

ГЛАВА СЕМЬДЕСЯТ СЕДЬМАЯ РОМАНТИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ (GROS, DELACROIX, INGRES, GÉRARD, MARTIN, RICHTER, BLAKE, DAVID, GÉRICAULT, RETHÉL, GROTTGER, DAHL, KERSTING, FRIEDRICH at al.)

Для Просвещения и для Неоклассицизма главным анатомическим органом человека был мозг (чемпион живописи Неоклассицизма, Давид: "*Свет разума обязан вести за собой искусство*"; теоретик Неоклассицизма, Кватремьер де Квинси: "*Искусство – это знание*"). Для Романтизма же – этим главенствующим органом является сердце. Вместо "стеклышка и глаза" ученых, философов, мудрецов – "*сердцем владей и в сердце гляди*" (как писал польский романтический архипророк, Мицкевич). Столпы Просвещения (рационализм, интеллектуализм, материализм, эмпиризм, сайентизм и т.д.), а вместе с тем и общественно-политическая тирания европейских "*просвещенных абсолютистов*" – романтик считает кучей мерзостей, свалкой мусора, которое обязательно следует убрать. Романтические метлы будут различного рода (от иррационализма, ониризма или же религиозного мистицизма, вплоть до уличного бунта на баррикадах), но мотором любого романтического деяния будет сердце. Другими словами: л ю б о в ь . Влюбленность все те прелести (от свободы и тайны, до свечи-громницы и девицы), которые можно противопоставить деспотизму "Века Просвещения" и стыlosti воскрешенного маниакального поклонения античности. Германский романтик Генрих Гейне:

*"Der fragst mich, Kind, was Liebe ist...
Ein Stern in einem Haufen Mist"
(Спросил, дитя, что есть любовь такое...
Звездой блестящей в куче гноя".*

Вот кредо героя Романтизма. Он очень сильно отличается от героев минувших эпох. Героем рококо был угодник-красавчик, размахивающий фаллосом, торчащим внутри шелковых панталон. Героем неоклассицизма – Ахилл или Патрокл, мифологический полубог, что размахивает торчащим в кулаке мечом. А герой романтизма размахивает в первую очередь сердцем, торчащим из его впечатлительной души или же лежащим на нежной ладони. Дурачась таким вот образом – я издеваюсь над характерной экзальтацией романтиков, у которых слово "*сердце*" не сходит со всяческих губ (и болезненно искривленных, и радостно улыбающихся – любых, один черт), равно как и со всяческих публикаций. Примером может стать красивая строфа другого архипророка поляков, Словацкого:

*"...И жизни моей тени
Поэмы не украсят. Сердца вид
Разбитого навряд ли веселит".
(Юлиуш Словацкий "Беневский", песнь вторая, пер. Б.Ф. Стахеева)*

Сердце романтика разбито в соответствии с уставом. Ведь романтик обязан иметь сердце постоянно тоскующее, кровоточащее, болящее, с чем-то там борющееся – одним словом, р а с - к о л о т о е . Тоскующее по политическим вольностям ил по любимой даме, по художественному или рыцарственному величию (в сумме, по любому величию, которое приносит лавры), по излечивающему одиночеству или по столь же терапевтической безбрежной природе и т.д. Зато расколот он (по образцу всего Романтизм) между душой и телом, явью и сном, землей и небом, историей и современностью, видением братства и индивидуализмом и т.д. Не без причины виртуоз французской романтической кисти, Эжен Делакруа, в возрасте двадцати с чем-то там лет пишет автопортрет в костюме Гамлета, то есть героя, мучимого вихрем противостоящих элементов. Раз уж я коснулся Шекспира, давайте сделаем для него небольшое отступление; но потом вернемся к с е р д ц у Романтизма.

Нет никакой уверенности в том, что Делакруа подарил свое лицо Гамлету; в соответствии с иной гипотезой, он изобразил себя в образе Рейвенсвуда, любовника Лючии из Ламмермур, героини романа Вальтера Скотта "Ламмермурская невеста" (1819), или же какого-либо другого из литературных, театральных или музыкальных романтизирующих персонажей, что *summa summaum* не имеет значения, самым главным остается факт, что эту картину более всего связывали с "Гамлетом", и ее

репродукции, как правило, подписывались названиями, продвигающими Эжена-Гамлета¹. Ведь Гамлет являлся драматургической звездой Романтизма. И не один он, пара других персонажей Шекспира тоже – бард из Эйвона был таким же современником для романтиков, как и для нас.



Эжен Делакруа
"Автопортрет в образе Гамлета"
(1821/1824, масло, холст, 41 x 33.
Париж, Musée National du Louvre)
<https://www.wikiart.org/ru/ezhen-delakrua/avtoportret-v-obraze-gamleta-1821>

Эжен Делакруа
"Смерть Офелии"
(1844, масло, холст, 23 x 30,5.
Париж, Musée National du Louvre)
https://artchive.ru/artists/232-Ezhen-Delakrua/works/22498-Smert_Ofelii



¹ Альтернативное название, "Автопортрет в костюме Рейвенсвуда", оправдывалось авторской, якобы, подписью (с ошибкой – без буквы "н") на подрамнике: "*Raveswood*". Тем не менее – даже если это и была подпись, сделанная рукой Делакруа, остается вопрос: когда? Ведь сам Делакруа мог прибавить ее через много лет. - Автор

"Король Лир" очень точно описывает моральный хаос, "Макбет" – это безошибочное изучение тирании, ну а "Гамлет" дает громадное богатство вечно актуальных истин, даже критику постоянных войнушек за лишние значения территории (это когда Гамлет ругается "Стою и сплю, взирая со стыдом, Как смерть вот-вот поглотит двадцать тысяч, Что ради прихоти и вздорной славы Идут в могилу, как в постель, сражаться За место, где не развернуться всем. Где даже негде схоронить убитых?" (перевод М. Лозинского). В рамках модной тогда "correspondance des arts" (сотрудничества различных видов искусств) художники-романтики фаршировали свое творчество литературой, и вот тут Шекспир был буквально "redivivus" (воскрешаемым).

Делакруа в особой степени полюбил "Гамлета, реализуя вокруг мотивов данной пьесы цикл литографий и целую серию холстов, среди которых особую известность в свое время получили три: автопортрет, "Гамлет на кладбище" (с могильщиком, который подает Гамлету только что выкопанный череп) и "Смерть Офелии". Фигура датского принца, близкого безумия в результате всяческих "быть или не быть?" – "никогда не перестанет посещать мысли художника и появляться на его холстах словно признак из Эльсинора" (Раймон Эсколье, 1963). Другим таким "призраком" для Эжена станет женская героиня "Гамлета", которая интересуется кисть мастера тоже в результате романтической притязательности безумия – как исследование "невинности, загнанной в безумие" (Кетлин Геллер, 1985). Меланхолично умирающая Офелия держит левую ладонь на сердце (а где еще она могла ее держать у художника-романтика?), как бы указывая на источник своей болезни. Гамлет, раненный столь же тяжело, несмотря ни на что проявил какое-то здоровье. По словам Нортропа Фрая, Шекспир предвосхищает в "Гамлете" одну из ключевых идей Романтизма: "Конфликт действия и сознания. Сознание – как тормоз действия. Тормоза, который может вызвать напрасность действия, но вместе с тем оберегает деяние от безумия" (1947). Романтизм, искусство которого столь охотно иллюстрирует безумие (см. главу о Жерико), популяризирует персонажи, практически близкие безумию (Вертер Гёте: "Как же завидую я твоих чувств помешательству..."; Манфред Байрона: "Молится я о благе утраты чувств..."; и т.д.). Юлиуш Словацкий:

*В беспамятстве твержу какой-то бред,
Мне чудится, что в пламени отчизна.
Разбрасываю тысячи огней,
Но это пламя лишь в груди моей.*

("Друзья, надел земли мне дайте в Польше", перевод А.М. Ревич)

Так что возвращаемся к сердцу. В чуточку более раннюю эпоху, во времена Просвещения, царил Разум, но вот сердце модным не было, что документирует поэт-епископ Игнаций Красицкий в превосходной сатире "Модная жена" (1779), где дама презрительно фыркает, что сердце это "концепция из календаря". Только очень быстро эта концепция из приземленных календарей взлетит на Парнас мысли и искусства. Благодаря "механике сердца" предромантика Гердера, благодаря кровотокающему сердцу Вертера из повести Гёте, равно как и благодаря другим сердечным стонам и лозунгам – под конец XVIII века все больше молодых горячих голов ассоциировало, что Разум должен быть проклят (Генрих фон Клейст: "О, Разум, наш нищий Разум!"), и что Сердце обязано занять трон. Как в XIX столетии напишет Сырокомля (Людвик Кондратович): "Пора людским сердцам свободнее забиться!". То есть, вопреки разуму, ибо, как заявит Адам Мицкевич: "Сатана сражался посредством умов, я вызов дам, чтобы сражаться сердцами". То есть, теперь сердце станет оружием, сотворческим орудием, ибо, как признается Юлиуш Словацкий: "Если что и грызет – то грызет сердце". То есть, что без сердца невозможно создать ничего красивого или возвышенного, ибо, как заверил Циприан Камиль Норвид: "Все великое велико посредством сердца". Аминь.

Вот я горстями цитирую немецких предромантиков и романтиков, а так же предромантиков славянских, а где же Байрон? На вопрос: когда же расцвел истинный (полный) романтизм? – Пол Хьюэт дал такой ответ: "Тогда, когда метафизика Байрона пропитала воображение". Вот это ответ правильный, садись, отлично! Ведущие поэты Романтизма (в том числе и польские, все до одного) не существовали бы без рифм лорда Байрона, так что если бы Адам Мицкевич сказал: "Все мы (вышли) из него!" (точно так же, как Джон Леннон сказал об Элвисе Пресли), он был бы прав. В стихах Байрона "сердце" – это главенствующее существительное, царящее нераздельно, а в его "Французской оде" звусит мысль, что общечеловеческий союз сердец был бы непреодолимой силой. Бедный Гёте. Он мог написать "Страдания молодого Вертера" в рифму (а не обязательной в XVIII столетии эпистолярной прозой), и тогда он опередил бы Байрона в качестве поэтического пускателя Романтизма. Впрочем, он и так входит в когорту детонаторов романтического духа главных творцов романтического героя.

Так кто же такой романтический герой? Их несколько. Пара общих типов и множество подтипов или вариантов, но при всех различиях имеется один общий знаменатель – с е р д ц е . Не только

в поэзии, то же самое и в живописи, что удачно предсказал Стендаль² (Анри Бейль) на страницах "Истории итальянской живописи" (1817), цитирую: *"Так что живопись человеческого сердца станет тем, чем XIX столетие отличится от более ранних веков"*.

Среди идолов Романтизма для подробной презентации я выбираю четырех, на мой взгляд, наиболее главных. Это (если воспользоваться языком покера) "каре тузов" Романтизма это: **Цезарь** (он же – гений), **бард** (он же – арфист или исполнитель на лире оссиановского толка), **бунтарь** (он же – революционер) и **мечтатель** (он же – меланхолик). *С е р д ц е* же было лозунгом (либо же гербом) каждого из них.



ЦЕЗАРЬ



"Человек, которому по причине редкой привилегии природа оставила сердце в теле из бронзы"

Оноре де Бальзак о Наполеоне Великом

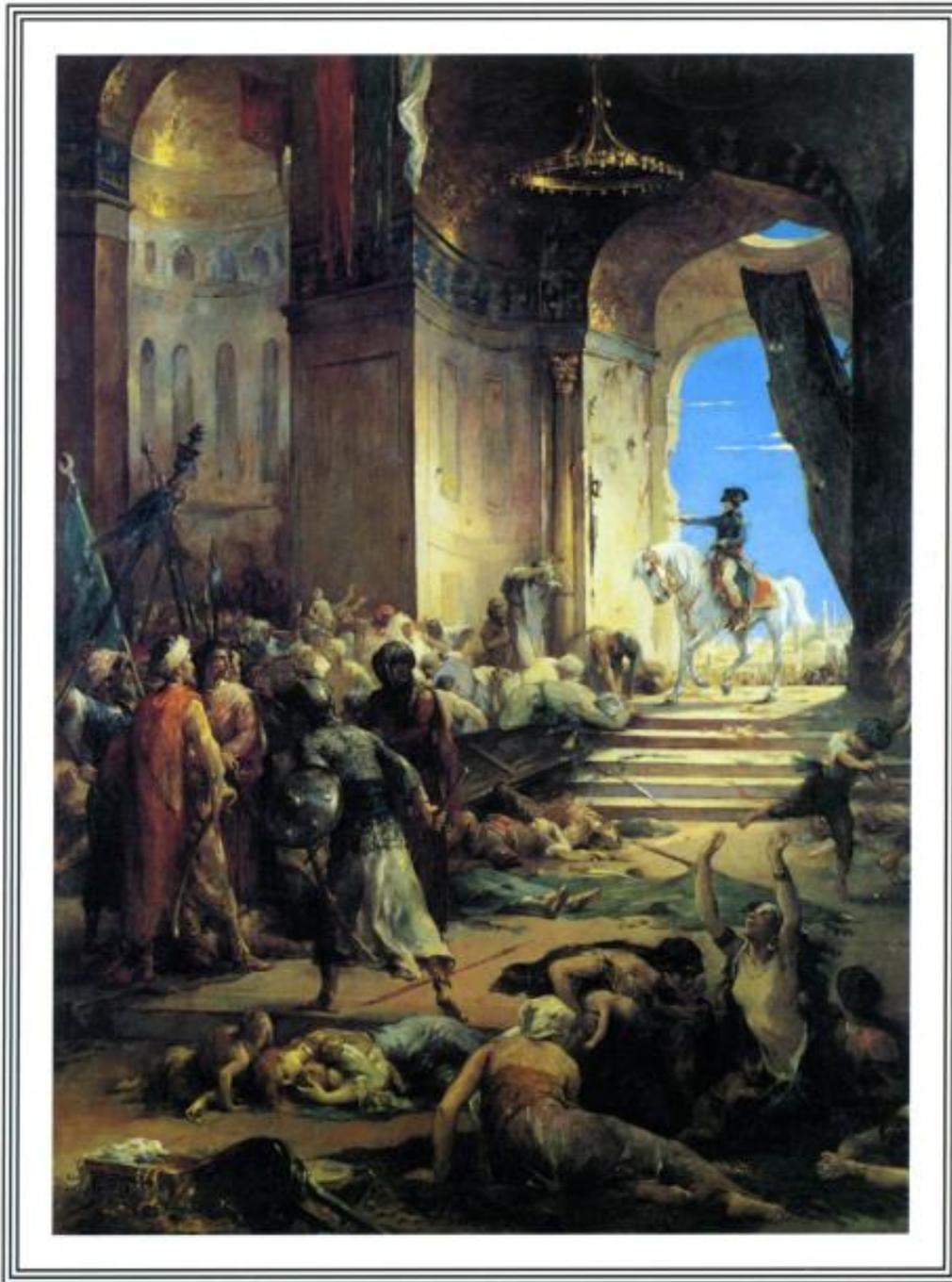
М. Ржепинская: *"Романтики провозглашали культ гениальных одиночек"* (1986). Им ужасно повезло, потому что в годы их молодости появился один из величайших гениев всех времен, Наполеон Бонапарт. Нужно ли вам лучшее мнение, чем мнение его врага, современника Императора, Шатобриана, который называет корсиканца *"могущественнейшим духом, который когда-либо оживлял телесную оболочку"*? Нужны ли вам лучшие свидетельства, чем факт, что не только современники Бонапарте (хотя бы Мицкевич), но и более поздние творцы, интеллектуалы, ученые (Мережковский, Карлайл, Вронский и др.), в том числе и живущие в XX веке (к примеру, известный британский писатель Энтони Бёрджесс), сравнивали Наполеона с Христом, который *"дал людям свободу"*, или с Прометеем (например, Андре Мальро и Макс Галло), который *"дал людям огонь"*?

Для Романтиков великий корсиканец был полубогом, чародеем, магом, учителем, гением из гениев и явным фараоном Романтизма, и мнение это дожило до настоящего времени. Превосходный американский режиссер, Стенли Кубрик, сразу же после окончания "Космической одиссеи" начал планировать трехчасовой фильм, героем которого был бы *"супергений Наполеон"*; об этом фильме он мечтал до самого своего ухода (перед смертью он жалел только об одном – что эта его *"idée fixe"* не была реализована). Актуальность до нынешнего дня сохранило и другое мнение Романтиков – что Бонапарте и есть истинный demiurge Романтизма. Знаменитый современный американский писатель, Джон Апдайк: *"Хотя тексты, иницирующие Романтизм – "Страдания молодого Вертера" Гёте, "Прогулки одинокого мечтателя" Руссо или же "Лирические баллады Кольриджа и Вордсворта – рождены в конце XVIII века, но все это течение должно было ожидать, пока не появится гальванизирующая личность Наполеона и не овладеет людским воображением"* (1997). Ждало несколько течений – не только Романтизм, но еще и антиЯкобинство, враждебное контркультуре, распространяемой вольнодумному Просвещению. Один из немногочисленных истинных польских интеллектуалов XX столетия, Ежи Нарбутт, верно заметил, что перед коммунизмом, то есть большевистской чумой, наиболее деструктивной для культуры была Французская Революция, то есть якобинская чума, продвигающая *"обусловленный новой философией переход от цивилизации качества к цивилизации количества"*. Против этой гангрены выступил Цезарь. Нарбутт: *"Деяния одного человека, Наполеона, затормозили эту деструкцию почти что на сто лет. Деструктивное мышление, вообще-то, не исчезло, но ему пришлось спуститься в подполье, и не оно формировало общественное сознание (...) Романтизм перенаправил бунт в сторону интенсификации личности, то есть в сторону качества"* (1998).

Именно за это Романтики и полюбили Наполеона – за то, что он придавал явлениям качественные достоинства. За *"искоренение коррупции и постройку системы, продвигающей равенство шансов для всех"* (Макс Галло, 1997), за освобождение государств (пример, Польша) и народов, за предложение достоинства плебейам и селянам, за ликвидацию всеобщей жесткости (например, пыток в ходе следствия), или же за возвращение ценности слову *с п р а в е д л и в о с т ь*, позоримому тысячи лет. Цезарь сказал: *"Наименование и форма правления не имеют значения. Важно, чтобы граждане были равны по отношению к законам, и чтобы справедливость применялась справедливо. Не может быть полусправедливости – справедливость нераздельна"*. Законодательство Наполеона ("Кодекс Наполеона, 1804) сегодня обезьянничают все цивилизованные Фемиды в мире, а тогда оно доказывало, что Бонапарте не шутит над святостью. Романтики это видели, и Романтики это ценили. ни видели праведное, благородное, vulgo романтическое сердце этого Величия. Бальзак определил сердце Наполеона золотым афоризмом (смотри эпиграф) и прибавил максимум, оценивающую

² Стендаль обладал взглядом визионера. В той же самой "Истории..." он так же предсказал (среди всего прочего) всеобщее признание величия Пьеро делла Франческа, совершенно забытого к тому времени. – Автор.

наполеоновский "деспотизм" (это термин, используемый антинаполеоновской пропагандой) или же социотехнику Бонапарте: "Человек, который был красивейшей известной нам властью". Стендаль, презирающий всяческую власть и все человечество, признал: "Единственным человеком, которого я уважал, был Наполеон".



Анри Леопольд Леви "Наполеон в Великой Мечети Каира"
(?, масло, холст, 150 x 116. Мюлуз, Musée des Beaux-Arts)

Привлекательность Наполеона для Романтиков, которые сотворили из него своего идола, имела различные источники, начиная от восхищающего богатства его внутренней культуры (интеллектуальной, эрудиторной, творческой) до загадочных чар его харизмы, то есть тайной, иррациональной, магической сферы (Романтик Лермонтов: "Он миру чужд был. Всё в нем было тайной" ("Святая Елена", 1831). Причем – весьма характерно – его любили не только французские Романтики, но все Романтики Европы, в том числе и те, государства которых вели против Императора смертельную войну. Звезды Романтизма – немец Гёте, англичанин Байрон или русский Пушкин – отдали собственные сердца корсиканцу, что впоследствии невежественные люди клеймом именем "национальной

измены", поскольку немцы, англичане и русские проливали тогда гектолитры кров ради подавления "красивейшего режима".

Байрон любил Наполеона уже в детском возрасте; у него имелся бюст Бонапарте, и в школе он защищал этот бюст кулаками, не позволяя коллегам оскорблять "средиземноморского мулата", "сына дьявола", "чудовище", "бестию Апокалипсиса" (эпитеты, распространяемые лондонской пропагандой), а впоследствии выступил на отчизну, полтора десятка лет, ведущую кровавый бой с бонапартистской Францией. Он подписывался инициалами "Н.Б" (от Нозль Байрон), поскольку они были инициалам Императора. Когда Цезарь в конце концов пал, отчаявшийся Байрон сходит с ума, пишет переполненную горечью "Оду Наполеону" и ругает победителей, проклиная постнаполеоновскую Европу как "мертвую почву, кучу тиранического дерьма, из которого ничего, кроме змеиных зародышей не вылупится". В том числе и Александр Пушкин – обыватель³ страны, где Наполеона называли "корсиканским вурдалаком" (в том числе и потому, что француз вернул свободу полякам, угнетаемым Россией) – оплакивает низвержение гения, вопреки (требованиям) родной царской империи: "Да будет омрачен позором - Тот малодушный, кто в сей день – Безумным возмутит укором – Его развенчанную тень! Хвала! И миру вечную свободу – Из мрака ссылки завещал" ("Наполеон").

Нестор круга Романтиков, Гёте, с момента первой встречи с Цезарем в Веймаре (среди всего прочего, они дискутировали на темы поэзии и Шекспира) влюбился словно женщина, то, когда впоследствии, сражающиеся против Бонапарте немцы попросят знаменитого земляка, чтобы тот освятил это сражение своим славным именем, Гёте выбросит их за двери, крича: "Оставьте моего императора в покое! (...) Этот человек слишком велик для вас!". После чего, как Байрон, станет молиться за победу Бонапарте и пояснять: "Он является истинным изложением мира, а жизнь его – это жизнь полубога. Облучавшее его сияние не угасло ни на мгновение". Когда Гёте обвинили в противогосударственном отношении, его это совсем даже не тронуло, поскольку, по образцу всех Романтиков, он считал, что его государство не от мира сего, и что как раз изменяя Наполеону, он предал бы собственную отчизну.

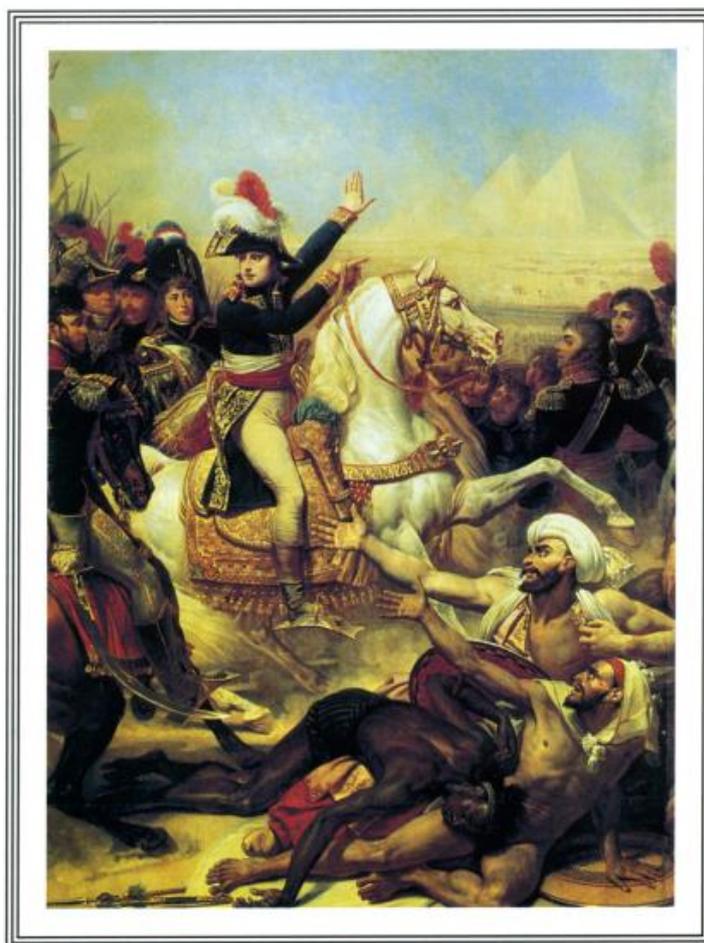
Гёте, нежно повторяющий: "мой император", и Байрон, нежно пишущий: "мой герой" - отличаются здесь от польских Романтиков источниками аффекта в отношении Наполеона. Аффект немца и англичанина был ментальным, духовным, культурным, гуманистическим, политическим, либерально-общественным и т.д., в то время как основой любви поляков к Императору, прежде всего, была патриотическая благодарность, поскольку корсиканец разгромил наших захватчиков (Россию, Австрию, Пруссию), возвращая полякам свободу, другими словами: вписывая их родину на карту континента, где ее следов не было уже 12 лет. Ничего удивительного, что молодой Мицкевич в качестве второго имени принимает для себя "Наполеон", чтобы иметь возможность подписываться: "А.Н. Мицкевич", "Адам Наполеон" или "Наполеон из Новоградка", а впоследствии своей поэзией и парижскими лекциями выстраивает храм благодетелю лехитов. Тот же самый культ Императора грохочет в произведениях иных польских пророков Романтизма – моральную (посмертную) победу Наполеона Юлиуш Словацкий определяет как "победу Голгофы", а Зыгмунт Красиньский видит на лбу императора "отблеск славы Божьей" и доказывает, что гробница Наполеона стала единственным на земном шаре "гербом спасенным людского духа".

Понятное дело – этот культ не ограничивался одними лишь поэтами. То же самое чувствовала практически вся европейская интеллигенция (в Европе эпохи Романтизма любовь к Наполеону означала что вы человек благородный, мудрый и настроенный против реакции), равно как и широкие массы европейских рабочих и крестьян (Анджей Кийовский "Простой народ понял, что благодаря присутствию Императора, сам он является другим народом. И за это потом он не должен бы его любить?"). Любовь эта продолжалась весьма долго. Когда на парижской Всемирной Выставке 1867 года Королевство Италия демонстрировало мраморную статую резца Винченцо Вели, представляющую смерть Цезаря – эта скульптура произвела неслыханный фурор. Днем и ночью шли к ней паломничества со всей Европы и с пары иных континентов, а слезы лились у цоколя памятника, словно перед алтарем божества. Газеты писали, что в толпе, клубящейся вокруг "священного камня" мы можем видеть людей всяческих поколений, любых сословий и всех рас. Событие это увековечил карандашами находящийся тогда на берегах Сены польский Романтик Артур Гроттгер. Его рисунок (ныне в Варшавском Национальном Музее) представляет собой "фотографию" распространенности культа. Роль рифмописцев заключалась в версификации данного культа, а версификация уже с начала XIX века принимала форму обожествления. Во всех уголках Европы. В свое время я назвал "интернационалом романтических пророков" весь тот легион французских, немецких, русских, британских, итальянских, венгерских, польских и иных поэтов, которые между Петербургом и Лиссабоном, равно как между Исландией (да, да, Исландией – примером служит Гримар Торgrimsson) и Сицилией прославляли Наполеона как святого или же полубога.

³ В оригинале использовано слово *obywatel*, которое обычно переводится с польского языка как "гражданин". Согласитесь, назвать Россию Николая I гражданским обществом было бы сложно, потому и используется слово "обыватель" без его отрицательных коннотаций, просто как "жилец", "обитатель" – Прим.перевод.



Краковский аноним по рисунку Артура Гротгера "Поклонение различных поколений, сословий и рас статуе Императора Наполеона в 1867 году"
(после 1867, акварель, бумага, 32 x 44. Частная коллекция)



Антуан-Жан Гро "Наполеон в битве под пирамидами", фрагмент
(1810, масло, холст. Версаль, Musée National du Château)

Слишком я разболтался о людях пера в книге, героями которой являются люди кисти. Моим алиби является тот факт, что никогда еще влияние людей пера на людей кисти не было столь сильным, как в эпоху Романтизма. Таким же оно было в эпоху Ренессанса, но Романтизм держит пальму первенства, если речь идет о "correspondance" поэзии, литературы и изобразительного искусства. Романтический культ индивидуализма, индивидуальной гениальности (противопоставленный культу "человечества" эпохи Просвещения), культ, вынужденный найти себе бога (а культ без бога не может существовать) обоготворил Бонапарте – благодаря перьям, он получил свои молитвы, а благодаря кистям – свои иконостасы. Ну и корм для воображения масс. Гёте говорит в Веймаре в 1808 году: "Чем лучше мы станем познавать Наполеона, тем сильнее он будет расти". Пророческие слова – чем больше посвящалось Императору слов и краски (а ему посвящались миллиарды слов и тонны красок), тем большим он делался как супергерой. Делакруа очень точно замечает: "Жизнь Наполеона – это эпопея нашего века для каждого из видов искусств".



Антуан-Жан Гро "Бонапарте на Аркольском мосту"
(1797, масло, холст, 73 x 59. Версаль, Musée National du Château)

Невозможно упомянуть (или хотя бы перечислить) всех художников, в том самом XIX столетии занимавшихся агиографированием Наполеона. Многие грешили преувеличением, производя невольно карикатурные или гротескные картины, даже гиганты, как, например, гениальный британский Романтик Тёрнер, который всю жизнь лгал, будто бы родился в тот же самый день, что и Наполеон, а изображая корсиканца, дал ему рост баскетболиста из лиги NBA или великана (см. главу о Тёрнере в этом томе). Среди произведений, бесспорно выдающихся – пальма первенства принадлежит Гро. Первенства хронологического и первенства качественного, словом – ему принадлежат лавры триумфатора. Юлиуш Старжиньский, когда писал, что "Романтизм родился из жаркой любви к величию и героизму" (1958), имел в виду факт, что молоденьких Романтиков очаровала героическая "итальянская кампания" (1796-1797) корсиканца, и воскрешающая мифический Ориент "египетская кампания" (1798-1799), в ходе которой Наполеон указал своим храбрецам на пирамиды и произнес слова, кото-

рые незамедлительно обрели статус легендарных в качестве фразы, метафоризирующей бессмертие: "Солдаты, сорок веков глядят на вас с вершины этих камней!"⁴. Холсты Гро, представляющие Бонапарте как героического полубога двух военных экспедиций, завершающих XVIII век – сделались эмблемами Наполеонофилии поколения Романтиков. Благодаря ним, Бонапарте стал воплощать романтическую святость для этого поколения – величие индивидуального поступка. И уже никогда не перестал – эмблема не потускнела, поскольку герой оказался бессмертным, словно боги.

Антуан-Жан Гро (1771-1835) был натурой трагической. С ранней молодости он учился и практиковал под руководством Давида, делаясь его пожизненным последователем, то есть приверженцем неоклассицизма, тем не менее, именно он выстроил основы Романтизма, практически чуть ли не вопреки самому себе, в результате околдованности Наполеоном. Звучит странно, но правда именно такова. В 1793 году, благодаря помощи Давида, Гро выехал в Италию, там познакомился с супругой Бонапарте, Жозефиной, и в Милане стал (1796) членом наполеоновского "двора", чтобы изображать кистью триумфы молодого генерала. Увековечивать он их будет почти 20 лет, "этими холстами выражая свое почитание личности императора-полубога, который столь безраздельно овладел воображением Романтиков" (Раймон Эскольер, 1963). Делакура в эссе, посвященном Гро, верно характеризует обоих, художника и его героя. Императора он называет "возвышенным персонажем, в эпическом плане равным Ахиллу, превосходящим всех героев, порожденных воображением поэтов", а Гро – несравненным творцом живописных материалов, посвященных Наполеону. По мнению Делакура, никто не писал корсиканца лучше, чем Гро, поскольку тот делал это, "не попадая в мелочность или тривиальность, которые, как правило, представляют собой ловушку" (1848).

Только ловушка эта не обошла Гро, причем, ловушка смертельная. Подпадать он ей начал под конец 1796 года, работая над картиной "Бонапарте на Аркольском мосту". Тогда корсиканец громил австрийцев в различных сражениях итальянского театра войны, а под Лоди и под Арколем лично вел атаки на мосты, запертые на засов картечью, что было вопреки обычаям (командующие армиями таких вещей не делают), но что сам он признал необходимым (необходимо было переломить пассивность солдат, расхоложенных "безумием форсирования этого чертова моста"), что для Романтиков являлось подвигом мифологического класса. Гро представил нам 3/4 фигуры генерала (от колен), который держит саблю и полковое знамя, и который ступает вперед, по направлению к неприятелю, но глядит назад, взором, призывающим собственную армию. Масляным эскизом темы, готовым уже в 1796 году, владеет Лувр, основная версия (1797) украшает Версаль, а две наиболее знаменитые реплики являются собственностью Санкт-Петербургского Эрмитажа и Швейцарского Музея Наполеона (замок Арненберг). Все эти картины, наполненные актуальностью, динамикой и довольно свободной техникой кисти, обладали романтическим духом, так что были пред-романтическим вызовом для неоклассицизма.

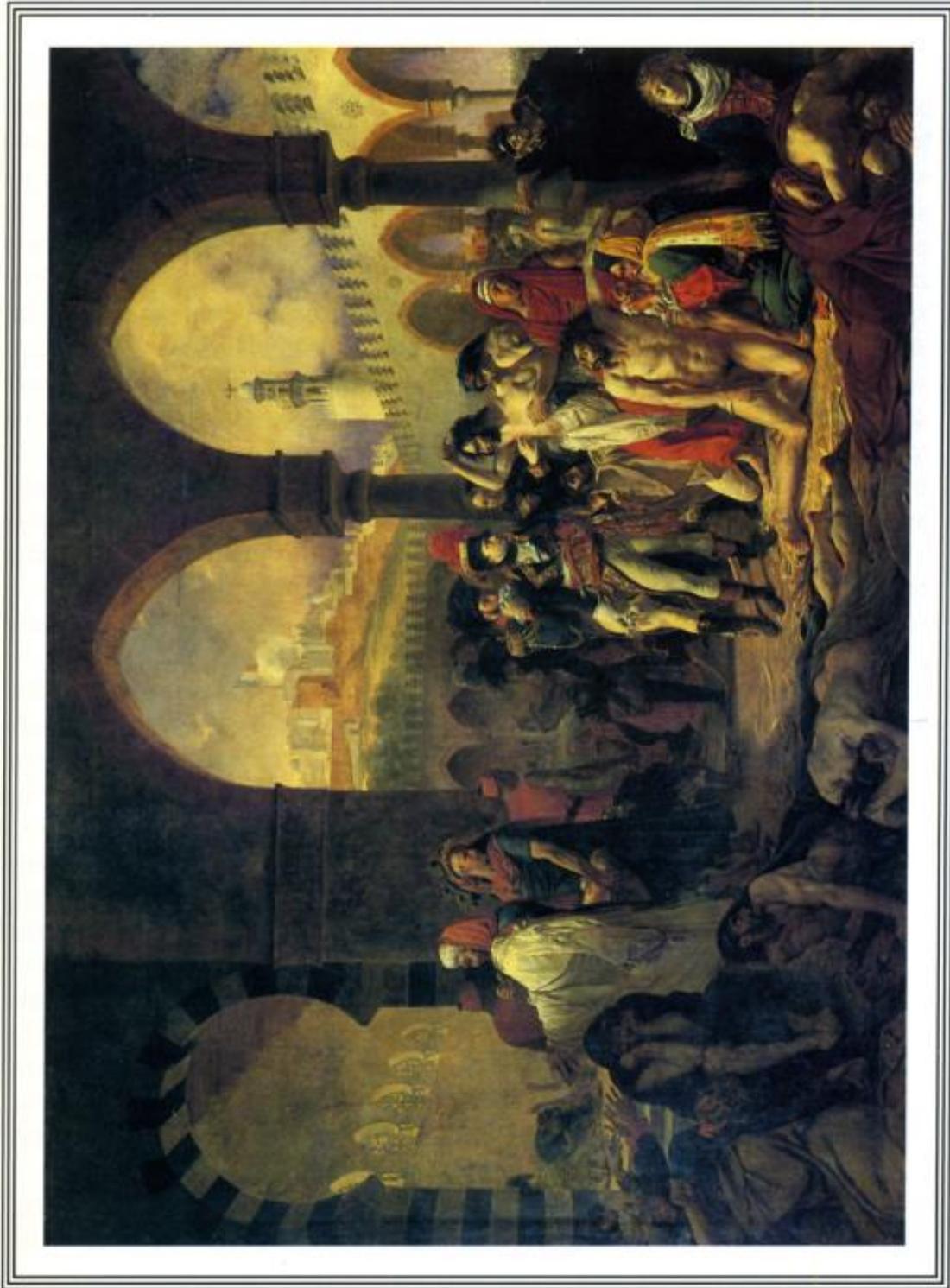
Еще более сильным вызовом стал холст "Зачумленные в Яффе". В 1799 году, во время "сирийской кампании" (продолжения "египетской кампании"), в Яффе началась ужаснейшая эпидемия чумы. Вновь следовало переломить страх – на сей раз страх санитаров, фельдшеров и медиков – и для этого 11 марта Бонапарте (которого сопровождали, среди прочих, генералы Бертье и Бессьер, ординатор Доре и генеральный врач армии, Деженетт) вступил в мечеть, внутри которой был устроен лазарет для "обветренных"⁵, и там, к ужасу свиты, он начал обнимать и прижимать к себе больных, не отказываясь возлагать руки на наибольших язвах⁶. Этот браваурный поступок, легитимизирующий

⁴ Как не печально в этом признаться, но Автор весьма часто вольно обходится с цитатами, а ведь его текст в значительной мере на них построен. Вот и в данном случае Автор почему-то приводит свой, не совсем верный перевод этой ставшей знаменитой фразы: "Солдаты, сорок веков смотрят на вас с высоты этих пирамид". Сам Наполеон, будучи на острове Святой Елены и диктуя свои мемуары генералу Бертрону, передал эту фразу так: *Солдаты, на вас смотрят сорок веков*. В историю фраза вошла в редакции генерала Гурго. С французского: *Soldats, du haut de ces pyramides quarante siecles vous regardent*. Из "Мемуаров" (1823) генерала Гурго. https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/2581/%D0%A1%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BA)

Переводчик осознал некачественность работы Автора с цитатами во время работы именно над этим томом, где дается достаточно много цитат из русской классики. Цитаты обрезаются – из-за чего может теряться смысл (например, фрагмент из стихотворения "Наполеон" А.С. Пушкина, где пропущена фраза – обращение к русским: *Хвала! он русскому народу - Высокий жребий указал - И миру вечную свободу - Из мрака ссылки завещал*), неверно переводятся Автором (цитаты в исполнении других, указанных переводчиков не проверялись). Сложно сказать, как обстоит дело с другими цитатами, сделанными Автором с других языков. Да, Вальдемар Лысяк русофоб и антисоветчик – но ведь перед нами не политический трактат, а книга о живописи. Так что... Уважаемый Читатель, судить Вам. Сделана большая работа по переводу, надеюсь, она позволила Вам узнать много нового о живописи Белого Человека... - Прим.перевод.

⁵ Вот вроде и мелочь... Описываемый лазарет Наполеона находился в здании Армянского монастыря – какая мечеть? (<https://tomcat61.livejournal.com/8321.html>)

⁶ Тогда он вошел в госпиталь и приказал оперировать нескольких больных в своем присутствии. Вождь приконулся к тем, «которые казались наиболее потерявшими присутствие духа», чтобы доказать им, что это не чума,



Антуан-Жан Гро "Зачумленные в Яффе"
или же "Наполеон посещает госпиталь для заболевших чумой в Яффе"
(1804, масло, холст, 523 x 715. Париж, Musée National du Louvre)

и помог санитарам вынести труп из палаты. (https://www.e-reading.club/bookreader.php/23847/Ivanov_-_Tainny_egipetskoii_ekspedicii_Napoleona.html)

В большинстве же книг (например, в путеводителе по Израилю) данная история рассказывается вообще кратко: Наполеон решил пойти в отделение больных бубонной чумой, чтобы успокоить армию и утешить страдающих. Говорят, что он даже прикоснулся к одному больному со словами: "Смотри, ничего страшного", а выйдя из отделения, сказал тем, кто посчитал его поступок опрометчивым: "Это был мой долг. Я — главнокомандующий". (<https://tsibirinka.livejournal.com/359030.html>). В общем, мы видим, что Автор Наполеона обожает.

надмонаршью силу Бонапарте (великим монархам всегда приписывали силу оздоровления путем наложения рук или прикосновения), а впоследствии воспеваемый поэтами (см., например, стихотворение Пушкина "Герой", где русский гений прославляет Наполеона как раз за Яффу) – ободрил врачей (которые незамедлительно взялись за свою работу, придал энтузиазма войскам, бросил на колени арабов (которые с тех пор сравнивали *"этого ужасного гяура"* с Магометом, а Романтикам привил эйфорию чисто культурную. Нужно было еще показать это всему миру, что и сделал своей кистью Гро, изображая Наполеона в роде святого исцелителя или даже самого Христа среди больных и нищих (отсюда и эфемерное⁷ название картины: "Наполеон, исцеляющий зачумленных в Яффе").

На сей раз это уже не был пред-Романтизм, а, собственно, чистейшей воды Романтизм, столь много имелось здесь романтического поклонения к непоколебимому герою-сверхчеловеку, романтической воодушевленности в отношении к святости поступка, романтической необычности, чудесности, экзотики, романтического цвета, романтического света и *"быстрой"* техники кисти. *"Рубенсизм"* радикально вытеснил *"луссенизм"*. И все-таки – о, чудо (чудо, ведь в то время мы имеем полноту триумфа неоклассицистической эстетики) – холст, выставленный на Салоне 1804 года, вызвал всеобщее восхищение. Публика украшала раму картины цветочными венками, а молодые художники складывали под ней пальмовые ветви, равно как и воровали из нее штучки для последующего применения ("Плот "Медузы" Жерико и "Резня на Хиосе" Делакруа содержат "цитаты", чуть ли не фрагменты "Яффы"). Направление Романтизма с берегов Сены было определено этим холстом, который – понятное дело – должен был давать цветущие отростки. Гигантским оригиналом владеет Лувр, а две замечательные копии являются собственностью бостонского Museum of Fine Arts и Musée Condé в Шантильи.

Особенно сильное впечатление производила центральная часть картины, являющаяся переложением в для Романтизма иконографических образцов Христа-целителя (или же исцеляющих святых и пророков). Именно она восхищала или же вдохновляла практически всех. Практически, поскольку Давида, наставника Гро, все это категорически отталкивало, в связи с чем ученик переживал ужасный стресс. Тем не менее, Гро и далее позволял себе проторомантические "выходки", в особенной степени – в баталистике (примерами могут быть "Битва под Абукиром", 1806 или "Битва под Илавой, 1807), *"атакуя неподвижный мир Давида массами своих мамелюков и гусар"* (Бернар Дориваль, 1948), после чего *"стыдась того, что заблуждается, что предает учителя, стучит себя в грудь словно грешник"* (Шарль Клемен, 1868). Другими словами, занимаясь мазохизмом, неврастенией или чуть ли не шизофренией.

С течением лет Гро все реже романтизирует в результате все больших угрызений совести, стимулируемых руганью со стороны брюссельского эмигранта Давида. Когда во Франции Романтики уже перехватывают скипетр искусств (20-е годы XIX столетия) – он пишет в Брюссель верноподданные в отношении неоклассицизма письма, называя романтическую тенденцию (которую сам же и инициировал!) *"хулиганством наглецов"*! Пятидесятидвухлетний ученик кается перед учителем, вновь пытаясь писать *"à la Давид"*, вот только получается это у него все хуже, без вкуса и без успехов. Давно минули годы триумфов, когда *"живые символы героических деяний"* (так Делакруа назовет "Бонапарте на Аркольском мосту") приносили ему уважение и популярность, а занимающийся чарами внутри мавританского портика *"царь-чудотворец"* (так в 1941 году Вальтер Лазендер назовет Бонапарте среди зачумленных) наколдовал бессмертие для Гро. Даже те ученики, которые желали продолжать неоклассицистическую манеру – бросают "регенерированного" неоклассициста, переходя к Энгру. Административное величие (Гро занимал должность президента Академии) стресса не смягчало. Неоклассицизм и Романтизм – два мельничных жернова, которые он собственноручно вырезал, чтобы те давали муку для выпечки французского изобразительного искусства; два столпа, между которыми его душу разрывала слабость характера – раздавили сверхувствительного человека. Не выдержав этого дуализма, безразличия со стороны зрителей и критики со стороны коллег – он совершил типично романтическое самоубийство, прыгнув в Сену. Впоследствии многие посчитают это *"французским символом победы Романтизма"*.



БАРД



**"Позволил ты мне песни полюбить, с тобой я их любил (...)
Возьми ту лютню скрытую, меня возродят звуки ея".
Адам Ежи Чарторыйский "Польский бард", 1795**

Я не признаю распространенного тезиса, будто бы национальное государство – сегодня называемое космополитами и глобалистами *"старым комедиантом, продуктом тех, кто выстраивают*

⁷ Может: эвфемистическое?

народ из человеческой грязи и обрывков истории" (Серджио Романо, 1998) – родилось или же сформировалось в эпоху Романтизма. Я бы сказал, что тогда оно, скорее, окрепло, а случилось так, благодаря тому, что Романтизм изобрел национальную мифологию. Более ранняя мифология (начиная с Ренессанса и до Неоклассицизма) была производной от Античности, то есть, универсалистичной – в ее рамках Геракл является героем как для поляков, так и португальцев. Романтизм заменил универсального героя национальным героем, как можно более давним, не обязательно реальным или хорошо известным, но обязательно героическим, и он же воскресил фигуру барда (арфиста, исполнителя на лире, вайделота⁸), который в качестве певца – поэта – исполнителя баллад призывает мелодией, словом, рифмой и собственным голосом призывает силуэты национальных героев, с которых стряхнута пыль. Правда барды до Христа и раннего средневековья функционировали исключительно в кельтской культуре, только это не имело значение для кого-либо, кто тосковал бы по тому, чтобы иметь прадедов-бардов – примером здесь могут быть германские Романтики, которые серией фокусов привили барда в древнегерманскую культуру, так что немецкий народ мог чувствовать себя удовлетворенным. Европу заполнили (прозаические или зарифмованные) толпы седых, белобородых арфистов (в 1840 году, уже в прологе к "Лилле Венедэ" Словацкого, их появляется целый легион) и гектары холстов, разрисованных бардовскими песнями. Бард в качестве тематической суперзвезды романтической живописи нагонял Наполеона, чтобы своим численным преимуществом устроить ему очередное Ватерлоо, что не удалось, но уже сама позиция достойна уважения.



"Арфист", иллюстрация к "Лилле Венедэ"
Юлиуша Словацкого
(1879, гравюра по дереву Яна Стыфи
по рисунку Микеле Эльвио Андриолли)



Гравюра Шайо по рисунку Франсуа-Ипполита
Лалайса "Галльский бард аккомпанирует
ритуальному человекоубийству"
(1838, литография, акварель по бумаге.
Варшава, Коллекция Вальдемара Лысяка)

⁸ Вайделоты (прусс. *Waidelotte*, лит. *Vaidilos*, латыш. *Vaideloši*) — общее обозначение языческих жрецов у балтских народов (пруссков, литовцев, латышей), распространившееся позже и в других языках. В источниках XVI века встречаются в прусской форме *Waidelotte*. Это слово происходит от сочетания *vaid-lo-to-jis* и корня *waist* со значением "знать", "ведать". Вероятно, вайделоты были жрецами, которые "видят, ведают и передают своё знание (ведение) людям в слове". Гораздо позже вайделоты стали трактоваться как певцы — хранители эпоса и исторического наследия, во многом аналогичные бардам. — Из Википедии

Старо-кельтское "bar" или же "bardh" означает "тон". Первоначальный кельтский бард в Галлии, Уэльсе, Ирландии, Британии и Шотландии играл множество ролей (жрец, историк, медик, поэт, предсказатель, певец, герольд, парламентар, учитель и т.д.). Галльские барды исчезли уже перед концом II века (в результате исчезновения в Галлии кельтского языка и обычаев); в иных местах они пережили первое тысячелетие и какую-то часть второго тысячелетия, только лишт с функцией, суженной до трубадурства-министрельства по-кельтски, иногда еще: для розжига сражения или гашения межклановых или межплеменных розней. Сплошные "о": они объявляли войны, организовывали перемирия, отдавали честь заслугам, оплакивали смерти и поражения, оделяли правителей лаврами, ну а еще: придавали смелости воинам, воспевали достоинства и добродетели, предсказывали будущее и хранили давние традиции. Они были скрещением живой книги с магнитофоном. Декламировали (свои или чужие стихи) и пели (свои или чужие баллады), аккомпанируя себе на "*кромте*" (по-кельтски "*crwth*"), примитивной арфо-лире. Барды объединялись в своеобразные цеховые братства, обладающие формой духовных орденов и иерархичной структурой (обучение, принятие учеников, возвышение в своем кругу, наследование прав и т.д.).

Барды первого тысячелетия нашей эры со времен Романтизм для нас ассоциируются, в основном, с Шотландией, Уэльсом, Ирландией, но не везде там они ценились в одинаковой мере. Наиболее слабым положением обладали ирландские барды, шотландские – чутьчку получше, а самым комфортным – валлийские, поскольку при дворах господ и правителей Уэльса они получали статус чиновников высокого ранга. Валлийский двор без барда вообще не имел смысла. Неоднократно случалось, что сам князь натаскивал на себя шкуру барда, чтобы культивировать героическую эпиду, а валлийские барды низшего сословия делились на два вида: домашний бард ("*teuluwr*"), это как ораз и был упомянутый придворный, а вот бродячий бард ("*clerwr*") был парией, как правило - деревенщиной. Оба вида в одинаковой степени ненавидели англосаксов (впоследствии, англичан), так что когда под конец XIII века король Англии Эдуард I завоевал Уэльс – бардов жестоко истребляли как подстрекателей к войне против захватчиков. В соответствии с легендой: именно тогда перебили полтысячи валлийских бардов!

Барды пережили репрессии, несколько изменив свое амплуа. Уже в XII веке, чтобы прибавить уважения к себе, они начали заниматься мистикой, воскрешая друидизм – поэзию они творили на основе "теологии" друидов и представляли ее в качестве аутентичных песен знаменитых бардов V-VII веков (Анеурина, Талиесина, Мирддина или же Лливарха Хена). Но с каждым столетием их число уменьшалось, ранг – тоже, так что о себе они напоминали, устраивая бардовские показы – конкурсы (так называемые "*sessions*") в Аберффро, Мативалле и в других местах. Дольше всего эта традиция пережила в Ирландии – хотя ирландских бардов вырезали во время битвы на реке Бог (1690), но последний ирландский бард, Турлог О'Каролан, умер только лишь в 1737 году. К середине Века Просвещения бардов уже не было. И вот как раз тогда-то и начался прелестный цирк с памятью о них и облагораживанием.

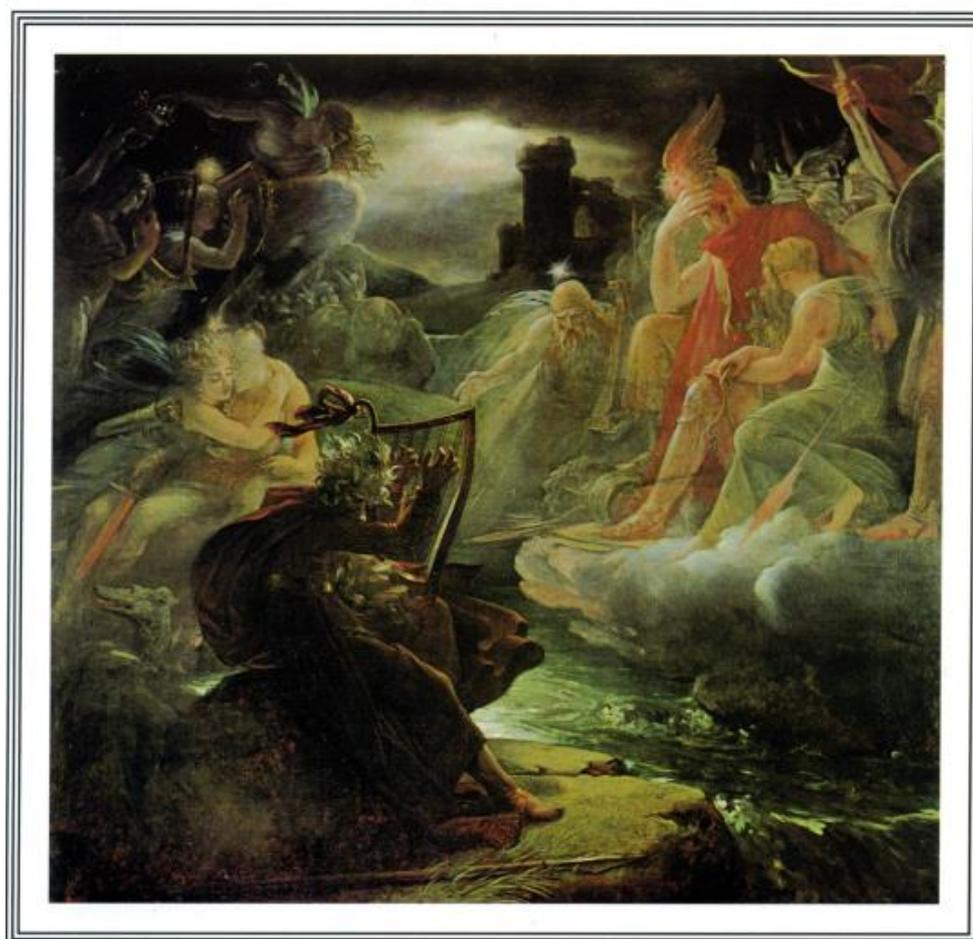
В 1757 году от Рождества Христова сотворец британского пред-Романтизма, поэт Томас Грей, публикует поэму "The Bard". В то же самое время любители и эрудиты иницируют первые исследования древнекельтской поэзии – в 1755 году Стоун и Поуп издают фрагменты старинных шотландских песен; в 1764 году Эванс публикует работу о старинной валлийской поэзии. Шотландский поэт Джеймс Макферсон поддается може и в качестве этнографа топчет шотландское нагорье, выискивая поэзию кельтов (стихи, которые сохранились бы среди горцев). Он желает быстро найти и быстро опубликовать. Сенсация: он открыл старинного шотландского барда Оссиана, жившего в III веке! После издания мелких фрагментов песен Оссиана (1760), а затем и больших ("Фингал", 1762; "Темора", 1763), Макферсон публикует уже все свои находки в целом ("Труды Оссиана", 1765), и очень скоро Европа, а с нею и Северная Америка, подчиняются безумию оссианизации. "Песни Оссиана" (переведенные на множество языков) становятся супербестселлером, а сам Оссан – самым знаменитым бардом всех времен, любимым поэтом не только масс серых читателей, но и глав государств (Наполеон, Джефферсон), знаменитых писателей (Г1те, мадам де Сталь), композиторов (Мендельсон), равно как и поэтов, художников, скульпторов – словом, всех, чья душа была пропитана пред-Романтизмом. Когда герой "Страданий молодого Вертера" (1774) говорит: "*Оссиан вытеснил Гомера из моего сердца*" – это одно из ранних предсказаний того, что Романтизм вытеснит Неоклассицизм, и этому ну никак не мешает тот факт, что Оссиана называют "*Гомером севера*". Двумя годами ранее (1772) на Гебридах находят Грот Фингала (папаши Оссиана), которому Мендельсон посвятит целую увертюру (1832), чтобы не дать обойти себя художникам, которые штампуют картинки "из Оссиана". Безумие продолжается.

Тем временем, не прекращается и процесс, целью которого становится желание задеть Макферсона до живого. Едва только из печати вышло первое издание "Works of Ossian", являющихся – по словам Макферсона – переводом на английский язык оригинальной поэзии древнего барда, а некоторые яйцоголовые уже дают понять, что Макферсон является не переводчиком, но... автором этих стихов! То есть, мошенником. Спор становится жарким, в него втягиваются многие ученые, и

длится он десятки лет. Кружок "защитников Оссиана", другими словами, сторонников честности Макферсона



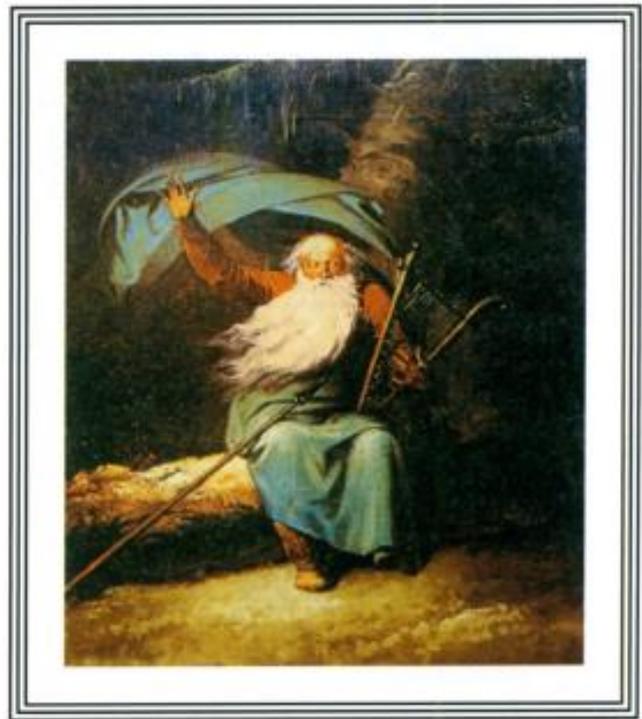
Жан-Огюст-Доминик Энгр "Сон Оссиана", эскиз, фрагмент (1813, карандаш, перо и акварель по бумаге. Монтбан, Частная коллекция)



Франсуа Жерар "Оссиан призывает духов"

(1801, масло, холст, 180,5 x 198,5. Мальмезон, Musée National du Château)

(Блер, Грехем, Хоум, Синклер, Янг и др.) после смерти шотландца (1796) обретает сильный аргумент – в бумагах покойного найдена оригинальная старо-шотландская языковая версия произведений Оссиана! Спор кажется окончательно решенным. Но несколькими десятками лет позднее его возобновляют ирландцы. Дублинская академия объявила конкурс (1829) по исследованию аутентичности произведений Оссиана. В ряды конкурсантов вступили два великолепных знатока гаэльского языка, О'Рейли и Драммонд. Их трактаты практически не отличались – оба бесспорно доказали, что предполагаемый оригинал – это литературная мистификация, что это перевод английской версии "Песен Оссиана" на новогаэльский язык, впрочем, перевод, переполненный чудовищными ошибками. В 1840 году миссис Робинсон в шумной публикации сделала доступным данный вердикт всей Европе, представляя Макферсона мшеником. Так что штука удалась плуту на довольно долгое время⁹, но не навечно. Тем не менее, это было штучкой, обладающей гигантским, памятным культурным значением.



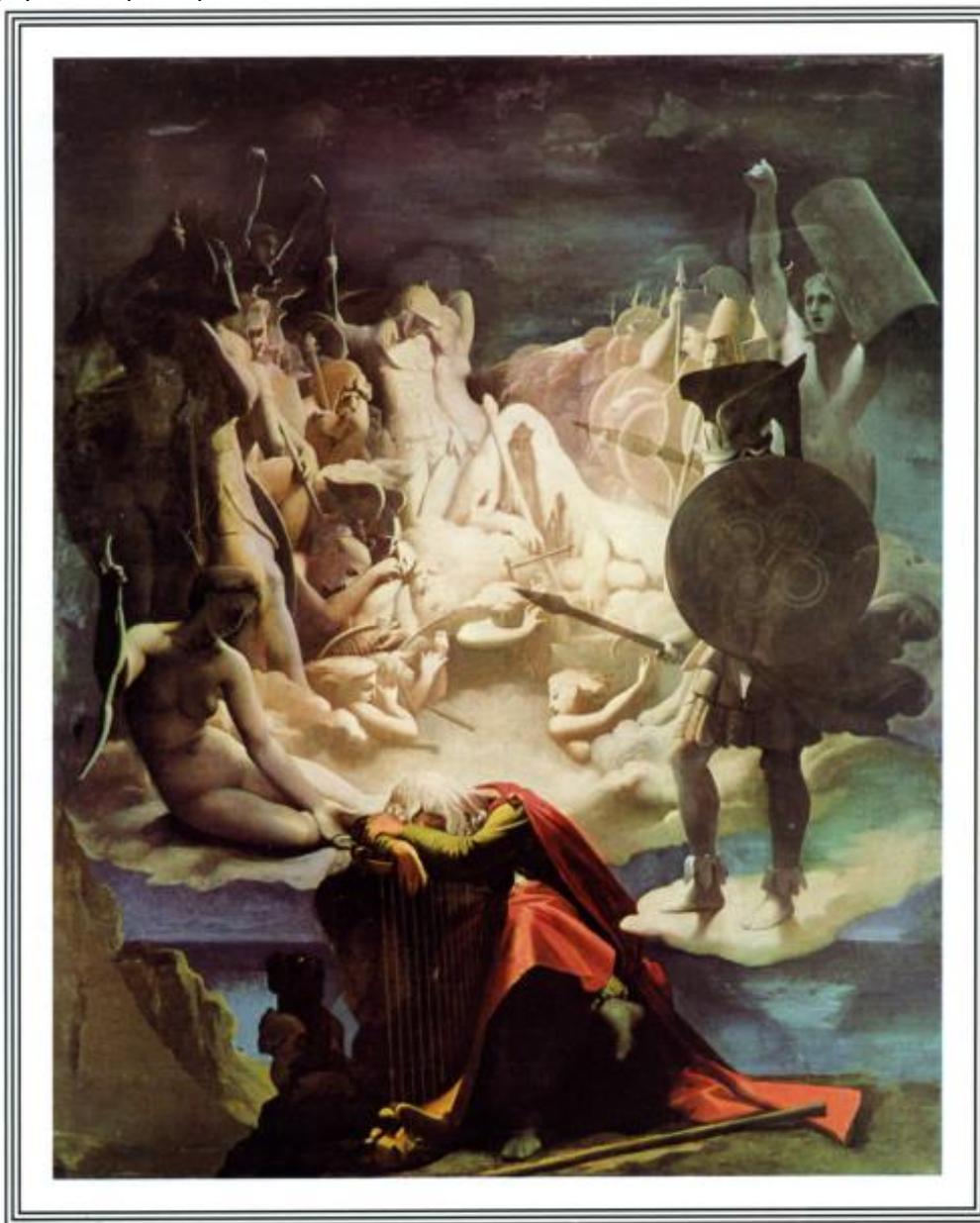
Николай Абрахам Абилгаард "Оссиан",
фрагмент (1782, масло, холст.
Копенгаген, Statens Museum for Kunst)

Что же сделал Джеймс Макферсон? Во-первых, из оригинального творчества древних кельтов он взял некоторые имена и определенные фрагменты сюжетов. Затем он отождествил легендарную староирландскую фигуру Фингала с полулегендарным Финном Мак Кумайллом (жившим, вероятно, в III столетии предводителем группы наемных ирландских рыцарей), делая этого вот Фингала повелителем мнимого шотландского королевства Морвен и даря ему сына Оссиана (сыном Финна был Ойсин), который храбро сражался рядом с папочкой, пока не постарел и не ослеп. Седой Оссиан стал бардом и воспевал славу различным воинам, в особенности же – своего сына Оскара (внука Фингала), который пал по причине измены, а вдова Оскара, прекрасная Мальвина, учила на память баллады тестя, чтобы пересказывать их молодым шотландцам. Все это Макферсон изложил на псевдо-кельтском языке, плотно нашпигованном архаизмами, а впоследствии продал свой продукт в качестве оригинального творчества Оссиана. Можно сказать, что он реализовал рецепт короля Романтиков, Джорджа Гордона то есть лорда Байрона, по словам которого идеальным фундаментом поэтического сюжета является миф со следами фактов; Байрон: *"Терпеть не могу полностью выдуманной произведений (...) Произведение, пускай самое мимолетное, должно иметь какой-то фактографический источник – чистая выдумка это всего лишь умение лгать"*. Лжец Макферсон совершил нечто великое: о создал наиболее коварный апокриф XVIII века, подделку, которая окрылила души всех Романтиков, и которое имело громадное иницирующее и стимулирующее влияние на Романтизм, поскольку

⁹ У меня имеется экземпляр "Poems of Ossian", изданных в 1847 году (в качестве очередного тома издаваемой лейпцигским издательством Таушниц "Коллекции британских авторов" на английском языке), как произведение древнего барда в переводе Макферсона, к тому же с приложением нескольких филологических диссертаций, крайне серьезно рассматривающих *"древнекельтский текст"*, хотя с публикации миссис Робинсон прошло уже 7 лет! – Примечание Автора.

ку пробуждало заинтересованность Средневековьем и народной поэзией (двумя важными атрибутами романтической доктрины) и высвободило Ниагару литературных и художественных деяний. В том числе – и живописных.

"Гомера Севера" (Оссиан был так назван не только лишь в результате приписываемых ему поэтических достоинств, но еще и потому, что он был, по образчику Гомера, слепым) писали красками или рисовали многие неоклассицистические (например, датчанин Абилгаард), предромантические (например, немец Рунге) и романтических мастеров. Особенно интересные варианты создали в этом плане не британцы, а французы. Когда Летурнье выполнил перевод "Песен Оссиана" на французский язык (1777), Франция поддалась оссианомании, и в ход пошли сначала перья, а чуть позже и кисти. Мадам Харви, Жерар, Энгр, Дюкейлар, Гро, Жироде е *tutti quanti*. Если бы за Оссиана им следовало вручать медали, Жироде-Триосон получил бы бронзу за очень наполеоновского и весьма галлюциногенно-призрачного "Оссиана, приветствующего павших французских героев"¹⁰ (1801). Барон Жерар получил бы серебряную медаль, потому что для Мальмезон, другими словами, для самого Наполеона, он создал симпатичный холст тоже призрачного типа, то есть романтического *par excellence* (оригинал был уничтожен; раннюю реплику можно увидеть в Мальмезон, а более позднюю 1809/1810 года – в гамбургском Kunsthalle). Золотая медаль досталась бы тоже неоклассицисту, но охотно занимающемуся романтикой, Энгру, и тоже за холст, изготовленный для монарха, который был обожателем Макферсона, притворяющегося Оссианом.



Жан-Огюст-Доминик Энгр "Сон Оссиана"

¹⁰ См. том VII "Живописи белого человека", глава 75.

(1813, масло, холст, 348 x 275. Монтобан, Musée Ingres)

"Сон Оссиана" Энгра, который должен был украшать плафон спальни Наполеона в римском Palazzo Quirinale, получил (по причине формы плафона) овальную форму, а через какое-то время, когда Энгр эту картину выкупил, его ученик, Раймон Бальз, лениво, потому что целых несколько лет (1834-1841), дорисовывал холсту углы, потому что учитель желал иметь теперь прямоугольник. Трудно сказать, почему эта небольшая дорисовка так никогда и не была закончена (см. левый нижний угол, где оставлен полный след овальной формы), но можно спокойно сказать, что она не испортила чар призрачного ноктурна. Здесь у нас имеется замечательное, контрастное и в то же время гармоничное (а это большое искусство!) сопоставление двух палитр – низ, это полнокрасочная фигура спящего барда на фоне нордического пейзажа, а верх – это эктоплазматический "грязиль" содержания его сна. Брак хроматизма и монохроматизма, равняющийся типичному для Энгра браку романтизма с неоклассицизмом, поскольку Оссиан, два сопровождающих его пса и мрачный пейзаж представляют собой ценность исключительно романтическую, а вот призванные сном персонажи верхней партии близки бледным скульптурам воскрешенной античности. Справа мы видим там Оскара в крылатом шлеме, слева – его жену Мальвину, в центре находится Снежный Король Старнос, у ног которого клубится хор арфисток, а вокруг маячит куча героев (плюс несколько голых героинь, повесившихся на самцах ради эротического мотива) – и все они выглядят словно лишенные красок по причине тумана римские статуи. Роберт Розенблюм называет эту картину "*странной*" (1967), наверняка по причине визионерски-сомнабулической ноктурновости. Других может раздражать театральная статичность ("*живая картина*"), кстати, оправданная неоклассическим призванием художника, равно как и фактом, что непосредственным вдохновением для "Сна Оссиана" была, похоже, опера Ж.-Ф. Лезуэра под названием "Оссиан" (поставленная в Париже в 1804 году), в которой "*сон Оссиана*" (IV акт) подавался под аккомпанемент шести арфисток.

Англичане начали рисовать бардов уже под конец 60-х или в начале 70-х годов XVIII века (самый старый известный мне, это "Бард" Томаса Джонса, 1774). Английские "Барды" бывают двоякого вида, так как родом они из двух литературных источников – из "Песен Оссиана" или же из поэмы Грея "Бард". И вот как раз это второе течение дало наиболее интересное, по моему мнению, представление барда в живописи британцев – я имею в виду "Барда" Мартина. Джон "*Mad*" Мартин (1789-1854) был "*мелодраматичным*" Романтиком, как подчеркивают его биографы. Похоже, по образцу "Битвы" Альтдорфера¹¹ он создавал гигантские пейзажи с малюсенькими человечками, разыгрывающими легендарное (мифологическое или библейское содержание), например, "Садак в поисках Вод Забвения"; все эти мега-сцены предвосхищали голливудские панорамы (верное замечание Линды и Питера Мюррей, 1959). Мне очень нравятся меццотинты Мартина к "Потерянному Раю" Милтона (в моем распоряжении имеются ранние оттиски), но и пара холстов. "Бард" или по второму названию "Проклятие барда", входит в их число.

Живописные версии оссианского направления довольно часто были ноктурнами, в соответствии с фразеологией Макферсона ("*Луна, ты ночи украшенья...*", "*О, отдохни, Звезда, когда же ночь темна / Пусть духа моего светится пламя*"; и т.д.). Но вот версия Мартина (см. ниже) – это дневная сцена. На горных склонах, громадных словно Гималаи, виден (на левом фланге) громадный замок. Снизу каскадами протекает вспененная река, к которой от замка стекает вторая "река" – вьющаяся череда воинов. Справа, на скалах, выветренных, словно разрываемые ураганом облака, стоит бард-арфист и прокликает это войско "*проклятием Камбрии*". Проклятие он посылает армии короля Эдварда I, усмирителя валлийцев. То есть, холст представляет собой иллюстрацией того фрагмента поэмы Грея, который начинается строкой "*В бездну ада провались, о, король ты кровожадный!*", а заканчивается куплетом:

*Таков был звук, что Эдвард услышал,
И каждый, гордый шлем клоня в тревоге,
По Сноудону спускался и вздыхал,
Измученный в томительной дороге;
Могучий Глостер в ужасе застыл,
И Мортимер, затрепетав, копьё схватил.*

(перевод Д. Смирнов-Садовский)

Значительно большая популярность "Песен Оссиана" вызвала, что, благодаря Макферсону, бард для европейцев эпохи пред-Романтизма и Романтизма стал символом песняра-патриота, певца свободы (примером с берегов Вислы был "Польский бард" Адама Ежи Чарторьского, оплакивающего упадок родины), но не будем забывать, что Грей первым, за несколько лет до оссиановской фальшивки, создал как раз такого арфиста-патриота. Среди нарисованных изображений этого герольда свободы à la Грей – холст Мартина находится вне конкуренции. Этот сказочно-монументальный, бес-

¹¹ См. том III "ЖБЧ", глава 31.

прецедентно величественный вид – дарит нам все нюансы Романтизма: романтическую экзальтацию, меланхолию и лирику, романтическую идиллию, ностальгию, драматичность и даже религиозность



Джон Мартин "Бард"

(1817, масло, холст, 215,5 x 157. Ньюкасл-на-Тайне, Laing Art Gallery, Tyne and Wear County Council

Museums)

(проклятия библейских пророков!), романтическое видение "космического" пространства (или же пантеистической природы) и романтическое обращение к источникам поэтического вдохновения, романтическая любовь свободы и романтическое затирание границы между реальным миром и выдумкой; романтический трюк, делающий пейзаж предлогом для вывода наружу состояния духа художника, а еще – романтический бунт. Не пропустил ли я чего-нибудь?

Очень сильный германский Романтизм тоже пережил бардовскую моду, мотивы и мотивации. В "Годах науки Вильгельма Мейстера" Гёте (1796) "*старый арфист*" поет знаменитый куплет "*Знаком ли тебе этот край...?*". А что же с живописью? Вильгельм фон Кюгельген (сын приятеля Фридриха, художника Франца Герхарда фон Кюгельгена): "*Небогатые, суровые, простые и меданхоличные фантазии Фридриха были подобны песне древнего кельтского барда, в искусстве которых имеются только лишь туман, горы и горские луга*". Но не гений Каспара Давида Фридриха подарил немецкой живописи самых знаменитых арфистов. "Сцена с арфистом" Фридриха Кристиана Нильсона из Аугсбурга представляет собой вершину оссианистического направления немецкой живописи, так как представляет нам Оссиана, играющего на арфе Оскару и Мальвине. А вот арфисты Рихтера это – несмотря на их изобразительную неглубокость – это уже метафоры более глубинного вида.



Людвиг Рихтер "Поездка по Эльбе на лодке у замка Шреккенштайн"
(1837, масло, холст, 116,5 x 156,5. Дрезден, Gemäldegalerie Neue Meister)
<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/311568>

Адриан Людвиг Рихтер был бидермайеровским пейзажистом, штампуящим переслаженные ландшафты с "*цепляющим сердце*" содержанием. Уже в 1825 году он заделал "Возвращение арфиста" или же "Арфиста, возвращающегося на родину" (Дрезденская Галерея): мальчишка проводник ведет по горно-лесному тракту (тут вам и лес, и горы) белого коня, на котором сидит (по-женски, боком) слепой бородач, аккомпанируя на арфе собственной песне. Ну прямо тебе иллюстрация к "Проклятию барда" ("Проклятию певца") немецкого Романтика Людвиг Уланда:

*Придерживая арфу, старик сидел верхом,
А златокудрый спутник шел рядышком пешком.*

Перевод: Эллада (<https://www.chitalnya.ru/work/313134/>)

Но гораздо более знаменитая картина Рихтера появилась на свет 12 годами позднее – это "Поездка по Эльбе на лодке у замка Шреккенштайн". В лодке, помимо играющего на арфе барда, мы видим семь персонажей различного возраста, потому интерпретаторы охотно выдвигают заключение о символическом представлении нескольких фаз человеческой жизни (от ребенка до старца). Различ-

ные атрибуты Романтизма – любовь (влюбленная парочка), путешествие (здесь, правда, имеющее характер тривиальной лодочной прогулки, Луна на небе (хотя сцена настолько освещена, что в большинстве репродукций Луна теряется, предполагая дневное время суток!) или же развалины средневекового замка на скалистом обрыве – все это трюки из букваря Романтиков, рутинно разыгрываемые немцами. Мы можем лишь удивляться тому, что руины замка не выглядят пугающе (насколько пугающими были развалины средневековых башен на фоне "Оссианов" Жерара или Энгра), но когда нам становится известно, что Шрекенштайн означает "страшущий камень" – все сразу же становится на свои места.

Бардам автоматически – хотелось бы сказать: "*по определению*" – мы приписываем наличие сердца. Не так, как повелителям. Знаменитые авторитарные правители – начиная с покрытых пылью Навуходоносоров, Македонских, Неронов и Чингиз-ханов, и заканчивая современными Гитлерами, Сталиными и Аминами – все это чудовища без сердца. Ведь абсолютная власть разъедает таким же абсолютным образом (как правильно говорит лорд Эктон), так что Наполеон – тот удивительный повелитель, у которого (как верно замечает Бальзак) осталось сердце в бронзовом теле – обязан был увидеть Романтиков. Но это было исключением, тем временем барда (как верно пишет Лысяк) мы ассоциируем с сердцем, словно лысого с лысиной, считая, будто бы все без исключения барды обладали большим сердцем или же были сердечными. Ошибка. Среди этих арфистов было множество плутов или даже преступников. Ирландских бардов в раннем средневековье народ на какое-то время изгнал, потому что, благодаря своим привилегиям, они превратились в стадо пиявок. Через тысячу и сколько-то сотен лет, когда Романтизм создал безумную моду на бардов, впрочем, даже формализованную, потому что в Англии появлялись общества, воскрешающие поэзию бардов (Gwineddigion Society, 1770; Cambrian Society, 1818; Cymmrodion Society, 1845), были возобновлены (1819) певческие конкурсы арфистов – создалась бардовская мифология, в которой все эти певцы воли и храбрости были такими же замечательными, как гномики из легенд, несущие детям радость и всегда готовые им помочь. Юлиуш Словацкий замечательно высмеял это в стихотворении:

*"Так где найти мне бич, на осужденных духом!
Что лютию на монет настраивают звон,
И каждый бирже тщательно внимает ухом:
За слезы что дадут? Почем сегодня смех? Иль стон?
"Tout beau! Копеечку держи! – бард-голубок воркует...
"Еще держи!" – и воспеваает дев округлости и нрав...
"А подь сюда, лови еще!" – за три в отчаянье тоскует
Иль прославляет пушки, звон мечей и битвы тарарам".*



БУНТАРЬ



"Воспламенить священный бунт".

Адам Ежи Чарторыйский "Польский бард", 1795

Для Романтиков бунт был святостью, а его воспламенение с последующим распространением – обязанностью. Бунт эстетический, политический, общественный, умственный и так далее – на выбор. Идеал Романтика или же "*байрониста*" обязан был быть образчиком бунтаря (Владислав Реймонт: "*Байрон, бунтарь-индивидуалист – это паровая машина, производящая бунтарскую энергию*", 1896). В творчестве Романтиков бунтарь другими словами: рыцарь свободы, гневный, отчаянный и непреклонный разрушитель оков (то ли режимных, то ли стилевых), готовый к мученичеству или к художественному поражению – это головная суперзвезда. В изобразительном искусстве первым романтическим мятежником-бунтарем в 1808 году станет Сатана Уильяма Блейка.

Сатана, одна из (новооткрытых) звезд Романтизма, у Романтиков играл главные или весьма важные роли очень часто. В особенности, у Романтиков пишущих (начиная с Байрона и заканчивая Э.-Т.-А. Гофманом), то же самое было и в случае представителей изобразительных искусств (начиная с Гойи и заканчивая Делакруа). Гёте делает "бога мух", Мефистофеля, главенствующим персонажам "Фауста", а в "*Zahmen Xenien*" (Кроткие ксении) восклицает:

*"Когда вы уменьшаете сатанинскую силу,
Мне над вами хочется лишь смеяться;
Тот, кого все так ненавидят,
Должен быть знаменитостью".*

У Уильяма Блейка Сатана был знаменитостью воистину огромного формата – он был не только дьяволом, но и парабожественным Революционером.

Ранний герой Блейка, Орк (наверняка значащая анаграмма латинского слова "*cor*" – сердце), появился на страницах провидческой "Америки" (1793) в качестве либидической иллюзии, сождение

ночного кошмара, чтобы впоследствии стать героическим любовником, геройским победителем драконов, искоренителем океанских монстров и жестоких тиранов, неумолимо работающим ради людского счастья революционером. Но еще позднее он возвращается туда же, откуда вышел – в мир мрака. По словам Блейка, Орк – это *"святотатственный, ошестившийся Демон; Антихрист, ненавидящий Достоинство Любитель Дикого Бунта"*, другими словами: Сатана, первоначально имеющий вид Змея, но вскоре одаренный Блейком телом юного красавца с волнистыми русыми волосами и импозантной мышечной анатомией.

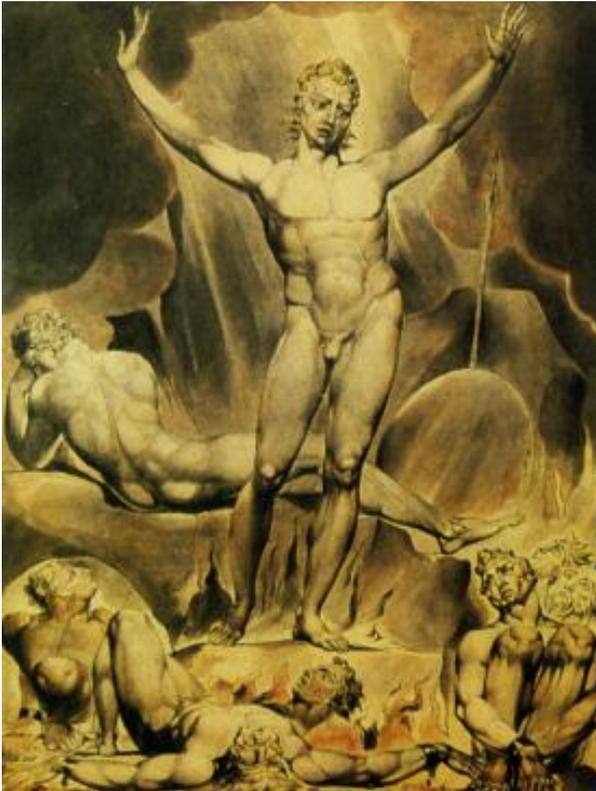
Эжен Делакруа "Мефистофель над городом",
(1828, литография на голубой бумаге, 40,5 x 28.
Женева, Bibliotheca Bodmeriana)



Блейковская эволюция внешности сатаны (от змея, занимающегося оральным сексом с библейской Праматерью, до прекрасного словно Аполлон юноши), а потом совместное функционирование обоих изображений – напоминает историю дьявола в христианской живописи, от змей и драконов из катакомб, до антропоморфизма IX века ("Утрехтский Псалтырь") и последующее сосуществование обеих версий. И все же, гораздо чаще Блейк изображает Демона Орка как человека, в то время как сатана для него является милтоновским падшим ангелом. Настоящих ангелов Блейк не любил, обвиняя их в *"демонстрировании мудрости со спесью, являющейся результатом систематических рассуждений"*, ну а рассуждение – то есть, Разум века Просвещения – он презирал, как и всякий урожденный Романтик. Многие художники и поэты той эпохи, для которых конфликт между Богом и Сатаной персонифицировал сражение между Разумом и Свободой (капризной Суверенностью, вольным Воображением, причудливой Фантазией) – вставали против Бога. В "Обручении Неба и Преисподней" Блейк пишет, что бессильное Добро является атрибутом Разума, в то время как Зло – орудием живительной Энергии. Но не следует считать, будто бы Блейк желал стать герольдом или же рыцарем Зла – ловить художника за слово не имело бы никакого смысла, поскольку непоследовательность (что я и объяснял целой главой № 72) – это блейковское средство номер раз. И главный романтический бунтарь, вышедший из-под кисти Уильяма Б. – милтоновский предводитель взбунтовавшихся ангелов ("Потерянный Рай") – и является прекрасным доказательством этой непоследовательности.

"Потерянный Рай" (1667) Джона Милтона показывал нам сатану как архангела, сброшенного с Неба за его возражения по отношению к творению людей; скорее уже как замученного духа, чем мучителя – другими словами: сатану хитроумного и грозного, но страдающего, то есть несколько лишнего зверства и жестокости. Блейк, который в 1807 году начинает (по заказу Томаса Буттса) творить 12 акварелей, иллюстрирующих шедевр Милтона – идет дальше. Жан-Жак Майо: *"О Милтоне можно было бы сказать, что тот был на стороне Сатаны, Сатаны не зная"* (1972). Блейк считается интимным знатоком Сатаны, и он придает ему посредством монохроматической акварели внешность и тело революционера Орка плюс конфигурацию... Иисуса Христа! Аналитики могут указывать друг другу на работы более ранних британских иллюстраторов поэмы Милтона (Фюссли, Барри, Стотхард, Лоуренс и др.) как вдохновлявших Блейка, но истинным иконографическим источником "Сатаны, пробуждающего взбунтовавшихся ангелов" было средневеково-ренессансное представление воскресшего Христа (наиболее прекрасно выполненное Рафаэлем и Грюневальдом), которым сам Блейк воспользовался для собственных "Воскрешений Христа". Короче говоря: Христос и Сата-

на-Орк у Блейка совершенно не различаются – оба являются хорошо сложенными юношами, которые вздымают руки в одновременно торжествующе, танцевальном и пророческом жесте. Ведь для "Безумца" Блейка Сатана является Мессией, Антихрист – Христом, чудовище – бунтарем-спасителем.



Уильям Блейк "Сатана, пробуждающий взбунтовавшихся ангелов" (1808, акварель на бумаге, 51,8 x 39,3.
Лондон, Victoria and Albert Museum)



Уильям Блейк "Воскрешение Иисуса Христа" (~1805, черные чернила, графит и акварель по бумаге, 41,4 x 30,2.
Бостон, The Fogg Art Museum, Harvard University)



Слева: Маттиас Грюневальд "Воскрешение Христа", фрагмент (1512/15, масло по дереву. Кольмар, Musée d'Unterlinden);
справа: Рафаэль Санти "Преображение", фрагмент (1518-1520, масло по дереву, Ватикан, Pinacoteca Vaticana)



В эпилоге "Райских Врат" (1794) Блейк пишет:
*"Ведь правда, Сатана, ты лишь глупец,
Не отличающий Людей от Одеяний (...)"*

*Хотя и Почитают все тебя под Божьим Именем:
Христа и Иеговы....."*

Шарль Бодлер: "Лицо первого сатаны было двузначного пола, а тело мягкостью линий походило древних Вакхов. Прекрасные, грустные глаза мрачного и неопределенного цвета, были похожи на фиалки, еще отяжелевшие от слез бури, а приоткрытые губы, откуда исходил запах духов – на раскаленные кадильницы; пахнувшие мускусом насекомые поблескивали, трепеща крылышками, под его жарким дыханием (1869. Шестью десятилетиями ранее (или позднее) один поэт реализовал представления другого поэта – Сатана из "Парижского сплина" этот тот же самый красавчик Орк, которого изображает "Сатана, пробуждающий взбунтовавшихся ангелов" (он же "Сатана, взывающий к восстанию собственные отряды" или же "Сатана и взбунтовавшиеся ангелы"). Кстати, поэты эпохи Романтизма охотно персонифицировали героя-бунтаря с изображением сатаны; примером может быть Словацкий:

*"Начнет меня мой вымысел гневить,
Героя душу к дьяволу отправлю,
И точно всем сумею угодить,
Со мной кто не заплачет – так заставлю,
Велю аристократам слезы лить,
От них и демократов не избавлю".*

(Беневский, Песнь вторая, перевод: Б.Ф. Стахеев)

Аристократия с демократией вели бешеный танец в течение всей эпохи Романтизма, с момента упадка Императора под Ватерлоо. Молодые Романтики уже раньше понимали, что сражение так называемых "легитимных монархов" с "корсиканским узурпатором", это сражение тупой реакции с просвещенным абсолютизмом (гораздо более близким демократии, чем деспотии), потому, en mass, становились на стороне Императора, даже вопреки собственным правительствам. После Ватерлоо эту истину поняли все поработанные народы. Причем – о чудо! – не только в Европе. Поклонение Бонапарту и тоска по нему имели глобальный характер. Изумленные путешественники и этнографы обнаруживали культ Наполеона – культ бога или святого – в самых странных местах света. Туземцы почитали Цезаря в качестве божества в джунглях Мадагаскара и в пампах Патагонии, в Африке и в Океании, в Азии (небольшие статуи Наполеона находили в буддийских монастырях) и на берегах Амазонки (где туземцы пели гимн "Napoléon gran Hombre" – "Наполеон – великий Человек"), в то время как на берегах Байкала и на границах Аравии народ молился, чтобы пришел Наполеон и освободил их.



Жак-Луи Давид "Генерал Бонапарте"
(1797/1798, масло, холст, 81 x 65. Париж, Musée)

Теодор Жерико "Бунтовщик" или же
"Эскиз модели" (? , масло, холст, 64 x 53. Москва,

National du Louvre	Государственный Музей Изобразительных Искусств им. Пушкина)
--------------------	---

В Европе, где еще очень долго после смерти Бонапарте культовое почитание его переполняло сердца миллионов людей *не только творцов и интеллектуалов, не только обывателей, но и "народа", то есть рабочих и крестьян – тоже мечтали об освобождении. В пивных рабочие по привычке заказывали дополнительный стакан, а когда трактирщик спрашивал, для кого, отрезали: "Для того, кто придет!", имея в виду Императора-освободителя. Ведь реакционные монархи, как только лишь победили корсиканца, наложили на Европу тоталитарное ярмо Священного Перемирия, аннулировали либеральные наполеоновские реформы. Континент превратился в пустыню, где не могли существовать справедливость, приличия и честь, а слово "пустота" сделалось девизом пессимизма Романтиков. Альфред де Мюссе пишет в знаменитой "Исповеди сына века": *"И тогда на развалинах мира уселась озабоченная молодежь. Все те дети, которые в течение пятнадцати лет мечтали понаполеоновски, теперь охватили своей мыслью весь мир. Они видели землю и небо, улицы и дороги – и все это было пусто..."*. Словацкий пишет, что Сатана поднял его, печального, на мировую вершину *"и показал повсюду пустыню"*. Виктор Бромберт пишет о Викторе Гюго: *"Для Гюго эта страна, которую Наполеон мобилизовал на бой против стен, границ и даже против самой немощи – после Ватерлоо становится пустым сосудом"*. Для всех Романтиков таким сосудом после свержения Наполеона стала Европа Священных Интриг и Закулисных Договоров – пустой горшок, оплетенный змеиными щупальцами шпииков и жандармов (как в романе Стендале "Пармская Обитель"), в соответствии, впрочем, со словами самого Наполеона, который предостерегал, что тоталитаризм повсюду вырастает там, где систему полностью перехватывает политическая полиция.

Систему захватывает репрессивная полиция повсюду там, где идеология (легитимизма, феодализма, социализма, коммунизма, фашизма, нацизма et consortes) умеет доминировать разум и приличия, что болезненно тренировали на себе миллионы обитателей XX столетия пытаемые идеологиями *"спецов по осчастливлению человечества"* или же *"осчастливителей народа"*, то есть лозунгами и руками демагогов, занимающихся так называемой *"общественной инженерией"*. До сих пор актуальным является свидетельство третьего из польских романтических пророков, Зыгмунта Красиньского, в плане того, как Император относился к идеологам: *"Наполеон был прав, когда плевал в глаза Идеологам, потому что Идеологи – это те, что болтают про идеи, а как только нужно ее исполнить, они исполняют ее совершенно иными средствами, чем те, которых идея требует. В связи с этим, ее только искривляют и лишают плоти"* (1847). Венгерский поэт Даниэль Берженьи (стихотворение: "К Наполеону"): *"Твои ладони держали священную народов судьбу"*. Ненавидящий тиранов Байрон благословил эти

*"..... руки,
что раз уже гордыню их унизили,
что сон согнали у сидящих на тронах;
так вознесем же честь этим царственным рукам"*.

Но эти *"царственные руки"* были пленены на Святой Елене, и Европу оплели кандалы. Пушкин писал: *"Святая Русь превратилась в страну, в которой жить уже невозможно"*. И во всех странах Европы думали идентично. С каждым месяцем росло количество глаз, таких же гневных, как на великолепном масляном эскизе Жерико "Бунтовщик", на котором пропитанный боевым духом атлет, обладает лицом и горящим взглядом Бонапарте с незавершенной картины Давида. Кажется, что оба эти холста говорят словами Стендала: *"Необходимо отваги, чтобы быть романтичным, ведь необходимо р и с к о в а т ь !"* (1823). Рисковать словно образцово-показательный Романтик Байрон, который бунтует неустанно и повсюду – в школе (против силачей, которые бьют тех, кто слабее их), в Церкви (против репрессий, направленных против ирландских католиков, хотя сам он принадлежал к англиканской церкви, то есть – к репрессорам), в Палате Лордов (против угнетения ноттингемских ткачей за *"революционные акты"*), в салонах (против лжи, сплетен, оговоров), во всей Европе (против нарушения прав и всяческого ограничения свобод), в любом месте (против негодяев и сволочей). *"Честь так же важна, как и диета"*, - замечательно насмеялся он в письме к коллеге, тоже поэту, Муру.

Чтобы вернуть честь, начали организовываться – вскоре после свержения Бонапарте - многочисленные тайные организации. Повсюду – между Москвой и Лиссабоном. Игнаций Домейко (приятель Мицкевича): *"Крупные и неустанные заговоры, вызванные правлением Священного Перемирия, разрывали тогда Европу (...) Множились тайные общества"*. Огнем полыхнуло в 1820 году и уже не переставало – теперь начинают множиться кровавые бунты. Франция (начиная с заговора *"chevaliers de la liberté"*), Испания, Италия (Венеция, Неаполь), Греция, Россия, Польша, Ирландия, Венгрия, Германия и т.д.. Главные мятежи Романтизма: испанский (1820-1823), российский (декабристы 1825), греческий (1821-1827), французский (Июльская революция 1830), польский (ноябрьское восстание 1830-1831) и общеевропейская Весна Народов (1848 – от Вены и Кракова до Ирландии, Сицилии, всей Италии плюс практически всей Германии). Второе выступление поляков – январское

восстание (1863) – закрывает эпоху Романтизма, словно залитая кровью каменная плита, привалившая красивую гробницу.

Среди великих романтических поэтов, которые столь охотно призывали к бунту, только двое приняло участие в борьбе: венгр Шандор Петефи (погиб в битве под Шегешвар, 1849, в качестве адъютанта польского генерала Юзефа Бема) и – "noblesse oblige" – король Романтизма, лорд Байрон (принял участие в греческом восстании, в ходе которого и умер). Поляков подвели Словацкий (он тогда выехал из Варшавы) и, в особенности, Мицкевич, который приложил все силы, чтобы не принять участие в ноябрьском восстании, наказанием за что было, среди всего прочего, злорадное стихотворение Каэтана Кожмяна 1832 года:

*"...перед позором никто не укроется,
Кто других заставляет драться, а сам не дерется,
Министрель, вайделот или бард, дело не в этом,
Только трус он – раз с поля позорно несется".*

Весьма редко за оружие бунтарей хватались художники (Домье) и скульпторы (Давид д'Анжер); еще реже – художники, представляющие собой вершину Романтизма. Делакруа нарисовал самого себя с ружьем на баррикаде в знаменитой "Свободе, ведущей народ"; и этот его портрет стал живописным "логотипом" политического бунта Романтиков, но живой Делакруа на баррикадах, похоже, никогда не был и не стрелял. Намеки, будто бы он занимался подобного рода геройство, тут же были высмеяны свидетелем событий, Александром Дюма, а впоследствии дезавуированы биографами художника (Филипп Жулиан: "Делакруа не принимал участия в революции с оружием в руках", 1963). Но фактом является то, что все три дня боев он бегал по парижским улицам с дружкой, Эженом Лами, не бреясь и практически без сна, так что, возможно, он приложил руку к строительству баррикад? Несколькими годами ранее он в тайне сотрудничал с карбонариями. Но через 18 лет, в момент революции 1848 года, на любую политику он плевал. Своему обожателю, юному художнику, он тогда буркнет: "Мсье ошибается, я, скорее, бунтарь, чем революционер!". Что означает: я - Романтик, художник, а остальное меня не касается. Теофил Сильвестр: "У Жерико нет политических убеждений – его цель, это только лишь реформа живописи (...) Делакруа тоже не испытывает каких-то политических наклонностей – вся его страсть заключается в выражении жизненных драм, бури чувств и поэтических глубин" (1855).



Эжен Делакруа "Свобода, ведущая народ на баррикады", фрагмент (1830, масло, холст. Париж, Musée National du Louvre)

Но остался "логотип" – изображение политического бунтаря, то есть революционера периода Романтизма. Делакруа изобразил сам себя как молодого интеллигента (студента, горожанина, художника?) в цилиндре и с охотничьим ружьем, которое он держит двумя руками, на картине, содержание которой через 30 лет проникнет в "Отверженных" Виктора Гюго, но вот к публике, любящей живопись, попадет не без трудностей. Дело в том, что правительство купило эту картину (после Салона 1831 года), чтобы через пару месяцев убрать ее из Люксембургского Музея и оставить на хранение у художника без права экспозиции (!). Несколько десятков лет холст будет кочевать по комнатам частных домов и запасникам музеев, выставляться картина будет совершенно случайным образом, ненадолго (Революция 1848, Мировая Выставка 1855), чтобы лишь в 1874 году стать фрагментом постоянной

экспозиции Лувра. Чуть ранее – уже после поражения Весны Народов (1848), которая Женьке Делакруа была до лампочки – немецкий Романтик Альфред Ретель успеет (в 1853 году он сойдет с ума) сделать парафраз знаменитого произведения француза своей "Смертью, восходящей на баррикады" – гравюрой по дереву из превосходного цикла "Танец Смерти еще раз".

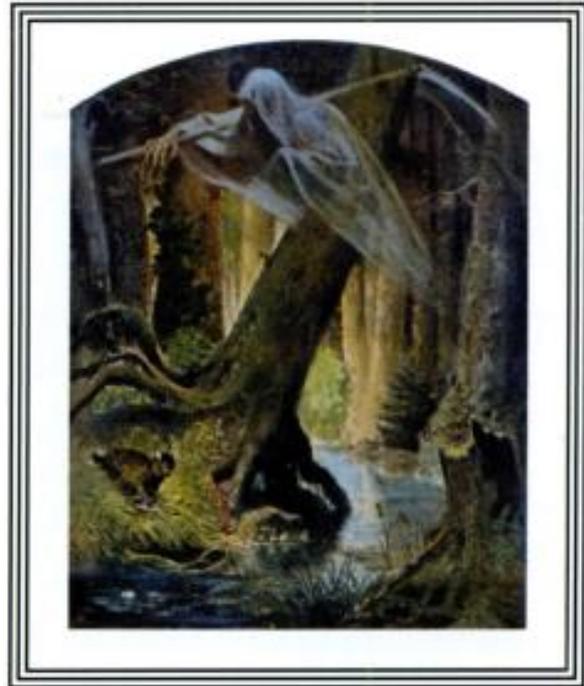


Альфред Ретель, "Смерть на баррикаде воинов Весны Народов" [фрагмент цикла "Танец Смерти еще раз"] (1849, гравюра по дереву, 22 x 32)



Эжен Делакруа "Свобода, ведущая народ на баррикады"
(1830, масло, холст, 260 x 325. Париж, Musée National du Louvre)

Все романтические порывы были утоплены в крови – повсюду торжествовала смерть. Политический бунт удался, а вот политический бунт – нет. На последний кровавый романтический мятеж (Январское восстание) польский Романтик Артур Гроттгер ответил чарующе красивым, хотя и очень пессимистическим символом – чащоба, через которую идет смерть. "*Finis Poloniae*" ("Конец Польши" – лат.) равнялся завершению Романтизма.



Артур Гроттгер "Чаша", раскрашенная версия (1864, карандаш и пастель по картону, оригинал делался карандашом и светло-желтой сепией, 59 x 45,5. Частная коллекция)



МЕЧТАТЕЛЬ



"*Так что же мечта такое? Работа души...*".
Адам Мицкевич "Сон (из лорда Байрона)", 1823

"*Счастливы тот, кто в мечтаниях мрачных замкнул тишину...*".
Юлиуш Словацкий "Час мысли", 1833

Наконец – "*last but not least*" – весьма популярный в литературе и изобразительном искусстве Романтизма герой, который навязчиво мечтает, чего-то выдумывает, видит сны и впадает в меланхолию. Истинная звезда романтического эпоса: тип отшельника, почитателя ностальгии, меланхолика, аутсайдера, мечтателя и т.д. Ностальгически-мечтательная меланхолия пожелала стать музой Романтикой, так что обратилась к ним так, как в "Освобождении" Станислава Выспанского Муза обращается к Конраду:

"*Меланхолию сыграю я сама:
я – как роль, как великая дама!
И весь театр слушает меня*".

Весь театр Романтизма охотно слушал. Немецкий (по месту рождения австрийский) Романтик Николаус Ленау (Николаус Франц Ниёмбш фон Штрехленау) в стихотворении "К меланхолии" уже первым предложением выразил желание всех своих коллег

"*Моя подруга по всей жизни,
Меланхолия.....*"

Количество стихотворений, сонетов, поэм и романтических баллад, носящих одинаковое название ("Меланхолия" или "К меланхолии") было огромно, при чем, похоже, рифмы Джона Китса, названные именно таким образом, пользовались наибольшей популярностью. Словацкий спрашивал:

"*О, меланхолия! Откуда родом, нимфа?
А может ты заразная болезнь или эпидемия?*".

М действительно, ее посчитали болезненным недугом – "болезнью века" ("*mal du siècle*") – другими словами: своеобразной паранойей или шизофренией тех нескольких поколений,

которые и сформировали генерацию Романтиков. Всякий Романтик мог бы сказать словами Кажимежа Тетмайера: "О, меланхолия! Ты душа души моей!". И многие так говорили или же... скрежетали зубами. Словацкий проклинал меланхолию, жалуясь, что из-за нее: "Сегодня не поляк я, но истинный байронист". И правда, погруженного в поэзии мечтателя-меланхолика называли "байроническим". Хотя сам Байрон любил отпираться от мечтательности и меланхолизма ("Предпочитаю способность к действиям: военным, политическим, даже научным, всяческим спекуляциям тех, кто только мечтатели"), но его стихи буквально лопаются от меланхолии и мечтательности. К примеру, "Экспромт в ответ другу" он начал двустушием:

*"Когда из глубины души моей угрюмой,
Где грусть одна живёт в тоске немой..."* (перевод Н.И. Гнедича)



Гравюра Кристиана Фридриха по рисунку Каспара Давида Фридриха "Меланхолия" (~1803, гравюра по дереву, 17 x 11,9. Нью-Йорк, The Metropolitan Museum of Art)

Валенты Ванькович
"Мицкевич на вершине Аюдага"
(1827/1828, масло, холст, 148 x 125.
Варшава, Muzeum Narodowy)





Георг Фридрих Керстинг "Художник, читающий при лампе" или "Чтение" (1814, масло, холст. Винтертур, Oskar Reinhart Foundation) https://artchive.ru/artists/728~Georg_Fridrikh_Kersting/works/192718~Chtenie



Йоган Кристиан Клаузен Даль "Утро после штормовой ночи" (1819, масло, холст, 74,5 x 105,6. Мюнхен, Neue Pinakothek)

Та же мечтательная печаль все время выползала на лбы, рисуемые Романтиками, чтобы нахмурить их меланхолией или там ностальгией, причем, весьма существенную роль играла здесь рука, согнутая в локте таким образом, чтобы ладонь могла подпереть подбородок, словно у "Мыслителя" Родена (например, у Мицкевича, в одиночестве медитирующего среди крымских гор) или же коснуться лба или виска (как у сконцентрировавшегося на чтении мужчины Керстинга), что придает задумчивости философско-метафизическую глубину, в особой степени ценимую поэтами или же людьми с романтическим сердцем или же духом. Весьма важно освещение (лучше всего время сумерек или вечер, следовательно, заходящее солнце, луна, лампа или же свеча), а еще важным является окружение, в обязательной степени – принадлежащее отшельнику, при чем, ради драматизации эффекта можно придать развалины или скалы, поскольку и то и другое являются генератором меланхолических проявлений. Ленау так обращался стихом к меланхолии:

*"В скалы ты вела и щели,
Где орёл один летал,
Где вздымались в небо ели,
И ручей где бушевал".*

(Николаус Ленау "К меланхолии", пер. Владимир Филиппов)

Этот куплет немецкой романтической поэзии, как правило, замечательно соответствует множеству пейзажей немецких Романтиков (Фридрих, Карус и т.д.), только мне, по закону субъективизма, он напоминает холст наиболее выдающегося норвежского Романтика, пейзажиста Даля (1788-1857), где, правда, не "ручей бушевал", но море, разбившее корабль о камни, а меланхолия отшельника (наполовину отшельника, поскольку его сопровождает пес) это сестра отчаяния, вызванного катастрофой – но настроение романтической "болезни века" передано здесь очень четкой нотой и, вопреки трагедии, нотой, скорее лирической, чем трагической.

Ноту меланхолии, призывающей смерть в качестве свидетеля размышлений, в ранние эпохи наигрывали с помощью черепов. Живопись белого человека переполнена всеми этими скелетными символами "*memento mori*" – сотни персонажей, демонстрирующих свою печаль на картинах под названием "Меланхолия" обезьянничали Гамлета, потому что получили от художника череп (пример: "Юноша с черепом" ли же "Гамлет" или же "Vanitas" Хальса; другие примеры я представлял в предыдущих томах "ЖБЧ"¹²).



Франс Хальс "Юноша с черепом"
(1626/1628, масло, холст, 92,2 x 80,8. Лондон, National Gallery)

¹² См. том III, глава 32; том V, главы 47 и 51, том VII, глава 75.

<http://www.rodon.org/art-080307121618>

Фокус возвращается благодаря Романтикам, в особенности – французским (Жерико и Делакруа), а пальма первенства принадлежит, похоже, "Портрету художника" Жерико, который долгое время принимался за автопортрет, но сейчас мы считаем, что это портрет кого-то другого (Додро-Дорси или Джумара). Не учитывая персоналии модели, это *"пример идеального портрета романтического художника"*, а видимый здесь череп представляет *"элемент медитации, это символ одиночества и декадентского стремления к смерти, столь свойственного Романтикам"* (Каталин Геллер, 1985). И правда, Романтики охотно уничтожали себя (знаменитые самоубийства Клейста, Ленау, Нерваля), художники – тоже (самым знаменитым было самоубийство Гро; Жерико засчитал несколько неудачных попыток). Неоклассицист Энгр запрещал своим ученикам рисовать черепа (то есть, *"гамлетизировать"*), только Жерико не был в числе его учеников, равно как и в числе *"хороших мальчиков"*, и это он с грохотом разорвал живописные ворота французского романтизма, в том числе – и этим холстом, герой которого изображает медитирующего Гамлета (висок, как подобает мыслителю, лежит на ладони) – размышляющего (под палитрой и черепом) о предназначении, о жизни, о смерти, об искусстве, о судьбе и об удаче.



Теодор Жерико
"Портрет художника в мастерской"
(~1818, масло, холст, 147 x 114.
Париж, Musée National du Louvre)

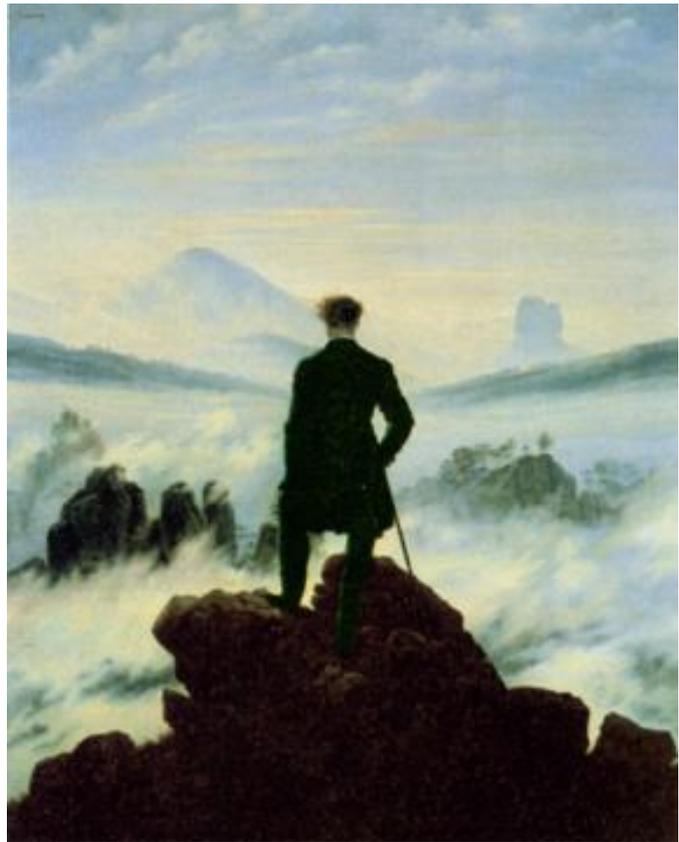


Иоганн Фюссли "Автопортрет" (1777/1779, черный и белый карандаш по бумаге ручной работы, 32,4 x 50,2. Лондон, National Gallery)
 Каспар Давид Фридрих "Автопортрет" (~1802, тушь, перо, графит по бумаге, 26,7 x 21,5. Гамбург, Kunsthalle)

Только вот королевством романтической меланхолии была не Франция, и даже не Англия с ее оссианическим *"joy of grief"* (наслаждением печалью) – но Германия. Знаменитая немецкая *"Weltschmerz"* (меланхолия, пессимизм, космогоническая, всемирная печаль) это термин, который появился только лишь в первой половине 20-х годов XIX столетия у немецкого писателя Рихтера (Иоганн П. Фридрих Рихтер, прозываемый Жан-Поль), чтобы очень быстро его "купил" Генрих Гейне, равно как и другие поэты, чтобы его адаптировали и другие языки (английский термин *"world-woe"*) и т.д.; но германские литературные корни самого явления являются гораздо более старшими, они достигают Средневековья. Для определения мечтателя-меланхолика немцы используют термин либо *"Träumer"*, либо же *"Weltschmerzler"*. Первый термин брался от слова *"Traum"*, которое имеет два значения: мечта и сон. Ониричность и мечтательность всегда представляли собой дуэт сиамских сестер, и эта их однойцовая структура звучит уже в средневековой литературе, хотя бы у немецкого миннезингера Вальтера фон Фогельвайде, автора поэтического убеждения, будто бы жизнь является только лишь сном.

Меланхолия, то есть мечтательность с пессимистической или страдальческой окраской, штурмует немецкие мозги уже в XVIII столетии. Мы обнаруживаем ее хотя бы на страницах "Вертера", где главным героем Гете сделал разбитое любовью сердце. В то время, как практически всю Европу бомбардируют прожектора французского Просвещения, продвигающего культ Разума – Германия, пускай и совместно строят *"Aufklärung"* (здесь: Просвещение – нем.), но первая противопоставляет Разуму в качестве альтернативы – Сердце: Гердер апеллирует к *"мудрецам"* своей "Механикой сердца", чтобы те оживили свои *"остывшие сердца"*, а Новалис (Фридрих Леопольд фон Хартенберг) воспевает в своем "Гимне к ночи": *"Лиру сердца моего тронуло дыхание меланхолии. Слезами росы стекаю к сгоревшему пеплу. Отдаленные воспоминания, желания молодости, сны детства, мертвые надежды и одетые в серое ничтожные радости длинной жизни – вздымаются, словно вечерние туманы, когда заходит солнце"* (1800).

Каспар Давид Фридрих
"Путник над морем тумана" или же "Кас-
пар Давид Фридрих на вершине горы"
(1818, масло, холст, 94,8 x 74,8.
Гамбург, Kunsthalle)



Мечтательность, меланхолию, ностальгию, ониричность, пессимизм и всяческие производные чувства, которые можно замкнуть в формулу "*метафизического беспокойства*" ("*metaphysische Unrast*") – мы находим на автопортретах многих немецких художников, равно как и у легиона германских философов, писателей, поэтов и драматургов конца XVIII и первой половины XIX века (Клейст, Шопенгауэр, Гофман, братья Гримм, Тик, Ленау, Рихтер, Арним, Brentano, Эйхендорфф, Гейне и т.д.). Французы выдали из своих рядов меньше певцов меланхолии; главными среди них являлись Сенанкур и Нерваль, оба находились под немецким влиянием (Сенанкур под влиянием Рихтера и Новалиса; а путешествовавшего через всю Германию, переводившего немцев, упивавшегося германским Романтизмом Нерваля прямо называли "*германистом*", и однажды зимней ночью он покончил с собой, словно герой Гёте, и его оплакивала вся романтическая Европа). Очень многие немецкие Романтики кончили жизнь странно, и не только посредством самоубийства. Клеменс Brentano, эксцентричный светский лев и путешественник, отрекается от мира и людей в возрасте 40 лет (1818), чтобы следующие 24 года вести жизнь отшельника. "*Weltchmerz*" того же разряда, что привел Brentano в пустынь – Ленау, тоже путешественника и певца меланхолии, завел в сумасшедший дом (1844). В свою очередь, Вильгельм Генрих Вакенродер, автор манифеста немецкого Романтизма "*Herzensergiessungen eines Kunst liebenden Klosterbruders*" ("*Сердечные признания любящего искусство монаха*"), умер (1798) в возрасте 25 лет после таинственной болезни, которую историки диагностируют как "*романтический невроз*" (sic!). Его приятель, романтический сказочник Людвиг Тик, обожатель "магической ночной атмосферы лесов Гарца при свете луны" – попал в "мрачный настрой, граничащий с неврастенией". И так далее, и тому подобное.

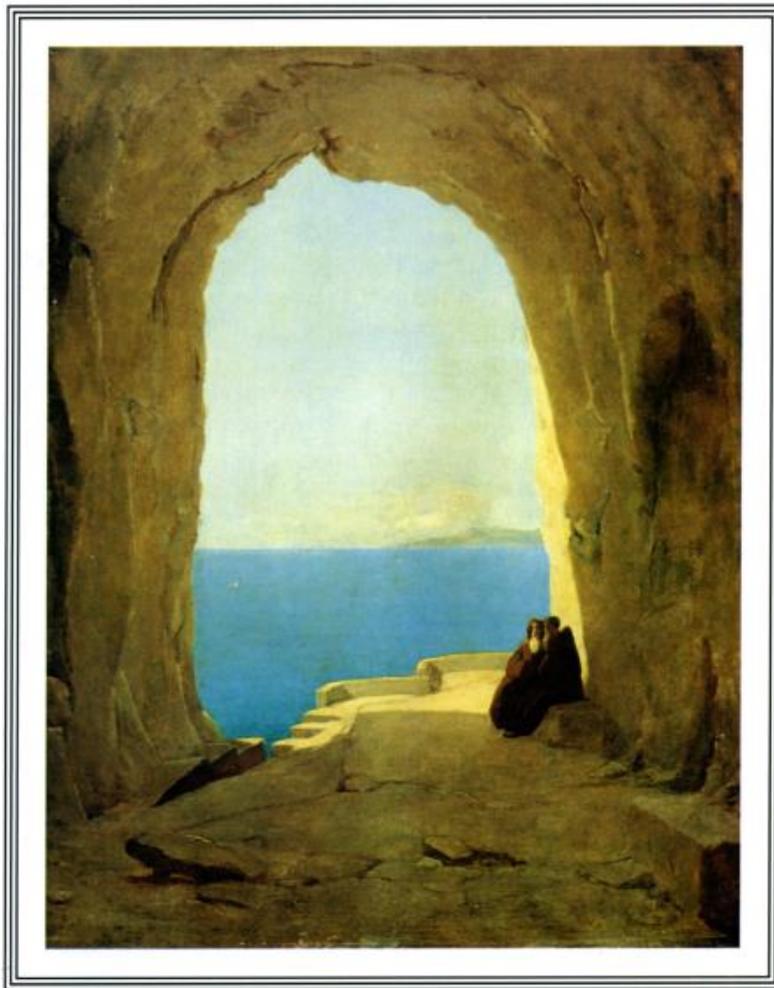


Каспар Давид Фридрих "Вид на массив Шмидеберге"
(1815/1820, акварель по бумаге, 26,1 x 35,1. Москва, Государственный Музей Изобразительных
Искусств им. А.С. Пушкина)

<https://www.amazon.com/Schmiedeberge-Caspar-Friedrich-24x32-Inch-Art/dp/B00AO2UU5E>

Магия луны и метафизика меланхолии заняли ведущее место в творчестве гения живописи Германии эпохи Романтизма – Каспара Давида Фридриха. Художник Людвиг Рихтер прямо жаловался на "*болезненную меланхолию*", исходящую из картин Фридриха. Что, собственно, означало, что их автора он видит больным человеком по причине меланхоличности, другими словами: патологическим меланхоликом. Если принять более позднюю (вторая половина XIX века) классификацию германского философа Эдуарда фон Гауптманна, который различал три вида меланхолии – естественную (люди с врожденной депрессией), специальную (человек мучается по конкретной причине) и неопределенную (таинственный недуг, труднообъяснимый) – Фридрих, похоже, балансировал бы между первым и третьим случаями, не без временного участия второго вида. Тем не менее, когда речь идет о его произведениях – не будем забывать, что в Романтизме меланхолия была модой, так что эта четвертая (не учтенная Гауптманном) разновидность меланхоличности могла стекать с кисти Фридриха довольно "уставно", в соответствии со вкусами эпохи. Естественное давление было, вероятнее всего, решающим, но "*вертеровский*" настрой, привитый стилем поэтами, тоже должен был действовать.

Более существенную, чем меланхолия и мода, роль здесь играло отшельничество. Фридрих – человек спокойный, робкий, интроверт, "чужак", много времени посвящающий медитациям, и столь глубоко меланхоличный, насколько меланхоличными были его картины – был женат, имел детей, что не мешало ему быть буквально патологическим одиночкой, и что никак не мешает одному другому (пример, Пьеро ди Козимо), о чем мне известно не только лишь благодаря истории и литературе. Героями его картин являются исключительно одинокие люди, даже если у них и имеется компания - пары или троицы (родственники супруги, приятели) всегда вызывают впечатление одиночек, а тот факт, что в картине они фигурируют вместе, ничего не меняет. Во Фридрихе был заложен культ одиночества, и каждая его картина буквально поет об этом.



Карл Блехен "Два монаха в гроте над Неаполитанским Заливом"
(1829/1830, масло, дерево, 37 x 29. Кёльн, Wallraf-Richartz Museum)

Одиночества он искал, путешествуя. Ему случалось путешествовать в компании, но он предпочитал в одиночку. Он даже отказал своему любителю и меценату, русскому поэту Василию Жуковскому, когда тот предложил совместную поездку в Швейцарию. Художник отказал деликатно, поясняя, что был бы неудачным компаньоном, и что разговаривать с природой он умеет только один на один. Людям он объяснял: *"Мне нужно одиночество"*, *"Я должен быть сам, чтобы оставаться собой"*, *"Я прячу для себя защитный кокон"*, *"Хочу быть с природой один на один"*. Как-то раз он провел целую неделю в горах и лесной чаще, бродя и делая эскизы. Жене писал (июль 1822): *"Все стало тишиной – тишина меня излечивает"*. Многочисленные пейзажи Фридриха – это "автопортреты" представляющие одинокого пешехода перед лицом гор или на их вершине, словно живописное переложение сонаты Франца Шуберта "Путник" (1821) и фраз романтических поэтов (Гёте: *"Природа является великим утешителем"*). Очень чарующие, буквально соблазняющие картинки (соблазняющие гораздо сильнее, чем произведения конкурентов или же эпигонов; примером может быть монашеское полу-одиночество на чарующей в какой-то степени картине Блехена. Приятель Фридриха, врач и художник Карл Густав Карус, писал в своих "Девяти письмах о пейзажной живописи" (тексты 1915-1824, опубликованы 1831-1835): *"Одинокая фигура, посвятившая себя созерцанию пустого пейзажа, провоцирует зрителя занять ее место"*.



Каспар Давид Фридрих
"Мечтатель"
(1835/1836, масло, холст, 27 x 21.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж)
[https://muzei-
mira.com/kartini_germania/443-ruiny-
monastyrya-oybin-mechtatel-kaspar-david-
fridrih.html](https://muzei-mira.com/kartini_germania/443-ruiny-monastyrya-oybin-mechtatel-kaspar-david-fridrih.html)

Рядом – сами понимаете – фотография
Автора.



Как раз к этому провоцирует одинокая фигура на небольшой картине Фридриха, которая обладает характером лозунга, герба или "логотипа", поскольку это изображение романтического героя-меланхолика не имеет конкурентов. "Der Träumer" – "Мечтатель". Погруженный в мыслях одиночка в развалинах монастыря на горе Ойбин, неподалеку от Циттау (Саксония). Монастырь этот, основанный императором Карлом IV под конец XIV века, заменил собой предыдущее разбойничье укрепление, но в XVI веке он сгорел, развалины же окончательно добил сдвиг горного склона в следующем столетии. Сохранились остатки церкви, которые Фридрих посещал со своим приятелем, художником Георгом Керстингом, когда путешествовал в Исполиновы Горы (наиболее высокая часть Судет – прим.перевод.) (июль 1810). Когда он писал картину? Долгое время считалось, что вскоре после того визита, но сегодня мы предполагаем, что только лишь в 30-х годах. Фактурная неоднородность холста заставляет датировать его 1835 или 1836 годами, поскольку несколько ранее (1834 или 1835) Фридрих пережил сильный апоплексический приступ, после чего наступил частичный паралич, что ограничило мануальные способности художника. Но никак не аннулировало их – мнение, будто бы "Мечтатель" является произведением Карла Г. Каруса, было решительно низвергнуто.



Каспар Давид Фридрих
"Путник у верстового столба"
(1802, перо, сепия, бумага, 14,5 x 11,7.
Мюнхен, Staatliche Graphische Sammlung)

В "Мечтателе" мы имеем всего Фридриха, то есть весь германский меланхолический Романтизм. Имеются развалины, имеется природа и имеется одиночество – три великие любви Каспара Давида и три важнейших атрибута данного направления. Плюс закат солнца, который для Романтиков всегда был порой особенного настроения, вдохновляющего органы чувств (сердце и... ну вы понимаете, остальные), равно как и творческие органы, помогающие художеству: кисти, карандаши и т.д. Опять же, Средневековье, "открытое" и обожаемое романтическим поколением. Двойное окно всегда было символом идеальной симметрии, так что здесь мы имеем идеальную симметрию, которую фигура мечтателя никак не нарушает, наоборот – подчеркивает ее не без изящества. И, наконец, главное: та каменная тишина, которую Фридрих очень любил. Тишину эту ранят только лишь его мысли – мысли мечтателя, сидящего на камнях симметричного окна – столь созвучные стихотворению польского Романтика, Юлека С.:

*"Но кто же мог в эпоху ту мятежную
У речки сесть на несколько минут,
Представить, что все минет неизбежно,
Как тонкий цветок, бабочек приют,
Как капля слез, как незабудка,
Как все, что люди модою зовут?..."*

(*"Беневский"*, Песнь четвертая, перевод Б.Ф. Стахеева)

