

Взгляд на природу у романтиков. Мир как пейзаж, пейзаж как мир*

Валерий Турчин

Романтизм, распространившись в Европе (включая и Россию), существенно реформировал пейзажный жанр. В нем выделились многие направления: «пейзаж-драма», «пейзаж-характер», «пейзаж-настроение», «пейзаж-воспоминание», «пейзаж-мгновение». Художниками-романтиками были сделаны важные открытия в области пленэрной живописи. Произошло активное насыщение образов природы символами. Романтическая поэтика пейзажа складывалась при участии мастеров Франции, Германии, Англии, Италии и России – Э. Делакруа, П. Юэ, Э. Изабе, П. Диаза де ла Пенья, Т. Руссо, О. Рунге, К.-Д. Фридриха, К. Блехена, Р.-П. Бонингтона, У. Тёрнера, Д. Констебля, Дж. Джиганте, С. Щедрина, М. Воробьёва, М. Лебедева и др. В статье прослеживается взаимодействие разных видов и жанров искусства, а также искусства и науки, искусства и философских воззрений.

Ключевые слова: романтизм, классицизм, пейзажная живопись XIX века, философия и искусство, специфика живописи, пленэр, символы в искусстве, синтез искусств, художники Германии, Франции и России.

Почему же мы не можем рассматривать пейзажную живопись как одно из ответвлений естественной философии?

Дж. Констебль

Пейзаж – урок философии.

Ж.-Д. Энгр

Художник-пейзажист эпохи классицизма XVII–XVIII веков ищет в ликах природы постоянного, а также предпочитает видеть приметы истории, будь то, скажем, древние строения; он находит местности, где происходили известные сражения или могли бы жить языческие божества. Для этого идеально подходила Италия, которую классици-

* Продолжение темы, начатой в статье: Турчин В.С. Мир романтизма. Тоска по идеалам и время перемен. Прологомоны // Искусствознание. 1-2/2012.

сты облюбовали и аналогии которой хотели видеть повсюду (если не находили их, то оценивали такие земли крайне негативно или же вообще игнорировали). Так, Никола Пуссен пишет картину «Пейзаж с Геркулесом» (ок. 1660 г., ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва), а Клод Лоррен – «Морской пейзаж с Адисом и Галатеей» (1657, Картинная галерея, Дрезден). Великие произведения великих художников. Со своей определенной концепцией и стилем. И хотя названные мастера, были современниками многих астрофизических открытий и великих путешествий, это интересовало их, как художников, крайне мало. Их идеал – постоянство. Что проявлялось в интересе к покою, или же, если и имелись в виду какие-то события, то в природе ценилась их повторяемость, а исторические события, являясь уникальными, могли рассматриваться как некое производное от судьбы «героев». Старые мифологические сказания воспринимались как вечные и потому охотно вплетались в структуру исторической живописи, почитавшейся главным жанром.

Ж.-Л. Давид, последний крупный представитель классицизма в Европе, пейзаж не любил. Заточение во время революции способствовало тому, что он написал единственный в его наследии пейзаж «Вид из Люксембургского дворца» (Лувр, Париж), в котором изобразил участок, увиденный им с места своего заключения. Интересно, что в пустынном дворе представлены три фигуры в балахонах, скорее всего, философы, которые рассматривают чертеж, нанесенный на песке. Этот рисунок является геометрическим изображением одного из «платоновских тел». Следовательно, тут обсуждаются или математическая задача, или теософские знаки (одно может быть связано с другим). Когда создавалось это изображение, романтизм был, если так можно сказать, на горизонте. То есть становился не предчувствием (их было много), а явлением актуальным. Ни один романтик не смог бы создать подобное, ибо тут ценен не сам пейзаж как некий вид, но указание, причем иллюстративного характера, на определенную эзотерическую формулу. В сущности это – в духе классицизма – пейзаж-аллегория. Романтизму он оказался, как можно будет увидеть, в корне чужд.

Правда, во времена романтизма классицистическая традиция сохранялась, скажем, у русского Ф. Матвеева и немца Г. Коха, живших в Италии, у француза Валансьена. У них природа показана в некий торжественный момент, полная величия. Глядя на такие картины, зритель переживал благородные и возвышенные чувства. Сосуществование классицистических традиций в эпоху романтизма – факт существенный. Среди учеников Валансьена выделялись Мишалон, который получил Гран-при за исторический сочиненный пейзаж в 1817 году, и Бертен (скончался в 1842 году). Сам Валансьен считал, что реальная природа скучна, да и безобразна, и лучше всего ее представлять с закрытыми глазами или читая Гомера и Вергилия.

Творящие в «тени Пуссена и Лоррена», эти художники выступали за некий «Идеал», совершенный и постоянный. Чем более отвлеченным, наперекор времени, он становился, тем настойчивее эти художники упорствовали, превращая его в некую схему. Единственное, что являлось данью времени, так это их этюды с натуры, в которых обращалось внимание на световоздушную характеристику пейзажа. Этот опыт могли учитывать художники нового поколения, учась на таких этюдах, но не принимая отживающие догмы классицизма в целом.

Впрочем, надо думать, что привычная оппозиция «классицизм – романтизм» и тем более «борьба» между этими «измами» не исчерпывают всей сложности взаимоотношений между направлениями в искусстве. Такое явление, как «романтизированный классицизм» (Л. Эйтнер), позволяет сближать позиции между разными мастерами начала XIX века. И в таком случае творчество Матвеева, Коха, Валансьена более органично может войти в пейзажную живопись эпохи романтизма. Героичность их образов сопоставима с нарочитой репрезентативностью исторических и мифологических сцен у романтиков. К примеру, назовем картины «Манфред и альпийская ведьма» Джона Мартина (1837, Галерея изобразительного искусства, Манчестер) или «Кубок титанов» Томаса Коула (1833, Нью-Йорк, Метрополитен).

Ф. Лессинг, автор знаменитого «Лаокоона», следуя просветительскому идеализму, считал, что «природа – не тема для искусства, ибо в ней нет души». Гегель отрицал идею прекрасного в природе. Но романтизм любил природу, считая, что у нее есть своя душа, свой язык. Романтическая натурфилософия, предполагающая двоемирие действительности и духовного Универсума, как бы тот ни назывался, учила, что природа является мостом для их соединения, мостом, который проходит через человека. Особо склонного к философской медитации.

В отличие от классицистов-пейзажистов романтик стремится увидеть в природе незастылое и, скажем, пока не вдаваясь в подробности, нечто более живое. Ему должна быть ясна связь с движением небесных светил, он хотел заглянуть под шевелящийся покров земли, увидеть тайну рождения видимой поверхности. Романтик видел в природе процессы, пусть и медленные. Такие, как формирование минералов. Или же быстрые – как водопады, извержения вулканов, пожары, грозы и бег облаков в небе. Его интриговало время перемен. Пейзажист открывает новые разновидности жанров, в которых специализируется. Он разрабатывает «пейзаж-драму», «пейзаж-характер», «пейзаж-воспоминание», «пейзаж-мгновение» как некие производные от общей «картины мира», которые интересны и сами по себе, и со всеми своими возможными скрещеннями. Стремление проникнуть в тайны природы сближало, в глазах современников, жанр пейзажа с философией.

Там где классицист мыслил историческими эпохами, романтик, не забывая о них, начинает мыслить эпохами геологически-космиче-

скими, говорящими о бытии до человека и дающими возможность задумываться о неведомом будущем, а также подозревать о невидимых мирах, существующих параллельно. Для него главное заключено не в исторических периодах, хотя и они будут ему интересны, а в сменах громадных эпох – эонов. Земной шар воспринимается неким сгустком материи, интерес к его структуре определяется развитием таких наук, как геология, и изучением кристаллов. Мало какой романтик мог устоять перед увлечениями этими науками. Кто думал о поверхности земной коры и том, что над ней, тот непременно знал, больше или меньше, и о том, что «внутри», воспринимая все это в определенном – подвижном – единстве. Вот несколько примеров, необходимых, чтобы понять, о чем, собственно, идет речь. Г. Новалис, являющийся одним из лидеров раннего¹ романтизма, интенсивно интересовался геологией, специально ее изучал. При этом он видел все явления, происходящие в прошлом, настоящем и будущем на громадных космических просторах, взаимосвязанными. И с историей Земли, и с историей человека. Он думал о «книге Природы» с ее таинственными, но полными глубокого смысла письменами. История людей, переплетающаяся со всем Бытием, таким образом, вводится им в широкий контекст. И новая эпоха характеризуется «обширными наводнениями, переменами климата, колебанием центра тяжести, повсеместной тенденцией к таянию и невиданными метеорами – симптомами бурного возбуждения, последствие которого составит содержание нового эона» («Фрагменты»). Художник Отто Рунге под влиянием своего друга, писателя и философа Людвига Тика предполагал наличие знаний о том, как выглядела Земля во времена, когда постепенно объединялись первозданные массы вещества, гранит и вода, противостоящие друг другу. И далее сообщал: «Я стал находить подобные образования во всем – в человеке, в нашей жизни, в природе и в каждой эпохе истории искусства...» (письмо к брату Даниэлю, 9 мая 1802 года).

Наука для художников становится еще одной музой, их вдохновляющей. Изучать небеса, строение гор, движение воздушных масс и потоков воды стало необходимостью. «Астрономию купить надобно» – записывает в своих альбомах молодой романтик Орест Кипренский. Констебль усердно изучает разные естественные науки.

Нетрудно догадаться, что, не переставая думать о целом как о некоем божественном создании, романтик наблюдал за каждодневным проявлением тварного мира. Он часто смотрел на небо, следил за погодой. Горы были ему интересны не только как «пристанище духа», чистое на своей высоте, но и как определенные образования, некие пирамиды из камней. М.Г. Павлов в статье «О способах исследования природы» (1825) описывал вселенную, в которой все находится в движении; вращаются миры, на сушу наступают приливы, гремит гром небесный, льет дождь, твердь земная колеблется под воздействием внутренних

сил, животные и люди умирают и рождаются («Мнемозина», 1825, ч. 4. № 5). Природа, изменяясь, воспроизводит себя наново, самоповторяется, ежемгновенно изменяется и при этом остается одинаковой. Бури и грозы казались романтикам библейским потопом в миниатюре. Так, Кипренский, увидев грозу в Альпах, записывал свои впечатления: «На минуту сделалась мертвая тишина во вселенной... Потом вдруг промчался вихрь, завертелся прах, с деревьев листья полетели; град величины неимоверной по земле рассыпался, застучал, заскакал, ветры завывли! – и сделалась ужасная буря; наконец, пролились целые небеса. Я чаял видеть всемирный потоп!»². «Дневник художника» запомнился многим в России, в частности, А.С. Пушкину.

«Страсти природные», как говорили романтики, должны были эмоционально возвышать души человеческие. Романтики видели определенное соответствие состояния природы и чувств человека. Русский эстетик И.Я. Кронеберг писал: «Природа для человека находится в вечном антропоморфизме, все зависит от того, какую она одушевляется душою». Для романтика все было взаимосвязано, будь то среда человека и космические силы. Ученые, философы, социологи, художники прекрасно понимали друг друга. Описывая современную политическую сцену, тот или другой автор мог прибегать к сравнениям с бурями, с кораблями в море и природными катастрофами. Знаменитое наводнение 1824 года в Петербурге в контексте событий декабря 1825 года воспринималось как грозное предзнаменование. Кипренский в альбомных записях пишет о «плоте, помогающем перейти бурю жизни». Природные мотивы влетали в сознание человека в широкий круг представлений о мире. Романтик связывал воедино поступь истории, климат, географию, личное самочувствие.

XIX век уже современникам представлялся «веком пейзажа». Художник Отто Рунге говорил: «Все тяготеет к пейзажу». Этот предвозвестник нового искусства видел за пейзажем будущее. В нем, по мнению Рунге, «соединялись краски, свет, движение». Характерно, что на рубеже веков, когда творил Рунге, появилось много высказываний о пейзажной живописи, отдельные статьи и замечания. Шатобриан пишет, находясь в Англии, статью об искусстве пейзажа (была опубликована позже, в 1827 году). В ней он говорит о значении наблюдений за состоянием освещения, которое зависит от погоды. Шатобриан видит необходимость слежения за атмосферой, поиска средств, чтобы передавать свои чувства. В Германии Адам Мюллер, друживший с К.-Д. Фридрихом, пишет «Нечто о пейзажной живописи», опубликованное в дрезденском журнале «Феб». В статье не упомянуто имя Фридриха, но многое тут созвучно искусству пейзажиста, работавшего в Дрездене. Но, скорее, помимо этого текст выражает общее стремление романтизма к пониманию значения пейзажа, видя в нем «символ целого мира». Гёте набрасывает в 1818 году любопытную схему развития ев-

ропейского пейзажа. Он указывает на значение XVII века как явления, достойного подражания. Констебль читает лекции о пейзажной живописи, стремясь определить традиции, и выделяет уроки голландцев. В курсе лекций о перспективе Тёрнер доказывает, что пейзажный жанр не менее важен, чем исторический, разрушая тем самым иерархию жанров, устанавливаемую в Академиях.

Мир понимался романтиками пейзажно. И это касалось не только примеров живописи. Можно вспомнить уроки садового искусства, получившего в начале века новую редакцию³.

Карл Гюстав Карус, врач, естествоиспытатель, был интересным живописцем-пейзажистом и эстетиком. Он, в частности, написал «Новые письма о пейзажной живописи» (1831). Характерно, что другим известным его сочинением являлись «Письма о жизни Земли» (1841). Оба эти сочинения свидетельствуют о взаимосвязи представлений о «внутреннем» и «внешнем» в судьбе планеты. Наконец, продолжая традиции Фридриха в живописи, Карус в год кончины мастера написал статью «Фридрих-пейзажист» (1840), в которой использовал многие черновые записи художника. Художник-эстетик подчеркивал мистически-религиозные начала в искусстве, хотя по тем временам мало кто столь глубоко проникал в мир Фридриха. Так, Карус подметил у того важнейшее, а именно: культ созерцания и истолкование увиденного в философском и религиозном плане, характерном для романтизма в целом. Культ, ясное дело, с оттенком меланхолии и грусти.

Эжену Фромантену, числившемуся в числе «последних романтиков», такая ситуация с возвеличиванием значения пейзажа могла напомнить только нечто аналогичное в голландском искусстве XVII столетия, почему новые живописцы и обращались к старым мастерам в поисках вдохновляющих примеров (см. его книгу «Старые мастера»⁴). Фромантен в середине своего текста помещает главу «Влияние Голландии на французский пейзаж». Современники Жоржа Мишеля называли его «Рейсдалем Монмартра». Констебль ценил у мастеров северной Европы безыскусственную естественность. Тёрнер играючи использовал манеру Кейпа, Ван дер Вельде, Рейсдаля.

Действительно, «голландизмы» пронизывают весь пейзаж XIX века. В этом жанре часто аккумулировались самые насущные художественные потребности столетия, а сам он оказывал сильное воздействие в своем развитии на другие жанры, в частности, на бытовую, в обрисовке среды существования человека. Эти «измы» прославляли всю историю пейзажа того времени, являясь вдохновляющим примером для обновления пластической лексики не только новаторов-романтиков. Как в прошлом «голландское» видение природы являлось противоположным «римскому», так и романтики восставали против традиций классицизма. Хотя что любопытно: Тёрнер, так много сделавший для развития романтического пейзажа⁵, порой мог свои опыты перемежать с опуса-

ми, выдержанными в голландском и итальянском стилях (так, он мог подражать Лоррену⁶). В этом не было противоречия, ибо романтики, умело играя на клавиатуре разных стилей, могли добиваться многого, чередуя взрывы романтической энергии с тем, что имелось в резерве, заимствованном из прошлого. Присвоенное таким образом «прошлое» уже таковым не является, и цитаты, как иконографические, так и стилистические, становятся известным подкреплением определенных позиций в настоящем.

При этом новый «пейзажизм» не стал симметричен старому – голландскому. Перед нами другая редакция наследия прошлого. Если голландские мастера в массе своей стремились к типологической устойчивости избранных мотивов, то романтическое поколение – к их индивидуализации. Уже нет деревьев «вообще», просто «утра» и «вечера». Художники выскивают самые характерные черты изображенной местности, подчиняя им трактовку пейзажа в целом. «Пейзаж-характер», подобно портрету, выявлял индивидуальное в общем. Для Констебля этим индивидуальным являлась река Стур, для Тёрнера – названия кораблей в море, для Коро – известные кафедральные соборы Франции. Жорж Мишель говорил, что тот не художник, который не найдет «свое» на расстоянии в четыре лье. Барбизонцы облюбовали опушку Фонтенбло. У всякой местности имелось свое имя, а порой и хозяин.

Ценя наследие Голландии XVII века, художники все же должны были освободиться от «музейного колорита». Увидеть окружающий их мир по-новому, свежо и оригинально.

Помимо красот Италии, которые по-прежнему привлекали внимание, творцов все больше интересовали виды своей родины, и вовсе не все люди искусства стремились путешествовать (при этом культ странствий имел особое значение), более того, художники хотели осесть в определенном месте. Таких можно назвать «почвенниками», и к их числу принадлежали Констебль, всего однажды выехавший на побережье в Брайтон (и то в связи с болезнью жены), Фридрих, полюбивший окрестности Дрездена, Мишель, скитавшийся в окрестностях Парижа.

Заметно, что бытовой жанр и пейзаж часто «сотрудничали» в соответствии со своими задачами достаточно органично; несмотря на то, что романтизм полюбил и предельную жанровую чистоту, он охотно шел на различные смешения. Бытовой жанр, как и натюрморт, романтизму *par excellence* был чужд, но в качестве некоей приправы, соответствуя идее синтеза жизни и природы, тот появлялся – не как элемент собственно быта, а скорее на знаковом уровне, обозначая присутствие человека в мире.

Возможно, что самым романтическим в романтическом пейзаже явился «пейзаж-драма». У него была своя традиция, а именно «Битва Александра Македонского» (1528) Альтдофера, «Марина» Брейгеля-старшего, луврский «Потоп» Пуссена. Примерами такого пейзажа

в эпоху романтизма могут стать многие произведения Тёрнера и Айвазовского, «Потоп» Жерико (1814, Лувр, Париж), «Гибель “Надежды”» Фридриха (1822, Кунстхалле, Гамбург). Перед грозным ликом природы, особо разбушевавшейся, человек бессилён. Это очевидно при взгляде на картину «Кораблекрушение» Тёрнера (1805, Галерея Тейт, Лондон). Близка «Кораблекрушению» – не по манере живописи, а по сюжету – картина «Девятый вал» Айвазовского. «Страсти морские», – скажет критик из «Художественной газеты» в 1836 году о произведениях Айвазовского.

Конечно, имея в виду известные произведения Тёрнера, Айвазовского, Жерико и Фридриха, стоит помнить, что ими не ограничивались все возможные варианты «катастроф на море». Да и у самого Тёрнера и Айвазовского подобных сцен было много. Жерико пишет сцены со спасшимися во время кораблекрушения. А Фридрих повторяет картину «Гибель “Надежды”» несколько раз.

Однако «нервом» искусства оказывался все же пейзаж «чистый», пейзаж как таковой. Характерно, что помимо поисков местного колорита («*couleur locale*»), а то и в прямой связи с ними бурно развивается пленэрная живопись. Она является определенным выводом из «пейзажа-характера» и ведет к «пейзажу-мгновению», который по наследству перейдет к импрессионистам. Стремление уловить мгновение мотивируется желанием точно передать изменения в освещении, в перемене направления ветра и погоде. Распространяется увлечение этюдами, сделанными на натуре, культивируется свобода живописи, выраженная в активной работе мазками и рыхлой фактуре. Увлечение «этюдностью» ведет и к «реформам» пластического языка картины, в которой также проявляется большая свобода исполнения. Современники, к примеру, обвиняли Камиля Коро в «приблизительности» манеры исполнения и в пренебрежении «рисунком». Не только он один, заметим, «грешил» этим.

«Открытие света», начатое опытами Исаака Ньютона, наконец-то проникает в задачи пейзажистов. Проблему взаимосвязи света и цвета решал Эжен Шеврейль. К нему за советами обращались живописцы, в частности, Делакруа. Изучением переходных состояний атмосферы в зависимости от погоды начинают заниматься английские акварелисты конца XVIII века, вслед за ними – мастера, отправившиеся «за солнцем» в Италию, и те, кто изучал перемены в воздухе во влажном климате в Англии и на севере Европы – во Франции и Германии.

История пленэра – широкая тема. Как история восприятия света в природе она проявляется с конца XVIII века и существует до начала XX (да и позже, хотя уже не имеет определенной концептуальной нагруженности и ограничивается, как правило, этюдами). Вибрацию атмосферы заметили романтики, и в этой области они сделали исключительно много. Именно им суждено было воплотить «настроение света» в пейзаже.

Кроме того, развитие фотографии, как тогда говорили – светописи, органично входит в эту обширную тему. Тут сочетаются открытия науки, которые способствовали закреплению солнечного луча на светочувствительной поверхности, и поиски эффектов пленэра. Первые попытки в этом направлении наметились около 1800 года, потом усилились в 1820-е (де Ньепс, к примеру, особенно его «Вид в окно»).

Парадокс, но видно, что научная основа в восприятии природы находится в прямой связи с возрастающей субъективностью восприятия мира художником. Они не только не противоречат друг другу, но объединены общей целью: углубляться в мир в целом. И нельзя противопоставлять в таком случае научное как «объективное» личному началу в художественном творчестве. Природа одушевляется, ее «задушевному» языку глубоко внимает чувствующая личность. Эта личность становится неким «резонатором», чутко воспринимающим происходящие «вовне» перемены и соотносящим их со своими представлениями. Человек, стоящий на краю природного мира, внимает и «внутреннему», и «внешнему», постигая их все глубже и глубже. Романтики стараются именно «быть на краю» (это общее свойство их мироощущения и мировосприятия), ибо это не только обостряет восприятие, но дает видеть мир реального и «другого», как бы тот ни назывался.

Мотив «вид в окно»⁷, столь для романтизма характерный, формульно выражен в известной картине «Женщина у окна» Фридриха. Тут далекое и близкое сопряжены таким образом, что значение среднего плана ничтожно, и потому стоящая фигура находится именно на краю реального и видимого далекого образа.

В конце XVIII века Кант дописал свою «Теорию неба», создавая некую область природопонимания. Даль и верх – существенные пространственные координаты для человека эпохи романтизма, собственно эту эпоху и творящего. Иронизируя над этим, Чарльз Диккенс в «Записках Пиквикского клуба» пишет, что, когда главного героя, стоящего на балконе, кто-то окликнул по имени, он посмотрел вверх, потом по сторонам и только затем вниз, в сад.

Пейзаж – часть природы, уже со своим пространством, выделенным из мирового, но и сохраняющим с ним тесную связь. Тут опробуются чувства современного человека. Рунге писал: «Когда в небе надо мною 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 и на каждой стебельке кипит жизнь, и все сливается в единый аккорд, – тогда душа моя громко ликует и носится в безмерном пространстве, окружающем меня, и нет 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» (9 мая 1802 года).

Пейзаж лишается морально-дидактического значения (реминисценции, конечно, сохраняются). Бодлер в «Салоне 1846 года» указывал, что «пейзаж скорее не часть морали, а интеллекта». Не совокупность инструктивных правил, но отражение «душевного склада человека». Новое мировидение и новое миропонимание нуждались в пейзаже. Он мог быть наполнен разными смыслами.

Плодотворный период искусства «около 1800 года», еще малоизученный в целом⁸, был богат разными возможностями, порой развернутыми в дальнейшем, а порой и оставшимися уникальными. К числу таких не реализованных до конца проектов относится цикл «Времена суток» О. Рунге. Возникший первоначально в карандаше, потом переведенный в гравюру, он в дальнейшем должен был реализоваться в живописи. Художник предполагал, что его четыре больших панно будут вмонтированы в стены некоего храма, в котором будет звучать музыка и читаться стихи. Замысел остался неосуществленным, и даже сами панно не были написаны в окончательном варианте⁹. И все же...

Собственно, это был первый подход к *Gesamtkunstwerk*-у, соединенному художественному произведению, столь важному для романтизма. Он, конечно, полностью не осуществился, оставался в мечте, но все же следы его можно обнаружить в разных начинаниях той эпохи. Так, Фридрих переписывался с В.А. Жуковским. Художник и поэт задумывали размещать живописные транспаранты в саду, чтобы рассматривать их под музыку и чтение стихов. Фридрих писал, что задуманное им должно стать воплощением «абстрактной, живописной, фантастической, музыкальной поэмы, с хорами, композицией для всех трех искусств вместе, для которых архитектура будет создавать особое здание»¹⁰. Людвиг Тик, известный писатель и идеолог романтизма, характеризуя замысел художника, говорил, что тот хотел соединить математику, музыку и символику цвета.

Идея Рунге опиралась на теософские воззрения, в первую очередь Якоба Бёме, который утверждал существование синтеза во всем сущем. Романтики этого теософа почитали особо. Кроме того, Рунге преклонялся перед идеями И. Эйхендорфа и Ф. Шлейермахера. Эйхендорф учил возможности слияния бессознательного в природе с человеческим началом. Шлейермахер полагал, что природа и искусство дают для человека образы бесконечного. Рунге объяснял свой замысел «Времена суток» так: «Утро – бесконечное освещение Универсума, День – бесконечный образ творения, который создает Универсум, Вечер – уничтожение сущности, Ночь – бесконечная глубина в познании Бога».

В художественном плане подобные идеи должны были отразиться в храме Рунге. Художник, склонявшийся к символике цвета, обсуждал эту проблему с Гёте. Позиции их отличались, но попытки ограничить число красок на палитре предопределяло стремление к символизму (только избранные цвета могли подвергаться символизации). Соб-

ственно, Рунге явился родоначальником романтического символизма, прямого продолжения которого, правда, не последовало. Тем не менее «Крест на горе», или «Теченский алтарь» (1808, Галерея нового искусства, Дрезден) Фридриха – еще одно важное произведение эпохи романтизма, полное напряженной символики.

Фридрих так описывал тот образ, который он представил на холсте, имеющем формат с арочным завершением (наподобие композиций в средневековых алтарях): «На вершине горы стоит высоко вознесенный крест, окруженный вечнозелеными пихтами и елями... Спускается светящееся солнце, и пурпур вечера окрашивает перекладины креста. Иисус Христос, к кресту прикрепленный, обращен лицом к солнцу, как образу Вечного, всеоживляющего отца. С учением Иисуса умер старый мир – время, когда Бог непосредственно жил на земле. Солнце спускается, и земля не может больше захватывать его лучи. Они чистым благородным металлом окрашивают перекладины креста в золото вечера и придают блеск земле. Крест на горе стоит крепко, как и наша вера. Вечнозеленые пихты – надежда человечества на него, воскресающего»¹¹.

Зачитываясь сочинением поэта и теолога Людвиг Готхарда Косенгардена «Природа как форма явления божественного», художник создал программное произведение, которое было понято далеко не сразу (местные академики назвали картину «варварством»). Изображение было заключено в раму, созданную по рисунку самого художника; в снопах колосьев помещены головы ангелов, поющих славу Богу, а внизу – евхаристические символы: хлебный колос и виноградная лоза.

Романтизм далеко не всегда стремился оперировать знаковыми единицами, даже если собирал их в некие ансамбли. Только творчество Фридриха демонстрировало такую возможность. К внятным символам у него относились руины, стволы деревьев без листьев, кладбища, горы, море, восход луны, одинокие фигуры или семейные группы. В искусстве других художников-романтиков такой насыщенности символами не имелось. Романтики, объясняя свою тягу к символам в теории, то есть, рассуждая о них в различных эстетических трактатах и высказываниях (письмах и дневниках), в художественной практике к ним прибегали сравнительно редко. Конечно, художники могли изобразить дуб, поврежденный молнией, ночную грозу, кораблекрушение, но символика занимала меньшую часть, если так можно сказать, удельного веса их поисков в живописи. Тут важным оказывалось отношение к миру в целом. В каждом произведении имелся «отсыл» к тому, что являлось большим, чем представлено, к неким универсалиям высшего порядка.

Таким образом, символизация пейзажа строилась не на использовании отдельных знаков, а на общем отношении к пространству, к его конструкции, на ощущении цельности мира. Многое в пейзаже

определялось тем, что можно назвать «настроением». Начало «Stimmungmahlerei» («живописи настроения») появилось тогда. Если в поэзии было понятно выражение «что не выскажешь словами, звуком на душу навеи», то в живописи таким художественным средством являлся колорит. Тот, который призван был внушать определенные чувства. В единстве с ним находилась фактура живописи, построение пространства. Мастером «настроения» в пейзаже выступил Коро. Неслучайно современники называли его «художником-поэтом». Теофиль Готье, высоко ценивший Коро, относил его к мастерам «чистого» искусства «L'art pour l'art». Именно этот художник создавал картины, подобные «Воспоминанию о Мортefonтене», тем самым подводя к созданию «пейзажа-воспоминания». Изображение на сероватом «экране» загрунтованного холста кажется неким прозрачным кружевом. Прославленная «серебристость» Коро вызывала тут эффект некой дымки, флера воспоминаний.

Романтизм, как можно заметить, среднего плана не любил, и не рассматривал его как определенную сценическую площадку, на которой разворачивается основное действие. Он или «опускал» этот план, как обозначение слишком, по его понятиям, материальной части природы, или минимизировал его значение в композиции. Живописцы-романтики отказывались от классицистического деления пространства на зоны, параллельные друг другу, причем зоны, окрашенные в определенные тона (первый план затемнен, основной наполнен насыщенным цветом, дальний выдержан в холодных тонах, преимущественно голубых и серых).

Понять романтическую систему легко, рассматривая изображение человека в пейзаже. Фридрих фигуру или ставил «на краю» пространства реального (и тогда она была соразмерна интерьеру, в котором представлена, как, например, в картине «Женщина у окна»), или увеличивал («Человек, созерцающий туман в горах»). Характерно, что художник показывал фигуры со спины, что раньше являлось редкостью. Он словно предлагал зрителю «войти в пейзаж» и оказаться рядом со смотрящим на ландшафт (или даже заместить его). У Констебля в картине «Вид на собор в Солсбери» на первом плане показана семья епископа Фишера; священнослужитель указывает на громаду здания, приглашая зрителя увидеть его в арке мощных сводов деревьев как некое видение (стены здания представлены более светлыми, чем грозное небо над ним). Путники спешат по дороге, опасаясь порывов ветра или приближения грозы (картины К. Коро и Диза де ла Пенья). В картине «Кюре» Т. Руссо еле приметная фигурка священника, которую и не сразу разглядишь, разместилась под деревьями, стоящими между первым и дальним планами.

Романтиков не интересовали стаффажные фигуры, расставляемые в пейзаже для его «оживления» или для того, чтобы передать масштаб-

ные соотношения элементов картины. Для них стаффаж не имел смысла, так как не нес содержательной нагрузки.

Несмотря на то, что прямой символизации живописцы-романтики обычно избегали, определенное тяготение их к изображению руин, храмов и монастырских комплексов имелось; такие изображения, конечно, воспринимались символами, инициируя размышления о «суете сует» и вере. Сама тема руин восходит к XVIII столетию. Дени Дидро – автор выражения «поэтика руин». Руины приближались по своему значению к символам *vanitas*. Их размещали в парках живописного, английского стиля. Руины – знак возвращения памятников, созданных человеком, в природу («Этюды о природе» Бернадена де Сент-Пьера, 1784). Шатобриан высказал к руинам историческое, дидактическое и эстетическое отношение, говоря о них в главе «О гармонии, связующей христианскую религию с природой и сердцем человеческим» в сочинении «Гений христианства». Размышления у руин – частый мотив романтической поэзии и живописи.

Особенно вспоминаются картины Фридриха с разрушенной кирхой и процессией монахов. Ему следовал в ранний период своего творчества Карл Блехен. Он охотно изображал руины, порой с призраками. Одной из наиболее интересных его картин стала «Готическая руина» (1826, Галерея новых мастеров, Дрезден). Примечательно, что под одной из мощных колонн приютился спящий путник. Ему не страшно и не одиноко среди руин. Да и, может быть, они ему только снятся? Если XVIII столетие увлекалось «портретами усадеб», то начало следующего века культивировало родную старину, в первую очередь храмы.

В отличие от «населенных» пейзажей сугубо пленэрные штудии часто тяготели к «чистой живописи небес».

Пленэр демонтировал знаки, в них не нуждаясь. Более того, в его стихии природа дематериализовалась, и живопись неба не отличалась от живописи земли. Поэт Робер Деснос в эссе «Небеса Констебля» писал: «Даже если, по странному стечению обстоятельств, на небесах Констебля нет ни облачка, кажется, они так и рушатся на нас. Тяжелые, грузные, массивные, эти небеса напоминают о сказочных эпохах, о спустившихся парах и призраках первозданных скал, о легендарных вулканах – родовых схватках планеты».

Констебль, чтобы показать единство неба и земли, стал разбрасывать по поверхности написанных деревьев, кустов и травы мелкие светлые пятнышки – это так называемый «снег Констебля». Тёрнер подсмеивался над этим приемом, говорил о шутке маляра, обрызгавшего холст белилами. Такой эффект появлялся при написании больших полотен, но его не было в крупных (в размер картины) эскизах (которые, впрочем, не выставлялись) и, конечно, в многочисленных этюдах. У Сильвестра Щедрина, также с интересом относившегося к эффектам пленэра, порой изображались непосредственно лучики света, не входя-

щие в ткань освещаемой поверхности. Развитой же пленэризм предполагал, что свет «входит» в нее, заставляя светиться изнутри, и фактически дематериализует форму. К таким результатам приходил Тёрнер, который превращал вид в мираж.

Пленэр, начавшись в акварельной живописи Англии в конце XVIII века, затем триумфально вошел в романтизм, а оттуда в импрессионизм и в какой-то степени в ранний фовизм¹². Можно следить за облаками, как за «воздушными кораблями»¹³ (т. е. по-своему аллегорически), но можно видеть, как колышется эфир, ценя вечность непостоянного.

Итак, колоризированный эфир. Антиперспективный, вибрирующий. У него свое построение пространства. К примеру, эллипсоидное у Тёрнера, когда в центре картины изображение более или менее четкое, а вне этого композиционного, лежащего на боку овала, оно словно смазано. Тут предполагается иная, чем в традиционной картине, оптика. И другое построение картинного пространства. Композиционно все больше места занимает изображение неба. Так поступает Бонингтон в «Береге в Нормандии», так поступает и Мишель в серии своих блестящих живописных набросков, когда зафиксировано приближение грозы, а от земли остается видна только узкая полоска внизу картины. В связи с завоеванием неба появляется и новый иконографический сюжет, а именно изображение крыш домов и небесного простора над ними.

Наконец, стоит вспомнить, что умению видеть вдаль и панорамно способствовало и изобретение в XVIII веке воздушных шаров. Военный опыт с использованием артиллерии и наблюдением за неприятелем в подзорную трубу также любил ценить дистанции.

Необходимо отметить, что с открытием пленэра и появлением возможности открыть английские туманы начинается путь на Север. Г.К. Честертон в эссе «Сияние серого цвета» пишет: «Только в нашей романтической стране есть поистине романтическая вещь – погода, изменчивая и прелестная, как женщина. Славные английские пейзажисты знали, в чем тут дело. Погода была для них не фоном, не атмосферой, а сюжетом. Они писали погоду. Погода позировала Констеблю. Погода позировала Тёрнеру... Конечно, серое небо – шатер между нами и солнцем. Тем и прекрасен цвет, который называют бесцветным. Он сложен и переменчив, как обыденная жизнь, и так много в нем обещания и надежды»¹⁴.

Своеобразное *chiaroscuro* небес противопоставлялось романтическому *picturesque*. Увлечение акварелью «в свободной манере» спровоцировало экспорт «английской погоды» на континент. Братья Филдинги, жившие в Париже, советовали Делакруа переписать небо в картине «Резня на Хиосе» (Салон 1824 г.) осветленными красками. Французскому мастеру оказался интересен и опыт Констебля, чьи произведения были показаны на том же Салоне. Под впечатлением от англичан Делакруа создавал тонкие, светоносные пейзажные акварели.

В Нормандии писал облака Р-П. Бонингтон, знавший и Констебля, и Делакруа.

Тёрнер неоднократно посещал Европу, и особо значимы были его выезды в Кале, Венецию и Неаполь. В Неаполе складывается школа Позиллипо во главе с Дж. Джиганте, а с ней, в свою очередь, был связан Сильвестр Щедрин. В Италии обновилась палитра Карла Блехена, отошедшего от символизма, воспринятого у Фридриха. Так, он пишет эффектные этюды «Солнце над морем», «Залив у Специи», «Вид Соренто». Как самостоятельная «тема облаков» возникла у Жоржа Мишеля, бродящего по Монмартру (тогда еще пустынному), а также у ряда дрезденских и копенгагенских мастеров (к их числу принадлежал и норвежец К.К. Даль). К берегам Нормандии отправился Э. Буден. Потом им вдохновлялся К. Моне. Вспомним, что Буден показывал свои произведения на первой выставке «Анонимного общества живописцев, граверов, скульпторов», члены которого впоследствии прославились как импрессионисты, преемники в развитии принципов пленэра. Если вспомнить, что молодой Анри Матисс прислушивался к советам Камилля Писсарро, одного из крупнейших импрессионистов и даже ездил «за туманами» в Лондон, то становится понятно, как романтизм оплодотворил художественные искания XIX и начала XX века.

Характерно, что мастера пленэра часто ставили на своих этюдах дату, более того, помечали не только день, но и час, характер погоды, скорость ветра (этюды Констебля). То же самое увидел Бодлер в живописных набросках Будена: «На полях этих этюдов, столь быстро и столь верно запечатлевших самые непостоянные и неуловимые по цвету и по форме явления – волны и облака, всегда указаны дата, час и направление ветра, например: “8 октября, полдень, ветер северо-западный”». Закрыв рукою подпись, вы без ошибки угадаете время года, час и направление ветра. Я несколько не преувеличиваю. Я убедился в этом собственными глазами. Я долго просматривал эти этюды, и в конце концов фантастические светящиеся облака, мрачный хаос, зеленые и розовые массы, висящие и громоздящиеся одни над другими, разверстые горнила, небесные дали, затянутые черным или лиловым шелком, мятым и скомканным или рваным, горизонты, тонушие в трауре или залитые расплавленным металлом, все эти бездны, все это великолепие ударило мне в голову, словно опьяняющий напиток или яркие опиумные видения»¹⁵. И довольно любопытна следующая фраза поэта-критика: «Удивительная вещь: ни разу, пока я всматривался в это текучее или воздушное волшебство, не пришлось пожалеть об отсутствии человека»¹⁶.

Идея письма красками «на открытом воздухе» родилась в кругу диссидентов классицистических эстетик. Некоторые английские мастера (П. Сэндби, Дж.Р. Козенс, Т. Гёртин, Дж.С. Котмен и др.), словно следя «за мгновением», отошли от принципа раскраски и локальной

моделировки форм, придав технике акварели свежесть, экспромтность, скоропись. В 1804 году пятьдесят художников основали в Лондоне Королевское Общество акварелистов, а в 1831 году там же создается Институт живописцев акварелью (70 учредителей, свой журнал). Насколько взаимосвязаны виды конкретной местности и открытия в области пленэра, показывают альбомы Александра Козенса в собрании Эрмитажа. Один из них – «Штудии небес» (1786) – великолепное начало «истории облаков»¹⁷. Концепцию пленэризма на пленэре, т. е. показа игры света и тени, Козенс высказал в «A New Method of Assisting, the Invention of Drawing Original Composition» (London, 1785). Художник пропагандировал «живописное пятно – идею массы светотени».

Этюды ценились в основном самими художниками и знатоками и не допускались в Салоны. Коро смог выставить некоторые из них, написанные в Италии, только в 1820-е годы. Как правило, они дописывались в мастерской. И не надо думать, что они были правдивы¹⁸. Хотя должны были передать ощущение «я тут был». Пленэр, в отличие от исторического пейзажа, который показывает ландшафт вне времени, создает чувство соприсутствия.

Романтический пленэр – своеобразная мифология света, торжество в честь первого дня творения.

Свет противоположен мраку. Поэтика романтизма во многом связана с образами ночи. «Гимны ночи» Новалиса в этом отношении крайне показательны. Тема ночи – для романтизма одна из важнейших. Для него мрак и свет в их противоположности, в их борьбе – характерны. В своей оппозиционности они, тем не менее, предполагают друг друга. При невозможности передать мрак как таковой, когда ничего не видно, живописцы все же некоторую освещенность в своих картинах допускали, появлялся, если пользоваться словами того времени, некий «тьмосвет».

Получила распространение тема ночи с лунной. Фридрих, который чуть ли не хрестоматийно выразил всю иконографию романтического пейзажа, создал столь известные произведения, как «Ночная гавань» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), «Двое, созерцающие луну» (Галерея новых мастеров, Дрезден). В Санкт-Петербурге молодой Максим Воробьев пишет ряд картин с изображением Невы ночью. Особенно эффектен оказался вид «Осенняя ночь в Петербурге» (1836, Государственная Третьяковская галерея, Москва) с набережной и сфинксами около Академии художеств. Современные критики отмечали, что художник пишет «не красками, а самим воздухом», создает «бездну эфира»¹⁹. У него проявляется особая редакция «пейзажа-настроения». А еле различимые в темноте мачты кораблей, силуэтов сфинксов смотрятся как впечатляющие знаки. Вслед Воробьеву и Айвазовский создает в 1823 году «Вид на Неву от Троицкого моста к Бирже при лунном свете».

Существенно изменилась тема «гrotов». Гrotы уже не были связаны с мифологией, которая помещала в них божества или скитальцев. Важен стал мотив взгляда из гrotа «вовне», в «другое» пространство. Чаще всего это был вид из тесной среды на простор моря. Так поступал, к примеру, Щедрин. Он же создал серию «веранд», в которой был важен мотив затемненного фрагмента первого плана с частью освещенного пространства за столбами-опорами самих веранд. Кроме того, романтики-пейзажисты полюбили изображать затененные аллеи. Их много, к примеру, у Лебедева.

Романтики любили изображать грозы. Им импонировали волнение природы, «естественные» страсти. Грозы показывали не только силу природы, но являлись для живописца сценами борьбы мрака и света. Грозное небо темнело, а земля еще освещалась последними лучами солнца, так что она казалась светлее неба (работы Мишеля или Диаз дела Пенья). В акварели «Стоунхендж» Констебля (1835, Музей Виктории и Альберта, Лондон) над древними мегалитами повисли в темном небе две радуги. Столь редкое природное явление словно воскрешает древние поверья и сакрализирует весь вид.

Гроза могла восприниматься и символически. В этом отношении характерна картина «Дуб, раздробленный молнией» (1842, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) Максимова. Зритель видит старое дерево на берегу бушующего моря, призрачную женскую фигуру в ночном мраке.

Искусство пейзажа эпохи романтизма предполагало зрителя-собеседника. Его присутствие превращало картины в тексты. Их надо было уметь читать.

Мастера начала века увидели конфликт между производственной деятельностью человека и природой. Такое ощущение оставляет акварель Петера де Кава с пустынной средой вокруг здания железоплавильни близ Госкота. В числе первых художников-экологов оказался и Теодор Жерико. В его «Пейзаже с печью для обжига извести» (около 1822 г., Лувр, Париж) ядовитое облако, вырывающееся из здания, освещает мрачный ландшафт. В отличие от мистики произведения Жерико, «Железопрокатный завод близ Нойштадт-Эберсвальде» (1834, Галерея новых мастеров, Дрезден) Карла Блехена предстает как своеобразная пленэрная сцена, однако ясно, что растительность вокруг чахлая и полноты жизни природы тут нет. Романтизированный союз пейзажа и техники показал Тёрнер в известной картине «Дождь, пар и скорость. Большая Западная железная дорога» (1844, Национальная галерея, Лондон).

Как ни малочисленны примеры «индустриального пейзажа» в романтизме (развитие промышленности только-только начиналось, конфликт техники и природы развернется в дальнейшем), они весьма значительны.

Расцвет пейзажа как жанра нередко рассматривался как выражение оппозиции города и сельской местности. Эту тему уже обыгрывал сентиментализм. Однако, открыв поэзию пейзажа как такового (не «городского») и видя в ней особую символику (поэзия Ф. Тютчева), романтизм не нашел еще средств, чтобы погрузиться в стихию города. И верно, романтизм только начинал ощущать урбанизм цивилизации, чаще всего выражая эти чувства в литературе и поэзии. Город им по преимуществу воспринимался пейзажно. Достаточно в этой связи вспомнить ночные виды Петербурга у М. Воробьева. Особенно его сфинксов, дремлющих в темноте над Невой.

Не ощущая город как некую тему для изобразительного искусства, романтики ценили сельскую местность, предполагающую патриархальный, далекий от современной цивилизации быт. Констебль, написавший «Телегу для сена» – картину, столь поразившую современников своей живописью, представил на ней мельницу на реке Стур, в которой обитал некто Уилли Лот, прославившийся в округе тем, что в течение своих восьмидесяти восьми лет выезжал из своего жилища всего три раза (к родственникам, неподалеку). Так образ жизни У. Лота стал олицетворением патриархальной идиллии. Да и помимо этого многие картины Констебля, пусть и не так прямолинейно, но выражали веру в необходимость нравственных устоев «старой доброй Англии», которые не всегда выдерживали испытание городом. Конечно, такой подтекст, какой прочитывался в «Телеге для сена», не был известен зрителю, но он мог прекрасно ощутить определенный настрой искусства Констебля. Как писал биограф мастера, тот хотел, чтобы картина «Телега для сена» вызывала «поток человеческих ассоциаций»²⁰. Убедительная кисть живописца, любовно выписанные упругие формы, рельеф облаков, поверхность сверкающей воды должны были донести эту мысль до чувств зрителя.

Картины Констебля могут послужить иллюстрацией к «Ландшафтам» экзальтированного молодого Фридриха Энгельса, описывающего Англию: «В ней нет ослепительной красоты, нет колоссальных массивов скал, вся она полна мягких, волнистых холмов, которые при английском, всегда несколько бледном солнечном освещении представляют неотразимое очарование. Изумляешься многообразию картин при простоте рисунка; из нескольких холмов, полей, деревьев, пасущегося скота природа создает тысячи великолепных ландшафтов. Особенно прекрасны деревья, покрывающие в одиночку и группами все поля, так что вся местность немного похожа на парк»²¹.

По «пути Констебля» пошли мастера Барбизонской школы. «Крестьянская богема», поселившаяся на окраине леса Фонтенбло, верила в принципы Жан-Жака Руссо. Художники протестовали против хищнической вырубке лесов, экономической экспансии в деревню («Перед лицом природы все политические страсти ничтожны», – отмечал

Добиньи). Барбизонцы возмущались «современным Вавилоном» – Парижем. Теодор Руссо говорил: «Какой дьявол эта современная цивилизация! Вернемся к натуре, лесам и древней поэзии!.. Общество заставляет нас терять здоровье тела и духа. А душа подобна лесу, на который посягают цивилизаторы. Они срубают высокие стволы наших мыслей, разбивают гордые утесы наших желаний»²².

Ныне «мораль» барбизонцев воспринимается с трудом, смысл ее несколько потускнел, а лесные интерьеры и лужайки, созданные их кистью, потемнели (из-за употребления неустойчивых асфальтовых смол) от времени, словно за ненадобностью. Однако проблемы, ими поднятые, актуальны и по сей день (борьба за экологию).

Художник Поль Юэ, любивший изображать «страсти природы», наводнения и кораблекрушения, полагал: подобно музыке, главной в иерархии видов искусства, пейзаж – ведущий среди его жанров. XIX век считается столетием пейзажа. Романтизм эффектно положил этому начало.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В понятие «ранний» тут вкладывается только датировка, но не характеристика, так как «ранний» не обозначает начальную стадию, а подразумевает, что романтизм всегда являлся в зрелых формах.
- 2 Кипренский О. Дневник художника // Старые годы. 1908, июль-сентябрь. С. 422.
- 3 Зная всю обширность и специфичность материала по этой теме и понимая ее важность, мы здесь вынуждено ее оставляем. Но все же как бы храним ее «в уме». Безусловно, существует зависимость от типов пейзажной живописи и характера садов, особо ошутимая на рубеже XVIII–XIX вв.
- 4 Турчин В.С. Читая «Старых мастеров» // Фроматен Э. Старые мастера. М.: Изобразительное искусство, 1978.
- 5 Кроме того, на его средства был основан пейзажный класс в Королевской академии художеств в Лондоне.
- 6 Англичане одинаково ценили творчество Лоррена и Тёрнера; не так давно их картины, в качестве экспозиционного эксперимента, в лондонской Галерее Тейт висели рядом, чередуясь.
- 7 Eitner L. The Open-Window and Storm-tossed Boat: an Essay in the iconography of Romanticism // Art Bulletin. 1955, № 2. P. 281–290.
- 8 Попытка была сделана автором этой статьи. См.: Турчин В.С. Мир романтизма. Пролегомены // Искусствознание. 2012. № 1-2. С. 92–111.
- 9 Так называемое «Большое утро» (Кунстхалле, Гамбург) известно в двух вариантах. Одно было завершено, другое осталось недописанным, а два и не начинались.

- 10 Runge Philipp Otto. Sein Leben in Selbstzeugnissen. Briefen und Berichten. Berlin, 1943. S. 101.
- 11 Fridrich K-D. Bekentnisse. Ausgew. Und hrsg. Von K.K. Eberlein. Lpz. 1924. S. 51. Русский перевод см.: Каспар Давид Фридрих. Письмо профессору Шульцу. От 8 февраля 1809 года // Эстетика немецких романтиков. М.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. С. 345.
- 12 Последнее, к сожалению, совсем не изучалось. А. Дерен пишет «по Моне» здание Парламента в Лондоне, А. Матисс – полное света «Окно в Коллиуре».
- 13 Выражение австрийского поэта Й.К. Цедлица.
- 14 Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 224.
- 15 Там же.
- 16 Возможно, это лучшее описание эффектов пленэрной живописи.
- 17 Об «истории облаков» мечтал Дж. Констебль.
- 18 О. Ренуар позже сказал, что «на пленэре всегда плутуешь».
- 19 Андреев А.Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ. Т. 3. С. 519.
- 20 Лесли Ч.Р. Жизнь Джона Констебля. М.: Искусство, 1964, С. 103–104
- 21 Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве. М.: Искусство, 1957. С. 554.
- 22 Цит.: Яворская Н.Н. Барбизонская школа. М.: Искусство, 1963. С. 142.