

М. В. Омеляненко

Взаимодействие общего и конкретного в изобразительном искусстве романтизма

В статье исследуется содержание произведений европейского романтизма в аспекте его отношения к конкретике и обобщению. Автор анализирует тематику картин романтизма на примере исторического и других жанров, приходя к выводу об особом, эстетически продуктивном взаимодействии в ней конкретного и общего смысла.

Ключевые слова: романтизм, западноевропейское искусство XIX в., искусство Франции, историческая живопись

Mariya V. Omelyanenko

Interaction of general and particular in fine arts of Romanticism

The article deals with the content of works of European Romanticism in the aspect of his relationship to the particular and the general. The author analyzes the themes of Romanticism paintings by the example of the historical and other genres, coming to the conclusion of a special, aesthetically productive interaction in these general and particular meaning.

Keywords: Romanticism, Western European art of XIX century, French art, historical painting

Вопрос отношения общего и конкретного в исследованиях изобразительного искусства ставится нечасто – в основном, об этой стороне содержания произведений говорят в связи с возможными трактовками исторического и бытового жанров. Однако можно сказать, что проблема взаимодействия конкретики и обобщенного смысла изображенного является существенной для понимания всего круга связанных с европейским романтизмом явлений. Это протяженный во времени и пространстве материал, включающий в себя наследие нескольких национальных школ первой половины XIX в., предшествующие романтизму события (творчество художников предромантизма) и сложные трансформации романтической традиции в мировом искусстве второй половины XIX в. Кроме того, можно предположить, что романтический опыт синтеза конкретного и общего содержания имеет значение для понимания современных взглядов на природу изобразительного искусства, устойчивых ожиданий в отношении его смыслов и выразительности – в силу принципиальности романтической теории искусства для формирования суждений современной художественной эпохи.

Особенности романтического подхода к конкретному событию и обобщению его сути в схематическом виде могут быть представлены на примере исторического жанра. Исторический жанр в интерпретации классицистов оперировал своим специфическим (мифологическим, легендарным, библейским) содержанием как уже готовыми абстракциями – незабываемыми образцами нравственного и рационального поведения. В отличие от этой концепции, авторы исторической живописи романтизма обращались к конкретным событиям истории разных времен. Как правило, нравственная

и политическая оценка художником и этих событий, и отдельных противоборствующих в них сторон – были однозначными. Романтики не предлагали своей аудитории вместе поразмыслить над тем, является ли произошедшее историческим злом или благом. Они находились на позиции лидеров, учителей нации и человечества и, в соответствии с этим самоощущением, представляли зрителям свое суждение, которое уже полностью сформировалось и не нуждается в дальнейшем пересмотре. Однако новая, возникшая в ходе трансформации жанра задача обобщенного толкования изображенного – отчасти переходила в сферу ответственности зрителя.

Разумеется, детальное изучение опыта конкретных мастеров XVIII–XIX столетий показывает, что история сложнее этой схемы. Неоклассицизм в изобразительном искусстве, – явление, формирующееся в римской художественной среде 1760–1770-х гг., – уже включал в себя элемент нового отношения к конкретике содержания. В рамках исторической живописи речь идет о появлении внимания к исторической детали, стремления к достоверности сцены в отношении архитектурных и бытовых околичностей. Связано это было с потоком археологической информации, интересной мастерам изобразительного искусства, и так называемым историзмом мышления – в частности, постепенным переносом внимания со статичного образа идеальной античности на ее живую историю. У А. В. Михайлова этот процесс, затрагивавший европейское образование, творчество, научное мышление, был описан как крах «мифориторической» культуры с «готовым смыслом, формой понимания и обобщения всего, что есть»¹.

Помимо исторического жанра, интерес к конкретному плану содержания накануне романтизма

намечался и в других отраслях искусства. И. Г. Гердер даже утверждал, что изобразительность в принципе требует единичного и персонального, а не абстрактного². Тем не менее неоклассицистское поколение художников не могло выработать радикально нового способа работы с содержанием. Слишком принципиально в идеалистическом классицизме конкретика ассоциировалась с негодными принципами творчества – подражанием природе, концентрацией внимания на физической и исторической реальности.

Рассмотрим конструирование смысла изображения у Ж.-Л. Давида – например, в картинах предреволюционного десятилетия, «Сабинянках» (1799) или «Леониде в Фермопилах» (1814). В каждом случае художник выбирал злободневную тему, но представлена она была через абстракцию античной истории. В «Леониде» зритель должен двигаться от обобщенного образа одинокого лидера, гордого сопротивления немногих героев – к контексту текущего момента, войне наполеоновской Франции против европейских государств. Зрительская практика времен Давида предполагала такое объединение смыслов (картинного и контекстуального), обеспечивала саму возможность подобной коммуникации. Художники вроде Давида небезосновательно рассчитывали на нее. При этом зрители следующего, романтического поколения отличались той же специфической готовностью к интеллектуальным ассоциациям и проекциям. Особенно это касается политизированной французской публики первой половины XIX в.

Задача, которую ставили художники перед зрителями эпохи романтизма, была, однако, совершенно иной. В общих чертах романтический подход к работе с содержанием изобразительного искусства можно описать как создание аллегории в оболочке конкретного явления. Последним могли быть историческое событие, персона, ландшафтная ситуация, мотивы анималистического жанра, а также обыденная социальная ситуация, прошедшая уже стадию типологизации. Таким образом, любые жанровые задачи в романтизме имели перспективу обращения в аллерию.

Конкретное явление для непосредственного сюжета выбиралось с большой тщательностью, ведь оно должно было обеспечить переход к абстракциям – социально-политического, нравственного, философского плана. Задача обобщения не перекладывалась на плечи зрителя полностью. Выдающиеся представители романтизма реализовывали обобщение в самом изображении конкретного явления, используя подходящие средства выразительности.

Собственно, феномен художественной выразительности как результата осознанной работы над визуальной формулой смысла как раз и создается романтиками. Опыт предшествовавшего искусства

в этом отношении представляется незначительным, хотя примеры такого рода имелись непосредственно в горизонтах романтизма (иконография «Клятвы на поляне Рютли» (1780) И. Г. Фюсли, «Клятвы Горациев» (1784) Ж.-Л. Давида). Еще одно обстоятельство, которое хочется подчеркнуть в общей схеме работы романтиков с содержанием: план конкретной истории оставался самоценной частью произведения, не был одним только поводом к обнаружению общих смыслов. Представление конкретного явления создавало новаторский для изобразительного искусства объем информации, продуктивный для удерживания внимания зрителя.

Хрестоматийно известные произведения исторической живописи романтиков раскрывают детали их метода и одновременно являются примерами его выдающегося применения. «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 г.» (1814) Ф. Гойи посвященворотному моменту национальной истории, впервые драматично столкнувшему испанский народ и французскую армию. Перспектива сосредоточиться на буквальном смысле происходящего с группкой конкретных испанцев решительно уничтожается художником. Событие происходит ночью, за стенами условно изображенного города – как всегда, когда творятся черные дела. Действия палачей одинаковы и механистичны. Простой прием скрытого лица отнимает у них индивидуальность и заставляет сомневаться в их принадлежности к человеческому роду (к слову сказать, обычный мотив европейской политической журналистики тех времен, наряду с подчеркиванием плебейской и антихристианской природы новой Франции). Испанцы, наоборот, кажутся живыми – показаны разные сословия, разные реакции. Этапы их казни развертываются в почти кинематографическое повествование. Можно сказать, что перед нами и конкретное историческое противоборство двух сил, и одновременно вечная борьба вселенского зла и добра. Персонаж с раскинутыми руками в круге света превращен в концентрированный образ бесстрашного сопротивления, праведной борьбы до самой смерти. Средствами облегчить переход к смысловому обобщению служат и большой размер картины, и, – что тоже типично для романтиков, – использование памяти об иконографических традициях (иконография сюжетов «Взятие под стражу», «Распятие»).

«Плот „Медузы“» (1819) французца Т. Жерико подобным образом позволяет вывести из конкретного события образы покинутости, социального бесправия, борьбы со стихией и фатумом, поднимающейся вместе с человеческой «волной» надежды. При этом сам современный сюжет обладает большой притягательностью – он значителен, в высшей степени драматичен, вызывает интерес и без обобщенного его прочтения.

Пионером романтического подхода к синтезу

конкретного и всеобщего во Франции был, пожалуй, А.-Ж. Гро, связанный еще с двором Наполеона. Его творчество, как и ранние произведения Т. Жерико, трактуют как переходное явление между школой Давида и искусством французского романтизма. В контексте проблематики данной статьи это совершенно справедливый тезис. Новый принцип работы с содержанием в исторической живописи очевиден у Гро уже в картине «Наполеон возле больных чумой в Яффе» (1804). Работая над задачей отображения деяний выдающейся исторической личности, Гро, в отличие от некоторых коллег-современников, отверг возможность буквального представления событий. Его Наполеон, как и гласят легенды о Египетском походе, прикасается к зоне бубона на теле одного из солдат, но главенство и исключительность этого жеста в сцене, ее экзотический восточный антураж, апокалиптические образы на первом плане – позволяют сделать более общие заключения о природе главного героя. Он чудесным образом не подвержен заражению и сам способен исцелять страждущих, подобно средневековым европейским королям. Однако важнее здесь библейские ассоциации, смело рисующие идеал вождя, стоящего выше человечества, на божественной ступени, где право на суд и милосердие приобретают новые качества.

Не лишним будет добавить, что исторические полотна Гро 1800-х гг. и названные выше более поздние произведения Гойи и Жерико представляют собой первые опыты не только романтической, но и вообще современной версии исторического жанра.

Кроме сюжетов из современной жизни, живописцы романтизма имели выраженную тягу к литературно-исторической тематике. Работа с ней могла строиться по тому же плану: от конкретной истории – к обобщению. В «Казни дожа Марино Фальеро» (1827) Эжена Делакруа этот принцип вновь реализуется средствами формальной выразительности. В центре внимания зрителя оказывается лестница Дворца дождей, разделяющая мир роскоши и могущества, к которому принадлежал казненный, и площадку с его обезглавленным телом. Пустое пространство ступеней становится образом возвышения, падения, ошибки, личного выбора человека. Великолепно представленная, поистине живописная история дает возможность и в общем ключе поразмыслить над вопросами социальной ответственности и возмездия.

Как сказано выше, содержание исторической картины не было единственной отраслью, в которой шли романтические эксперименты с синтезом общего и частного. Интерес к малым или единичным явлениям, через которые проявляет себя какой-то всеобщий закон, можно увидеть у романтиков и в произведениях других жанров.

«Бедствия войны» (1810-е гг.) Ф. Гойи номинально относятся к бытовому жанру – во многих листах

этой серии представлены типовые события эпохи, своего рода будни страданий испанского народа в период 1808–1813 гг. Однако перед нами вовсе не анализ типовых событий и участия в них социальных типов, это полноценные аллегории противостояния, несправедливости, мученичества, подвига, обладающие достаточной вынятностью и для современного человека любой национальности. Неслучайно образы «Бедствий» (как, впрочем, и все творчество Гойи) оказали сильное влияние на художников XX в., создававших произведения социально-критической и антивоенной направленности.

В качестве примера романтического подхода к соединению частного события с обобщенным его пониманием можно взять лист «За складной нож», изображающий испанского священника, схваченного за ношение ножа. Конкретный смысл истории сложен, занимает внимание зрителя реконструкцией произошедшего, а также перспективой развития истории. Обобщенный смысл носит обвинительный характер: что это за мир, где отвергающие насилие берут в руки оружие? что за чудовища без веры и жалости преследуют здесь слабых? Изображение отличается изощренной работой над отбором деталей и упрощением сцены – автор дал зрителю своего рода необходимый минимум информации, сохраняющий частное событие в схематизированном виде.

В «Бедствиях войны» есть и композиция с представлением конкретного события – лист «Какое мужество!», посвященный подвигу Августины Арагонской при осаде французами Сарагосы. Это случай исторического жанра, но корректнее говорить об аллегорическом изображении на основе события современной истории.

В портрете романтическую аллегорию можно вновь обнаружить у А.-Ж. Гро, оказавшегося и в этом отношении впереди своих современников. Замысел и иконография эрмитажной композиции «Бонапарт на Аркольском мосту» (1797) интересны как опыт комбинации задачи портрета и изображения исторического события, весьма прославленного впоследствии. Любопытна и особая трактовка модели, которая укладывается в принцип представления романтического героя – Бонапарт не имеет особой физической силы и стати, но в момент атаки он чудесно преображается и становится очевидно, что это не просто человек и военачальник. Гро подчеркнул в выбранном сюжете исключительность своего героя, первым вступающего на простреливаемый врагами мост и водружающий знамя там, где это было невозможно сделать. В контексте поднятого в статье круга вопросов можно говорить, что перед нами идеал руководителя, который соответствует образу «первого среди равных» и оказывается во главе нации, на острие ее действия и исторической судьбы. Несмотря на динамику фигуры и романтически бурное состояние окружающего пространства,

ожидание вождя остается величественным, несуетливым – пойдут ли за ним другие смелые? Подход Гро к изображению Бонапарта на Аркольском мосту резко контрастирует, например, с буквализмом О. Верне, который в 1826 г. исполнил историческую композицию «Наполеон Бонапарт, возглавляющий атаку на Аркольский мост». Задача исторического жанра в вопросе организации и отбора компонентов сцены гораздо сложнее, чем в однофигурной композиции, даже без учета творческой одаренности художников. Однако сразу понятно, что для Верне было безынтересным столь продуктивное для этого сюжета обобщение. В его картине событие интерпретировано как яркий, но единичный подвиг в истории французской армии.

Специфика пейзажного жанра и разнообразие индивидуальных подходов пейзажистов-романтиков не позволяют раскрыть проблему взаимодействия общего и конкретного содержания иначе, как концептивно. Тем не менее можно утверждать, что романтический пейзаж теми или иными путями синтезировал конкретное явление и его общее понимание как природного или социального закона. В частности, концепция представителя английской школы У. Тернера однозначно определяется как создание пейзажа-аллегии. Выдающийся пример такой работы у этого художника – картина «Последний рейс корабля „Отважный“» (1839). Она представляет собой изображение реального события и в то же время легко интерпретируется в общем ключе – как закат эпохи военной славы Британии, закат аристократической культуры и возвышение буржуа, с их хваткостью и способностью быстро менять мир. Получившееся у Тернера противопоставление концентрирует внимание зрителя на технологических и эстетических различиях уходящего прошлого и настоящего. Другим характерным для этого мастера случаем является творческое переосмысление мотива пожара Лондонского парламента, которому посвящены картины середины 1830-х гг. Конкретное происшествие сохраняет в изображении свой облик, вызывает интерес у Тернера как колориста, но в то же время само по себе оно оказывается недостаточным. Над конкретным содержанием надстраивается романтический образ столкновения стихий (воды, огня и воздуха), неравной борьбы человека с ними и, наконец, атаки высших сил на цивилизацию и государственность, воплощенные в здании государственного учреждения.

Подобные комбинации конкретного и общего смысла можно наблюдать и в творчестве К.-Д. Фридриха, тоже пришедшего к концепции аллегорического пейзажа. С произведениями Тернера у этого немецкого мастера можно сопоставить «Зимний пейзаж» (1811), политическую аллегорию «Французский егеря в лесу» (1812), однако в данных произведениях не было использовано натурное наблюдение, по-

могающее сформировать план конкретного содержания в пейзажном жанре с особой эффектностью. Этот прием имеет место в таких известных произведениях, как «Меловые скалы на острове Рюген» (1818) или «Вацманн» (1825). Последняя работа, которую можно охарактеризовать как религиозно-философскую аллегорию, изображает реальную вершину, но с характерными для Фридриха переработками пространственной ситуации. Компонировка картины усиливает впечатление величия Вацманна. Природная достопримечательность превращена здесь в образ сверхъестественного, потустороннего мира, понимание которого едва ли возможно для человеческого существа, как и восхождение на вершину через все более и более непригодные для жизни зоны.

В наследии Фридриха есть картина, замысел которой противоположен исследуемому в статье принципу создания аллегории на основе конкретного явления. Это одно из первых его произведений в масляной технике – «Монах на берегу моря» (1808). В отношении упрощенной работы с пространством оно является уникальным относительно предшествующей европейской традиции, исключая разве что простейшие по композиции голландские пейзажи XVII в. Это упрощение, как и минимизация деталей, соответствует в высшей степени абстрактному замыслу. «Монаха на берегу моря» необходимо толковать как изображение отношений человека и универсума. Глазу здесь почти не за что зацепиться, кроме фигурки созерцателя со скрытым лицом и телом. Конкретика в этой картине оказывается контекстуальной, вынесенной за пределы изображения. Зритель может принести ее с собой – извлечь из своего опыта что-то произвольное или же пройти мимо, поскольку картине-схеме нечем долго его удерживать.

Возвращаясь к более типичной для романтизма аллегории, надо отметить, что обобщенное прочтение конкретных явлений обнаруживается и в натюрморте (снова у Гойи), и в анималистическом жанре (например, у А.-Л. Бари). Равноправное соединение общего и конкретного содержания в станковом искусстве можно считать принципиальным для романтического метода. Этот прием художественно продуктивен при создании изображений и до сих, несмотря на изменение практики восприятия, способен вызывать у зрителя изначально запланированный эффект многомерного смысла.

Примечания

¹ Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Яз. рус. культуры, 1997. С. 510.

² Herder J. G. Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume. Riga; Leipzig: Hartknoch: Breitkopf, 1778. S. 130. URL: <http://deutschestextarchiv.de> (дата обращения: 07.07.2016). Пер. автора статьи.