

Рыков Анатолий Владимирович, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. anatoliy.rikov.78@mail.ru ORCID ID 0000-0002-5799-3010

Rykov Anatolii Vladimirovich, Dr. Habil. in Philosophy, PhD in Art History, professor. Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaia Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. anatoliy.rikov.78@mail.ru ORCID ID 0000-0002-5799-3010

«СКЕПТИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ» ЭЖЕНА ДЕЛАКРУА. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

EUGENE DELACROIX'S SCEPTICAL ROMANTICISM. ISSUES OF ART THEORY

Аннотация. Статья посвящена прагматическим аспектам теории искусства Эжена Делакруа. Рассматриваются семиотические, симуляционные, манипулятивные стороны теории и практики художественного творчества. Творчество Делакруа помещается в широкий контекст классического и современного искусства. Мировоззренческие характеристики текстов художника изучаются в связи с элементами прагматической теории. Выявляются компоненты «философии жизни», «ницшеанства», прагматической эстетики XVIII в., теории абстракционизма и экспрессионизма. Акцентируются условия «прагматического поворота» в «скептическом романтизме» Делакруа и эстетизме (теории искусства для искусства) XIX в. Большое внимание уделяется естественно-научному дискурсу и его роли в сложении теоретической концепции французского мастера. В этой связи анализируется известная работа Делакруа «Лошадь, испугавшаяся грозы» (1827, Музей изобразительных искусств, Будапешт). Проблема бессознательного рассматривается как центральная для прагматического экспрессионизма художника. Автор приходит к выводу, что в своем понимании формалистических и психологических аспектов искусства Делакруа вплотную приближается к современным прагматическим и семиотическим направлениям научной мысли, минуя мифологические и утопические аспекты близких ему концепций модернизма.

Ключевые слова: Эжен Делакруа; теория искусства; философия искусства; романтизм; искусство XIX в.

Abstract. In the article, the researcher analyzed the pragmatic aspects of Eugene Delacroix's art theory. The author considered semiotic, simulationist, and manipulative aspects of the theory and practice of his art. The study incorporates Delacroix's legacy in a broad context of classical and contemporary art. The researcher studied the ideological features of the artist's texts in connection with the elements of pragmatic theory. He revealed the components of the "philosophy of life", "Nietzscheanism", pragmatic aesthetics of the 18th century, the theory of abstractionism, and expressionism. The author emphasized the conditions of the "pragmatic turn" in Delacroix's "skeptical romanticism" and aestheticism (the theory of art for art's sake) of the 19th century. Central to the study was the natural science discourse and its role in the formation of the theoretical concept of the French master. In this regard, the author analyzed Delacroix's well-known work *A Horse Frightened by a Thunderstorm* (1827, Museum of Fine Arts, Budapest). The researcher stressed that the problem of the unconscious was central to the artist's pragmatic expressionism. The conclusion of the study was that in his understanding of the formalist and psychological aspects of art, Delacroix approached modern pragmatic and semiotic areas of scientific thought, bypassing the mythological and utopian aspects of the concepts of modernism, which he was close to.

Keywords: Eugene Delacroix; art theory; philosophy of art; Romanticism; 19th-century art.

Прагматические аспекты искусства романтизма остаются малоизученными. Различные методы современных социальных и семиотических исследований уже были известны романтической эпохе. Темы искусства — чувства, иррациональное, бессознательное, необычное — еще не означали игнорирования этой прагматической составляющей художественной и общественной активности. «Скептический романтизм», «циничный романтизм» — эти определения кажутся парадоксальными только в первом приближении. Романтики открыли заново три важнейших уровня прагматических исследований в области искусства, которые можно условно обозначить как мифо-дизайн, шоу-бизнес и собственно семиотику художественной формы. Делакруа, как крупнейший радикальный теоретик искусства своего времени, отразил данные тенденции не только в своих картинах, но и в написанных им текстах.

Изучение прагматических аспектов искусства в эпоху романтизма определялось ростом рефлексии в сферах создания и потребления художественного творчества. Искусство все более осознавалось как условный язык, обладающий соб-

ственной спецификой. Большое внимание уделялось элементам новизны в изобразительном искусстве, их концептуализации в рамках тех или иных риторических систем. Широкое распространение получила протоэкспрессионистическая теория искусства, подразумевавшая «родство» между «душами» художника и зрителя и рассматривавшая произведение искусства как слепок (отпечаток, эманацию) внутреннего мира создателя изображения. Одновременно использовалась и более прагматическая протосемиотическая теория, препарировавшая искусство в рамках системы «прием-эффект». Определенные приемы вызывают предсказуемую реакцию у зрителя, при этом возникает теоретическая проблема манипуляции зрительской реакцией.

Теория искусства в эпоху романтизма вышла к интерпретации проблемы бессознательного с неожиданной точки зрения. Речь шла уже об исследовании подсознания и воздействии на бессознательное в прагматических целях. Искусство стало восприниматься как своеобразный наркотик, влияние которого на организм не может быть описано в идеологиче-

ских категориях. При этом бессознательно может воздействовать как сама художественная форма, так и некий комплекс формально-содержательных элементов, которые обладают повышенной силой суггестии в рамках старых или новых религиозных форм сознания. Острый интерес к автономии художественных выразительных средств поэтому идет рука об руку с изучением роли искусства в мифо-дизайне, создании и оформлении общественных идеологических и религиозных систем. Кроме того, проблема новизны и качества произведения искусства помещается в этот период в контекст конкурентной экономической и художественной борьбы за зрительскую аудиторию различных авторских индивидуальных и коллективных стратегий. Искусство начинает восприниматься как сложная диалектика более или менее изолированных семиотических систем, шоу-бизнеса и мифо-дизайна.

Фигура Делакруа в плане возникновения этих новых прагматических стратегий осмысления искусства особенно интересна. «Дневник» Делакруа — замечательный пример духовной свободы и интеллектуальной независимости. Это источник, который дает необычайно богатый материал для подобного рода исследований, до сих пор использованный еще в недостаточной степени. Скептические или нигилистические в мировоззренческом отношении высказывания Делакруа служат своеобразным фоном для его «макиавеллизма» уже в области теории искусства. При этом, парадоксальным образом, главным «врагом» и предметом насмешек у художника оказываются шаблонные, наиболее популярные формы романтизма. Уже в XVIII столетии, к примеру, в рамках английской эстетики, становление романтической теории искусства было связано с весьма критической оценкой «бессознательных», лишенных элементов рефлексии форм рецепции искусства у неподготовленного (необразованного) зрителя (читателя), которая нередко отождествлялась с низшими классами общества [1, с. 60–63, 92; 9, с. 632–633].

Делакруа, разумеется, продолжает эту чрезвычайно развитую к моменту возникновения его теории искусства традицию [12], примыкая к подчеркнuto элитистской концепции искусства и общества. И здесь вновь в центре внимания художника тема бессознательного. Рациональный взгляд на природу человека, по его мнению, прежде всего должен учитывать ее иррациональную сторону: человек находится в плену своих инстинктов, агрессивных бессознательных импульсов и стремлений, выливающих в борьбу за власть или символический капитал даже в условиях относительного материального благополучия. Таким образом, интерес к бессознательному в рамках «скептического романтизма» Делакруа вовсе не был следствием некоего прекраснотушного доверия к чувствам и инстинктам, идеализации иррациональной стороны человеческой личности. Подобная точка зрения никоим образом не противоречит современному научному взгляду на вещи и напоминает психоаналитический метод Зигмунда Фрейда, имевший множество научных и культурных источников и предшественников в XIX в. Кроме того, пессимистический подход Делакруа к проблеме человека можно сравнить с философией Шопенгауэра, оказавшей большое влияние на формирование теоретических моделей модернизма.

Очевидно, значительное воздействие на мировоззрение Делакруа имел естественно-научный дискурс, хотя художник и не фетишизировал науку, и не верил в то, что научно-технический прогресс сам по себе способен принести людям счастье (изменить деструктивную природу человека, по мнению художника, невозможно). Как и многих других выдающихся представителей французской культуры, Делакруа привлекала не теория прогресса, а, напротив, теории социального и культурного упадка [2, с. 234–235, 240, 368, 373; 3, с. 70, 86–87, 198–199, 230–231, 292, 336]. При этом следует еще раз подчеркнуть, что скептическое отношение художника к основному вектору социальных и художественных процессов XIX в. не было обусловлено никакими религиозными или враждебными Просвещению мотивами: кумиром Делакруа был Вольтер [2, с. 395; 3, с. 92, 268]. Все это привносит, разумеется, дополнительные сложности в проблему «скептического романтизма» Делакруа.

Видение истории у французского художника носило катастрофический и случайный характер. История не имеет смысла, развивается стихийно и хаотически, подобно природе. Качество искусства не обязательно повышается в результате роста благосостояния среднего класса и других примет социального прогресса. В то же время великие художники могут творить и в эпохи относительного упадка искусств. Как и Теодор Жерико в своих теоретических сочинениях [5, с. 81–82], Делакруа подчеркивает важность политической свободы и общего экономического и социального благополучия для развития искусства («царство доносчиков и негодяев не может быть царством красоты» [3, с. 257]). Позиция двух французских художников кажется здесь предельно трезвой и материалистической. И вместе с тем Делакруа не верит в прогресс искусства в XIX в.

Таким образом, скепсис французского художника распространяется и на современную ему эпоху с ее мифами и иллюзиями. Это касается и позиции Делакруа по отношению к модернизму, которую также невозможно охарактеризовать однозначно, как реформистскую или консервативную. Теорию открытой (автономной) художественной формы, которую исповедовал мастер, нельзя противопоставлять модернизму от импрессионизма до абстракции и сюрреализма. Вместе с тем теория Делакруа прекрасно вписывается и в контекст классического искусства. В «споре о древних и новых» художник также не занимает определенной позиции [3, с. 36, 189, 323], несмотря на его постоянные ссылки на Буало [3, с. 256, 274, 331]. Его теорию не следует прямолинейно идентифицировать лишь с одной из сторон этого затянувшегося на века конфликта.

Для выработки более адекватной трактовки теории искусства Делакруа полезно на время отвлечься от мировоззренческих моментов и обратиться к семиотической, собственно научной составляющей прагматизма художника. Понимание условности искусства и автономии его формальной структуры от изобразительной функции было важным достижением Делакруа-теоретика. В этом отношении он предвосхитил Кандинского. «Абстракционизм» французского художника имел музыкальные коннотации, но основывался на признании самодостаточного значения «чистой визуальности» [8, с. 179–180]. Обычно приводят известное высказывание Делакруа об отсутствии линий (контуров) в природе [2, с. 209]. Но мысль художника носила более радикальный и всеобъемлющий характер: все живописные художественные средства условны и не соотносятся напрямую с нашими визуальными впечатлениями [3, с. 228–229]. Отсюда можно сделать заключение об опосредованной, знаковой или семиотической природе искусства.

Позицию Делакруа в отношении прагматизма проясняет его знаменитое письмо к Бальзаку по поводу повести «Луи Ламбер»: «Книга великого человека — это соглашение между ним и читателем. Это нейтральная территория, на которую он соглашается спуститься, чтобы общаться с читателем на равных и простыми словами изложить свои мечты, примиряя свое творческое воображение со способностью восприятия среднего читателя. Чтобы сделать идеи понятными хотя бы для избранных умов, нужно их обработать, отшлифовать, пропустить сквозь узкое отверстие, которое попутно изменит их форму. Это похоже на стекло, которое остывает, вынутое из печи, и из пылающего вещества, бурлившего во всепожирающей пучине, превращается в предмет обихода, в сосуд, предназначенный для самых прозаических нужд, — в голую идею, холодную, зато точную и отмеченную клеймом; оно уже не кипящая лава, не слепящая молния — это полезная посуда, в которой для всех найдется что-нибудь познавательное или развлекательное; развлекательное в основном для бездельников, для дамочек и для всех бесчувственных ротозеев, которые, присутствуя при рождении наших произведений, норовят приспособить их к своим запросам либо освистать и детище, и отца — это, бесспорно, их высшее удовольствие. Надо было бы написать книгу о книге и о том, до чего обманчиво представление о книге как о верном отзвуке идей, существующих в голове автора» [4].

Эта цитата имеет два важных аспекта, один из которых соответствует мифологемам «философии жизни», а другой вплотную подводит нас к современным прагматическим теориям искусства. Метафора затвердевающей лавы выглядит более архаично и напоминает романтическую риторику. Мы можем почувствовать ее близость различным вариантам «философии жизни» — от раннего Карла Маркса до Георга Зиммеля и Освальда Шпенглера. Эта метафора предвосхищает также риторику экспрессионизма начала XX в., с которой небезосновательно связывают Делакруа. Лава становится метафорой «подлинного творчества», которое враждебно «форме», любой стабильности и определенности. Это аутентичное искусство соответствует подвижности внутреннего мира автора/зрителя. В этом высказывании есть отголоски романтического иконоборчества («мысль изреченная есть ложь») и предвосхищение концептуализма.

Второй аспект данного высказывания кажется более радикальным и неожиданным. Здесь художник использует уже не природные («лава»), а юридические («соглашение», «нейтральная территория») и лингвистические (семиотические) метафоры («общение-коммуникация», «простые слова»). С юридической точки зрения, речь идет о двух самостоятельных, враждебных друг другу инстанциях-субъектах (авторе и читателе) и произведении искусства как «нейтральной территории» для их взаимодействия. Художественный объект воспринимается в данном случае предельно отчужденно и, по сути, Делакруа приближается здесь к пониманию произведения искусства как товара (с максимально «внешней», экономической или юридической точки зрения). В то же время метафоры языка, коммуникации, общения подводят нас к семиотической проблематике. В этой области и находятся наиболее важные завоевания Делакруа-теоретика. Художник исходит из несоответствия языка автора языку читателя и говорит о необходимости конъюнктурной примитивизации языка произведения искусства, даже в случае его изначальной ориентации на элитарную аудиторию.

Здесь, таким образом, мы сталкиваемся с рефлексией по поводу прагматических аспектов произведения искусства в чистом виде. Несмотря на очевидные романтические коннотации этого высказывания (идеализация «непризнанного гения» в противоположность «бесчувственной толпе» любителей искусства), мы видим в этом фрагменте абсолютно современную семиотическую модель взаимодействия художника со своими референтными группами/аудиторией. Делакруа не рассматривает произведение искусства как непосредственное выражение идей или переживаний его автора. Между материальным художественным объектом и мыслями его создателя находится пропасть. Любое творчество неизбежно подчиняется условиям определенной зрительской или читательской аудитории. Конечно, новации возможны; одаренный художник может внести определенные коррективы в сложившиеся представления об искусстве, но эти изменения не должны быть слишком радикальными. В противном случае произведение искусства не только будет отвергнуто даже творческой элитой, но и не будет воспринято как художественный объект. Следовательно, оно не попадет в воображаемый архив «непризнанных» произведений, отношение к которым в дальнейшем может быть пересмотрено.

Кроме того, в данном высказывании Делакруа подчеркивает утилитарный характер восприятия искусства широкой публикой. Конечно, и здесь мы вновь можем усмотреть традиционную для романтизма оппозицию поэзии и прозы, мечты и будничной реальности. Но интересно, как сам Делакруа расшифровывает категорию утилитарного: он говорит о познавательных и развлекательных аспектах искусства. Следовательно, широкая публика пытается свести всю сложность художественного объекта к «голой идее», терминологии инструментального познания и тем самым свести к минимуму свободную игру означающих, самодостаточную жизнь формы. Вместе с тем искусство воспринимается как развлечение, зрелище и его «постановка» должна опираться на строгие законы шоу-бизнеса. Возникает парадоксальная ситуация.

С одной стороны, Делакруа с негодованием, можно даже сказать — с ненавистью, описывает аудиторию гениального художника/писателя — «бездельники», «бесчувственные ротозеи», «дамочки». С другой стороны, именно к заурядным вкусам этой публики, по мысли художника, необходимо приспособляться (другого пути нет!), чтобы создать произведение искусства. «Ротозеи» и «дамочки» должны увидеть в искусстве нечто своё, отчасти — стать соавторами Делакруа и Бальзака.

И это уже не романтическая в ее привычном понимании, а самая что ни на есть прагматическая, реалистическая позиция, которую не следует смешивать с чисто конъюнктурными или коммерческими подходами. Произведение искусства рассматривается как знак, который должен быть прочитан зрительской аудиторией. Это не «сакральный», «аутентичный», «идеальный» объект, в котором ничего нельзя изменить, а результат компромисса, приспособления замысла автора к запросам широкой публики. Исходя из данного высказывания, можно предположить, что этот компромисс касается и формального, и содержательного уровня произведения искусства. Становится понятным, почему концепция абстрактного искусства, которую фактически разработал Делакруа, не получила законченного воплощения в его теории и практике. Конечно, речь шла об использовании механизмов «двойного кодирования».

Делакруа работал в эпоху возникновения эстетизма, теории «искусства для искусства», и его знаменитое письмо Бальзаку также может быть рассмотрено в контексте данной проблематики. «Познавательные» аспекты («истина») в письме оцениваются как внешние, враждебные по отношению к искусству. Напомним, что подобной же позиции придерживался и Ницше, еще один основоположник эстетизма: «Теперь это для нас только вопрос приличия, и мы отнюдь не стремимся видеть все в обнаженном виде, везде присутствовать, все понимать, все знать. «А правда, что Господь Бог везде-везде? — спросила одна маленькая девочка свою маму. — Но ведь это же неприлично!» [6, с. 257].

С ростом рефлексии «искренность» в искусстве не столько утрачивает свою ценность, сколько перестает быть релевантным термином. Поясним некоторые теоретические моменты обращением к художественной практике Делакруа. Красочные феерии мастера вряд ли возможно интерпретировать с точки зрения некой устойчивой «системы ценностей». Это искусство анархическое, но не в узком политическом смысле (Делакруа презирал социализм и мечтания о «счастье человечества» [3, с. 160, 352]), а в более широком — философском [7, с. 17–18]. Артистическое самоутверждение соединяется у Делакруа с глубочайшим скепсисом и пессимизмом. Французский художник предлагает свою концепцию человека-артиста, лишённую вагнеровских утопических коннотаций. Жизнь для Делакруа — эстетический, экзистенциальный и энергетический феномен, бессмысленный, трагический и прекрасный.

В качестве примера можно обратиться к известному произведению из будапештского музея «Лошадь, испугавшая грозы» (1827, илл. 1). Это один из самых значительных образов в истории мирового искусства. Наследуя графу Рочестеру, Эдмунду Бёрку, Джорджу Стаббсу, Уильяму Блейку, Генри Фюзели, художник обращается к теме дикого зверя, его одиночеству, его страху, его нечеловеческому «экзистенциальному» опыту. Это важнейший аспект «скептического романтизма» Делакруа. Конкурируя с Эдгаром По и предвосхищая Ницше, он отходит от «человеческого, слишком человеческого». Не случайно в «Дневнике» Делакруа столько сравнений человека со зверем. Речь здесь идет не только о «романтизации» зверя, но и о «демистификации» человека. Естественно-научный дискурс властно вторгается в область восприятия человека в XIX в. Человек низводится со своего идеалистического пьедестала и рассматривается как часть звериного царства, как опасный хищник или обреченная жертва.

Не существует границы между человеком и животным, нет стены, отделяющей нас от нашего бессознательного,



Илл. 1. Эжен Делакруа. Лошадь, испугавшаяся грозы. 1827. Музей изобразительных искусств, Будапешт

от наших звериных инстинктов. Немецкий экспрессионизм XX в. также будет эксплуатировать эту тему физиологических, животных истоков нашей психики, хотя эта трактовка присутствует уже у Гойи, Делакруа, Шопенгауэра, Золя. Цивилизация не может избавить нас от наших первобытных страхов. Тема получеловека-полуживотного у Одилона Редона — из той же области. Человек становится частью биологической эволюционной цепи. Его сознание — тонкая, крайне уязвимая пленка, скрывающая опасные глубины психики. По сути, оно призрачно, как инфернален и призрачен образ готовой встать на дыбы лошади у Делакруа. Этот фантазмагорический образ — сама экспрессия, сама деформация, настоящая кафкианская метаморфоза. Нас пугает этот образ-оборотень, на наших глазах превращающийся во что-то чудовищное, и в то же время мы читаем вполне человеческий страх и трансгрессию в фигуре этого демонического существа.

Исчезла тонкая прослойка «культуры», защищающая нас от внешнего мира, обеспечивающая наше мнимое бессмертие, наши смыслы, нашу рациональность. Человек видит свою подлинную суть — он всего лишь загнанный зверь, испуганное до смерти животное, чье тело становится иероглифом боли и страха, чудовищным обвинением в адрес лицемерия метафизической и религиозной философии. Эти шокирующие, чудовищные открытия естественно-научного дискурса нашли свое воплощение в образе зверя у Делакруа. Но есть и иной — эстетический аспект этого образа, который сближает Делакруа и Ницше. Зверь прекрасен в забвении «буржуазной» морали, меркантильной рациональности, он идет на риск и не может следовать «культурным нормам». Искусство для Делакруа и Ницше, прежде всего, аморально: «Все, что

мы изобретаем, дабы отвлечься от нашего убогого существования и однообразных забот, которыми оно полно, обращает наши мысли к тому, что является более или менее запретным с точки зрения строгой морали» [3, с. 58].

Вернер Хофман назвал «Смерть Сарданапала» оргией, достойной маркиза де Сада [10, р. 264]. Имморализм интересен как эксцесс — оргия или революция, с эстетической или естественно-научной точки зрения. Искусство — тоже «преступление», нарушение нормы, эта идея роднит Ницше и Делакруа. Иконологические штудии, посвященные французскому художнику, должны учитывать это своеобразное отношение к «сюжету». В этом отношении «темы» Делакруа вращаются вокруг этой «роковой пустоты», отсутствующего центра. Если человек — эстетический феномен, то он интересен как отклонение от физиологической (энергетической) нормы, как преступник, «хищник», а не домашнее, полезное животное [1, с. 96–97]. Делакруа со всей страстью выступает против современного ему sentimentalного, «гуманистического» романтизма: «Вплоть до прекрасно написанной истории Тьера все носит отпечаток этого плаксивого стиля, всегда готового остановиться на пути, чтобы испускать вздохи по поводу честолюбия победителей, или суровости времени года, или неизбежности человеческих страданий. Это какие-то проповеди или элегии. Нет ничего мужественного, производящего хотя бы просто сносное впечатление, — и это потому, что ничто не на своем месте или же занимает чересчур много места и декламируется тоном наставника, вместо того, чтобы быть просто рассказом» [3, с. 252].

Борьба Делакруа с «плаксивым стилем» может напомнить риторику «консервативной революции» в Германии

начала XX в., но в рамках «скептического романтизма» она получает совершенно иной смысл. Делакруа стремится очистить искусство от «человеческого, слишком человеческого» в ином смысле; живопись интересует его как максимально свободное от идеологической логики («пошлости») искусство, позволяющее освободиться от слишком навязчивой в художественной литературе «фигуры автора» [3, с. 88]. Характеристика, данная Делакруа Шенавару («гордая и мятущаяся душа циника») точна и в отношении автора «Резни на Хиосе» [3, с. 79]. Романтизм Делакруа опирался на рационалистические стратегии и склонялся к абстракционизму и экспрессионизму, лишенному утопических измерений искусства начала XX в.

Бессознательное, обретающее свою философскую независимость в те же годы в работах Шопенгауэра, становится главной проблемой теории и живописной практики Делакруа. Суггестивное, музыкальное воздействие визуального образа, точнее — некой красочной симфонии, в которой отдельные узнаваемые черты — всегда условны и эфемерны — сближает «абстракциониста» Делакруа с «шаманом» Кандинским. Французский художник обозначает свой метод как экспрессивный и видит его истоки в творчестве Тициана: «Талант, наиболее свободный от манеры, должен быть наиболее разнообразным: в каждую данную минуту он послушен правдивой эмоции; ему необходимо ее выразить; пустое щегольство ловкостью и легкостью его не занимает» [3, с. 219].

Основная проблема «экспрессионизма» Делакруа заключается в том, что мастер исходил из полной автономии и условности художественных средств. К этому трезвому пониманию невозможности «аутентичной» экспрессии сводится и пресловутая проблема «классицизма» Делакруа [11]. Экспрессия в изобразительном искусстве носит знаковый, отвлеченный характер; «язык всегда остается несовершенным» [3, с. 243–244]. В определенном смысле экспрессионистическая традиция уже давно тяготеет к этой интеллектуализации художественного языка, размежеванию миметических и выразительных элементов. Но Делакруа, кажется, максимально радикализирует эту тенденцию. Даже у Кандинского мы встречаем более мифологизированный и архаичный (с позиций современной семиотики) дискурс.

«Холодный романтизм» Делакруа не признает мечтательности, увлеченности, таинственного в привычном понимании. Художник неоднократно высказывался против «немецкого», иррационального варианта романтики, опровергая мифы, связанные с этим художественным направлением [3, с. 188]. Сердцевина его искусства — контраст между чистой рациональностью и чистым искусством, сложный симбиоз романтики, иронии и нигилизма. Концепция иронии Фридриха Шлегеля кажется особенно плодотворной для интерпретации творчества Делакруа.

Сфера искусства для французского мастера — область человеческой субъективности, сфера воображения, чувства, внушения и самовнушения, и, следовательно, область психологических манипуляций. Художник должен проявить свой «холодный разум» (тоже романтическая мифологема!), талант режиссера и мистификатора, чтобы вызвать у зрителя определенные эмоции. Искусство заключается для Делакруа не в создании формы, совершенной в себе самой, а в форме-медиуме, способной воздействовать на подсознание зрителей. Процесс создания этой области «чистой визуальности» сопряжен с большими трудностями, освобождением от «уродливых», шаблонных форм и идеологических клише.

«Маска — это все» — в этом высказывании раннего Делакруа [2, с. 16] можно увидеть ключ к его творчеству. Сходное понимание манипулятивной сущности искусства как шоу-бизнеса, своеобразной игры с воображением и бессознательным аудитории можно встретить также и у Байрона. Новое открытие бессознательного в эпоху романтизма не обязательно означало архаизацию искусства. Соединение предельного рационализма, доходящего до крайнего цинизма современных политехнологических стратегий, и романтики «чистого искусства», чистой визуальности у Делакруа было естественным следствием развития европейской культуры и ростом рефлексии в области изобразительного искусства. В своей теории искусства французский художник возвращается к проблематике «Парадокса об актере» Дидро. Не случайно рефреном «Дневника» становится афоризм другого известного философа эпохи Просвещения Вольтера о субъективной природе красоты, ее неразрывной связи с нашим внутренним, душевным опытом [3, с. 217, 268].

«Скептический романтизм» Делакруа был тесно связан с развитием семиотических представлений об искусстве. Теории эпохи «Неведомого шедевра» Бальзака нередко исходили из этого восприятия искусства как знака. «Волшебство» искусства заключалось в возможности его различных прочтений. Художественное творчество оказывается неравным самому себе, изменчивым, иллюзорным. Его создает «мастер галлюцинаций», опытный «нарколог», способный ввести в транс референтную аудиторию. Понимание искусства как практики взаимодействия с нашей душевной жизнью нисколько не противоречило семиотической модели его восприятия. Осознание симулятивной, спектаклярной природы искусства провоцировало интерес к художественным средствам выражения, проблемам формы. Уникальный вклад Делакруа в теорию искусства определяется этой попыткой рационализации вопросов экспрессии, суггестивного воздействия искусства. Вопреки жестким историцистским схемам, концепция французского художника оказалась радикальнее многих модернистских теорий, приближаясь к современным прагматическим научным формам восприятия искусства.

Список литературы:

1. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
2. Делакруа Э. Дневник. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. Т. 1. 454 с.
3. Делакруа Э. Дневник. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. Т. 2. 441 с.
4. Делакруа Э. Письмо Оноре де Бальзаку (1832) // Делакруа Э. Письма / Сост. В. И. Раздольская. СПб.: Азбука, 2001. URL: http://delakrua.ru/post_1832_142 (дата обращения: 03.05.2022).
5. Жерико Т. Размышления о состоянии живописи во Франции // Жерико о себе и современники о нем / Сост. В. Н. Прокофьев. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. С. 79–82.
6. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. 672 с.
7. Рыков А. В. Истоки авангарда. Западноевропейское искусство XVIII–XIX вв. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2016. 40 с.
8. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб.: Академический проект, 2004. 560 с.
9. Юм Д. О норме вкуса // Юм Д. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 622–642.
10. Hofmann W. The Earthly Paradise. Art in the Nineteenth Century. New York: George Braziller, 1961. 436 p.
11. Mora S. Delacroix's Art Theory and His Definition of Classicism // The Journal of Aesthetic Education. 2000. Vol. 34, No. 1. P. 57–75.
12. Mras G. P. Eugene Delacroix's Theory of Art. Princeton: Princeton University Press, 1966. 160 p.

References

- Burke, E. (2013) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Simon & Brown.
- Delacroix, E. (2009) *Journal (1822–1963)*. Vol. 1–2. Paris: José Corti. (in French)
- Delacroix, E. (2012) *Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863)*. Paris: Hachette Livre BNF. (in French)
- Géricault, T. et al. (1962) *Geriko o sebe i sovremenniki o nem [Gericault about Himself and Contemporaries about Him]*. Moscow: Izdatelstvo Akademii khudozestv Publ. (in Russian)
- Hofmann, W. (1961) *The Earthly Paradise. Art in the Nineteenth Century*. New York: George Braziller.
- Hofmann, W. (2002) *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart: Kroener Alfred GmbH + Co. (in German)
- Hume, D. (2013) *Of the Standard of Taste*. Fairfield: The Birmingham Free Press.
- Mora, S. (2000) 'Delacroix's Art Theory and His Definition of Classicism', *The Journal of Aesthetic Education*, 34 (1), pp. 57–75.
- Mras, G. P. (1966) *Eugene Delacroix's Theory of Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Nietzsche, F. (1993). *Stikhotvoreniia. Filosofskaia proza [Poems. Philosophical Prose]*. St. Petersburg: Khudozestvenna literatura Publ. (in Russian)
- Rykov, A. V. (2016) *Istoki avangarda. Zapadnoevropeiskoe iskusstvo [Origins of the Avant-Garde. Western European Art in the 18th – 19th Centuries]*. St. Petersburg: St. Petersburg University Press Publ. (in Russian)