Тема:Искусство Испании,Англии и Германии 19 века

Испанское искусство конца XVIII — первой половины XIX века. Франсиско Гойя

В Испании XVIII столетия, утратившей свое былое величие, ко двору привлекались в основном иностранные художники, и даже главой Академии искусств Сан Фернандо, учрежденной в Мадриде в 1774 г., был немецкий художник, апологет классицизма, Антон Рафаэль Менгс. Влияние Менгса, с одной стороны, и работавшего при мадридском дворе в 1767—1770 гг. Дж. Тьеполо —с другой, было определяющим для испанских художников в этот период. Общеевропейскую известность испанское искусство после «золотого века» вновь обрело лишь с появлением Франсиско Гойи. Как Давид во Франции, Гойя с его художественным мировоззрением, с его особым видением мира открыл для испанского искусства целую эпоху, положив начало развитию реалистической живописи нового времени. Огромное значение имело творчество Гойи и для формирования европейского романтизма.

Ф. Гойя. Портрет Исабель Кобос де Порсель. Фрагмент. Лондон. Национальная галерея.

Франсиско Гойя, величайший художник Испании, родился в 1746 г., когда его родина, некогда владевшая почти полмиром, давно уступила первенство на политической и экономической арене другим европейским странам. Его отец был андалузским позолотчиком алтарей, а мать —дочерью бедного идальго из тех, кто, как писал Сервантес, «имеет родовое копье, древний щит, тощую клячу и борзую собаку». Он начал учиться в родном городе Сарагосе, дружил с семейством Байе и в середине 60-х годов переехал в Мадрид, где уже работал старший из братьев Байе — Франсиско, ставший учителем Гойи.

В 1771 г. Академия в Парме присудила Гойе вторую премию за картину о Ганнибале. В этом же году Гойя возвращается на родину в Сарагосу, и начинается профессиональный творческий путь мастера. Гойя развивается медленно, его яркая индивидуальность полностью себя выявила только к сорока годам. В Сарагосе мастер расписывает одну из церквей фресками, исполненными несомненно под влиянием Тьеполо, работы которого Гойя вполне мог видеть в Мадриде. В 1775 г. Гойя женится на Хосефе Байе и уезжает в Мадрид, где получает большой заказ на картоны для шпалер, работа над которыми, по сути, продолжалась до 1791 г. Гойя выполнил в общей сложности 43 эскиза. Первые его эскизы пространственны и «картинны», но художник быстро усваивает требования производства — перевод картона в полосу коврового тканья, обычно заполняющего пространство между окнами. Это привело Гойю к плоскостности изображения и вертикальной композиции. Жизнь улицы, игры и празднества, драка перед деревенским трактиром, фигуры нищих, контрабандистов, разбойников, нападающих на знатных путешественников,— самые демократические мотивы находит Гойя возможными для украшения королевских зал. «Игра в жмурки» (1791) безупречна по сочетанию белых, красных, желтых, темных пятен. В пластическом и линейном ритме, в колористическом решении эти картины для шпалер ближе всего стилю рококо. Они жизнерадостны; в изображении быта, пейзажа, народных типов много чисто национальных черт.

Ф. Гойя. Маха обнаженная. Мадрид, Прадо

В эти же 70-е годы Гойя начинает заниматься графикой и в гравюре избирает технику офорта. Первым мастером, которого начал копировать в гравюре Гойя, был Веласкес, отныне и навсегда его постоянный предмет изучения и культа.

В 70—80-е годы Гойя много занимался и живописным портретом. Чувствительный к светским успехам, он с радостью принимает официальные должности: в 1780 г. его избирают членом Академии Сан Фернандо (Академии художеств), в 1786 г. он становится главным художником шпалерной мануфактуры, в 1789 г. получает звание придворного художника. Отныне он исполняет огромное количество портретов: Карла IV, Марии Луисы и придворных.

В середине 90-х годов обостряется давняя болезнь Гойи, последствием которой становится глухота. Постигшее его несчастье заставило по-новому посмотреть на многие события в стране. Картины, полные карнавального веселья («Игра в жмурки», «Карнавал» и пр.), сменяются такими, как «Трибунал инквизиции», «Дом сумасшедших», предваряющими его бессмертные офорты «Каприччос». Работа над офортами «Каприччос» заняла пять лет, с 1793 по 1797 г. Возможно, нет произведений более трудных для анализа, чем эти графические листы. Необычайна их тематика, зачастую остается неясным смысл, где намек понятен порою только художнику, но где абсолютно ясна острота социальной сатиры, идейной устремленности, направленной против бесправия, суеверия, невежества и тупости. Это обвинительный акт церкви, дворянству, абсолютизму — миру зла, мракобесия, насилия, лицемерия и фанатизма. «Каприччос» включает 80 листов, пронумерованных и снабженных подписями. Фронтисписом служит автопортрет Гойи в шляпе «боливар»: немолодое лицо, представленное в профиль, с горько опущенными уголками губ. Целый ряд листов посвящен современным нравам. На одном изображена, например, женщина в маске, подающая руку уродливому жениху, кругом шумит толпа людей тоже в масках (надпись: «Они говорят «да» и отдают руку первому встречному»). Слуга тащит мужчину на помочах, в детском платье («Старый избалованный ребенок»). Молодая женщина, в ужасе прикрывающая лицо, вырывает зуб у повешенного («На охоте за зубами»). Полицейские ведут проституток («Бедняжки»). Женщина в колпаке, сидящая на позорном помосте, выслушивает приговор («Этому праху...»). «Зачем их прятать?» —толпа бродяг обступила трясущегося над кошельком скрягу. Целый ряд листов — сатира на церковь: благочестивые прихожане молятся дереву, обряженному в монашескую рясу; попугай проповедует что-то с кафедры («Какой златоуст»). Листы с ослом: осел рассматривает свое генеалогическое древо; учит грамоте осленка; обезьяна пишет с осла портрет; два человека несут на себе ослов. Совы, летучие мыши, страшные чудовища окружают заснувшего человека: «Сон рассудка производит чудовищ». Для передачи страшной реальности Гойя сознательно пользовался не реалистическим, а аллегорическим языком. Это не исключало намеков самого конкретного значения. Эзоповым языком, в форме басни, притчи, сказания, он наносил меткие удары двору и обществу. Художественный язык Гойи остро выразителен, рисунок экспрессивен, композиции динамичны, типажи незабываемы. Техника серии — не только офорт, но и акватинта. Живописец по призванию, Гойя не удовлетворялся одной графической игрой линий, ему нужно было декоративное, живописное пятно, и это как раз давала ему техника акватинты.

В 1798 г. Гойя расписывает церковь Антония Флоридского в Мадриде, где проявляет богатейший дар колориста.

Во второй половине 90-х годов Гойя исполняет ряд блестящих по технике и тонких по характеристике портретов, свидетельствующих о расцвете его живописного мастерства

(портрет Ф. Байе). Свое сочувственное отношение к революционной Франции Гойя засвидетельствовал нарядным по колориту и торжественным по композиции портретом посланника французской Директории Фер-нана Гиймарде. Классический национальный тип испанской красоты и вместе с тем глубоко индивидуальный характер, полный огня, внутренней силы, независимости, высокого чувства достоинства предстает перед нами в портрете Исабель Кобос де Порсель. Напряженной интеллектуальной жизнью дышит тонкое, нервное лицо доктора Пераля, величием, спокойствием и уверенностью веет от фигуры знаменитой трагической актрисы, носящей прозвище «Ла Тирана». Потрясает откровенностью характеристик портретируемых групповой портрет королевской семьи, исполненный Гойей в 1800 г. Уродливые, тупые, без тени духовности на лицах, стоят неподвижно члены королевского семейства около Карла IV и Марии Луисы. Но Гойя сумел уловить самое существенное в образах, не потеряв сходства, и коронованные заказчики были вполне удовлетворены. Выявление самой сути личности портретируемого характерно для всех портретов Гойи.

Наконец, соперником лучших мастеров венецианского Возрождения (имеются в виду «Венеры» Джорджоне и Тициана) выступает Гойя в своих знаменитых «Махах», в «Махе одетой» и «Махе обнаженной» (около 1802),—в которых он нанес удар академической школе. Даже передовых критиков XIX в. смущало и нарушение академически выверенного рисунка (Гойю обвиняли в том, что неверно написана грудь, что маха слишком коротконога и пр.), и то чувственное начало, которое так ощутимо в образах мах.

Вторжение французов в Испанию, борьба испанцев с лучшей тогда в мире армией, борьба, в которой маленький народ проявил большое мужество,—все эти события явились этапом не только в жизни страны, но и в творчестве самого Гойи. Восстание 2 мая 1808 г. послужило для него поводом к созданию картин «Восстание 2 мая» и «Расстрел со 2 на 3 мая 1808 г.». Шеренга солдат, лиц которых не видно за ружьями, расстреливает ночью поставленных у стены пленников; испанец в белой рубашке раскинул руки навстречу смерти; на переднем плане в густой луже крови лежит убитый. Предельная выразительность композиции и колорита, строгий отбор деталей, высшая степень драматизма характерны для этого произведения Гойи (1814).

Гойя принимает участие в защите своего родного города Сарагосы. С 1808 по 1820 г. он работает над своей второй графической серией «Десастрес делла герра» («Ужасы войны»), состоящей из 85 листов офортов и листов смешанной техники (офорт с акватинтой). Серия обладает огромной выразительной силой документа, свидетельства очевидца этой героической борьбы испанского народа с Наполеоном. Один из первых листов серии посвящен испанской девушке Марии Агостине, участнице обороны Сарагосы, стоящей на груде трупов и продолжавшей стрелять, когда вокруг все уже были убиты. Лист называется «Какая доблесть!». Изувеченные тела, разрубленные на куски трупы, грабежи, насилия, расстрелы, пожары, казни — «художнику ни разу не изменили ни твердость руки, ни верность глаза в изображениях, которые и сейчас заставляют содрогаться самые крепкие нервы...» Эта серия —вершина реалистической графики Гойи. В ней нет аллегоричности, все предельно понятно, лапидарно, в высшей степени выразительно. Художник широко использует контрасты света и тени (темные силуэты старика и старухи, ищущих тело сына среди белых фигур мертвецов,—лист «Хоронить и молчать»). Гойя прибегает к аллегории лишь в тех листах, которые посвящены периоду реакции, наступившему после 1814 г., когда он вновь вынужден говорить эзоповым языком. Лошадь, отбивающаяся от стаи псов,— это Испания среди врагов. Дьявол в образе летучей мыши записывает в книгу постановления «против общего блага»... Серия завершается образами беспредельного пессимизма.

Ф.Гоня. Какая доблесть! Лист из серии офортов «Ужасы войны»

В 1814 г. Фердинанд VII вернулся в Испанию. Начался период реакции. Либеральные члены кортесов были брошены в тюрьму. Гойя был совершенно одинок. Умерла его жена. Его друзья также умерли или были изгнаны из Испании. Чертами подлинного трагизма, выражающего судьбу испанской интеллигенции, отмечены многие портреты этих лет. Художник живет одиноко, замкнуто, в полутора часах езды от Мадрида, в доме, который получил у соседей название «дом глухого». Здесь он исполняет последние листы «Десастрес», а также серию, посвященную бою быков «Тауромахия» (около 40 листов). Он расписал стены своего дома фантастическими фресками, идеи которых были до конца понятны только художнику. Проносятся на шабаш ведьмы. Время пожирает своих собственных детей... Живопись темная, оливково-серых и черных тонов, с пятнами белого, желтого, красного. Здесь, в «доме глухого», около 1820 г. он создает свою последнюю графическую серию, возможно, самое зрелое произведение его графического таланта, стилистически совпадающее с фресками его дома,— серию притч, снов под названием «Диспаратес» — «Необычайности» (излишества, безумства), 21 лист самых сложных художественно и технически, самых трудных для понимания, самых индивидуальных и странных гравюр. Ведут хоровод безобразные старики и старухи. Композиция напоминает «Жмурки» (1791), но это карикатура на них, это ирония над собственным ослеплением, «розовыми очками» молодости, скорбь над утраченными иллюзиями. Гойя становится даже чрезмерным, когда изображает уродства, гримасы страшных чудовищ.
Восстание испанцев против реакции 1812—1823 гг. было разгромлено направленными в Испанию 100 000 штыков Священного союза. Говорят, король высказался тогда о Гойе: «Этот достоин петли».
В 1824 г., когда реакция в Испании достигает предела, а одиночество художника становится невыносимым, Гойя под предлогом лечения уезжает во Францию. Здесь он находит друзей. Здесь он пишет свои последние прекрасные зрелые произведения, простые в своей правдивости, предвещающей расцвет европейского реалистического искусства: «Бордосская молочница», «Девушка с кувшином» — это образы юных, в изображении которых нет ни старческого творческого бессилия художника, ни пошлой сладости. В 1826 г. он ненадолго приезжает в Мадрид, где его встречают, как патриарха: «Он слишком знаменит, чтобы ему вредить, и слишком стар, чтобы его бояться». Гойя умер в Бордо в 1828 г. В конце века останки его были перевезены на родину. Но после его смерти, Испания забыла своего великого художника. И только молодая передовая Франция, в первую очередь художники романтического направления Жерико и Делакруа, а немного позже —Домье, затем Мане, в полной мере оценила великого испанца, имя которого со второй половины XIX в. не сходит со страниц литературы об искусстве и всеобщий интерес к которому не затухает и по сей день.

Английское искусство конца XVIII—XIX века

События общественно-политической и экономической жизни Англии XVIII — начала XIX в. имели прямое и косвенное воздействие на английскую культуру, прежде всего на полную бунтарства романтическую поэзию Байрона и Шелли и их предшественников, на сложение английского социального романа Диккенса, Теккерея, Ш. Бронте.
Английское искусство последней четверти XVIII — первой трети XIX столетия вливается в мировое искусство со своим собственным отчетливо выраженным национальным лицом, со своим восприятием действительности, своим мировоззрением и своей формальной системой. На рубеже XVIII и XIX вв. самые интересные достижения английского изобразительного искусства лежат в жанре пейзажа, прежде всего акварельного. Именно в пейзаже живопись Англии опередила континентальную Европу. Реальные связи с живописью континента воплощал Ричард Парке Бонингтон (1801 — 1828), учившийся в Париже у Гро, друживший с Делакруа и запечатлевший в акварелях виды Нормандии и Парижа. Бонингтон был инициатором большого альбома литографий, изображающих старые города Франции,— коллективного труда многих художников под названием «Живописные путешествия». Бонингтон оставил прекрасные по рисунку и классически строгие по живописи пейзажи Франции («Партер в Версале», 1826), Италии, особенно Венеции.
Несомненно, самое существенное влияние на живопись XIX столетия из английских художников оказал Джон Констебл (1776— 1837). Сын мельника из Суффолка, Констебл никогда не был в других странах и изучал только ту живопись, которую мог видеть у себя на родине. Особое его восхищение вызывал Клод Лоррен, и некоторые ранние веши Констебла навеяны пейзажами французского классициста («Дедхемская долина», 1802). Из отечественных мастеров ему ближе всего был Гейнсборо.
Готические соборы, виды городка Солсбери, морской берег в Брайтоне, его родная река Стур, луга, холмы, долины, мельницы и фермы его «любимой старой, зеленой Англии» — все это

передано Констеблом достоверно-конкретно, но, кроме того, так, что зритель ощущает свежесть ветра, прохладную тень, залитое солнцем пространство, звук падающей воды и стремительность несущихся облаков или дождевых туч. Констебл достигал искусной передачи быстро сменяющихся эффектов освещения, ощущения свежести зелени, жизни каждого предмета как бы на глазах зрителя — благодаря тому, что одним из первых стал писать этюды на пленэре, на открытом воздухе, опередив таким образом в поисках необычайной свежести колорита и непосредственности впечатления художников французской школы («Собор в Солсбери из сада епископа», 1823; «Телега для сена», 1821; «Прыгающая лошадь», 1825). Скромные по размерам пейзажи Констебла близки к этюдам с натуры, а этюды имеют самостоятельное значение, хотя многие из них предназначались для какой-то большой картины («Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов», около 1834). Передача мгновенного состояния природы придает каждому из них особую прелесть незавершенности и остроты. Сам художник писал о себе: «Возможно, жертвы, которые я приношу ради света и яркости, слишком велики, но ведь они главное в пейзаже». И далее: «Мое искусство никогда не пытается польстить имитацией, никого не ублажает гладкостью письма, никому не угождает скрупулезностью исполнения».

Дж. Констебл. Телега для сена. Лондон, Национальная галерея

Картины Констебла на парижских выставках 1824 и 1825 гг. явились подлинным откровением для французских романтиков. Делакруа писал в дневнике: «Констебл говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается сочетанием множества зеленых красок различных оттенков... То, что он говорит здесь о зелени полей, приложимо ко всякому другому цвету». Красно-коричневатые и серебристые тона Констебла напоминают своей маэстрией венецианцев. Сочетая зеленое с белилами, он умел передать влажность зелени, на которой как будто сверкают капли росы.

Констебл не получил истинного признания на родине. Первыми оценили его французские романтики, с которыми Констебла сближала искренность в выражении чувств. Типичным романтиком скорее можно назвать другого английского пейзажиста —Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера (1775— 1851), с его гигантскими красочными полотнами, полными световых эффектов. В отличие от Констебла к Тернеру рано пришло признание. С одиннадцатилетнего возраста он стал выставлять свои акварели в цирюльне отца, копировать и раскрашивать эстампы, с пятнадцатилетнего — участвовать в ежегодных выставках Королевской Академии искусств. В 1802 г. он уже академик, в 1809 — профессор в академических классах. «Все ему далось сразу и навсегда»,—писал В. Н. Петров. Но это не совсем так. Хотя жизнь его и вправду полна загадок. Он нелюдим, странен, ведет жизнь отшельника, анахорета и в свои многочисленные путешествия часто уезжает тайно, внезапно. Последний раз он исчез из дома в 1851 г.

Ему было 76 лет. Родственники разыскали его в лондонском предместье под чужим именем, уже умирающим. Он был почти слеп, потому что, как говорят его биографы, подолгу сидел в потемках, чтобы «лучше увидеть солнечный закат на Темзе». Биографические сведения о художнике скудны, зато наследие его огромно, более 21 000 произведений на исторические, мифологические, жанровые сюжеты, но главное — пейзажи. Он тщательно изучал природу, но «ему были нужны лишь некоторые стороны видимой реальности, от которой могла бы отталкиваться его фантазия, создающая пейзаж,

существующий только у Тернера». Стихией Тернера было море, насыщенный влагой воздух, движение туч, взлет парусов, бушующие природные силы, от феерических снежных ураганов до яростных морских бурь («Кораблекрушение», 1805). Передача света и воздуха, фантастических световых эффектов, возникающих во влажной атмосфере, была главной его задачей, («Морозное утро», 1813). Не случайно он стал мастером акварели — техники, столь любимой английскими художниками (виды Венеции, швейцарские пейзажи). Его интересовали воздушная атмосфера, мгновенные изменения в природе, то «impression» —впечатление от света и воздуха, поиск передачи которого через несколько десятков лет захватит целое поколение живописцев. Предметы в системе Тернера постепенно превращаются в красочное пятно и служат лишь материалом для колористически-декоративного построения. В этой «беспредметности» — основа тернеровского декоративизма. С 40-х годов в творчестве Тернера намечается внутренний кризис, совершается определенный упадок: размягчение формы, дисгармония цвета. Констебл говорил, что Тернер пишет «подкрашенным паром». Английские пейзажисты стали известны на континенте на заре самых яростных битв академистов с романтиками. Их смелая свободная живописная техника, выраженная у каждого по-своему, их интерес к природе имели огромное влияние на искусство XIX в. Романтическое направление в английской графике нашло выражение в творчестве Уильяма Блейка (1757—1827), не только крупнейшего поэта, но и оригинального художника, в основном гравера и рисовальщика. Иллюстрации к Данте, Мильтону, к Библии, к собственным поэтическим произведениям — это мрачные фантазии со сложными аллегориями, религиозно-мистическими символами, отражающие философию творчества художника, его трагическое мироощущение.

Совершенно в ином «ключе» работал Дж. Флаксман (1755— 1826), представляющий классицистическое направление в английском искусстве. В своих строгих и изысканных контурных рисунках к Гомеру и Данте он исходил из традиций греческой вазовой живописи. Имена Блейка и Флаксмана в графике, а главное —живопись пейзажистов определили «лицо» английского искусства первой половины XIX в. Чтобы больше не возвращаться к проблемам английского искусства, скажем, несколько забегая вперед во времени, что в науке незаслуженно долго бытовало представление о некоем застое английского искусства в викторианский период (вторая половина XIX столетия), когда господствовало либо «официальное академическое искусство, либо пошлый мещанский жанр», а в портрете и пейзаже варьировались одни и те же надоевшие приемы. Вместе с тем это время дало такие имена, как Ф. Медокс Браун, которого недаром называли «Гольбейном XIX века», такие творческие объединения, как «Прерафаэлитское братство».

Ф. Медокса Брауна (1821—1893) связывают с объединением «Прерафаэлитское братство», хотя, строго говоря, он не входил в него. Прерафаэлиты, однако, объявляли его своим главой, и он был близок с ними. Он писал в основном исторические и религиозные картины («Чосер при дворе Эдуарда III», 1845—1851; «Лир и Корделия», 1849), но настоящим откровением для современников стали два его произведения жанрового характера: «Прощание с Англией» (или «Последний взгляд на Англию», 1852—1855), посвященное злободневному сюжету (люди расстаются с родиной в поисках лучшей доли), и «Труд» (1852—1865) —на тему не менее актуальную в самой развитой промышленной стране Европы, в котором художник не только изобразил людей труда (как это сделал Курбе в «Каменотесах» или Менцель в «Железопрокатном заводе»), а противопоставил их праздным богачам.

Братство прерафаэлитов возникло в 1848 г. Художников-прерафаэлитов объединяло прежде всего преклонение перед искусством художников раннего итальянского Возрождения: Б. Гоццоли, Ф. Липпи, Фра Беато Анджелико, С. Боттичелли, то есть до Рафаэля (отсюда и название), но также и неприятие современной цивилизации, безликости современного искусства. Многое их роднило и с романтиками: любовь к старине, легендам, сказаниям. Они выступали за высоконравственные устои искусства. У прерафаэлитов был свой идеолог — художественный критик Джон Рескин (1819— 1900), провозглашавший идеи нравственного и художественного воспитания в духе «религии и красоты».

Каждый из художников братства прерафаэлитов был индивидуальностью и вскоре каждый из них, как это нередко бывает, пошел своим путем, не удовлетворяясь стилизацией искусства Кватроченто. Данте Габриэль Россетти (1828—1882; «Детство Марии», 1849; «Благовещение», 1850; «Беата Беатрикс», 1863; «Сон Данте», 1870—1871) и Э. К. Берн-Джонс (1833—1898; «Золотая лестница», 1876— 1880; «Король Кофетуа и нищенка», 1880—1884; «Любовь среди развалин», 1893; иллюстрации к сочинениям Дж. Чосера, 1896) тяготели к символизму, к декоративному изыску. Холман Хант (1827—1910; «Светоч мира», 1852—1854; «Пробуждение совести», 1853—1854) и Д. Э. Миллес (1829—1896; «Лоренцо и

Изабелла», 1849; «Христос в доме родителей», 1850; «Офелия», 1852; «Страж Тауэра», 1876) —достигали почти натуралистической достоверности в своих картинах на литературные и религиозные сюжеты с их резкими цветовыми соотношениями и тщательно выписанными деталями. Для прерафаэлитов вообще характерна дилетантская смесь натурализма со стилизацией —при слабом рисунке, подчас невнятной композиции и отсутствии пластической ясности.

Но наибольшие успехи прерафаэлитов лежат не в живописи, а в декоративном искусстве, в художественном оформлении книги. В 1860—1880-х годах поэт, художник и общественный деятель Уильям Моррис (1834—1896) вслед за Рескиным начал борьбу с обезличением в декоративном искусстве, неизбежным при машинном производстве. Обращаясь к эстетике средневекового ручного труда, У. Моррис организовал художественно-промышленные мастерские изготовления мебели, обоев, шпалер, тканей, витражей, изделий из стекла и металла и пр., рисунки для которых помимо него исполняли некоторые прерафаэлиты (например, Берн-Джонс, используя излюбленные им средневековые рыцарские и религиозные сюжеты и мотивы).

Стилизаторство прерафаэлитов во многом предвосхитило стиль модерн рубежа веков.

Влияние этих художников сказалось и на графике этого периода: искусство Обри Бердслея (1872—1898), утонченное до вычурности, изысканное до извращенности, несомненно, отталкивалось от символики и приемов прерафаэлитов, отличалось от них, однако, высочайшим профессиональным уровнем.

Немецкое искусство XIX века

Германия — одна из первых стран, в изобразительном искусстве которой сложился романтизм. Борьба за духовное раскрепощение, за освобождение личности, раскрытие внутреннего мира и облика художника лежит в основе раннего немецкого романтизма, противопоставившего яркую эмоциональность и острый интерес к сугубо личному, индивидуальному отвлеченно-рационалистическим идеалам классицизма.

Романтизм в Германии начинался с литературы. Братья Шлегель в Йене на рубеже веков явились ведущими теоретиками романтизма (так называемые «йенские романтики»), издаваемый ими в Берлине журнал «Атенеум» выступал с позиций высокой этики и религиозного мистицизма. Портрет и пейзаж прежде всего откликаются на новые веяния в изобразительном искусстве. Филипп Отто Рунге (1777—1810), живописец, график, теоретик искусства, в своих портретах монументализирует образы обыкновенных людей, одновременно стараясь проникнуть в тонкую душевную, внутреннюю жизнь своих моделей [(«Мы втроем» (погибла в 1931) —автопортрет с невестой и братом, 1805, портреты жены (1804, 1809), родителей (1806), автопортреты (1805, 1806)]. Рунге разрабатывает проблемы света и воздуха, предваряя открытия пленэрной живописи XIX в. (портрет детей Хюльзенбек, 1805).

Каспар Давид Фридрих (1774—1840) передает поэзию национального немецкого пейзажа, пронизанного меланхолическим настроением самого художника. Пейзажи Фридриха всегда созерцательны, высоко одухотворены, в них присутствует ощущение вечности и бесконечности бытия и неизменной грусти от сознания непознаваемости его тайн. Фридрих избирает те состояния природы, которые наиболее соответствуют романтическому ее восприятию: раннее утро, вечерний закат, восход луны. Линейный рисунок очень тонок, красочные соотношения представлены крупными пятнами чистых тонов («Двое, созерцающие луну», 1819—1820; «Женщина у окна», около 1818; «Монастырское кладбище», 1819; «Пейзаж с радугой», 1809; «Восход луны над морем», 1821). Многие картины Фридриха были приобретены Россией благодаря усилиям любившего этого художника и близкого ему по духу В. *А.* Жуковского.

Заслуги романтиков несомненны в деле собирания и изучения национальных памятников средневековья, отечественного фольклора (преданий, легенд, сказаний), а также в обращении к традициям великого немецкого Возрождения во главе с Дюрером. Стремление возродить религиозно-нравственные устои в немецком искусстве связано с так называемой назарейской школой, оказавшей несомненное влияние на живопись XIX в. Художники назарейской школы («Союз св. Луки» в Риме) — Ф. Овербек, Ю. Шнорр фон Карльсфельд, П. Корнелиус —жили в Риме по образцу монастырской общины, писали картины на религиозные сюжеты, считая для себя образцом то Рафаэля, то искусство Кватроченто, то немецкое Возрождение. Картины Иоганна Фридриха Овербека (1789—1869) и Петера фон Корнелиуса (1783—1867) иногда имеют прямые параллели в искусстве прошлого: «Торжество религии в искусстве» Овербека (1840) подражает «Афинской школе» Рафаэля, «Всадники Апокалипсиса» Корнеулиса (1841)—знаменитой гравюре Дюрера. «Назарейцы»

тяготели к крупным монументальным формам, некоторые из работ подобного рода были исполнены ими совместно — это роспись на темы из жизни Иосифа — в доме прусского консула в Риме Бартольди (1815—1818); на литературные сюжеты из Данте, Ариосто и Тассо—на римской вилле Масими (1817—1827), фрески П. Корнелиуса на античные темы в мюнхенской Глиптотеке (1820—1830) и Старой пинакотеке (1826—1840). Все это образцы, на которых воспитывалась художественная молодежь Германии на протяжении столетия. Многие из бывших «назарейцев» с середины XIX в. занимали ведущие должности в академиях, их искусство становилось все более консервативным, исторические композиции — все более надуманными (В. Каульбах, К. Пилотти и др.). Но лучшие традиции назарейской школы еще долго сохранялись в академической исторической живописи.
Помимо назарейской школы в первой половине XIX столетия интересно развивается дюссельдорфская: К. Ф. Зон (1805—1867), Т. Хильдебрандт (1804—1874). Возглавлял ее В. Шадов (1789— 1862), сын известного скульптора и графика, не столько интересный как художник, сколько прекрасный педагог. Ранние дюссельдорфцы также питались сюжетами из немецкой средневековой истории, почерпнутыми преимущественно из современной романтической литературы. Самым талантливым среди них был Альфред Ретель (1816—1859), но его суровое монументальное искусство (росписи в ратуше Аахена на темы из истории Карла Великого), как и его графические циклы («Новая пляска смерти», или «Еще одна пляска смерти»), скорее шло вразрез с сентиментальным по духу и занимательным по сюжету искусством других представителей дюссельдорфской школы. Младшее поколение «дюссельдорфцев» (Л. Клаус, Б. Вотье) в изображении крестьянской жизни впадают уже в мелкий бытовизм, граничащий с анекдотом.
Влияние «назарейцев», немецкого романтизма в целом сказалось на творчестве таких мастеров, как Швинд и Шпицвег. Мориц Швинд (1804—1871), австриец по происхождению, работавший в основном в Мюнхене, испытал влияние П. Корнелиуса, особенно в монументальных работах (росписи в Мюнхене, 1833—1836, в Карлсруэ, 1839—1844, в Вартбурге, 1854—1856, в Венской опере, 1864—1867). В станковых произведениях он изображает в основном облик и быт старинных немецких провинциальных городов и забавных «маленьких людей», их населяющих. Это сделано с большой поэзией и лиризмом, с любовью к своим героям, причем явная повествовательность не заслоняет подлинной живописности, присущей его картинам. Та же широкая артистическая манера видна в акварельных композициях на темы народных легенд и сказок. Обращаясь к старине и воспевая ее, художник по-прежнему с большим чувством поэтизирует консервативный патриархальный бюргерский уклад («Утренний час», 1858; «Свадебное путешествие», 1862; акварельная серия «Сказка о семи воронах», 1857—1859).
Карл Шпицвег (1808—1885)—мюнхенский живописец, график, блестящий рисовальщик, карикатурист, также не без сентиментальности, но с большим юмором повествует о городском быте («Бедный поэт», 1839; «Утренний кофе»).
Швинда и Шпицвега обычно связывают с тем течением в культуре Германии, которое называют «бидермайером» («бравый Майер») — искусством, выдвинувшим на первый план бюргерство, среднего обывателя, мещанство как основной городской слой и изображающим его быт и устои. Это направление меньше всего проявило себя в пейзаже и натюрморте, больше — в портрете, интерьерной живописи, но главное—в жанре. Помимо Швинда и Шпицвега в бытовой живописи работали А. Шредтер, И. П. Хезенклевер (1810—1853; «Проба вина», 1842).
Чтобы больше не возвращаться к проблемам немецкого искусства XIX столетия, отметим, что Германия привнесла свои усилия и значительные плоды в развитие реалистического искусства середины и второй половины столетия. Первое место здесь принадлежит Адольфу Менцелю (1815—1905), живописцу и графику, мастеру исторических и жанровых композиций, пейзажной живописи. В сущности, в творчестве Менцеля сказались и лучшие традиции романтиков, «назарейцев», с их любовью к немецкой истории, к отечественному прошлому, к легендам и сказкам, и «бидермайера» с его любовью к точной бытовой детали, и собственное реалистическое чувство художника. Все это прекрасно выражено в огромном труде Менцеля, посвященном Фридриху II: в 400 иллюстрациях к «Истории Фридриха Великого» Ф. Куглера (1840), 200 иллюстрациях к сочинениям самого короля (1846—1857) и 600 литографиях «Обмундирование армии Фридриха Великого» (1845—1867). Не только в графике, но и в живописи Менцель посвятил целую серию картин Фридриху II. Эта серия изображает быт, интимную жизнь короля («Концерт в Сан-Суси», 1852, художник с большой симпатией изображает своего героя играющим на флейте, явно идеализируя его образ, как, впрочем, и в других работах).

Пейзажи и особенно многочисленные этюды Менцеля (и тут он идет вслед за Рунге) приближают немецкую живопись к проблеме пленэра. В 1860—1870-е годы Менцель все чаще обращается к современным темам: городская и деревенская жизнь, парижские улицы, гуляющая толпа, придворные празднества и труд обыкновенных людей. Среди картин последней темы особое место занимает «Железопрокатный завод» (1875) —одно из первых изображений труда пролетариев в искусстве XIX в. Особенно интересны подготовительные рисунки, где видна зоркость взгляда художника, его постоянный интерес к детали, умение выбрать самое характерное. Признаем, однако, что в целом Менцель остается холодным и бесстрастным наблюдателем, в нем отсутствует эмоциональность и высокая одухотворенность Рунге, Фридриха или художников назарейской школы.

В русле реалистического искусства работает и Вильгельм Лейбль (1844—1900), художник мюнхенской школы, испытавший сначала влияние реализма Курбе («Неравная пара», 1876—1877; «Деревенские политики», 1877), а затем французских импрессионистов с их проблемами световоздушной среды («Прядильщица, 1892). Жизненность и большая пластическая сила в образах баварских крестьян, которых так любил изображать художник,— те черты, которые несомненно сохраняются от Лейбля в истории реализма европейской школы XIX столетия.

Дальнейшее развитие немецкого искусства XIX столетия лежит в направлении к символизму (М. Клингер и др.), формально связанному со стилем модерн, именуемым в Германии югендстилем, от названия его главного пропагандиста — мюнхенского журнала «Югенд».

Романтизм 20—30-х годов XIX века

Поражение Наполеона у Ватерлоо и последовавшая за этим реставрация Бурбонов принесли лучшим умам Франции разочарования в возможном переустройстве общества, о котором еще так страстно мечтали просветители XVIII столетия. С крушением общественных идеалов разрушались и основы классицистического искусства. В адрес школы Давида все чаще слышались упреки. Рождалось новое мощное течение во французском изобразительном искусстве — романтизм.

Романтическая литература Франции: сначала Шатобриан с его программным произведением эстетики романтизма «Гений христианства» (1800—1802), затем наиболее передовое крыло— Ламар-тин, Виктор Гюго, Стендаль, Мюссе, в раннем творчестве — Флобер, Теофиль Готье, Бодлер, как и английские романтики, прежде всего Байрон и Шелли,—имела громадное влияние на художественную культуру всей Европы. Но не только литература. Изобразительное искусство Франции эпохи романтизма выдвинуло таких крупных мастеров, которые определили главенствующее влияние французской школы на все XIX столетие. Романтическая живопись во Франции возникает как оппозиция классицистической школе Давида, академическому искусству, именуемому «Школой» в целом. Но понимать это нужно шире: это была оппозиция официальной идеологии эпохи реакции, протест против ее мещанской ограниченности. Отсюда и патетический характер романтических произведений, их нервная возбужденность, тяготение к экзотическим мотивам, к историческим и литературным сюжетам, ко всему, что может увести от «тусклой повседневности», отсюда эта игра воображения, а иногда, наоборот, мечтательность и полное отсутствие активности. Идеал романтиков туманен, оторван от реальности, но всегда возвышен и благороден. Мир в их воображении (и соответственно изображении) предстает в непрерывном движении. Даже излюбленный классицистами мотив античных руин, трактуемый ими как символ неувядаемости вечности, превращается у романтиков, как тонко подмечено, в символ бесконечного течения времени.

Представители «Школы», академисты восставали прежде всего против языка романтиков: их возбужденного горячего колорита, их моделировки формы, не той, привычной для «классиков», статуарно-пластической, а построенной на сильных констрастах цветовых пятен, их экспрессивного рисунка, преднамеренно отказавшегося от точности и классицистической отточенности; их смелой, иногда хаотичной композиции, лишенной величавости и незыблемого спокойствия. Энгр, непримиримый враг романтиков, до конца жизни говорил, что Делакруа «пишет бешеной метлой», а Делакруа обвинял Энгра и всех художников «Школы» в холодности, рассудочности, в отсутствии движения, в том, что они не пишут, а «раскрашивают» свои картины. Но это было не простое столкновение двух ярких, абсолютно разных индивидуальностей, это была борьба двух различных художественных мировоззрений.

Борьба эта длилась почти полстолетия, романтизм в искусстве одерживал победы не легко и не сразу, и первым художником этого направления был Теодор Жерико (1791—1824) — мастер героических монументальных форм, который соединил в своем творчестве и

классицистические черты, и черты самого романтизма, и, наконец, мощное реалистическое начало, оказавшее огромное влияние на искусство реализма середины XIX в. Но при жизни он был оценен лишь немногими близкими друзьями.
Жерико получил образование в мастерской Карла Берне, а затем прекрасного педагога классицистического направления Герена, где усвоил крепкий рисунок и композицию — основы профессионализма, которые давала академическая школа. Караваджо, Сальватор Роза, Тициан, Рембрандт, Веласкес — мастера мощного и широкого колоризма привлекали Жерико. Из современников наибольшее влияние в ранний период на него имел Гро.
В Салоне 1812 г. Жерико заявляет о себе большим полотном-портретом, носящим название «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку». Это стремительная, динамическая композиция. На вздыбленном коне, развернувшись к зрителю корпусом, с саблей наголо представлен офицер, призывающий солдат за собой. Романтика наполеоновской эпохи, такой, как ее представляли современники художника, выражена здесь со всем темпераментом двадцатилетнего юноши. Картина имела успех, Жерико получил золотую медаль, но государством она приобретена не была.

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

Зато следующее большое произведение — «Раненый кирасир, покидающий поле боя» (1814) потерпело полную неудачу, ибо многие увидели в фигуре воина, с трудом спускающегося со склона и еле удерживающего коня, определенный политический смысл — намек на разгром Наполеона в России, выражение того разочарования в политике Наполеона, которое испытывала французская молодежь.
1817 год Жерико проводит в Италии, где изучает искусство античности и Возрождения, перед которыми преклоняется и которые, как признавался сам художник, даже подавляют своим величием. Жерико многое сближало с классикой и классицизмом. Знаменательно, что не Энгр, любимый ученик Давида, навещал последнего в изгнании, а художник совершенно другого идейного лагеря, иных эстетических позиций — Жерико: в 1820 г. специально для свидания с главой классицистической школы он ездил в Брюссель. Ибо, как верно писал один из исследователей творчества Жерико, оба (Жерико и Давид.— *Т. И.)* были выразителями революционных тенденций, и это их сближало. Но они были выразителями этих тенденций в различные эпохи, и это обусловливало различие их идейно-художественных стремлений. Точный рисунок, четкий контур, пластичность форм, моделированных светотенью, а главное —тяготение к монументальному, эпическому, к образам широкого общественного звучания роднили Жерико с Давидом.
Жерико настойчиво ищет героические образы в современности. События, происшедшие с французским кораблем «Медуза» летом 1816 г., дали Жерико сюжет, полный драматизма и привлекший внимание общественности. Фрегат «Медуза» потерпел крушение у берегов Сенегала. Из 140 человек, высадившихся на плот, лишь 15 полумертвецов подобрал бриг «Аргус» на двенадцатый день. Причину гибели усматривали в непрофессионализме капитана, получившего это место по протекции. Общественность, оппозиционно настроенная к правительству, обвинила последнее в коррупции. В итоге длительной работы Жерико создает

гигантское полотно 7х5 м, на котором изображает немногих оставшихся на плоту людей в тот момент, когда они увидели на горизонте корабль. Среди них мертвые, сошедшие с ума, полуживые и те, кто в безумной надежде всматривается в эту далекую, едва различимую точку. От трупа, голова которого уже в воде, взгляд зрителя движется дальше к юноше, ничком упавшему на доски плота (натурой Жерико послужил Делакруа), к отцу, держащему на коленях мертвого сына и совершенно отрешенно глядящему вдаль, и затем к более активной группе — смотрящих на горизонт, венчаемой фигурой негра с красным платком в руке. Среди этих людей и подлинные портретные изображения — инженера Корреара, указывающего на корабль стоящему у мачты врачу Савинъи (оба — оставшиеся в живых очевидцы катастрофы).

Т. Жерико. Скачки в Эпсоме. Париж, Лувр

Картина Жерико написана в суровой, даже мрачной гамме, нарушаемой редкими вспышками красных и зеленых пятен. Рисунок точный, обобщенный, светотень резкая, скульптурность форм говорит о прочных классицистических традициях. Но сама современная тема, раскрытая на бурном драматическом конфликте, который дает возможность показать смену разных психологических состояний и настроений, доведенных до крайнего напряжения, построение композиции по диагонали, усиливающее динамический характер изображаемого,—все это черты будущих романтических произведений. Через пять лет после смерти Жерико именно к этой картине был применен термин «романтизм». Критика приняла картину сдержанно. Страсти вокруг нее были чисто политическими: одни видели в избрании художником этой темы проявление гражданского мужества, другие — клевету на действительность. Но так или иначе Жерико оказался в центре внимания, среди людей, оппозиционно настроенных к существующим государственным порядкам, и привлек внимание передовой художественной молодежи.

Как и предыдущие, эта картина не была приобретена государством. Жерико уехал в Англию. В Англии он с большим успехом показал свою картину сначала в Лондоне, затем в Дублине и Эдинбурге. В Англии же Жерико создает серии литографий на бытовые темы (литография была абсолютно новой техникой, которой в XIX в. предстояло большое будущее), делает множество рисунков нищих, бродяг, крестьян, кузнецов, угольщиков и всегда передает их с большим чувством достоинства и личного к ним уважения (серия литографий «Большая английская сюита», 1821). Как живописец, Жерико усваивает уроки колоризма английских пейзажистов, прежде всего Констебла. Наконец, в Англии он находит тему своей последней большой картины «Скачки в Эпсоме» («Дерби в Эпсоме», 1821—1823), наиболее простого и наиболее, на наш взгляд, живописного его произведения, в котором он создал любимый им образ летящих, как птицы, над землей коней. Впечатление стремительности усиливается еще и определенным приемом: кони и жокеи написаны очень тщательно, а фон — широко. Последние работы Жерико по возвращении во Францию в 1822 г.—портреты сумасшедших, которых он наблюдал в клинике своего друга—психиатра Жорже (1822—1823). Из них известно пять: портрет сумасшедшей старухи, называемый «Гиена Сальпетриера», «Клептоман», «Сумасшедшая, страдающая пристрастием к азартным играм», «Вор детей», «Умалишенный, воображающий себя полководцем». Романтикам вообще был свойствен

интерес к людям с обостренной психикой, стремление изобразить трагедию сломленной души. Но Жерико работает с натуры, его портреты в итоге превращаются в документальные изображения. Вместе с тем, вышедшие из-под кисти большого художника, они являются как бы олицетворением человеческих судеб. В их трагически-острой характеристике ощущается горькое сочувствие самого художника. Портреты сумасшедших Жерико пишет уже смертельно больным. Последние одиннадцать месяцев жизни он был прикован к постели и умер в январе 1824 г., на 33-м году жизни (вследствие неудачного падения с лошади). Жерико несомненно явился провозвестником и даже первым представителем романтизма. Об этом говорят и все его большие вещи, и темы экзотического Востока, и иллюстрации к Байрону и Шелли, и его «Охота на львов», и портрет 20-летнего Делакруа, и, наконец, приятие им самого Делакруа, тогда еще только начинавшего путь, но уже абсолютно чуждого направлению «Школы». Колористические поиски Жерико были толчком для колористической революции Делакруа, Коро и Домье. Но такие работы, как «Скачки в Эпсоме», или портреты сумасшедших, или английские литографии проводят от Жерико прямые линии к реализму. Место Жерико в искусстве — как бы на пересечении столь важных путей — и делает особенно значительной его фигуру в истории искусства. Этим же объясняется и трагическое его одиночество.

Э. Делакруа. Ладья Данте. Париж, Лувр

Э. Делакруа. Хиосская резня. Париж, Лувр

Э. Делакруа. Портрет Шопена. Париж, Лувр

Художник, которому предстояло стать истинным вождем романтизма, был Эжен Делакруа (1798—1863). Сын бывшего члена революционного Конвента, видного политического деятеля времен Директории, Делакруа вырос в атмосфере художественных и политических салонов, девятнадцати лет оказался в мастерской классициста Герена и испытал с юношеских лет влияние Гро, но более всего — Жерико. Гойя и Рубенс всю жизнь были для него кумирами.

Несомненно, что его первые работы «Ладья Данте» и «Хиосская резня» написаны — при сохранении независимости — прежде всего под стилевым влиянием Жерико. Живущий интенсивной духовной жизнью, образами Шекспира, Байрона, Данте, Сервантеса, Гёте, Делакруа вполне естественно обращается к сюжету великого творения итальянского гения. Он написал «Ладью Данте» («Барка Данте», «Данте и Вергилий», 1822) за два с половиной месяца (размер картины 2х2,5 м), вызвал огонь критики, но с восторгом был принят Жерико и Гро. Впоследствии Мане и Сезанн копировали это раннее произведение Делакруа. Полотно Делакруа полно тревожного и даже трагического настроения. Тень Вергилия сопровождает Данте по кругу ада. Грешники цепляются за барку. Их фигуры в брызгах воды на фоне адского зарева огней классически правильны по рисунку и пластике. Но в них такая внутренняя напряженность, такая необычайная мощь, мрачность и мучительная обреченность, какие были невозможны для представлений художника «Школы». Делакруа отвергал данное ему звание романтика. Это понятно. Романтизм как новое эстетическое направление, как оппозиция классицизму имел очень расплывчатые определения. Его считали «независимым от правильного искусства», обвиняли в небрежности рисунка и композиции, в отсутствии стиля и вкуса, в подражании грубой и случайной натуре и т. д. Четкую грань между классицизмом и романтизмом провести трудно. У Жерико живописное начало не превалировало над линейным, колорит — над рисунком, но его творчество связано с романтизмом. Романтики в изобразительном искусстве не имели определенной программы, единственное, что их роднило между собой,—это отношение к действительности, общность миросозерцания, мировосприятия, ненависть к мещанам, к тусклой повседневности, стремление вырваться из нее; мечтательность и вместе с тем неопределенность этих мечтаний, хрупкость внутреннего мира, яркий индивидуализм, ощущение одиночества, неприятие унификации искусства. Не случайно Шарль Бодлер говорил, что романтизм — это «не стиль, не живописная манера, а определенный эмоциональный строй».

Отсутствие программы не помешало, однако, стать романтизму мощным художественным движением, а Делакруа — его вождем, верным романтизму до конца своих дней. Подлинным вождем он становится, когда в Салоне 1824 г. выставляет картину «Резня на Хиосе» («Хиосская резня»).

Картину предваряла интенсивная подготовительная работа, масса рисунков, эскизов, акварелей. Появление картины в Салоне вызвало нападки критики (исследователи пишут, что художника ругали хуже, чем вора и убийцу), но восторженное поклонение молодых перед гражданственной прямотой и смелостью живописца. Картина вызвала также полное смятение в лагере классиков. Недаром, напомним, именно в этом Салоне был впервые признан Энгр. Перед лицом опасности, которую нес «Школе» Делакруа, Энгр, конечно, становился столпом классицизма и не признать его было уже нельзя. «Метеор, упавший в болото» (Т. Готье), «пламенный гений» — такие отзывы о «Хиосской резне» соседствовали с выражениями: «Это резня живописи» (Гро), «...наполовину написанные посиневшие трупы» (Стендаль!). Произведение Делакруа полно истинного, потрясающего драматизма. Композиция сложилась у художника сразу: группы умирающих и еще полных сил мужчин и женщин разных возрастов, от идеально прекрасной молодой пары в центре до фигуры полубезумной старухи, выражающей предельное нервное напряжение, и умирающей рядом с ней молодой матери с ребенком у груди — справа. На заднем плане — турок, топчущий и рубящий людей, привязанная к крупу его коня молодая гречанка. И все это разворачивается на фоне хотя и сумрачного, но безмятежного пейзажа. Природа безучастна к резне, насилиям, безумствам человечества. И человек, в свою очередь, ничтожен перед этой природой. Вспоминаются слова Делакруа из «Дневника»: «...я подумал о своем ничтожестве перед лицом этих повисших в пространстве миров».

Колорит картины претерпевал изменения в отличие от сразу сложившейся композиции: он постепенно высветлялся. Несомненно, огромную роль здесь сыграло знакомство Делакруа с живописью Констебла. Светлая и вместе с тем очень звучная гамма «Хиосской резни» — бирюзовые и оливковые тона в фигурах молодого грека и гречанки (слева), сине-зеленые и винно-красные пятна одежды безумной старухи (справа) — послужила отправной точкой для последующих колористических исканий художников. Так, в буре негодований и в восторженных оценках, в битвах и полемике складывалась новая школа живописи, новое художественное мышление — романтизм с 26-летним Делакруа во главе.

Вслед за Жерико Делакруа также едет в Англию. Английская литература от Шекспира до Вальтера Скотта, английский театр, портретная школа живописи и пейзаж, но более всего поэзия Байрона имели уже огромную популярность на континенте. По возвращении на родину

Делакруа сближается с лучшими представителями французской романтически настроенной интеллигенции: Гюго, Мериме, Стендалем, Дюма, Жорж Санд, Шопеном, Мюссе. Он живет английскими литературными образами и английским театром, делает литографии к «Гамлету», изображает байроновского Гяура, но кроме этого пишет «Тассо в доме сумасшедших», изображает Фауста. В Салоне 1827 г. он выставляет свое новое большое полотно «Смерть Сарданапала», навеянное трагедией Байрона. Изображая самоубийство ассирийского царя, он идет дальше Байрона: обречены не только сам царь и его сокровища, но и наложницы, рабыни, слуги, кони — все живое и мертвое. Критика обрушилась на Делакруа за перегруженность композиции, за нагромождение фигур и предметов, за нарушение равновесия. Вернее всего, это было сделано сознательно, для усиления ощущения общего хаоса, конца бытия. Наибольшей выразительности художник достигает цветом. Общее смятение, предельные страсти и бесконечное одиночество ассирийского царя выражены прежде всего цветом необычайной силы и драматизма. Картина Делакруа была освистана и в буквальном смысле, и в переносном —в прессе. (Лувр купил полотно только в 1921 г.). Провал «Сарданапала» лишний раз подчеркнул все усиливающийся конфликт между творческой индивидуальностью и обществом.

Следующий этап творчества Делакруа связан с июльскими событиями 1830 г. Он воплощает революцию 1830 г. в аллегорическом образе «Свободы на баррикадах» (другие названия — «Свобода, ведущая народ», «Марсельеза» или «28 июля 1830 г.»). Женская фигура во фригийском колпаке и с трехцветным знаменем сквозь пороховой дым по трупам павших ведет за собой восставшую толпу. Правая критика ругала художника за излишний демократизм образов, называя самое «Свободу» «босой девкой, бежавшей из тюрьмы», левая упрекала его за компромисс, выразившийся в соединении столь реальных образов — гамена (напоминающего нам Гавроша), студента с ружьем в руках (в котором Делакруа изобразил себя), рабочего и других — с аллегорической фигурой Свободы. Однако взятые из жизни образы выступают в картине как символы основных сил революции. Совершенно справедливо исследователи усматривают в строгом рисунке и пластической ясности «Свободы на баррикадах» близость к давидовскому «Марату», лучшей картине революционного классицизма.

Поездки в Марокко и Алжир в конце 1831 —в 1832 г., в экзотические страны обогатили палитру Делакруа и вызвали к жизни две его знаменитые картины: «Алжирские женщины в своих покоях» (1834) и «Еврейская свадьба в Марокко» (около 1841). Колористический дар Делакруа проявляется здесь в полную силу. Цветом художник прежде всего создает определенное настроение. Марокканская тема будет еще долго занимать Делакруа. Он часто вдохновляется в эти годы литературными сюжетами, прежде всего Байроном («Крушение Дон-Жуана«), пишет «Взятие Константинополя крестоносцами» (1840) по Торквато Тассо, возвращается к образам Фауста и Гамлета. Всегда горячо, экспрессивно (учась этому у своего кумира Рубенса) пишет он сцены охот, портреты любимых музыкантов —Паганини (около 1831), Шопена (1838), в поздние годы исполняет несколько декоративных работ (купол библиотеки Люксембургского дворца (1845—1847) и галереи Аполлона в Лувре (1850—1851), капеллы св. ангелов в соборе Сан Сюльпис, 1849—1861), натюрморты, пейзажи. Некоторые марины предваряют находки импрессионистов, недаром именно Делакруа был тем единственным в 60-е годы из признанных художников, кто был готов поддержать это новое поколение. В 1863 г. Делакруа умирает.

Окружение Делакруа — Орас Берне, Арп Шеффер, Эжен Деве-риа, Поль Деларош, по сути, не представляло собой подлинно романтического направления, и уж ни один из этих художников не был равен Делакруа по таланту.

Из скульптурных произведений романтического направления нужно отметить в первую очередь «Марсельезу» Рюда (1784—1855) — рельеф на арке площади Звезды (ныне пл. де Голля) в Париже (арх. Шальгрен), исполненный в 1833—1836 гг. Его тема навеяна настроениями Июльской революции. На рельефе изображены добровольцы 1792 года, увлекаемые вперед аллегорической фигурой Свободы. Ее образ полон необычайной мощи, динамизма, страстности и неукротимости.

В бронзе, текучесть которой легко передает динамику борьбы или нападения, изображаемых в сюжете, работал скульптор-анималист Антуан Бари (1795—1875), искусно передававший пластику диких животных на воле, в естественных условиях существования.