



ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Разрыв традиций. Романтизм





Мы с вами продолжаем наше удивительное путешествие по миру искусства. Самая главная мысль Эрнста Гомбриха, которая красной нитью проходит через его книгу – это мысль о том, что искусство принадлежит не искусствоведам. Искусство нужно не только тем, кто им занимается. Искусство нужно всем нам. Именно поэтому в его учебнике такой своеобразный принцип, отличающий его работу от всех других научных текстов, именно поэтому у него такой внятный язык. При том что он имеет свою точку зрения на привычные, уже устоявшиеся стили, эпохи и направления, все-таки главной своей целью он ставит понимание самого произведения искусства, самой картины.

Сегодня мы будем говорить об искусстве на рубеже между XVIII и XIX веками. Гомбрих называет это время «разрывом традиций». На самом деле это и есть разрыв традиций в полной мере, потому что это время, когда в классическом, академическом, абсолютном искусстве вдруг появляется такое направление, как романтизм.

Вообще, Гомбрих не любит схемы, и поэтому он не любит называть эпохи вот этими терминами, которые все равно условны. Он не сравнивает ни эпохи, ни стили, он всегда сравнивает художников. Самые яркие художники эпохи романтизма – это, конечно, Франсиско Гойя, Уильям Тернер, Эжен Делакруа, Теодор Жерико. Чтобы понять, откуда произрастает новое направление или чему оно противостоит, нужно всегда знать почву, от которой оно отталкивается. Так вот, чтобы понять романтиков, нужно сначала понять художников-классицистов.

Один из самых ярких живописцев классицизма – это Жак-Луи Давид. Одна из самых интересных работ в его творчестве – вот эта картина «Смерть Марата». Но, может быть, мы сначала посмотрим несколько других его работ. Например, первая его картина «Клятва Горациев». Это, возможно, самая мужская картина в живописи, где все очень точно найдено – каждый жест, каждая пропорция, каждая деталь, где нет ничего лишнего, где такая лаконичность, ригористичность и где, конечно, обязательно присутствует героическая тема. Потому что мы с вами помним, что классицисты – это художники, которые обращены к разуму, а не к чувствам человека. Они считают, что разум всегда должен преобладать над сердцем, над чувствами, а общественное должно преобладать над личным. Поэтому у классицистов, начиная с Николая Пуссена, мы видим эти героические темы. Самые любимые темы художников классицистов – это как раз жертвенность, героизм. И в картине Давида представлена как раз эта тема.

Братья Горации клянутся отцу в том, что они сейчас пойдут и умрут за Родину. Момент изображен очень торжественно, очень патетически. И мы видим все черты живописи классицизма в полной мере. Мы видим абсолютно ясную, спокойную композицию, мы видим такое же спокойное дневное освещение – в противовес, например, барочному освещению. Мы видим четкую проработанность деталей, достоверность, завершенность. Вообще, это главная черта классицизма. Мы видим, что пространство картины параллельно плоскости холста, оно не уходит в глубину, оно похоже на античный рельеф. У художников-классицистов мы встречаем только идеальных людей, идеальных героев, здесь нет никаких отклонений от нормы, которые мы видели у многих художников – например, у Караваджо или Веласкеса. Конечно, у классицистов мы этого не встретим.

У Давида довольно часто встречается тема смерти. Но, конечно, не просто смерти, а смерти во имя чего-то, смерти как жертвы во имя общего блага.

Мы не можем останавливаться на всех картинах этого художника. Но хочется показать автопортрет Жака-Луи Давида. Мы видим здесь горящий взор фанатика, потому что Жак-Луи Давид был яростным приверженцем революции. Ведь это Великая французская революция перевернула, изменила жизнь Франции. А каким был главный лозунг Великой французской революции? «Свобода, равенство, братство». Вот за этот лозунг они отдавали жизнь. Это и сегодня является наибольшей ценностью для Франции.

Жизнь Жака-Луи Давида сложилась странным образом. Первую половину своей жизни он был революционером. Вернее, он был другом революционеров. А вторую половину жизни он служил Наполеону и был художником императора. Конечно, это сложно представить и сложно понять.

Давайте посмотрим на его главную работу, которая называется «Смерть Марата». Это одна из работ, которая сделана быстро. Вообще, классицисты пишут медленно, и Жак-Луи Давид



обычно создает свои работы долго – например, пять лет. Если мы вспомним одну из известных в мировом искусстве работ классицизма – картину Александра Иванова «Явление Христа народу», то эта работа, как вы помните, писалась двадцать лет. Не могу представить себе, как можно писать двадцать лет одну тему и не устать от нее. Но вот классицизм – это такое полное погружение в найденную тему. На этом фоне «Смерть Марата» писалась в один миг – всего за шесть месяцев. Это самая личная работа в творчестве Давида, потому что Марат, вождь революции, был лучшим другом художника. И поэтому, когда его убили, то для Давида это была личная трагедия в первую очередь. Но и трагедия, как он считал, в общечеловеческом масштабе.

Сегодня, конечно, можно по-разному относиться к революциям. Понятно, что революция никогда не происходит просто так. Понятно, что идеалы французской революции были высокие, но также понятно, что революции всегда приносят жертвы, пожирают своих детей.

«Смерть Марата» – это самая личная работа в творчестве Давида. Потому что он пишет событие по свежим следам, и это событие, которое он только что пережил – это и его личная трагедия тоже. Посмотрите, как он поступает с композицией картины – ровно половину ее пространства занимает пустота. Это такой космос, это вечность, куда уходит герой. А Марат действительно герой, потому что он отдал свою жизнь за благо народа, за благо общества.

Мы с вами помним этот эпизод. Почему Марат находится в ванне? Он был вынужден большую часть времени проводить в ванне, потому что он страдал экземой. Поэтому там же, в ванне, он и вел прием. Мы видим, как документально точно сделана эта работа, она похожа на протокол. Здесь нет ни одного лишнего предмета. Но каждый предмет является говорящим. Например, мы сразу видим бедность, бросающуюся в глаза. Вот эта простыня, которая находится в ванне, она вся в заплатках. Ящик, который служит ему столом, уже обветшал. Мы видим, что вождь революции – совершенный бессеребренник, это первое, что мы видим. Но еще очень интересен ракурс, в который Давид помещает фигуру Марата. Он разворачивает его почти в караваджевском радикальном ракурсе. Это все для того, чтобы скрыть не очень выразительные от природы черты лица. И поэтому художник разворачивает героя, и этот ракурс делает его похожим на мученика, на святого. Но он и есть святой, потому что он отдал свою единственную жизнь за общее благо.

Как вообще произошла смерть Марата? Он принимал посетителей, и к нему пришла Шарлотта Корде. Она была убеждена, что Марат чудовище, потому что при нем была изобретена гильотина, при нем были террор и кровь. И поэтому она тоже считала, что она спасает людей. Шарлотта дала Марату письмо, и пока он читал это письмо, она убила его. Мы видим, что в картине Давида очень ясно написан текст письма, просьба о помощи. И мы видим, что Марат уже приготовил ей деньги. То есть он подписал письмо и согласился ей помочь. Мы видим также нож, который находится внизу, на полу. Это отравленный нож, которым она коварно его зарезала.

Вся эта трагедия рассказывается художником как бы намеками, очень условно, какими-то деталями. Но именно поэтому она так жизненно выглядит. Конечно, это работа, где личное совпадает с общественным, с большим, с общечеловеческим. И поэтому здесь подвиг не какой-то абстрактный, далекий, исторический, а подвиг очень близкий, происходящий прямо на ваших глазах. Конечно, эта картина обладает особой магией, она не похожа ни на какие другие. Не случайно поэтому, что Эрнст Гомбрих, который, вообще-то, очень дозированно дает репродукции картин, на этой картине останавливается отдельно.

В чем все-таки разрыв традиций? Если мы с вами мысленно поставим рядом работы Давида и, например, работы Франсиско Гойи, одного из самых ярких художников этого времени и, безусловно, относящегося к стилю романтизм, то мы увидим всю эту разницу. Потому что живопись романтиков максимально эмоциональная и максимально иррациональная. Потому что романтики ищут и находят таинственность и непостижимость этого мира, жизни человека и его внутренней вселенной.

Вообще, романтизм – это территория, на которой тесно связаны все виды искусства. Не будет больше такого стиля, в котором так близко связаны, переплетены литература, музыка, живопись. Если мы посмотрим на эпоху романтизма в литературе, какие имена мы вспомним? Это, например, Шиллер, Гете. Если говорить о русской литературе, то это Гоголь. Музыка



романтизма – это практически весь XIX век. Это Шуберт, Шопен, Вагнер, Бетховен. Если мы мысленно включим музыку любого из этих композиторов и будем смотреть на картины, например Делакруа, Жерико или Гойи, то вам покажется, что художники писали свои картины под эту музыку. Настолько одинаковые у них смыслы.

Какая главная тема романтиков? Это такой герой, который всегда одиночка, который всегда противостоит судьбе. И не важно, находится ли этот герой в море и противостоит стихии, или, вот как здесь у Франсиско Гойи, это человек, стоящий перед расстрелом и широко раскинувший руки, понимающий, что он на краю гибели. Это не мешает ему быть героем. Наоборот, именно поэтому он герой. Герой романтиков – это всегда герой-одиночка, который куда-то следует. Ему не важно окончание пути, ему важен сам путь.

Давайте остановимся на тех картинах, которые вызывают, если не ужас, то, по крайней мере, удивление. Вы немного знаете биографию Франсиско Гойи. Он был придворным художником, как и Веласкес. Только если Веласкес был придворным художником Филиппа IV, то Гойя служил Карлосу IV. Это совсем другой монарх, совсем не такого масштаба, и поэтому он так легко сдает свою страну иноземным захватчикам. Гойя живет в Испании, которая переживает свои самые трудные эпизоды, самые трудные страницы истории. Поэтому живопись Гойи драматичная, неоднозначная, сложная, а иногда просто пугающая. Вы знаете, что у него еще была личная трагедия. Примерно к сорока годам он потерял слух, и эта глухота означала одиночество, изолированность. Хотя он был очень известным художником своего времени, но, конечно, он вел жизнь уединенную. Дом глухого – так назывался его дом недалеко от Мадрида, где все стены были расписаны вот такими страшными фресками ужасов. Например, Сатурн, пожирающий детей, или великан, который топчет людей. Мне всегда хотелось узнать, когда он писал эти картины, он избавлялся от своих страхов или он жил среди них все время?

Совершенно особняком стоит одна маленькая работа Гойи, которая называется «Тонущий щенок». У нее очень странная композиция. Сначала кажется, что это фрагмент картины, но на самом деле это не фрагмент, это целая картина. Мы не видим здесь материального мира, мы как бы видим свет и тень. Между этим светом и тенью тонет щенок. Мы видим только маленькую голову щенка, но зато мы сразу понимаем всю ту степень отчаяния, одиночества, надежды, мольбы о помощи, которая присуща этому образу тонущего щенка. Вот это представление художника о человеке в этом мире, который тоже похож на такое слабое существо, который выживает среди стихий. Может быть, это где-то и личные чувства самого Гойи.

Очень интересная страница в жизни Гойи – это его графика. В свое время Альберт Дюрер жил в стране, раздираемой войной – в Германии в эту эпоху происходила Тридцатилетняя война, потом Столетняя война. Мне кажется, что Дюрер перешел к графике как к такому инструменту скорейшего обращения, который дает возможность тиражирования своих образов. То же самое произошло и с Гойей. Он, конечно, живописец, и в его живописи самое главное – это цвет, который определяет смысл образа и все чувства, ведь все картины Гойи очень чувственные. Но все-таки не меньшую роль в его творчестве играет графика – это несколько серий офортов. Одна из первых серий называется «Капричос», в переводе с испанского «каприз». Это абсолютно сказочная серия, она рассказана таким волшебным языком. Интересно, что на работах Гойи присутствуют надписи. Они имеют значение и всегда входят в изображение.

Каждая серия у Гойи всегда состоит из множества листов – иногда это сорок листов, иногда пятьдесят. Давайте посмотрим хотя бы несколько из них. Самые известный лист из этой серии называется «Сон разума рождает чудовищ». Мы видим человека, который уронил голову на руки и который не хочет смотреть на мир, он боится на него смотреть. А может быть, он уснул, и вокруг него весь мир наполнился такими чудовищами, демонами, какими-то странными фантастическими летающими птицами. И ты начинаешь думать, потому что Гойя всегда побуждает тебя думать. Что такое сон разума? Это состояние, когда человек не хочет мыслить самостоятельно, когда он боится мыслить самостоятельно, когда он не хочет учиться. Конечно, когда ты не хочешь быть свободным и образованным, твой мир заполняют призраки. Это всегда происходит. И Гойя это очень хорошо чувствует.

У меня есть несколько любимых страниц из этой серии. Одна из них вот эта, которая называется «Какой златоуст». Мы видим кафедру, на которой стоит попугай, а внизу перед ним его аудитория, паства, которая внимательно его слушает и умиляется.



Вот перед нами два самых интересных листа из этой серии. Один из них называется «Ты, которому невмоготу», где мы видим, как два мужчины несут по дороге двух ослов. Конечно, им тяжело, мы видим, как они согнулись под тяжестью ослов. Но кто заставляет их нести на себе ослов? А вторая работа более говорящая, и мне сегодня все чаще хочется ее показывать. Например, в наших социальных сетях. Мы видим здесь двух мужчин, у которых головы закрыты на замки, и их кормит существо с ослиными ушами и с завязанными глазами. То есть это полное отсутствие знаний, мыслей и вообще чего бы то ни было. Но поскольку мозги у них закрыты, голова закрыта на замок, то они очень довольны тем, что они едят, чем их кормят.

Эта работа называется «Сурки». Мне кажется, что она как раз про то же самое нежелание думать самостоятельно, нежелание быть самостоятельным. Это было самым важным в жизни для Гойи.

Следующие его серии называются и выглядят совсем по-другому. Например, одна из следующих серий называется «Бедствия войны» или «Ужасы войны». Мы видим, что она даже сделана по-другому, потому что это документ. Здесь такой протокольный язык, здесь нет уже ничего сказочного, нет ничего загадочного. Но эти листы еще больше ужасают, потому что художник изображает то, что он видит. Самый известный лист из этой серии называется «Какое мужество». Мы видим здесь гору трупов.

Кстати, у романтиков картины часто бывают большого размера, и очень часто на первом плане мы видим смерть. Если мы внимательно посмотрим на картины французских романтиков, например, на картины Эжена Делакруа, то какая у него самая главная работа? «Свобода, ведущая народ на баррикады». Это работа довольно большого размера, и весь первый план там занят трупами. Причем трупами, выглядящими не эстетически. Они выглядят как изломанные игрушки, там нет никакой тайны смерти, там есть только понимание того, насколько смерть омерзительна, насколько она некрасива и насколько в ней нет ничего мистического. Или, например, самая главная работа Теодора Жерико – «Плот «Медузы». С моей точки зрения, это одна из самых интересных картин своего времени. И здесь тоже самый первый план занимают трупы. Эта смена интонации от смерти к жизни всегда происходит постепенно, как бы разворачиваясь от нижнего края картины к верхнему. Это есть у многих романтиков, и, конечно, у Гойи. Мы видим, что это юная хрупкая девушка, и чтобы подняться к пушке, ей пришлось пройти по трупам, потому что все защитники уже убиты и никого не осталось. Хотя мы сразу видим, насколько они не соответствуют друг другу – эта хрупкая фигура девушки и эта массивная пушка, нечеловеческая, тяжелая, мы видим, что они совершенно не сочетаются, не соединяются. Но ей ничего не остается делать, потому что все погибли.

Вот этот героизм у Гойи разворачивается и преподносится совершенно иначе, чем у Давида. Когда ты смотришь на работы классициста Давида, ты всегда понимаешь, что это некий вымысел, что это некий образ, дистанцированный от тебя. Когда ты смотришь на картины или гравюры Гойи, ты прямо ощущаешь, что это происходит с тобой, что это твоя жизнь. Он пользуется совершенно другими приемами.

Последняя серия гравюр Гойи называется «Диспаратес», что значит «излишество». Она очень странная, она фантастически непонятная, потому что в этой серии мы видим листы со всевозможными танцующими великанами, с какими-то призраками или, как здесь, с летающими фигурами. Эта гравюра называется «Способ летать». Она совершенно непонятна. Это наличие тайны входит в замысел художников-романтиков обязательно, потому что они чувствуют, что и в нашей жизни тоже есть тайна, и ее никак нельзя рационально рассмотреть. Мы должны помнить, что эпоха романтизма приходит на смену эпохе Просвещения. А эпоха Просвещения – это как раз вера в разум, это Дидро, Руссо, Вольтер. Это многие художники, которые верят в то, что все можно расставить по полочкам, что можно все объяснить в нашем мире. Так вот, романтики, в отличие от художников – классицистов, точно знают, что нельзя ничего объяснить, и именно поэтому жизнь интересна.

Еще один художник, на котором останавливается Эрнст Гомбрих – это Уильям Тернер. Это мастер, который пишет совершенно необычно и неповторимо, и, конечно, он сразу становится явлением, отличным от всех остальных художников Великобритании начала XIX века.

Одна из самых первых известных работ Уильяма Тернера – это «Ветер, скорость и дождь». Мы видим в композиции этой картины несущийся на всех парах поезд. Композиция этой



картины очень похожа на первый кадр братьев Люмьер, на первый кадр киноплёнки в мире. Там тоже был несущийся на зрителя поезд, и там он тоже был настолько явный, что зрители даже начали стрелять в первый экран. Так вот, Люмьеры будут значительно позже. А Тернер гораздо раньше, чем Люмьеры, увидел этот образ нового наступающего времени, в котором будет другая скорость, другая жизнь.

Техника Тернера акварельная, хотя он пишет маслом по холсту. Просто он очень разбавляет свои краски и пишет такими полупрозрачными тонами, и поэтому трудно сразу разглядеть что-то реальное в его картинах. Но все-таки в этой картине есть две линии: одна линия, перпендикулярно направленная прямо, радикально на нас, а вторая уходит в сторону, это акведук. Вот такие два пути. Что такое акведук? Это символ старого мира, символ античного, древнего мира, он уходит в прошлое. А вот эти рельсы, железная дорога и поезд, несущийся прямо нам навстречу, это новый мир и новое время.

Тернер как никто умеет передавать время очень эмоционально. Если мы посмотрим, то большая часть картин этого художника связана с морем. Потому что Англия страна морская, вся ее история связана с морем и победами флота. И в этом смысле очень интересна картина Тернера, которая называется «Последний рейс корабля «Отважный». Она удивительно интересная, потому что здесь тоже есть контрастное соединение образов прошлого и будущего. Мы видим великолепный белоснежный парусник, тот самый корабль «Отважный». Это легендарный корабль, на котором адмирал Нельсон совершал свои подвиги и потерял ногу, а потом его полюбила леди Гамильтон. Здесь все легендарно, корабль прекрасен, роскошен. Но мы видим, что он как-бы отжил свое. Почему? Потому что он не движется сам. Его тащит на буксире такой маленький катер, который работает уже совсем на другом двигателе, угольном, и поэтому у него из трубы идет дым. Может быть, он не так красив, но он как раз символ нового времени.

Есть еще одна совершенно особая работа у Тернера, которую я не могу обойти вниманием, потому что она в полной мере отражает все поиски романтиков. Мы помним картину-катастрофу Жерико «Плот «Медузы». А эта работа Тернера называется «Невольничье судно «Зонг». Сначала мы видим корабль. Мы видим закат, мы видим море как стихию и что-то на первом плане, не очень различимое. Но если мы вспомним историю создания этой картины, то мы поймем, что все, что здесь происходит – ужасно страшно, это ужасная человеческая катастрофа.

Между прочим, романтики XIX века – это первые художники, которые начинают писать современные сюжеты. То есть они пишут то, что происходит сейчас, прямо на их глазах. Поэтому когда Гойя пишет «Расстрел повстанцев», то он пишет то, что он видел своими глазами. И он не прибегает к аллегории, к библейскому или мифологическому сюжету. Он разговаривает с современниками на современном языке. И вот здесь то же самое. Этот случай был реальным, как и судно «Зонг». Это было невольничье судно, которое везло рабов из Южной Африки в Англию. Как вы понимаете, путешествие под парусом всегда было длинным. И за это время, за несколько месяцев, на корабле началась эпидемия. И тогда хозяева стали просто выбрасывать невольников за борт. Они выбрасывали людей прямо за борт в кандалах, в наручниках. Вот эти какие-то странные как бы растения, которые видны нам на первом плане, на самом деле это руки и ноги в кандалах, это погибающие люди. Интересно, что Тернер – как, кстати, и Жерико, в своей большой картине «Плот «Медузы» – все-таки уходит от ужаса содеянного человеком, и он пишет эту картину как природное бедствие, как вселенскую катастрофу. Они гибнут, потому что их поглощает море, а не потому что это воля злых людей. Вот такой удивительный ракурс всегда был у романтиков на свою современную историю.

Теодор Жерико – художник, который прожил короткую жизнь, но который, конечно, повлиял на всех своих современников. А он был современником Эжена Делакруа, Франсиско Гойи, Уильяма Тернера, Фридриха. Конечно, его идеи потом ими разрабатывались и продолжались. Это его самая большая работа. Она реально очень большая – 5 на 7 метров, даже чуть больше. То есть, представьте себе, 35 квадратных метров холста. Причем это был первый пример в истории живописи, когда художник обращается к сюжету, только что свершившемуся, только что произошедшему. «Медуза» – это французский корабль, который проводил исследования возле берегов Южной Африки и потерпел кораблекрушение, потому что налетел на мель. Но было и такое мнение, что все это случилось потому, что капитан корабля был назначен по



протекции, по знакомству. И поэтому дальше он поступил не как настоящий капитан – он просто сел в шлюпки и спасся вместе с частью команды. А пассажиры и оставшаяся часть команды, в количестве ста человек, остались плавать на обломках этого корабля. И они не знали, выживут они или нет, они плавали так около двух недель. За это время в живых осталось не больше десятка. Когда Теодор Жерико работал над этой картиной, он обошел всех оставшихся в живых. Он увидел, что половина из них сошли с ума.

Тогда, кстати, появляется целая серия портретов сумасшедших. И это тоже впервые в истории живописи, когда художники начинают писать портреты людей с отклонениями от нормы. До сих пор художники следили за чем-то общим и прекрасным. А теперь им наоборот было интересно что-то девиантное, не похожее на все остальное.

Почему они сходили с ума, эти люди, которые выжили? Потому что за это время, за две недели без воды и еды на этом импровизированном плоту возник каннибализм. Люди пытались выжить любой ценой. Что Жерико извлек из своего практического исследования? Он понял, что выжили и сохранили разум только две категории людей – это были или люди культуры, интеллигенции или люди религиозные. Вот они как раз не сошли с ума. Потому что физическое спасение еще не означает спасения душевного. Но вот заметьте, что в картине нет ничего ужасного. В картине нет борьбы людей друг с другом. В картине есть борьба людей и моря, людей и судьбы, людей и стихии. Именно поэтому, когда вы подходите к этой картине, то вы видите, что весь первый план занят темой смерти. Трупы лежат в разных ракурсах, и они похожи на сломанные игрушки. Ты думаешь, что все безнадежно. Но плот чуть-чуть приподнят, волна приподнимает его, и поэтому мы можем увидеть все, что происходит на нем. И дальше мы видим, как нарастает интонация надежды. И концентрируется она, конечно, в фигуре этого темнокожего матроса, который весь устремлен туда, за горизонт. Потому что там, на горизонте, наконец-то, виден парус. Между прочим, на самом деле мимо них довольно часто проплывали корабли, просто у них не было никаких возможностей как-то привлечь к себе внимание, поэтому надежда появлялась и уходила много раз. Представьте, какие это были муки, какое это было испытание.

Так вот, эту картину, когда она была закончена, запретили выставлять во Франции, потому что она намекала на протекционизм власти, на коррупцию. И поэтому Жерико повез ее выставлять в Англию. И вот там, принимая участие в скачках – а он очень любил лошадей, и у него в живописи много образов коней – он упал с лошади, сломал позвоночник и умер в совершенно молодом возрасте, в 35 лет. Тем не менее, его работа до сих пор является одной из самых эмоциональных, сложных для понимания, трагических картин. Это работа, которая абсолютно соответствует всем идеям романтизма. Понимание сложности и трагичности нашего мира сконцентрировано здесь в полной мере.

Еще один художник этой эпохи, которого отмечает Эрнст Гомбрих, это немецкий мастер Каспер Давид Фридрих. Кстати, в Германии романтизм стал национальным искусством, национальной идеей, как это было в свое время и с готикой. Поэтому самые известные романтики-писатели – это как раз немецкие мастера слова. Это Гете, Гофман, Гауф, братья Гримм. Их темы, их сюжеты – это как раз сюжеты того времени.

А в живописи самым ярким немецким романтиком был Каспер Давид Фридрих. Вот это его сюжет – человек, который смотрит в бездну, человек, который смотрит в туман. Это и есть образ человека и судьбы. Это самая главная тема романтиков. Но лично моя любимая работа у Фридриха называется «Корабль, застрявший во льдах». Мы понимаем, что для Фридриха, корабль – это всегда судьба человека, это жизнь человека. И такой образ рассказывает нам не о каком-то пейзаже, это не природный мотив. Это метафора человека, который потерпел фиаско, катастрофу, который практически погиб, неизвестно, сможет ли он восстать или нет.

Каспер Давид Фридрих обладал удивительной способностью писать световоздушную среду. Его картины всегда пространственные. При этом у него такие удивительные тончайшие градации даже не красок, а валеров, что когда ты смотришь на его картину, ты реально углубляешься в нее. Это его удивительная способность.

Каспер Давид Фридрих, конечно, был авторитетом в художественной жизни Германии начала XIX века. У него была интересная теория об обучении. Он преподавал в академии и считал, что у каждого художника изначально есть свой талант и свой узнаваемый почерк, и



поэтому никого нельзя ничему научить. И даже более того, это преступно, потому что как только ты начинаешь кого-то учить, ты сразу портишь его личный взгляд на жизнь.

Из картин Фридриха мне хочется еще отметить вот эту. Она называется «Двое под парусом». Конечно, глядя на этот пейзаж, мы понимаем, что это символ будущего, потому что двое – юноша и девушка, которые сидят в лодке, под парусом – это, конечно же, их судьба, начало их совместного пути. Они вглядываются с надеждой и жадностью туда, за горизонт. Там, на горизонте, виднеются еще эфемерные, призрачные, но все-таки очертания каких-то новых стран, каких-то городов. Это на самом деле не географическое путешествие, это путешествие по жизни, которое они проведут вместе, рука об руку.

Эрнст Гомбрих в своем исследовании объединяет творчество Тернера с творчеством Джона Констебла. Это не случайно, ведь они живут в одной стране и, естественно, знакомы друг с другом. Но для меня было удивительно, почему Гомбрих объединяет Констебла и с Фридрихом – до тех пор, пока я не стала вглядываться в их пейзажи и не поняла, что на самом деле у них много общего, потому что и Констебл, и Фридрих пишут не просто пейзажи, не просто мотивы, они всегда пишут свое внутреннее состояние. Через природный мотив они передают свое настроение, свое мироощущение. Это было совершенно новым и непривычным, потому что пейзаж всегда воспринимался как фон картины или как некая прекрасная декорация. А вот теперь пейзаж становится самостоятельным жанром, и более того, он становится философским жанром. Конечно, чтобы увидеть все эти человеческие, внутренние смыслы в таком простом природном мотиве, нужно было быть философом. Именно об этом пишет Гомбрих. Он говорит, что Констебл и Тернер, конечно, поэты. Если бы они не стали живописцами, то они стали бы поэтами. И я с ним в этом абсолютно согласна.