

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Бычков В.В. — Художники-романтики об искусстве // Культура и искусство. – 2023. – № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.12.39476 EDN: PIYQOK URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39476

Художники-романтики об искусстве

Бычков Виктор Васильевич

доктор философских наук

главный научный сотрудник, Институт философии, Российская академия наук (РАН)

109240, Россия, г. Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1, Институт философии РАН

✉ vbychkov48@yandex.ru



[Статья из рубрики "Эстетика и теория искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.12.39476

EDN:

PIYQOK

Дата направления статьи в редакцию:

22-12-2022

Аннотация: Известные живописцы романтического направления Филипп Отто Рунге и Каспар Давид Фридрих были не только крупными мастерами кисти, но и теоретиками искусства. Анализу основных их суждений и посвящена настоящая статья. Ее новизна заключается в том, что впервые подвергаются анализу теоретические взгляды, выраженные в текстах обоих художников. Для Рунге характерно пантеистическое переживание Бога, что должно в его понимании находить выражение и в искусстве. Он предлагает собственную диалектику бытия, сущность которой составляют развитие, борьба и взаимоуничтожение в момент достижения совершенства противоположных начал. Ее он и кладет в основу искусства, в котором видит противостояние чувства и рассудка. Особое внимание Рунге уделяет понятию «дух искусства», который возникает на основе чувства взаимосвязи человека со вселенной и предчувствия художником Бога. Искусство в основе своей символично и этим близко к религии. Дух искусства проявляется в том, что можно назвать музыкой, поэзией или символикой произведения.

Фридрих видел в искусстве духовную сущность мира, различал в нем ремесло и «духовное», полагая, что ремеслу можно научиться, а духовное дается человеку от рождения, и далеко не все художники им обладают. Как романтический пейзажист он выступал против иллюзионизма в живописи, утверждая главное значение в искусстве

творческой составляющей, рождающейся во внутреннем мире художника. Художник, полагал Фридрих, должен изображать то, что «видит в себе». Чувство играет главную роль в искусстве, поэтому он выдвигает бессознательное на первый план, хотя убежден, что разум и ремесло должны активно участвовать в творческом процессе. Был сторонником зимних, затуманенных, сумеречных пейзажей, которые хорошо выражали романтические настроения.

Ключевые слова:

Рунге, Фридрих, романтизм, романтическая эстетика, живопись, пейзаж, дух искусства, духовность, символика в искусстве, аллегоризм

Не только философы, писатели, теоретики искусства романтической ориентации задумывались о смысле и главных принципах искусства, но и художники пытались высказать волновавшие их теоретические идеи. Особый интерес в этом плане представляют суждения об искусстве живописцев Филиппа Отто Рунге (1777-1810) и Каспара Давида Фридриха (1774-1840) [\[1-3\]](#), которые создавали подлинно романтические произведения и пытались каждый в меру своих возможностей осмыслить на их основе сущность изобразительного искусства, да и искусства в целом.

Для Рунге [\[4-6\]](#), прожившего всего 33 года, характерно обостренное ощущение Бога, прежде всего в природе. В одном из писем к брату, с которым он был особенно откровенен, он образно описывает свои пантеистическо-эстетические переживания при восходе солнца. Когда на небе еще сверкают бесчисленные звезды, в бескрайних просторах шумит ветер, на берег обрушиваются волны, а над лесом начинает розоветь небо и «Солнце освещает мир»; когда пар поднимается с лугов, «я бросаюсь в траву, искрящуюся капельками росы, и на каждом листочке, на каждом стебельке кипит жизнь и все сливается в один дружный аккорд, – тогда душа моя громко ликует и носится в безмерном пространстве, окружающем меня, и нет уже для меня ни верха, ни низа, ни времени, ни начала, ни конца, я чувствую и слышу живое дыхание Бога, держащего мир в руке своей, во всем, что живо, что деятельно... Вот величайшее, что можем мы предощутить, – Бог!» [\[7, с. 451\]](#).

Рунге хорошо чувствует периодические, заданные, по его убеждению, Богом мерцания жизни в природе. Он переживает их как вершащееся в нем самом возникновение жизни, ее развитие и исчезновение. Весь мир видится ему в этих возрождениях и умираниях жизни, при которых души не умирают, а возвращаются к Богу, где и осуществляется их бессмертие. В мире немецкий романтик прозревает «ожесточенную» борьбу двух начал: одно «вечное начало, неумолимо суровое и наводящее ужас», другое – «начало сладостной, вечной, безграничной любви». Они противостоят друг другу «как жесткое и мягкое, как камень и вода» [\[7, с. 451\]](#), и Рунге обнаруживает их повсюду как две тенденции, идущие от Бога и составляющие основу мира, природы и человека. Чем грубее их стычка в какой-либо вещи, тем дальше она от совершенства; если же они *объединяются* между собой, то вещь ближе к совершенству. Когда же вещь или мир в целом достигают высшего совершенства, дух покидает мир и возвращается к Богу; оставленные без жизни (дух есть жизнь) вещества, как и мир в целом, разрушаются. Из руин вновь начинает складываться мир, и опять возникают движущие им противоположные начала. Такова, по существу, достаточно примитивная диалектика бытия по Рунге, однако именно ее он кладет и в основу искусства. «Этим двум

изначальным веществам, из которых каждое существует как таковое, *в своей чистоте, необходимо объединяться* – до тех пор, пока произведение искусства не достигнет величайшего совершенства или пока не достигнет величайшего совершенства искусство». Если же эти два начала смешиваются, а не объединяются, то все строение искусства рушится. «Эти две силы в искусстве суть чувство и рассудок» [\[7, с. 452, сноска\]](#). В искусстве Рафаэля и Микеланджело искусство поднялось до высшей точки совершенства, когда рассудок и чувство достигли максимальной степени объединения. После них «подлинный дух искусства» покинул его, и оно стало «опускаться» [\[7, с. 460\]](#), т.е. качество искусства значительно ухудшилось. На этом уровне «опущенности» оно находится, согласно Рунге, и в его время.

Сущность искусства, убежден немецкий художник, составляет *дух искусства*, без которого искусство не может состояться и который складывается из нескольких компонентов. Одно из видных мест в нем занимают «высшие точки» нашего существа, к которым Рунге относит «восторг и ликование духа», живущего в нашей душе, чувство «взаимосвязи всей вселенной с нами», единый аккорд, затрагивающий все струны нашего сердца, любовь к живущему с нами «сладостному существу». Все это побуждает нас сообщить наши переживания и мысли другим – так возникают искусства, словесные, музыкальные, живописные. Другой важнейший компонент духа искусства – это живущее в нас «предчувствие Бога» и собственного бессмертия. «Достигшее величайшего совершенства произведение искусства – это всегда образ глубочайшего предчувствия Бога в создавшем произведение художнике. Вот что значит это: в каждом совершенном художественном творении мы постоянно ощущаем связь свою с вселенной»; это глубинное ощущение своей связи «со всем целым» [\[7, с. 458\]](#). Искусство Рунге соотносит с религией, усматривая в них общее – почитание Бога или богов. Только искусство осуществляет это в своих особых символах – в символах наших представлений «о Боге или богах»; «символах божественных сил» [\[7, с. 453\]](#). Эти символы в произведении искусства в идеале могут достичь высокой концентрации, тогда получается «образ Бесконечного» [\[7, с. 454\]](#). Символами искусства, убежден Рунге, мы пользуемся, когда стремимся сделать ясными для других наши переживания тех или иных чувств или событий; когда пытаемся передать мысли о прекрасном в природе, различные ощущения нашей души. При этом мы стараемся отыскать такое событие, изображение которого будет соответствовать нашим ощущениям, которые мы стремимся выразить. Когда мы находим подобное событие, оно и становится *предметом* данного произведения искусства.

«Сопрягая затем этот предмет с нашим ощущением, мы так располагаем символы природных сил, или наших ощущений, чтобы они выступили как характерным образом соответствующие самим себе, предмету и нашему ощущению; такова *композиция*» [\[7, с. 454\]](#). Композиция по Рунге складывается из художественных символов, в совокупности выражающих некие духовные движения души на основе найденного предмета данного произведения. В идеале композиция организуется как такой символический феномен, в котором выражается образ Бога. У Рунге, – и он неоднократно повторяет в письмах к разным лицам эту мысль, – в основе художественного творчества заложено стремление так организовать произведение искусства, чтобы в нем, в его сущностных основах выражался образ Бога, т.е. некая высочайшая духовная ценность. Но в результате этого творческий дух покидает художника и искусство рушится, чтобы начаться сначала. В этой романтической диалектике немецкого художника выражаются его взгляды не столько на отдельное произведение искусства, хотя речь, скажем, в данном случае идет о композиции некоего конкретного произведения, сколько на художественный процесс в

целом. Все это не очень ясно артикулировано Рунге, но смысл близок к тому, что когда искусству удастся выразить образ Бога, оно рушится и возвращается к младенческому состоянию, откуда начинается тот же процесс поиска средств для выражения Бога, но уже на новых основаниях, соответствующих новой эпохе.

Следующим элементом выразительных средств живописи, согласно Рунге, является *рисунок*. Он складывается на основе изучения художником очертаний предметов, из которых создается композиция, в соответствии с природой каждого предмета, законами композиции, перспективы, моментами сюжета и сюжетом в целом. *Цвет* в живописи возникает из наблюдений за окраской природных предметов, ее восприятием человеком и аффектами и переживаниями, которые при этом возникают; из природной гармонии цветов и даже их символического значения. На основе учета действия, которое оказывают на цвет предмета большая или меньшая освещенность, тень, а также близлежащие освещенные предметы, возникает *колорит*. Удаленность предмета от переднего края картины получается в результате большего или меньшего его затуманивания; это явление называется *воздушной перспективой*. Когда, учитывая все воздействия одного предмета картины на другой и на все целое, влияние воздушной перспективы на все цвета предметов, общую освещенность, мы достигаем некой целостности полотна, – это «тон целого» [\[7, с. 455\]](#).

Подчеркнув, что «искусство – это устремление прекраснейшего», Рунге, перечисляет «по порядку все требования, которые предъявляются к произведению искусства»:

- «1) наше предчувствие Бога;
- 2) ощущение нашей взаимосвязи с целым, из чего (первого и второго) проистекают
- 3) религия и искусство, т.е. стремление выражать высшие ощущения посредством слов, звуков и изображений, а тогда изобразительное искусство имеет прежде всего
- 4) предмет, а затем
- 5) композицию,
- 6) рисунок,
- 7) цвет,
- 8) воздушную перспективу,
- 9) колорит,
- 10) тон целого» [\[7, с. 456\]](#).

При этом Рунге подчеркивает, что произведение искусства не может состояться без первых, т.е. исключительно духовных моментов; без них оно не может стать и вечным, «потому что бессмертие художественного творения – это лишь взаимосвязь его с душой художника, благодаря такой взаимосвязи картина становится образом вечного истока его души» [Там же]. Будучи живописцем и хорошо зная технику своего ремесла, немецкий художник поднимает вопросы духовных оснований искусства, без которых оно не может состояться как собственно искусство. Подобные представления были типичны для всего романтизма. Еще одним характерным для искусства и его теории у романтиков являлось представление о музыкальной основе любых искусств – на нем делает акцент и Рунге. «Музыка – ведь это всегда то, что в других трех искусствах именуется гармонией

и покоем» [\[7, с. 469\]](#). Она существует и в живописи, и ее немецкий художник называет также символикой и поэзией, пронизывающей все искусства. Музыка – это некая художественно значимая пластическая организация произведения. Описывая брату одну из своих картин («Урок соловья»), Рунге подчеркивает, что она организована по принципу фуги, когда в разных вариантах «одно и то же повторяется на картине троекратно и по мере того, как выходит из картины, приобретает все более абстрактную символичность» [\[7, с. 461\]](#). По такому же принципу построен и цикл гравюр Рунге «Времена суток», с которых, как считал он сам, и в чем были убеждены его друзья романтики, у него начался новый, я бы сказал, романтико-символический, период в творчестве. Об этом, однако, речь еще впереди. Относительно искусства в целом, Рунге, показав, как музыка участвует в организации различных искусств, утверждает: «Поэтому я и думаю, что символика, или, иначе, поэзия, или, иначе, музыкальное или мистическое воззрение трех искусств (имеются в виду словесные искусства, музыка и живопись. – В.Б.) есть залог сохранения духа любви, есть Рай» [\[7, с. 471\]](#). Столь высоко оценивает Рунге, если выражать его мысль языком современной эстетики, эстетическое качество искусства, что он и обозначает в другом месте термином «красота» и утверждает, что красота должна всегда присутствовать в искусстве, но в каждую эпоху по-своему выражаться: «должно быть так, чтобы прежнее – красота – пребывало всегда, но чтобы красота вечно обновлялась, вечно менялась в своих образах, словах и цвете» [\[7, с. 471\]](#).

Будучи приверженцем высокого («чистого») искусства, Рунге убежден, что достичь его может лишь добродетельный художник [\[8\]](#). В письме к отцу он утверждает, что «только добродетель ведет к подлинному искусству, ибо только с чистой душой можно почувствовать и выразить чистоту искусства» [\[9, с. 391\]](#). Для этого художнику надо опять стать ребенком – лишь с детским сознанием можно достичь чего-то высшего. При этом художник должен быть мудрым созерцателем, постигающим весь окружающий его мир как нечто целостное и родственное ему. Обращаясь к художнику, он призывает его: «Итак, созерцай окружающий тебя пестрый мир, в котором все образы приветствуют тебя, как братья; где вокруг тебя во всем (в самом великом и в самом малом) живет одно и то же сокровенное стремление, и наблюдай начала всех начал, из которых проистекает все многообразие жизни» [\[9, с. 400\]](#). Рунге глубоко убежден, что искусство – это не простое ремесло, но нечто, относящееся к божественной сфере, предмет глубокой веры, и далеко не всем, считающим себя художниками, дано это постичь. «Искусство – чистая небесная область, и лишь немногим дано было до нее подняться. Только твердо веруя в него, можно полностью его постичь и раскрыть» [\[9, с. 398\]](#). Это понимание у Рунге сложилось в последний период его краткой жизни, когда он, работая над циклом «Времена суток», убедился в том, что он сам поднялся до подлинного понимания искусства, поэтому мог на основе собственного самосознания утверждать: «Но лишь только тому, кто пребывает в чистых сферах искусства, открыты тайны бытия. А коснувшееся его божественное дыхание защитит его от всего низкого» [\[9, с. 399\]](#). Подобным художником Рунге признал Рафаэля после первого знакомства в Дрезденской картинной галерее с его «Сикстинской мадонной». При этом он ощутил свое внутренне родство с ним – «у меня было такое чувство, будто я снова встретил своего самого любимого друга» [\[9, с. 399\]](#). Если в духовном плане Рунге считал Рафаэля божественным художником, то в плане художественной техники он видел в нем наследника достижений Леонардо и Микеланджело. Художнику трудно начинать все с нуля, – убежден немецкий живописец, – он должен опираться на опыт своих гениальных предшественников.

С «Сикстинской мадонной» у Рунге связано и своеобразное понимание пейзажа. Картину

Рафаэля, как и «Аврору» Гвидо Рени, как и собственные «Времена суток», Рунге считал приближающимися к новому жанру будущего искусства – пейзажу, понимая под этим термином некое высоко художественное решение картины. Искусство будущего немецкий романтик называет «пейзажной живописью», полностью отличной от традиционного жанра пейзажа, например, пейзажа Фридриха, и вопрошает: разве нельзя в этом искусстве «достичь также высшего совершенства, еще более прекрасного, чем в предыдущие периоды?» [9, с. 393]. В этой живописи художник сможет воплотить «свои значительные замыслы, аллегории, идеи» [9, с. 392]. Здесь уместными будут образы, явившиеся в облаках при закате солнца, вызывающие определенные мысли; образы, порожденные чувством слияния художника с вселенной; образы, пробуждаемые плывущей луной и многими другими явлениями природы. Замыслы, рожденные в процессе подобных созерцаний, и могут воплотиться в ту новую живопись, которую Рунге называет пейзажем и к которой стремился в своих картинах цикла «Времена суток». Пейзаж в понимании Рунге – это некая символично-аллегорическая картина с глубоким духовным содержанием, выраженным исключительно живописными средствами.

При этом Рунге верит, что между всеми элементами живописного полотна существует «определенная духовная связь», а гармонизирует их все цвет, которому немецкий художник уделял повышенное внимание, разработав даже целую теорию цвета, о чем он неоднократно консультировался с Гёте. «Цвет, – писал Рунге, – это такое обаятельное явление, что каждый раз я наслаждаюсь им по-новому; наблюдаю, как он всем многообразием своих тонов словно лучами света обволакивает все материальное и, пронизывая его, приближает к небесному. И чем прозрачней субстанция тела, тем глубже и непосредственнее оно сливается с цветом и пронизывается светом. И я, также углубляясь в это явление, должен отдаться всеми силами и всеми помыслами этому сладостному разрушению светом, чтобы, наконец, с твердой верой воспринять весь пыл духовного содержания» [9, с. 400]. Цвет, по Рунге, обладает определенной почти мистической силой наделять духовным все, к чему он прикасается. Именно с этим свойством цвета он и связывал свое понятие пейзажа как нового духовного типа искусства будущего. Осознав это, романтик-живописец и пытался, как мы увидим, создавать принципиально новое искусство.

Размышляя о живописи, Рунге прибегает к своеобразной романтической семиотике. Если мы, утверждает он, собираемся уразуметь какое-либо явление и передать впечатление о нем другим, при том, чтобы они постигли его именно как целостное явление, мы должны непременно обратиться к «характерным знакам», которые и нам самим помогут уяснить суть созерцаемого явления. Смысл характерных знаков заключается в том, что они «требуют, чтобы их особенный характер был аналогичен тому, что, собственно говоря, должно быть произведено посредством их во всем целокупном эффекте, – иначе они не будут характерными знаками... Скульптор и рисовальщик так сопоставляют фигуры по форме, положению и выражению, чтобы части целого, будучи характерными, производили целостный эффект» [7, с. 477-478]. Характерные знаки, по Рунге, должны так выражать некие особенности предмета, чтобы в совокупности они образовывали значимую целостность, «живое органическое целое».

Особый интерес в эпистолярном наследии Рунге представляет его обращение к древнему жанру экфрасиса своих собственных работ или их замыслов. Это особенно значимо для нас тем, что он подробно описывал работы нового этапа в своем искусстве, относительно которого был уверен, что открывает новую страницу в живописи. И в какой-то мере он был прав. В последние годы жизни художник начал создавать именно романтические произведения. Замыслив картину «Источник» (не была исполнена), Рунге писал, что она

должна стать «источником» в самом широком смысле этого слова – «источником всех картин, которые я когда-либо напишу, источником нового искусства, а также источником как таковым» [\[7, с. 462\]](#). Поводом для написания этой картины стал опыт романтического погружения в природу самого художника, который, отдыхая у ручья, слушая его журчание, вообразил себе практически готовую картину. В письме брату (1802 г.) он описывает сначала свои образные представления от пребывания на природе, а затем почти аналогично переносит их на свой замысел картины. И дает ее детальное описание. «Картина моя такова: нимфа сидит близ родника и, погрузив пальцы в воду, играет струями воды, и пузырьки воздуха в воде все растут и растут, веселые дети сидят в них и, как только пузырьки лопаются, бойко забираются на цветы и деревья; характер у малышей – тот же, что и у цветов, к которым принадлежит каждый из них; эти младенцы – все равно, что воплощенные понятия всякого цветка. Лилия стоит освещенная ярким светом Солнца, и, словно герой, простер над нею ветви дуб; но дьявол вызывает духов из грязной лужицы, и они взлетают в тени и усаживаются на ядовитые растения» [\[7, с. 463\]](#). Многие немецкие романтики того времени настаивали на изображении мира духов в произведениях нового искусства, и Рунге в задуманной картине и в последующем цикле «Времена суток» дает свое изобразительное понимание подобного мира. У него его символизируют обнаженные младенцы как духи цветов и других растений. Он убежден, что с помощью цветов можно впоследствии «обозначать» (вспомним «характерные знаки») «самые замечательные мысли, но только всегда рисуя рядом с цветком младенцев, потому что я не думаю, что иначе можно будет точно понимать цветы» [Там же]. Найдя фактически аллегорический образ цветов в виде младенцев, Рунге задумывается и о такой картине, на которой можно было бы придать «облик и смысл» и другим природным явлениям: воздуху, камню, воде, огню. Немецкого романтика увлекает идея найти изобразительные символично-аллегорические аналоги многим явлениям и стихиям природы. На этой основе, убежден он, могла бы возникнуть новая пейзажная живопись, которая надолго сохраняла бы свою художественную значимость. Человеку не дано изобразить Бога, но он может, тем не менее, достичь в живописи выражения духовных миров и нашей взаимосвязи с ними, так что искусство «окажется на своем месте достойным всяческого уважения» [\[7, с. 464\]](#).

Такое искусство уже грезились Рунге в 1802-1803 гг., и появились первые наброски его в виде четырех рисунков (продублированных в гравюрах) на тему «Времен суток». Сам Рунге мыслил создать на их основе живописный цикл и, описывая эти рисунки в письмах брату, видит их уже в цвете. Одну картину «Утро» (1808, Кунстхалле, Гамбург) он успел все-таки написать до своей безвременной кончины. Приведу экфрасис Рунге графического эскиза к этой картине. «... легкий туман, и прямо из него вырастает большая лилия. Четыре бутона опускаются дугами по обеим сторонам, на них сидят четыре музицирующих младенца, бутоны распускаются, и вниз, в самый туман, падают розы и яркие, пестрые цветы, придающие свою окраску мареву. На средней части картины поднимается вверх прямая, ясная, словно луч света, расцветшая лилия, и в чашечке ее на каждом лепестке сидит по младенцу; двое сидящих слева глядят внутрь чашечки, а двое сидящих справа устремляются взором на то, что висит над ними, а именно на тычинки, на которых стоят и тоже обнимаются трое таких же младенцев, поддерживающих пестик лилии, – на него опирается Венера – Утренняя звезда; она будет исполнена золотом. Небо наверху синее, совершенно темное, но оно все светлее книзу, ближе к туманам, так что лилия вместе с младенцами воспринимается как один большой источник света. По обеим сторонам ниспадают облака, края которых ярко освещены. Книзу яркость света прибывает, так что цветом передается восход солнца, что очень трудно будет не заметить. Свет – это лилия, а три группы в своем

расположении вновь соотнесены с триединством. Венера – это пестик, или, говоря иначе, средоточие света, ей я сознательно не придаю иного облика, кроме облика звезды» [\[7, с. 465-466\]](#).

Подобным образом Рунге описал в данном письме еще два рисунка из цикла «Времена суток» – «Вечер» и «Ночь», пообещав позже обрисовать и «День». Из этих описаний и сохранившихся более поздних вариантов цикла видно, что главное внимание Рунге уделял цветам, их духам («гениям») в виде младенцев и символической фигуре в облике женщины как аллегории изображаемого состояния суток. Особенно внимательно уже в замысле он прорабатывал цветовое решение будущих картин, ибо цвет играл особо значимую, в том числе и духовно-символическую роль в его живописи нового этапа. Он занимался цветом и на научно-философской основе, консультируясь по этой теме у Гёте; написал теоретическое исследование «Цветовая сфера» (1810 г.) [см.: 6].

Уже в период работы над письмами к брату о «Временах суток» (1803 г.) Рунге хорошо представлял себе замысел грандиозного живописно-синтетического цикла, который должен был располагаться в отдельном специально созданном здании и сопровождаться исполнением симфонической музыки и чтением стихов. Да и сам живописный цикл немецкий романтик писал как симфоническое произведение: «я работал над ним как над симфонией» [\[7, с. 467\]](#). В этом он предвосхищал символистов и представителей модерна рубежа XIX – XX вв. (в частности, венского «Сецессиона»). Начиная с 1802-1803 гг. Рунге постоянно обращался к теме «Времен суток», развивая ее как в графическом, так и в живописном виде. До нас дошла вся серия из четырех гравюр 1807 г. (Дрезден; Гамбург) и два варианта живописной картины на тему «Утро». Все они в каких-то деталях отличаются от того описания, которое Рунге дал в 1803 г., но в целом сохраняют дух и большую часть иконографии первых работ.

В письме к брату от 23.03.1803 Рунге описывает, какое впечатление произвели его рисунки на известного романтика Людвига Тика, который долго изучал их, молчал более часа, а потом заявил, что Рунге выразил в своем цикле именно то, что имел в виду он, Тик, размышляя о «новом искусстве», но не мог себе представить, что оно явится уже сейчас, при его жизни. В письме к Тику от 29.03.1805 Рунге дал поэтическое толкование своего цикла в модусе светлое – темное, белое – черное, усматривая развитие некой световой мистики от картины к картине. Самобытность экфрасисов Рунге заключается в том, что он на протяжении нескольких лет описывает цветовые и световые особенности только еще задуманных, но не реализованных картин. Он в своем внутреннем мире уже видит то, что должно появиться когда-то в будущем. Так и со световой мистикой: «Если в первой из моих картин по всему разлита ясность, светлота («Утро»), которая, продолжая она только расцветать, разрешилась бы в свет, то на второй картине («День») являются земные плоды и земное совершение вместо небесных плодов и совершенств и природа изнемогает в белизне, вместо того, чтобы перейти в совершенство света. Так в плодах возникает томление, разрешаясь темным пламенем, затем Солнце опускается среди темной тревожности мира («Вечер»), и в момент восторга природа ликует, – кажется, все телесное готово раствориться в звучании безмерных пространств, на небе вялость овладевает надеждой, а на земле ядро (зерно) закрывает врата жизни. Пока наконец на последней картине («Ночь») не становится явным все, что только способно выносить свет, и не гибнет зерно, умершее с верой; тут гении расстаются со своими цветами, и свет и звук созерцают себя друг в друге, единые и нераздельные в своем существе» [\[7, с. 473\]](#). Экфрасис замыслов картин Рунге являет нам крайне интересный аспект эстетического сознания романтизма в целом – это описание жизни и смыслового

содержания картин в сознании художника до того, как они были явлены на холсте; а в конкретном случае с Рунге и по большей части не были написаны. Только на основе графических эскизов он воображает и описывает как реально состоявшиеся живописные образы своего сознания. Творческое воображение являет здесь существенную составляющую эстетического опыта.

Нельзя исключить, что Рунге и не очень спешил с выполнением живописных вариантов, усматривая в своей грандиозной по замыслу работе нечто подобное беспредельному божественному творению и опасаясь, что подобная беспредельность ему вряд ли по плечу. В августе 1807 г. он писал о своем цикле как о некой космогонии: «*Утро* есть беспредельное озарение вселенной. *День* есть беспредельное формосложение творения, заполняющего вселенную. *Вечер* есть беспредельное уничтожение существования, возвращающегося в исток вселенной. *Ночь* есть беспредельная глубина осознания и нетленности существования в Боге. Таковы четыре измерения сотворенного духа. Бог же творит все во всем; кто возьмется лепить форму, как он, – касаясь сотворенного?» [\[7, с. 476-477\]](#).

Как мы помним, Тик представлял себе нечто подобное гравюрам Рунге как начало нового искусства, но не видел возможности его реализации в ближайшем будущем. Нечто подобное писал уже после смерти Рунге его хороший знакомый Хенрик Стеффенс, зная эскизы немецкого романтика и даже имея один личный рисунок, близкий по иконографии к единственному живописному полотну мастера «Утро». Стеффенс тоже видел в эскизах Рунге «зародыш нового искусства», которое уже мыслится и предчувствуется, но в силу своей грандиозности вряд ли может быть полностью реализовано: «такой зародыш заключает в себе мощный порыв к сложению формы, многообразное, но неопределенное будущее – на него можно отдаленно указывать, о нем можно пророчествовать, но его невозможно чувственно воплотить» [\[7, с. 487\]](#). Возможно, ощущая это, Рунге и не спешил реализовывать свой проект в масле, хотя единственная выполненная в живописная картина цикла показывает, что немецкий художник действительно стоял у истоков нового романтико-символистского искусства, которое стало в какой-то мере реализовываться лишь почти столетие спустя после Рунге художниками-символистами (особенно в творчестве Дени, Редона, Чюрлёниса и др.) [\[10, с. 497-560\]](#).

Обратимся к самой живописной работе «Утро». Она представляет собой картину в картине. Основная композиция помещена в среднике со своей написанной рамой. За пределами этой рамы размещены символические изображения. По краям представлены распускающиеся цветы с их гениями в виде младенцев; под рамой изображен темный диск, почти полностью закрывающий солнце, верхний край которого лишь слегка выглядывает из-под темного диска, но солнечное сияние вырывается наружу и ярко освещает все нижнее пространство. По сторонам темного диска находятся два парящих в воздухе младенца, попирающих его ногами, как бы стремящихся сдвинуть с солнца. Вверху над рамой изображено в обрамлении золотистых облаков голубое небо, сплошь состоящее из слабо прорисованных головок младенцев (ангелов? небесных чинов?). Из-под верхнего края рамы вырываются вверх белые лучи света, озаряющие небо и облака. По верхним углам зарамного пространства на фоне облаков изображены выходящие из белых цветов лилии крылатые младенцы со скрещенными на груди руками, склонившиеся к центральной картине.

Нижнюю часть средника занимает изображение луга, в его центре помещен сияющий золотым светом новорожденный ребенок, лежащий на спинке в обрамлении двух

цветущих кустиков. Справа и слева с облаков, почти касающихся земли, к нему тянут руки, как бы охраняя его, два младенца. Полоска земли с ребенком занимает небольшую часть картины, в центральной же части ее расположено сияющее золотым восходом небо, на его фоне в центре всей композиции парит фигура полуобнаженной Авроры, излучающей золотистое сияние, луч которого освещает и лежащего внизу ребенка. По обе стороны Авроры – протягивающие к ней руки младенцы. Над богиней Утренней зари парит огромный цветок распутившейся лилии, на лепестках которой сидят описанные еще в раннем экфрасисе Рунге шесть младенцев, а по обе стороны от цветка парят четыре младенца с крыльями. Над лилией еще предутреннее голубое небо с тремя духами воздуха вокруг Утренней звезды. Картина вся пронизана золотистым сиянием, исходящим от Авроры.

Даже из словесного описания видно, что это символично-аллегорическая картина, в которой изобразительные символы играют важнейшую роль. Центральные композиционные места занимают теперь не цветы с их духами, а ярко освещенный играющий новорожденный ребенок и Аврора, озаряющая все своим утренним золотистым светом. Они символизируют зарождение не только нового дня, но и нового человека, нового мира, который только что лежал в кромешной тьме, фактически был разрушен, согласно космогонической теории Рунге, и начинал теперь новое рождение. Своей золотистой светозарностью картина вызывает радостное настроение у зрителя; радость жизни и бытия. Цвета на этой картине, отмечает Стеффенс, «выступают в своем мистическом значении» [7, с. 488]. Всё в ней свидетельствует о приближающемся дне, но он еще не пришел, констатирует знакомый Рунге, ибо не написана картина «День». Так что день искусства грядет – утверждает все творчество Рунге и его теоретические суждения в письмах, – но еще не наступил.

Немало суждений об искусстве, имеющих явно романтическую окраску, находим мы у крупнейшего для того времени пейзажиста-романтика Каспара Давида Фридриха [11-15]. Создав высоко духовные полотна (в основном в жанре традиционного пейзажа), Фридрих хорошо понимал сущность и значение искусства в целом. Он был убежден, что «искусство – это, собственно, средоточие мира, средоточие высшего духовного устремления» [7, с. 493]. Подлинные художники всегда знают об этом и движутся, хотя и вроде бы в разных направлениях, но всегда к духовному центру бытия [16]. В этом плане Фридрих разделяет ремесло, которому можно и нужно учиться, и «духовное», которому научиться нельзя. Его художник уже должен иметь в себе, как нечто данное от природы. «Духовное в искусстве, – утверждает немецкий романтик, – выше узких рамок ремесла. <...> Если ты хочешь научиться выражать свое чувство, свои ощущения посредством формы и цвета, то этим нельзя овладеть просто как практическим умением, этому нельзя научиться» [7, с. 510]. Духовное живет в художнике, как существенный творческий принцип: «Духовная личность – вот что дается художнику» [7, с. 517]. Поэтому надо понимать, что живопись находится в тесной связи как с изображаемым предметом, так и с изображающим его мастером, его внутренним миром. Главную задачу пейзажной живописи, в частности, Фридрих видит в «духовном постижении предмета», сопряженном с намерением верно воспроизвести природу [7, с. 517]. То есть картина не должна быть точной копией природного явления, но его облик обязан пройти обработку во внутреннем мире художника, под влиянием присущего ему духовного начала [17-18].

Так, – пишет Фридрих, – некий художник утверждает, что другой художник ХХХ усмотрел в изображенном предмете многое из того, чего в нем нет. «А я ценю то, что вы порицаете, потому что все, что усмотрел в предмете ХХХ, прекрасно и верно передает

характер предмета и природы, подчеркивает и сохраняет этот характер». И все это оказалось возможным потому, что он не слеп духовно, как слепы бездушные копиисты внешнего вида природного предмета. При этом, обладая духовным зрением, усматривая в предмете то, чего не видят другие, художник часто не может выразить словами, что он хочет создать, ибо это не поддается словесному выражению. В природе, убежден Фридрих, многое и значительно, и возвышенно, и прекрасно, но все это в большей или меньшей степени, поэтому не всегда пригодно для живописи. А художник перед мольбертом должен «чувствовать, что прекрасно» [\[7, с. 510\]](#). Поэтому «задача истинного живописца, очевидно, состоит в том, чтобы изображать самое прекрасное, самое возвышенное и наиболее волнующее» [\[7, с. 511\]](#). Отсюда в искусстве, убежден Фридрих, важно не столько «как», сколько «что», т.е. духовное содержание искусства.

Творчество самого Фридриха показывает, что он умел предельно сопрягать и то и другое, прекрасно владея техникой, выражать с ее помощью высоко духовное содержание посредством пейзажа [\[17\]](#). Поэтому он был категорически против бездушного иллюзионизма в живописи, т.е. чисто ремесленного подхода к изображению, без выражения духовности. «Иллюзия, как и всякий обман, производит неприятное впечатление. Так отталкивают нас восковые фигуры – тем сильнее, чем сильнее иллюзия подобия. Картина должна заявлять о себе как картина, дело рук человеческих, а не пытаться подменить собой природу» [\[7, с. 516\]](#). Точно изображенные детали, конечно, привлекают к себе внимание, но за этим нельзя забывать о целостном смысле картины. Копирование действительности, неоднократно повторяет Фридрих, не является целью искусства. Оно – особый рукотворный «посредник между природой и человеком», помогает ему увидеть прекрасную суть природы [\[7, с. 507\]](#).

Будучи убежденным в высокой роли искусства, Фридрих, как и Рунге, утверждал, что художник должен быть достоин этой роли, т.е. должен быть высоко духовной, нравственной, благородной личностью, а не просто умелым ремесленником. Он сетует на то, что его современники не понимают этого. «Как много людей называют себя художниками, не подозревая о том, что одного умения для этого мало. Для многих нелепость – то, что искусство должно идти из глубин человека, что оно зависит от нравственно-религиозной ценности его души. Ибо лишь чистое, незамутненное зеркало способно дать чистое отражение, и точно так же подлинное произведение искусства исходит лишь из чистой души» [\[7, с. 508\]](#). Художник в этом плане подобен ребенку, и подлинное искусство возникает на основе «чистой ребяческой души». Благородный художник «во всем познает Бога», а низкий художник «везде видит форму, а не дух» [Там же]. Художник сам должен быть духовной личностью, чтобы его искусство тоже было пронизано духовным. Рассуждая об одной не очень удавшейся картине на религиозный сюжет, Фридрих полагает, что для исполнения некоторых сюжетов «нужна более глубокая, наделенная более тонким чувством христианская душа, – простых живописных приемов и умения здесь недостаточно, как, заметим, и всегда, когда нужно бывает создать нечто основательное, прочное» [\[7, с. 521\]](#).

В себе Фридрих, видимо, ощущал такую душу. Он, правда, не писал картин на собственно религиозные сюжеты, но еще в юности создал один нетрадиционный для христианских храмов алтарный образ «Крест в горах» (1808, Картинная галерея новых мастеров, Дрезден), дал его описание и толкование [\[16\]](#), которые представляют для нас интерес в качестве экфрасиса собственного творения, когда реально воплощенный образ (его описание) перемежается с его пониманием художником и определенной критикой. Обратиться к написанию этого текста Фридриха побудила некая критическая

статья о его образе, с основными упреками которой немецкий художник был не согласен. Само описание картины кратко и емко: «На вершине горы воздвигнут высокий крест, окруженный вечнозелеными елями, и вечнозеленый плющ обвивает основание креста. Заходящее Солнце бросает свои последние лучи, и в пурпуре вечерней зари светится Спаситель на кресте» [7, с. 494-494]. Это одно из ранних произведений Фридриха, и в нем уже ощущается романтически-мистический дух многих его поздних работ [19]. Распятие на высоком кресте усиливает христианскую составляющую духовности этой картины, которая в большинстве поздних полотен имеет более универсальный смысл. Здесь же, т.к. перед нами алтарный образ для одной из частных часовен, Фридрих акцентирует внимание именно на христианском мотиве. Спаситель, подчеркивает художник, выполнен из чистейшего благородного металла, поэтому сияет в лучах вечерней зари, и это сияние в смягченном виде простирается и на землю. Крест несокрушимо твердо стоит на горе, «как крепка вера наша в Иисуса Христа. Вечнозеленые во все времена года стоят вокруг креста ели, подобно надежде нашей на Распятого» [7, с. 495]. Не меньше внимания, чем самой картине, уделяет Фридрих и золотой раме, которая выполнена по его эскизу. Она состоит из двух боковых, подобных готическим, колонн, верхи которых завершают пальмовые ветви, образующие свод над картиной. «В пальмовых ветвях – пять головок ангелов, все они молитвенно смотрят вниз, на крест. Внизу, посередине вытянутого в ширину прямоугольника, всевидящее око, заключенное в треугольник и окруженное лучами». Хлебные колосья и виноградные лозы над треугольником символизируют, согласно Фридриху, кровь и плоть Распятого [7, с. 495].

Картина эта, убежден немецкий романтик, активно воздействует на «чувствующего зрителя», «трогает» его, как нечто душевное, «создает в нем прекрасное настроение» и уже поэтому является подлинным произведением искусства, направленным на выражение истины. При этом в ней могут быть некоторые технические недочеты в области цвета и формы, – кое с чем из критики Фридрих согласен. Однако, – убежден он, – если картина безупречна по форме и цвету, но оставляет холодным зрителя, то она не достигает своего назначения, не является подлинным произведением искусства. Немецкий живописец принимает упрек критика в том, что в его картине мало контрастов, на которых якобы и должно строиться искусство, – но он не считает это недостатком. В пылу полемики он объявляет себя «заклятым врагом так называемого контраста» [7, с. 496]. Можно заключить, что Фридрих имеет в виду необходимость отсутствия противоречия между формой произведения и его духовным содержанием. В формальном же отношении он вряд ли был против закона контраста, т.к. и в описываемой картине, и в других своих полотнах активно пользуется им. В частности, алтарный «Крест в горах» формально строится на контрасте темной горы с темными же елями первого плана и светозарным небом заднего наиболее обширного плана.

Фридрих не случайно акцентирует внимание на том, что «чувствующего» зрителя картина должна растрогать, т.е. в первую очередь обращена не к разуму, а к чувству. Он убежден, что именно чувство играет в искусстве важнейшую роль. «Закон для художника – его чувство. Чистое ощущение не может противоречить природе, может лишь соответствовать ей» [7, с. 502]. Есть художники, которые руководствуются только знанием того, что им надо делать, а другие – только чувством; Фридрих убежден, что для подлинного искусства необходимо и то и другое при первенстве чувства. Ибо чувством живет душа человека, а именно она и управляет творчеством, является «искусством в нас». Обращаясь к начинающему художнику, немецкий живописец поучает: «Всякое

чистое движение души должно быть свято для тебя – и всякое благое предчувствие, потому что это и есть искусство в нас! В час вдохновения движение души становится наглядной формой, а эта форма пусть станет твоей картиной» [7, с. 501]. Художник должен изображать не то, что он видит перед собой, а то, «что видит в себе». А если он не видит в себе ничего, то ему не надо и браться за кисть – ничего путного из этого не выйдет. От художника требуется, чтобы он видел больше, чем то, что расположено перед его глазами. Внутреннее видение на основе глубокого чувства и лежит в основе искусства [20]. Мало научиться композиции и перспективе – для полноценной картины необходимо, чтобы она не просто придумывалась на основе технических приемов живописи, но – чтобы она «прочувствовалась» [7, с. 504].

Картины некоего художника XX, отмечает Фридрих, выполнены с большим техническим умением, все, на что способно рука, здесь реализовано, «но напрасно искать того, что задело бы сердце и чувство». Этот художник, как и многие другие, *знает*, что такое искусство и каковы его цели, но не чувствует этого, не проникся душой в суть искусства. Образы искусства должны быть прежде всего прочувствованы художником, только потом он может приступить к исполнению картины, даже если она пишется с натуры. Счастлив тот художник, у которого «держат шаг голова, сердце, рука» [7, с. 518]. Разбирая ту или иную картину, Фридрих постоянно фиксирует свое внимание именно на чувстве, показывает, у кого картина строится только на ремесленных основах, а кто умеет руководствоваться своим чувством, воздействуя тем самым и на чувства зрителя. Он не устает повторять, что «искусство – это в самом настоящем смысле слова язык нашего чувства, нашего душевного настроения, искусство – это даже благоговейное настроение, это наша молитва». Я не могу точно сказать, делится с читателем Фридрих, что точно я чувствую, созерцая хорошую картину, но «я чувствую, что возвышен, захвачен, взволнован», что меня радует эта картина. Не сюжет трогает меня, потому что он тривиален, и не искусное владение мастером кистью, «но излияние чистой, взволнованной души» [7, с. 519].

Рассуждая о так растрогавшей его картине, немецкий романтик отмечает, что мы хвалим у ее мастера продуманность, удачную организацию композиции и тому подобные качества, и все это – уже явно на основе своего художественного опыта отмечает Фридрих – «сложилось у него неосознанно, потому что пока создавал он свое полотно, душа его растворилась в чистых гармонических звучаниях и чувство стало законом для него, и тогда настроение и духовный подъем только и могли произвести на свет подобную картину» [7, с. 519]. Фридрих, таким образом, выдвигая в искусстве на первое место чувство перед знанием, убежден, что подлинное произведение искусства возникает на бессознательной основе, прежде всего, и действует на бессознательную сферу зрителя, в первую очередь. «Так бывает, благочестивый молится без слов, а всевышний его слышит, и так чувствующий художник *пишет*, а чувствующий человек его понимает и даже не столь чуткий все же что-то отдаленно предчувствует» [Там же]. Здесь немецкий живописец стоит на типично романтической позиции, внутренне полемизируя с эстетикой классицизма, хотя, как мы уже не раз убеждались, он высоко ставит и знание, и ремесленную технику искусства, но приоритет отдает чувству и бессознательной сфере художника и зрителя.

Регулярно обращаясь к вопросу о чувстве в искусстве, Фридрих даже как бы оставляет в тени красоту как его сущностное основание, хотя, естественно, и не отказывает искусству в ней. Тем не менее, он склонен к некоторой неопределенности в отношении прекрасного. «Кто может знать, – вопрошает он, – что единственно прекрасно, и кто

может научить этому?» [7, с. 507]. Многие критики искусства убеждены, что прекрасно подражать итальянцам и писать итальянские пейзажи. Сам же Фридрих находил красоту и величие и в немецких пейзажах, причем чаще всего в северных; им он посвятил свое творчество, полагая, что духовное в искусстве лучше всего передается именно с помощью северных пейзажей – пейзажей его родины (родной город Фридриха Грайфсвальд – самый север Германии). Он не сторонник чисто чувственной красоты в искусстве, никак не соглашается с критиком, который утверждает, что прекрасное лицо и прекрасный зад одинаково достойны пластического изображения. «Я со своей стороны, – заявляет Фридрих, – требую от искусства, чтобы оно возвышало дух, требую религиозного подъема – хотя не только этого» [7, с. 520].

Уделив много внимания искусству и его творцу художнику, показав, что личность художника, его духовный мир оказывают главное воздействие на становящееся произведение искусства, немецкий романтик вынужден отметить, что художник, тем не менее, оказывается все-таки под воздействием внешних факторов. На него как на человека своего времени оказывает существенное влияние эпоха. И даже самый гениальный художник не может избежать этого воздействия: «люди не так вольны подниматься над временем и местом, как думают многие» [7, с. 522]. Кроме эпохи, на художника действует и мода, имеющая свое место и в художественных кругах. Так, сетует Фридрих, несколько лет назад всех радовали изображения зимних пейзажей, а сегодня никого не радуют. Между тем, белое снежное покрывало природы – «это воплощение наивысшей чистоты», на нем можно рассмотреть нежнейшие оттенки красок, да оно связано и с предчувствием лета, когда возродятся краски природы во всем их богатстве и яркости. Так же не любят многие и затуманенную природу. «Однако местность, окутанная туманом, кажется шире, возвышеннее, величественней, она обостряет фантазию, мы с нетерпением чего-то ждем – словно видим перед собой девушку, которая с ног до головы укутана в шубы. Даль, теряющаяся в дымке, вообще сильнее влечет к себе глаз и фантазию, чем предметы, расположенные у нас под носом. Но что же поделаешь, туманы и зимние пейзажи ныне оплеваны» [Там же].

Сопrotивляясь моде, сам Фридрих написал немало зимних затуманенных, утренних, ночных пейзажей, ибо они в большей мере выражали новый эстетический взгляд на природу – романтический. Зимние пейзажи – одна из любимых его тем; при этом они даются не при дневном солнечном освещении, а в сумеречном свете, когда в воздухе висит снежная пелена или туман, а дальние планы слегка проглядывают сквозь белое или серое марево, представляясь какими-то фантастическими декорациями. Нередко сквозь снежную пелену или туман просматриваются у него призрачные храмы, распятия, уголки старинных кладбищ с покосившимися крестами и надгробиями, корявые стволы старых засохших деревьев, руины древних сооружений. Все это наполнено у Фридриха какой-то особой фантастической жизнью и мистической духовностью.

Любит он и пейзажи при лунном освещении. Они пронизаны у Фридриха таинственным созерцательным настроением. Нередко он изображает и самих созерцателей. Один из его любимых сюжетов «Двое мужчин, созерцающих луну» (например: 1820, Галерея новых мастеров, Дрезден). Мужчины расположены спиной к зрителю на первом плане картины, а дальше разворачивается ночной пейзаж с восходящей луной, корявым старым деревом на первом плане, корни которого, частично выступив из земли, тянутся к луне, обрамляя ее снизу; замшелые огромные камни вокруг дерева, холодный сумеречный свет, разлитый по небу – все это создает романтическое настроение, активно действует на зрителя. Не менее духовно насыщенным является и картина «Восход луны на море» (1823, Национальная галерея, Берлин). Первый план на ней

занимают огромные валуны на побережье моря. На них сидят три фигуры спиной к зрителю – две женщины и мужчина. На море два парусника, над горизонтом из-за полосы облаков появился край луны, который ярко освещает полосу моря у горизонта и часть неба над луной; большая же часть небосклона покрыта слегка подсвеченными сиреневатыми облаками. Море ближе к берегу иссиня фиолетовое. Картина производит впечатление покоя и умиротворенной созерцательности.

Оба немецких художника-романтика Рунге и Фридрих не только сумели создать произведения нового художественного направления, но и немало способствовали становлению собственно эстетики романтизма, глубоко осмысливая искусство в качестве создателя особого настроения и духовного состояния человека, возвышающего его над обыденной действительностью. Этим они во многом предвосхитили эстетику символизма. Многие их взгляды значимы и сегодня, а живописные произведения вошли в сокровищницу мирового искусства как актуальные на все времена.

Библиография

1. Тарасов Ю. А. Из истории немецкого романтизма: Каспар Давид Фридрих, Филипп Отто Рунге. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006.
2. Haese K. Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge: Heimatraum und Lauf der Zeit. Karlshagen: Nordlichtverlag, 2007.
3. Scholl Chr. Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst: Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern. München: Deutscher Kunstverlag, 2007.
4. Bisanz R.M. German romanticism and Philipp Otto Runge; a study in nineteenth-century art theory and iconography. DeKalb: Northern Illinois UP, 1970.
5. Traeger J. Philipp Otto Runge und sein Werk. München: Prestel, 1975.
6. Maltzahn H. Philipp Otto Runge's Briefwechsel mit Goethe. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1940.
7. Эстетика немецких романтиков. / Составление, перевод, комментарии А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1987.
8. Richter C. Philipp Otto Runge, "Ich weiss eine schöne Blume" : Werkverzeichnis der Scherenschnitte. Muenchen: Schirmer-Mosel, 1981.
9. Филипп Отто Рунге // Мастера искусства об искусстве. Т. 4. Первая половина XIX века. М.: Искусство, 1967. С. 388-405.
10. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Эстетика символизма. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021.
11. Вольф Н. Каспар Давид Фридрих. 1774-1840. Художник спокойствия. М.: Арт-родник, 2006.
12. Börsch-Supan H. Caspar David Friedrich. München: Prestel Verlag, 2005.
13. Grave J. Caspar David Friedrich. London: Prestel, 2012.
14. Hofmann W. Caspar David Friedrich, London: Thames & Hudson, 2000.
15. Wolf N. Caspar David Friedrich. Köln: Taschen, 2003.
16. Busch W. Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion. München: CH Beck, 2003.
17. Koerner J.L. Caspar David Friedrich and the subject of landscape. London: Reaktion Books. 2009.
18. Биркхольц Х. Каспар Давид Фридрих. Ландшафты души // Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии. М., Дрезден: Hirmer, 2021. С.146-163.
19. Rewald S. Caspar David Friedrich: Moonwatchers. New York: The Metropolitan Museum

of Art, 2001.

20. Siegel L. Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism, Boston: Branden Publishing, 1978.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемая статья посвящена рассмотрению эстетических взглядов ранних представителей живописи немецкого романтизма – Филиппа Отто Рунге и Каспара Давида Фридриха. Автор справедливо отмечает, что формирование и выражение эстетической позиции – дело не только «теоретиков искусства», но и самих художников в широком смысле слова, тех, у кого эта «позиция» вырастает из непосредственной «художественной деятельности». Значимость такого подхода в случае с немецким романтизмом представляется особенно очевидной, ведь многие участники этого художественно-литературно-философского движения (как, например, братья Шлегель) вошли в историю культуры одновременно как «теоретики» и «художники» (в данном случае – слова). Более того, суждения героев рецензируемой статьи заслуживают пристального внимания как раз потому, что они проверялись самими их авторами критическим взглядом, «отточенным» кистью живописца или грифелем рисовальщика. Статья в целом производит весьма благоприятное впечатление, автор обладает несомненной искусствоведческой эрудицией, в описаниях работ художников легко читается большой опыт автора, пристальное внимание к творчеству представляемых им художников. После знакомства с текстом статьи возникает лишь одно пожелание и одно замечание критического характера. Пожелание состоит в том, чтобы привнести в статью подзаголовки, структурировать тем самым её содержание. Правда, статья читается легко и без этого, стиль автора прост и ясен, глаз читателя не наталкивается (как это весьма часто случается сегодня в процессе рецензирования) с синтаксическими погрешностями или пунктуационными ошибками. Да и содержание представлено вполне убедительно, нет лишних слов, каждое несёт свой особый смысл и особое настроение. Вместе с тем, выделение введения, заключения и хотя бы двух-трёх подзаголовков внесло бы в текст дополнительные определённости и строгость. Единственное критическое замечание, которое, может быть, автор решит учесть при подготовке следующих публикаций, состоит в том, что статья получилась излишне «камерной», часто напрашиваются сравнения с литературными и философскими произведениями эпохи, которые могли бы дополнить те прекрасные комментарии к картинам художников, которые предлагает сам автор. Например, когда автор описывает переживания Рунге, наблюдающего, как после завершения очередной работы «творческий дух покидает художника и искусство рушится, чтобы начаться сначала», на память невольно приходит знаменитое «Sehnsucht»? «томление», а если пойти дальше – глубокое переживание всеми романтиками «бесконечности», осознание ими власти над собой и, в то же время, недостижимости идеала. И всё же даже в своём сегодняшнем виде статья предоставляет читателю счастливую возможность погрузиться в загадочный и возвышенный духовный мир первого поколения художников раннего немецкого романтизма. Убеждён, что статья заслуживает публикации в научном журнале.