зловещим силуэтом палача, рождает эффект высочайшего напряжения чувств. Богатство и сложность цветовых отношений (цветные тени на сверкающей золотом мантии дожа) не находят аналогий ни в современной французской живописи, ни в предшествующих работах самого художника.

Но еще более знаменательна в его творческой эволюции картина «Смерть Сарданапала» — «Резня № 2», как ее называл сам Делакруа. Навеянная драмой Байрона, она намного превзошла литературный прототип масштабом представленной трагедии. Смертоносный шквал увлекает в едва занимающийся костер жен, наложниц, слуг, рабов и все сокровища последнего нине-



Э. Делакруа. Смерть Сарданапала. 1827

вийского властелина, решившего не только покончить с собой, но и уничтожить все, что услаждало его при жизни. Сам он, отрешенный от бушующих вокруг страстей, отчаяния и ужаса обреченных гибели людей, спокоен и величав в своем горделивом одиночестве. Композиционное и, особенно, цветовое решение картины явилось дерзновенным вызовом господствующему ложноклассическому вкусу. Разомкнутость пространства, безудержная динамика окружающих ложе властителя фигур (настоящая витальная буря, лишь на первый взгляд хаотическая, но на самом деле трезво рассчитанная и организованная) создают ощущение грандиозности и катастрофичности происходящего. Однако главное выразительное значение приобретает здесь



Э. Делакруа. Лошадь, испугавшаяся грозы. 1827

цвет, и более всего — звучные, насыщенные оттенки красного, то нанесенные крупными пятнами (ложе Сарданапала), то вспыхивающие в одеждах, драпировках, языках пламени. «Осмелюсь заявить, что вопреки существующему мнению, цвет таит в себе могучие и еще не разгаданные возможности»⁵. Эти строки в «Дневнике» относятся к 1850-м годам. Но несомненно, уже «Сарданапал», более чем все другие ранние работы художника, демонстрирует решительную активизацию выразительных качеств цвета, органически связанного с сюжетом, но приобретающего самостоятельное значение в образной структуре холста.

Картина была слишком смелой для своего времени и вызвала бурную, в целом резко негативную реакцию критики, публики и большинства художников. Делакруа был глубоко подавлен провалом «Сарданапала». Салон 1827 года стал рубежом, отметившим начало творческого обособления мастера в художественной жизни эпохи, когда успехом пользовались художники, во всех отношениях умеренные, не нарушавшие добротные академические нормы даже в картинах на романтические темы. Среди них первое место принадлежало Полю Деларошу (1797—1856). В том же Салоне, где фактически провалилась «Смерть Сарданапала», большим успехом пользовалась его картина «Смерть Елизаветы Английской» (Париж, Лувр). И в дальнейшем его произведения на исторические сюжеты встречали сочувственный прием публики.

Делакруа же чаще находил единомышленников среди литераторов и музыкантов. Лишь немногие художники остаются его

верными друзьями и сторонниками: Поль Юэ, скульпторы Давид д'Анже, Прео и Бари. Вместе с последним он часто рисует и лепит зверей. Делакруа, несомненно, был крупнейшим анималистом в европейском искусстве XIX века. В течение всей жизни художник писал и рисовал лошадей — темпераментных, необузданных, неукротимых. Знаменитая акварель «Лошадь, испугавшаяся грозы» (1827, Будапешт, Музей изобразительных искусств) воспринимается как высшее воплощение этих качеств, как эмблематический образ раскрепощенного эмоционального порыва. Лошади, как и дикие животные — львы, пантеры, тигры, — олицетворяли для Делакруа вольную природную стихию, созвучную его собственной гордой независимости.

Еще в 1824 году Делакруа высказал в «Дневнике» желание «запечатлеть как можно больше своих современников в духе Микеланджело и Гойи»⁶. Его увлекала трагическая героиня национальной борьбы в Греции. Ей он посвятил, кроме «Резни на Хиосе», ряд произведений, выполненных в разных техниках.

Однако современная французская действительность не рождала в его душе ответных импульсов. И только однажды — в дни Июльской революции 1830 года — современная Франция обрела в его глазах величие и значительность, достойные большого произведения. «Я избрал современный сюжет — баррикаду; пускай я не послужил родине в бою, послужу ей хотя бы в живописи», — эти слова из письма брату⁷ — единственное дошедшее до нас свидетельство художника о работе над картиной «Свобода, ведущая народ. 28 июля 1830 года» (Париж, Лувр), которая и в наши дни остается самым великим воплощением революции в искусстве.

Отвлекаясь от конкретных эпизодов и частных подробностей (они остались в подготовительных рисунках), Делакруа создает монументальный и патетичный образ вольнолюбивого порыва. Немногие фигуры — студент (предполагаемый автопортрет художника), рабочий, парижский мальчик (возможный прототип Гавроша романа Гюго) — олицетворяют суть представленного события с эмблематической достоверностью, с поразительной жизненной подлинностью. За ними в клубах дыма и пыли угадывается толпа повстанцев. Убитые и раненые на первом плане воплощают трагедию жертвенности. Но от них мы быстро переносим взгляд на центральную фигуру Свободы, ведущей народ и олицетворяющей его вдохновенную энергию. Трехцветное



Э. Делакруа. Араб, переправляющийся вброд на лошади



Э. Делакруа. Свобода, ведущая народ. 28 июля 1830 года

знамя в ее руке осеняет повстанцев подобно ореолу, его далекий отзвук — такой же триколор — венчает башню Нотр-Дам в глубине картины. Героический многомерный смысл представленного события раскрывается в контрасте жизни и смерти, неподвижности и целеустремленного порыва, тени, окутывающей первый план с фигурами убитых, и света — его победное сияние материализуется в желтом одеянии Свободы, во всей ее фигуре и прекрасном профиле, отчетливо рисующемся на фоне неба. В этой «реальной аллегории» (В. Хофман), вызывающей ассоциации и с Никой Самофракийской, и с мужественными парижанками, сражавшимися на июльских баррикадах, художник нашел удивительное, кажется, единственно верное соотношение жизненной правды и идеала. Поэтому она органично входит в контекст представленного события и вместе с тем поднимает его на уровень возвышенной героики.

Гюстав Планш — ведущий критик романтической эпохи — нашел в картине Делакруа, показанной в Салоне 1831 года, «захватывающую реалистичность» и «поэтическую мощь»⁸. Трудно точнее определить ее суть, ее уникальную типологию, сплавившую воедино непосредственное переживание современного события и его надвременной символ. Образ Свободы в интерпретации Делакруа стал источником всей республиканской иконографии, в частности «Марсельезы» Рюда, «Республики» и многих политических сатир Домье, памятника Далу на площади Нации.

Год создания «Свободы, ведущей народ» ознаменовал кульминацию романтического движения. Тогда же были закончены «Красное и черное» Стендаля, «Собор Парижской Богоматери» Гюго, «Фантастическая симфония» Берлиоза. В 1830 году состоялась премьера драмы Гюго «Эрнани», вошедшая в историю как «романтическая битва» в литературе. Однако энтузиазм, на гребне которого возникла картина Делакруа, длился недолго, а разочарование в буржуазном порядке, утвердившемся в результате Июльской революции, наступило быстро и бесповоротно. «Мы живем... во времена всеобщего упадка», — напишет художник в одном из писем уже в начале 1831 года⁹. Отныне он уже не разделяет «слепой веры... в приход новых времен», в возможность политического и социального обновления и предпочитает «держаться на расстоянии от безумств нашего злополучного времени»¹⁰.

Новые впечатления овладевают его сознанием. В 1832 году Делакруа совершает путешествие в Марокко, в ходе которого посещает также Алжир и Испанию. Трудно переоценить значение этой поездки в развитии его искусства. Собственно, еще в 1820-е годы Делакруа, подобно многим его современникам (в частности, Байрону), проявлял живой интерес к Востоку. Внимание к особенностям и приметам восточной жизни, которые он изучал в доступных ему материалах, сказалось уже в «Резне на Хиосе» и, особенно, в «Смерти Сарданапала». Но то был Восток в значительной мере воображаемый, рожденный фантазией художника и литературными впечатлениями. Во время путешествия в Северную Африку он открыл для себя подлинный Восток, новый мир, необыкновенный и притягательный, и до конца своих дней постоянно возвращался к магрибским впечатлениям, которые во время путешествия фиксировал в изумительных рисунках и акварелях.

Делакруа не был первым художником, непосредственно соприкоснувшимся с экзотикой Востока. Но он был первым великим живописцем, не только восторженно упивавшимся ее своеобразием, но и сумевшим претворить свои впечатления в неповторимо самобытный и пленительный образный мир. При этом он отнюдь не ограничивался внешним слоем новой для



Э. Делакруа. Рисунок к картине «Свобода, ведущая народ. 28 июля 1830 года»



Э. Делакруа. Алжирские женщины. 1834

него жизни, что было характерно для «ориенталистов» Декана или Фромантена — по-своему интересных художников, однако не шедших обычно дальше этнографической точности бытописания или достоверности в передаче природной и жизненной среды. Делакруа интересовали, прежде всего, люди. Его поразило в арабах, в их облике, одежде, характере «нечто совершенно противоположное буржуазности» — естественное благородство и достоинство, соразмерное в его представлении величию гомеровских греков или римлян времен Республики. Более того, именно мавританские впечатления обновили его восприятие античности, и прежде высоко им ценимой, но далекой. Теперь она как бы обрела в его глазах реальную жизнь. Отныне представления о героях древности будут неотделимы от естественной красоты, открывшейся ему в современных арабах. Этот сложный сплав, казалось бы, столь различных этнических типов и цивилизаций мы в дальнейшем не раз обнаружим в его произведениях на античные сюжеты («Правосудие Траяна», 1840, Руан, Музей изящных искусств; «Овидий у скифов», Салон 1859 г., Лондон, Национальная галерея), в его монументально-декоративных работах.

Поездка в Северную Африку чрезвычайно обогатила цветное видение художника, активизировала внимание к свету, открыла волшебное воздействие солнца, сообщающее любой вещи «живую пронзительную красоту»¹¹. Отныне колорит Делакруа



Э. Делакруа. Еврейская свадьба в Марокко. 1839

становится все более сложным, то напряженным в цветовых контрастах, то почти неуловимым в тончайших нюансах полутонов. Уже первая и едва ли не самая совершенная его работа, посвященная Востоку — картина «Алжирские женщины» (Салон 1834 г., Париж, Лувр), — со всей очевидностью демонстрирует обогащение и усложнение колорита Делакруа. Золотистые, изумрудные, розоватые, жемчужные оттенки цвета, из которых соткана живописная ткань большого холста, несравненны в своем богатстве и изысканности. Их мерцание одухотворяет словно замершие в своем праздном бытии фигуры, придает утонченную красоту несложной сцене гаремной жизни, рождает особую поэтическую атмосферу, исполненную меланхолии и неги.

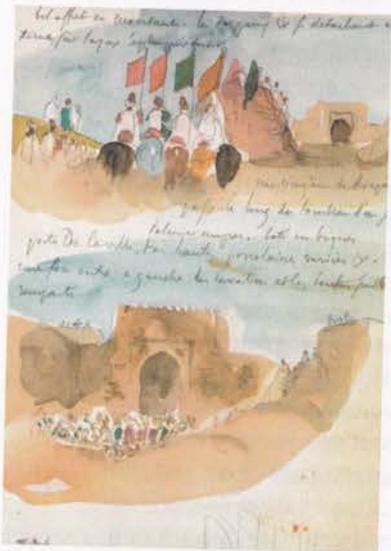
Последующие интерпретации восточных впечатлений, к которым Делакруа обращался до конца своих дней, поистине неисчерпаемы: от жанрово-повествовательного решения «Еврейской свадьбы в Марокко» (1839, Париж, Лувр; такую свадьбу он наблюдал непосредственно и подробно описал в своем дневнике) до диких схваток и военных учений арабских всадников («Фантазия на марокканские темы», 1832, Париж, Лувр; «Фантазия, или Военные упражнения марокканцев», Салон 1847 г., Монпелье, Музей Фабр) или сцен охот, не уступающих по экспрессии и мастерству «охотам» Рубенса («Охота на львов», 1860—1861, Чикаго, Художественный институт). С равным увлечени-



Э. Делакруа. Фантазия, или Военные упражнения марокканцев. 1847



Э. Делакруа. Фанатики в Танжере. 1857



Э. Делакруа. Марокканские всадники перед стенами Мекнеса. 1832

большого холста проникнут движением красочных оттенков, рождающим ощущение поразительной «жизни цвета» (П. Сезанн).

ем Делакруа мог писать и торжественные выезды величественных марокканских вождей («Мулей-абд-ер-Раман, султан Марокко, окруженный своей гвардией», Салон 1845 г., Тулуза, Музей Августинцев), и темпераментные сцены народной жизни («Фанатики в Танжере», особенно интересна вторая версия этой композиции, ослепительная по цвету, 1857, Торонто, Художественная галерея). Даже самые обыденные, незначащие эпизоды Делакруа переносит в надбудничную сферу. Так, в «Марокканце, седлающем коня» (1855, Санкт-Петербург, Эрмитаж) банальный мотив претворен в нечто волнующее, даже загадочное благодаря выразительному сопоставлению двух фигур и пространства, а также колориту. В данном случае он неяркое, но каждый сантиметр не-

Интереснейшие мысли о цвете, о законах его восприятия, о его изменчивости в зависимости от характера освещения, от конкретной среды содержат и «Дневник» Делакруа, и его многочисленные высказывания, приведенные в книге Эрнеста Пио «Палитра Делакруа»¹². Постоянное наблюдение цвета в природе, изучение опыта великих колористов прошлого, прежде всего Рубенса и венецианцев, знакомство с данными современной науки о цвете привели его к важнейшим открытиям в этой области.

В картинах Делакруа цвет каждого предмета существует в сложном колористическом контексте, включен в целостную цветовую гармонию, обогащая ее и подчиняясь ей. Особое внимание он уделял контрасту дополнительных цветов, прежде всего красного и зеленого, извлекая из их сопоставления выразительные эффекты. «Крови озеро в сумраке чащи зеленой» — так образно обозначил Бодлер этот излюбленный красочный аккорд живописи Делакруа в своем знаменитом стихотворении «Маяки»¹³.

«Свет, полутон, тень и рефлекс изменяют почти все вещи»¹⁴, — утверждал художник и в своей творческой практике стремился следовать этому принципу, во многом определившему последующее развитие живописи. При этом он никогда не терял из виду высшую цель искусства, которую однажды определил как «мост,



Э. Делакруа. Охота на львов. 1860–1861

переброшенный от души художника к душе зрителя»¹⁵. Делакруа полагал, что цвет — ничто, если он не находится в соответствии с содержанием картины, не определяет эмоциональное ее воздействие. И его цвет действительно обладает поразительной способностью покорять воображение, внушать чувства, соответствующие замыслу художника. «Кажется, что этот цвет мыслит сам по себе, независимо от предметов, которые он облекает»¹⁶.

Столь же интенсивной экспрессией обладает линия в рисунках художника. Динамичная и темпераментная, «живая и взволнованная» (Ш. Бодлер), она передает самое существо природы, ее жизнь в движении, а не детали и частности. Для большинства современников, воспитанных на строгом, педантичном академическом рисунке, его графическая манера была столь же неприемлемой, как и его живописный стиль. Делакруа — одного из величайших мастеров рисунка — обвиняли в неумении рисовать, имея в виду и рисунок в его живописных произведениях и совершенно не понимая, что в пластическом решении его холстов рисунок и цвет слиты воедино, составляют целостную динамическую структуру. Это равно справедливо в отношении как небольших его картин, так и монументально-декоративных работ, которым художник отдавал максимум творческой энергии начиная с 1830-х годов.

В сфере монументальной живописи творческая фантазия Делакруа вызвала к жизни произведения, не уступающие по масштабу и значению работам мастеров Возрождения и XVII сто-

летия. Художник разрабатывает в них сложную содержательную программу. Обычно он обращается к классическому сюжетному репертуару, но творит свою мифологию, свой образный мир, с легкостью, достойной Рубенса или Тьеполо, объединяя библейские и античные мотивы, историю и аллегорию. В монументальных росписях стиль Делакруа, как правило, более строг и архитектурен. В нем преломляются барочная патетика и композиционная логика классицизма, но преломляются совершенно особо, прежде всего благодаря оригинальности образной концепции и животворной энергии цвета. Это особенно отчетливо демонстрируют росписи библиотеки Палаты депутатов (1838–1847), плафон галереи Аполлона в Лувре (1850–1851) и роспись капеллы Ангелов в церкви Сен Сюльпис (1849–1861).

Росписи библиотеки Палаты депутатов представляют собой грандиозный ансамбль — пять плафонов куполов (аллегии Науки, Философии, Законодательства, Богословия и Поэзии), паруса и композиции двух полукружий, имеющие эмблематический смысл. Именно последние представляют особый интерес. Одна композиция изображает Аттилу — дикого завоевателя, вступающего в Италию во главе своих орд, несущего угрозу жизни и цивилизации. На противоположном полукружии ему противопоставит Орфей в окружении поэтов древности — олицетворение возвышенной духовности (эскиз этой композиции художник выполнил непосредственно на стене полукружия). Фигура Орфея написана почти по-пруссовски, хотя погружена «в зеленоватое сияние, возможное только у Делакруа»¹⁷. Решенные с учетом перспективного эффекта, эти композиции рождают ощущение широкой пространственности, открывая просвет в высокое, иллюзорно переданное небо.

Плафон галереи Аполлона много меньше по своему масштабу. Декоративная пышность интерьера и обрамления плафона определила квазибарочный характер его решения, поразительного по насыщенности действием и безудержной, но строго рассчитанной динамике фигур, переданных в сложнейших ракурсах. К сожалению, этот плафон, еще в начале XX века поража-



Э. Делакруа. Марокканец, седлающий коня. 1855



Э. Делакруа. Аполлон — победитель змея Пифона. Плафон галереи Аполлона в Лувре. 1850–1851

ший великолепием и экспрессией цвета (сохранился восторженный отзыв О. Редона), дошел до наших дней сильно потемневшим, что, естественно, затрудняет его восприятие. Поэтому стоит обратиться к тексту, который Делакруа передал своим друзьям, приглашая их посмотреть эту работу (октябрь 1851 г.):

«Аполлон — победитель змея Пифона»

Бог, стоящий на колеснице, расстрелял почти все стрелы; летящая во главе свиты его сестра Диана протягивает ему свой колчан. Окровавленное чудовище, пораженное богом света и жизни, извивается и в бессильной злобе, издыхая, пышет пламенеющим паром. Воды потопа начинают спадать, открывая вершины гор и увлекая за собой трупы людей и животных. Разгневанные боги видят землю, захваченную бесформенными чудови-

щами, нечистыми порождениями ила, и по примеру Аполлона вступают с ними в сражение: Минерва и Меркурий устремляются вперед, дабы уничтожить их, в надежде, что божественная мудрость вновь заселит опустевшую вселенную. Геркулес крушит чудищ своей палицей, а бог огня Вулкан разгоняет перед ним нечистые испарения, в то время как Борей и Зефиры своим дыханием осушают воды и окончательно рассеивают тучи. Нимфы, жительницы ручьев и рек, видят, что их тростниковые ложа и урны покрыты тиной и грязью. Более робкие божеества издали созерцают битву между богами и силами природы. Между тем с неба спускается Виктория, дабы увенчать победоносного Аполлона, а посланница богов Ирида разворачивает в воздухе свой пояс, символ победы света над тьмой и взбунтовавшимися водами»¹⁸.

Росписи капеллы Ангелов в церкви Сен Сьюльпис дошли до нас в хорошем состоянии и при соответствующем освещении производят незабываемое впечатление особой композиционной и эмоциональной сосредоточенностью. Капелла посвящена Ангелам, это определило тематику композиций. В небольшом куполе изображен архангел Михаил, поражающий Люцифера. На боковых стенах — «Изгнание Илиодора из храма» и «Борьба Иакова с Ангелом». Эти росписи считаются духовным завещанием Делакруа и вместе с тем блистательным образцом его позднего, сложного и богатого цветового видения, его последней палитры. Капелла очень невелика по размерам, но художник как бы раздвигает ее пределы за счет сложного интерьера Иерусалимского храма, в котором свершается божественная кара его осквернителя, и глубокого природного пространства на противоположной стене. Здесь в центре композиции могучий дуб — настоящее древо жизни с пышной кроной, трепещущей в светлых бликах. Оно разделяет две группы фигур: справа удаляется караван, несущий Исаву дары Иакова, слева — молчаливая и упорная борьба Иакова с невозмутимым и прекрасным небесным посланцем. Сам художник трактовал этот удивительный, даже загадочный эпизод Священного Писания как испытание, посылаемое Богом своим избранникам. Думал ли он о собственной судьбе, которая была долгой борьбой с непониманием, несправедливостью, равнодушием, с физической слабостью и которая всегда кончалась победой его неукротимого духа?

Грандиозный масштаб подобных работ с их обобщенной образной концепцией не исключал внимания художника к конкретной личности. Делакруа создал глубокие и оригинальные портреты, впрочем сравнительно немногочисленные. Лишь некоторые были написаны по заказу — главным образом, в годы юности художника, когда он сильно нуждался. В дальнейшем он писал и рисовал своих друзей или людей, наделенных особой духов-



Э. Делакруа. Портрет Шопена. 1838

Э. Делакруа. Автопортрет в зеленом жилете. 1839 (?)

Э. Делакруа. Портрет Паганини. 1831

ва Бодлера: «В характере Эжена Делакруа причудливо сочетались скептицизм, учтивость, дендизм, страстная воля, лукавство, деспотизм и, наконец, особая доброта и нежность, идущие об руку с гениальностью». И далее Бодлер говорит о внешней, чуть показной холодности, прикрывающей целомудренную чувствительность, о преданности избранным друзьям и изблюбленным идеалам¹⁹.

ной значительностью. Часто он пренебрегал сходством, подчиняя его выражению эмоциональной экспрессии, оттенков настроения. Это особенно относится к некоторым автопортретам. Самый ранний — так называемый «Автопортрет в образе Гамлета» (1821–1824, Париж, Лувр) — воссоздает скорее общую романтическую атмосферу, в которой растворяются черты конкретной модели. «Автопортрет в зеленом жилете» (1839?, там же), наоборот, при всей интенсивности экспрессии, особенно взгляда (многие сравнивали его со взглядом тигров, которых Делакруа так любил писать), полностью соответствует, по свидетельству современников, характеру и облику художника. Вспомним сло-

О том, как тонко Делакруа мог уловить индивидуальное в человеке и вместе с тем передать в его образе дух времени, свидетельствует портрет его друга — художника барона Луи де Швитера (1827, Лондон, Национальная галерея). Утонченный образ мечтательного юноши удивительно созвучен характеристике «хрупкого, встревоженного, нервного поколения» в романе Альфреда де Мюссе «Исповедь сына века».

Портрет Паганини (1831, Париж, Лувр) хранит живое впечатление от игры знаменитого скрипача. Оно, а не передача сходства — главное в этом небольшом эскизе. Суммарно написанная фигура превращена в знак. Кажется, что ее динамичный силуэт повинуется музыкальному ритму. Из темноты выступают только руки и лицо, словно излучающее свет внутреннего горения. Перед нами отнюдь не демонический виртуоз, каким часто представляют себе Паганини. Делакруа создал образ глубокой душевной сосредоточенности, полного слияния с бесконечным миром звуков.

Художник прекрасно знал и тонко чувствовал музыку, свидетельство тому — страницы его дневника и писем. Он был дружески связан со многими музыкантами, но особенно с Шопеном. Его портрет работы Делакруа (1838, Париж, Лувр) бесспорно лучший в иконографии композитора. Собственно, это фрагмент незаконченной картины, в которой Шопен был изображен за роялем, а позади него — Жорж Санд, слушающая его игру. Впоследствии большой холст был разрезан на части, оказавшиеся в разных музеях. Портрет Шопена стал погрудным,



Э. Делакруа. Автопортрет в образе Гамлета. 1821–1824

Э. Делакруа. Портрет барона Луи Швитера. 1827



3. Делакруа. Битва при Нанси. 1831

3. Делакруа. Кораблекрушение Дон Жуана. 1840

мы не видим его рук и клавиатуры рояля. Но его лицо, написанное мелкими трепетными мазками, передающими скользящие блики света, озарено творческим порывом. В этом портрете Делакруа создал вдохновенный и трагический образ великого композитора, адекватный его музыке и судьбе.

Все это — бесспорные шедевры. Но мир отдельного человека, вероятно, лишь в исключительных случаях соответствовал представлению Делакруа о масштабе и судьбе личности. Этот героический масштаб он воплощал в исторических картинах и



3. Делакруа. Взятие крестоносцами Константинополя. 1840

композициях на литературные сюжеты. В 1830-е годы художник создает ряд батальных картин, посвященных эпохальным эпизодам национальной истории: «Битва при Пуатье» (1830, Париж, Лувр), «Битва при Нанси» (1831, Нанси, Музей изящных искусств), «Битва при Тайбуре» (1837, Версаль, Национальный музей). Все это многофигурные композиции, объединяющие динамические массы людей, обреченных грозной силой рока. Именно их судьбы, более чем участь отдельных, пусть и прославленных исторических личностей, приобретают в названных полотнах первостепенное значение. Эта непарадная, народная и гуманистическая концепция исторического жанра роднит Делакруа с Гойей и Жерико.

«Взятие крестоносцами Константинополя» (1840 г., Париж, Лувр) — самая грандиозная и великолепная по живописи историческая картина Делакруа. Народная драма раскрывается в контрасте грозной неподвижности эскорта знаменосцев во главе с герцогом Бодуэном и живого полуколыбца коленапреклоненных греков, молящих о пощаде или замерших в бессилии отчаяния. «Симфонией в фиолетовых тонах» назвал картину Бодлер. Но это определение передает лишь самое общее впечатление от поразительного богатства и вместе с тем экспрессии колорита, сложного взаимодействия пурпурных, золотисто-коричневых, лиловатых, синих, оливково-зеленых оттенков с отдельными



Э. Делакруа. Гамлет перед трупом Полония. 1851-1854

ние Ревекки Буагильбером» (1858, там же). Он создает, особенно в конце 1840-х — 1860-е годы, много композиций на религиозные сюжеты, исполненные глубокого чувства («Положение во гроб», 1844, Париж, церковь Сен Дени дю Сен Сакреман); постоянно возвращается к марокканским впечатлениям («Лошади, дерущиеся в арабской конюшне», 1860, Париж, Лувр); пишет диких зверей — всегда на воле и неизменно в движении («Львица, готовящаяся к прыжку», 1863, там же), эмоциональном порыве и напряжении, как и в патетичных сценах охоты. В последние

Э. Делакруа. Море близ Дьеппа. 1852



звучными акцентами красных тонов. Художник свободно и уверенно моделирует форму, не ограниченную четким контуром и раскрывающую полностью своего выражения в порывистом движении мазков.

В поздние годы Делакруа по-прежнему часто вдохновляется литературными прообразами. Среди его шедевров этих лет «Кораблекрушение Дон Жуана» (1840, Париж, Лувр) — одна из самых драматичных интерпретаций сквозного романтического мотива; «Гамлет перед трупом Полония» (1851-1854, Париж, Лувр), «Похище-



Э. Делакруа. Изгнание Илиодора из храма. Фрагмент росписи капеллы Ангелов в церкви Сен Сьюльпис. 1849-1861

десятилетия жизни Делакруа нередко повторяет свои ранние композиции, обычно в уменьшенном размере, а главное — в новом, сложно разработанном колористическом регистре.

Всемирная выставка 1855 года в Париже, в рамках которой была представлена ретроспективная экспозиция произведений крупнейших мастеров французской школы — Делакруа и Энгра, — стала триумфом Делакруа. Через два года он наконец был набран в члены Академии. Но и в середине XIX века Делакруа остается одиноким гением. Великий мастер романтизма, воплотивший в своем творчестве все его характерные черты («Может быть, Делакруа — это весь романтизм», — говорил Сезанн), он намного пережил высший расцвет романтического движения, которое в массе своей постепенно вырождалось в поверхностный экзотизм и банальное эпигонство. Ощущая свою близость к некоторым крупнейшим мастерам следующего поколения — Руссо или Домье, наследовавшим многие черты романтизма, Делакруа был чужд программных выступлений новой реалистической школы, которые получили свое выражение в творческой практике и словесных декларациях Курбе.

Среди непосредственных учеников и помощников мастера не было значительных художников. Из тех, кто сформировался под непосредственным влиянием Делакруа (совместив его с уроками



3. Делакруа. Борьба Иакова с Ангелом. Роспись капеллы Ангелов в церкви Сен Сюльпис. 1849–1861

ми Энгра), самым одаренным живописцем был Теодор Шассерио. Но Шассерио умер молодым, не успев в полной мере реализовать свое дарование. Школы в собственном смысле Делакруа не создал. То, что он не имел возможности преподавать в Школе изящных искусств, не объясняет этого полностью. Причина, несомненно, коренилась в уникальности творческого сознания и стиля художника. Им трудно было до конца проникнуться, и невозможно было даже внешне ему подражать, как подражали Энгру его ученики и эпигоны.

Но глубоко прав был Морис Дени, назвавший Делакруа великим учителем XIX века, учителем без учеников, ибо влияние идей Делакруа, его открытий и прозрений, того переворота в сфере выразительных приемов, который несли в себе уже ранние его произведения, было исключительным по своей широте и плодотворности. Особенно сильным оно было во второй половине XIX века. После Шассерио его испытал Гюстав Моро, и эта линия приводит в конце века к Одилону Редону. Эдуар Мане копировал «Ладью Данте» и изучал творчество Делакруа, хотя по своему темпераменту великий романтик был скорее ему далек. Делакруа восхищались все импрессионисты, более всего Дега и Ренуар, сумевшие извлечь из его живописи неопределимые уроки мастерства. То же можно сказать о Сезанне (которому принадлежат слова о Делакруа: «Все мы вышли из него»²⁰) и, особенно, Ван Гогге, искусство которого в своем напряженном драматизме, в понимании суггестивного выразительного значения формы и, прежде всего, цвета представляется прямым и наиболее глубоким развитием творческих идей Делакруа.

Пейзаж не играл ведущей роли в искусстве крупнейших художников-романтиков. Делакруа обращался к нему эпизодически, от случая к случаю и создавал шедевры, подобные «Морю близ Дьеппа» (1852), намного опередив свое время по квазиимпрессионистической непосредственности видения, свободе живописной техники и свежести цветового решения. Но в его творчестве пейзаж оставался маргинальным жанром. Самым значительным живописцем-романтиком, полностью посвятившим себя изображению природы, был Поль Юэ (1803–1869), ученик Гро и Герена, но как пейзажист сформировавшийся более всего под влиянием Бонингтона и Констебля. Это влияние сказалось и в акварельных этюдах Юэ, выполненных с натуры, которые позволяют считать его одним из основоположников пленэрного пейзажа во Франции.

В своих картинах Юэ обращался к характерным романтическим мотивам — видам замков или таинственным лесным чащам, а также бурным стихийным проявлениям жизни природы. Самая известная его большая картина, выдержанная в сумрачном колорите — «Наводнение в Сен-Клу» (1855, Париж, Лувр), высоко оцененная Делакруа, — одно из самых ярких проявлений романтического видения природы во французской живописи. Однако в середине столетия, когда уже были созданы многие шедевры Коро, она воспринимается как некоторый архаизм. Юэ неоднократно отмечал необычайное пристрастие к пейзажу, свойственное XIX веку. Ибо, как считал художник, современный дух, потрясенный, колеблющийся, полный сомнения, ищет убежища от всех своих бурь в природе; он стремится обрести под-



П. Юэ. Наводнение в Сен-Клу. 1855

держку в зрелище ее щедрости, найти покой в ее молчаливой безбрежности. Эти слова далеко не исчерпывают содержательную программу европейского пейзажа XIX столетия, но верно определяют значение самого жанра в художественной культуре эпохи. Их полное осуществление во Франции началось на рубеже 1820–1830-х годов, когда свои первые пейзажи создали Коро и мастера барбизонской школы.

Другие романтики

Слова Сезанна «Может быть, Делакруа — это весь романтизм» очень точно характеризуют несоизмеримость творчества великого мастера и других французских живописцев, которых традиционно связывают с романтическим движением. Работы этих художников выставлялись в тех же Салонах, что и произведения Делакруа, часто с неменьшим, а то и большим успехом; некоторые из художников гораздо раньше добились широкого признания и высоких постов в официальных художественных институтах. Часто они обращались к характерным романтическим сюжетам, но решали их, за немногими исключениями, без того вдохновенного порыва, оригинальности, живописной смелости и новаторства, которыми отмечены, как печатью гения, все создания Делакруа.

В том же Салоне 1824 года, где «Резня на Хиосе» прозвучала как манифест романтического искусства, была показана картина Ари Шеффера (1795–1858) «Смерть Гастона де Фуа в битве



А. Шеффер. Смерть Гастона де Фуа в битве при Равенне 11 апреля 1512 года. Эскиз

при Равенне 11 апреля 1512 года» (Национальный музей Версаля; эскиз — Санкт-Петербург, Эрмитаж). Сын немецкого живописца, жившего в Голландии, Ари Шеффер был целиком связан с французской школой. Он учился у Герена и испытал известное влияние Жерико, с которым был дружен. Упомянутая историческая картина и, особенно, хранящийся в Эрмитаже эскиз к ней принадлежат к его лучшим произведениям и отличаются темпераментной живописью и звучным красивым колоритом.

Откликом художника на события освободительной войны в Греции стала картина «Женщины-сулиотки» (Салон 1827 г., Париж, Лувр) — драматичная сцена массового самоубийства вдов после того, как их мужья были перебиты отрядами турецкого пашы. Группа обезумевших от горя женщин изображена на краю пропасти, куда они готовы броситься вместе со своими детьми. Сюжет способен внушить ужас и сострадание, но патетика жестов и лиц кажется внешне аффектированной и не идет ни в какое сравнение с глубоким драматизмом образов «Резни на Хиосе».

В дальнейшем в своих картинах на исторические, религиозные, жанровые и литературные сюжеты Ари Шеффер все больше склоняется к мелодраматизму образов и традиционной, близкой к академической, манере исполнения («Мать с детьми во время сражения», 1835; «Спасенный утопленник»; «Фауст с ча-



А. Шеффер. Франческа да Римини. 1835

шей яда», 1858, все — Санкт-Петербург, Эрмитаж). Счастливого исключения среди этих вялых по живописи, часто сентиментальных произведений — одна из самых известных работ художника «Франческа да Римини» (1835, Лондон, собрание Уоллес). Трагические героини поэмы проносятся в сумрачном пространстве Ада, провожаемые горестными взглядами Данте и Вергилия. Слившиеся в объятиях фигуры очерчены гибким динамичным контуром, а изящество и красота их пластики рождают ассоциации с некоторыми работами Энгра.

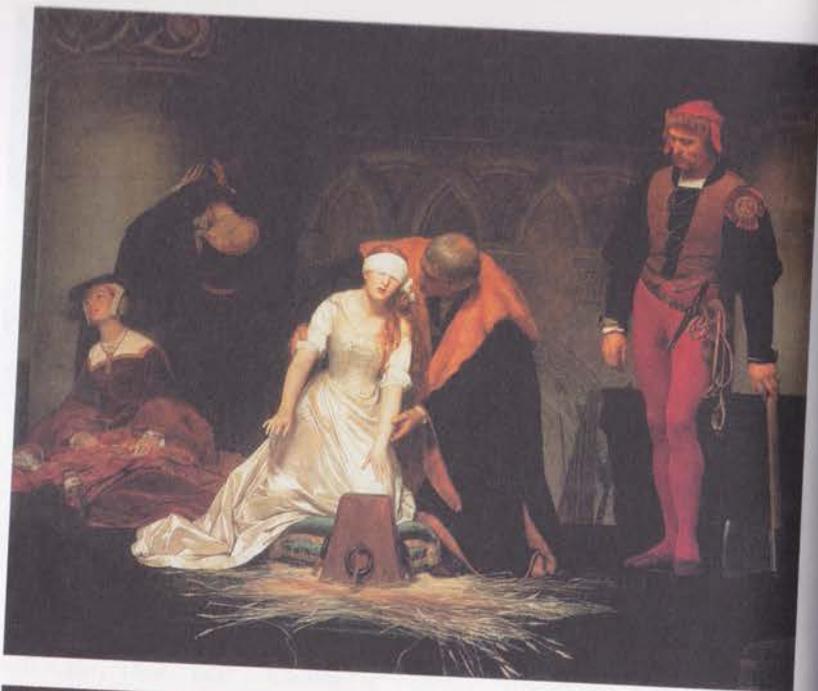
Однако самым характерным и популярным выразителем умеренных тенденций в романтизме, а по сути дела, «псевдоромантиком» был Поль (Ишполит) Деларош (1797–1856). Ученик Гро, он наследовал его мастерскую в Школе изящных искусств, из которой вышли многие впоследствии известные художники, главным образом салонно-академического направления (в частности, Тома Кутюр и Жан Леон Жером). Как уже говорилось, его картина «Смерть Елизаветы Английской» пользовалась большим успехом в Салоне 1827 года. Вскоре Деларош стал членом Института Франции. Парадоксально, но именно на место, освободившееся в связи с его смертью, Делакруа после семи неудач был наконец избран в число «бессмертных».

Деларош снискал европейскую славу своими картинами на сюжеты французской и английской истории. Воплощенная в них концепция исторического жанра принципиально отлична от его понимания в творчестве Делакруа. Не судьбы народов в драматические поворотные моменты истории, а внешне эффек-



В. Деларош. Кромвель у гроба Карла I. 1849

тивные, мелодраматические эпизоды из жизни коронованных особ или их приближенных были предметом исключительного внимания Делароша. Об этом говорят сами названия его картин: «Дети Эдуарда IV» (1830–1831, Париж, Лувр), «Кромвель у гроба Карла I» (1831, Ним, Музей изящных искусств; повторение — 1849, Санкт-Петербург, Эрмитаж), «Смерть Марии» (1831, Лондон, собрание Уоллес), «Убийство герцога Гиза» (1835, Шантйи, Музей Конде), «Казнь Джен Грей» (1834, Лондон, Национальная галерея). Все это сюжетно занимательные, но скучно написанные картины, примитивные по композиции. В них при внешней достоверности костюмов и антуража нет ни подлинного драматизма, ни ярких характеров, ни тем более того поразительного умения оживить прошлое, которым обладал Делакруа. Сам Деларош говорил, что избегает эффектности и стремится к правдоподобию. К чему это могло привести, обнаруживает его картина «Бонапарт при переходе через перевал Гран-Сен-Бернар». В отличие от картины Давида на тот же сюжет, здесь все вполне достоверно: Бонапарт верхом на муле медленно двигается по заснеженной узкой тропинке в сопровождении своей свиты. Перед нами «правда факта» при полном отсутствии образной значительности и осознания исторического смысла представленного события. Подобные картины — убедительное подтверждение мысли Делакруа о том, что соблюдение абсолютной верности может создать впечатление, противоречащее правде.



П. Деларош. Казнь Джен Грей. 1834
П. Деларош. Портрет певицы Генриетты Зонтаг. 1831

Живопись Делароша, как правило, суха, колорит тусклый и невыразительный, рисунок тщательный, мелочно передающий детали. Строго говоря, его искусство, лишенное оригинальности и новаторской смелости, являет собой типичный и далеко не единственный пример академического варианта романтизма. Оно пользовалось неизменным успехом и в официальных художественных кругах, и у широкой публики. Не случайно Теофиль Готье назвал Делароша «идолом буржуазии». Впрочем, и в наши дни посетители Лондонской национальной галереи толпятся перед «Казнью Джен Грей» и проходят мимо многих шедевров.

Та же бедность композиционного воображения и прозаическая повествовательность отличают роспись Делароша в Школе изящных искусств, изображающую великих художников и архитекторов всех времен (1836–1841).



А. Г. Декан. Нищие. 1845

В своих портретах Деларош стремился, прежде всего, к точности внешнего сходства. Написанные в добротной академической манере, они, как правило, не отличаются особой живостью выражения или тонкостью передачи внутреннего мира изображенных («Портрет певицы Генриетты Зонтаг», 1831; «Портрет О. С. Нарышкиной», 1853, оба – Санкт-Петербург, Эрмитаж).

Более органично связан с романтическим движением Александр-Габриэль Декан (1803–1860). Сравнительно недолго учившийся у Э. Бошо и А. де Пюжоля, он рано овладел техникой литографии и во второй половине 1820-х годов стал одним из ведущих мастеров политической сатиры. Затем обратился к живописи, главным образом жанровой. Его изображения современной жизни не лишены социально-критических тенденций («Нищие», 1845, Санкт-Петербург, Эрмитаж). Декан мечтал о карьере исторического живописца, но его единственным опытом в этой сфере была картина «Поражение кимвров» (1833, Париж, Лувр), не обладающая композиционным размахом исторических полотен Делакруа, но удачно организованная в цвете. Декан был одаренным и оригинальным живописцем. Лучшие его картины отличаются цельностью колорита, в котором часто преобладают горячие тона, экспрессией светотеневых отношений, сочностью и свободой техники («Звонари», 1841, Париж, Лувр).

Декан был одним из первых художников, еще до Делакруа посетивших восточные страны – Северную Африку, Грецию и Тур-



А.-Г. Декан. Поражение кимбров. 1833
А.-Г. Декан. Автопортрет. Начало 1830-х гг.

восточной жизни и виды природы. Ей он нередко уделял в своих композициях главное внимание, создав многочисленные пейзажи восточных стран, Италии и Франции, особенно в конце жизни, когда, поселившись в Фонтенбло, часто писал виды его окрестностей.

Изображения восточной жизни и природы быстро вошли в моду и пользовались большим успехом на выставках Салона. Многие французские художники последовали примеру Делакруа и Декана и отправились в поисках новых впечатлений в Север-

цию, где он провел год (1827). Данью ориентализму можно считать уже его автопортрет (начало 1830-х гг., Санкт-Петербург, Эрмитаж), в котором художник изобразил себя в восточном халате и турецкой феске. В дальнейшем восточные впечатления определяют тематику многих работ художника («Выход из турецкой школы», «Караван», обе – Париж, Лувр; «У мечети (Каир)», Санкт-Петербург, Эрмитаж; «Арабы, переправляющиеся через реку», 1845, Лондон, собрание Уоллес). В отличие от Делакруа, претворявшего наблюдения и воспоминания путешествий в Северную Африку в особый поэтический мир, Декан и в них остается, прежде всего, бытописателем, достоверно и живо передающим конкретные эпизоды



А.-Г. Декан. У мечети (Каир)

ную Африку и Малую Азию, в дальнейшем пополнив многоликое и не всегда равноценное, но очень специфичное для французского романтизма ориенталистское течение. Среди них заслуживают упоминания талантливый и темпераментный живописец и график Проспер Марилья (1811–1847), Шарль Теодор Фрер (1814–1883) и Эжен Фромантен (1820–1876). Все они, подобно Декану, писали жанровые сцены и пейзажи, вполне достоверно воссоздающие впечатления восточной жизни и природы, но без той поэтической одухотворенности, которая характерна для Делакруа.

Фромантен, принадлежащий к младшему поколению ориенталистов, был не только живописцем, но и писателем и выдающимся художественным критиком. Начиная с 1846 года он несколько раз путешествовал по Северной Африке, посвятив своим впечатлениям очерки «Лето в Сахаре» (1854), «Один год в Сахели» (1857) и многочисленные картины, воссоздающие различные эпизоды жизни, главным образом, кочевых племен пустыни. Но подлинную славу принесли Фромантену не эти произведения, а его книга «Старые мастера» (1875), написанная им незадолго до смерти, после посещения Бельгии и Голландии. Содержащая яркие характеристики художников этих стран и блестящий образный анализ их произведений, эта книга не потеряла своего значения и в наши дни.

«От эллинизма к экзотизму». Т. Шассерио

Среди романтиков «второго поколения» особое значение принадлежит Теодору Шассерио (1819–1856). Не только в силу масштаба и оригинальности его дарования («могучим талантом» называл его Делакруа), но и благодаря месту, которое его искусство занимает во французской живописи. Оно стало своего рода связующим звеном между, казалось бы, трудносовместимыми творческими концепциями Энгра и Делакруа, органично претворенными в глубоко индивидуальном стиле художника.

Шассерио родился в Сент-Барб-де-Самана, на острове Святого Доминика, в семье французского чиновника. «Антильским происхождением», а возможно, и примесью креольской крови некоторые исследователи склонны объяснять особенности его видения и миропредставления. После переезда семьи в Париж Шассерио, которому было всего двенадцать лет, поступил в мастерскую Энгра, пораженного его блестящими способностями и ранним развитием. Здесь юноша быстро и глубоко постиг совершенство и своеобразие рисунка учителя, став в дальнейшем одним из крупнейших французских рисовальщиков. Графическая манера Шассерио близка к энгровской, но отличается, как правило, большей мягкостью как в прекрасных этюдах обнаженной натуры, так и в портретах («Портрет Ламартина», 1844, Париж, Лувр).

В живописи первые значительные работы Шассерио относятся к середине 1830-х годов. Это, прежде всего, портреты – автопортрет и портрет сестры, Адель Шассерио (оба – 1835, Париж, Лувр). Их отличает благородная простота композиции, строгость и элегантность формы, сдержанность колорита и особая, очень индивидуальная интонация, серьезная и меланхолическая. Эти качества получают развитие в более поздних портрет-



Т. Шассерио. Портрет Адель Шассерио. 1835



Т. Шассерио. Автопортрет. 1835

ных работах художника. По своему стилю и характеру образов они во многом превосходят ранние портреты Дега.

Первые картины Шассерио связаны преимущественно с библейскими и мифологическими сюжетами. После успешного дебюта в Салоне 1836 года, где он получил золотую медаль за картину «Проклятый Каин» (Шассерио не было и двадцати лет), он представил в Салон 1839 года «Венеру Анадиомену» (1838, Париж, Лувр) и «Купание Сусанны» (1839, там же), которые принадлежат к числу самых поэтичных произведений французской живописи того времени. «Венера Анадиомена» может вызвать ассоциации с одноименной картиной Энгра, законченной, впрочем, двадцать лет спустя, и в то же время их сравнение обнаруживает все различие творческих индивидуальностей и стиля обоих художников. Небольшая картина Шассерио чрезвычайно лаконична – одинокая фигура юной богини изображена на фоне суммарно переданного моря и неба. Необычайная гибкость и мелодичность рисунка фигуры, совершенство пластики, несомненно, связаны с опытом Энгра, но форма Шассерио более обобщенная, его письмо свободнее и мягче, колорит отличается изысканностью и тонкостью оттенков обнаженного тела, золотистых волос, синевы моря и неба. Однако главное – совершенно особый эмоциональный строй образа, зыбкое и трудно передаваемое словами настроение печальной задумчивости, затаенной мечты, несказанной грезы. Эта поэтическая интонация свойственна большинству женских образов Шассерио (преобладающих в его искусстве). Именно она определяет тот особый духовный оттенок, особый «поэтический аромат» (Р. Юиг), кото-



Т. Шассерио. Венера Анадиомена. Эскиз. 1838

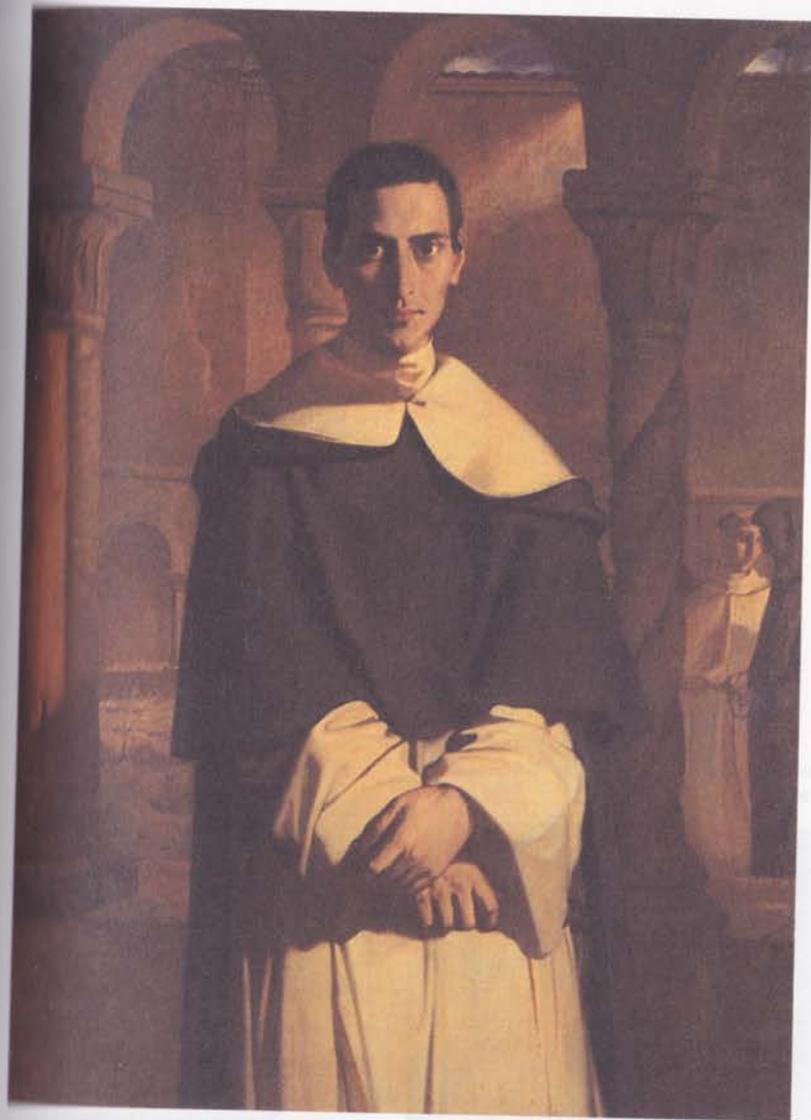
рый внес художник во французскую живопись XIX века. Совершенно очевидно, что он мало соответствовал идеалу Энгра.

В течение всей жизни Шассерио испытывал глубокую благодарность по отношению к учителю, но его интересы довольно рано вышли за пределы эстетических норм, насаждавшихся в его мастерской. Сближение с некоторыми видными представителями литературного романтизма – Жераром де Нервалем и, особенно, Теофилом Готье – несомненно способствовало приобщению молодого художника к современной, прежде всего к романтической культурно-художественной жизни, и, когда в 1840 году Шассерио поехал в Италию, где в это время Энгр возглавлял римский филиал Французской Академии, их встреча обнаружила взаимное непонимание. Шассерио констатировал, что его учитель

совершенно игнорирует новые тенденции во французском искусстве и литературе. В Италии, где художник пробыл семь месяцев, он писал акварели, главным образом пейзажные, и копировал росписи станц Рафаэля и «Страшный суд» Микеланджело. В целом же его реакция на итальянские впечатления была весьма своеобразной: он нашел, что «в этой величественной гробнице царит возвышенная меланхолия»¹.

В Риме Шассерио написал «Портрет Доминика Лакордера» (1840, Париж, Лувр). Бывший юрист, ставший монахом ордена доминиканцев, Лакордер, наряду с Монгаламбером и Ламенне, стремился обновить религию, приблизив ее к жизни и связав ее с социальными проблемами современности. Он был страстным проповедником и блестящим оратором. Шассерио прекрасно передал суть его личности и характера. Образ Лакордера, аскетичный и экстатический, вызывает ассоциации со святыми Эль Греко, произведения которого Шассерио знал и ценил.

Этот портрет – один из лучших во французской живописи XIX века, наряду с двойным портретом сестер художника – Алин



Т. Шассерио. Портрет Доминика Лакордера. 1840

и Адель Шассерио (1843, Париж, Лувр). В отличие от фанатической страстности образа Лакордера, здесь перед нами олицетворение горделивой женственности, строгой, внешне сдержанной, но исполненной бесконечно притягательной экспрессии. Этим портретом, холодно принятым в Салоне, в дальнейшем восхищались многие художники, особенно Дега.

С начала 1840-х годов в творчестве Шассерио все более очевидным становится сближение с искусством Делакруа. Оно проявляется, прежде всего, в растущем интересе к цвету, в большей компо-



Т. Шассерио. Портрет Алексиса де Токвиля

восходит уровень большинства аналогичных работ салонно-академических художников. Вскоре после поездки в Италию Шассерио выполнил две фрески в капелле церкви Сен Мерри в Париже на сюжеты истории Марии Египетской (1843), которые

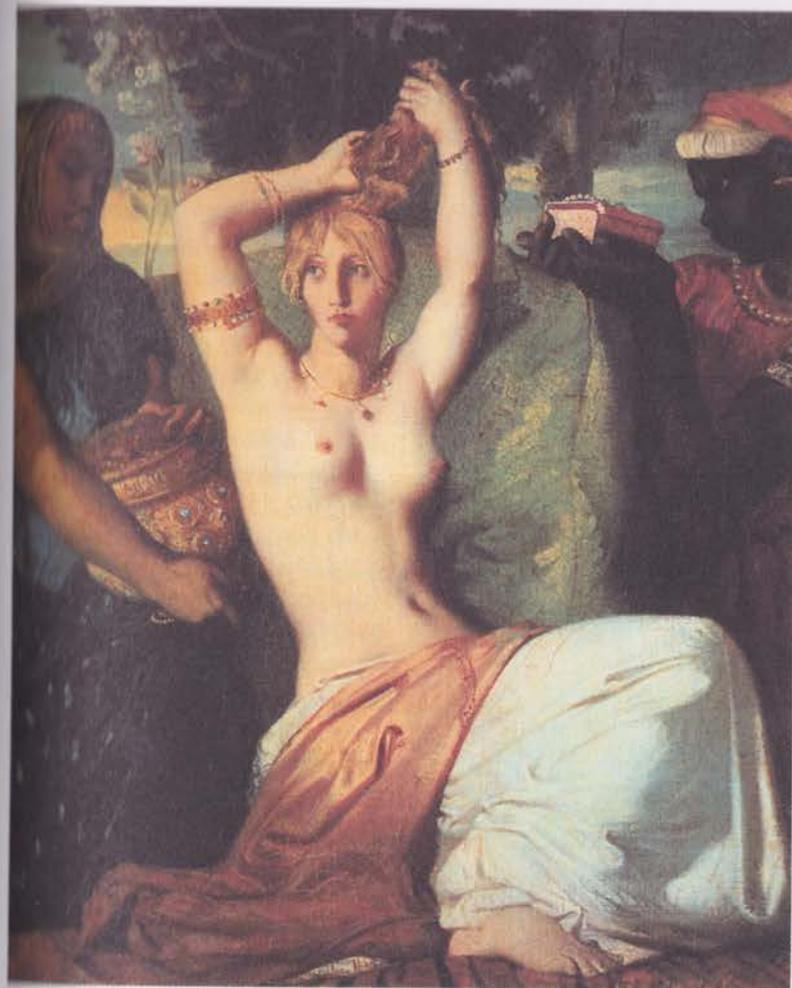
Т. Шассерио. Портрет Али и Адель Шассерио, сестер художника. 1843



зиционной свободе его работ, и расширении тематического репертуара. Шассерио обращается к литературным сюжетам, в частности к творчеству Шекспира, создав пятнадцать офортов к «Отелло», а затем ряд живописных произведений, связанных в основном с этой драмой, в которых доминирует лирически-проникновенный и трагически-обреченный образ Дездемоны («Дездемона», или «Романс об иве», Париж, Лувр).

В наследии Шассерио, пожалуй, наименее интересна его церковная живопись. Но и она высокопрофессиональна и превосходит уровень большинства аналогичных работ салонно-академических художников. Вскоре после поездки в Италию Шассерио выполнил две фрески в капелле церкви Сен Мерри в Париже на сюжеты истории Марии Египетской (1843), которые вошли в обширный декоративный ансамбль, в создании которого участвовали многие художники начиная с Симона Вуэ². К более позднему времени относится монументальная композиция «Снятие с креста» в апсиде церкви Сен Филипп дю Руль, законченная в 1855 году. Решенная с поистине барочным размахом в звучном колорите, она играет ключевую роль в интерьере храма.

Но важнейшее значение уже в 1840-е годы приобретают в искусстве Шассерио работы, посвященные Востоку. Подобно Делакруа, он испытал «притяжение Востока» еще до того, как совершил путешествие в Северную Африку. В этом сыграли свою роль и пример старшего мастера, к тому времени уже создавшего многие произ-



Т. Шассерио. Туалет Эсфири. 1841

ведения, посвященные Марокко и Алжиру, и, несомненно, собственные вкусы и интересы.

Картина «Туалет Эсфири», или «Эсфирь, украшающая себя, чтобы предстать перед царем Ассирии» (Париж, Лувр), написана в 1841 году. Художник воскрешает библейский Восток, произвольно, но с удивительным ощущением экзотической красочности, неторопливого ритма, неги и драгоценной роскоши восточной жизни. Не случайно Гютье почувствовал в этой замечательной картине «греко-индийский аромат». Отнюдь не каноническая, даже какая-то странная красота Эсфири, произвольность пропорций ее стройного тела, полные руки, украшенные браслетами, задумчиво и отрешенно поддерживающие густые золотистые волосы, — все рождает ощущение небывалого,



Т. Шассерио. Алжирская женщина. 1846
Т. Шассерио. Али-бен-Ахмед, халиф Константины, со своим эскортом. 1845

их композиций в данном случае неоспорима, она обусловлена уже самим сюжетом. Конечно, обращение Шассерио к Востоку было во многом связано с творчеством Делакруа. Но несомненно и то, что он создал свою, очень личную интерпретацию восточных сюжетов, особенно после поездки в Алжир. Вместе с тем внутренне он гораздо ближе Делакруа, чем так называемые ориенталисты. Как и Делакруа, на Востоке Шассерио интересова-

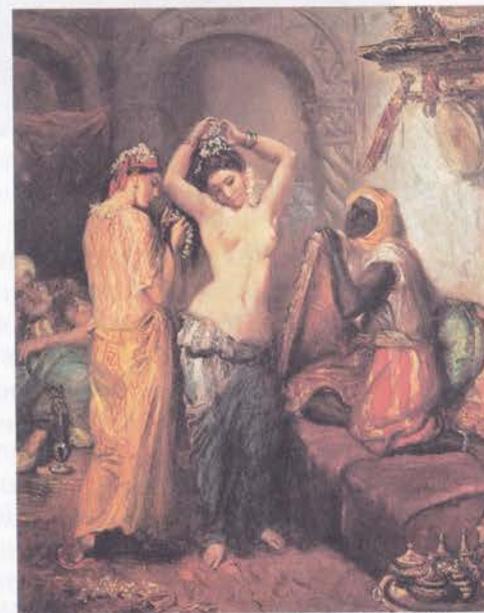
ли не этнографические или бытовые приметы, а прежде всего люди, их внутренний мир, особый поэтический строй их бытия, самый дух и атмосфера восточной жизни, ее восхитительная красочность («Марокканские танцовщицы», 1849, Париж, Лувр). При этом в экзотических образах, особенно женских, нельзя не уловить те же меланхолические, задумчиво-мечтательные, порой даже печальные интонации, что и в других работах Шассерио, который, возможно, невольно выражал в них свое собственное душевное состояние и настроение. Это придает его восточным образам совершенно особое, таинственное очарование («Жена рыбака, целующая своего ребенка», Салон 1850–1851 гг., Париж, Лувр). Кроме того, романтизм Шассерио по сравнению с искусством Делакруа, масштабным и героическим, представляется более камерным, более интимным и элегическим. Это отмечали многие исследователи.

В дальнейшем Шассерио напишет много прекрасных картин, воплощающих непосредственные впечатления Востока, но «Эсфирь», рожденная воображением мастера, останется уникальной в его искусстве.

Путешествие в Алжир Шассерио совершил в 1846 году. Перед этим он написал с натуры большую картину «Али-бен-Ахмед, халиф Константины, со своим эскортом» (халиф на некоторое время прибыл в Париж после оккупации Константины; ныне — Версаль, Национальный музей). Она была выставлена в Салоне 1845 года одновременно с картиной Делакруа «Мулей-абд-ер-Раман, султан Марокко, окруженный своей гвардией». Близость обе-

их композиций в данном случае неоспорима, она обусловлена уже самим сюжетом. Конечно, обращение Шассерио к Востоку было во многом связано с творчеством Делакруа. Но несомненно и то, что он создал свою, очень личную интерпретацию восточных сюжетов, особенно после поездки в Алжир. Вместе с тем внутренне он гораздо ближе Делакруа, чем так называемые ориенталисты. Как и Делакруа, на Востоке Шассерио интересова-

ли не этнографические или бытовые приметы, а прежде всего люди, их внутренний мир, особый поэтический строй их бытия, самый дух и атмосфера восточной жизни, ее восхитительная красочность («Марокканские танцовщицы», 1849, Париж, Лувр). При этом в экзотических образах, особенно женских, нельзя не уловить те же меланхолические, задумчиво-мечтательные, порой даже печальные интонации, что и в других работах Шассерио, который, возможно, невольно выражал в них свое собственное душевное состояние и настроение. Это придает его восточным образам совершенно особое, таинственное очарование («Жена рыбака, целующая своего ребенка», Салон 1850–1851 гг., Париж, Лувр). Кроме того, романтизм Шассерио по сравнению с искусством Делакруа, масштабным и героическим, представляется более камерным, более интимным и элегическим. Это отмечали многие исследователи.



Т. Шассерио. Еврейская женщина, сидящая на земле. Акварель. 1846
Т. Шассерио. Восточный интерьер. Ок. 1851–1852 г.



Т. Шассерио. «Мир – покровитель искусств и ремесел». Роспись Почетной лестницы Счетной палаты в Париже. 1844–1848

время пожара в период Парижской коммуны в 1871 году. Уцелевшие фрагменты живописи были перенесены на холст и хранятся в Лувре. По ним, а также по подготовительным эскизам можно судить о высоких качествах этого монументального цикла. Счетная палата ведала финансированием армии, но эту прозаическую функцию Шассерио сумел выразить в поэтических аллегориях, олицетворяющих идеи Силы и Порядка, Войны и Мира, в композициях, исполненных вневременной красоты и спокойного величия. Сам художник высказывал желание находить «поэзию в реальности», он стремился в монументальной живописи, как и в станковой, трактовать самые простые сюжеты, в которых можно быть эмоциональным, волнующим и свободным. В этих росписях живое ощущение классической традиции сочетается с непосредственным, но облагороженным восприятием природы, преломленным неповторимо индивидуальным видением художника. Пластическая красота форм, плавный обобщенный рисунок, мерный неторопливый ритм, которому подчинены все композиции, изысканность цветового решения определяли, насколько можно судить по уцелевшим фрагментам



Т. Шассерио. Тепидариум; зал, где помпеянские женщины отдыхали после купания. 1853

(например, «Мир – покровитель искусств и ремесел», Париж, Лувр), единство и гармоническую целостность всего ансамбля. Помощником Шассерио в этой работе был Гюстав Моро, воспринявший многое в его искусстве. Но подлинным развитием монументальной концепции росписей Счетной палаты стали работы Пюви де Шаванна, унаследовавшего и вкус к аллегориям, и благородную простоту композиций, и непогрешимое чувство ритма, и естественное величие образов Шассерио.

Творчество Шассерио на протяжении его недолгой жизни не получило широкого признания, хотя оно и вызывало восхищение некоторых подлинных ценителей. Единственным произведением, приобретенным государством в Салоне 1853 года, была картина «Тепидариум; зал, где помпеянские женщины отдыхали после купания» (Париж, Музей Орсе). Ее официальный успех был закономерным, ибо при всех своих пластических достоинствах «Тепидариум» — произведение компромиссное, обнаруживающее не только своеобразный «возврат к Энгру», но и некоторую уступку салонному вкусу. Впрочем, эта картина снискала лестный отзыв Теофиля Гютье и до сих пор принадлежит к числу самых известных работ Шассерио. Однако в его искусстве она остается исключением, и не подобные работы определяют значение художника и его место в развитии французской живописи.

Один из первых исследователей творчества Шассерио, Водуайе, заметил, что именно через него, в первую очередь, был осуществлен в искусстве XIX века «переход от эллинизма к экзотизму». И хотя «вечная мелодия античности» продолжала зву-

чать в европейской культуре, ее все больше заслонял или с ней переплетался вкус к экзотике в самом широком понимании этого слова. Его выражение в искусстве от Моро и Югена до Матисса и некоторых других художников, уже XX века, могло быть очень разным, но именно он часто определял творческие концепции многих европейских художников начиная со второй половины XIX столетия.

Скульптура

В эпоху Реставрации творчество большинства скульпторов, связанных с официальной школой, по-прежнему развивалось в русле неоклассических концепций. Однако искусство самых значительных и оригинальных мастеров французской пластики обнаруживает новые, романтические тенденции уже во второй четверти XIX столетия. Все эти мастера получили академическое образование в парижской Школе изящных искусств, некоторые завершили его пенсионерской поездкой в Рим, но при этом сумели в большей или меньшей степени сохранить индивидуальные видение и стиль, связанные с новыми творческими представлениями.

Джеймс Прадье (1790–1852) более других хранил верность классицизму — его считают представителем «затухающей» фазы этого стиля. Но и в его искусстве отвлеченный идеал нередко нейтрализуется темпераментным и непосредственным видением природы («Сидящая одалиска», 1841, Лион, Музей изящных

искусств; «Венера и Амур», Санкт-Петербург, Эрмитаж). В лучшей же его статуе — «Сафо» (1815, гипс, Париж, Музей декоративного искусства; 1852, мрамор, Париж, Лувр) — изящество формы и тонкость моделировки сочетаются с проникновенным настроением сдержанной печали, определяющим романтический характер образа греческой поэтессы.

Пьер-Жан Давид д'Анже (1788–1856) — ученик Ж. Л. Давида и скульптора Ф. Л. Ролана, страстный республиканец, участник революций 1830 и 1848 годов — в своем творчестве и педагогической деятельности утверждал высокую гражданственную миссию искусства, «которое должно прославлять великие идеи... способствовать прогрессу человечества»¹. Осуществлением этой



Дж. Прадье. Сафо. 1815. Гипс



Дж. Прадье. Венера и Амур. Мрамор

программы стала его главная монументальная работа — скульптура фронтона Пантеона (1830–1837). Перенасыщенная фигурами, эта композиция компромиссна в своем образном и пластическом решении, не достаточно органично объединяющем аллегорические фигуры Франции, Свободы и Истории и реальные персонажи — великих людей, прославивших отечество.

Антикизированный характер имеет памятник Расину в Париже, что вполне оправдано самим классицистическим стилем творчества великого драматурга. Вместе с тем надгробие генерала Гобера (1847) на кладбище Пер-Лашез в Париже, несомненно, принадлежит к числу самых ярких произведений романтической скульптуры. Смертельно раненный генерал изображен падающим с лошади, резко вставшей на дыбы. Этот патетический образ воспринимается как своеобразный пластический аналог некоторых работ Гро или Жерико.

Романтический характер имеет и большинство портретов Давида д'Анже — бесспорно, лучшего портретиста в скульптуре этого времени. Известно, что он сам выбирал свои модели соответственно собственным высоким представлениям о личности, чаще всего творческой. Работу над портретами Давид д'Анже считал «своим моральным и эстетическим долгом. Для него каждый портрет был памятником гению»². Бюст Паганини (1833, бронза), в котором интенсивность внутренней жизни великого музыканта воплощается динамикой пластической формы с резкими светотеневыми контрастами, принадлежит к числу его шедевров. Очень интересны портретные медали Давида

Дж. Прадье. Сидящая одалиска. 1841. Мрамор

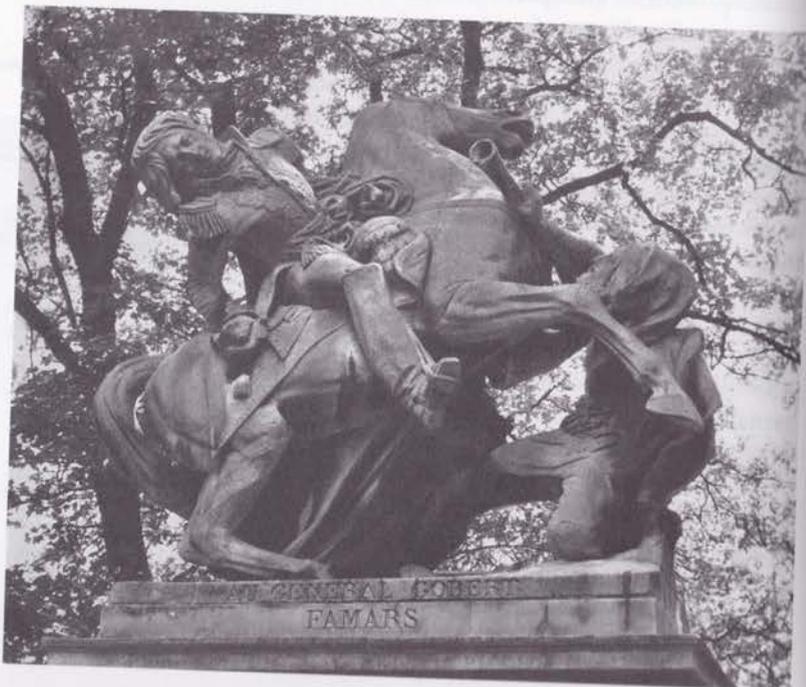




П.-Ж. Давид д'Анже. Бюст Паганини. 1833. Бронза

П.-Ж. Давид д'Анже. Памятник Расину в Париже. 1824

П.-Ж. Давид д'Анже. Надгробие генерала Гобера на кладбище Пер-Лашез. 1847



д'Анже, живо и свободно моделированные, великолепно передающие индивидуальный характер и особенности психологического склада модели (портреты Г. Жерико, 1830, Париж, Национальная библиотека; И.-В. Гёте, К. Д. Фридриха, Филиппо Буонарроти).

Однако самым крупным и разносторонним мастером французской скульптуры первой половины столетия был Франсуа Рюд (1784–1855). Ученик П. Картеллье в Школе изящных искусств, он получил Римскую премию, но не смог поехать в Италию из-за бурных политических и военных событий начала столетия. Убежденный республиканец, а затем приверженец Наполеона, Рюд после падения Империи эмигрировал в Бельгию. Здесь он общался с находившимся в изгнании Ж. Л. Давидом. Позже скульптор выполнил его портретный бюст, строгий и аскетичный, поражающий своим жестоким реализмом (Рюд не смягчил резкую асимметрию лица художника) и вместе с тем энергией выражения (1831, мрамор, Париж, Лувр).

Динамичная и экспрессивная по силуэту статуя Меркурия, завязывающего сандалию (1827, Париж, Лувр), была первой значительной работой скульптора, выполненной после возвращения во Францию. Интерес к движению и его выразительным качествам будет и в дальнейшем определять характер скульптур мастера. Новым словом во французской пластике стала скульптура «Неаполитанский рыбак с черепахой», имевшая огромный успех в Салоне (1833, мрамор, Париж, Лувр) и поразившая современников оригинальностью и жизненной экспрессией образа, мастерством пластической лепки и передачи сложного, но естественного движения полудетской фигуры, а также непосредственной живостью выражения некрасивого, далекого от классицистических шаблонов мальчишеского лица.

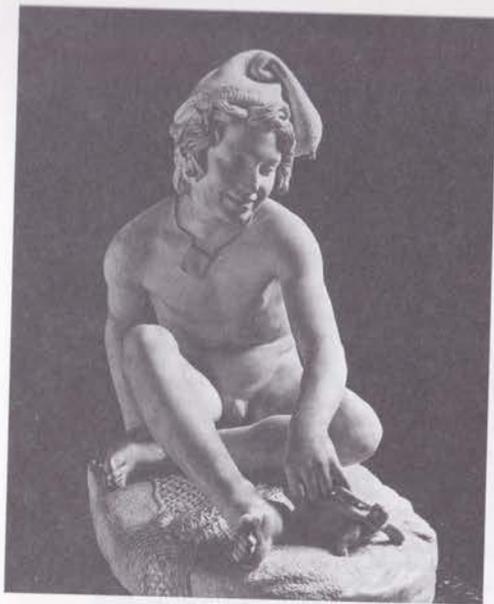
«Каждый шедевр, — считал Рюд, — есть сгусток действительности, создан-



П.-Ж. Давид д'Анже. Портрет Жерико. Медаль. 1830. Бронза

Ф. Рюд. Меркурий, завязывающий сандалию. 1827. Бронза





Ф. Рюд. Неаполитанский рыбак с черепахой. 1833. Мрамор

еф, украшающий один из пилонов Триумфальной арки на площади Звезды (ныне площадь Шарля де Голля). Эта гигантская арка была воздвигнута по проекту Ж.-Ф. Шальгрена как самое грандиозное прославление наполеоновских побед. Строительство было начато в 1806 году и длилось около тридцати лет. Ее скульптурное убранство было завершено лишь при Луи Филиппе, когда она должна была стать символом национального примирения. Рюд выполнил композицию «Выступление добровольцев на защиту Республики в 1792 году» (1830–1836, камень). Три другие группы, украшающие мощные пилоны арки, принадлежат скульпторам более строгой классицистической ориентации: «Триумф Наполеона» — Жану Пьеру Корто, «Война» и «Мир» (на противоположной стороне) — Антуану Этексу. Они разительно отличаются от живости и патетической экспрессии композиции Рюда. В ее нижней части изображены шагающие вперед волонтеры, наверху — вознесенная над ними в стремительном полете аллегорическая фигура Свободы, увлекающая их за собой. Ее образ вызывает неизбежные ассоциации со «Свободой, ведущей народ» Делакруа. И вместе с тем скульптор совершенно самобытен и оригинален. Рюд нашел удивительно органичное решение сложной композиции, насыщенной многообразным движением и эмоциональными токами, достигнув идеального ритмического и пластического соответствия ее частей. Мощные крылья Свободы и богатейшая пластика арматуры связывают оба яруса и фон — крупный руст, которым облицован пилон. Уверенная по-

ный художником, умеющим видеть. Беспреданно надо обращаться к природе. Иначе даже самые искусные художники пойдут по проторенной дорожке. Только при постоянном изучении реального мира можно быть уверенным в себе и избежать штампа»³.

«Неаполитанский рыбак...» — по сути дела, первый жанровый образ во французской круглой пластике — послужил прототипом для многих подражаний. Но сам Рюд не развивал в дальнейшем эту линию своего творчества, увлеченный более масштабными замыслами.

Центральное произведение Рюда и всей романтической скульптуры Франции — горельеф,

стущий добровольцев и вдохновенный полет аллегорической фигуры — настоящей «богини мятежа», которую скульптор назвал «диким жестом и пространством воплем» (Р. М. Рильке), связаны единством героического порыва. Новизной и смелостью отличаются пластические приемы — обобщенность формы, резкие моделировки объемов, подчеркнутые сильными контрастами светотени. Именно поэтому группа прекрасно воспринимается на значительном расстоянии.

Событие, которое стало основой замысла Рюда, относится к концу XVIII века. Однако его участники представлены не в исторических костюмах, а в античных доспехах или обнаженными, тем самым подчеркнут вневременной характер их подвига. Кроме того, только такое решение могло соответствовать строгим классицистическим формам архитектуры. Вместе с тем образы волонтеров подчеркнут индивидуализированы в облике, движении, позах, общем характере фигур и их экспрессии. Это не снижает единства патетического порыва (не случайно Роден уподобил группу Рюда трагедии Корнеля), но наполняет ее живым человеческим содержанием. Композицию Рюда издавна идентифицировали с национальным гимном Франции — отсюда второе, более распространенное ее название: «Марсельеза».

Она не имела официального успеха, на который был вправе рассчитывать скульптор. Многим современникам аллегорическая фигура показалась слишком грубой (как и «Свобода» Делакруа), а ее экспрессия преувеличенной. Однако в дальнейшем «Марсельеза» принесла Рюду широкое признание и поныне остается самым прославленным его произведением.

В последующие годы он уже не создал работ такого монументального масштаба, но в большинстве своих скульптур проявил оригинальность и многообразие образных концепций.

Данью восхищения Наполеоном и героикой ушедшей эпохи стал бронзовый памятник «Наполеон, просыпающийся для бес-



Ф. Рюд. Выступление добровольцев на защиту Республики в 1792 году. Горельеф пилона Триумфальной арки в Париже. 1830–1836. Камень.



Ф. Рюд. Наполеон, просыпающийся для бессмертия. 1845–1847. Бронза

смертия» (1845–1847), заказанный бывшим офицером императорских гренадеров и установленный на склоне холма в местечке Фиксен, близ Дижона. Его модель (1846, гипс), которую Рюд выполнил безвозмездно, в настоящее время хранится в парижском Музее Орсе. Наполеон изображен полулежащим, в мундире и широком плаще, ниспадающем крупными складками на высокий постамент, который возносит его над окружающим пространством. Он словно с трудом поднимается с высокого изголовья. Портретно трактованное лицо императора все еще хранит отрешенное выражение, но в нем угадывается скрытое пробуждение жизни — кажется, что он силится открыть глаза. У его ног мертвый орел с поникшими крыльями — символ былой славы Империи.

В этом уникальном по замыслу произведении Рюд сумел создать драматический образ, исполненный торжественного величия и вместе с тем лишенный внешней патетики и эффектности.

Самая значительная поздняя работа мастера — памятник маршалу Нею в Париже (1852–1853, бронза), установленный около Обсерватории в том месте, где, по преданию, Ней был расстрелян. В отличие от величавой статичности «Наполеона, просыпающегося для бессмертия», здесь перед нами воплощение героического действия. Глубокий анализ этой скульптуры оставил Роден, считавший, что Рюд уловил тайну жестов, передаваемых искусством¹. В данном случае в движении Нея зафиксирован переход

одной позы, когда он обнажил саблю и высоко поднял ее над головой, в другую, — готовый сразить врага, он на мгновение обернулся к солдатам с боевым призывом. Тем самым скульптор побуждает нас следовать за развитием действия во времени, что в сочетании с жизненностью образа придает памятнику особую интенсивность выражения.

Рюд был, несомненно, провозвестником новых путей в скульптуре. Он оказал значительное влияние на ее последующее развитие, и прежде всего на таких ее мастеров, как Карпо и, особенно, Роден.

Антуан Жан Бари (1796–1875) — ученик А.-Ж. Гро и Ф.-Ж. Бонно — сформировался более всего под влиянием Делакруа, вместе с которым он изучал и рисовал животных в Музее естественной истории и зоологическом саду. Он был живописцем и скульптором, обра-

щавшимся к разным жанрам: в пластике — к литературным, мифологическим сюжетам и аллегориям, в живописи — к пейзажам, которые он писал в Барбизоне. Но главной темой его творчества было изображение животных. В этой сфере его скульптуры можно считать аналогией анималистических работ Делакруа. Оба художника особенно любили изображать диких животных в движении, чаще всего в яростном противоборстве. Скульптура «Тигр, пожирающий крокодила» принесла Бари успех в Салоне 1831 года (Париж, Лувр). Современники приветствовали ее как первое изображение животных, исполненное жизни и непосредственной выразительности и тем самым разительно отличавшееся от холодных, лишенных эмоционального тона анималистических произведений мастеров академической школы. Энергичная пластика, упрямое напряжение формы, сложная игра светотени на ее поверхности — эти новаторские приемы определяют выразительность скульптур Бари. В патетических сценах борьбы зверей в свое время видели отражение современных бурных событий. Так, группа «Лев, давящий змею» (Салон 1833 г., Париж, Лувр) — великолепный образец противоборства двух энергий — воспринималась некоторыми современниками как намек на Июльскую революцию. Анималистические скульптуры Бари пользовались большой популярностью и широко тиражировались в уменьшенном размере.



Ф. Рюд. Памятник маршалу Нею в Париже. 1852–1853. Бронза

В эпоху Второй империи Бари выполнил ряд скульптур для фасада Нового Лувра (1854–1860) – аллегорические фигуры Войны, Мира, Силы и Порядка, а также французских рек, в которых монументальная значительность сочетается с полнотой и напряженностью пластической формы.

Некоторое время в так называемой «малой школе» у Бари учился Роден, который называл его «великим» и считал, что именно Бари оказал особое влияние на формирование его пластических принципов.

В творчестве Огюстена Прео (1809–1879) – ученика Давида д'Анже – драматизм романтических концепций приобрел экстре-

мальное, подчас эксцентрическое выражение. Его рельеф «Убийство» (Салон 1834 в Шартр, Музей изящных искусств) благодаря трагической патетике и смелости композиции, объединившей в тесном пространстве несколько фрагментированных фигур, воспринимается как отдаленное предощущение «Герники» Пикассо. Эта дерзкая антиклассическая манифестация была высоко оценена прогрессивной критикой. Однако в дальнейшем, вплоть до 1849 года, работы Прео постоянно отвергались жюри Салона и сам он не имел никаких официальных заказов. Прео создал много выразительных надгробных памятников, а также ряд работ на религиозные и литературные сюжеты, в частности оригинальный по своему образному решению рельеф «Офелия» (Марсель, Музей изящных искусств). Шекспировская геро-



А. Ж. Бари. Лев, давящий змею. 1833

А. Ж. Бари. Тигр, пожирающий крокодила. 1831



В. Прео. Убийство. Рельеф. 1834. Бронза

В. Прео. Офелия. Рельеф. 1844–1876. Бронза



Крупнейшие мастера романтизма активно противостояли академическому классицизму, продолжавшему удерживать ключевые позиции в официальных институтах, и подготовили решительную реформу пластических принципов, осуществленную в последние десятилетия XIX столетия.

иня изображена в готовой поглотить ее воде, струи которой объединяются со складками ее одеяния в зыбкую пластическую форму, словно растекающуюся по всей поверхности рельефа.

Прео с юных лет был дружен с Домье, и традиционно считается, что именно его пример побудил Домье обратиться к скульптуре в начале 1830-х годов.

Развитие немецкой художественной культуры во второй половине XVIII века совершалось, в основном, в русле классицистических тенденций, получивших свое последовательное теоретическое обоснование в трудах И. И. Винкельмана, и прежде всего в «Истории искусства древности». Его главная мысль, что единственный путь быть неподражаемым — это подражание древним, стала, как известно, творческим девизом художников самых различных национальных школ, и в частности обширной колонии немецких и австрийских живописцев и скульпторов, деятельность которых в течение многих десятилетий была связана с Римом. Ее признанным главой многие годы был Антон Рафаэль Менгс (1728–1779), стремившийся, хотя порой и не без некоторой компромиссности, воплотить в своем творчестве идеи Винкельмана.

Более своеобразным художником был Якоб Асмус Карстенс (1754–1798), учившийся в Копенгагенской Академии художеств. Последние годы своей недолгой жизни он провел в Риме, где на него сильнейшее впечатление произвели работы Микеланджело. Влиянием великого мастера, более чем связью с античным искусством, отмечены произведения Карстенса на библейские, аллегорические и литературные сюжеты: «Сотворение света» (1794), «Ночь и ее дети», «Приам и Ахилл» (1794, все — Веймар, Художественные собрания). Свои монументальные замыслы Карстенс воплотил, главным образом, в больших картонах и рисунках; трудные жизненные обстоятельства и ранняя смерть помешали выполнению их живописных вариантов. Лучшие работы художника обнаруживают свободу композиционно-пространственных решений, чувство большой формы и эмоциональную значительность образов. С классицизмом они связаны в той же мере, что и с предромантизмом. В немецком искусстве конца XVIII века Карстенс занимает столь же обособленное место, как Фюсли или Блейк в искусстве Англии. Основные тенденции художественной культуры рубежа веков были связаны с другими жанрами и образными концепциями.



Я. А. Карстенс. Ночь и ее дети. 1794

Особое развитие получили в живописи Германии и Австрии портрет и пейзаж. О мастерах скульптурного портрета было сказано выше. К числу ведущих живописцев в этом жанре принадлежит Вильгельм Тишбейн (1751–1829) — автор знаменитого портрета «Гёте в Кампанье» (1786, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт), в котором великий поэт изображен среди римских руин, «размышляющим о судьбе созданий рук человеческих». Антон Граф (1736–1813) создал правдивые и нередко обладающие подлинной психологической значительностью портреты многих крупнейших деятелей немецкой культуры, в том числе Г. Э. Лессинга (1771, Лейден, библиотека Университета) и К. М. Виланда (1794, Веймар, Национальный музей Гёте), или более заурядных представителей немецкой аристократии и бюргерства («Портрет Г. Л. Гогеля», 1796, Санкт-Петербург, Эрмитаж).

Уроженец Тироля Йозеф Антон Кох (1768–1839) — один из самых значительных художников этой переходной поры — большую часть жизни был связан с Италией. В своих иллюстрациях к «Божественной комедии» Данте и поэмам Оссиана он испытал известное влияние Карстенса. Более интересны и оригинальны его пейзажи. Следование классицистическому опыту Пуссена не исключает в них живого наблюдения итальянской природы. Их синтез, подчиненный идеальной, но не догматической организуемой концепции, рождает образы прекрасного мира,



В. Тишбейн. Гёте в Кампанье. 1786

в которых идиллия сочетается с героикой, а величие — с непосредственным чувством красоты природы («Героический пейзаж с радугой», 1805, Карлсруэ, Кунстхалле).

Между тем в самой Германии развивались тенденции, объединившие все сферы ее культуры — философию, литературу, эстетику и искусство. Их формирование и эволюция совершались, как известно, в особых, сложных и даже драматических условиях. Германия в течение долгого времени была раздроблена на отдельные мелкие государства и административные единицы (их число колебалось в разные периоды ее истории), мало связанные в экономическом и политическом отношении. Отсутствие государственной целостности и господство реакционных феодальных режимов в большинстве этих мелких государств определяло значительное отставание Германии по сравнению с передовыми европейскими странами — Францией и Англией, делало ее неспособной не только конкурировать с ними, но и противостоять внешним вторжениям. В середине 1790-х годов она стала ареной периодических военных действий, вначале с французской революционной, затем наполеоновской армией. В ходе завоеваний или шатких мирных альянсов была осуществлена некоторая либерализация феодального уклада отдельных немецких государств. Однако она была связана с иноземным господством, что не могло не вызвать национально-освободительного движения.



И. А. Кох. Героический пейзаж с радугой. 1805

После же разгрома Наполеона в стране были восстановлены прежние порядки, и хотя число входивших в Германский союз государств сократилось до тридцати восьми, это объединение было формальным. Раздробленность Германии, как известно, сохранялась до 1871 года.

В течение многих десятилетий в немецких государствах, даже в самых крупных — Саксонии и Пруссии, — господствовала атмосфера национальной замкнутости и общественного застоя. Вместе с тем жажда либеральных преобразований, свободы и обновления владела передовыми умами Германии. Литература «бури и натиска» была одним из первых и ярких проявлений этих настроений. Мощным импульсом для них стали революционные события во Франции. Однако историческая ситуация в самой Германии с ее косным укладом и не менее косной и ограниченной общественной жизнью не давала никакой конкретной

основы свободолобивым настроениям. Их проявления были слабыми и разрозненными.

Но ущемленность общественной жизни, невозможность проявить себя в ней сочеталась, а может быть, даже имела следствием чрезвычайную интенсивность жизни духовной. Конец XVIII – первые десятилетия XIX века – время высочайшего расцвета немецкой культуры – философии, литературы, музыки и пластических искусств. В первую очередь этот расцвет связан с формированием и развитием романтизма, который в немецком искусстве обнаруживает еще большую концептуальную и формальную неоднородность, чем в других странах.

В отличие от Франции, в Германии не было революционной традиции, не было и того широкого демократического движения, которое питало передовыми идеями творчество крупнейших французских романтиков. Соответственно, немецкому романтизму (особенно в изобразительном искусстве) не свойственно то активное вторжение в современную жизнь, связь с ее животрепещущими проблемами, которое обнаруживает творчество Жерико или Делакруа. Вместе с тем идея свободы личности была также одной из кардинальных в немецком романтизме, но чаще всего эта свобода мыслилась вне конкретных жизненных обстоятельств. «Мы можем в этом мире только хотеть, желать, стремиться только жить пламенем будущего. Настоящее действие вне сферы настоящей жизни», – утверждал Людвиг Тик, один из самых характерных представителей немецкого литературного романтизма. Для современного человека, как писал позже Гегель, единственный путь к свободе – это «уйти в себя», в мир своих душевных переживаний. По мнению Гегеля, «на этой ступени предмет искусства составляет *свободная конкретная духовность*, которая... должна предстать в явлении *внутреннему духовному оку*... Этот *внутренний мир* составляет содержание романтического искусства, которое и должно изображать его в качестве такового и в видимости этой внутренней жизни. Мир души торжествует победу над внутренним миром и являет эту победу в самом внешнем мире, вследствие чего чувственное явление обесценивается»¹. На этом пути искусство как бы выходит за свои пределы в сферу основополагающих проблем бытия. Оно стремится постигнуть мир в его бесконечности и сложности, в его вселенском масштабе и универсальной значимости, в его мистической сущности. Ту же мысль находим ранее у Новалиса: «...разве же не в нас вселенная? ...В нас или нигде – вечность...»² По мнению Ф. В. Й. Шеллинга, философа, особенно близкого романтикам, искусство «в деле воспроизведения бесконечного... стоит на равной высоте с философией... Философия воспроизводит не действительные вещи, а их первообразы; но точно так же

обстоит дело и с искусством... каждая картина открывает интеллектуальный мир»³.

На рубеже XVIII и XIX столетий Германия переживает подлинное религиозное возрождение. В своем фрагменте (а по сути дела, проповеди) «Христианство и Европа», написанном в 1799 году, Новалис – крупнейший поэт и оригинальный мыслитель раннеромантической эпохи – решительно связывает будущее Европы с христианством, и прежде всего с католицизмом, как наиболее чистым, исконным его выражением. Почти одновременно написанные «Речи о религии» Ф. Шлейермахера (1798–1799) явились такой же апологетикой религиозного сознания. И то, и другое сочинения были направлены против рационализма и неверия XVIII века, утверждая идею божественной сущности мира. Эта идея стала основополагающей для всего немецкого романтизма, особенно раннего. Она нашла выражение и в философии, и в поэзии, и в изобразительном искусстве. И. Г. Фихте утверждал: «Искусство формирует не только ум, как это делает ученый, и не только сердце, как нравственный наставник народа. Оно формирует целостного человека, оно обращается не к уму и не к сердцу, но ко всей душе в единстве ее способностей. Это нечто третье, состоящее из двух первых. То, что оно делает, вероятно, нельзя выразить лучше, кроме как словами: *оно делает трансцендентальную точку зрения обычной*»⁴. Вне религиозной основы, вне спиритуализации всей духовной жизни невозможно постигнуть не только смысл, но и форму произведений раннего немецкого романтизма. «Всякое благо в мире есть непосредственная деятельность Бога», – утверждал Новалис⁵.

Особое влияние на формирование романтизма и его эстетики, причем не только в Германии, оказал Шеллинг. Прежде всего, его натурфилософия. Шеллинг считал природу созданием мирового духа, а сам процесс ее творения видел бесконечным. В мире нет застывших форм, природа и жизнь – непрерывное творчество. Все сущее находится в постоянном развитии, изменении. В натурфилософии Шеллинга последовательно воплотились пантеистические представления о мире в их имманентном, трансцендентальном варианте. Его живое поэтическое чувство природы несет в себе непосредственный религиозный смысл. Философ утверждал, что «только та религия истинна, которая открывается нам в камне и в сплетении мхов, в цветах и металлах и во всех вещах, в воздухе и в свете, на всех широтах и на всех глубинах»⁶. Физический и духовный мир в его представлении нераздельны и равно одухотворены, а всякое искусство призвано выразить бесконечное в конечном, объединить духовное и чувственное.

Пантеистические представления были традиционны для немецкого мироощущения. Они восходят, в частности, к философ-

ским взглядам Якоба Бёме, оригинальнейшего мыслителя начала XVII века, интерес к которому был чрезвычайно характерен для эпохи. Бёме оказал значительное влияние на Гегеля и Шеллинга, Новалиса и Тика. Взгляды Бёме о единстве Бога и природы сочетались с возрождением идеи неоплатонизма о мистической эманации материального мира из духовного первоначала, а также пиетизма — мистического течения в протестантизме, ставившего религиозное чувство выше религиозной догмы и полагавшего божественное откровение единственным источником познания мира. Идеи пиетизма имели большое значение для формирования мироощущения многих немецких мыслителей, в частности Фихте и Гердера. Весь этот сложный комплекс философских и мистических представлений стал основой эстетики раннего романтизма. Она очень рано приобрела концептуально оформленный характер и оказала тем самым значительное влияние на развитие романтической эстетики во Франции и особенно в Англии. Важнейшую роль в ее формировании сыграли члены так называемого йенского кружка, объединившего около 1797 года крупнейших литераторов, критиков и поэтов — братьев Фридриха и Августа Шлегелей (1772—1829; 1767—1845), Вильгельма Генриха Вакенродера (1773—1798), Людвига Тика (1773—1853), Новалиса (Фридриха фон Гарденберга, 1772—1801). К ним был близок Шеллинг (1775—1854), оказавший, как уже было сказано, сильное влияние на романтическую эстетику и искусство.

Все члены йенского кружка в пору их особой идейной близости, то есть в 1790-е годы, были молоды, свободолюбивы, исполнены пылких надежд и духа исканий, единодушны в своем стремлении обновления жизни, миропредставления и искусства.

Теория романтизма была сформулирована ими в статьях, критических заметках, эссе, «Фрагментах» и «Афоризмах», которые публиковались в журнале «Атенеум», выходившем в 1798—1800 годах. Кроме того, принципы романтизма были выражены в двух сборниках Вакенродера и Тика «Сердечные излияния монаха — любителя искусств» (1797) и «Фантазии об искусстве для друзей искусства» (1799). Уже сами их названия дают представление об эмоциональной форме, в которую облекались не всегда четкие, но неизменно поэтические представления авторов об искусстве и — шире — о мире.

Наибольшую стройность эстетические теории романтизма приобрели в сочинениях крупнейшего писателя, критика и филолога Ф. Шлегеля. Вначале — поклонник античного искусства, испытавший сильное влияние идей Винкельмана, он затем провозгласил отказ от безоговорочного следования искусству греков и равноправное ему значение современного романтического искусства. Рационализму Шлегель и другие члены йенско-

го кружка противопоставили культ чувства, единственно способного раскрыть «великое таинство жизни». Не древние авторы, а Данте, Шекспир и Гёте — «великое трезвучие нового времени» — становятся их творческими ориентирами.

Связь искусства с философией, более органичную, а порой и непосредственную, чем в других национальных школах, неизменно подчеркивали не только поэты и философы. Шлегель считал, что поэзия и философия должны объединиться и что более всего потребностям поэта соответствует творческая философия, исходящая из идей свободы и веры в нее и показывающая, что человеческий дух диктует свои законы всему сущему. В связи с этим весьма симптоматично его известное высказывание о том, что величайшие тенденции нового времени обозначают: «Французская революция, „Наукоучение Фихте“ и „Мейстер“ Гёте»⁷. Сочетание, которое на первый взгляд кажется неожиданным, в действительности выражает (хотя и не исчерпывающе) определяющие вехи исторического и духовного развития эпохи.

Предметом искусства и философы, и эстетики считали, прежде всего, универсальный образ мира — не только и не столько в его материальной явленности, сколько в его духовной, божественной сущности. «Искусство... — считал Вакенродер, — раскрывает нам сокровища человеческой души, наш взор обращает внутрь нас самих и так — в человеческом образе — показывает нам все благородное, высокое, божественное»⁸. Как и Шеллинг, он различал в произведении искусства внешнее и внутреннее — его сокровенный смысл, который невозможно исчерпать до конца. Этот сокровенный божественный смысл мог быть раскрыт лишь в символической форме, на что указывали и Фихте, и Шеллинг, и Гегель.

Понятие символа, аллегории — носителей вечного смысла — постоянно встречается и в высказываниях йенцев. Они не отрицали необходимости обращения к реальности, но считали его недостаточным. Искусство в их представлении должно покоиться на гармонии реального и идеального.

«Иероглифом, божественным символом должна быть каждая подлинная картина, — утверждал Ф. Шлегель, — вопрос состоит только в том, должен ли художник сам создавать свою аллегорию или примыкать к старым символам, которые даны и освящены традицией и, правильно понятые, могли бы быть вполне достаточными и глубокими? Первый путь, конечно, более опасный... Более надежным было бы... точно воспроизводить единственно верное и наивное до тех пор, пока оно не станет второй природой для глаза и ума»⁹.

Относящиеся к первой половине 1800-х годов, эти слова Фридриха Шлегеля не только обозначили символизм раннеро-

мантической живописи Германии, но и наметили два разных пути ее развития. Первым, более новаторским, но, как считал Шлегель, более опасным путем пошли ее крупнейшие мастера Ф. О. Рунге и К. Д. Фридрих. Второй путь, «более надежный», но вторичный, избрали художники-назарейцы.

Всякое искусство в представлении Ф. Шлегеля и других йенских романтиков ранней поры есть результат свободного мифотворчества, слияние чувственного и сверхчувственного. «Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства», — полагал Шеллинг¹⁰. Для Вакенродера искусство и природа — это божественный язык; одним языком говорит Бог, другим — избранные люди. В «Сердечных излияниях монаха — любителя искусств» Вакенродер выразил эту мысль в столь характерной для ранних романтиков восторженной метафорической форме: «Искусство можно назвать цветком человеческих чувствований. Вечно меняя свой облик, оно произрастает, поднимаясь к небу в самых разных областях земли — и к Создателю всех, объемлющему землю и все, что есть на ней, и от этого посева возносится одно единое благоухание. В каждом творении искусства, под какими бы широтами оно ни возникло, он видит след той небесной искры, которая изошла от него и, проникнув через душу человека в его малые творения, из них снова мерцает навстречу великому творцу»¹¹.

Таким образом, в раннем немецком романтизме каждое произведение искусства несет в себе смысл, далеко выходящий за пределы непосредственно представленного образа. Мир осознается и постигается в нем как откровение, как проявление божественного разума. «Художник непременно трансцендентален», — полагал Новалис, — а вся жизнь наша — богослужение»¹².

Полное осуществление своих творческих концепций, более того — своей миссии, романтики связывали с синтезом искусств, в котором доминирующая роль должна принадлежать музыке. Именно музыка, более чем все другие искусства, в их представлении раскрывает перед человеком безграничность, беспредельность Универсума. Музыкой поверяются другие искусства, музыка пронизывает и создание и восприятие художественных произведений, в частности — живопись, согласно Гегелю, особенно родственную музыке. Новалис считал, что произведения изобразительных искусств не следует смотреть без музыки, а музыка должна звучать в прекрасно декорированных залах. Полное осуществление эти идеи получили не в эпоху раннего романтизма, а позже, когда их воплотил в своем творчестве Рихард Вагнер, объединивший в своих гениальных операх понятием «Gesamtkunstwerk» музыку, поэзию и изобразительное искусство.

Казалось бы, отвлеченное от жизненной конкретности, искусство раннего романтизма проникнуто высоким этическим

знанием, развивающим идеи Шиллера, Фихте и Гердера. Подлинно великое произведение искусства в представлении йенцев должно было сочетать красоту, добро, истину. В этом триединстве они видели сущность искусства, способного возвысить и облагородить человека, приобщить его к высшим духовным ценностям. Гёльдерлин говорил о красоте как о прекрасной человечности и считал ее неотъемлемой от идеи справедливости.

Все вышесказанное относится, прежде всего, к раннему романтизму в Германии. В дальнейшем те литераторы и теоретики, которым было суждено пережить эпоху высшего душевного возмущения (Вакенродер и Новалис умерли очень молодыми, Гёльдерлин потерял рассудок), — прежде всего братья Шлегели и Тик, в какой-то мере утратили свободолюбивый пыл своих ранних лет, но сохранили веру в великую духовную миссию искусства, способного облагородить мир.

«Озарение Вселенной». Ф. О. Рунге

Филипп Отто Рунге (1777—1810) был первым художником, воплотившим в своем творчестве новое романтическое мироощущение, столь полно и многообразно выраженное в идеях современных философов и поэтов, и в первую очередь, в эстетических представлениях членов йенского кружка.

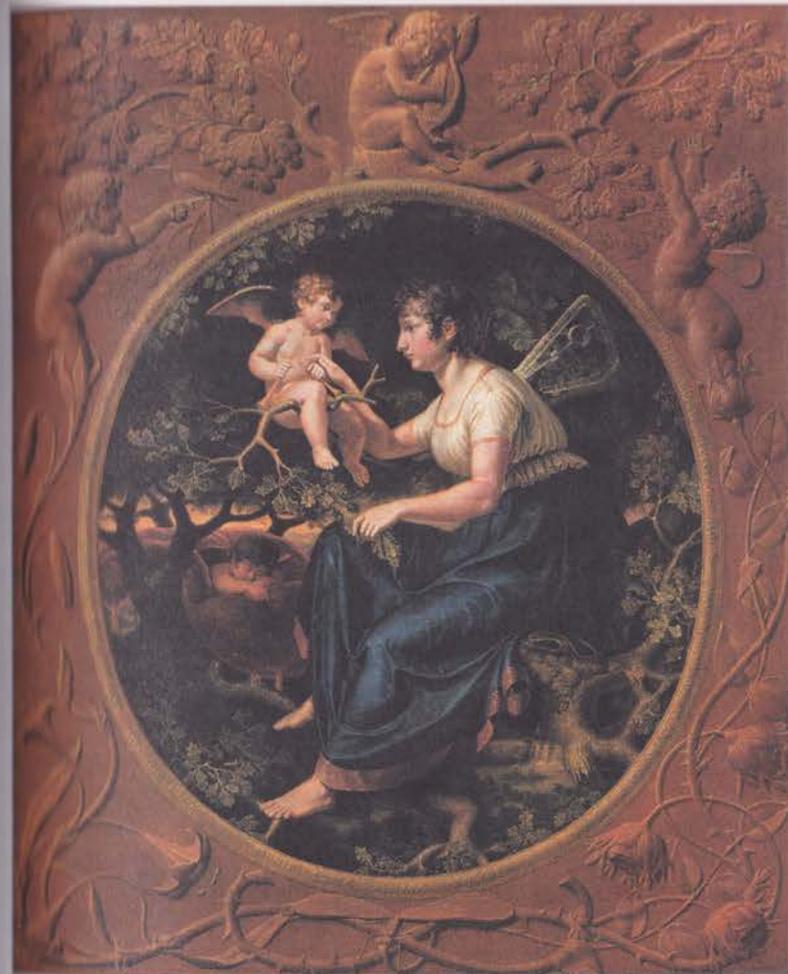
Рунге родился на севере Германии в небольшом городе Вольфегасте. Он был девятым ребенком в патриархальной, глубоко религиозной семье купца, владельца судовой верфи. Еще в детстве благодаря своему учителю — поэту и теологу Г. Козегартену (позже у него учился и Фридрих) — он приобщился к важнейшим культурным и литературным тенденциям эпохи — к философским идеям Гердера, к поэзии «Бури и натиска» и Оссиана. В дальнейшем, во время пребывания в Гамбурге, где его безуспешно пытались приобщить к торговому делу старшего брата, он расширил и углубил свои познания именно в литературной сфере. Здесь же он начал заниматься искусством, а с 1799 по 1801 год учился в Копенгагенской Академии, откуда вышли многие ведущие художники Северной Европы. Учителями Рунге были Н. А. Абильтгар и Й. Юэль — видные мастера классицизма. В Академии он приобрел основательную профессиональную подготовку. И хотя Рунге мало удовлетворял академический метод преподавания, в котором главное внимание уделялось рисунку, преимущественно с антиков, он, несомненно, развил здесь присутствующий ему композиционный дар, точное чувство формы, меры, ритмических и пропорциональных отношений. Эти качества проявились уже в его наиболее своеобразных ранних работах, частично выполненных до поступления в Академию, — вырезках

из белой бумаги на темном фоне. Рунге великолепно владел этой техникой. Не случайно его работы, в чем-то превосходящие декупажи Матисса, высоко ценил Гёте. Самые интересные среди них – изображения цветов и побегов – свидетельства его о начальном пристрастии к природным формам.

Первые годы творчества Рунге были связаны с Дрезденом – столицей Саксонии, в то время одним из самых видных культурных центров Германии. В Дрездене была превосходная картинная галерея, одна из лучших в Европе. «Сикстинская мадонна» Рафаэля, и поныне входящая в ее состав, оказала глубочайшее влияние на многие поколения художников. В Дрездене уже в конце XVIII века существовала школа пейзажистов, которые вдохновлялись не только итальянскими мотивами, но, главным образом, живописными окрестностями города, так называемой Саксонской Швейцарией. В 1764 году в Дрездене была учреждена Академия рисования и изобразительного искусства, которая стала центром притяжения для многих не только немецких, но и иностранных мастеров. Одно время здесь преподавал перспективу Бернардо Белотто, а классом портрета в последние годы жизни руководил Антон Граф. Рунге, переехавший в Дрезден в 1801 году, некоторое время был учеником Графа.

Но еще более важным для эволюции творчества Рунге было сближение с молодыми романтиками-йенцами. Йена расположена недалеко от Дрездена, и здесь часто бывали Новалис, Тик, братья Шлегели. Под их влиянием (особенно близок Рунге был Тик) художник отказывается от рационализма и подражания античным образцам, утверждая приоритет чувства в художественном творчестве («Источник искусства – наша душа») и невозможность повторения уже готовых решений. «В произведениях искусства всех времен мы ясно видим, как неповторимо прошлое... Как же может возникнуть нелепая мысль возродить старое искусство?» – пишет он в одном из писем 1802 года. И далее замечает: «Отвлеченные композиции уходят. И все начинает стремиться к пейзажу»¹. Рунге формулирует собственные задачи, весьма смелые для того времени: «Я хочу изобразить жизнь в целом ряде художественных произведений. Я хочу воссоздать мимолетные образы, возникающие, когда солнце заходит, а луна золотит облака. Вряд ли мы доживем до расцвета такого искусства. Но мы хотим посвятить нашу жизнь его подлинному и правдивому зарождению»².

Пророчески предсказав значение пейзажа, призванного заменить историческую картину, сам Рунге, однако, не создал пейзажей в общепринятом смысле этого слова. Но уже первые его значительные произведения обнаруживают живое и оригинальное чувство природы, подчиненное вместе с тем более общим смысловым задачам. Оно пронизывает такие его работы, как



Ф. Г. Рунге. Урок соловья. 1802

центральное произведение дрезденского периода «Мать у источника» (не сохранилось) или картина «Урок соловья» (1802), также не дошедшая до нашего времени, но о ней мы можем судить по второму варианту (Гамбург, Кунстхалле). В этой работе Рунге стремится осуществить тот синтез искусств, о котором мечтали Тик или Новалис. Идея синтеза заключена уже в оде Клопштопа, которая и вдохновила Рунге на создание картины: «Сладостной флейтой пой сначала то громче, то тише. / Пой, пока вдалеке не затихнет звук твоей флейты. / А потом затруби, чтобы гулко верхом дерев лес тебе вторил. / Потом сладостной флейтой запой, пока не затухнут звуки в бутончиках розы»³.

Музыкальное содержание стихов определяет изобразительное его воплощение, в котором художник широко использует аллегории. В центре композиции, решенной в форме тондо,

Соловей — молодая женщина (по Клопштоку, царица соловьев — Орфея), обучающая свое дитя петь. Но это и Психея — душа, которая одухотворяет Амура, так что он способен петь. В образе же Соловья-Психеи Рунге представил свою невесту — Паулину Бассенге, привнеся в эту композицию и личное чувство, под черкнув еще раз вдохновляющую силу любви. Фигуры Психеи и Амура еще во многом классицистичны, вся группа восходит к картону Карстенса. Но совершенно оригинален колорит — контраст звучного сияющего синего цвета одеяния Психеи и темного леса; а главное — непосредственно романтическое чувство пейзажа и его значение в картине. «Густой лес, где во тьме сбегает вниз ручей, у меня то же самое на земле, что звук флейты наверху, среди тенистых деревьев», — писал художник брату⁶. Аллегии множатся, расширяются, раскрывают новые оттенки смысла в вариациях одного мотива — характерно, что сам Рунге называл картину фугой. Музыка флейты сливается с музыкой природы в единую живую гармонию. При этом растительные формы, прихотливо изгибающиеся, растущие, объединенные общим орнаментальным ритмом, переходят на раму, написанную гризайлью, создающей иллюзию светотеневых объемных моделировок. «На барельефе в верхней части вновь Амур с лирой, затем с одной стороны на нем гений лилии, спокойно сидящий в чашечке цветка под дубовой ветвью с соловьем, усевшимся ему на руку... с другой же стороны барельеф — гений розы, страстно тянущийся к ветке дуба, откуда доносится до него соловьиное пение. Благодаря этому одно и то же в картине повторяется трехкратно и по мере того, как выходит из картины, приобретает все более абстрактную символичность»⁶. В сложном, гибком, подчиненном ритмической логике рисунка рамы проявляется характерный для Рунге вкус к орнаментальности и арабескам, неожиданно и самым непосредственным образом превосходящий стилистику модерна. Рунге, как позже мастера модерна, мечтал привести в соответствие органические природные формы и формы искусства. «Урок соловья», особенно рама картины, — яркое тому свидетельство. Эта ранняя работа уже несет в себе зерно последующих работ художника, и прежде всего центрального произведения его творчества — «Времена дня».

При всей чуткости к малейшим проявлениям жизни природы, Рунге никогда не создавал произведения, передающие лишь непосредственные наблюдения природы. Исключение составляют его портреты, но и они, как правило, имеют сложную содержательную программу. Главные работы художника насыщены многообразным комплексом идей и чувств, они вбирают в себя литературные ассоциации и философские представления и тем самым становятся выражением его мироощущения в це-

лом. В основе его концепции мысль об органичности и бесконечности мира, о его божественной сущности, заключенной в каждой частице бытия, и о его движении во времени. Проблема времени, кардинальная в творчестве Рунге, как и в романтизме в целом, нашла наиболее полное выражение в цикле «Времена дня».

Художник считал, что «не человеческому рассудку и уму понимать Бога — и представлять его в созданиях искусства»⁶. «Мы можем, — полагал он, — изображать символы наших мыслей о великих силах мира, то есть наши представления о Боге или богах... Чем более чистыми остаются люди и самые их чувства... тем сильнее ощущают люди великую всемогущую силу в мире. Тогда они стремятся сжать воедино все бесконечно различные силы природы, слить их в одном существе, они стараются сконцентрировать все одновременно в одной картине и так получить образ Бесконечного»⁷.

Осуществлением этого совершенно уникального замысла и был цикл «Времена дня». Рунге работал над ним до конца жизни, так его и не завершив. Первым этапом стали рисунки, выполненные еще в Дрездене и законченные в 1803 году. Принято считать, что это произведение вдохновлено Людвигом Тиком и — шире — пантеистическими представлениями йенских романтиков. В его замысле значительную роль сыграло знакомство Рунге с философией Якоба Бёме, в частности с его сочинением «Аврора, или Утренняя заря в восхождении», с представлениями Бёме о природе как о «рукописи Бога», о символике цветов и растений. Впрочем, источники аллегорического и символического репертуара «Времен дня» чрезвычайно многообразны — от итальянских гротесков до индуистских мотивов.

Четыре рисунка — «Утро», «Полдень», «Вечер» и «Ночь» — отнюдь не пейзажи в обычном значении слова. Это собирательный образ Универсума и его движения во времени. Силы природы персонифицируются в виде аллегорий. Прежде всего, это природные мотивы — цветы и стебли растений, а также дети, которые, как и более редкие женские фигуры, являются главными носителями смысла. Ребенок — ключевая фигура искусства Рунге, имеющая глубокий и многозначный смысл. Ребенок — символ самой великой любви, как писал художник в одном из писем, символ начала всего, символ возрождающейся жизни. Дети — души цветов и растений. И сами растения не просто элементы природы, а знаки ее мистической сущности. И все это составляет стройную целостность, проникнутую творческим божественным началом.

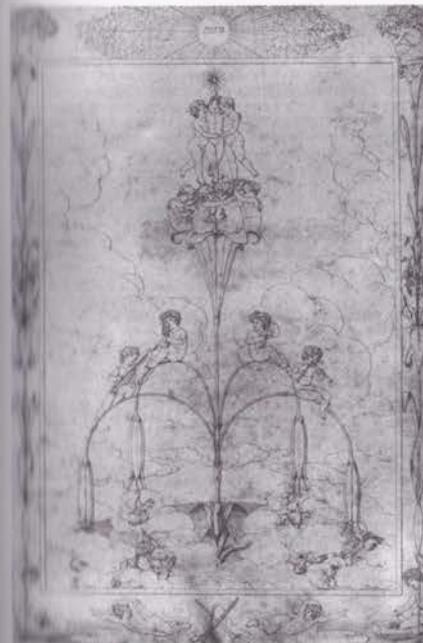
Четыре рисунка вертикального формата (размер примерно 72 × 48 см) выполнены пером в прозрачной гибкой технике, напоминающей технику рисунков Флаксмана (Рунге копировал его

иллюстрации к поэмам Гомера), однако более разнообразной в тональном отношении. Все композиции идеально выверены в пропорциях, строго симметричны и сгруппированы вокруг центральной вертикальной оси — организующего элемента всех листов. В «Утре» и «Полдне» это лилия, возносящая к небу свой цветок; его модификация и преобразование — главный мотив этих рисунков. В «Утре» вокруг лилии — еще не поднявшие свои чашечки стебли, на которых сидят дети. Хоровод обнимающих детей на распутившейся лилии осенен светом утренней звезды. Мотив музицирующих детей возникает и в «Вечере», где стебли роз никнут к земле, а звезда с детскими фигурками нисходит с небес. «Полдень» наиболее насыщен цветущими формами и изображениями детей, резвящихся вокруг женской фигуры. В рисунке «Ночь» симметрия композиции несет в себе умиротворение. На стеблях мака, склонивших свои головки, сидят музицирующие дети, олицетворяющие души грез. Фактура этого рисунка при обилии орнаментально-растительных мотивов более легкая и прозрачная, чем в листе «Полдень», рождает ощущение просветления и покоя.

Столь же симметрично, как центральные поля, решены рисунки обрамлений, дополняющие их символический смысл. В целом в структуре всех листов очень активно музыкальное начало, которое отчасти получает свое зримое выражение в мотиве музицирующих детей в «Утре» и «Вечере», но рождено, в первую очередь, самой мелодичной линией и ритмической организацией композиций. «Всякая жизнь — ритм», — полагал Новалис, а Рунге назвал свои рисунки символами «вечного ритма природы». Стилистическая концепция «Времен дня» получила название «арабески» (Й. Гёррес предложил другое и, может быть, более адекватное название — «иероглифика», «пластическая символика»).

При том, что Рунге обращается здесь к очень широкому спектру традиционных мотивов, это искусство совершенно оригинально по смыслу и форме. Смысл этот, как и новая пластическая система, был в значительной мере зашифрован и мог быть воспринят лишь немногими современниками. Тик принял «Времена дня» с восторгом и заявил, что нельзя было более ясно выразить то, что он понимал как новое искусство. Но способные оценить и даже понять эти рисунки были в меньшинстве. Даже Гёте, впоследствии высоко ценивший Рунге, высказался о его цикле как о «лабиринте смутных связей».

Рунге чувствовал, что необходимо снабдить рисунки комментариями. Они известны в нескольких вариантах. Приводим самый краткий, датированный августом 1807 года. «Утро есть беспредельное озарение Вселенной. День есть беспредельное формосложение творения, заполняющего Вселенную. Вечер есть



Ф. О. Рунге. Утро. Рисунок из цикла «Времена дня». 1803



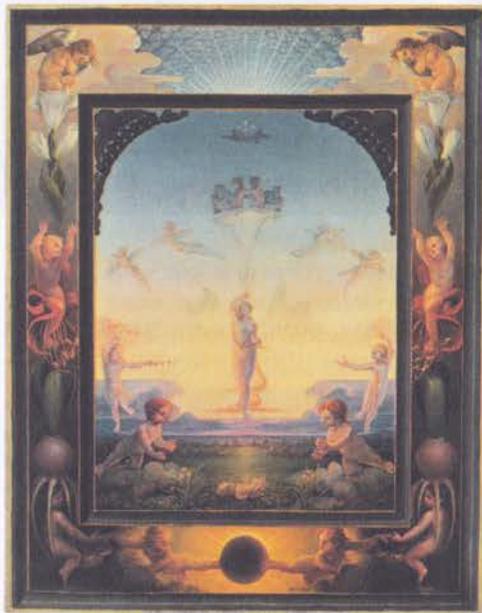
Ф. О. Рунге. Полдень. Рисунок из цикла «Времена дня». 1803

беспредельное уничтожение существования, возвращающегося в исток Вселенной. Ночь есть беспредельная глубина осознания нетленности существования в Боге. Таковы четыре измерения сотворенного духа. Бог же творит все во всем; кто возьмется лепить форму, как он, — касаясь сотворенного?»⁸

В другом, более развернутом комментарии к «Ночи» Рунге объяснял рисунок как «ожидание просветления бесконечности, простертой над нами в вечном спокойствии, из которой все сущее в вечном круговращении будет рождаться, расцветать, давать новую жизнь и исчезать»⁹. Поразительно, как художник сумел воплотить в символично-аллегорической и, на первый взгляд, даже вымышленной форме столь глубокий универсальный смысл.

Но эти рисунки (вскоре переведенные в офорты) были только начальной фазой развития большого замысла. Рунге продолжал работу, уже покинув Дрезден в конце 1803 года и переехав в Гамбург, где он жил до своей ранней смерти. Он мечтал создать синтетическое искусство монументального масштаба — композиции, предназначенные для большого помещения или даже специального здания сакрального характера. Рунге мыслил весь цикл как «абстрактную живописную фантастически-музыкальную поэму с хорами, сочинение для трех искусств, взятых вместе»¹⁰. Он работал над ним до последних дней своей жизни, но успел создать в двух живописных вариантах лишь «Утро».

Это так называемые «Малое утро» и «Большое утро» (Гамбург, Кунстхалле). Художник сохраняет в них торжественную симметрию композиций, смысловую и формальную взаимосвязь центрального поля и обрамления, основные символические мотивы — фигуры детей и растения. Но главное событие — видение всеобщего Утра, «беспредельное озарение Вселенной» — совершается в фантастическом пейзажном пространстве, трехмерном на первом плане и раскрывающемся в бесконечность на большей части картинного поля, где на фоне пронизанного ирреальным свечением неба возносится вверх лилия света, сама излучающая сияние (особенно поразителен его эффект в «Большом утра»), и поднимается над землей Аврора (здесь несомненна аналогия с трактатом Якоба Бёме «Аврора, или Утренняя заря в восхождении») или Венера, Богоматерь, а вернее было бы сказать — Праматерь, ибо сокровенный смысл этого образа допускает разные толкования и по сути неисчерпаем. И столь же многозначен смысл образа излучающего свет Младенца, лежащего в траве на первом плане. Его можно толковать как символ возрождения жизни, как вновь родившийся день, как образ Христа в этой ни с чем несравнимой, исполненной глубокого смысла неканонической иконе, являющей миру великое таинство бытия.



Ф. О. Рунге. Малое утро

тончайшими оттенками, и словно излучаемый им свет. Абсолютно ирреальный, как и пространство, он пронизывает парящие в воздухе детские фигуры и особенно лилию света, возносящую в бесконечность свой лучезарный цветок. Эта магия цвета и света особенно поразительна в большом «Утре», к сожалению дошедшем до нас в сильно поврежденном виде¹¹. Как уже было сказано, картины Рунге должны были сопровождаться музыкой, исполняемой хором. Но и сама живопись «Большого утра» «в чистом аромате и волшебстве своих тонов... в их играющей гармонии начинает приближаться к музыке» (Г. В. Ф. Гегель). Рунге осуществил здесь синестезию — слияние различных искусств в их эмоциональной сути и выразительном языке, к чему

стремились, часто инстинктивно, многие романтики, особенно в Германии.

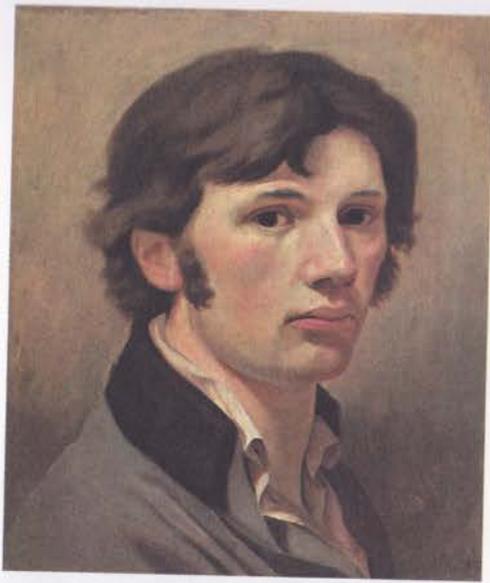
Сам художник в одном из ранних писем к брату Даниэлю поставил восторженную и высокопоэтическую интерпретацию еще не осуществленного живописного варианта «Утра». «Когда на небе надо мной кишат бесчисленные звезды, и во всех необъятных пространствах шумит ветер, и волны обрушиваются на берег, и над лесом начинает розоветь эфир; и Солнце освещает мир; когда пар поднимается с лугов, и я бросаюсь в траву, искрящуюся капельками росы, и на каждом листочке, каждом стебельке кипит жизнь, и все сливается в один дружный аккорд, — тогда душа моя громко ликует и носится в безмерном пространстве, окружающем меня, и нет уже для меня ни верха, ни низа, ни времени, ни начала, ни конца, я чувствую и слышу живое дыхание Бога, держащего мир в руке своей во всем, что живо, что деятельно... Вот величайшее, что можем мы предсказать, — Бог!»¹²

«Времена дня» — программное произведение Рунге, наиболее полное выражение его мировоззрения, его представления о высокой миссии искусства. Большинство других его работ, среди которых особое место принадлежит портретам, так или иначе, связано с «Временами дня» и часто несет в себе сложный, многозначный смысл.

«Автопортрет с коричневым воротником» (1802, Гамбург, Кунстхалле) считается первой значительной живописной работой художника. Он поразителен по лаконизму и смелости обобщения, по монументальности простой погрудной композиции и формы, которая строится крупными плоскостями цвета. Манера исполнения этого портрета не имеет аналогий в немецком и, пожалуй, в европейском искусстве начала XIX века. Образ художника необычайно привлекателен своей искренностью, душевной чистотой, внутренней цельностью и неординарностью. «Каждый, кто видел его, — вспоминал один из друзей Рунге, — чувствовал в нем душу поэта... Немного есть на свете людей, которые казались бы столь чуж-



Ф. О. Рунге. Большое утро



Ф. О. Рунге. Автопортрет с коричневым воротником. 1802

дыми на этой земле. Все мысли его, и живописные, и поэтические, пребывали в ином, высшем духовном мире»¹³.

Портретные работы художника представляют почти исключительно его близких и друзей. Среди них совершенно особое место принадлежит ныне не существующей картине «Мы втроем» — автопортрету с женой и братом Даниэлем (1805, сгорела в 1831 г.). Как и многие портреты Рунге, она имеет программное значение не только в его искусстве, но и в более широком контексте немецкого романтизма. Романтики, особенно в Германии, исповедовали подлинный культ

дружбы. Они переживали духовное общение как высшее благо, приобщающее их к акту веры. «В каждом человеке мне может явиться Бог», — считал Новалис¹⁴, и он же писал в романе «Гейнрих фон Офтердинген»: «Что такое религия, если не беспредельное согласие, не вечное единение любящих сердец?»¹⁵ Картина Рунге воплощает эти слова в образах, исполненных сознания высокой значительности их духовной общности, и это придает ей особую, сакральную торжественность. Фигуры изображены на фоне пейзажа, Даниэль прислонился к старому дубу, в глубине видны другие деревья. Это подчеркивает связь с природой, родиной, с растущими формами. Тем самым в многослойный смысл картины вводится ощущение времени, движения жизни. Не трудно уловить связь этого, как и некоторых других портретов Рунге, с его ключевым произведением — «Временами дня».

Это, в частности, относится к детским портретам художника, столь же уникальным в искусстве эпохи, как и его творчество в целом. Ребенок — ключевой образ большинства произведений Рунге. Именно детские фигуры, наряду с растениями, воплощали смысл композиций «Времена дня». Рунге было свойственно совершенно особое — серьезное, благоговейное, почти мистическое отношение к детям. «Дети прекрасны и загадочны, — писал художник в одном из писем, — они жители неведомых миров; у них бездонные глаза, они посвящены во многое, о чем и не догадываются, о чем уже забыли, если когда-то знали, обыкновенные зрители, стоящие перед картиной»¹⁶.



Ф. О. Рунге. Мы втроем (Автопортрет с женой и братом Даниэлем). 1805

В отличие от детских фигур в картине «Утро», пронизанных ирреальным светом и поэтому лишенных материальности, парящих в фантастическом пространстве, дети в портретах Рунге подчеркнута телесны. Округлая пластика их фигур порой кажется преувеличенной, в ней ощущается напор витальной энергии. В них нет и намека на игривость, грацию, сентиментальность, столь типичных для детских портретов этого, да и более позднего времени в разных странах. Они всегда серьезны. Это характерно, в частности, для «Портрета сына в детском стуле» (1805, Гамбург, Кунстхалле). Его неправдоподобно пухлые руки несколько нарочито выдвинуты на первый план, а толстощекое личико излучает жизненную силу и спокойное самосознание.

Более сложен «Портрет Луизы Пертес» (1805, Лейпциг, Музей изобразительных искусств). Девочка, стоящая на стуле, изображена у открытого окна, в которое виден совершенно конкретный пейзаж окрестностей Гамбурга. Но в смысловом контексте картины пейзаж приобретает значение большого мира, куда предстоит войти ребенку, тогда как часть комнаты, где девочка находится, символизирует пространство ее детского существования. Она как бы прощается с этим пространством, не решаясь его покинуть. Рунге представил здесь «ситуацию границы»



Ф. О. Рунге. Портрет детей Хюльзенбек. 1805

(И. Иензен) в пространственном и экзистенциальном смысле — совмещение двух, а по сути, даже трех пространств, включающих и внутренний мир девочки, и привычную среду ее детской жизни, и ожидающий ее большой мир. Она словно колеблется перед тем, как сделать решительный шаг, слегка придерживаясь за спинку стула. В раскрытое окно льется поток света, приобретающего и здесь символическое значение света божественного, который вносит ноту надежды в эту очень серьезную и даже в чем-то печальную картину. Ощущение потенциального движения времени и динамическая концепция пространства, его способность суживаться, расширяться, взаимодействовать в разных аспектах и параметрах, столь характерные для романтического мировидения, выражены в «Портрете Луизы Пертес» с поразительной естественностью и глубоким ощущением поэзии и сложности жизни.

Та же многослойность содержания и органичность метафорического языка отличают «Портрет детей Хюльзенбек» (1805, Гамбург, Кунстхалле) и «Портрет родителей» (1806, там же). В первом Рунге изобразил трех детей своего друга в саду его загородного дома. Он говорил, что все пейзажные элементы — сад и вид Гамбурга на горизонте — переданы с «портретной» точно-



Ф. О. Рунге. Портрет Луизы Пертес. 1805

стью, что, конечно, не исключает, а, напротив, подчеркивает их символическое значение, остроту противопоставления мира ближнего, детского и далекого, пока разделенных невысоким забором. Старшие дети везут по дорожке коляску с младшим, двухлетним ребенком, устремившим на зрителя пристальный, испытующий, недетский взгляд¹⁷. Все изображено с пониженной точ-

ки зрения, и это придает особую монументальность фигурам, которые в масштабе всей композиции могут показаться маленькими гигантами. Столь же монументален и подсолнух, почти касающийся верхнего края холста. Как во многих произведениях Рунге, дети уподобляются цветам, их число соответствует числу фигур. Точно так же дорога, по которой они идут, ассоциируется с их жизненным путем: старшая девочка остановилась у ее поворота и, обернувшись назад, обращается с прощальным жестом к младшему ребенку. Смысл этой картины, вероятно, невозможно исчерпать до конца, как и ту высокую этическую значительность, которой проникнут воплощенный в ней образ мира. Можно согласиться с Куртом Ланкхейтом, который сопоставил этот

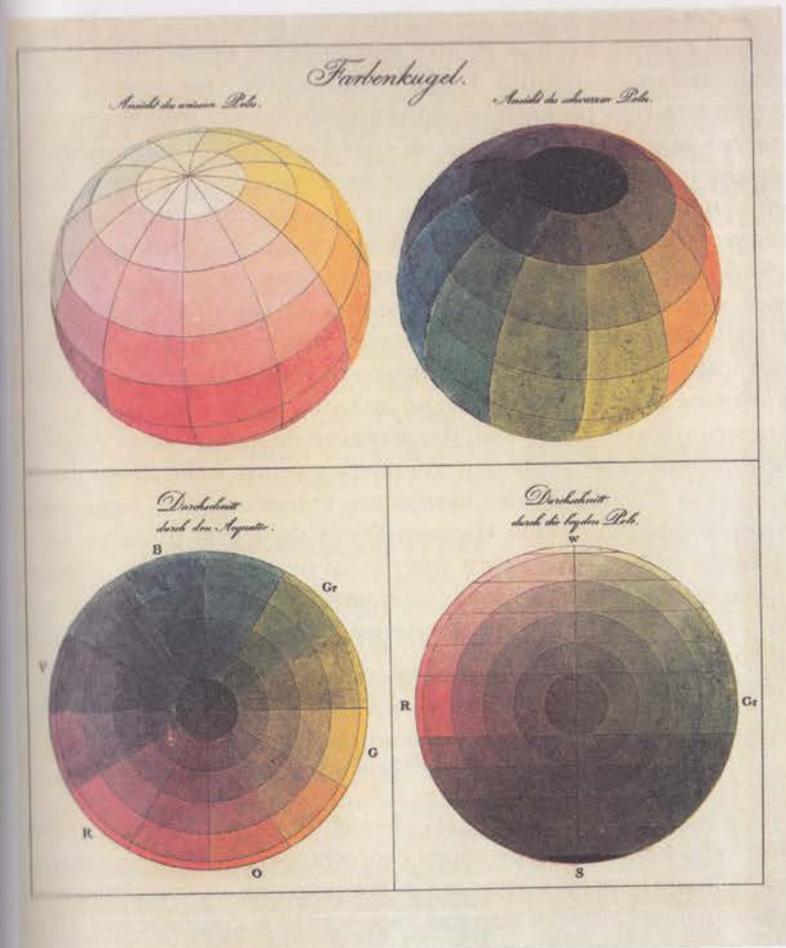


Ф. О. Рунге. Портрет родителей. 1806

случае аллегория жизненного пути, на котором камни и колючки соседствуют с цветами. Дети близки цветам, они излучают неомраченную и естественную полноту жизни, их мир все еще ограничен и защищен присутствием взрослых. На строгих, даже суровых лицах родителей художника печать прожитых лет, забот и усталости. И вместе с тем их образы исполнены удивительной значительности, внутреннего достоинства, даже торжественности. Рунге создал настоящий живописный памятник родителям,

портрет с отрывком из сочинения Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии»: «Ребенок для нас — актуализация идеала, идеала не достигнутого, но покинутого, и нас трогает ни в коем случае не представление о его неполноценности или ограниченности, а, наоборот, идея его силы, чистой и свободной, его целостности, его бесконечности»¹⁸.

Большая картина «Портрет родителей» — дань глубокого почитания и любви художника и в то же время выражение неотвратимости движения жизни во времени, в естественной смене поколений. Рунге изобразил отца и мать выходящими из дома в сопровождении внуков (сына и племянника художника). Невысокий забор, за которым открывается вид на далекую гавань с судами, ограждает их дорогу. Это и в данном



Ф. О. Рунге. Цветовой шар (сфера)

объединивший в уникальном сочетании конкретности и символической мысли о конце и начале человеческой жизни, ее закате и надежде.

После переезда в Гамбург художник много сил отдал теоретическим проблемам. Он интересовался вопросами связи математики и пластических искусств, а в еще большей степени их аналогиями с музыкой. Но особое значение имели его исследования цвета. Они получили свое завершение в «Цветовом шаре» (сфере), который можно считать одним из самых значительных произведений Рунге. В этой структуре цвета расположены в спектральной последовательности, а центр составляет серая зона, в которой видят аналогию определению Бога у Якоба Бёме. Другими словами, «Цветовой шар» можно считать абстрагированным до исконных начал образом Универсума.

Свои исследования цвета Рунге вел параллельно с Гёте, который высоко оценил работу художника и подчеркнул независимость его изысканий. Рисунок хроматического круга в одном из писем к Гёте раскрывает принцип контраста дополнительных цветов задолго до того, как он стал достоянием творчества Делакруа и получил теоретическое подтверждение в науке. В своей концепции Рунге утверждал не только изобразительное, но, главное, — символическое значение цвета, и в этом его можно считать предшественником таких художников XX века, как Кандинский и Клее. Его роль провозвестника верно оценил Гёте, который писал брату художника вскоре после смерти Рунге: «Путь, который он избрал, был не только его путем, но путем столетия, которым вольно или невольно должны были следовать его современники»¹⁹. Впрочем, ближайшие современники Рунге не пошли по его пути. За исключением одного, едва ли не самого крупного и самобытного немецкого художника XIX века — Каспара Давида Фридриха. Именно в его творчестве осуществилось смелое предвидение Рунге той исключительной роли, которую призван обрести пейзаж как ведущий жанр в искусстве, способный заменить в своем программном, философском значении историческую картину.

«Аллегория мира». К. Д. Фридрих

Каспар Давид Фридрих (1774—1840) был на три года старше Рунге, но в полной мере обрел свое художественное призвание, когда Рунге уже приближался к завершению творческого пути. Многие родственно в истоках творчества и становлении обоих художников. Как и Рунге, Фридрих был уроженцем севера Германии и в отличие от многих современных художников никогда не стремился в Италию. Родиной Фридриха был старинный университетский город Грейфсвальд на побережье Балтийского моря, в те годы уже не игравший большой роли в оживленной жизни, объединявшей более крупные города этого приморского региона. Он хранил в своем облике и духе средневековые черты, готические памятники во многом определяли его характер, и с юных лет Фридрих оценил их особую, одухотворенную красоту. Интерес к национальному прошлому и более всего к готической архитектуре стал одним из важных аспектов творчества Фридриха, как и многих других ранних романтиков, не только в Германии.

Подобно Рунге, Фридрих был выходцем из патриархальной бюргерской среды, глубоко религиозной, преданной высоким нравственным идеалам и вместе с тем не чуждой интереса к искусству, особенно к поэзии и музыке. Но, во многом близкие по

вкусам и культурным запросам, эти художники были очень разными по характеру и мироощущению. Рунге, несмотря на болезнь, ставшую причиной его ранней смерти, обладал радостным, даже восторженным восприятием бытия. Фридрих был склонен к меланхолии, к острому ощущению трагических сторон жизни. По мнению большинства исследователей, эти, несомненно, природные свойства характера художника могли усугубить драматические события его детских и отроческих лет — ранняя смерть матери, а затем сестры, гибель брата, спасавшего Каспара Давида, когда тот тонул. Во всяком случае, Фридрих рано соприкоснулся со смертью близких и, безусловно, хранил память о ней на протяжении всей жизни. Впрочем, все же не только это, а более широкие и универсальные представления о кардинальных проблемах бытия были основой его мирознания.

В 1794 году, за несколько лет до Рунге, Фридрих поступил в Копенгагенскую Академию, где учился у тех же преподавателей — Абельгара, Лорентцена и Юэля. В течение почти четырехлетнего пребывания в Академии он приобрел определенные профессиональные навыки, прежде всего в рисунке. Уже к этому времени относятся его графические виды парков, не лишенные аллегорического подтекста. Впрочем, далеко не сразу Фридрих окончательно решил стать пейзажистом. Среди его ранних рисунков довольно много изображений человеческих фигур и даже иллюстрации к «Разбойникам» Шиллера.

Выйдя из Академии, Фридрих обосновался в Дрездене, вероятно привлеченный красотой его окрестностей и более активной, чем где бы то ни было в Германии, художественной жизнью саксонской столицы. Академия рисования и изобразительного искусства в своей программе следовала классицистическим принципам, сформулированным еще Винкельманом и Менгсом, но, как правило, не вступала в конфронтацию с нарождающимися романтическими тенденциями, проявлявшимися, в частности, в творчестве некоторых пейзажистов. Кроме того, важнейшую роль в культурной атмосфере саксонской столицы играла, как уже говорилось, близость Йены. После переезда Фридриха в Дрезден духовное сближение с молодыми романтиками, прежде всего с наиболее близким ему по мироощущению Новалисом, а затем встреча с Рунге, оказав-



К. Д. Фридрих. Автопортрет. Ок. 1800 г.



К. Д. Фридрих. Руина Эльдена с похоронами. Ок. 1800 г.

шим на него определенное влияние, стали важнейшими событиями сравнительно медленного формирования творчества художника.

Ранние работы Фридриха — рисунки, в которых он еще не использует цвет. Это многочисленные натурные этюды, переданные с большим вниманием и растущим техническим умением, — деревья, скалы, отдельные растения или предметы, например часто повторяющиеся лодки и снасти. Они составляют своеобразный изобразительный словарь, которым в дальнейшем художник пользуется в своих графических, а затем и живописных композициях. Наделял ли он уже тогда эти рисунки, составившие иконографический репертуар его последующего творчества, скрытым символическим смыслом? Во всяком случае, уже в первых его законченных работах этот «скрытый символизм» проступает очень отчетливо.

Постепенно от изучения отдельных фрагментов видимого мира Фридрих переходит к более широким обобщениям. Многие из них связаны с впечатлениями от поездок на север, в Грейфсвальд и, особенно, на остров Рюген, который славился своей суровой красотой. Графические листы Фридриха заслужили одобрение Гёте; на выставке 1805 года художник получил за два рисунка половину Веймарской премии. Их отметил и Рунге, не без влияния которого Фридрих выполнил в технике сепии циклы «Времена дня», «Времена года», «Возрасты жизни».

Эти композиции, как правило очень небольшого размера, обнаруживают все большее разнообразие фактуры и тональное богатство в тех случаях, когда тщательный рисунок графитом или



К. Д. Фридрих. Остзее близ Рюгена. 1806

пером, порой напоминающий манеру старонемецких мастеров — Аншдорфера и Дюрера, — сопровождается отмывками акварелью или сепией. Вместе с тем уже такие листы, как «Вид на Аркону с восходящим солнцем» (1803, Гамбург, Кунстхалле), «Горный ландшафт» (ок. 1804—1805 гг., Веймар, Национальный музей Гёте), «Гробница гуннов на берегу моря» (1806—1807, Веймар, Художественные собрания), можно рассматривать как тематические прообразы многих более поздних картин художника.

Фридрих рисовал и в дальнейшем в течение всей жизни. Но в живописи маслом обратился, по-видимому, около 1807 года. Это был прорыв в новую для него технику, сразу раскрывший всю полноту и своеобразие творческого мирознания художника. Его суть Фридрих исчерпывающе выразил в своих многочисленных интереснейших высказываниях об искусстве. Прежде всего он провозгласил свою независимость от традиционных концепций и норм и, в первую очередь, от рационализма в восприятии и истолковании мира. «Закон для художника — его чувство», — считал Фридрих¹. «Никто не является мериллом для всех, каждый несет в себе меру лишь для самого себя и для более или менее родственных себе натур»².

Всю жизнь Фридрих проникновенно изучал природу, от самых грандиозных до самых скромных и конкретных ее проявлений, и часто передавал их с необыкновенной достоверностью и тщательностью. Но он полагал, что высшая цель художника — не верная передача воды, скал, деревьев, а отражение в них его



К. Д. Фридрих. Туман. 1807

души... Познать дух природы, все сердцем и душой проникнуть в него, принять и передать — подлинная задача художественного произведения». Более того, для Фридриха «искусство — это не просто умение и ловкость рук, как думают многие, — это в самом настоящем смысле слова язык нашего чувства, нашего душевного настроения... искусство — это даже благоговейное настроение, это наша молитва... благочестивый молится без слов, но Всевышний его слышит, и так чувствующий художник *пишет*, а чувствующий человек его понимает, и даже не столь чуткий все же что-то отдаленно предчувствует»³. Здесь можно вспомнить знаменитый афоризм Новалиса: «Вся жизнь наша — богослужение»⁴.

Совершенно очевидно, что мистический замысел — ядро творческих интенций Фридриха — мог быть выражен лишь в символической, аллегорической форме. Вспомним слова Ф. Шлегеля: «Иероглифом, божественным символом должна быть каждая подлинная картина, вопрос состоит только в том, должен ли художник сам создавать свою аллегория или примыкать к старым символам, которые даны и освящены традицией...»⁵ Фридрих не исключает старые символы, но вводит их в новый смысловой и поэтический контекст. Его аллегории совершенно оригинальны и уж тем более не каноничны, так как они основаны, прежде всего, на символике природных мотивов. Пейзажи художника при всем их порой паразитическом, завораживающем предметном веризме обычно не связаны с конкретными ландшафтами, а создают собирательный образ мира, его аллегорию, включающую и символы человеческой жизни и воплощающую единство конечного и бесконечного, конкретного и универсального.

Пример тому — исполненные особой поэзией ранние пейзажи Фридриха «Берег моря с рыбаком» и «Туман» (оба — 1807, Вена, Художественно-исторический музей), составляющие двухчастный цикл. Уже в них художник находит иконографические мотивы и композиционно-пространственную структуру, характерные для многих последующих его работ. В обеих картинах сильно понижен горизонт, это может вызвать ассоциации с голландскими пейзажами XVII века, которые Фридрих хорошо знал, но смысл которых совершенно трансформировал и безмерно расширил. Берег с фигурой рыбака в первой из названных работ, уподобленный в конкретности немногих мотивов (сети, шалаш, ручей, текущий к морю) земному миру, занимает ничтожно малое пространство по сравнению с узкой полосой моря и поистине космической беспредельностью неба. Эта конфронтация двух миров — конечного и бесконечного, совершенно неравноценных в пространственном строе картины, — будет характерна для многих пейзажей художника. К изображению неба он относился с особым, благоговейным трепетом; когда он писал небо, никто не должен был входить в его мастерскую. Если принять в целом убедительную интерпретацию Г. Бёрш-Зупана — крупнейшего знатока и исследователя творчества Фридриха, — эту картину, написанную в светлом, свежем колорите, можно считать аллегорией земной жизни, а текущий к морю ручей — знаком индивидуальной судьбы, которая в конце концов поглощается бесконечностью вселенной⁶.

Вторая картина, «Туман», построена по той же композиционной схеме. И здесь узкая полоса берега символизирует земной мир. А далее — морской пейзаж, погруженный в прозрачную дымку предутреннего тумана. На первом плане можно различить якорь — традиционный символ надежды, здесь, очевидно, надежды на вечную жизнь. Лодка, покинувшая берег, направляется к едва различимому в тумане призрачному кораблю — он принадлежит уже другому миру. Тем самым эту картину можно понимать как аллегория смерти⁷, воплощенную в образе прекрасного, таинственного и, по сути дела, ирреального морского пейзажа. Фридрих, глубоко религиозный человек, мыслил конец жизненного пути как переход к иному, может быть, более счастливому существованию. Эта небольшая картина рождает непосредственные ассоциации с одним из самых вдохновенных и трагических «Гимнов к ночи» Новалиса:

Из царства света вниз во мрак!
Иная жизнь в могиле.
Печаль в разлуке — добрый знак:
Счастливые отплыли.

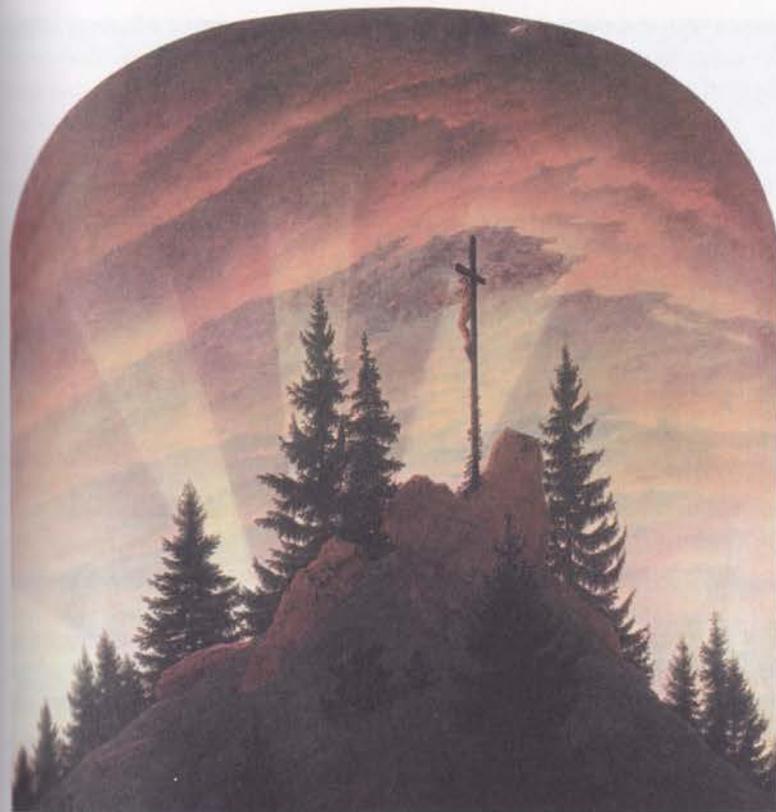
Мы в тесном нашем челноке,
Небесный берег вдалеке...
Пора вернуться наконец!
Скитальцев дома ждет отец⁸.

Строки Новалиса звучат как магическое заклинание, тогда как интонация картины Фридриха возвышенно-спокойна. Но образы поэта и художника близки в своей сокровенной мистической сути. В дальнейшем многие работы Фридриха будут объединяться в двухчастные циклы, имеющие близкий смысл. Тем самым в художественную структуру вводится представление о времени, столь важное для романтического мирознания. При этом отдельно взятые произведения художника лишь в редких случаях рождают ощущение движения, превращения, модификации. Мир его картин чаще всего статичен, в них редко что-либо происходит. Этот мир охвачен молчанием, даже оцепенением, и только порой это оцепенение разрешается каким-нибудь действием. Но двухчастное, циклическое строение работ художника искупает эту временную «ущербность», включая единичные образы в континуум бытия.

Впрочем, смысловое наполнение многих пейзажей Фридриха, в сжатом виде воплощающих сущностные представления о мире, наделяет их огромным внутренним напряжением. Некоторые из них воспринимаются как универсальные мифологемы, значение которых трудно до конца исчерпать, а тем более выразить словами.

К подобным произведениям относится, прежде всего, его знаменитая картина «Крест в горах», или «Тетшенский алтарь» (1808, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров). Беспрецедентный по своему характеру заказ на этот пейзаж Фридрих получил в 1807 году. Картина предназначалась для алтаря в капелле замка Тетшен, принадлежавшего графу фон Тун Хоенштейн (отсюда второе ее название). Сама идея заменить композицию на религиозный сюжет пейзажем была неслыханной. Правда, в его структуру введено изображение распятия, но оно занимает сравнительно мало места в пространстве холста. Носителем смысла здесь становится образ природы, который трудно назвать пейзажем, настолько органично слит квазиреальный мотив с воплощенным в нем сакральным значением.

Перед нами поистине «божественный символ», каким мечтают видеть Ф. Шлегель каждую подлинную картину. Символически абсолютно произвольная перспектива — взгляд художника как бы вознесен в заоблачную высь, откуда все земное предстает в необычном ракурсе, в почти космическом аспекте, в новых, непривычных пространственных взаимосвязях. Необычайно цельная и выразительная в своей пластике скала словно вырастает из



К. Д. Фридрих. Тетшенский алтарь. 1808

первого плана картины, величественно поднимаясь в высокое необъятное небо. Скала — твердыня веры, здесь можно вспомнить не только знаменитую формулу Лютера, но и уходящую в глубь веков символику горы, воплощающую божественное начало. Вечнозеленые ели, растущие по ее склонам, — знак надежды людей на спасение, на вечную жизнь. Распятие, венчающее скалу, четко рисуется на фоне закатного неба, прорезанного мощными лучами божественного света. Рельефы на золоченой раме, выполненной по рисунку художника, расширяют, дополняют сакральный смысл живописного образа: всевидящее око, заключенное в треугольник, — знак Троицы, символы причастия (колосья и виноградная лоза), а в верхнем стрельчатом обрамлении — головки херувимов и пальмовые листья — символ мира.

Когда Фридрих в рождественские дни 1808 года выставил картину в своей мастерской, она вызвала бурную дискуссию. Многим казалась недопустимой сама мысль трактовать пейзаж как алтарный образ. Особенно резкими были нападки дипломата и анатома искусств, приверженца классицистической эстетики Б. фон Рамдора. Причем не только в связи с предполагаемым

назначением картины, в чем он увидел симптом «быстро приближающегося варварства»⁹. Он усмотрел в ней и грубые профессиональные «просчеты». Он обвинил Фридриха в искажении перспективы, в масштабном несоответствии неба и скалы, ошибках в передаче света, не понимая, что в данном случае речь идет не о реальном, а о символическом пейзаже — об иконе. Фридрих не стал вступать в споры и в ответ на критику выразил суть картины в письме профессору И. К. Шульцу, вряд ли исчерпывающе передав ее смысл и своеобразие: «...Иисус Христос, прибитый к крестному дереву, обращен лицом к заходящему Солнцу — образу вечного животворящего Отца»¹⁰. В этом споре у Фридриха были и сторонники, в том числе многие художники. Некоторые современники говорили, что, когда они вошли в мастерскую Фридриха и впервые увидели «Крест в горах», их охватило чувство, что они находятся в храме. Думается, подобное чувство можно испытать и в наши дни, еще издали увидев это ни с чем не сравнимое произведение.

Мотив креста в горах впервые появился в рисунках Фридриха в 1805 году. Затем он создал сепию, поразившую графиню фон Тун Хоенштейн на академической выставке, что и послужило причиной заказа. В дальнейшем Фридрих неоднократно обращался к образу креста в горах как к зримому выражению синтеза природного и божественного начал, иногда в сочетании с призрачным явлением готического храма на заднем плане, например в картине из дюссельдорфского музея (ок. 1822 г.) с ее торжественно-симметричной композицией. Однако «Тетшенский алтарь» остался уникальным в его искусстве образом идеальной пластической гармонии природных форм, неотделимой от мистического смысла.

В сравнительно разнообразной иконографии пейзажей Фридриха можно выделить определенные предпочтения, мотивы, к которым художник постоянно обращается на протяжении всей жизни. Горы, как и море, принадлежат к их числу, приобретаемая в его работах разную образную и эмоциональную интерпретацию. При этом неизменным остается внимательное, даже скрупулезное изучение природы в рисунках и абсолютная свобода использования натурального материала в законченных картинах. Фридрих в своем творчестве исходил не из внешних впечатлений, а из смысловых интенций, рождавшихся в его душе. Он полагал, что «художник должен рисовать не просто то, что видит перед собою, но и то, что видит в себе. Но если он не видит в себе ничего, ему не надо рисовать и то, что он видит перед собой»¹¹.

То, что художник нес в себе и стремился выразить в своем искусстве, касалось, прежде всего, великой тайны человеческого бытия, неразрывно связанного с жизнью мира. Как пронизыва-



Ф. Д. Фридрих. Утро в Исполиновых горах. 1810–1811

тельно заметил Шеллинг, пейзажная живопись «необходимым образом направлена на эмпирическую действительность» и каждая картина возникает как будто благодаря тому, что устраняется невидимая преграда, разделяющая действительный мир и мир идеальный; «она служит нам просветом, в котором отчетливо встают образы... мира фантазии, лишь тускло просвечивающие сквозь покров действительного мира»¹². Искусство Фридриха и представляет собой тонкую и подвижную взаимосвязь «покрова» и «идеи». Этот «покров» может быть в высокой степени жизненно убедительным — Фридрих был острым наблюдателем природы. Когда искусство художника уже в XX столетие было извлечено из забвения, не раз делались попытки, прежде всего некоторыми восточногерманскими учеными, провозгласить его реалистом. Нельзя действительно отрицать высокой реалистической ценности его произведений, его новаторства в сфере композиционно-пространственных решений, открытий в передаче света, атмосферы, сложных состояний природы и, может быть, главного — утверждения высокой художественной ценности национального ландшафта. Но все это — «покров», сквозь который просвечивает более высокий вид истины — мистической, вне которой творчество художника нельзя до конца понять и оценить.

Так, Фридрих часто писал Исполиновые горы — широкие панорамы горных хребтов на севере Богемии, где берет начало Эльба. Он посетил эти живописные места в 1810 году и тогда же выполнил наброски, которые затем использовал во многих картинах. «Утро в Исполиновых горах» (1810–1811, Берлин, Шарлоттенбург) — одна из самых грандиозных по композиции и тонким по цвету. В ее структуре очень ясно читаются разные планы.



К. Д. Фридрих. Утро в горах. 1822–1823

Первый, освещенный неярким утренним солнцем, решен в более плотных и темных тонах. Крест на одной из вершин четко рисуется на фоне неба. Рядом — женская фигура в белой одежде; Г. Бёрш-Зупан, решительный сторонник последовательно символического истолкования работ художника, трактует эту почти нереальную фигуру как аллегория христианской веры. Далее — погруженная в тень долина. Такой резкий разрыв между первым и дальними планами — характерный прием Фридриха, как бы отделяющий земной мир от окутанных розоватой дымкой далеких гор, словно уже принадлежащих иному миру.

Менее очевиден эсхатологический подтекст в некоторых других пейзажах Исполиновых гор, в частности в картине «Утро в горах» (1822–1823, Санкт-Петербург, Эрмитаж), хотя и здесь дальний план погружен в туманную дымку, придающую рядам горных вершин почти нереальный, призрачный характер. Но массивные склоны, переданные с повышенной точки зрения и замыкающие весь первый план, трактованы достаточно предметно и подробно. Здесь можно различить пасущийся скот и фигурки пастухов, ничтожные по своим размерам по сравнению с вечным величием гор. Подобный масштабный контраст типичен для многих романтических пейзажей не только в Германии, но и в других странах (вспомним хотя бы работы Тёрнера). Но ни у кого он не достигает такой остроты и ощущения драматической несообразности человека и природы, будь то горы или море.

Все исследователи не раз отмечали совершенно особое место человека в картинах Фридриха. Чаще всего фигуры людей изображены на переднем плане его картин, и обычно они не включаются в жизнь природы, которая словно отторгает их от себя. Они, как тонко заметил А. В. Михайлов, всего лишь гости природы или ее странные, обреченные ей жертвы¹³. И вместе с тем это очень важный и даже необходимый элемент в образном контексте пейзажей художника, подчеркивающий особую взаимосвязь и единство конечного и бесконечного, преходящего и вечного. Эта сложная диалектическая взаимосвязь составляет философскую суть большинства произведений Фридриха, при том, что ее художественное воплощение варьируется и в выбо-



К. Д. Фридрих. Монах у моря. 1809–1810

ре конкретных мотивов, и в эмоциональной интонации — от высочайшего напряжения чувств до более спокойного, молитвенного созерцания.

«Монах у моря» — одно из самых великих произведений европейской живописи и центральное в творчестве самого Фридриха. Вместе с картиной «Аббатство в дубовом лесу» оно составляет двухчастный цикл (1809–1810, Берлин, Старая национальная галерея), созданный вскоре после «Тетшенского алтаря». В нем получают развитие композиционные принципы символично-смысловых пространственных отношений более раннего цикла — «Берег моря с рыбаком» и «Туман», но на совершенно новом, неизмеримо более сложном уровне.

Море, наряду с горами, — одна из тематических доминант в искусстве Фридриха, воплощающих безмерность мира, чаще всего не только реального, противостоящего ничтожным пара-



К. Д. Фридрих. Аббатство в дубовом лесу. 1809–1810

метрам человеческой жизни. Но ни в одной другой его картине нет столь резкой конфронтации узкой полосы земли с фигурой человека (монаха) и угрожающей бесконечности темного моря и мрачного низкого неба. В этом огромном пространстве, занимающем более четырех пятых картинной плоскости, отсутствуют всякие композиционные ориентиры (известно, что в процессе работы Фридрих устранил изображение двух парусников в море), способные установить связь с человеком и помочь зрителю ощутить себя в его безмерности. Пространство словно наступает на ничтожный край песчаного берега. Кажется, еще мгновение — и земля исчезнет, поглощенная морской стихией.

Трудно назвать произведение, которое рождало бы столь острое «чувство бездны» (В. Хофман). Маленькая, незащищенная фигурка монаха, которую можно трактовать как духовный автопортрет художника, воплощает с несравненной трагической экспрессией всю драму земного существования — одиночества, покинутости, беспомощности перед лицом грозной космической стихии. «Что прискорбнее, неприятнее... — быть единственной искоркой жизни в обширном царстве смерти», — писал К. Брентано, сравнивший «Монаха у моря» с Апокалипсисом¹⁴. Г. фон Клейст посвятил картине проникновенные строки, особо отметив необычайную смелость и безбрежность ее пространственного решения: «...у стоящего перед картиной возникает ощущение, как будто ему срезали веки»¹⁵.

Трагическое напряжение, господствующее в «Монахе у моря», разрешается торжественным, хотя и мрачным спокойствием

картины «Аббатство в дубовом лесу». В ее структуре тот же принцип биполярности двух различных смысловых пространств. Первый план — старое кладбище. Похоронная процессия, которую можно трактовать как похороны монаха — героя парной картины, то есть, по Г. Бёрш-Зупану, самого Фридриха, — направляется к portalу разрушенной церкви. Эту руину цистерианской церкви в Эльдене художник рисовал с натуры и не раз использовал свои этюды в живописных композициях. Она, а также ряды старых дубов с обнаженными искривленными ветвями отделяют пространство кладбища от явления иного мира, который открывается за аркой портала. Там можно различить распятие и алтарь с зажженными свечами. Этот мир за пределами смерти озарен на горизонте светом утренней зари и высокого месяца, который в большинстве работ Фридриха символизирует божественную силу Христа и обещание вечной жизни.

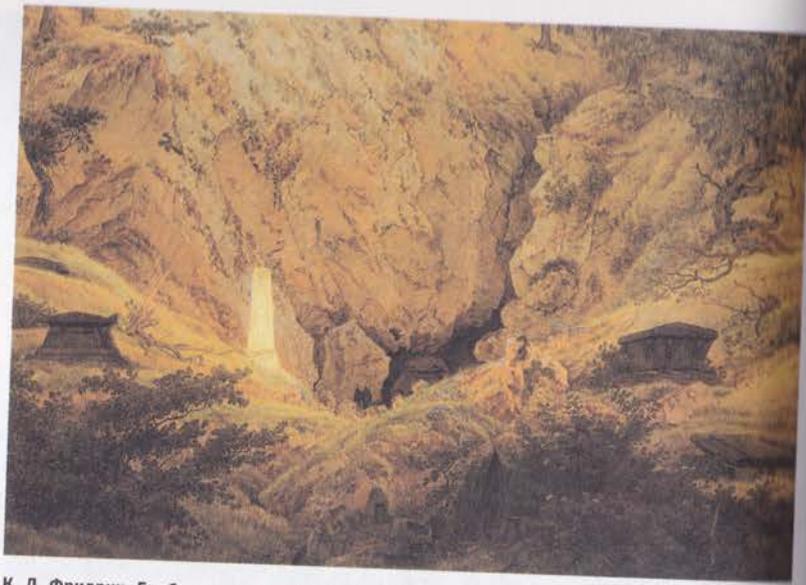
Мрачные мотивы земного слоя — руина, старые надгробия, запорошенные снегом, мертвые деревья — не просто знаки смерти, достоянием которой обречено стать все созданное руками человека, но и в сжатом виде воплощение времени, истории, причем национальной, ее неумолимого хода и неотвратимости конца, но конца лишь конкретного и частного, призванного влиться в бесконечный поток вечности.

Подобная утешающая мысль, несомненно, владела сознанием художника. Хотя, как мы видели, он мог очень остро воспринимать драматизм человеческой судьбы. Тем более удивительной представляется та смелость, с которой он, как и Новалис, мысленно смотрел в лицо смерти и выразил эти мысли во многих своих произведениях.

«Монах у моря» и «Аббатство в дубовом лесу» произвели огромное впечатление на современников. Выше уже приводились высказывания Брентано и Клейста. Гёте, посетивший мастерскую Фридриха, был восхищен обеими картинами. Вероятно, по его совету герцог Карл Август купил несколько работ художника. В 1810 году обе картины были показаны на академической выставке в Берлине и приобретены прусским кронпринцем. В том же году Фридрих был избран в члены Берлинской Академии художеств.

Рубеж 1800-х и 1810-х годов был кульминацией успеха Фридриха и его признания далеко за пределами Саксонии. Подобной известности его искусство в дальнейшем уже не достигало.

Творчество художника по своему духу и смыслу не могло быть связано со злободневными событиями современности. Но он был патриотом, победы Наполеона в Европе и унижение Германии не могли оставить его равнодушным. Однако его творческая реакция на происходящее не была непосредственной, если не считать таких картин, как «Егерь в лесу» (1812, Билефельд,



К. Д. Фридрих. Гробницы древних героев. 1812

частное собрание), изображающей французского воина, забредшего в густой лес и окруженного со всех сторон грозно обступившими его вековыми елями — ловушка, откуда нет выхода. Но и здесь участь завоевателя представлена как аллегория, в которой его обрекает на неминуемую гибель величественная северная природа.

В некоторых случаях патриотический замысел воплощается в мотивах надгробий, чаще всего древних и безымянных. Начиная с многочисленных рисунков (сепия «Гробница гуннов на берегу моря», 1806—1807, Веймар, Государственные художественные собрания) они варьируются и во многих картинах художника. Одна из самых монументальных и выразительных композиций этого круга — «Гробница гунна осенью» (ок. 1820 г., Дрезден, Картинная галерея новых мастеров). Гигантский необработанный монолит покоится на двух камнях меньшего размера, среди абсолютно пустынного ландшафта — не только как свидетельство бренности земного существования, но и как напоминание о героических временах германской истории.

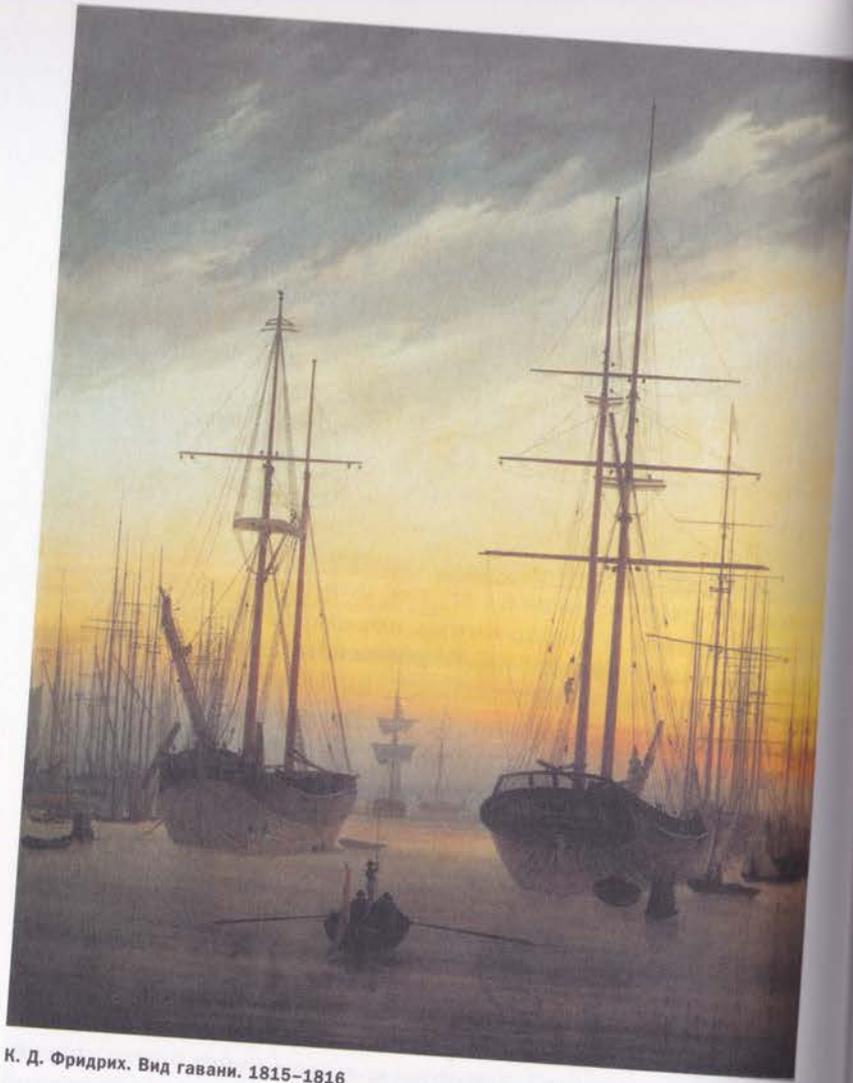
В картине «Гробницы древних героев» (1812, Гамбург, Кунстхалле), созданной в годы национально-освободительной войны, изображения безымянных старых гробниц соседствуют с современными. На новых памятниках можно различить надписи: «Благородный юноша — спаситель отечества» или «Мир твоему гробу, спасатель в беде». Это кладбище, символически объединившее разные эпохи, со всех сторон окружено мощными скалами, полностью заслоняющими небо. В отличие от большинства композиций Фридриха здесь нет пространственной диффе-

ренциации разных экзистенциальных слоев. Но намеком на их существование служит узкий вход в пещеру в толще скалы, готовый поглотить двух французских солдат. Тем самым метафорически и, пожалуй, с известной прямолинейностью выражено противостояние двух враждебных сил. Это одна из немногих картин Фридриха, где фигуры людей сдвинуты от переднего плана в глубину, и это угрожает им неминуемой гибелью.

К «кладбищенским» мотивам Фридрих часто обращается и в дальнейшем, во многом развивая тематику английской сентиментальной поэзии. Связь с нею, особенно с поэзией Юнга, отмечал уже Клейст. Строки из «Девятой песни» английского поэта — «Все, все на земле только тень, все по ту сторону жизни — реальность»¹⁶ — могут служить комментарием ко многим, далеко не только «кладбищенским» картинам художника, лишь в редких случаях лишенным эсхатологического подтекста.

Середину 1810-х годов многие исследователи считают кризисным периодом в эволюции искусства Фридриха. Сам он признавался, что работает мало и с трудом. Возможно, имело значение разочарование в реакционных порядках, утвердившихся в немецких государствах после поражения Наполеона. «Пока мы остаемся вассалами принцев, — писал он в одном из писем 1814 года, — ничто подлинно великое не может произойти»¹⁷. Кроме того, после недолгого взлета популярности его искусство перестало пользоваться прежним успехом. И это понятно. Творчество Фридриха было слишком глубоким и субъективным, чтобы соответствовать широкому восприятию. Но и к этому, условно говоря, кризисному времени относится ряд значительных и характерных работ художника.

Искусство Фридриха на протяжении его творческой жизни не обнаруживает заметного стилистического развития. Найденное в ранних работах в целом сохраняется и в последующие годы. Правда, первые его картины отличаются большей тщательностью исполнения, особой четкостью рисунка, часто сравнительно светлым колоритом. При этом цвет, как правило, не играет определяющей роли в структуре его картин, хотя и обладает порой значительной выразительностью. Важнейшее смысловое значение в работах художника неизменно имеет их чрезвычайно смелое, оригинальное пространственное строение, обнаруживающее вместе с тем значительные композиционные варианты. В некоторых работах середины 1810-х годов видение природы становится более отвлеченным, а композиции подчеркнута статичными, порой абсолютно симметричными. Впрочем, и в таком статичном построении есть своя отчужденная и в то же время завораживающая экспрессия. Пример тому — уже упоминавшаяся картина «Крест в горах» дюссельдорфского музея или «Вид гавани» (1815—1816, Потсдам, дворец Сан-Суси),



К. Д. Фридрих. Вид гавани. 1815–1816

предположительно в Грейфсвальде, — сумеречный морской пейзаж с застывшими в вечернем безмолвии кораблями.

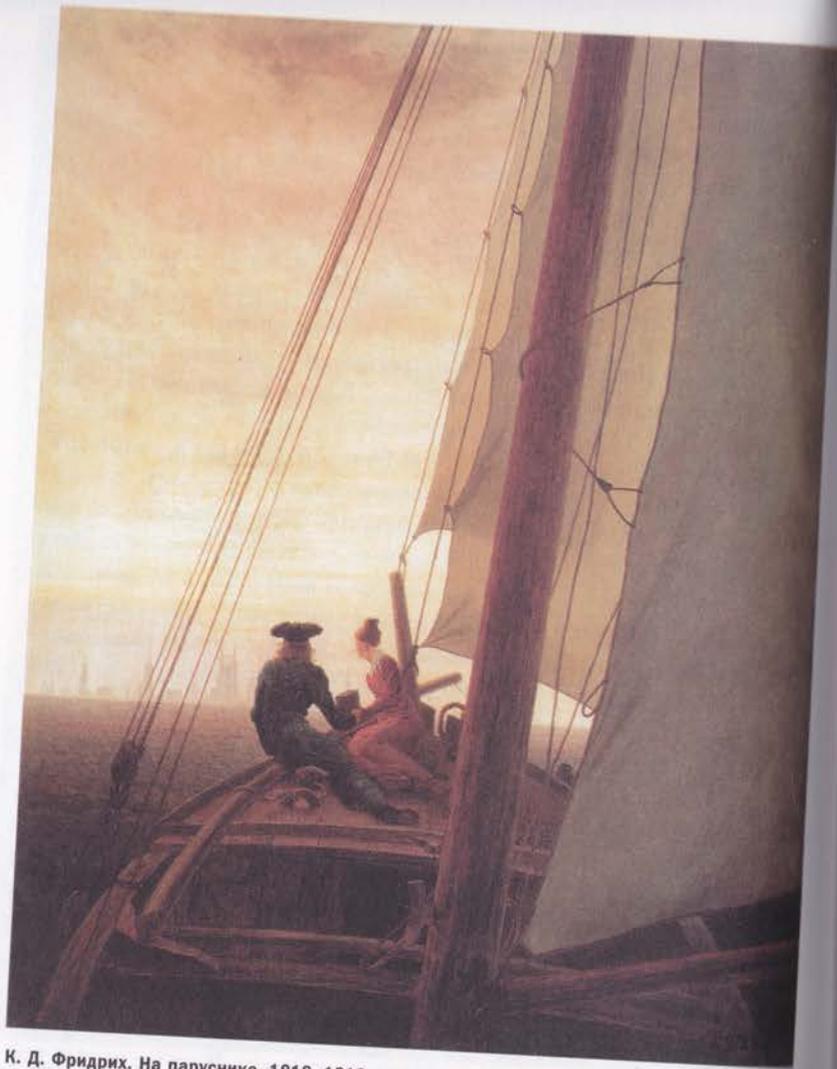
Корабль — один из лейтмотивов творчества Фридриха, как и всего романтического искусства. С ранних лет он постоянно рисовал парусники и лодки, изучал их строение, формы и снасти, их особую пластическую экспрессию. В картинах художника образ корабля чаще всего становится метафорой человеческой жизни, а гавань символизирует начало или конец земного пути. Так, в картине «Утро» (ок. 1816–1818 гг., Ганновер, Нижнесаксонский музей) четырехчастного цикла «Времена дня» представлена вереница парусных лодок, устремляющихся по водному пространству в открытое море. Подгоняемые попутным ветром,

они движутся под знаком надежды, которую, как и во многих картинах художника, символизирует якорь, оставшийся на песчаном берегу. В последующих звеньях этого цикла — «Вечере» и «Ночи» («Полдень» утрачен) — нетрудно уловить метаморфозы человеческой жизни, переданные языком природных аллегорий и символикой кораблей.

Уже упоминавшийся «Вид гавани» — одна из самых выразительных картин Фридриха — может служить примером почти зеркальной симметрии композиционной структуры. Два больших парусника, стоящие на рейде, как бы стягивают к себе все второстепенные ее элементы, в частности группы других судов, окутанных туманом, на заднем плане. Все неподвижно и словно замерло в благоговейном молитвенном покое — ведь корабль в традиционной иконографии уподобляется церкви (и наоборот). Этот покой нарушает лишь движение лодки с людьми, скользящей по водной глади в сторону больших парусников. Их форма и строение переданы с необычайной достоверностью. И вместе с тем они лишены материальности — качества, в общем, чуждого живописи Фридриха. При всей веристской точности рисунка в них есть нечто призрачное, таинственное, недосказанное. Вместе с тем образам этих внешне неподвижных судов присуща какая-то странная одухотворенность, а их устремленные вверх мачты словно возносят в небо безмолвный призыв.

В конце 1810-х годов творчество Фридриха вступает в период нового подъема. В этом, несомненно, имело значение его решительное стремление преодолеть отвлеченность и скованность некоторых предшествующих композиций, поиски более разнообразных мотивов и творческих решений, растущее внимание к непосредственному реальному миру. Кроме того, в его жизни происходят важные перемены. В 1818 году художник женится на Каролине Боммер. Этот брак, судя по всему, был счастливым (насколько Фридрих вообще мог быть счастливым в этом мире), во всяком случае благополучным. В то же время расширяется круг его единомышленников. Друзьями и последователями Фридриха становятся, в частности, видный естествоиспытатель, врач и художник-любитель Карл Густав Карус и норвежский живописец Кристиан Клаузен Даль, учившийся в Копенгагенской Академии, а в дальнейшем живший, главным образом, в Дрездене. Как и Карус, он испытал сильное влияние Фридриха, однако и сам был достаточно интересным и оригинальным живописцем. Все это способствовало активизации и обновлению творчества художника.

Новой можно считать, прежде всего, более радостную интонацию некоторых работ. Больше, чем прежде, значение приобретают фигуры. Нередко они крупнее по масштабу, и чаще всего это уже не «одинокие искорки», затерянные в безмолвии

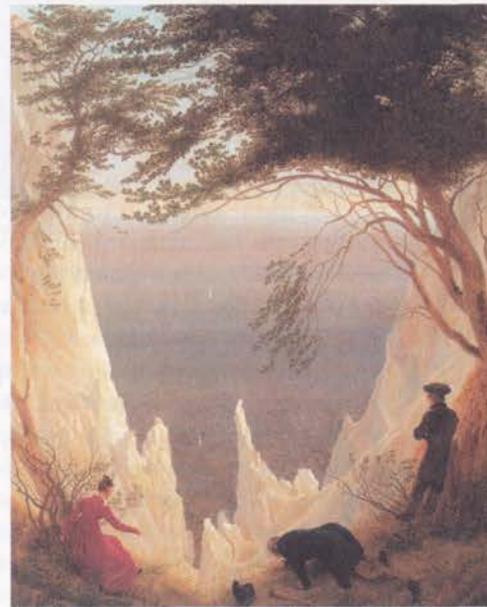


К. Д. Фридрих. На паруснике. 1818–1819

вселенной. Фридрих хотя изображает их, как и прежде, в основном на переднем плане, но по двое, а иногда и по трое; их смысловое значение и место в пространстве пейзажа возрастает по сравнению с более ранними работами. В ряде случаев это сам Фридрих или его близкие; таким образом, некоторые, впрочем единичные, картины приобретают автобиографический характер. Две работы непосредственно связаны с его женитьбой и совместным посещением с Каролиной Грейфсвальда и острова Рюген. Картина «На паруснике» (1818–1819, Санкт-Петербург, Эрмитаж) занимает совершенно особое место в творчестве художника. Беспрецедентно смелая композиция, срезающая корпус лодки, заставляет остро ощутить ее движение, подчеркнутое

наклоном мачты и снастей. Мы словно сами находимся в ней, подхваченные стремительным, но мягким ходом судна. Подобные решения получают распространение лишь в живописи второй половины XIX века. Молодая женщина, изображенная шолоборота на носу лодки, считается бесспорным портретом Каролины, ее спутник обращен к нам спиной, и можно только предполагать, что это автопортрет художника. Взгляды обоих устремлены к далекой цели — городу на горизонте, который разные исследователи трактовали и в эсхатологическом, и в политическом, и в личном смысле. Скорее всего, права А. Н. Изертинна, видевшая в картине «обещание близкого счастья», а в ситуации далекого города — собирательный образ Грейфсвальда, Штральзунда и Дрездена, с которыми была связана жизнь Фридриха¹⁸. Но смысл картины можно понимать и более широко: как пространственное томление и порыв вдаль, окрашенный радостной надеждой. Эта интонация определяется, прежде всего, колоритом, более светлым и активным, чем в большинстве предшествующих работ Фридриха.

Картина «Меловые скалы на Рюгене» (1818, Винтертур, собрание Рейнхардт) связана с теми же событиями в жизни художника. Но в данном случае она имеет более сложный символично-аллегорический смысл. Это одна из его самых красивых и необыкновенных, даже фантастических по мотиву и композиции картин. Меловые скалы причудливой формы, с изрезанными краями, принадлежащие к числу самых эффектных достопримечательностей севера Рюгена, встречаются в рисунках Фридриха. В картине он организовал свои натурные наблюдения в торжественно-симметричную, исполненную удивительной экспрессии структуру. Относительно темный первый план — узкая полоса земли — занимает незначительную часть пространства. Здесь изображены три фигуры — Каролина, сидящая на земле и несколько неопределенным жестом указывающая на пропасть, которая угадывается за резким обрывом первого плана; сам художник, заглядывающий в эту пропасть, и, по-видимому, его брат Кристиан, прислонившийся к стволу дерева. Меловые



К. Д. Фридрих. Меловые скалы на Рюгене. 1818

скалы с двух сторон обрамляют своеобразное окно в иной мир, срощенные кроны деревьев замыкают его в верхней части картины. Этот мотив традиционно воспринимается как символ брака. Впрочем, неизвестно, придавал ли ему в данном случае именно это значение Фридрих. Смысл картины сосредоточен, прежде всего, в бесконечном пространстве моря, которое поднимается до непомерно высокого горизонта, опрокидываясь своей гладью на зрителя, как в работах китайских художников, и лишь где-то в верхней части композиции почти незаметно сливаясь с небом. Два парусника скользят по чуть тронутой рябью водной поверхности, которая в этой исключительной по цветовому богатству картине переливается удивительным многообразием оттенков — от зеленовато-коричневых, зеленовато-голубых до лазоревых и желтоватых. Их контраст с почти белыми скалами и темным передним планом призван подчеркнуть эсхатологический смысл картины, которая при этом рождает радостное ощущение редким для Фридриха многообразием и звучностью цвета. Последний, несомненно, также имеет символический характер. Красное платье Каролины (как и в картине «На паруснике») — цвет любви, синяя одежда Фридриха — цвет веры, и именно он бесстрашно заглядывает в бездну, отделяющую земной мир от потустороннего; в одежде Кристиана сочетание серого и зеленого цветов, зеленый — цвет надежды. Именно с этим чувством смотрит вдаль Кристиан, созерцая открывшийся ему необъятный простор иного мира. Удивительно, что в радостное настроение этого прекрасного и во многом иллюзорного пейзажа, созданного в первый год брака художника и объединившего самых близких ему людей, вплетаются столь органичные для его сознания эсхатологические мотивы. «Меловые скалы на Рюгене» можно сопоставить с картиной Рунге «Мы втроем». Но у Фридриха таинство духовного единения отступает перед осознанием драматизма человеческой судьбы, несоизмеримой с вечной жизнью Универсума.

Совершенно особое место в творчестве художника принадлежит так называемым «созерцательным» пейзажам. Для ранних романтиков в Германии созерцание было наиболее характерным и возвышенным состоянием души — именно в созерцании постигается божественная сущность мира, рождается томление, порыв в бесконечность — чувство, неотделимое от романтического миропредставления. Из созерцания бесконечного рождается глубокое религиозное чувство, которое, по мнению Ф. Шлейермахера, должно сопровождать всю деятельность человека, как священная музыка.

Мотив созерцания Фридрих варьирует во многих картинах. В большинстве случаев они принадлежат к числу самых пронзительных, непосредственно эмоциональных его созданий. Но

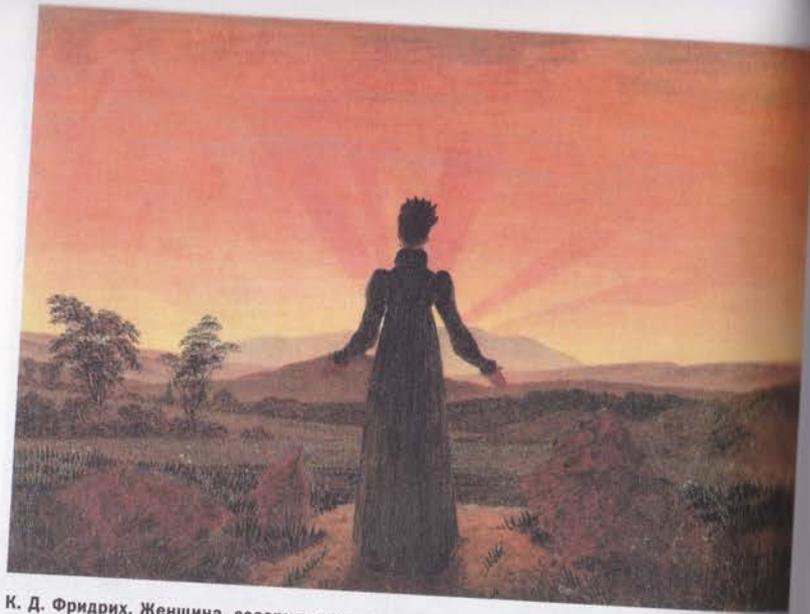


Ф. Д. Фридрих. Двое, созерцающие восход луны. 1819

Считаемыми мистическим чувством предстают в них отдельные или парные фигуры, всегда изображенные на переднем плане, со спины, погруженными в созерцание открывающегося перед ними ландшафта. Стоя перед картиной, легко представить себя на их месте и испытать то же чувство преклонения перед божественной красотой мира.

«Двое, созерцающие восход луны» (1819, Дрезден, картинная галерея новых мастеров) во всех своих чертах — характернейший образец, своего рода парадигма романтического пейзажа. Все элементы дикого горного ландшафта — и высухшее дерево, и тропинка, которая привела путников на край обрыва, и столь типичное для художника противопоставление ближнего плана и далеких горных вершин, и луна, излучающая божественный свет, — обретают здесь эмблематический характер. Символы, к которым обращается Фридрих в этой и других картинах, воспринимаются, конечно, не только в их изолированном и часто повторяющемся значении. Они органично включаются в поэтическую ткань произведения как элементы целостной и всегда исполненной глубокого смысла структуры.

В картине «Женщина, созерцающая заходящее солнце» (ок. 1819 г., Эссен, Музей Фолькванг) женская фигура четко рисуется на фоне неба, освещенного горячими отсветами уже скрывающегося за горизонтом солнца. Строгая симметрия композиции, необычно крупный масштаб фигуры и поза, в которой она представлена, придают особую торжественность образу благоговей-



К. Д. Фридрих. Женщина, созерцающая заходящее солнце. Ок. 1819 г.

ной адорации. «Человеческая душа, поклоняющаяся светочу мира», по определению К. К. Эберлейна. Как и во многих других произведениях этого времени, изображенная женщина одета в старонемецкое платье. Ношение подобной одежды в те годы считалось признаком свободомыслия и не поощрялось властями.

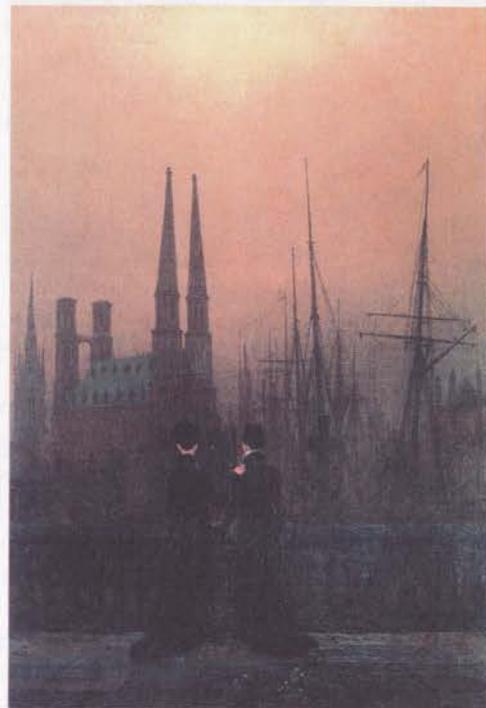
Тончайшим лиризмом проникнута картина «Восход луны над морем» (1821, Санкт-Петербург, Эрмитаж), в которой парные фигуры — женские и мужские — погружены в задумчивое созерцание прекрасного морского пейзажа с далеким, почти призрачным парусником. Тональная разработка цветовых нюансов изумительно написанного неба и моря, отражающего неяркий свет луны, рождает ассоциации с музыкой. Можно согласиться с Людвигом Юсти, который когда-то сравнил картину с «Лунной сонатой» Бетховена. Впрочем, музыкальные ассоциации возникают и в связи с некоторыми другими работами Фридриха.

Совершенно иным настроением — мистической тайны — исполнена небольшая картина «Ночь в гавани (Сестры)» (ок. 1810 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж). Две женские фигуры изображены у парапета, ограждающего доступный человеку земной мир. А за ним раскрывается призрачное пространство, совершенно произвольно объединяющее несовместимые в реальности, но частично узнаваемые мотивы. Их сочетание лишний раз доказывает, как мало был озабочен художник топографической или пространственной достоверностью своих пейзажных образов. В данном случае здание Мариенкирхе и Красной башни в Галле — городе, достаточно удаленном от моря, — соседствуют

с мачтами кораблей, стоящих в невидимой гавани, словно подступающих к парапету, и несуществующим памятником погибшим морякам в виде большого креста с фигурами плакальщиц. В этом фантастическом пространстве господствует вертикаль башен и мачт, обращенных к едва светлеющему небу. Все остальное в картине подернуто туманной мглой, местами приобретающей едва уловимый лиловатый оттенок, и только фигуры на первом плане читаются более четко. «Сестры» — второе, но, вероятно, условное название этой картины. В данном случае важна не столько родственная, сколько духовная связь, объединяющая две, а иногда четыре фигуры во многих созерцательных пейзажах художника и адекватная тому культу дружбы, который исповедовали романтики. Вместе с тем здесь можно видеть и отмеченное А. Михайловым заимствование с малыми вариациями одной фигуры — мотив «мистических» и загадочных двойников, который можно встретить и в литературе, и в музыке (Гофман, Шуберт)¹⁹.

Большинство исследователей не раз отмечало особые динамические качества романтического пространства, его вариативность, способность менять свои параметры и протяженность, расширяться или суживаться в зависимости от смысловых намерений художников (или писателей). С особой очевидностью это демонстрирует сравнение безмерных, бесконечных пространств горных или морских пейзажей Фридриха с его небольшой картиной «Женщина у окна»

(1822, Берлин, Старая Национальная галерея). Фридрих изобразил в ней часть своей мастерской и Каролину у открытого окна, погруженную в созерцание на этот раз топографически довольно точного вида противоположного берега Эльбы с высокими деревьями. Но это не просто интимная жанровая сцена, как может показаться на первый взгляд. В контексте символической образности искусства Фридриха реальные элементы композиции обнаруживают свое скрытое значение, в первую очередь демонстрируя совмещение трех смысловых пространств:



К. Д. Фридрих. Ночь в гавани (Сестры). Ок. 1810 г.



К. Д. Фридрих. Женщина у окна. 1822

внутреннего мира изображенной, замкнутого пространства земного существования — темного, сурового интерьера, и противостоящего ему светлого мира иной жизни, который открывается в сияющем свежими красками пейзаже за окном. Не разделяет река, не изображенная в картине, — на нее, как и на движение времени и жизни, указывают мачты проплывающих мимо лодок. Этот едва заметный динамический мотив, как и легкий наклон стройной фигуры молодой женщины, вносит ощущение непосредственной жизни в строгую и своей симметричной организацией и вместе с тем исполненную интимного очарования картину. Очарования не мрачного, а скорее даже про-

светленного столь характерным для художника эсхатологическим подтекстом.

Хотя еще в 1816 году Фридрих был избран в члены Дрезденской Академии художеств, а через несколько лет удостоен звания экстраординарного профессора, он не получил права руководить пейзажным классом. В официальных художественных кругах Дрездена его искусство, несомненно, воспринималось как нечто чуждое, эзотеричное. Однако, не будучи широкой, его известность все же далеко переросла узкие рамки художников его круга и вышла за пределы Саксонии и даже Германии. В 1821 году его посетил В. А. Жуковский, поэт, близкий по духу немецким романтикам, и, как известно, переводчик их произведений, сумевший оценить философскую глубину творчества Фридриха и своеобразие его работ. Но еще раньше в мастерской художника побывали великий князь Николай Павлович с женой, которые приобрели ряд его произведений, вероятно следуя советам русского поэта²⁰. О том, что и в дальнейшем Фридриха не было забыто истинными ценителями, свидетельствует посещение его мастерской в 1834 году французским скульптором Давидом д'Анже. Он выполнил портретный бюст художника, которого назвал «первооткрывателем трагического пейзажа», очень тонко уловив господствующую интонацию многих его произведений.

Правомерность этого определения подтверждают, в первую очередь, «кладбищенские пейзажи» Фридриха. Их он писал в течение всей жизни, но особенно часто в середине 1820-х годов. С этим временем некоторые исследователи связывают углубление мрачных настроений во многих работах художника, вызванное и разочарованием в общественной ситуации в германских государствах, и растущим непониманием его искусства. Картина «У кладбищенских ворот» (1825, Дрезден, Картинная галерея Лейпцигских мастеров), безусловно, принадлежит к самым поэтическим и совершенным по живописи работам этого круга. Все изображенное в ней — и реальные фигуры у входа на кладбище, и открывающийся за ним мир смерти и воскресения — окутано голубовато-серебристой дымкой тумана, в которой связь этих двух миров кажется естественной и, может быть, даже отрадней. В верхней части композиции туман рассеивается, открывая вершины вечнозеленых сосен и чистое голубое небо. На этом фоне едва различима фигура, символизирующая душу ребенка, и несущих его ангелов²¹. Можно предположить, что именно эту или подобные ей работы художника имел в виду Жуковский, высоко ценивший умение Фридриха выразить в реальном изображении глубинную мистическую идею.

Как ни один другой художник своей эпохи, Фридрих открыл высокую поэтическую ценность северной природы — прежде всего, окрестностей Грейфсвальда и острова Рюген. Он часто писал зимние пейзажи, в которых смысловыми доминантами оказываются готические руины, мертвые деревья или занесенные снегом надгробия. Сам Фридрих как-то назвал снег покровом вечной чистоты, под которым земля готовится к новой жизни. Но чаще всего его зимние пейзажи, исполненные особой магической экспрессии, рожают ощущение мертвенного оцепенения и застылости. Впрочем, их мистический подтекст, как правило, далеко не однозначен.

В двух ранних парных картинах 1811 года — «Зимний пейзаж» (Шверин, Государственный музей) и «Зимний пейзаж с церковью» (Дортмунд, Музей искусства и культуры, замок Канненберг; вариант — Лондон, Национальная галерея) — представлен путь («Зимний путь» — здесь нельзя не вспомнить знаменитый вокальный цикл Шуберта) одинокого калеки, бредущего под низким мрачным небом, в окружении зловещих символов смерти — мертвых искореженных дубов, простирающих словно в безнадежной мольбе свои высохшие ветви. Образ трагический и безысходный. Но этот путь ведет к надежде и умиротворению. В парной картине снег сияет своей чистотой, светлое небо озарено розоватым светом, вместо дубов — зеленые ели, калека, отбросив костыли, погружен в молитву перед распятием, а вдали силуэтам елей вторит небесное видение готического храма. Никакое описание не



К. Д. Фридрих. Зимний пейзаж. 1811

К. Д. Фридрих. Зимний пейзаж с церковью

может передать просветленной красоты этой картины, прозрачной свежести ее колорита, как и исчерпать до конца круг ассоциаций, которые она рождает.

Но красота зимних пейзажей Фридриха может быть и пугающей. В картине «Полярное море» (ок. 1823–1824 гг., Гамбург, Кунстхалле) представлено величественное нагромождение ледяных пластов, увенчанное остроконечной вершиной, словно рассека-



К. Д. Фридрих. Полярное море. Ок. 1823–1824 гг.

ющей морозный воздух. Царство вечного льда и безмолвия, кажется, чуждо всякому проявлению жизни. И однако, неведомо когда это безмолвие было нарушено: в тисках ледяных глыб можно различить остов судна, нашедшего здесь свою гибель. В более раннем, ныне не существующем варианте картины на его борту можно было различить слово «Надежда» — имя погибшего корабля, имевшее символическое значение. Во втором варианте Фридрих отказался от подобной, слишком прямолинейной аллегории. «Полярное море» — одна из самых трагических картин художника, воплощающая беспомощность человека перед вечным могуществом природы. Его композиционная структура, исключая характерную для работ Фридриха пространственную биполярность, отчасти напоминает решение «Тетшенского алтаря», но величественный образ ледяной скалы, кажется, исключает всякое проявление божественного присутствия и надежды. Впрочем, как однажды сказал Фридрих посетившему его прославленному художнику Петеру Корнелиусу: «Божественное заключено во всем, оно и в песчинке»²². Вероятно, он мог ощутить это и в несоизмеримом человеку, холодном мире полярных льдов, и в мире живой природы, о чем свидетельствует совершенно иной по характеру, относящийся примерно к тому же времени пейзаж «Луга близ Грейфсвальда» (ок. 1820–1822 гг., Гамбург, Кунстхалле). Этот вид зеленых лугов с силуэтом далекого города на горизонте отличается редкой для Фридриха точ-



К. Д. Фридрих. Луга близ Грейфсвальда. Ок. 1820–1822 гг.

ностью передачи мотива и даже топографической верностью изображения Грейфсвальда. В пейзаже нет людей, но он полон ощущения непосредственной жизни — резвящиеся лошади вносят в него столь редкое в работах Фридриха движение. Картина воспринимается как мирная сельская идиллия, проникнутая чувством поэтической красоты скромного северного мотива.

Около 1830 года творчество Фридриха вступает в свою позднюю фазу. Его работы последних лет, как правило, отличаются разнообразием и свободой композиций, особым вниманием к цвету, к передаче света и атмосферных состояний, основанных на непосредственных натуральных наблюдениях. «Большой заказник близ Дрездена» (ок. 1832 г., Дрезден, Картинная галерея новых мастеров) — шедевр позднего творчества художника. Очень простой по мотиву осенний пейзаж — низина с рядами деревьев на заднем плане — мог бы показаться скучным, если бы не свободные, причудливые очертания пойма, а главное — тончайшая нюансировка высокого прозрачного неба, осеняющего более плотную по цвету рыжеватую землю и воду, на которой трепещут отблески уже зашедшего солнца. В этом контрасте земного слоя и светящегося неба можно уловить тот же символический подтекст, что и в большинстве природных образов Фридриха, но здесь он звучит затаенно, под «покровом» вполне реального вида.

Поразительна по красоте и сдержанному богатству цвета картина «Руина в Исполиновых горах» (ок. 1830–1834 гг., Грейфсвальд, Государственный музей). Эта работа — характерный пример композиционного метода Фридриха — конструирования собиратель-



К. Д. Фридрих. Большой заказник близ Дрездена. Ок. 1832 г.

ного образа природы на основе различных мотивов и впечатлений. Вид северной равнины с крестьянским домиком и руины монастыря в Эльдене образуют темный земной план, который контрастирует с грядой далеких Исполиновых гор, погруженных в серебристо-голубоватую дымку, и светлым небом. Все эти мотивы слагаются в целостную, проникнутую величайшим покоем картину мира, в которой реальность неотделима от аллегории.

Руина готического монастыря в Эльдене, которая акцентирует центр композиции и как бы стягивает к себе ее структурные элементы, встречается, как уже было сказано, во многих произведениях Фридриха. Руина — один из лейтмотивов романтической иконографии и в живописи или графике, и в садово-парковом искусстве. Она красива и поэтична не только сама по себе, но и в связи со многими связанными с ней воспоминаниями и ассоциациями. Она — свидетельство времени, знак или символ ушедших эпох национального прошлого, бренности и обреченности всего, что создано руками человека. Интересно, что в такой исторической перспективе Фридрих порой воспринимал и сохранившиеся памятники. Свидетельство тому — картина, над которой он работал в последние годы жизни, «Собор в Мейсене как руина» (ок. 1835 г., не сохранилась), хотя этот знаменитый готический храм был в то время в прекрасном состоянии.

«Ступени жизни» (ок. 1835 г., Лейпциг, Музей изобразительных искусств) — одна из последних значительных работ Фридриха, итог его творчества, своего рода художественное завещание. Мотив — берег моря с отчетливым делением на два плана —



К. Д. Фридрих. Ступени жизни. Ок. 1835 г.

земной и символический — восходит к первым его произведениям и затем варьируется во многих композициях. Но в данном случае Фридрих вложил в него особый, личностный смысл, избрав на берегу трех своих детей, юношу (по-видимому, племянника) и себя самого. Опираясь на палку, он медленно приближается к детям, обратив свой взгляд к морю. Скользящие по воде парусники — заветный в его искусстве символ — соответствуют числу фигур на берегу. Два далеких судна с надутыми парусами уже приближаются к горизонту, два небольших парусника только что покинули берег. Все они знаменуют начало жизненного пути. И только один корабль со спущенными парусами — корабль Фридриха — медленно и неотвратно движется к последней гавани. Неизбежная при словесном описании картины повествовательность исключается в непосредственном восприятии ее смыслового и живописного единства. В ней нет ничего трагического или тревожного, только мужественное и просветленное приятие неизбежного и надежда на жизнь в новых поколениях (в этом есть связь с «Портретом родителей» Рунге). Сам же художник воспринимал смерть как новую, высшую ступень бытия. Тем, кто спрашивал его, почему он так часто обращается к теме смерти и бренности жизни, Фридрих отвечал: «Чтобы когда-нибудь жить вечно, нужно часто предаваться мыслям о смерти»²³. Картина «Ступени жизни» оказалась пророческой. Летом 1835 года Фридрих перенес инсульт, от которого полностью уже не оправился. Весной 1840 года он скончался в Дрездене.

Трудно найти аналогии творчеству художника в искусстве XIX века. Его пейзажи называют символическими, аллегорическими, иероглифическими — практически это обозначает совершенно особую философскую содержательность его работ, как правило несущих в себе глубокую мистическую идею. Можно не принимать эту идею или принципы ее воплощения, но нельзя отрицать, что по сравнению с искусством Фридриха, с его «гениальной односторонностью» (Х. И. Нейдхардт), подавляющее большинство произведений других пейзажистов может показаться внешним, лишенным того смыслового ядра, которое вызвало к жизни образные концепции и символический язык мастера. Думается, что многие работы Фридриха лишь условно можно назвать только пейзажами. Это нечто большее, чем изображение природы. Это — «аллегория целого мира»²⁴.

Масштаб творческого сознания мастера обнаруживает сравнение с искусством его последователей и подражателей. Среди романтиков, прежде всего дрезденских, их было немало. Здесь следует назвать в первую очередь уже упомянутых выше К. Г. Каруса (1789—1869) и К. К. Даля (1788—1857). Они повторяли и варьировали мотивы фридриховских пейзажей, усвоив, чаще всего, их внешние черты. Карус в картине «Лодочная прогулка по Эльбе» (1827, Дюссельдорф, Художественный музей) во многом повторил композицию картины Фридриха «На паруснике», но не смог подняться до уровня поэтической содержательности старшего мастера. Карус, впрочем, высоко ценил Фридриха и посвятил его пейзажам восторженные страницы.

Среди последователей Фридриха наиболее интересным живописцем был Даль. Некоторые исследователи полагают, что его непосредственное и свободное видение природы могло оказать влияние на эволюцию живописных приемов Фридриха. Он писал разнообразные мотивы немецкой, норвежской и итальянской природы. Несмотря на многолетнюю дружбу с Фридрихом, творчески он был достаточно независим и, даже обращаясь к близким мотивам, обычно не стремился к их символическому истолкованию. Даль был профессором Дрезденской Академии художеств. Из его мастерской вышли многие значительные пейзажисты, в большинстве своем весьма далеко ушедшие от творческих принципов Фридриха. Нейдхардт объединяет их понятием «романтический реализм», что представляется вполне правомерным.

Среди учеников Даля, а отчасти и последователей Фридриха, был Карл Блехен (1798—1840), учившийся в Берлинской Академии и в 1823 году посетивший Дрезден. В дальнейшем он отправился в Италию, где решительно обратился к непосредственному изучению природы и даже пленэрным исканиям. Завершением его творческого пути стали пейзажи, новаторские в выборе



К. Блехен. Завод близ Эбервальда. Ок. 1834 г.

мотивов и в живописных приемах, в частности «Завод близ Эбервальда» (ок. 1834 г., Берлин, Старая Национальная галерея), близкий реализму Менцеля и уже никак не связанный с романтизмом.

«Путь старой истины». Назарейцы

В приведенном выше отрывке из заметок «Описание картин из Парижа и Нидерландов» (1802–1805) Фридрих Шлегель с удивительной четкостью и прозорливостью наметил два пути достижения подлинной цели искусства — символического изъяснения божественных тайн. Как мы видели, первым следовали Рунге и Фридрих, создававшие произведения совершенно нового типа. Другим путем, более надежным, как хорошо понимал Шлегель, было «следование старым художникам» и «точное воспроизведение единственно верного и наивного... пока оно не станет второй природой для глаза и ума»¹.

Когда Шлегель опубликовал свои заметки в журнале «Европа», Рунге уже решительно избрал первый путь, Фридрих делал на нем только первые шаги. Не прошло, однако, и нескольких лет, как многие немецкие художники пошли по второму, предначертанному Шлегелем «надежному пути старой истины». В историю искусства они вошли как назарейцы.

Это осознанно пессимистическое художественное движение зародилось в 1808–1809 годах в Венской Академии, где учились его ведущие представители — Генрих Пфорр (1788–1812) и Фридрих Овербек (1789–1869). Их дружеский союз был скреплен общим неприятием космополитического классицизма, принципы которого насаждались в Венской, как и в других европейских академиях. Целью молодых художников было возрождение традиций национального немецкого искусства, и прежде всего, религиозной и исторической живописи. Их кумирами были старые немецкие мастера, и особенно Дюрер. К Пфорру и Овербеку вскоре присоединились другие художники, в частности Йозеф Винтергерст (1783–1867), Иоганн Хоттингер (1788–1828) и швей-



Г. Пфорр. Вступление Рудольфа Габсбурга в Базель. 1808–1810

царь Георг Людвиг Фогель (1788–1879). Это сообщество духовных и творческих единомышленников, называвшее себя Союзом св. Луки по образцу средневековых цеховых объединений, стало едва ли не первой художественной группировкой XIX столетия. Пёте, следивший за деятельностью ее членов, считавших себя новаторами и поначалу в какой-то мере бывших ими, позже назвал эту, набиравшую все большее число сторонников тенденцию «новонемецким национально-патриотическим искусством», верно уловив ее связь с патриотическим и освободительным движением во второй половине 1800-х годов.

Первые работы членов Союза (или братства) св. Луки были действительно связаны с национальными художественными



Г. Пфорт. Суламиф и Мария. 1811

традициями и вполне соответствовали понятию «дюреризм», присвоенному им Пфортром. Среди них наиболее характерны именно его картины, прежде всего «Вступление Рудольфа Габсбурга в Базель» (1808–1810, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт) или «Битва св. Георгия с драконом» (1809–1810, там же). Архаизирующая стилизация этих работ не лишена индивидуального оттенка в резкости контура и упрощении формы фигур и предметов. Родственная французскому «стилю трубадур», она отличается большей непосредственностью и наивной свежестью восприятия средневекового и раннеренессансного искусства (притом не только творчества Дюрера). Однако последующее развитие молодых художников протекало несколько парадоксально.

В 1810 году Овербек и Пфортр, а затем и многие их единомышленники переехали в Рим. Здесь они обосновались в полуразрушенном монастыре Св. Исидора и организовали свою жизнь (а заодно и облик – длинные волосы, старонемецкие береты) на манер средневековых религиозных братств. Их глубокая и искренняя набожность сочеталась с высокими этическими прин-

ципами. Творчество они рассматривали как служение Богу. Овербек уподоблял свое искусство арфе царя Давида, на которой тот играл псалмы во славу Господа. Стремление приобщиться к первоначальной чистоте религиозного чувства побудило его и многих других членов братства перейти в католичество². Все это дало основание современникам прозвать их художественное сообщество, основанное на религиозном служении, «назарейским братством». Первоначально, вероятно, имевшее иронический оттенок, это прозвище, как и многие другие подобные дефиниции, вскоре закрепилось за ними уже без всякого подтекста.

Как известно, еще в XVIII веке многие немецкие художники подолгу жили и работали в Италии. После того как туда переехали Овербек и Пфортр, а также Пассаван, Фогель, Хоттингер и некоторые другие, это паломничество в Рим расширилось. Свыше пятисот молодых художников из разных немецких государств отправились туда в течение первой трети XIX века.

Парадоксальность их эволюции заключалась в том, что, оказавшись в Италии, они, естественно, подпали под обаяние итальянского искусства – Рафаэля (особенно раннего) и мастеров кватроченто. Более поздние художественные явления оказывались, как правило, вне сферы их внимания. Старонемецкие традиции в их творческом сознании померкли, а во многих случаях были подавлены итальянскими впечатлениями. Рано умерший и, несомненно, очень одаренный Пфортр символически выразил это слияние двух национальных традиций в небольшом диптихе, где они персонифицированы в образах двух прелестных девушек, библейских героинь Суламифи и Марии, изображенных в соответствующем антураже (1811, Швейнфурт, частное собрание). Стилизация в характере образов, в изысканном рисунке фигур, звучном, тонко сгармонированном цвете воспринимается здесь достаточно органично и абсолютно лишена искусственности. Те же качества отличают «Автопортрет» Пфортра, исполненный удивительного лиризма и непосредственности, хотя его композиция и перенасыщена



Ф. Овербек. Портрет Пфортра. 1810



Ф. Овербек. Союз Италии и Германии. 1811—1828
П. Корнелиус. Св. семейство. 1810—1811

щем дружеский союз двух девушек, и позже, в более сухо выполненном законченном варианте этой композиции, хранящем,

многообразными и требующими расшифровки символами, как и портрет самого Пфорра работы Овербека (1810, Берлин, Старая национальная галерея).

Фридрих Овербек был духовным лидером назарейства, его даже называли «священником» Союза. Человек высоких моральных качеств, он оказал большое влияние на многих художников, в частности на Александра Иванова, который общался с ним в Риме. Овербек создал свой вариант эмблемы символического союза Италии и Германии в свободно и изящно написанном эскизе (1811, Дрезден, Картинная галерея

однако, лирическую привлекательность образов в духе Рафаэля (1811—1828, Мюнхен, Новая пинакотекка).

В Риме к назарейцам кроме перечисленных выше присоединились многие другие немецкие художники: уроженец Дюссельдорфа Петер Корнелиус (1783—1867), Вильгельм фон Шадов (1788—1862) — сын и ученик скульптора Иоганна Готфрида Шадова, Филипп Фейт (1793—1877), Юлиус Шнорр фон Карольсфельд (1794—1872) и другие. Следуя в русле идентичных идейно-творческих тенденций и опираясь на одни и те же традиции старонемецкого, а в еще большей степени итальянского раннеренессансного искусства, назарейцы очень быстро выработали общезначимый и в значительной мере внеиндивидуальный стиль, который в дальнейшем все более сближался с интернациональным классицизмом, развивавшимся на итальянской почве. Аналогии этого стиля с большими или меньшими вариациями нетрудно обнаружить и в других национальных школах, даже в искусстве Энгра, о чем уже говорилось выше, при том, что французский мастер, конечно, превосходил назарейцев талантом и профессиональным совершенством и был несравненно оригинальнее и многообразнее в своих творческих концепциях.

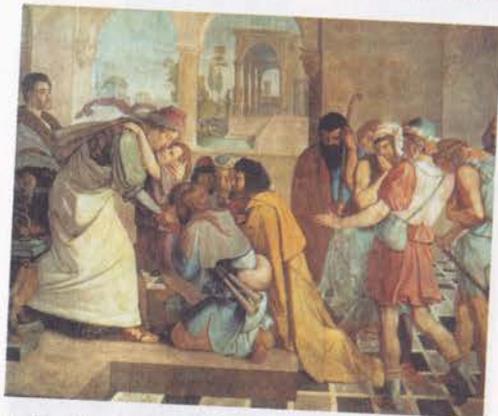
Назарейцы работали как в станковой, так и в монументальной живописи. Примерами первой могут служить квазиренессансные «Мадонны» Овербека («Мадонна с Младенцем», 1818, Копенгаген, Музей Торвальдсена) или «Св. Семейство» Корнелиуса (1810—1811, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт). В том же ретроспективном духе, как правило, решены и их портреты, например «Семейный портрет» Овербека (1820—1821, Любек, Музей истории искусства и культуры). Но главной своей миссией они считали возрождение монументальной фресковой живописи. Их первой совместной работой в этой области была роспись одного из залов каза (дома) прусского консула Бартольди в Риме (палаццо Дзуккаро) на сюжеты истории Иосифа. Этот тематический выбор чрезвычайно характерен — нравоучительный, морализирующий элемент играл важную роль во многих произведениях



Ф. Овербек. Семейный портрет. 1820—1821



Ф. Овербек. Продажа Иосифа братьями.
Роспись в каза Бартольди в Риме. 1816–1817



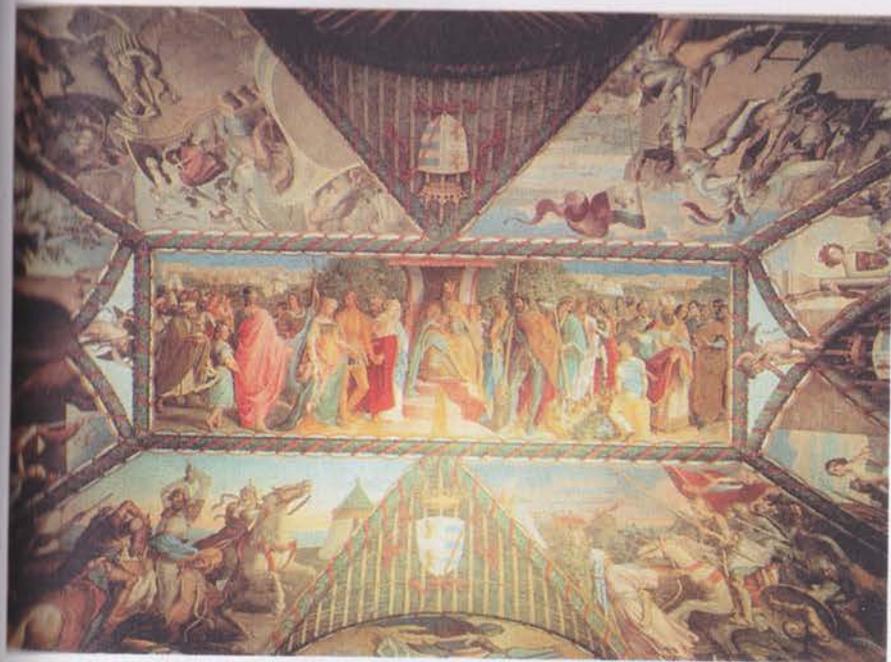
П. Корнелиус. Иосиф открывается братьям.
Роспись в каза Бартольди в Риме. 1816–1817

назарейцев, идеалом которых было сочетание красоты, добра и истины. Иосиф, прошедший через многие испытания и искушения, но сохранивший преданность этим идеалам, был для них адекватным героем. В цикле росписей каза Бартольди (1816–1817) Овербек исполнил композиции «Продажа Иосифа братьями» и «Семь скудных лет» (в лонете); Корнелиус — «Иосиф толкует сны фараону» и «Иосиф открывается братьям»; четыре других фрески, также иллюстрирующие эпизоды истории библейского героя, были написаны фон Шадовом и Фейтом. Все они выдержаны в псевдокватроцентристском духе: решение пространства с четким делением на планы, фризообразное расположение фигур, их характер, одежда, аксессуары восходят к дорафаэлевской традиции. Резкий суховатый рисунок ограничивает крупные пятна блеклого цвета, определяющие един-

ство колорита, не слишком выразительного, но цельного. Все композиции, в частности (и, может быть, в особенности) «Продажа Иосифа братьями» Овербека, перенасыщены нарративными элементами, совмещенными в едином пространстве. При этом постоянно проводятся аналогии между эпизодами истории Иосифа и событиями из жизни Христа. Овербек широко использует символические мотивы и эмблематику, но главным остается наглядное и легко воспринимаемое повествование. Остальные фрески в каза Бартольди выполнены в том же духе и стиле, с очень незначительными индивидуальными вариантами. Неорганичность сочетания в них немецких и итальянских традиций очевидна, равно как и преобладание вторых.

Не менее очевидны, впрочем, искренность этих художников и серьезность их намерений.

Росписи каза Бартольди имели большой успех в художественных кругах Рима. Позже они были сняты со стен и перевезены в берлинскую Старую национальную галерею, как и законченные



Росписи казино Массимо. 1817–1829

через несколько лет росписи казино Массимо (1817–1829). На этот раз, соответственно программе, составленной заказчиком — маркизом Массимо, они были посвящены итальянским поэтам — Данте, Ариосто и Тассо. В их исполнении кроме Овербека, Корнелиуса (до его отъезда в Германию) и Фейта участвовали также Кох, Шнорр фон Карольсфельд и Фюрих.

Сейчас быстрое признание и успех назарейцев в Риме могут показаться странными. Однако в те годы их искусство было созвучно классицизирующим тенденциям, господствовавшим в итальянской художественной среде, — ведь это было время и громкого успеха Торвальдсена. Вильгельм фон Шадов выразил связь их творческих концепций в известном тройном портрете Торвальдсена и братьев Шадовых (ок. 1815–1818, Берлин, Старая Национальная галерея; второй сын Иоганна Готфрида Шадова, Рудольф, был скульптором). Лишь немногие современники осудили ретроспективный характер искусства назарейцев. Среди них были Гёте и Фридрих.

Овербек, который пользовался особым авторитетом в художественных кругах Рима, до конца своих дней прожил в Италии. К позднему периоду его творчества, которое становилось все более отвлеченным и безликим, относится большая композиция «Торжество религии в искусстве» (1829–1840, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт; уменьшенное монохромное повторение — Санкт-Петербург, Эрмитаж). Ее можно считать



В. фон Шадов. Автопортрет с Б. Торвальдсеном и Р. Шадовом. Ок. 1815—1818 гг.

программной для всего назарейского движения. Согласно описанию самого художника, композиция делится на небесную и земную сферы. В верхней части изображены парящие в заоблачном пространстве Мадонна с Младенцем в окружении персонажей Ветхого и Нового Завета. Некоторые из них, ближайшие к трону Богоматери, персонифицируют различные искусства: Давид с арфой — музыку, святой Лука с мольбертом — живопись. В нижней, земной зоне, столь же симметричной по композиции, организованной вокруг центрального мотива — фонтана — символа жизни, возносящего свои струи к небесам, Овербек представил прославленных христианских художников, архитекторов, скульпторов и поэтов, некоторых церковных и политических деятелей. В этом сонме великих людей прошлого можно узнать и современных художников, призванных возродить гармонию и чистоту искусства прошлых эпох — Корнелиуса Фейта и самого Овербека. Зависимость этой части композиции от «Афинской школы» Рафаэля столь очевидна, что она может показаться преднамеренной. Но сопоставление с гениальным прообразом только усиливает впечатление надуманности и холодной риторики, которое производит это псевдомонументальное произведение.

Впрочем, многие современники приняли его восторженно. Александр Иванов писал, что счастлив находиться в Риме во время демонстрации картины, назвав это время «эпохическим для



К. Овербек. Торжество религии в искусстве. 1829—1840

живописцев новейших». Высоко оценил ее и В. А. Жуковский, по инициативе которого Овербеку было заказано уменьшенное повторение картины.

В отличие от Овербека большинство назарейцев, снискавших признание в Италии, в дальнейшем покинули Рим и обосновались в Германии. Многие из них возглавили ведущие художественные академии в разных городах, насаждая в своей педагогической деятельности отработанный и в значительной мере великий стиль своего искусства. Таким образом, состоялось не только примирение назарейцев с официальной школой, но и утверждение их эстетических принципов как господствующих в немецком академическом искусстве. Рожденное протестом против него, назарейское движение довольно быстро с ним слилось, ибо его программа и, прежде всего, патриотические приоритеты и следование традициям официальной религиозности вполне соответствовали культурной политике большинства германских государств.

Среди этих художников первое место принадлежало Петеру Корнелиусу. Он был, несомненно, самым значительным и при-



П. Корнелиус. Фауст и Мефистофель у Равенштейна. Иллюстрация к «Фаусту» И.-В. Гёте. 1811

П. Корнелиус. Иллюстрация к «Фаусту» И.-В. Гёте. 1811

стерству и экспрессии, — такие как «Пфорр на смертном одре» (1812, Милан, Пинакотекка Брера).

Надо отметить, что именно рисунки относятся, как правило, к числу наиболее оригинальных и интересных работ многих назарейцев — не только Корнелиуса, но и Овербека («Автопортрет», 1843–1844, Любек, Музей истории искусства и культуры) или Шнорра фон Карольсфельда («Портрет ху-

том самым честолюбивым из вернувшихся на родину назарейцев. Его первыми работами (еще до поездки в Италию) были иллюстрации к «Фаусту» Гёте, выполненные в духе старых немецких мастеров (Корнелиус хотел рисовать «как Дюрер»), в жесткой, «проволочной» манере («Фауст и Мефистофель у Равенштейна», 1811). Гёте нашел их «действительно удивительными», но не мог принять архаизирующий стиль художника и посоветовал ему отправиться в Италию. В Риме Корнелиус стал членом назарейского братства. Здесь он также много рисовал и создал работы, поразительные по ма-



Ю. Шнорр фон Карольсфельд. Портрет художника Янсена. 1831

Ф. Овербек. Автопортрет. 1843–1844

П. Корнелиус. Пфорр на смертном одре. 1812

дожника Янсена», 1831, Гамбург, Кунстхалле).

В живописи, как в станковых произведениях, так и в росписях, Корнелиус следовал назарейской программе. Однако его фрески в каза Бартольди, особенно «Иосиф открывается братьям», отличаются от композиции Овербека из того же цикла большим драматизмом и напряженностью выражения. Вернувшись в Германию, Корнелиус возглавил художественные академии в Дюссельдорфе, Мюнхене, а в последние годы жизни — в Берлине. В юности не принимавший «сковывающие рецепты» академий, Корнелиус с ними полностью примирился. Начиная с 1820-х годов искусство назарейцев не только приобрело официальный статус, но и определило направленность художественного образования в большинстве ведущих школ Германии.

После возвращения из Италии Корнелиус выполнил в Мюнхене ряд монументальных работ по заказу герцога Людвига Баварского. Прежде всего, это композиции на сюжеты «Илиады» в Мюнхенской глиптотеке, возведенной по проекту Лео фон Кленце («Зал богов» и «Зал героев», 1820–1830). Органично связанные с классицистической архитектурой музея, они обнаружи-



П. Корнелиус. Аполлон. Фрагмент росписи в Мюнхенской глиптотеке. 1820—1830

П. Корнелиус. Страшный суд. 1836—1839.
Церковь Св. Людвиг в Мюнхене



вают значительное мастерство организации многофигурных сцен, однако их патетика остается внешней и искусственной. То же можно сказать и о гигантской композиции «Страшный суд», которую Корнелиус написал для церкви Св. Людвиг в Мюнхене (18 × 11 м, 1836—1839), сочетающей композиционный размах и уверенное чувство пластической формы с эклектической зависимостью от аналогичных произведений Синьорелли и, особенно, Микеланджело. Тот же линейный в своей основе стиль Корнелиус развивает в гризайлях, выполненных для усыпальницы Нового собора в Берлине. В композиции «Всадники Апокалипсиса» художник вдохновлялся знаменитой гравюрой Дюрера, образы которой он



П. Корнелиус. Всадники Апокалипсиса. Гризайль

стремился поднять на уровень микеланджеловской монументальности. Она производит впечатление своим масштабом и пластической напряженностью формы, но, в целом, рождает ощущение надуманной и даже ходульной экспрессии. В своих поздних произведениях Корнелиус придавал все меньшее значение цвету, а композиции для берлинского собора так и оставил монохромными. Как справедливо отмечают исследователи, этот «корифей назарейства» несет значительную долю ответственности за распространение худосочной и все более поверхностной «живописи картонов», захлестнувшей монументальное искусство Германии в середине XIX века.

Влияние Корнелиуса было очень значительным на его родине, а слава распространилась далеко за ее пределами. Работы художника, показанные на Всемирной выставке в Париже в 1855 году, были отмечены Т. Готье, правда с оговоркой, что главные произведения Корнелиуса — стенные росписи — остаются почти неизвестными вне Германии. Впрочем, и во Франции монументальная живопись мастеров академизма и Салона в своем эклектизме не слишком далеко ушла от назарейцев и их последователей. Достаточно вспомнить хотя бы роспись Делароша в Школе изящных искусств или работы ученика Энгра Ипполита Фландрена в церкви Сен Жермен де Пре.

Самым крупным и оригинальным мастером немецкой монументальной живописи, принадлежавшим к младшему поколению



А. Ретель. Битва при Кордове. Роспись в ратуше Аахена. 1840–1851



А. Ретель. Смерть на баррикаде. 1849. Ксилография

назарейцев, был Альфред Ретель (1816–1859). Он учился в Дюссельдорфской Академии, которую после Корнелиуса возглавил Вильгельм фон Шадов, руководивший ею в соответствии с назарейскими принципами. Но большинство учеников Шадова искало новые пути в искусстве. В дюссельдорфской школе, которая начиная с 1830-х годов играла видную роль в художественной жизни Германии, получили особое развитие не столько религиозная живопись, сколько исторический и бытовой жанр, а также пейзаж. Ретеля привлекало, прежде всего, национальное прошлое Германии. Героике эпоса посвящены его иллюстрации к «Песням о Нибелунгах» (1840), проникнутые суровым духом древних легенд. Главное его живописное произведение – цикл росписей, посвященных истории Карла Великого, в ратуше Аахена (1840–1851, частично погибли во время Второй мировой войны) – города, где родился Ретель. Эти росписи отличает от монументальных работ других художников, современников мастера, подлинное чувство большой формы и уверенность обобщения. Ретель, как он сам говорил, стремился изжить сухое выполнение деталей, свойственное немецкому характеру. Кроме того, его росписи обнаруживают значительно более индивидуальную концепцию образов, исполненных сумрачного величия и воплощающих таинственный мир далекой эпохи («Оттон III у гроба Карла Великого»). Аахенские фрески едва ли не самые зна-

чительные произведения немецкой монументальной живописи XIX века.

Трагическим настроением пронизаны две графические серии Ретеля – «Пляска смерти» и «Еще одна пляска смерти» (1848–1849). В интерпретации этой, столь характерной для немецкой культуры темы (от Средневековья до новейшего времени) художник обратился и к специфически национальной технике – ксилографии. Архаизация приемов не снижает в этих листах, решенных в резкой лапидарной манере, интенсивности чувства, с которым воплощен смертный час в разных человеческих судьбах. Особенно интересна вторая серия – своеобразный отклик на революцию 1848 года и ее трагический исход. Знаменитый лист «Смерть на баррикаде» (1849) воспринимается как горестный парафраз «Свободы» Делакруа. В гравюре Ретеля победное воодушевление сменяется безнадежностью отчаяния – смерть на коне медленно двигается по усеянной трупами баррикаде как единственный всевластный победитель революции.

В течение нескольких десятилетий творчество назарейцев занимало господствующее положение в немецком искусстве. Впрочем, далеко не безраздельное. Легко себе представить, что от-



А. Ретель. Смерть как друг. 1851. Ксилография

влеченность, ретроспективизм, холодный пафос их произведений должны были вызвать к жизни потребность в более непосредственном выражении мира, в более простых и естественных человеческих чувствах и в соответствующих образных концепциях и художественном языке. И такое искусство не заставило себя ждать, развиваясь почти одновременно и чаще всего мирно сосуществуя с академическим романтизмом назарейцев.

Поздний романтизм. Бидермейер

В своей книге «Утрата сердцевины» («Verlust der Mitte») Ханс Зедльмайр заметил, что в определенный момент эволюции немецкой культуры ясно обозначилась тенденция перерождения мифа в сказку¹. Миф отнюдь не был упразднен, но наряду с ним наметилось обращение, прежде всего в литературе, к иным сферам миропредставления, к иным пластам национального наследия — к народной поэзии, фольклору, народной песне и сказке. Собственно истоки этой тенденции восходят к концу XVIII века, и прежде всего к деятельности Иоганна Готфрида Гердера, собравшего и опубликовавшего в немецком переводе сборник «Голоса народов в песнях» («Stimmen der Völker in Liedern», 1778–1779). В него входили песни разных народов, в том числе южнославянских. Это издание стало импульсом дальнейшей деятельности в том же направлении уже в сфере немецкого национального фольклора. Она была связана, главным образом, с кружком гейдельбергских романтиков, объединившим в 1800-х годах поэтов и литераторов — Клеменса Brentано, Ахима фон Арнима и братьев Якоба и Вильгельма Гримм, что, впрочем, не исключало их контактов, особенно Арнима и Brentано, с йенскими и берлинскими романтиками.

В 1806–1808 годах Арним и Brentано издали сборник немецких народных песен — «Волшебный рог мальчика». «Наш сборник, — писал во введении к нему Brentано, — будет соединять поэтическое и ежедневное, он будет соединять духовные и рабочие песни, различные по времени дня и года... ни один возраст не будет исключен»². Этот сборник стал событием в культурной жизни Германии. Его появление приветствовал Гёте, пожелавший в своей рецензии, чтобы «эта книжечка находилась в каждом доме, где живут здоровые люди, у окна, у зеркала или где вообще лежат молитвенник и поваренная книга...»³

Через несколько лет за «Волшебным рогом мальчика» последовал сборник сказок братьев Гримм, полагавших, что «истинная поэзия всегда связана с жизнью, ибо из нее возникает и к ней возвращается»⁴.



А. Л. Рихтер. Переправа у Шрекенштейна. 1837

Гейдельбергские романтики утвердили, таким образом, новое, поэтическое переживание жизни, в корне отличное и от универсализма Рунге, и от философского ее осмысления Фридрихом, и от ретроспективизма назарейцев. Это миросознание, чуждое индивидуализму ранних романтиков (Новалиса или Фридриха), родственное в восприятии и истолковании жизни народной сказке и, особенно, народной песне, соответственно несло в себе объединяющее «хоровое начало» (В. М. Жирмунский).

Это миросознание определило тематический репертуар, образы и стиль стихов и новелл Й. фон Эйхендорфа или В. Миллера, песенной (именно песенной!) лирики Шумана и Шуберта (вокальный цикл «Прекрасная мельничиха») и опер Вебера. В изобразительном искусстве та же тенденция полнее всего представлена в творчестве художников, которых часто называют поздними романтиками или постромантиками, — Людвига Рихтера и Морица фон Швинда.

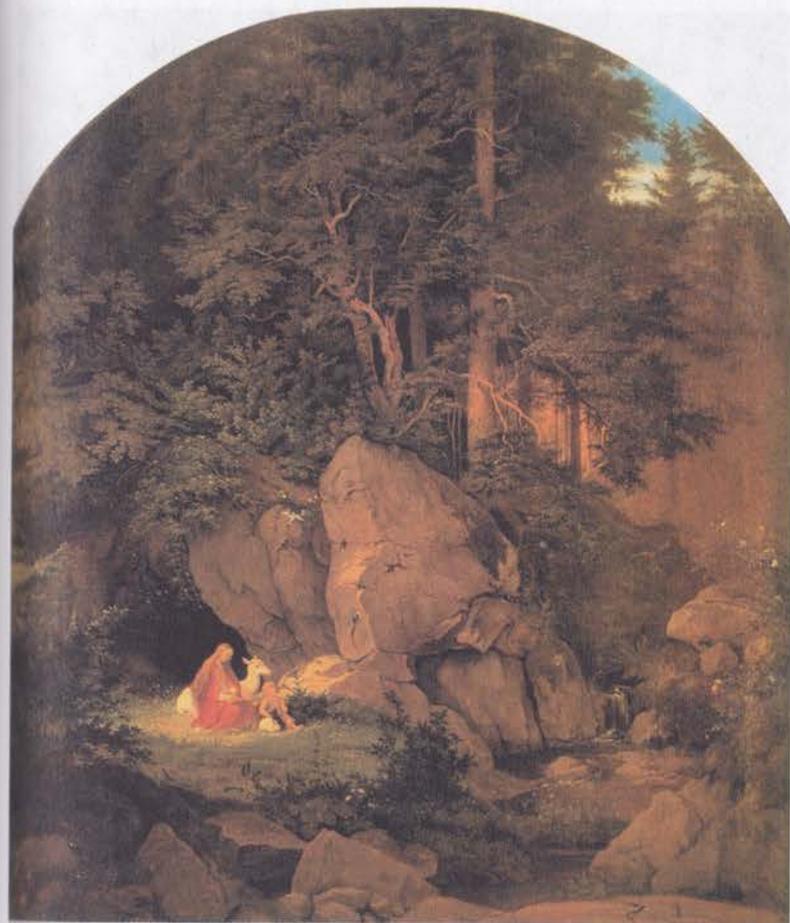
Адриан Людвиг Рихтер (1803–1884) был учеником и позже профессором Дрезденской Академии художеств, а в течение ряда лет — учителем рисования на Мейссенской фарфоровой мануфактуре. В молодости он провел несколько лет в Италии, где был связан с кругом назарейцев и писал пейзажи в духе Коха. Однако уже тогда он осознал необходимость искать свой путь — это был путь обращения к реальности, преображенной и просветленной поэтической фантазией. Путь искусства, способного найти отклик в душе каждого человека. «Искусство для народа, а иначе — к чему оно?» — написал он в одном из своих юно-

шеских писем⁵. С творчеством Рихтера в немецкое искусство вошло то сочетание «поэтического и ежедневного», о котором писал Brentano в своем предисловии к «Волшебному рогу мальчика», — проникновенная любовь к родной природе, тонкое ощущение ее прелести, сочувственное внимание к жизни связанных с нею людей. Все это с особенной полнотой воплощено в одной из самых известных картин художника — «Переправа у Шрекенштейна» (1837, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров). Вид Эльбы, не лишенный торжественности благодаря симметрично обрамляющим ее возвышенностям, исполнен



А. Л. Рихтер. Маленький пруд в Исполиновых горах. 1839

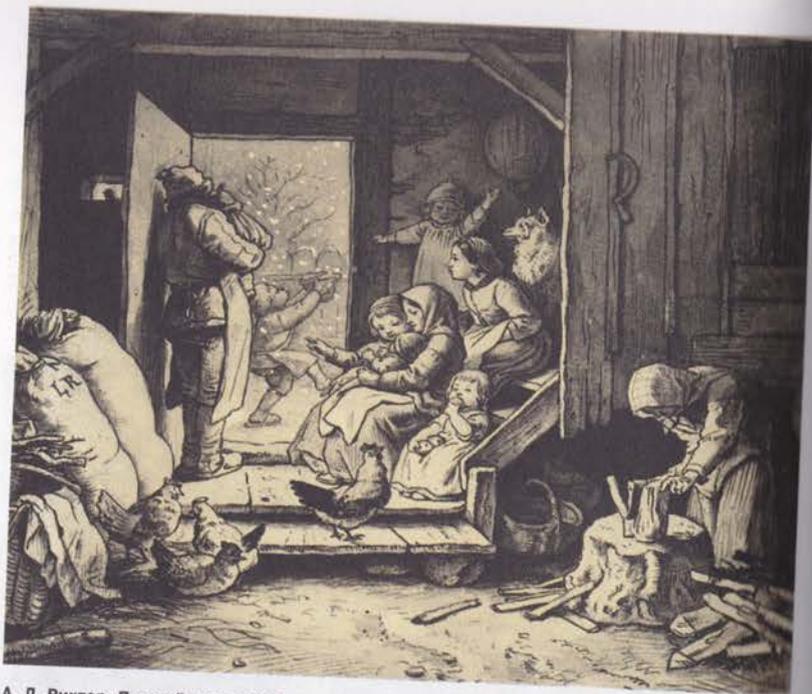
спокойствия и проникнут мирным настроением тихого вечера. Высокое небо, сияющее оранжевым светом заката, отражает теплые отсветы на гладкую поверхность воды, по которой медленно скользит лодка. Даже в темном утесе с руинами замка нет ничего пугающего вопреки его названию («Шрекенштейн» — «скала страха»). К нему устремлен мечтательный взгляд юноши, стоящего в лодке. Символика ненавязчиво вплетается в эту бесхитростную картину. Лодка — это и корабль жизни, он перевозит на другой берег и старого арфиста, и молодую пару, и играющего ребенка. И все они нераздельно слиты с природой, погружены в золотистое свечение уже скрывшегося солнца. Здесь нет сложности, бесконечной глубины искусства Фридриха (Рихтер порицал его за иероглифичность), но есть поэтическое переживание родной природы и мирно текущей в ней жизни.



А. Л. Рихтер. Геновева в лесном уединении. 1839–1841

«Маленький пруд в Исполиновых горах» (1839, Берлин, Старая национальная галерея) — едва ли не лучшая живописная работа Рихтера. Горный мотив, который так часто писал Фридрих, передавая безмерность далеких вершин, здесь редуцирован до почти уютного замкнутого пространства, как будто ничем не угрожающего человеку, несмотря на мастерски переданное бурное состояние природы. Одинокая фигурка старика, бредущего со своей собакой по берегу пруда, трудноопределима в своем характере: то ли она принадлежит реальному миру, то ли сказке, анимательной, но нестрашной.

В картине «Геновева в лесном уединении» (1839–1841, Гамбург, Кунстхалле) Рихтер обратился к старой легенде о пфальцграфине Геновеве, оклеветанной перед мужем и изгнанной со своим ребенком в лес, где ее оберегали дикие звери, так что он стал для нее спасительным убежищем. Позже, когда ее невин-



А. Л. Рихтер. Первый снег. 1869



А. Л. Рихтер. Рождественский базар. 1874-1875

немецкого народа», «Векфильдскому священнику» О. Голдсмита, «Старым и новым студенческим песням». Но особенно прославился иллюстрациями немецких народных сказок и гравюрами на дереве для так называемых «семейных книг» с картинками, объединенными весьма характерными общими названиями: «Для дома», «Новый букет для дома», «Поучения и наставления»,

ность была доказана, Геновева была возвращена в замок. Эту легенду, очень популярную в среде романтиков, обработал Тик, а Шуман написал оперу на ее сюжет. Картину Рихтера многие исследователи считают самым полным выражением духа позднего немецкого романтизма, воплотившего мечту о сказочной гармонии природы и человеческой жизни.

Совершенно особой областью творчества Рихтера была его графика. В 1836 году он встретился с известным издателем Г. Вигандом и с этого времени стал много и плодотворно работать как иллюстратор. Рихтер обращался к самым различным текстам — «Истории

«Воскресенье» и т. д. В этих книгах с особой задушевностью и подчас острой наблюдательностью художник воплотил повседневное существование мелких бюргеров, ремесленников, крестьян, их нехитрый быт, их занятия и развлечения, их радости и огорчения в смене времен года и дня, в тесном, но уютном домашнем мире или на фоне столь же уютных, чуть стилизованных пейзажей. Мир гравюр Рихтера может показаться мелким и даже ущербным по сравнению с возвышенными образами ранних романтиков, но в нем есть подкупающее человеческое тепло и искренность, а порой и тонкий юмор. При этом художник сумел выработать своеобразную манеру рисунка, упрощенного, но не примитивного, не чуждого элементов гротеска, благода-



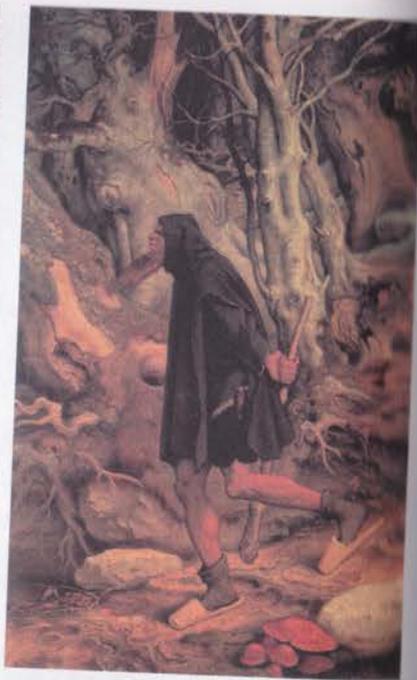
А. Л. Рихтер. Ко дню рождения. 1869

ря чему образы его гравюр, в том числе и детские, никогда не приобретают сентиментальный или слащавый характер.

Графические произведения художника имели огромный успех в самых широких социальных слоях. Рихтер снискал благодаря им прозвище «любимец немецкого народа». Но и знатоки искусства, в частности Ф. Куглер, оценили их очень высоко. Эти работы, несомненно, стали фактом культурной жизни Германии середины XIX века, и в дальнейшем их стиль получил развитие в искусстве многих более поздних художников. Именно в графике Рихтера особенно ощутим дух бидермейера — культурно-художественного направления, чрезвычайно характерного для искусства Германии и Австрии. Впрочем, в принципе гравюры



М. фон Швинд. Прощание Елизаветы с супругом, отправляющимся на войну. Роспись в замке Вартбург. 1853–1856

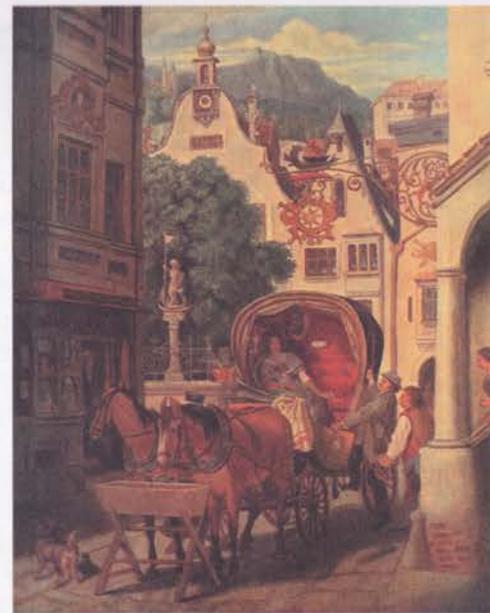


М. фон Швинд. Рюбецаль. Ок. 1845 г.

Рихтера мало отличаются от его сказочных произведений. И в тех и в других господствует светлое идиллическое настроение. Это образы желанного мира (Wünschwelt), как пронизательно заметил В. Гейсмайер⁶.

Собственно то же самое можно сказать о многих произведениях Морица фон Швинда (1804–1871). Он родился в Вене, и с этим обстоятельством часто связывают жизнерадостный характер его искусства, который охотно идентифицируют с «венским» образом жизни. В юности Швинд был дружен с Шубертом, и музыкальные ассоциации рождают многие работы художника, при том, что по масштабу и значению они несоизмеримы с творчеством великого композитора. В Венской, а затем в Мюнхенской академиях он был воспитан в духе назарейской эстетики, но в дальнейшем это мало повлияло на его искусство. Сам Швинд считал, что всякий художник неминуемо собьется с пути, если забудет родной язык, и лучшие его произведения далеки от назарейского эклектизма, что, впрочем, не помешало ему стать профессором Мюнхенской Академии.

Швинд работал в самых различных жанрах и техниках. Он создал монументальные росписи в мюнхенской королевской резиденции (1832), в замке Вартбург (1853–1856), где одна из ком-



М. фон Швинд. Свадебное путешествие

А. Л. Рихтер. Рисунки к сказке «Красная Шапочка». До 1860 г.

позиций навеяна «Мейстерзингерами» Вагнера, в фойе Венской оперы (на сюжеты «Волшебной флейты» Моцарта, после 1868 г.), витражи для церквей Мюнхена и Глазго, живописные и графические иллюстрации к немецким сказкам, бытовые сцены современной жизни. Но к какому бы жанру или сюжету ни обращался этот чрезвычайно плодовитый и в свое время очень популярный художник, он во всех случаях был занимательным рассказчиком. В этом в первую очередь и проявляется его дарование. Не лишенный композиционной фантазии, он в большинстве своих работ остается, прежде всего, рисовальщиком; их живописные достоинства обычно довольно скромные. Но его произведения подкупают живостью повествования и беззаботно радостной интерпретацией сюжетов и образов. Стихия Швинда — сказка, с нею связаны лучшие его произведения — живописные циклы «Золушка» (1850) и «Сказка о семи воронах» (1857–1858). Оттенок сказочности Швинд вносит и в некоторые жанровые сцены, в частности в автобиографическую картину «Свадебное путешествие», написанную двадцать лет спустя после этого события в жизни художника, дополнив ее некоторыми воображаемыми элементами и уделившего большое внимание «пряничной» архитектуре старого Мюнхена.

В картине «Прощание на рассвете» Швинд обращается к еще более раннему эпизоду своей жизни, когда он покидает родительский дом, отправляясь в странствия по миру. Сюжет чрезвычайно характерный, даже эмблематичный для немецкой литературы (достаточно вспомнить «Гейнриха фон Офтердингена» Новалиса или «Странствия Франца Штернбальда» Тика). Эта картина Швинда, очень тонкая по настроению, вызывает в памяти «Утреннюю серенаду» Шуберта. И те же ассоциации рождает одна из самых поэтичных работ Швинда — «Утренний час» (1858, Мюнхен, галерея Шака), изображающая его дочь Анну у открытого окна. Мотив, как уже говорилось, широко распространен в романтическом искусстве и приобретает в нем очень разную интерпретацию. В упоминавшейся картине Фридриха «Женщина у окна» он решен в символическом плане. Пространство интерьера узко, опустошено и не играет главной роли в смысловой структуре полотна. В композиции Швинда оно, наоборот, широко развернуто на зрителя, а многочисленные предметы быта рождают ощущение мирного домашнего уюта. Именно это ощущение особенно специфично для культурно-художественной тенденции в немецком и австрийском искусстве, обозначаемой понятием «бидермейер».

Своим происхождением этот термин обязан литературной мистификации. В 1848 году в мюнхенской газете «Летучие листки» были опубликованы два стихотворения Виктора фон Шеффеля — «Вечернее уютное времяпровождение Бидермана» и «Сетования праздного Мейера». Из этих названий, использованных существительное «бидерман» («Biedermann» — «добропорядочный человек») и фамилию Мейер, два остроумных и склонных к игре человека — врач Адольф Кусмауль и юрист Людвиг Эйхродт — составили псевдоним, под которым они публиковали наивные и благодушные стихи Самуэля Фридриха Заутера (ранее уже напечатанные), а заодно и свои собственные в мюнхенских сатирических журналах, также подписанные вымышленным швабским учителем Виландом Готтлибом Бидермейером. С неизбежностью возникает аналогия со столь же воображаемым поэтом Козьмой Прутковым в России — созданием А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых. Тем более что как Козьма Прутков, так и Бидермейер представляли собой законченный и, конечно, карикатурный тип самодовольного и ограниченного филистера.

Стихи Бидермейера, которые публиковались между 1854 и 1857 годами, в восприятии современников и последующих поколений олицетворяли умонастроение немецких обывателей между Венским конгрессом и мартовской революцией 1848 года — их умеренность, ограниченность, благодушие, а главное — боязнь всяких изменений и потрясений.



М. фон Швинд. Утренний час. 1858

Значение типологической и стилистической дефиниции бидермейер приобрел на рубеже XIX и XX столетий. Этим термином определялись и определяются многие явления немецкой и австрийской литературы и изобразительного искусства, развивающиеся преимущественно с 1820-х годов, особенно в таких художественных центрах, как Мюнхен, Берлин, Гамбург, Вена. Что касается верхней границы развития этого явления, то она весьма неопределенна и простирается в некоторых, правда исключительных, случаях до 1870-х годов.

На протяжении нескольких десятилетий бидермейер (в широком значении этого понятия) охватывает самые разнообразные сферы культуры, не только творческую деятельность, но и мирознание, образ жизни, манеру поведения, прикладное искусство, моду. Вместе с тем далеко не всегда удастся обнаружить это явление в «чистом» виде, а главное, определить его взаимоотношения с другими важнейшими тенденциями эпохи, ибо бидермейер отнюдь не обособлен от них ни в типологическом, ни в хронологическом смысле.

Бидермейер связан с романтизмом, но отличается от него, прежде всего, ограниченностью и узостью проблематики. В нем полностью исключается высокая философская содержательность раннего романтизма, его универсализм, духовный порыв к бесконечному, недостижимому. Сфера интересов этого искусства сосредоточена, главным образом, на узком пространстве ча-

стной жизни, сведена к повседневному ее течению, к непосредственному ее окружению и чаще всего — к уютному домашнему быту, в котором человек чувствует себя огражденным от внешних потрясений и конфликтов. Их бидермейер старательно избегает или, в крайнем случае, смягчает и растворяет в мирном течении жизни. Герой бидермейера довольствуется малым, но это малое поэтизируется и приобретает идиллический характер. В этом бидермейер и соприкасается с романтизмом, впрочем, романтизация повседневности приобретает в нем, как правило, сниженный, умеренный характер. Вместе с тем само обращение к непосредственной жизни, чрезвычайное внимание к предметному миру, а значит — к натуре, несет в себе если не черты, то предощущение реализма. И немецкий реализм действительно связан с бидермейером и как бы формируется в его недрах. Это достаточно наглядно демонстрирует творчество Адольфа фон Менцеля. Очевидно, правомерно рассматривать бидермейер как явление переходное от романтизма к реализму и вместе с тем как вполне самостоятельный культурно-художественный феномен.

Его формирование и развитие намного превышает хронологические рамки, обычно для них отводимые, — время политической реакции и «дезориентации духовно-культурной жизни» (Ф. Зенгле)⁷, которое и нашло отражение в государственной политике, провозгласившей проповедь покоя и устранение всяких конфликтов и противоречий, на что весьма чутко отозвались широкие слои бюргерства. Может ли это удивлять после катастрофических потрясений, пережитых Германией в первые десятилетия XIX века, когда потребность в покое была столь насущной? И случайно ли, что именно в странах, столь пострадавших от наполеоновских войн — Германии и Австрии, — бидермейер получил особое развитие. Примеры искусства, близкого бидермейеру, можно, правда, встретить и в культуре других стран — жанровые работы Л. Буальи во Франции или творчество художников школы А. Г. Венецианова в России. Но ни в одной стране бидермейер не получил столь широкого распространения и не сохранял так стойко свои позиции на протяжении сравнительно долгого времени, как в Германии⁸.

В литературе бидермейер представлен не только в творчестве таких писателей, как Й. фон Эйхендорф или А. Штифтер. Отдельные его проявления можно обнаружить в произведениях значительно более широкого круга авторов — Гофмана, Гейне и даже Гёте, который, кажется, сумел вместить в своем необъятном творческом сознании и образном мире самые разнообразные тенденции эпохи.

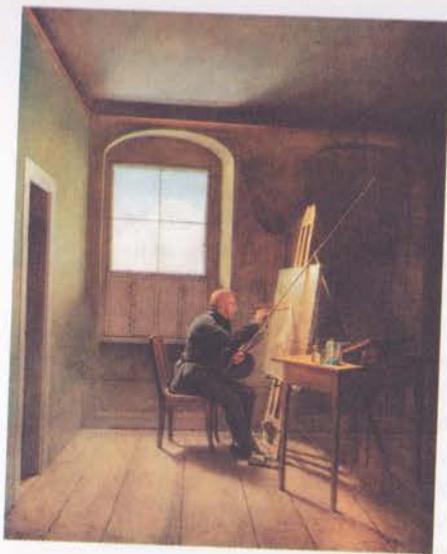
В изобразительном искусстве с бидермейером, как уже было сказано, связаны многие произведения Рихтера, особенно его

графика, и Швинда — прежде всего его жанровые произведения. И все же их творческие концепции в целом не вполне укладываются в рамки этого понятия, впрочем достаточно широкого.

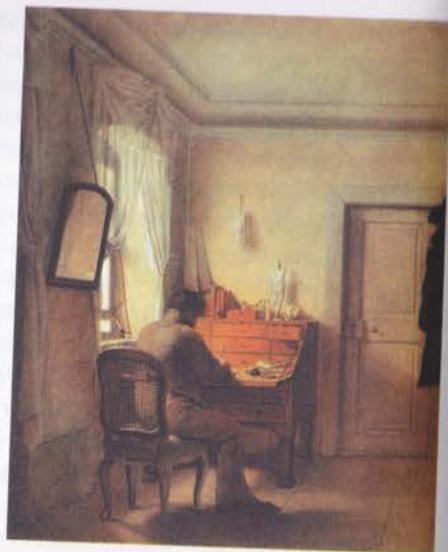
Характерно, что разные исследователи связывают с бидермейером разных художников, а некоторые чрезвычайно расширяют это понятие, не всегда правомерно, за счет единичных проявлений бидермейеровской образности и стиля у таких художников, как Фридрих или Рунге⁹. Это лишний раз свидетельствует о подвижности границ бидермейера, а также о том, что нет непроходимой грани между ним и искусством назарейцев или тех мастеров, которых традиционно относят к реализму. Бидермейер — открытая структура, допускающая весьма широкие возможности взаимодействия с другими творческими устремлениями эпохи.

И столь же многообразен репертуар традиций, к которым обращаются художники бидермейера, — от голландской живописи XVII века и искусства рококо и сентиментализма до классицизма и ампира. В этом многообразии нетрудно убедиться, сопоставив образно-стилистические истоки бидермейера с его заключительными фазами.

К первым обычно относят творчество одного из самых поэтичных и своеобразных художников первой половины XIX века — Георга Фридриха Керстинга (1785—1847). Воспитанник Копенгагенской Академии художеств, он в 1808 году поселился в Дрездене, где вскоре сблизился с Фридрихом, в «круг» которого его обычно включают. Керстинг действительно писал пейзажи в духе Фридриха. Но не они определяют его место в искусстве первых десятилетий XIX века. Значительно более оригинальны и даже совершенны так называемые «интерьерные» или «комнатные» портреты Керстинга. К числу первых работ этого жанра относятся картины 1811 года «Каспар Давид Фридрих в своей мастерской» (Гамбург, Кунстхалле) и «Герхардт фон Кюгельхен за письменным столом» (Веймар, Государственные художественные собрания). Фигуры изображены в интерьере, в первом случае — строгом и аскетичном, во втором — уютном, но не перегруженном предметами. Собственно, в этих небольших картинах интерьер и фигуры равнозначны, специфически портретные задачи как бы уступают в них место поразительному умению художника воссоздать общую поэтическую атмосферу комнаты, одухотворенной присутствием человека, его мыслями и делами, казалось бы будничными, повседневными, но рождающими особую эмоциональную ауру. Можно согласиться с Х. И. Нейдхардтом, что интерьеры Керстинга занимают в немецком искусстве такое же обособленное положение, что и символические пейзажи Фридриха, при всей несоизмеримости их образно-смыслового масштаба¹⁰. Невозмож-



Г. Ф. Керстинг. Каспар Давид Фридрих в своей мастерской. 1811



Г. Ф. Керстинг. Герхардт фон Кюгельхен за письменным столом. 1811



Г. Ф. Керстинг. Вышивальщица. 1812



Г. Ф. Керстинг. Перед зеркалом. 1827

но напрашивается сравнение с более поздними картинами Фридриха «Женщина у окна» и Швинда «Утренний час». Однако Керстингу чужд эсхатологический подтекст работы Фридриха, в которой важнейшее значение приобретает пространство, открывающееся за окном. Для Керстинга оно несущественно. Его интерьеры воспринимаются как самоценный мир, огражденный от всего внешнего. В них есть чувство защищенности, очень важное по смыслу, особенно если мы вспомним, когда создавались эти произведения, как и чуть более поздняя «Вышивальщица» (1812, Веймар, Государственные художественные собрания), исполненная тончайшего поэтического очарования. Это тревожное время отнюдь не оставило Керстинга равнодушным. Многие его друзья сражались с армией Наполеона, сам он в 1813–1815 годах участвовал в освободительной войне. Но тревоги и волнения остаются за пределами замкнутого пространства его интерьеров. В них господствует ясная прозрачная гармония, а сам быт как бы поэтически очищается. И в этом отличие картин Керстинга от предметной избыточности большинства интерьеров бидермейера, и в частности «Утреннего часа» Швинда, где нарушена присущая только работам Керстинга соразмерность человека и интерьера и их особая классическая духовность.

В этом поэтическом преображении бюргерского быта есть нечто родственное «Герману и Доротее» Гёте, который высоко ценил Керстинга и по совету которого «Вышивальщица» была приобретена герцогом Веймарским.

Тонкость изысканного рисунка и выразительность сдержанных, но удивительно гармоничных цветовых отношений адекватны камерному характеру интерьерных портретов Керстинга, а главное — их духовному строю. Свет играет важнейшую роль в передаче их эмоциональной атмосферы. В этом, как и в самих мотивах работ Керстинга (например, «Девушка, заплетающая косу», или «Перед зеркалом», 1827, Киль, Кунстхалле), можно уловить связь с искусством Вермеера. Связь, но отнюдь не влияние.

Нейхардт характеризует творчество Керстинга как феномен раннего реализма в лоне романтизма. В целом это верное определение намечает и место бидермейера в немецком искусстве, конечно с учетом индивидуальных творческих концепций и возможностей. Но ни один художник бидермейера уже не достигал в своем творчестве той высокой поэтичности и одухотворенности, которые отличают лучшие произведения этого мастера. Однако бидермейер подхватил и развил мотивы его работ, а главное — особое ощущение защищенности от жизненных волнений и бед, которое составляет одну из существенных граней его мирознания и творчества связанных с ним мастеров. Число этих мастеров очень велико, а значение, как правило, не достигает какого-либо исключительного индивидуального художественного уровня. Определенная узость проблематики и усредненность смысла изначально определили масштаб творческого истолкования действительности. Бидермейер представлен, прежде всего, малыми мастерами. Но хотя они ограничены



Ф. фон Райски. Детский портрет. 1850



Ф. Г. Вальдмюллер. Семья нотариуса Ж. А. Эльца. 1835

в своих творческих притязаниях и возможностях, это искусство в лучших своих образцах таит в себе ощущение уюта и интимности, а порой и несомненную поэтичность. Эти качества присущи всем жанрам в живописи или графике (реже скульптуре) бидермейера, включающим самые разнообразные аспекты жизни мира. Особенное развитие получает в бидермейере бытовой

жанр, который нередко взаимодействует с историческим и портретным. В последнем получают особое распространение групповые и семейные портреты в интерьере или на фоне приветливых пейзажей, воспевающие домашний уют, радость дружеского общения в узком кругу и семейные добродетели. Образы детей часто главенствуют в искусстве бидермейера — как в портретах, так и в бытовых сценах. Примерами могут служить детские портреты Фердинанда фон Райски (1806–1890), например «Фридрих, Болдуин и Антон Герман фон Бехтольдсхейм» (1838, Оббахюбер-Швейнфурт, частное собрание) или «Детский портрет» (1850, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров), а также «Семейный портрет» Карла Бегаса (1821, Кёльн, Музей Вальраф-Рихарта), или «Семья нотариуса Ж. А. Эльца»

ца» Фердинанда Вальдмюллера (1835, Вена, Австрийская галерея).

Соответственно смысловым и пространственным параметрам бидермейера бытовой оттенок нередко приобретают и исторические картины. Это относится к некоторым произведениям много работавшего в России Франца Крюгера (1797–1857), которого традиционно включают в круг бидермейера, что не вполне соответствует его стилистике в репрезентативных портретах коронованных особ и военных («Портрет Александра I верхом на коне», 1837; «Портрет великого князя Александра Николаевича», ок. 1840 г., оба — Санкт-Петербург, Эрмитаж). Вполне бидермейеровский характер имеет его «Портрет императрицы Александры Федоровны» (1836, там же).

Пейзаж в искусстве бидермейера представлен разными мотивами. Особенно характерны для него городские виды, в некоторых случаях обнаруживающие подлинную оригинальность композиционных решений. Таковы «Парохиальштрассе в Берлине» Эдуарда Гертнера (1831, Берлин, Старая Национальная галерея) или удивительный по стремительности перспективного сокращения «Вид на Колнерхофгассе в Вене» Алоиза фон Саара (1833, Вена, Музей истории города). Интерьеры привлекают особое внимание художников. Интерьерный характер приобретают часто пейзажи уютных цветущих садов и палисадников. Более масштабные виды встречаются реже, но и в них обычно проявляется стремление ограничить пространственные параметры композиций, даже в горных ландшафтах, например у Фердинанда Георга Вальдмюллера (1793–1865) — самого значительного австрийского живописца этого времени — в картине «Вольфгангзее» (1835, Вена, Австрийская галерея).

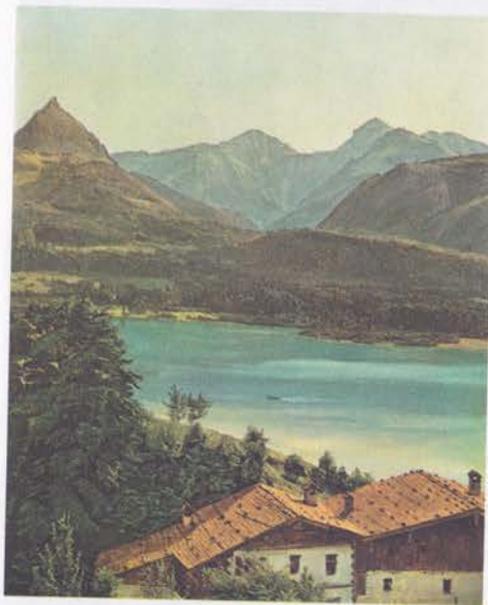


Ф. Крюгер. Портрет императрицы Александры Федоровны. 1836

К. Бегас. Семейный портрет. 1821

Ф. Крюгер. Портрет великого князя Александра Николаевича. Ок. 1840 г.



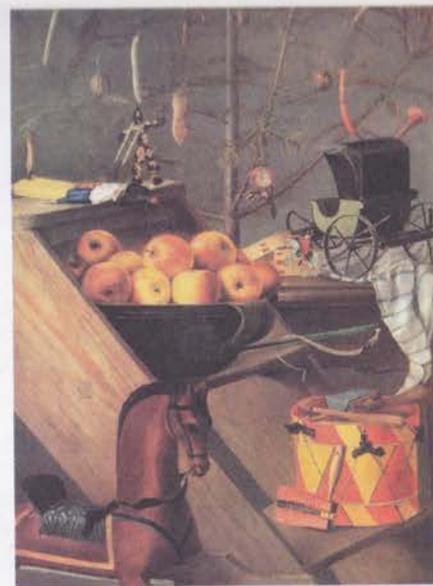


Э. Гертнер. Парохиальштрассе в Берлине. 1831
А. фон Саар. Вид на Колнерхофгассе в Вене. 1833
Ф. Г. Вальдмюллер. Вольфгангзее. 1835



Вальдмюллер писал и портреты и натюрморты («Букет роз у окна», 1832, там же). Натюрморт, естественно, получил широкое распространение в искусстве бидермейера с его исключительным интересом и любовью к предметному миру. Многие натюрморты, особенно цветочные, связаны с голландской и фламандской традицией, но некоторые обнаруживают большое своеобразие, а порой неожиданную экспрессию. Таковы парные картины неизвестного венского мастера «Стол рождественских подарков для девочки» и «Стол рождественских подарков для мальчика» (ок. 1835–1840 гг., Нюрнберг, Германский национальный музей)¹¹. Хаотическое нагромождение словно оживающих на наших глазах вещей рождает таинственное ощущение их скрытой жизни, родственное поэтике Э. Т. А. Гофмана.

Наиболее полным выражением мира бидермейера стало,

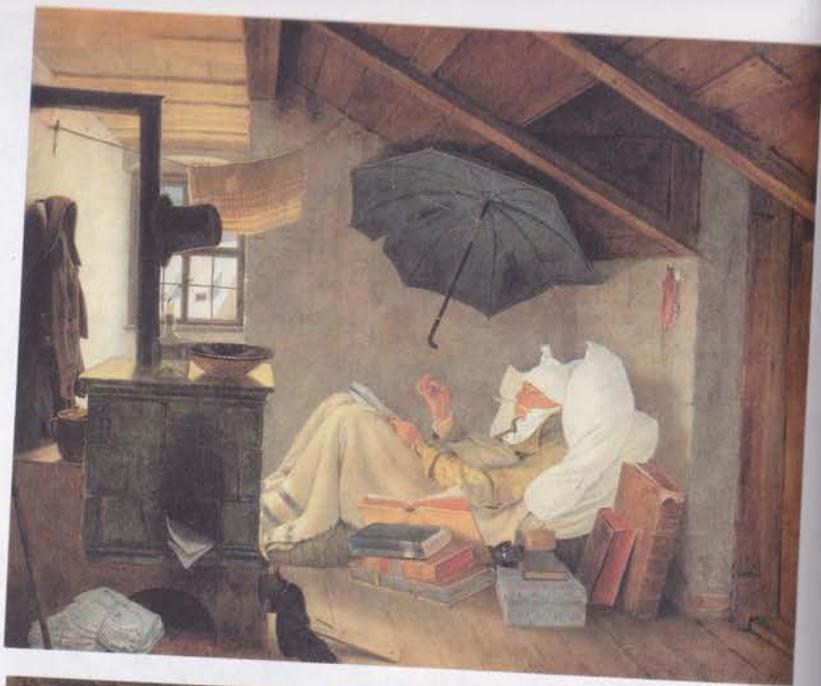


как считают многие исследователи, творчество мюнхенского художника Карла Шпицвега (1808–1885). Он не получил специального образования; вначале изучал фармакологию и естественные науки и лишь в двадцать пять лет решил заняться искусством. Шпицвег был самоучкой, но отнюдь не дилетантом. Более того, отсутствие академической выучки скорее способствовало его самостоятельному развитию. Поездки в Прагу и, особенно, в начале 1850-х годов в Париж расширили его художественный кругозор и оказали известное влияние на эволюцию живописного мастерства, но не изменили характер его творчества. Шпицвег был искусным рисовальщиком, о чем свидетельствуют не только его многочисленные иллюстрации в мюнхенских «Летучих листках», но и его живопись. Вначале несколько суховатая, она в дальнейшем обнаруживает растущее внимание к цвету и световым эффектам, большую мягкость исполнения.

Как живописец Шпицвег, несомненно, превосходит большинство художников бидермейера, и в частности своего друга

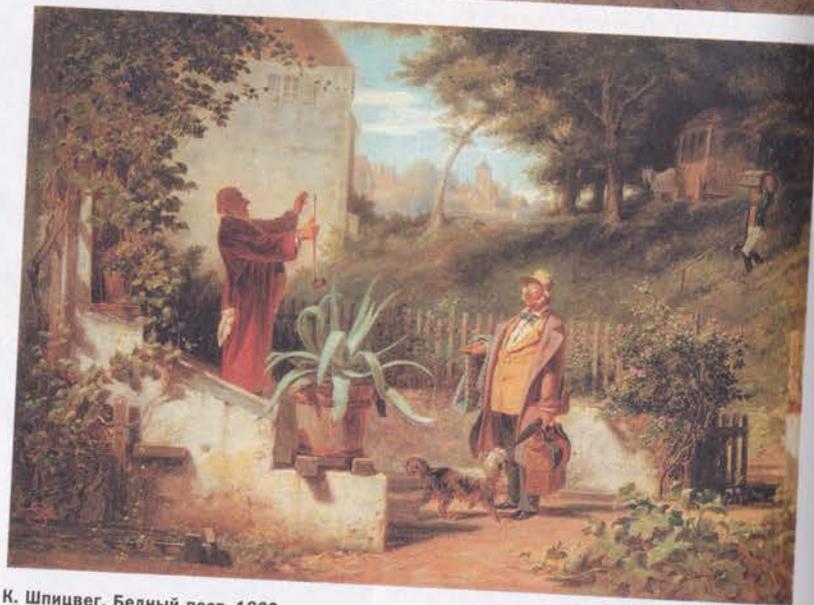


Неизвестный художник. Стол рождественских подарков для девочки. Ок. 1835–1840 гг.
Неизвестный художник. Стол рождественских подарков для мальчика. Ок. 1835–1840 гг.
К. Шпицвег. Любовное письмо. 1845–1846



К. Шпицвег. Бедный поэт. 1839

К. Шпицвег. Друзья юности. Ок. 1855 г.



Швинда. Оба они близки в своем сочувственном внимании к человеку и его эмоциональной жизни, но Шпицвег, как правило, не обращался к сказочным сюжетам, его лучшие и наиболее характерные произведения связаны с мирным, неторопливым те-

чением повседневности. Лишь в редких случаях они обнаруживают повествовательную занимательность («Любовное письмо», 1845–1846, Берлин, Старая Национальная галерея). Обычно они бессюжетны и посвящены несложным эпизодам жизни мелких бюргеров (в самом широком понимании этой социальной дефиниции). Герои Шпицвега — чаще всего немолодые, одинокие, чудаковатые люди, беспомощные перед жизненными ситуациями, но преданные своим увлечениям и привязанностям («Друг кактусов», Лихтенштейн, частное собрание; «Книжный червь», Мюнхен, Баварское художественное собрание, и др.). В таких работах бидермейеровская идилличность нередко сочетается с сочувственной иронией, а порой и острой характерностью образов.

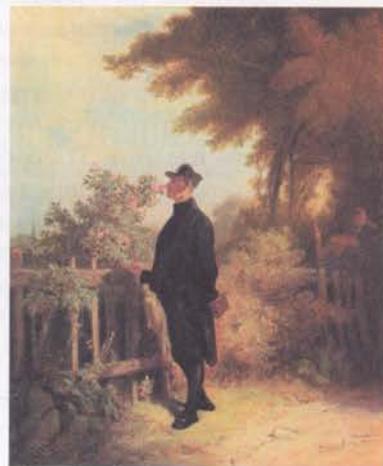
Прекрасный физиономист, Шпицвег обычно подчеркивал, но беззлобно, забавные, комические или убогие черты облика своих героев. Не случайно его называют «мецанским Домье». Интересно, что оба художника независимо друг от друга создали работы, почти совпадающие по мотиву и композиции. Ранняя картина Шпицвега «Бедный поэт» (1839, Берлин, Старая Национальная галерея) изображает уже немолодого человека в жалкой мансарде, лежащего в постели и укрывающегося под зонтиком от воды, протекающей сквозь дырявую крышу. И та же сцена представлена в более позднем рисунке Домье — иллюстрации к сборнику «Большой город». Да и некоторые другие работы Шпицвега заставляют вспомнить «Добрых буржуа» Домье выразительностью образов и сдержанно-иронической интонацией.

С течением времени живописная манера художника становится все более свободной, а цветовые отношения — многообразными. Нередко он пишет свои жанровые сцены на фоне пейзажей (картина «Друзья юности», ок. 1855 г., Мюнхен, Городская галерея Ленбаххаус), в которых бидермейеровская пространственная замкнутость сочетается с пленэрными исканиями.



К. Шпицвег. Книжный червь

К. Шпицвег. Запах розы (Воспоминание). Ок. 1845 г.



В творчестве Шпицвега развитие бидермейера завершается на ироничной ноте, вероятно в силу осознания того, что его время давно миновало. Однако это «скромное и благопристойное» искусство, как его насмешливо назвал еще в начале прошлого века Рихард Хаманн, было способно привлекать и позже образами «желанного мира», защищенности, простых человеческих чувств. Всплеск интереса к бидермейеру после Второй мировой войны, конечно, не случаен. Как не случайно и то, что Михаил Булгаков увенчал страстной путь Мастера и Маргариты бидермейеровской идиллией — образом уютного домика, уютного виноградом, и атмосферой покоя и тишины.

Шпицвег умер в 1885 году, Рихтер — в 1884-м. Как и некоторые другие мастера бидермейера, они намного пережили обычно отводимые ему хронологические рамки. К этому времени в Германии уже были созданы все самые значительные произведения Адольфа фон Менцеля, крупнейшего мастера немецкого реализма. Во Франции уже не только миновал расцвет реализма, но и завершалось развитие импрессионизма как единого художественного течения. Эти и многие другие явления принадлежат следующим этапам эволюции европейской художественной культуры и станут предметом анализа второй части настоящего издания. Их сосуществование с запоздалыми, но вполне полноценными проявлениями искусства бидермейера лишней раз подтверждает типологическую амбивалентность развития искусства и зыбкость хронологических границ различных тенденций эволюции художественной культуры «разорванного» столетия.

ВВЕДЕНИЕ

- ¹ *Стендаль*. Собр. соч.: В 12 т. М., 1978, Т. 7. С. 260.
- ² *Hofmann W.* Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München, 1960.
- ³ Примерами их своеобразного симбиоза могут быть музеи Антонио Кановы в Поссаньо и Бертеля Торвальдсена в Копенгагене.
- ⁴ *Sedlmayr H.* Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19 und 20 Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg, 1948.
- ⁵ См., в частности: *Бердяев Н.* Смысл творчества // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. С. 37–312; *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 218–260; *Вейдле В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературы и художественного творчества. СПб., 1996; *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
- ⁶ *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967. Т. 3. С. 199.
- ⁷ *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997. С. 43.
- ⁸ *Иванов Вяч.* Мысли о символизме // Иванов Вяч. Родное и Вселенское. М., 1994. С. 148.
- ⁹ Не случайно Э. Гомбрих в своей «Истории искусства» назвал раздел, посвященный XIX в., «Перманентная революция» (*Гомбрих Э.* История искусства. М., 1998).
- ¹⁰ *Гегель Г. В. Ф.* Ук. соч. С. 201.

ДВЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ: КЛАССИЦИЗМ, РОМАНТИЗМ

- ¹ *Вентури Л.* Художники Нового времени. М., 1956. С. 7.
- ² *Clark K.* The Romantic Rebellion. Romantic versus classic art. London, 1986.
- ³ *Pauli G.* Kunst des Klassizismus und Romantik. (Propyläen-Kunstgeschichte. Bd. XIV). Berlin, 1925.
- ⁴ *Вентури Л.* Ук. соч. С. 21.

ИСПАНИЯ

Прорыв в будущее. **Ф. Гойя**

- ¹ О пылкой любви к «народному», охватившей испанское общество в XVIII в. очень ярко пишет Хосе Ортега-и-Гассет в своем эссе «Гойя и народное» (*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991).
- ² Мастер искусства об искусстве. М., 1967. Т. 4. С. 21–22.

- ¹ *Жирмунский В. М.* Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 119.
- ² Цит. по: *Некрасова Е. А.* Романтизм в английском искусстве. Очерки. М., 1975. С. 41.
- ³ О специфически английской графической концепции формы много и интересно писал Н. Певзнер (*Peusner N.* The Englishness of English Art. London, 1993). Впрочем, не все английские художники XIX в. с нею безусловно связаны.
- ⁴ Цит. по: *Некрасова Е. А.* Романтизм в английском искусстве. С. 63.
- ⁵ *Clark K.* Op. cit. P. 174.
- ⁶ Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3. С. 754.
- ⁷ Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 333.
- ⁸ Там же. С. 332.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же. С. 335.
- ¹¹ Цит. по: *Lankheit K.* Revolution et Restauration. Paris, 1966. P. 199.
- ¹² Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 331.
- ¹³ *Делакруа Э.* Дневник: В 2 т. М., 1961. Т. 1. С. 126.
- ¹⁴ Цит. по: *Clark K.* Op. cit. P. 270.
- ¹⁵ Цит. по: *Лесли Ч.-Р.* Жизнь Джона Констебля, эскайра. М., 1964. С. 318 (примеч.).
- ¹⁶ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 331.
- ¹⁷ Там же. С. 335.
- ¹⁸ Известно всего восемь составляющих его картин.
- ¹⁹ Цит. по: *Кларк К.* Пейзаж в искусстве. СПб., 2003. С. 226.
- ²⁰ *Clark K.* Op. cit. P. 245.
- ²¹ Цит. по: *Некрасова Е. А.* Тёрнер. М., 1976. С. 107–108.

ФРАНЦИЯ. РОМАНТИЗМ

- ¹ Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 378.
- ² Там же. С. 453.
- ³ Там же. С. 452.
- ⁴ *Gautier T.* Moniteur Universel. 1864. 14/XI.
- ⁵ *Бодлер Ш.* Об искусстве. М., 1986. С. 66.

Сын века. Т. Жерико

- ¹ Ее перевод опубликован в сборнике «Жерико о себе и современники о нем» (М., 1962).
- ² Там же. С. 105.
- ³ Там же. С. 103.
- ⁴ *Eitner L.* Géricault: His Life and Work. London, 1983. В датировках произведений Жерико автор, в основном, опирается на эту фундаментальную монографию.
- ⁵ В исследовании, посвященном картине Жерико, Лоренц Эйтнер среди возможных образных и иконографических ее источников называет «Битву при Кашине» Микеланджело, «Страшный суд» Рубенса, «Положение

³ Об этом см. интересную статью И. В. Линник «Гойя и Вольтер» (Западно-европейская графика XIV–XX веков. Ч. 1. СПб., 1996. С. 111–150).

⁴ По замыслу художника серия должна была называться «Роковые последствия войны Испании с Бонапартом и другие возвышенные Капричос». Она была опубликована в 1863 г. много времени спустя после смерти Гойи.

⁵ *Gassier P., Wilson J.* Vie et oeuvre de Francisco de Goya. Friburg, 1960.

⁶ Серия была издана лишь в 1864 г.

⁷ Цит. по: *Clark K.* Op. cit. P. 95.

ФРАНЦИЯ

Возрождение героического идеала. Ж. Л. Давид

Школа Давида

- ¹ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1967. Т. 4. С. 32.
- ² Там же.
- ³ Цит. по: Речи и письма живописца Луи Давида. М.; Л., 1933. С. 91.
- ⁴ *Алпатов М. В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
- ⁵ *Traeger J.* Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes. München, 1986.
- ⁶ *Baudelaire Ch.* Oeuvres complètes. Paris, s. a. Vol. 2. P. 202.
- ⁷ *Вентури Л.* Художники Нового времени. С. 40.
- ⁸ *Delecluze E. J.* Louis David, son École et son temps. Paris, 1855. P. 203–204 (цит. по: *Кузнецова И. А.* Луи Давид. М., 1965. С. 170).
- ⁹ *Бодлер Ш.* Об искусстве. С. 57.
- ¹⁰ И далее: «Он весь проникнут чувствами, которые внушал художнику этот удивительный человек, чьи первые шаги потрясли мир» (*Делакруа Э.* Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. М., 1960. С. 110).
- ¹¹ *Бенуа Ф.* Искусство Франции эпохи революции и Первой империи. М.; Л., 1940. С. 8.
- ¹² *Делакруа Э.* Мысли об искусстве. С. 107.

Культ красоты. Ж.-О.-Д. Энгр

- ¹ Энгр об искусстве. М., 1962. С. 75.
- ² Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 62.
- ³ Энгр об искусстве. С. 87.
- ⁴ Цит. по: *Беззина В.* Жан-Огюст-Доминик Энгр. М., 1977. С. 31.
- ⁵ Энгр об искусстве. С. 56.
- ⁶ Там же. С. 61.
- ⁷ Там же. С. 50.
- ⁸ Там же. С. 58.
- ⁹ Там же. С. 98.

КЛАССИЦИЗМ В ЕВРОПЕЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ

- ¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 487.
- ² Там же. С. 485.
- ³ Подробно об этом см.: *Федотова Е. Д.* Канова. Художник и его эпоха. М., 2002.
- ⁴ Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 384.

во гроб» Караваджо, «Зачумленных в Яффе» Гро. Это, естественно, отнюдь не умаляет оригинальности произведения Жерико, которое Эйтнер назвал «Апокалипсисом» (см.: *Eitner L. Géricault: Raft of the Medusa*. London, 1972).

⁶ Мишле Ж. Сын века // Жерико о себе и современники о нем. С. 104.

⁷ Жерико о себе и современники о нем. С. 62.

⁸ В. Н. Прокофьев в своей монографии «Теодор Жерико. 1791–1824» (М., 1963) – первом серьезном исследовании творчества художника в русской литературе – датирует эти портреты более ранним временем (до поездки в Англию). Однако большинство исследователей, в частности Л. Эйтнер, а в России В. С. Турчин, относят их к 1822–1823 гг. (см.: *Турчин В. С. Теодор Жерико*. М., 1982).

Одинокий гений. Э. Делакруа

¹ Делакруа Э. Письма. СПб., 2001. С. 126.

² Цит. по: *Вентури Л. Художники Нового времени*. М., 1956. С. 58.

³ Делакруа Э. Дневник. Т. 1. С. 126.

⁴ Бодлер Ш. Творчество и жизнь Эжена Делакруа // Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 260.

⁵ Делакруа Э. Дневник. Т. 1. С. 293.

⁶ Там же. С. 40.

⁷ Делакруа Э. Письма. С. 213.

⁸ Цит. по: *Кожина Е. Ф. Романтическая битва*. Л., 1969. С. 195.

⁹ Делакруа Э. Письма. С. 219.

¹⁰ Там же. С. 260.

¹¹ Там же. С. 251.

¹² *Пио Э. Палитра Делакруа*. М.; Л., 1932.

¹³ Приводим всю строфу, посвященную Делакруа:

Крови озеро в сумраке чащи зеленой
Милый ангелам падшим безрадостный дол –
Странный мир, где Делакруа иступленный
Звуки Вебера в музыке красок нашел.

(Бодлер Ш. Цветы зла / Пер. В. Левика. 1970. С. 308).

¹⁴ Цит. по: *Пио Э.* Ук. соч. С. 42.

¹⁵ Делакруа Э. Дневник. Т. 2. С. 243.

¹⁶ Бодлер Ш. Творчество и жизнь Эжена Делакруа. С. 152.

¹⁷ *Жюллиан Ф.* Эжен Делакруа. М., 1986. С. 145.

¹⁸ Делакруа Э. Письма. С. 492–493.

¹⁹ Бодлер Ш. Творчество и жизнь Эжена Делакруа. С. 265–266.

²⁰ Приводим полностью эти замечательные слова Сезанна о Делакруа: «...он принадлежит к великому роду. Его можно поставить рядом с Тинторетто и Рубенсом, и ему не придется перед ними краснеть... Может быть, Делакруа – это весь романтизм... он самая лучшая палитра Франции, и ни у кого в нашей стране нет такого очарования и пафоса жизни и цвета. Все мы (художники) вышли из него...» (цит. по: Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972. С. 279).

«От эллинизма к экзотизму». Т. Шассеро

¹ Цит. по: *Dessins de Theodor Chasseriau*. Paris, 1988. P. 475.

² *Tilout H. L'église Saint-Philippe du Roule de Paris*. Paris, 1975. P. 2.

Скульптура

¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 99.

² *Rosenblum R., Janson H. W. Art of the Nineteenth Century*. London, 1984. P. 304.

³ Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 93.

⁴ Там же. Т. 5 (1). С. 334–335.

ГЕРМАНИЯ И АВСТРИЯ

¹ *Гегель Г. В. Ф.* Ук. соч. С. 182–183.

² *Новалис.* Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб., 1995. С. 146.

³ *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. М., 1966. С. 67–68.

⁴ *Фихте И. Г.* Система учения о нравственности // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 148.

⁵ *Новалис.* Ук. соч. С. 156.

⁶ Цит. по: *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 48–49.

⁷ *Шлегель Ф.* Фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 300.

⁸ *Вакенродер В. Г.* Сердечные излияния монаха – любителя искусств // История эстетики. Т. 3. С. 272.

⁹ *Шлегель Ф.* Описание картин из Парижа // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. С. 257–258.

¹⁰ *Шеллинг Ф.* Ук. соч. С. 105.

¹¹ *Вакенродер В. Г.* Ук. соч. С. 268–269.

¹² *Новалис.* Ук. соч. С. 149, 156.

Озарение Вселенной. Ф. О. Рунге

¹ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 392.

² Там же. С. 393.

³ *Клопшток.* Урок // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 669.

⁴ Там же. С. 461.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 464.

⁷ Там же. С. 453–454.

⁸ Эстетика немецких романтиков. С. 476–477.

⁹ Цит. по: *Jensen J. Ch. Philipp Otto Runge. Leben und Werk*. Köln, 1978. S. 220.

¹⁰ Эстетика немецких романтиков. С. 621.

¹¹ Картина была разрезана на части в 1890 г.

¹² Эстетика немецких романтиков. С. 451.

¹³ *Стеффенс Х.* Филипп Отто Рунге // Эстетика немецких романтиков. С. 482.

¹⁴ *Новалис.* Ук. соч. С. 156.

¹⁵ Там же. С. 91.

¹⁶ См.: *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 43.

¹⁷ «Яркий взор ребенка богаче, нежели предчувствие самого отважного провидца», – считал Новалис (*Новалис.* Ук. соч. С. 146).

¹⁸ Цит. по: *Lankheit K.* Revolution et Restoration. Paris, 1966. P. 160.

¹⁹ Цит. по: *Novotny F.* Painting and sculpture in Europe, 1780–1880. Baltimore (Maryland), 1960. P. 63.

- ¹ Эстетика немецких романтиков. С. 502.
- ² Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 410.
- ³ Эстетика немецких романтиков. С. 519.
- ⁴ *Новалис*. Ук. соч. С. 156.
- ⁵ Шлегель Ф. Описание картин из Парижа // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. С. 257–258.
- ⁶ *Birch-Supan H.* Die Bildgestaltung bei C. D. Friedrich. München, 1960. S. 80–81.
- ⁷ *Ibid.*
- ⁸ *Новалис*. Гимны к ночи / Пер. В. Микушевича. М., 1996. С. 67.
- ⁹ Заметим, что картина «Крест в горах» так и не была повешена в Тетшенской капелле.
- ¹⁰ Письмо профессору Шульцу от 8 февраля 1809 г. (цит. по: Эстетика немецких романтиков. С. 495).
- ¹¹ Цит. по: *Капус К.* Фридрих-пейзажист // Эстетика немецких романтиков. С. 500.
- ¹² Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 484–485.
- ¹³ *Михайлов А.* О пейзаже у К. Д. Фридриха // Проблемы пейзажа в европейском искусстве. М., 1978. С. 139.
- ¹⁴ *Брентано К.* Чувства, испытываемые перед пейзажем Фридриха // Эстетика немецких романтиков. С. 364.
- ¹⁵ Цит. по: *Neidhardt H. J.* Die Malerei der Romantik in Dresden. Leipzig, 1976. S. 83.
- ¹⁶ Цит. по: *Жирмунский В. М.* Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 133.
- ¹⁷ Цит. по: *Neidhardt H. J.* Op. cit.
- ¹⁸ *Isergina A.* Überkannte Bilder von Caspar David Friedrich // Bildende Kunst, 1956, № 5. S. 255.
- ¹⁹ *Михайлов А.* Пространство Каспара Давида Фридриха // Пространство картины. М., 1989. С. 59, 86 (примеч.).
- ²⁰ Впрочем, надо отметить, что и сама венценосная пара продемонстрировала в выборе картин подлинное понимание и вкус, купив, в частности, «На паруснике» — произведение уникальное в творчестве художника, а также «Ночь в гавани».
- ²¹ Предполагается, что картина была заказана в память умершего ребенка его родителями, но не была ими востребована и оставалась, не совсем законченная, в мастерской Фридриха.
- ²² *Caspar David Friedrich und sein Kreis.* Dresden, 1974. S. 158.
- ²³ Цит. по: *Hinz S.* Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Berlin, 1968. S. 82.
- ²⁴ Это определение пейзажной живописи в ее всеобщем, сущностном значении принадлежит современнику Фридриха, критику, эстетике и философу Адаму Мюллеру и содержится в его статье «Нечто о пейзажной живописи», напечатанной в журнале «Феб» в 1808 г. то есть еще перед тем, как художник закончил «Тетшенский алтарь» // Эстетика немецких романтиков. С. 490–492.

«Путь старой истины». Назарейцы

- ¹ Шлегель Ф. Ук. соч. С. 258.
- ² Характерно, что в католичество перешел и Фридрих Шлегель.

- ¹ *Sedlmayr H.* Verlust der Mitte. West Berlin, 1955. S. 33.
- ² Цит. по: *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и мистика. С. 71.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же. С. 74.
- ⁵ Цит. по: *Neidhardt H. J.* Op. cit. S. 311.
- ⁶ *Geismeyer W.* Biedermeier. Leipzig, 1979. S. 231.
- ⁷ *Sengle F.* Biedermeierzeit. Stuttgart, 1972; *Geismeyer W.* Op. cit. На русском языке опубликована большая и содержательная статья А. В. Михайлова, посвященная немецкому и австрийскому бидермейеру.
- ⁸ Конечно, здесь имели значение и некоторые другие исторические обстоятельства, и прежде всего изначальная провинциальная ограниченность и замкнутость немецких государств.
- ⁹ См.: *Geismeyer W.* Op. cit.
- ¹⁰ *Neidhardt H. J.* Op. cit. S. 121.
- ¹¹ «Мир ребенка, — писал Х. Зедльмайр, — приобретает небывалое значение, игрушки и детские книги переживают расцвет. Самый большой праздник теперь — Рождество — домашний праздник Младенца Христа (Christkinds) и детей». Знаменитая рождественская песнь «Тихая ночь, святая ночь» возникла в 1818 г. *Sedlmayr H.* Op. cit. S. 33–34). Чуть позже Гофман написал рождественскую сказку «Щелкунчик».

ЛИТЕРАТУРА

- Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
- Аркин Д. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.
- Арнольд Г. Г. Скульптура Гудона. М., 1982.
- Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995.
- Бенуа А. История живописи всех времен и народов. СПб., б. г.
- Бенуа Ф. Искусство Франции эпохи Революции и Первой империи. М.; Л., 1940.
- Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Париж, 1985.
- Березина В. Жан-Огюст-Доминик Энгр. М., 1977.
- Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
- Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986.
- Валери П. Об искусстве. М., 1976.
- Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1988.
- Вентури Л. Художники Нового времени. М., 1956.
- Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994.
- Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000.
- Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970.
- Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914.
- Гомбрих Э. История искусства. М., 1998.
- Даниэль С. М. Европейский классицизм. СПб., 2003.
- Даниэль С. М. Французская живопись. Взгляд из России. СПб.; Бурне-мут, 1996.
- Делакруа Э. Дневник: В 2 т. М., 1961.
- Делакруа Э. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. М., 1960.
- Делакруа Э. Письма. СПб., 2001.
- Дидро Д. Салоны: В 2 т. М., 1989.
- Жерико о себе и современники о нем. М., 1962.
- Жифмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981.
- Жифмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
- Жюльиан Ф. Эжен Делакруа. М., 1986.
- Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб., 2000.
- Иванов Вяч. Кризис индивидуализма // Родное и вселенское. М., 1994.
- Искусство стран и народов мира: Энциклопедия: В 5 т. М., 1962–1980.
- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3.
- Калитина Н. Н. Французский портрет XIX века. Л., 1985.
- Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб., 2003.
- Кожина Е. Ф. Романтическая битва. Л., 1969.
- Кузнецова И. А. Луи Давид. М., 1965.
- Лесли Ч.-Р. Жизнь Джона Констебля, эскайра. М., 1964.
- Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
- Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
- Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1993.
- Мастера искусства об искусстве. М., 1967–1969. Т. 4, 5.
- Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997.
- Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве: Очерки. М., 1975.
- Некрасова Е. А. Творчество Уильяма Блейка. М., 1962.
- Некрасова Е. А. Тернер. М., 1976.
- Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- Певзнер Н. Английское в английском искусстве. СПб., 2003.
- Прокофьев В. Н. Гойя в искусстве романтической эпохи. М., 1986.
- Прокофьев В. Н. «Капричос» Гойи. М., 1970.
- Прокофьев В. Н. Теодор Жерико. 1791–1824. М., 1963.
- Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971.
- [Сезанн]. Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972.
- Таруашвили Л. И. Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма. М., 1991.
- Турчин В. С. Теодор Жерико. М., 1982.
- Федотова Е. Д. Канова. Художник и его эпоха. М., 2002.
- Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
- Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
- Чегодаев А. Д. Джон Констебль. М., 1968.
- Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. М., 1989.
- Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983.
- Шпаннер А. Давид. Свидетель своей эпохи. М., 1984.
- Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981.
- Энгр об искусстве. М., 1962.
- Эстетика немецких романтиков. М., 1987.
- Angelis R. de. Tout l'œuvre peint de Goya. Paris, 1976.
- Antal F. Classicism and Romanticism. London, 1966.
- Bindman D. William Blake: Exhib. catalogue. Hamburg, 1975.
- Bialostocki J. Stil und Ikonographie. Dresden, 1966.
- Börsch-Supan H. Deutsche Romantiker. Deutsche Maler zwischen 1800 und 1850. München; Gütersloh; Wien, 1972.
- Börsch-Supan H., Jähmig W. C. D. Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München, 1973.
- Brion M. L'art romantique. Paris, 1963.
- Cassou J. Ingres. Bruxelles, 1947.
- Clark K. The Nude: A Study in Ideal Form. Princeton; New Jersey, 1956.
- Clark K. The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art. London, 1973.
- Colloque Ingres: Les actes du colloque Ingres. Montauban, 1967.
- Eckardt G. Johann Gottfried Schadow (1764–1850): Der Bildhauer. Leipzig, 1990.
- Escholier R. Eugène Delacroix: Peintre, graveur, écrivain. Paris, 1963.

- Eitner L. An outline of 19th Century European Painting: From David to Cézanne. New York, 1987.
- Eitner L. Géricault: His Life and Work. London, 1983.
- Eitner L. Géricault's «Raft of „Meduse“». London, 1972.
- Finberg A. J. The Life of J. M. Turner. Oxford, 1961.
- Francaestel P. Histoire de la peinture française. Vol. 1—2. Paris, 1955.
- Gassier P., Wilson J. Vie et œuvre de Francisco Goya. Fribourg, 1978.
- Geismeyer W. Biedermeier. Leipzig, 1979.
- Geismeyer W. Die Malerei der Romantiker. Dresden, 1984.
- Goya: Neue Forschungen. Berlin, 1994.
- Hofmann W. Das Irdische Paradies: Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München, 1960.
- Herrmann L. Turner: Paintings, Watercolours, Prints and Drawings. London, 1975.
- Huyghe R. Delacroix ou le combat solitaire. Paris, 1965.
- David Jacques-Louis. 1748—1825: Catalogue de l'expos. Paris, 1989.
- Jensen J. Ch. Philipp Otto Runge: Leben und Werk. Köln, 1978.
- Jensen J. Ch. Caspar David Friedrich: Leben und Werk. Köln, 1980.
- Kellein T. Caspar David Friedrich. Der Künstlerische Weg: [Ausstellungskat]. München; New York, 1998.
- Lankheit K. Revolution und Restauration. Baden-Baden, 1965.
- Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik: [Ausstellungskatalog]. Rom; München, 1981.
- Neidhardt H. J. Die Malerei der Romantik in Dresden. Leipzig, 1976.
- Neidhardt H. J. Ludwig Richter. Leipzig, 1969.
- Novotny F. Painting and sculpture in Europe, 1780 to 1880. Baltimore (Maryland), 1960.
- Pauli G. Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Berlin, 1925. (Propyläen-Kunstgeschichte. Bd. XIV).
- Picon G. Jean-Auguste-Dominique Ingres. Genève, 1980.
- Rheims M. 19th Century Sculpture. New York, 1977.
- Rosenblum R. Jean-Auguste-Dominique Ingres. New York, 1990.
- Rosenblum R., Janson H. W. Art of the Nineteenth Century: Painting and Sculpture. London, 1984.
- Schiff G. Johann Heinrich Füssli. Zürich; München, 1973.
- La sculpture Française au XIXe siècle: Catalogue de l'expos. Paris, 1986.
- Sedlmayr H. Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg, 1948.
- Sumowski W. Caspar David Friedrich-Studien. Wiesbaden, 1970.
- Taylor B. Constable: Paintings, Drawings and Watercolours. London, 1975.
- Tout l'œuvre peint de Caspar David Friedrich. Paris, 1976.
- Tout l'œuvre peint de Delacroix. Paris, 1975.
- Tout l'œuvre peint de Géricault. Paris, 1978.
- Tout l'œuvre peint de Goya. Paris, 1976.
- Traeger J. Der Tod des Marat: Revolution des Menschenbildes. München, 1986.
- Traeger J. Philipp Otto Runge und sein Werk. München, 1975.
- Zeitler R. Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1966. (Propyläen-Kunstgeschichte. Bd. XI).
- Zeitler R. Klassizismus und Utopia. Interpretation zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch. Stockholm; Uppsala, 1954.
- 22*. Ф. Гойя. Зонтик. 1777. Мадрид, Прадо.
22. Ф. Гойя. Продавец посуды. 1779. Мадрид, Прадо.
23. Ф. Гойя. Жмурки. 1791. Мадрид, Прадо.
24. Ф. Гойя. Портрет маркизы Анны Понтехос. Ок. 1787 г. Вашингтон, Национальная галерея.
24. Ф. Гойя. Портрет герцогини Альбы. 1795. Мадрид, собрание Альба.
24. Ф. Гойя. Портрет герцогини Альбы. 1797. Нью-Йорк, Испанское общество.
25. Ф. Гойя. Портрет тореро Педро Ромеро. 1795—1798. Мадрид, Прадо.
25. Ф. Гойя. Портрет Х. М. Ховельяноса. 1798. Мадрид, частное собрание.
26. Ф. Гойя. Антония Сарате. 1811. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
26. Ф. Гойя. Портрет Исабелы Кобос де Порсель. 1806. Лондон, Национальная галерея.
26. Ф. Гойя. Портрет Сабасы Гарсия. 1806—1811. Вашингтон, Национальная галерея.
26. Ф. Гойя. Портрет Марии Фернандес («Ля тирана»). 1802. Мадрид, Академия Сан Фернандо.
27. Ф. Гойя. Маха одетая. Ок. 1802 г. Мадрид, Прадо.
27. Ф. Гойя. Маха обнаженная. Ок. 1802 г. Мадрид, Прадо.
28. Ф. Гойя. Портрет Карлоса IV с семьей. 1801. Мадрид, Прадо.
29. Ф. Гойя. Портрет Фернана Гиймарде. 1798. Париж, Лувр.
30. Ф. Гойя. Дом умалишенных. 1794. Даллас, Музей Медоус.
31. Ф. Гойя. Автопортрет. Офорт из серии «Капричос». 1797—1798.
31. Ф. Гойя. Сон разума рождает чудовищ. Офорт из серии «Капричос». 1797—1798.
32. Ф. Гойя. «Никто никого не знает». Офорт из серии «Капричос». 1797—1798.
32. Ф. Гойя. «Ты, которому невоготу...» Офорт из серии «Капричос». 1797—1798.
33. Ф. Гойя. Вот так наставница. Офорт из серии «Капричос». 1797—1798.
33. Ф. Гойя. Вплоть до третьего поколения. Офорт из серии «Капричос». 1797—1798.
33. Ф. Гойя. «Тебе не уйти!». Офорт из серии «Капричос». 1797—1798.
34. Ф. Гойя. Чудо святого Антония. Фрагменты фрески церкви Сан Антонио де ла Флорида. 1798. Мадрид.

35. Ф. Гойя. «Не для этих». Офорт из серии «Бедствия войны». 1808 — начало 1820-х гг.
36. Ф. Гойя. «Какое мужество!» Офорт из серии «Бедствия войны». 1808 — начало 1820-х гг.
37. Ф. Гойя. Восстание на Пуэрто-дель-Соль 2 мая 1808 года. 1814. *Мадрид, Прадо.*
38. Ф. Гойя. Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года. 1814. *Мадрид, Прадо.*
39. Ф. Гойя. Натюрморт с головой теленка. Ок. 1812 г. *Париж, Лувер.*
40. Ф. Гойя. Прогулка (Молодость). 1815. *Лилль, Музей изящных искусств.*
41. Ф. Гойя. Автопортрет с расстегнутым воротом. 1816. *Мадрид, Академия Сан Фернандо.*
42. Ф. Гойя. Бой быков в деревне. Ок. 1812—1819 гг. *Мадрид, Академия Сан Фернандо.*
42. Ф. Гойя. Офорт из серии «Тавромахия». 1815—1816.
43. Ф. Гойя. Суд инквизиции. Ок. 1812—1819 гг. *Мадрид, Академия Сан Фернандо.*
43. Ф. Гойя. Процессия флагеллантов. Ок. 1812—1819 гг. *Мадрид, Академия Сан Фернандо.*
44. Ф. Гойя. Похороны сардинки. Ок. 1812—1819 гг. *Мадрид, Академия Сан Фернандо.*
44. Ф. Гойя. Леокадия. Роспись «Дома глухого». 1819—1823. *Мадрид, Прадо.*
45. Ф. Гойя. Сатурн. Роспись «Дома глухого». 1819—1823. *Мадрид, Прадо.*
46. Ф. Гойя. Паломничество к Сан Исидоро. Роспись «Дома глухого». 1819—1823. *Мадрид, Прадо.* Фрагмент.
46. Ф. Гойя. Офорт из серии «Диспаратес». 1820—1823.
46. Ф. Гойя. Сухой сук. Офорт из серии «Диспаратес». 1820—1823.
47. Ф. Гойя. Бордоские быки. 1825. Литография.
48. Ф. Гойя. Портрет Мариано Гойи. 1827. *Лозанна, частное собрание.*
48. Ф. Гойя. Молочница из Бордо. 1826. *Мадрид, Прадо.*
51. Ж. Л. Давид. Портрет графа Потоцкого. 1781. *Варшава, Национальный музей.*
52. Ж. Л. Давид. Велизарий. 1781. *Лилль, Музей изящных искусств.*
53. Ж. Л. Давид. Клятва Горациев. 1784. *Париж, Лувер.*
53. Ж. Л. Давид. Эскиз к картине «Клятва Горациев». *Байонна, Музей Бонна.*
55. Ж. Л. Давид. Ликторы приносят Бруту тела его сыновей. 1789. *Париж, Лувер.*
57. Ж. Л. Давид. Клятва в зале для игры в мяч. Окончательный вариант композиции. 1791. Перо, лавис, бистр. *Париж, Лувер* (хранится в Национальном музее Версаля).
57. Ж. Л. Давид. Клятва в зале для игры в мяч. Наброски.
59. Ж. Л. Давид. Портрет Марии Антуанетты. Рисунок. 1793. *Париж, Лувер.*
60. Ж. Л. Давид. Смерть Марата. 1793. *Брюссель, Королевский музей изящных искусств.*
61. Ж. Л. Давид. Вид Люксембургского сада. 1794. *Париж, Лувер.*
62. Ж. Л. Давид. Автопортрет. 1794. *Париж, Лувер.*
62. Ж. Л. Давид. Портрет мадам Трюден. 1792. *Париж, Лувер.*
63. Ж. Л. Давид. Портрет мадам Серизиа. 1795. *Париж, Лувер.*
63. Ж. Л. Давид. Портрет месье Серизиа. 1795. *Париж, Лувер.*
63. Ж. Л. Давид. Портрет месье Пекуль. *Париж, Лувер.*
63. Ж. Л. Давид. Портрет мадам Пекуль. *Париж, Лувер.*
64. Ж. Л. Давид. Портрет мадам де Вернинак. 1799. *Париж, Лувер.*
64. Ж. Л. Давид. Портрет мадам Рекамье. 1800. *Париж, Лувер.*
65. Ж. Л. Давид. Сабинянки. Окончена в 1799 г. *Париж, Лувер.*
67. Ж. Л. Давид. Переход Бонапарта через перевал Гран-Сен-Бернар. 1801. *Мальмезон, Национальный музей.*
68. Ж. Л. Давид. Коронация императора Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1806 года. 1806—1807. *Париж, Лувер.*
69. Ж. Л. Давид. Наполеон в своем рабочем кабинете. 1812. *Вашингтон, Национальная галерея.*
70. Ж. Л. Давид. Портрет жены. 1813. *Вашингтон, Национальная галерея.*
70. Ж. Л. Давид. Портрет Александра Ленуара. 1817. *Париж, Лувер.*
71. Ж. Л. Давид. Марс, обезоруживаемый Венерой и грациями. 1824. *Брюссель, Королевский музей изящных искусств.*
72. П. П. Прюдон. Правосудие и божественное возмездие, преследующие преступника. 1808. *Париж, Лувер.*
72. П. П. Прюдон. Возмездие. Рисунок. *Чикаго, Институт искусств.*
73. П. П. Прюдон. Похищение Психеи. 1808. *Париж, Лувер.*
73. П. П. Прюдон. Портрет императрицы Жозефины. 1805. *Париж, Лувер.*
74. П. Н. Герен. Сафо на Левкадской скале. 1805. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
74. П. Н. Герен. Морфей и Ирида. 1811. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
75. Ф. Жерар. Портрет художника Изабе с дочерью. 1795. *Париж, Лувер.*
75. Ф. Жерар. Портрет императрицы Жозефины. 1801. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
76. Ф. Жерар. Портрет мадам Рекамье. 1805. *Париж, Музей Карнавале.*
76. Ф. Жерар. Оссиан вызывает призраков звуками своей арфы. 1802. *Мальмезон, дворец.*
77. А.-Л. Жироде-Триозон. Оссиан, встречающий в Элизиуме тени генералов республики, погибших за отечество. 1802. *Мальмезон, дворец.*
78. А.-Л. Жироде-Триозон. Сон Эндимиона. Ок. 1793 г. *Париж, Лувер.*
79. А.-Л. Жироде-Триозон. Погребение Агалы. 1808. *Париж, Лувер.*
80. А.-Ж. Гро. Бонапарт на Аркольском мосту. 1796—1797. *Версаль, Национальный музей.*
81. А.-Ж. Гро. Битва при Назарете. Эскиз. 1801. *Нант, Музей изящных искусств.*
82. А.-Ж. Гро. Бонапарт, посещающий госпиталь чумных в Яффе. 1804. *Париж, Лувер.*
82. А.-Ж. Гро. Наполеон на поле битвы при Прейсш-Эйлау. 1808. *Париж, Лувер.*
83. А.-Ж. Гро. Портрет лейтенанта Леграна. 1808. *Лос-Анджелес, Музей округа.*
84. А.-Ж. Гро. Буцефал, укрощаемый Александром. *Париж, коллекция Гастона Делестра.*
86. Ж.-О.-Д. Энгр. Автопортрет за мольбертом. 1804. *Шантийи, Музей Конде.*
86. Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Филибера Ривьера. 1805. *Париж, Лувер.*
87. Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Каролины Ривьер. 1805. *Париж, Лувер.*
88. Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Наполеона на троне. 1806. *Париж, Дворец инвалидов.*
89. Ж.-О.-Д. Энгр. Эдип и Сфинкс. 1808. *Париж, Лувер.*
89. Ж.-О.-Д. Энгр. Юпитер и Фетида. 1811. *Экс-ан-Прованс, Музей Гране.*
90. Ж.-О.-Д. Энгр. Сон Оссиана. 1813. *Монтобан, Музей Энгра.*
90. Ж.-О.-Д. Энгр. Роже и Анжелика. 1819. *Париж, Лувер.*

91. Ж.-О.-Д. Энгр. Купальщица Вальпинсона. 1808. *Париж, Лувр.*
92. Ж.-О.-Д. Энгр. Большая одалиска. 1814. *Париж, Лувр.*
92. Ж.-О.-Д. Энгр. Рисунок к картине «Большая одалиска». *Париж, Лувр.*
93. Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет мадам Детуш. 1816. *Париж, Лувр.*
93. Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Паганини. 1819. *Париж, Лувр.*
94. Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет мадам Девосе. 1807. *Шантийи, Музей Конде.*
94. Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет графа Н. Д. Гурьева. 1821. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
95. Ж.-О.-Д. Энгр. Обет Людовика XIII. Алтарная картина для собора в Монтобане. 1824.
95. Ж.-О.-Д. Энгр. Апофеоз Гомера. 1827. *Париж, Лувр.*
96. Ж.-О.-Д. Энгр. Венера Анадиомена. 1848. *Шантийи, Музей Конде.*
96. Ж.-О.-Д. Энгр. Золотой век. Незаконченная роспись в замке Дампьер. 1843–1847.
97. Ж.-О.-Д. Энгр. Турецкая баня. 1863. *Париж, Лувр.*
98. Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Инесс Муатесье. 1856. *Лондон, Национальная галерея.*
99. Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Бертена-старшего. 1832. *Париж, Лувр.*
99. Ж.-О.-Д. Энгр. Автопортрет. 1835. *Париж, Лувр.*
100. Ж.-О.-Д. Энгр. Одалиска и рабыня. 1839. *США, Кембридж, Музей Фогг.*
102. Д.-А. Шодэ. Кипарис. Начало 1800-х гг. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
103. Ш.-Л. Корбе. Бюст Наполеона. 1799. *Терракота. Версаль, Национальный музей.*
103. Ж. Шинар. Бюст мадам Рекамье. 1802. *Терракота. Берлин, Старая Национальная галерея.*
104. А. Канова. Орфей. 1776. Мрамор. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
104. А. Канова. Геракл и Лихас. 1815. Мрамор. *Рим, Национальная галерея современного искусства.*
105. А. Канова. Надгробие Папы Климента XIII в соборе Св. Петра. 1792. Фрагмент.
105. А. Канова. Надгробие Папы Климента XIV в церкви Св. Апостолов. 1783–1787.
106. А. Канова. Поцелуй Амура. 1796. Мрамор. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
106. А. Канова. Геба. 1800-е гг. Мрамор. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
107. А. Канова. Полина Боргезе в образе Венеры-Победительницы. 1803. Мрамор. *Рим, галерея Боргезе.*
108. А. Канова. Статуя Наполеона. 1811. Бронза. *Пиначотека Брега.*
109. А. Канова. Надгробие эрцгерцогини Марии Кристины в церкви Августинов в Вене. 1798–1805.
110. Б. Торвальдсен. Язон. 1828. Мрамор. *Копенгаген, Музей Торвальдсена.*
111. Б. Торвальдсен. Три грации. 1817–1819. Мрамор. *Копенгаген, Музей Торвальдсена.*
112. Б. Торвальдсен. Ганимед. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
112. Б. Торвальдсен. Статуя графини Е. А. Остерман-Толстой. Ок. 1815–1819. Мрамор. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
113. Б. Торвальдсен. Памятник в Люцерне. 1819–1821.
114. Б. Торвальдсен. Статуя Христа. Церковь Богоматери в Копенгагене. 1811–1829.
115. Б. Торвальдсен. Ангел с купелью. Церковь Богоматери в Копенгагене. 1811–1829.
116. И. Г. Шадов. Памятник графу фон дер Марку в церкви Св. Доротеи. 1787–1791. Мрамор. *Берлин, Старая Национальная галерея.*
117. И. Г. Шадов. Квадрига, венчающая Бранденбургские ворота в Берлине. 1789–1794. Бронза. (Восстановлена в 1957–1958 гг.).
117. И. Г. Шадов. Принцессы Луиза и Фридерика. 1795–1797. Мрамор. *Берлин, Старая Национальная галерея.*
118. И. Г. Шадов. Лежащая девушка. 1826. Мрамор. *Берлин, Старая Национальная галерея.*
118. И. Г. Шадов. Портрет И.-В. Гёте. 1822–1823. Мрамор. *Берлин, Старая Национальная галерея.*
119. К. Д. Раух. Фигуры Славы, венчающие колонны на Конногвардейском бульваре в Петербурге. 1845. Бронза.
120. Дж. Флакسمан. Памятник адмиралу Нельсону в соборе Св. Павла в Лондоне. 1808–1818.
120. Дж. Флакسمан. Иллюстрация к поэме Гомера «Илиада». Первая половина 1790-х гг.
121. Дж. Флакسمан. Иллюстрация к поэме Гомера «Одиссея». Первая половина 1790-х гг.
121. Дж. Флакسمан. Памятник Агнесс Кромвель. 1797–1800. Собор в Чичестере.
124. Дж. Нэш. «Королевский павильон» в Брайтоне. 1815–1823.
125. Дж. Нэш. Ансамбль Риджент-стрит в Лондоне.
128. И. Г. Фюсли. Ночной кошмар. Ок. 1783 г. *Франкфурт-на-Майне, Музей Гёте.*
128. И. Г. Фюсли. Сатана, ускользающий от копья Итюрриэля. 1802. *Цюрих, частное собрание.*
129. И. Г. Фюсли. Макбет. Ведьмы. *Стратфорд-на-Эвоне, галерея Шекспировского мемориального театра.*
130. И. Г. Фюсли. Титания обнимает голову осла (на сюжет пьесы «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира). 1790-е гг. *Лондон, галерея Тейт.*
131. И. Г. Фюсли. Данте и Уголино. Рисунок к «Божественной комедии» Данте. 1777. *Лондон, Британский музей.*
131. И. Г. Фюсли. Ахиллес у погребального костра Патрокла. 1795–1800. *Цюрих, Кунстхалле.*
132. И. Г. Фюсли. Геро, Урсула и Беатриса. По комедии У. Шекспира «Много шума из ничего». 1800–1805. *Базель, Публичное художественное собрание.*
134. У. Блейк. Дитя-радость. Иллюстрация к «Песням Невинности». 1789.
134. У. Блейк. Мошка. Иллюстрация к «Песням Невинности». 1789.
134. У. Блейк. Иллюстрация к книге «Европа». 1794.
135. У. Блейк. Гравюра к книге «Брак Неба и Ада». Ок. 1790–1793.
135. У. Блейк. Чума. Иллюстрация к книге «Европа». 1794.
136. У. Блейк. Навуходоносор. *Лондон, галерея Тейт.*
136. У. Блейк. «И отвечал Господь Иову из бури». Иллюстрация к «Книге Иова». 1818–1825.
137. У. Блейк. «Возри на Бегемота, которого я сотворил, как и тебя». Иллюстрация к «Книге Иова». 1818–1825.
138. У. Блейк. Вихрь любовников. Паоло и Франческа. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. Ок. 1824–1827 гг.
139. У. Блейк. Врата Ада. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. Ок. 1824–1827 гг.

139. У. Блейк. Беатриче на колеснице. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. Ок. 1824—1827 гг.
142. Дж. Констебль. Малверн-холл. 1809. Лондон, Национальная галерея.
143. Дж. Констебль. Флетфордская мельница со стороны шлюза. 1811. Лондон, Королевская Академия искусств.
144. Дж. Констебль. Флетфордская мельница (Вид на судоходной реке). 1817. Лондон, галерея Тейт.
145. Дж. Констебль. Стрэтфордская мельница. 1820. Лондон, Хатчинсон-хаус.
146. Дж. Констебль. Телега для сена. Эскиз. Ок. 1821 г. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
147. Дж. Констебль. Прыгающая лошадь. Эскиз. Ок. 1825 г. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
148. Дж. Констебль. Брайтонский пляж. 1824. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
149. Дж. Констебль. Собор в Солсбери из сада епископа. 1823. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
149. Дж. Констебль. Собор в Солсбери со стороны реки. 1827. Лондон, Национальная галерея.
150. Дж. Констебль. Собор в Солсбери со стороны долины после грозы. 1831. Частное собрание.
151. Дж. Констебль. Замок Хэдлей. Эскиз. 1829. Лондон, Национальная галерея.
152. Дж. Констебль. Вид Стоунхенджа. Акварель. 1835. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
154. У. Тёрнер. Трафальгарская битва. 1808. Лондон, галерея Тейт.
155. У. Тёрнер. Мол в Кале. 1803. Лондон, галерея Тейт.
156. У. Тёрнер. Метель. Переход Ганнибала через Альпы. 1812. Лондон, галерея Тейт.
157. У. Тёрнер. Дидона, строящая Карфаген. 1815. Лондон, Национальная галерея.
158. У. Тёрнер. Мост Риальто, Венеция. Акварель. Эдинбург, Национальная галерея Шотландии.
159. У. Тёрнер. Улисс насмехается над Полифемом. 1829. Лондон, Национальная галерея.
160. У. Тёрнер. Последний рейс корабля «Смелый». 1839. Лондон, Национальная галерея.
161. У. Тёрнер. Дождь, пар и скорость. Большая западная железная дорога. 1844. Лондон, Национальная галерея.
162. У. Тёрнер. Свет и Цвет. Утро после всемирного потопа. 1843. Лондон, Национальная галерея.
163. У. Тёрнер. Замок Норэм. Восход солнца. Ок. 1835—1840 гг. Лондон, галерея Тейт.
163. У. Тёрнер. Восход солнца с лодкой между двумя мысами. Ок. 1835—1840 гг. Лондон, галерея Тейт.
165. Р. П. Бонингтон. Партер в Версальском парке. 1826. Париж, Лувр.
174. Т. Жерико. Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку. 1812. Париж, Лувр.
175. Т. Жерико. Раненый кирасир, покидающий поле боя. 1814. Париж, Лувр.
176. Т. Жерико. Трубачи наполеоновской императорской гвардии. Ок. 1814 г. Вашингтон, Национальная галерея.
176. Т. Жерико. Портрет карабинера. 1814—1815. Париж, Лувр.
177. Т. Жерико. Потоп. 1815—1816. Париж, Лувр.
177. Т. Жерико. Палач, удушающий пленника. Ок. 1815 г. Байонна, Музей Бонна.
177. Т. Жерико. Кентавр, похищающий нимфу. Эскиз. 1816—1817. Париж, Лувр.
178. Т. Жерико. Бег свободных лошадей. Эскиз. 1817. Балтимор, галерея Уолтерс.
178. Т. Жерико. Бег свободных лошадей. Эскиз. 1817. Париж, Лувр.
178. Т. Жерико. Бег свободных лошадей. Эскиз. 1817. Париж, Лувр.
179. Т. Жерико. Бычий рынок (Бойня быков). 1817—1818. США, Кембридж, Музей Фогг.
179. Т. Жерико. Возвращение из России. Литография. 1818.
180. Т. Жерико. Плот «Медузы». 1819. Париж, Лувр.
180. Т. Жерико. Этюд к картине «Плот «Медузы»». 1818. Стокгольм, Национальный музей.
180. Т. Жерико. Эскиз к картине «Плот «Медузы»». Амстердам, Музей Стеделик.
181. Т. Жерико. Эскиз к картине «Плот «Медузы»». 1818. Руан, Музей изящных искусств.
181. Т. Жерико. Эскиз к картине «Плот «Медузы»». 1818. Париж, частное собрание.
183. Т. Жерико. Портрет Делакруа. 1818—1819. Руан, Музей изящных искусств.
183. Т. Жерико. Художник в мастерской. Ок. 1819 г. Париж, Лувр.
184. Т. Жерико. У ворот Адельфийской верфи. 1821. Литография.
185. Т. Жерико. Нищий старик у витрины булочной. 1821. Литография.
185. Т. Жерико. Слепой вольничик. 1821. Литография.
186. Т. Жерико. Скачки в Эпсومه. 1821. Париж, Лувр.
187. Т. Жерико. Печь для обжига извести. 1822—1823. Париж, Лувр.
188. Т. Жерико. Умалишенный, воображающий себя полководцем. 1822—1823. Винтертур, собрание Рейнхардт.
188. Т. Жерико. Портрет женщины, прозванной Гиена Сальпетриер. 1822—1823. Лион, Музей изящных искусств.
191. Э. Делакруа. Ладья Данте. 1822. Париж, Лувр.
192. Э. Делакруа. Резня на Хиосе. 1824. Париж, Лувр.
194. Э. Делакруа. Казнь дожа Марино Фальеро. Лондон, собрание Уоллес.
195. Э. Делакруа. Смерть Сарданапала. 1827. Париж, Лувр.
196. Э. Делакруа. Лошадь, испугавшаяся грозы. 1827. Будапешт, Музей изобразительных искусств.
197. Э. Делакруа. Араб, переправляющийся вброд на лошади. Рисунок. Париж, Лувр.
198. Э. Делакруа. Свобода, ведущая народ. 28 июля 1830 года. Париж, Лувр.
199. Э. Делакруа. Рисунок к картине «Свобода, ведущая народ. 28 июля 1830 года».
200. Э. Делакруа. Алжирские женщины. 1834. Париж, Лувр.
201. Э. Делакруа. Еврейская свадьба в Марокко. 1839. Париж, Лувр.
202. Э. Делакруа. Фантазия, или Военные упражнения марокканцев. 1847. Монпелье, Музей Фабр.
202. Э. Делакруа. Марокканские всадники перед стенами Мекнеса. 1832. Акварель. Париж, Лувр.
203. Э. Делакруа. Фаиатика в Танжере. 1857. Торонто, Художественная галерея.
204. Э. Делакруа. Охота на львов. 1860—1861. Чикаго, Художественный институт.

205. Э. Делакруа. Марокканец, седлающий коня. 1855. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
206. Э. Делакруа. Аполлон – победитель змея Пифона. Плафон галереи Аполлона в Лувре. 1850–1851.
208. Э. Делакруа. Портрет Шопена. 1838. *Париж, Лувр.*
208. Э. Делакруа. Автопортрет в зеленом жилете. 1839 (?). *Париж, Лувр.*
208. Э. Делакруа. Портрет Паганини. 1831. *Париж, Лувр.*
209. Э. Делакруа. Автопортрет в образе Гамлета. 1821–1824. *Париж, Лувр.*
209. Э. Делакруа. Портрет барона Луи Швитера. 1827. *Лондон, Национальная галерея.*
210. Э. Делакруа. Битва при Нанси. 1831. *Нанси, Музей изящных искусств.*
210. Э. Делакруа. Кораблекрушение Дон Жуана. 1840. *Париж, Лувр.*
211. Э. Делакруа. Взятие крестоносцами Константинополя. 1840. *Париж, Лувр.*
212. Э. Делакруа. Гамлет перед трупом Полония. 1851–1854. *Париж, Лувр.*
212. Э. Делакруа. Море близ Дьешпа. 1852. *Париж, Лувр.*
213. Э. Делакруа. Изгнание Илиодора из храма. Фрагмент росписи капеллы Ангелов в церкви Сен Сьюльпис. 1849–1861.
214. Борьба Иакова с Ангелом. Роспись капеллы Ангелов в церкви Сен Сьюльпис. 1849–1861.
216. П. Юэ. Наводнение в Сен-Клу. 1855. *Париж, Лувр.*
217. А. Шеффер. Смерть Гастона де Фуа в битве при Равенне 11 апреля 1512 года. Эскиз. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
218. А. Шеффер. Франческа да Римини. 1835. *Лондон, собрание Уоллес.*
219. П. Деларош. Кромвель у гроба Карла I. 1849, *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
220. П. Деларош. Казнь Джен Грей. 1834. *Лондон, Национальная галерея.*
220. П. Деларош. Портрет певицы Генриетты Зонтаг. 1831. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
221. А.-Г. Декан. Нищие. 1845. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
222. А.-Г. Декан. Поражение кимвров. 1833. *Париж, Лувр.*
222. А.-Г. Декан. Автопортрет. Начало 1830-х гг. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
223. А.-Г. Декан. У мечети (Каир). *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
225. Т. Шассерио. Портрет Адель Шассерио. 1835. *Париж, Лувр.*
225. Т. Шассерио. Автопортрет. 1835. *Париж, Лувр.*
226. Т. Шассерио. Венера Анадиомена. Эскиз. 1838. *Париж, частное собрание.*
227. Т. Шассерио. Портрет Доминика Лакордера. 1840. *Париж, Лувр.*
228. Т. Шассерио. Портрет Алексиса де Токвиля. Рисунок.
228. Т. Шассерио. Портрет Алин и Адель Шассерио, сестер художника. 1843. *Париж, Лувр.*
229. Т. Шассерио. Туалет Эсфири. 1841. *Париж, Лувр.*
230. Т. Шассерио. Алжирская женщина. 1846. *Париж, Лувр.*
230. Т. Шассерио. Али-бен-Ахмед, халиф Константины, со своим эскортом. 1845. *Версаль, Национальный музей.*
231. Т. Шассерио. Еврейская женщина, сидящая на земле. Акварель. 1846. *Нью-Йорк, музей Метрополитен.*
231. Т. Шассерио. Восточный интерьер. Ок. 1851–1852. *Частная коллекция.*
232. Т. Шассерио. «Мир – покровитель искусств и ремесел». Роспись Почетной лестницы Счетной палаты в Париже. 1844–1848.
233. Т. Шассерио. Тепидариум; зал, где помпеянские женщины отдыхали после купания. 1853. *Париж, Музей Орсе.*
234. Дж. Прадье. Сидящая одалиска. 1841. Мрамор. *Лион, Музей изящных искусств.*
235. Дж. Прадье. Сафо. 1815. Гипс. *Париж, Музей декоративного искусства.*
235. Дж. Прадье. Венера и Амур. Мрамор. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
236. П.-Ж. Давид д'Анже. Бюст Паганини. 1833. Бронза. *Анжер, Музей.*
236. П.-Ж. Давид д'Анже. Памятник Расину в Париже. 1824.
236. П.-Ж. Давид д'Анже. Надгробие генерала Гобера на кладбище Пер-Лашез. 1847.
237. П.-Ж. Давид д'Анже. Портрет Жерико. Медаль. 1830. Бронза. *Париж, Национальная библиотека.*
237. Ф. Рюд. Меркурий, завязывающий сандалию. 1827. Бронза. *Париж, Лувр.*
238. Ф. Рюд. Неаполитанский рыбак с черепахой. 1833. Мрамор. *Париж, Лувр.*
239. Ф. Рюд. Выступление добровольцев на защиту Республики в 1792 году. Горельеф пилона Триумфальной арки в Париже. 1830–1836. Камень.
240. Ф. Рюд. Наполеон, просыпающийся для бессмертия. 1845–1847. Бронза.
241. Ф. Рюд. Памятник маршалу Нею в Париже. 1852–1853. Бронза.
242. А. Ж. Бари. Лев, давящий змею. 1833. Бронза. *Париж, Лувр.*
242. А. Ж. Бари. Тигр, пожирающий крокодила. 1831. Бронза. *Париж, Лувр.*
243. О. Прео. Убийство. Рельеф. 1834. Бронза. *Шартр, Музей изящных искусств.*
243. О. Прео. Офелия. Рельеф. 1844–1876. Бронза. *Париж, Музей Орсе.*
245. Я. А. Карстенс. Ночь и ее дети. 1794. *Веймар, Художественные собрания.*
246. В. Тишбейн. Гёте в Кампанье. 1786. *Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт.*
247. Й. А. Кох. Героический пейзаж с радугой. 1805. *Карлсруэ, Кунстхалле.*
255. Ф. О. Рунге. Урок соловья. 1802. *Гамбург, Кунстхалле.*
259. Ф. О. Рунге. Утро. Рисунок из цикла «Времена дня». 1803. *Гамбург, Кунстхалле.*
259. Ф. О. Рунге. Полдень. Рисунок из цикла «Времена дня». 1803. *Гамбург, Кунстхалле.*
260. Ф. О. Рунге. Малое утро. *Гамбург, Кунстхалле.*
261. Ф. О. Рунге. Большое утро. *Гамбург, Кунстхалле.*
262. Ф. О. Рунге. Автопортрет с коричневым воротником. 1802. *Гамбург, Кунстхалле.*
263. Ф. О. Рунге. Мы втроем (Автопортрет с женой и братом Даниэлем). 1805 (сгорела в 1931 г.).
264. Ф. О. Рунге. Портрет детей Хюльзенбек. 1805. *Гамбург, Кунстхалле.*
265. Ф. О. Рунге. Портрет Луизы Пертес. 1805. *Лейпциг, Музей изобразительных искусств.*
266. Ф. О. Рунге. Портрет родителей. 1806. *Гамбург, Кунстхалле.*
267. Ф. О. Рунге. Цветовой шар (сфера).
269. К. Д. Фридрих. Автопортрет. Ок. 1800. Рисунок. *Копенгаген, Художественный музей.*
270. К. Д. Фридрих. Руина Эльдена с похоронами. Ок. 1800 г. *Дрезден, Кабинет гравюр.*
271. К. Д. Фридрих. Остзее близ Рюгена. 1806. Акварель. *Морицбург, Городская галерея.*
272. К. Д. Фридрих. Туман. 1807. *Вена, Художественно-исторический музей.*
275. К. Д. Фридрих. Тетшенский алтарь. 1808. *Дрезден, Картинная галерея новых мастеров.*

277. К. Д. Фридрих. Утро в Исполиновых горах. 1810–1811. *Берлин, Шарлоттенбург.*
278. К. Д. Фридрих. Утро в горах. 1822–1823. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
279. К. Д. Фридрих. Монах у моря. 1809–1810. *Берлин, Старая национальная галерея.*
280. К. Д. Фридрих. Аббатство в дубовом лесу. 1809–1810. *Берлин, Старая национальная галерея.*
282. К. Д. Фридрих. Гробницы древних героев. 1812. *Гамбург, Кунстхалле.*
284. К. Д. Фридрих. Вид гавани. 1815–1816. *Потсдам, дворец Сан-Суси.*
286. К. Д. Фридрих. На паруснике. 1818–1819. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
287. К. Д. Фридрих. Меловые скалы на Рюгене. 1818. *Винтертур, собрание Рейнхардт.*
289. К. Д. Фридрих. Двое, созерцающие восход луны. 1819. *Дрезден, Картинная галерея новых мастеров.*
290. К. Д. Фридрих. Женщина. созерцающая заходящее солнце. Ок. 1819 г. *Эссен, Музей Фолькванг.*
291. К. Д. Фридрих. Ночь в гавани (Сестры). Ок. 1810 г. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
292. К. Д. Фридрих. Женщина у окна. 1822. *Берлин, Старая национальная галерея.*
294. К. Д. Фридрих. Зимний пейзаж. 1811. *Шверин, Государственный музей.*
294. К. Д. Фридрих. Зимний пейзаж с церковью. *Лондон, Национальная галерея.*
295. К. Д. Фридрих. Полярное море. Ок. 1823–1824 гг. *Гамбург, Кунстхалле.*
296. К. Д. Фридрих. Луга близ Грейфсвальда. Ок. 1820–1822 гг. *Гамбург, Кунстхалле.*
297. К. Д. Фридрих. Большой заказник близ Дрездена. Ок. 1832 г. *Дрезден, Картинная галерея новых мастеров.*
298. К. Д. Фридрих. Ступени жизни. Ок. 1835 г. *Лейпциг, Музей изобразительных искусств.*
300. К. Блехен. Завод близ Эбервальда. Ок. 1834 г. *Берлин, Старая Национальная галерея.*
301. Г. Пфорт. Вступление Рудольфа Габсбурга в Базель. 1808–1810. *Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт.*
302. Г. Пфорт. Суламифь и Мария. 1811. *Швейнфурт, частное собрание.*
303. Ф. Овербек. Портрет Пфорта. 1810. *Берлин, Старая национальная галерея.*
304. Ф. Овербек. Союз Италии и Германии. 1811–1828. *Мюнхен, Новая пинакотекка.*
304. П. Корнелиус. Св. семейство. 1810–1811. *Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт.*
305. Ф. Овербек. Семейный портрет. 1820–1821. *Любек, Музей истории искусства и культуры.*
306. Ф. Овербек. Продажа Иосифа братьями. Роспись в каза Бартольди в Риме. 1816–1817.
306. П. Корнелиус. Иосиф открывается братьям. Роспись в каза Бартольди в Риме. 1816–1817.
307. Росписи казино Массимо. 1817–1829.
308. В. фон Шадов. Автопортрет с Б. Торвальдсеном и Р. Шадовом. Ок. 1815–1818 гг. *Берлин, Старая Национальная галерея.*
309. Ф. Овербек. Торжество религии в искусстве. 1829–1840. *Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт.*
310. П. Корнелиус. Фауст и Мефистофель у Равенштейна. Иллюстрация к «Фаусту» И.-В. Гёте. 1811.
310. П. Корнелиус. Иллюстрация к «Фаусту» И.-В. Гёте. 1811.
311. Ю. Шнорр фон Карольсфельд. Портрет художника Янсена. 1831. *Гамбург, Кунстхалле.*
311. Ф. Овербек. Автопортрет. 1843–1844. *Любек, Музей истории искусства и культуры.*
311. П. Корнелиус. Пфорт на смертном одре. 1812. *Милан, Пинакотекка Брера.*
312. П. Корнелиус. Аполлон. Фрагмент росписи в Мюнхенской гилльоттеке. 1820–1830.
312. П. Корнелиус. Страшный суд. 1836–1839. *Церковь Св. Людвиг в Мюнхене.*
313. П. Корнелиус. Всадники Апокалипсиса. Гризайль. *Берлин, Старая Национальная галерея.*
314. А. Ретель. Битва при Кордове. Роспись в ратуше Аахена. 1840–1851.
315. А. Ретель. Смерть на баррикаде. 1849. Ксилография.
315. А. Ретель. Смерть как друг. 1851. Ксилография.
317. А. Л. Рихтер. Переправа у Шрекенштейна. 1837. *Дрезден, Картинная галерея новых мастеров.*
318. А. Л. Рихтер. Маленький пруд в Исполиновых горах. 1839. *Берлин, Старая национальная галерея.*
319. А. Л. Рихтер. Геновева в лесном уединении. 1839–1841. *Гамбург, Кунстхалле.*
320. А. Л. Рихтер. Первый снег. 1869. Рисунок к гравюре.
320. А. Л. Рихтер. Рождественский базар. 1874–1875. Ксилография.
321. А. Л. Рихтер. Ко дню рождения. 1869. Рисунок, акварель. *Берлин, Государственные музеи, собрание рисунков.*
322. М. фон Швинд. Прощание Елизаветы с супругом, отправляющимся на войну. Роспись в замке Вартбург. 1853–1856.
322. М. фон Швинд. Рюбецаль. Ок. 1845 г. *Берлин, Старая Национальная галерея.*
323. А. Л. Рихтер. Рисунки к сказке «Красная Шапочка». До 1860 г. *Берлин, Государственные музеи, собрание рисунков.*
323. М. фон Швинд. Свадебное путешествие.
325. М. фон Швинд. Утренний час. 1858. *Мюнхен, галерея Шака.*
328. Г. Ф. Керстинг. Каспар Давид Фридрих в своей мастерской. 1811. *Гамбург, Кунстхалле.*
328. Г. Ф. Керстинг. Герхардт фон Кюгельхен за письменным столом. 1811. *Веймар, Государственные художественные собрания.*
329. Г. Ф. Керстинг. Вышивальщица. 1812. *Веймар, Государственные художественные собрания.*
329. Г. Ф. Керстинг. Перед зеркалом. 1827. *Киль, Кунстхалле.*
330. Ф. фон Райски. Детский портрет. 1850. *Дрезден, Картинная галерея новых мастеров.*
330. Ф. Г. Вальдмюллер. Семья нотариуса Ж. А. Эльтца. 1835. *Вена, Австрийская галерея.*
330. Ф. Крюгер. Портрет великого князя Александра Николаевича. Ок. 1840 г. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
331. Ф. Крюгер. Портрет императрицы Александры Федоровны. 1836. *Санкт-Петербург, Эрмитаж.*
331. К. Бегас. Семейный портрет. 1821. *Кёльн, Музей Вальфаф-Рихарти.*

332. Э. Гертнер. Парохиальштрассе в Берлине. 1831. *Берлин, Старая Национальная галерея.*
332. А. фон Саар. Вид на Колнерхофгассе в Вене. 1833. *Вена, Музей истории города.*
332. Ф. Г. Вальдмюллер. Вольфгангзее. 1835. *Вена, Австрийская галерея.*
333. Неизвестный художник. Стол рождественских подарков для девочки. Ок. 1835—1840 гг. *Нюрнберг, Германский национальный музей.*
333. Неизвестный художник. Стол рождественских подарков для мальчика. Ок. 1835—1840 гг. *Нюрнберг, Германский национальный музей.*
333. К. Шпицвег. Любовное письмо. 1845—1846. Берлин, *Старая Национальная галерея.*
334. К. Шпицвег. Бедный поэт. 1839. *Берлин, Старая национальная галерея.*
334. К. Шпицвег. Дружбя юности. Ок. 1855 г. *Мюнхен, Городская галерея Ленбаххаус.*
335. К. Шпицвег. Книжный червь. *Мюнхен, Баварское художественное собрание.*
335. К. Шпицвег. Запах розы (Воспоминание). Ок. 1845 г. *Берн, Художественный музей.*

Абильгар Николай Абрахам 253, 269

Адам Джеймс 124

Адам Роберт 124

Александр Македонский 112

Александр I, российский император 331

Александр Николаевич, великий князь 330, 331

Александра Федоровна, российская императрица 120, 331

Али-бен-Ахмед, халиф 230

Алпатов Михаил Владимирович 60, 338, 344

Альба, герцогиня 24, 25

Альтдорфер Альбрехт 271

Ариосто Лудовико 307

Аркин Д. 344

Арнасон Г. Г. 344

Арним Ахим фон 316

Базен Ж. 344

Байи Жан Сильвен 58, 102

Байрон Джордж Ноэл Гордон 20, 126, 129, 153, 170, 193—195, 199

Бальзак Оноре де 14

Бари Антуан Жан 197, 241, 242, 355

Барра Жозеф 59

Бартольди 305, 306

Барятинская М. Ф. 113

Бассенге Паулина 256

Батисье Л. 183

Бегас Карл 331, 357

Безайр Джеймс 133

Белотто Бернардо 254

Бенуа Александр Николаевич 344

Бенуа Франсуа 338, 345

Бердяев Николай Александрович 9, 337, 344

Березина Валентина Николаевна 338, 344

Берковский Н. Я. 341, 344

Берлиоз Гектор 189, 199

Бернини Джованни Лоренцо 104, 105

Бертен-старший Луи-Франсуа 99

Бетховен Людвиг ван 290

Бёме Якоб 132, 249, 250, 257, 260

Бёрнс Роберт 141

Бёрш-Зупан Г. (Börsch-Supan H.) 273, 278, 281, 342, 345

Бидермейер Виланд Готтлиб (коллективный псевдоним Л. Эйхродта, А. Кусмауля и С. Ф. Заутера) 324

Блейк Уильям 20, 122, 126, 129, 132—140, 244, 345, 351

Блехен Карл 299, 300, 356

Богарне Жозефина 68, 70, 73, 75, 76, 80

Бодлер Шарль 8, 19, 31, 34, 45, 61, 72, 73, 94, 168, 172, 190, 203, 204, 208, 211, 339, 340, 344

Бодмер Иоганн Якоб 126

Бозио Франсуа-Жозеф 241

Боммер Каролина 285—288, 291

Бомонт, граф 142

Бонапарт Жозеф 35

Бонингтон Ричард Паркс 164—166, 193, 352

Боргезе Полина 107

- Брентано Клеменс 280, 281, 316, 318, 342
Брут Луций Юний 55, 56
Буало (Буало-Депрео) Никола 171
Буальи Луи Леопольд 84, 326
Буден Эжен 150
Булгаков Михаил Александрович 336
Буллок Филиппо 184
Буонарроти Филиппо 237
Бурбоны, династия французских королей 71, 75, 167
Буше Франсуа 50
Бэрри Чарльз 125
Бялостоцкий Я. (Bialostocki J.) 19, 345
Вагнер Рихард 252, 323
Вазари Джорджо 344
Вакенродер Вильгельм Генрих 250–253, 341
Валери Поль 344
Вальдмюллер Фердинанд Георг 330–332, 357, 358
Ван Гог Винсент 215
Ван Дейк Антонис 174
Ванслов В. В. 344
Ватто Антуан 159
Вебер Карл Мария фон 317, 341
Вейдле В. 9, 337
Вейс Леокадия 41, 44, 45
Веласкес Диего 22–24, 27, 28, 171, 191
Велизарий 51, 52
Венецианов Алексей Гаврилович 326
Вентури Лионелло 20, 99, 337, 338, 340, 344
Вергилий 137, 192, 218
Вермеер Делфтский 329
Верне Карл 173
Верне Орас 173, 179
Вернинак де, мадам 64, 65
Веронезе Паоло 157
Вёльфлин Генрих 344
Виганд Г. 320
Виланд Кристоф Мартин 245
Вильнёв Жюль-Луи-Фредерик 165
Винкельман Иоганн Иоахим 50, 111, 125, 127, 244, 250, 269, 344
Винтергерст Йозеф 301
Виньи Альфред де 168, 169, 189
Виппер Борис Робертович 344
Водуайе 233
Вольтер (наст. имя Мари Франсуа Аруз) 34, 338
Вордсворт Уильям 140, 141, 147
Воррингер В. 10
Врубель Михаил Александрович 8
Вуэ Симон 228
Вьен Жозеф Мари 50, 51
Гамильтон Гэвин 125
Ганнибал (Аннибал Барка) 156
Гарсия Сабаса 26
Гаррик Дейвид 129
Гассье П. (Gassier P.) 45, 338, 346
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 9, 15, 19, 248, 249–252, 260, 337, 341
Гейне Генрих 326
Гейнсборо Томас 126, 142, 193
Гейсмайер В. (Geismeyer W.) 322, 342, 343, 346
Гердер Иоганн Готфрид 250, 252, 253, 316
Герен Пьер Нарсис 74, 75, 173, 215, 217, 349
Гертнер Эдуард 331, 332, 358
Гесиод 122
Гёльдерлин Иоганн Кристиан Фридрих 253
Гёррес Йозеф 258
Гёртин Томас 141, 142, 154
Гёте Иоганн-Вольфганг 118, 119, 132, 158, 161, 162, 170, 237, 246, 251, 254, 258; 268, 270, 281, 301, 307, 310, 316, 326, 328, 345
Гиймарде Фернан 29
Гильдебрандт Адольф 344
Гобер, генерал 235, 236
Гогель Георг Леопольд 245
Гоген Поль 101, 234
Гойя Мариано 48
Гойя (Гойя-и-Лусиентес) Франсиско Хосе де 12, 14, 20–49, 54, 126, 127, 136, 191, 197, 211, 337, 338, 345, 347, 348
Голдсмит Оливер 320
Гомбрих Э. 337, 344
Гомер 89, 95, 97, 120, 121, 258
Готье Теофиль (Gautier T.) 34, 37, 170, 220, 226, 229, 233, 313, 339
Гофман Эрнст Теодор Амадей 291, 326, 332, 344
Гране Франсуа-Мариус 94
Граф Антон 245, 254
Грей Джен 219, 220
Грей Томас 123
Гримм Вильгельм 316
Гримм Якоб 316
Гро Антуан-Жан 68, 71, 80–86, 164, 172–174, 191, 215, 218, 235, 241, 340, 349
Гудон Жан Антуан 102, 344
Гуно Шарль 101
Гурьев Николай Дмитриевич 94, 95
Гуттузо Ренато 39
Гюго Виктор 19, 168, 169, 171, 189, 197, 199
Давид д'Анже Пьер-Жан 197, 234–237, 242, 292, 355
Давид Жак Луи 14, 49–80, 83–86, 88, 122, 127, 169, 172–175, 234, 237, 338, 345, 348, 349
Далу Жюль 198
Даль Кристиан Клаузен 285, 299
Даниэль Сергей Михайлович 344
Данте Алигьери 128, 130, 131, 137–139, 170, 191, 192, 218, 245, 251, 307
Дантон Жорж Жак 58
Девож 59
Девосе — мадам 94
Дега Эдгар 101, 186, 215, 225, 227
Дейк Антонис ван см. Ван Дейк Антонис
Декан Александр-Габриэль 200, 221–223, 354
Делакруа Эжен Фердинанд Виктор 12, 20, 29, 30, 37, 48, 61, 75, 80, 81, 83, 85, 97, 101, 146, 165, 168, 170, 171, 183, 188–216, 218, 219, 221–224, 227, 230, 231, 238, 241, 248, 268, 315, 338–340, 344, 353, 354
Деларош Поль (Ипполит) 67, 196, 219–221, 313, 354
Дени Морис 98, 215
Детуш, мадам 93, 94
Джорджоне 27
Дидро Дени 50, 52, 344
Диккенс Чарльз 14, 186
Добиньи Шарль Франсуа 155
Домье Оноре 8, 12, 48, 198, 213, 242, 335
Достоевский Федор Михайлович 15
Дьедонне Робер 174
Дюрер Альбрехт 133, 271, 302, 310, 312
Жакоб Жорж 56
Жамар 183
Жемчужниковы Александр, Алексей и Владимир Михайловичи 324
Жерар Маргарита 84
Жерар Франсуа 75–77, 349
Жерико Теодор 20, 30, 37, 75, 80, 83, 84, 172–189, 191, 193, 211, 217, 235, 237, 248, 339, 340, 344, 345, 352, 353
Жером Жан Леон 218, 339
Жирмунский В. М. 123, 317, 341, 342, 344
Жироде де Руси-Триозон Анн-Луи 77–80, 84, 85, 122, 174, 176, 349
Жозефина см. Богарне Жозефина
Жорже 187
Жуковский Василий Андреевич 292, 293, 309
Жюллиан Ф. 341, 344
Жюно, генерал 83
Заутер Самуэль Фридрих 324
Зедльмайр Ханс (Ганс) (Sedlmayr H.) 7, 9, 316, 337, 343, 344, 346
Зенгле Ф. (Sengle F.) 326, 343, 346
Зонтаг Генриетта 220, 221
Иванов Александр Андреевич 8, 304, 308
Иванов Вячеслав Иванович 11, 337, 344
Иензен И. (Jensen J. Ch.) 264, 342
Изабе Эжен Луи 75
Изергина Антонина Николаевна (Isergina A. N.) 287, 342
Ириарте Томас де 32

- Калитина Нина Николаевна 345
 Кандинский Василий Васильевич 268
 Канова Антонио 104–112, 115, 117, 337, 338, 350
 Караваджо Микеланджело 50, 61, 340
 Карл Август, герцог 281
 Карл I, английский король 219
 Карл Великий, король франков, затем император 314
 Карлос IV, испанский король 28
 Карпо Жан Батист 241
 Карстенс Якоб Асмус 244, 245, 256, 355
 Картеллье Пьер 237
 Карус Карл Густав 285, 299, 342
 Кассу Жан (Cassou J.) 87, 345
 Керстинг Георг Фридрих 327–329, 357
 Китс Джон 141
 Кларк Кеннет (Clark K.) 18, 55, 65, 124, 139, 164, 337–339, 345
 Клее Пауль 268
 Клейст Генрих фон 280, 281, 283
 Кленце Лео фон 311
 Климент XIII, Папа Римский 104, 105
 Климент XIV, Папа Римский 104, 105
 Клопшток Фридрих Готлиб 255, 256, 341
 Кобос де Порсель Исабель 25, 26
 Кожина Елена Федоровна 340, 345
 Козегартен Готхард Людвиг Теобул 253
 Козенс Александр 141
 Козенс Джон Роберт 141
 Козьма Прутков (коллективный псевдоним А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых) 324
 Колридж Сэмюэл Тейлор 140
 Констебль (Констебл) Джон 12, 141–153, 155, 164, 166, 184–186, 193, 339, 345, 352
 Корбе Шарль-Луи 103, 350
 Корде Шарлотта 59
 Корнелиус Петер 295, 304–314, 356, 357
 Корнель Пьер 52, 53, 239
 Коро Камиль 215, 216
 Корреар 181
 Корреджо 73, 78
 Корта Жан Пьер 238
 Кох Йозеф Антон 245, 247, 307, 317
 Кром Старший, Джон 141
 Кромвель Агнесс 121, 122
 Кромвель Оливер 219
 Крюгер Франц 330, 331, 357
 Куглер Ф. 321
 Кузнецова Ирина Александровна 338, 345
 Курбе Гюстав 12, 14, 173, 192, 213
 Кусмауль Адольф 324
 Кутюр Тома 218
 Кюгельхен Герхардт фон 327, 328
 Лакордер Доминик 226, 227
 Ламартин Альфонс Мари Луи де 171, 224
 Ламенне Фелисите Робер де 226
 Лангханс К. П. 118
 Ланкхейт Курт (Lankheit K.) 266, 339, 341, 346
 Лафатер Иоганн Каспар 127
 Левик В. 341
 Легран 83, 84
 Лемуан Поль 94
 Ленуар Александр 70, 71
 Леонардо да Винчи 91
 Лепелетье де Сен-Фаржо Луи Мишель 59
 Лепер Шарль 103
 Лесли Ч.-Р. 339, 345
 Лессинг Готхольд Эфраим 245, 345
 Ливий Тит 52
 Линник Ирэна Владимировна 338
 Лорентцен 269
 Лоррен (наст. фам. Жилле) Клод 142, 153, 157
 Лотман Юрий Михайлович 345
 Луи Филипп, французский король 99, 238
 Луиза, прусская принцесса 117, 118
 Людвиг Баварский, герцог 311
 Людовик XIII, французский король 95–97, 193
 Людовик XVI, французский король 71, 113
 Лютер Мартин 275
 Мазарини Джулио 219
 Макферсон Джеймс 77, 124
 Мане Эдуар 12, 39, 48, 99, 101, 192, 215
 Марат Жан Поль 59–61, 78
 Марилья Проспер 223
 Мария Антуанетта, французская королева 58, 59
 Мария Кристина, эрцгерцогиня Австрийская 108, 109
 Мария Медичи, французская королева 69, 70
 Марк Аврелий 113
 Марк фон дер, граф 116, 117
 Марке Альбер 150
 Маршак Самуил Яковлевич 133
 Массимо, маркиз 307
 Матисс Анри 234, 254
 Менгс Антон Рафаэль 22, 127, 244, 269
 Менцель Адольф фон 14, 300, 326, 336
 Микеланджело Буонарроти 61, 127, 133, 137, 171, 176, 177, 182, 191, 197, 226, 244, 312, 339
 Микушевич В. 342
 Миллер В. 317
 Мильтон Джон 128, 129, 135
 Мирабо Оноре 102
 Михайлов А. В. 10, 279, 281, 337, 342, 345
 Мицкевич Адам 113
 Мишле Жюль 172, 173, 175, 182, 340
 Моне Клод 155
 Монж, супруги 70
 Монталамбер, граф 226
 Моратин Леонардо Фернандес де 48
 Моро Гюстав 215, 233, 234
 Моррис Уильям 135, 140
 Моцарт Вольфганг Амадей 323
 Муатесье Инесс 98, 99
 Мюллер Адам 342
 Мюссе Альфред де 168, 209
 Наполеон Бонапарт, французский император 35, 66–71, 77, 80–83, 85, 88, 103, 107–109, 112, 174, 179, 219, 237, 240, 246, 281, 283, 328, 338
 Нарышкина Ольга Станиславовна 221
 Ней Мишель, маршал Франции 240, 241
 Нейдхардт Х. И. (Neidhardt H. J.) 299, 327, 342, 343, 346
 Некрасова Е. А. 131, 339, 345
 Нельсон Горацио 120, 122, 155
 Нерваль (наст. фам. Лабрюни) Жерар де 171, 226
 Николай I, российский император 120, 292
 Николай Павлович, великий князь см. Николай I
 Новалис (наст. имя Фридрих фон Гарденберг) 249, 250, 252–255, 258, 262, 269, 272–274, 281, 324, 341, 342
 Нодье 165
 Нэш Джон 124, 125, 351
 Овербек Фридрих 301, 356, 357
 Ортега-и-Гассет Хосе 9, 25, 337, 345
 Оссиан 76–78, 90, 91, 245, 253
 д'Оссонвиль Луиза 100
 Остерман-Толстая Е. А. 112, 113
 Остерман-Толстой Александр Иванович 73
 Оттон III, германский король 314
 Паганини Никколо 93, 94, 208, 209, 235, 236
 Пальмер Сэмюэл 140
 Парацельс (наст. имя Филипп Аурел Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм) 132
 Парс Генри 133
 Пассаван Иоганн Давид 303
 Паули Г. (Pauli G.) 20, 337, 346
 Певзнер Н. (Pevsner N.) 141, 339, 345
 Пекуль, супруги 62, 63
 Пенроз 7
 Пертес Луиза 263–265
 Песталоцци Иоганн Генрих 126
 Пикассо Пабло 39, 48, 101, 242
 Пио Эрнест 203, 340
 Пиранези 34
 Пиролли Томмазо 121, 122
 Планш Гюстав 198
 Понтехос Анна, маркиза 24, 25

Понятовский Юзеф 113
Потоцкий Станислав 51, 113
Прадье Джеймс 234, 235, 355
Прео Огюстен 197, 242, 243, 355
Прокофьев Валерий Николаевич 340, 345
Прутков Козьма см. Козьма Прутков
Прудон Пьер Поль 72, 73, 84, 173, 349
Пуссен Никола 51, 53, 54, 66, 147, 176, 245
Пушкин Александр Сергеевич 67
Пфорт Генрих 301–304, 310, 356
Пюджин Огастес Уэлби 125
Пюви де Шаванн Пьер 98, 101, 233
Райски Фердинанд фон 330, 357
Рамдор Б. фон 275
Расин Жан 235, 236
Раух Кристиан Даниэль 119, 120, 351
Рафаэль Санти 86, 88, 133, 171, 226, 254, 303, 305
Редон Одилон 8, 48, 206, 215
Рейсдаль Якоб ван 142
Рекамье Жюльетта 64, 65, 75, 76, 86, 103
Рембрандт Харменс ван Рейн 22, 171
Ренуар Огюст 98, 101, 215
Ретель Альфред 314, 315, 357
Ривьер, супруги 87
Ривьер Каролина 87
Ривьер Филибер 86
Рильке Райнер Мария 239, 345
Рихтер Адриан Людвиг 317–323, 326, 336, 357
Робеспьер Максимильтен Мари Изидор де 61, 190
Роден Огюст 239, 241, 242, 345
Ролан Ф. Л. 234
Ромеро Педро 25
Рубенс Питер Пауль 69, 70, 147, 171, 174, 191, 201, 203, 205, 339, 340
Рудольф Габсбург, австрийский император 301, 302
Рунге Даниэль 261–263
Рунге Филипп Отто 8, 122, 139, 252–270, 298, 300, 317, 327, 341, 355
Руссо Теодор 213
Рюд Франсуа 168, 198, 237–241, 355
Саар Алоиз фон 331, 332, 358
Савиньи 181
Санд Жорж (наст. имя Аврора Дюдеван) 209
Сарасате Антония 26
Сведенборг Эмануэль 132
Сезанн Поль 12, 151, 192, 202, 213, 215, 216, 340, 345
Сенонн де, мадам 94
Серизиа, супруги 62–64, 75, 87
Сиес Ж. Э. 71
Синьорелли Лука 312
Скотт Вальтер 170, 194
Соан Джон 124
Сорси-Телюссон, мадам 63
Стаббс Джордж 173, 184
Сталь Жермена де 167
Стендаль (наст. имя Анри Мари Бейль) 6, 20, 51, 87, 167, 169, 174, 184, 199, 337
Стеффенс Х. 341
Талейран Шарль Морис 189
Тардые 59
Таруашвили Л. И. 345
Тассо Торквато 307
Таун Френсис 141
Тейлор (Taylor В.) 165, 346
Теккерей Уильям Мейкпис 14, 160
Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям 132, 141, 144, 151, 153–164, 278, 339, 345, 352
Тик Людвиг Иоганн 248–250, 253–255, 257, 258, 320, 324
Тимирязев Климент Аркадьевич 13
Тинторетто 127, 341
Тит Ливий см. Ливий Тит
Тициан 27, 108, 157, 174
Тишбейн Вильгельм 245, 246, 355
Токвиль Алексис де 228
Толстой Алексей Константинович 324
Томсон Джеймс 123
Торвальдсен Бертель 110–116, 307, 308, 337, 345, 350
Трегер И. (Traeger Y.) 61, 338, 346
Трюден, мадам 62, 63
Тун Хоенштейн фон, граф 274
Тун Хоенштейн фон, графиня 276

Турчин В. С. 340, 345
Тьеполо Джованни Баттиста 22, 34, 205
Уилки Дэйвид 132, 184
Уилсон Ж. (Wilson J.) 45, 338
Уилсон Ричард 126, 142, 153
Уолпол Хорас 123
Уорд Джеймс 184
Уэдждуд (Ведждуд) Джозайя 120
Федотова Е. Д. 338, 345
Фейт Филипп 305–308
Фердинанд VII, испанский король 41
Фернандес Мария Росарио 25, 26
Фидий 86
Фихте Иоганн Готлиб 19, 249–252, 341
Фишер Куно 8
Флакман Джон 66, 89, 120–122, 125, 177, 257, 351
Фландрен Ипполит 101, 313
Флобер Гюстав 14
Флоренский П. А. 345
Фогель Георг Людвиг 301, 303
Фрер Шарль Теодор 223
Фридерика, прусская принцесса 117, 118
Фридрих Каспар Давид 8, 139, 144, 151, 237, 252, 253, 268–300, 307, 317–319, 324, 327, 328, 342, 355, 356
Фридрих Кристиан 287, 288
Фридрих II, прусский король 119
Фромантен Эжен 200, 223, 224
Фюрех 307
Фюсли Иоганн Генрих 126–132, 148, 244, 351
Хаманн Рихард 336
Хансен Х. 114
Хейзинга Й. 9, 337, 345
Ховельянос Х. М. 25
Хоттингер Иоганн 301, 303
Хофман Вернер (Hofmann W.) 6, 98, 188, 198, 280, 337, 346
Хюльзенбек, семья 264
Чегодаев А. Д. 345
Шадов Вильгельм фон 305–308, 314, 356
Шадов Иоганн Готфрид 116–119, 305, 307, 350, 351
Шадов Рудольф 307, 308
Шальгрэн Жан-Франсуа 238
Шампень Филипп де 96
Шассерио Адель 224, 225, 227, 228
Шассерио Алин 226, 228
Шассерио Теодор 101, 214, 215, 224–233, 340, 354
Шатобриан Франсуа Рене де 79, 168, 171
Швинд Анна 324
Швинд Мориц фон 317, 322–325, 327, 328, 334, 357
Швитер Луи де 209
Шекспир Уильям 128, 129–132, 170, 194, 228, 251
Шелли Перси Биш 126
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф 19, 248–252, 341, 342, 345
Шеффель Виктор фон 324
Шеффер Ари 75, 216–218, 354
Шиллер Фридрих 170, 252, 266, 269
Шинар Жозеф 103, 350
Шлегель Август 250, 253, 254, 343
Шлегель Фридрих 250–254, 272, 274, 300, 341, 342, 345
Шлейермахер Фридрих Даниэль 249, 288
Шнаппер А. 345
Шнорр фон Карольсфельд Юлиус 305, 307, 311, 357
Шоде Дени-Антуан 102, 103, 350
Шопен Фредерик 208, 209
Шпицвег Карл 333–336, 358
Штифтер Адальберт 326
Шуберт Франц 291, 293, 317, 324
Шульц Иоганнес Карл Хартинг 276, 342
Шуман Роберт 317, 320
Эберлейн К. К. 290
Эдуард IV, английский король 219
Эйк Ян ван 88
Эйтнер Лоренц (Eitner L.) 339, 346
Эйхендорф Йозеф фон 317, 326
Эйхродт Людвиг 324
Эккерман Иоганн Петер 345
Эль Греко 226
Эльтц Ж. А. 330

Раздольская В. И.

Р 17 Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 368 с.: ил.

ISBN 5-352-01156-9

Новая книга В. И. Раздольской посвящена западноевропейскому искусству первой половины XIX века. Речь идет главным образом о художественно-эстетических феноменах классицизма и романтизма в разных национальных традициях, хотя содержание книги не исчерпывается ими. Перечень имен, прославивших эпоху, говорит сам за себя: Гойя, Канова, Давид, Энгр, Рюд, Делакруа, Фридрих, Торвальдсен, Констебль, Тёрнер... Богатый, разнообразный состав редко воспроизводимых иллюстраций, сведения о художниках, творчество которых недостаточно освещено в отечественном искусствоведении, делают книгу превосходным руководством для всех, кто интересуется изобразительным искусством.

Вера Ивановна Раздольская

ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО XIX века
КЛАССИЦИЗМ, РОМАНТИЗМ

Ответственный редактор АННА ОБРАДОВИЧ

Ведущий редактор ОЛЬГА НЕЧИПУРЕНКО

Художественный редактор ВАДИМ ПОЖИДАЕВ

Технический редактор ТАТЬЯНА РАТКЕВИЧ

Корректор ИРИНА КИСЕЛЕВА

Верстка ВЕРЫ ЛОШКАРЕВОЙ, ЛЮБОВИ КИСЕЛЕВОЙ

Директор издательства МАКСИМ КРЮТЧЕНКО

Подписано в печать 20.12.2004. Формат 60×100¹/₁₆.

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Гарнитуры NewBaskervilleC, FranklinGothic.

Усл. печ. л. 25,53. Изд. № 1156. Тираж 4000 экз. Заказ № 111.

Издательство «Азбука-классика».

196105, Санкт-Петербург, а/я 192.

www.azbooka.ru

Отпечатано в ФГУП «Печатный двор»

Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

400
242/4

ВЕРА
РАЗДОЛЬСКАЯ



ЕВРОПЕЙСКОЕ
ИСКУССТВО
XIX ВЕКА



КЛАССИЦИЗМ
РОМАНТИЗМ



НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

АЗБУКА-КЛАССИКА

НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

ВЕРА РАЗДОЛЬСКАЯ



ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО XIX ВЕКА

Серия «Новая история искусства» готовится издательством в сотрудничестве с известными петербургскими и московскими искусствоведами. По существу, это первая издаваемая за последние годы история искусства, учитывающая пересмотренные и вновь установленные факты и использующая богатейшие материалы и концепции, накопленные и разработанные мировым искусствоведением за прошедшее столетие.

Каждая книга, как правило, принадлежит перу одного автора и несет черты его индивидуальности. Все книги серии отличает относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений и событий. Изложенный в них материал в отдельных случаях пересекается в историческом времени, ибо стили, течения, школы, мастера и произведения искусства воздействуют не только в пределах однажды отпущенного им жизненного срока, но и на значительной временной дистанции.

В. И. Раздольская — известный петербургский историк искусства, профессор Института имени Репина Российской Академии художеств. Руководит кафедрой истории зарубежного искусства, автор и редактор изданий института, в том числе «Истории искусства зарубежных стран». Среди ее публикаций — книги «Франц Мазерель», «Рубенс», «Искусство Франции второй половины XIX века», «Мученик Сарьяп», статьи по проблемам истории западноевропейского искусства.

Книга посвящена европейскому искусству первой половины XIX века и главным образом художественно-эстетическим феноменам классицизма и романтизма в разных национальных традициях. Перечень имен, прославивших эпоху, говорит сам за себя: Гойя, Канова, Давид, Энгр, Рюд, Делакруа, Фридрих, Торвальдсен, Констебль, Тёрнер... Много внимания автор уделяет и художникам, мало известным широкому читателю. Богато и разнообразно иллюстрированная, книга служит превосходным руководством для всех интересующихся изобразительным искусством.