

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.1.1>

Демченко Александр Иванович

Эпоха Романтизма - магистрали художественного творчества. Очерк 2

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир и Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/1/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 1. С. 9-16. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

От главного редактора

Editor-in-Chief's Column

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.1.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призмах реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир и Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова alexdem43@mail.ru

Эпоха Романтизма – магистрали художественного творчества

Очерк 2

Чтобы подтвердить наблюдения, сделанные на материале литературы и музыки, обратимся к визуальному ряду. Если взять, допустим, «**Портрет сына**» (1818), принадлежащий кисти **Василия Тропинина** (1776-1857), то, как и в любой другой портретной работе этого мастера, заметим стремление к живой, непосредственной характеристике изображаемого.

Художник подчёркивает в облике подростка черты искренности, открытости. Голова непринуждённо повернута, рот слегка приоткрыт, живые, умные глаза с интересом смотрят на окружающий мир. С точки зрения открытости характера примечательна и такая деталь, как широко распахнутый ворот. В картине много солнца, она написана в излюбленных Тропининым золотисто-жёлтых тонах, что придаёт портрету особую мягкость и теплоту.



Василий Тропинин. Портрет сына

Отмеченную мягкость и теплоту, как проявления лиризма, часто дополняла особая проникновенность тона. Она могла накладывать свою печать даже на образы, казалось бы, далёкие от подобной настроенности.

Представим себе шекспировского Гамлета, этого интеллектуала, снедаемого неодолимой рефлексией. Прошло два с лишним столетия со времени появления данного образа, и французский художник *Эжен Делакруа* (1798-1863) воссоздаёт в красках «своего» Гамлета в большом цикле иллюстраций к знаменитой трагедии (1834-1843).

Одна из них – «**Гамлет и Горацио на кладбище**» (1839), где шекспировский герой скорее напоминает Ромео и подаётся как нежная, впечатлительная натура, полная обаяния юности, поэтичности и почти женственной грации.



Эжен Делакруа. Гамлет и Горацио на кладбище

Выше говорилось о том, что важной ипостасью романтического лиризма стали «*мечтания-грёзы*». Вот почему такое место в искусстве заняла фигура *мечтателя*. Это мог быть и соответствующим образом воспринятый облик вполне реального человека. *Орест Кипренский* (1782-1836) в «**Портрете В. А. Жуковского**» (1816) воссоздаёт облик своего ровесника как поэта, всецело пребывающего в плену грёз воображения, раскрывая глубокий лиризм его натуры.

И сразу же на примерах изобразительного искусства перейдём к следующему явлению романтического искусства, которое определяют понятием *байронизм*.

Натуру байронического типа художники обнаруживали и в русских лицах. Французский художник *Жан Огюст Доминик Энгр* (1780-1867) в «**Портрете графа Н. Д. Гурьева**» (1821) подаёт модель как бы лордом (словно напоминая о *лорде Байроне*), акцентируя в ней чувство собственного достоинства и сознание собственной значимости (не без нотки высокомерия).

Но главное состоит в том, что этому крупному мастеру острохарактерных портретов удалось превосходно передать гордую отчуждённость и большое напряжение внутренней жизни типажа, чему по-своему служит фоновый план картины (далёкие горы и затемнённое небо).



Огюст Энгр. Граф Н. Д. Гурьев

И ещё одна аналогия к Байрону. *Пьер Жан Давид д'Анжэ* (1788-1856) был скульптором, однако наибольшую известность приобрёл в качестве *медальера*. В избранном им редком жанре он исполнил свыше полутысячи портретных медалей с изображениями знаменитых людей своего времени.

Яркой моделью байронического наклонения стал для него **Наполеон**. Он придал облику «гения войны» черты романтической взвихренности и мрачного демонизма. Показанный в таком ракурсе великий полководец весьма напоминает наши представления о не менее великом скрипаче Паганини, которого французский медальер также изваял в металле со свойственной ему острой индивидуализацией образа.

Многое в байронизме вело к бунтарским проявлениям и могло выливаться в *революционно-гражданские мотивы*. В изобразительном искусстве их качественно новую художественную разработку осуществлял испанский график и живописец *Франсиско Хосе де Гойя* (1746-1828). По впечатлениям от событий французской интервенции он пишет в 1814 году картину «**Расстрел повстанцев**».

Чисто романтический строй этого полотна начинается с исключительности изображённой ситуации: зловеще жёлтый свет фонаря вырывает из ночной темноты прижатую к склону холма группу повстанцев, на которых наведены ружья солдат, то есть рисуется предельно напряжённый момент перед очередным залпом. Это дополняется сугубо романтическим сопряжением контрастов. Группа повстанцев показана в свободном разбросе фигур, через индивидуальные позы и лица, и ей противопоставлена слитная, обезличенная шеренга солдат. Вдобавок к тому в образах расстреливаемых воспроизводится вся гамма возможных реакций на происходящее – от страха, отчаяния и покорности до презрения, гнева и ненависти.

Предельное заострение контраста дано в сопоставлении убитого, лежащего в крови с бессильно распротёртыми руками, и крестьянина в белой рубашке, вскинувшего руки – в его жесте выражен гордый вызов палачам, величие несломленного духа, и не случайно именно этот героический образ находится в центре полотна.



Франсиско Гойя. Расстрел повстанцев

Совсем в ином ракурсе, но также чисто романтическое истолкование революционной темы даёт знаменитая картина *Эжена Делакруа* «**Свобода на баррикадах**» (1830). Страстное воодушевление большой человеческой массы, охваченной единым порывом, запечатлено в бурном движении, нарастающем из глубины полотна, в энергичном ритме вздымающихся вверх рук, сабель, ружей.

Этот порыв и это движение кульминируют в аллегорической фигуре Свободы, которая, властным жестом подняв знамя, зовёт восставших вперёд. В её облике явственны черты, идущие от представлений об античной красоте, и вместе с тем это женщина парижских предместий.

Подобный симбиоз реальности и возвышенной символики присутствует и в других деталях картины. В одежде мужчины, который напряжённо вглядывается в лицо Свободы, повторяются цвета знамени революционной Франции (красный, белый, синий), и в его позе прочитывается такой смысл: он, как олицетворение страны, должен подняться с колен.

Интеллекту в цилиндре, показанному слева, Делакруа придал свои черты, и в этом опять-таки заложен символический подтекст: художник и вообще искусство вместе с восставшим народом.

Насколько предшествующую эпоху Просвещения можно именовать временем Вольтера и вольтерьянства (то есть того, что развивалось под знаком идей Вольтера), настолько эпоху Романтизма можно называть временем Байрона и *байронизма*. Под воздействием творчества, а в определённой степени и под влиянием жизненного облика Байрона, возникло общественное умонастроение и целое движение в разных национальных литературах.

Английский поэт был властителем дум. По собственному признанию Александра Пушкина, многое у него «отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил». Михаил *Лермонтов* (1814-1841) с отроческих лет сознавал своё родство с Байроном. Вот несколько строк (стихотворение «К ***», 1830), свидетельствующих об этом.

*У нас одна душа, одни и те же муки...
Как он, ищущу забвенья и свободы...
Как он, ищущу спокойствия напрасно...*

Исходным пунктом байронизма стало *разочарование* в жизни. Иначе это именовали словом *разуверенность*. И, приближаясь к завершению жизненного пути, *Лермонтов* создал своего рода лебединую песнь байронизма.

*И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..
А годы проходят – все лучшие годы!*

*Любить... но кого же?.. на время – не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
В себя ли заглянешь? – там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и всё там ничтожно...*

*Что страсти? – ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка;
И жизнь, как помотришь с холодным вниманьем вокруг –
Такая пустая и глупая шутка...
(«И скучно и грустно...», 1840)*

Приговор в отношении привычной для нас жизни произносится спокойно, без малейшего пафоса, и тем поистине убийственнее звучит констатация ничтожности существования.

Неприязнь романтиков к язвам и пустоте реального существования была столь велика, что от разочарованности они легко переходили к протесту и яростному противлению. К примеру, *Генрих Гейне* в стихотворении «*Анно 1829*» («Год 1829»), с отвращением наблюдая, что выдвывают «*гладкие мужчины*» и «*гладкие женщины*» на «*гладком паркете*», буквально взрывается.

*Нет, лучше мерзостный порок,
Разбой, насилие, грабёж,
Чем счетоводная мораль
И добродетель сытых рож!*

Столь резко выраженное неприятие так называемой благопристойной жизни несло в себе сильнейший антибуржуазный пафос. Этим во многом определялся *мятежно-бунтарский дух* байронизма. Цель такого бунтарства – свобода во что бы то ни стало и любой ценой, свобода для себя лично и для тех, кого попирают.

Особая грань байронизма была связана с *демоническим началом*. Пусть то было насквозь предвзято и сугубо враждебно, но не будем забывать, что Байрона в своё время называли главой «*Сатанинской школы*» поэтов. В русской литературе эта тема впервые заявила о себе у молодого *Александра Пушкина* в стихотворении «*Демон*» (1823).

*...какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
Печальны были наши встречи:
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.
Неистоцимой клеветой
Он провиденье искушал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел –
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.*

Здесь уже во всей полноте сложилось то ядро, из которого впоследствии разовьётся законченный образ лермонтовского Демона со всеми его привлекательными и отталкивающими чертами.

Сказанное приближает к парадоксу двойственности байронической личности, к феномену её притягательности, несмотря на явные издержки (скажем, презрение к «толпе» или этика жизнеотрицания) и даже пороки. Всмотримся с этой точки зрения в черты *лермонтовского* Печорина (роман «*Герой нашего*

времени», 1840), каким характеризует его в своём последнем письме к нему Вера, единственная его настоящая привязанность.

Мы расстаёмся навеки; однако ты можешь быть уверен, что я никогда не буду любить другого: моя душа истощила на тебя все свои сокровища, свои слёзы и надежды. Любившая раз тебя не может смотреть без некоторого презрения на прочих мужчин... в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное... Ни в ком зло не бывает так привлекательно; ничей взор не обещает столько блаженства...

Примечательное слово в защиту Печорина сказал первый выдающийся русский литературный критик Виссарион **Белинский**, раньше других осмысливший значимость творчества Лермонтова. В слове этом беспощадно обнажена суть различий между байронической личностью и «благонравным» обывателем.

«Эгоист, злодей, изверг, безнравственный человек!» – хором закричат, может быть, строгие моралисты... Вы предаёте его анафеме не за пороки – в вас их больше, и в вас они чернее и позорнее, – но за ту смелую свободу, с которой он говорит о них... Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет; в самых пороках его проблёскивает что-то великое.

«Сила духа и могущество воли... проблёскивает что-то великое» – невозможно не услышать всего этого во многих произведениях венгерского пианиста и композитора **Ференца Листа** (1811-1886), в том числе в его фортепианном **Этюде фа минор**. Здесь представлен целый комплекс сугубо романтических проявлений: горделивая мощь и титанические усилия жизненных преодолений на пределе напряжения, мятежно-грозовая патетика, взвихренные порывы и лихорадочная взбудораженность, экзотические эмоции и отсветы демонического начала в характерном для Листа преломлении через «мефисто».

Многое из того, о чём шла речь до сих пор, позволяет утверждать, что эпохе Романтизма была свойственна *повышенная интенсивность жизненных проявлений* (почти столетие спустя Александр Блок, размышляя о природе романтизма, обозначил это как *«стремление жить удесятёрённой жизнью»*).

Сила чувств и сила характеров – вот через что прежде всего заявляло о себе данное качество. Отличительной чертой своего времени французский писатель **Стендаль** (настоящее имя Анри Мари Бейль, 1783-1842) считал *«жажду сильных чувств»*. Страсть как свойство характера он ставил превыше всего.

Страсти, всецело захватывающие человека, породили жанр романтической драмы, в которой всё доводится до крайней черты: если любовь, то, что называется, до гробовой доски; если оскорбление, то дуэль; если мщение, то до последнего предела, хотя бы это стоило жизни. Так обстоит дело в драмах **Виктора Гюго** («**Эрнани**», «**Рюи Блаз**» и др.). То же находим и в лермонтовском «**Маскараде**» (1835): сильная личность в центре, месть, яд, сумасшествие.

Сила чувств и сила характеров определяли в романтическом искусстве соответствующий эмоциональный накал, повышенную экспрессию и патетику, благодаря которой передавалась особая приподнятость состояний. Если обратиться для примера **Этюду до минор** (op. 25, № 12) польского композитора **Фридерика Шопена** (1810-1849), то найдём в нём блистательную иллюстрацию всего только что сказанного.

Общая настроенность сумрачная, но по духу своему победоносная, и она становится отражением могучего взлёта человеческих сил, мощи и титанизма драматической героики. Авторская ремарка *Molto allegro, con fuoco* (Очень быстро, с огнём) в какой-то степени содержит указание на то, что составляет суть этой музыки: кипящая лава энергии жизненных битв, мятежная буря, грозные накатывающие.

Интенсивность жизненных проявлений зачастую была связана с таким свойством романтической натуры, как *максимализм устремлений*.

Если начать с собственно творческого процесса, то здесь, пожалуй, самый разительный пример – эпопея **Онорé де Бальзака** (1799-1850) «**Человеческая комедия**», включающая около сотни романов, повестей и рассказов, объединённых общим замыслом и многими персонажами, переходящими из одного произведения в другое. В ней живут и действуют люди всех классов и сословий, выведены любые человеческие типы, разыгрываются бури каких угодно страстей, так что писатель имел основания сказать: *«Я вносил в своей голове целое общество»*.

Искусство Романтизма выдвинуло тип героя, который жаждет добиться в жизни максимума и потому нередко целиком подчиняет себя задуманному. Предельного выражения эта всепоглощающая целеустремлённость достигает в обрисованном литературой типе человека-хищника. Наблюдая за его повадками, Бальзак в романе «**Евгения Грандэ**» (1833) подмечает:

В коммерции г-н Грандэ был похож на тигра и на боá: он умел лечь, свернуться в клубок, долго вглядываться в свою добычу и ринуться на неё; потом разевал пасть своего кошелька, проглатывал очередную порцию экю и спокойно укладывался, как змея, переваривающая пищу...

(Боá – удав, экю – французская монета)

В своём романе Бальзак подаёт г-на Грандэ как фигуру незаурядную, даже величественную в овладевшей им жажде обогащения и в том мастерстве, с которым это осуществляется. Недаром он даёт ему соответствующую фамилию: от *grand* – *большой, великий*.

Продолжая рассмотрение характерной для искусства первой половины XIX века интенсивности жизненных проявлений, обратимся к той их грани, которую можно обозначить понятием *романтический энтузиазм*. Слова *энтузиазм*, *энтузиаст*, *энтузиастический* – из лексикона самих романтиков (к примеру, Гофман именуется энтузиастами своих деятельных, творчески инициативных героев).

И романтик, который так остро чувствовал несовершенство мира и трагизм жизни, в какие-то моменты своего существования мог испытывать подчас невероятное воодушевление, подъём, горение. Это состояние русский поэт *Пётр Вяземский* (1792-1878) определял строкой *«И жить торопится и чувствовать спешит»* (стихотворение *«Первый снег»*, 1819).

Если вслушаться в хорошо знакомую нам музыку *Увертюры* к опере *Михаила Глинки «Руслан и Людмила»* (1842), то в её основном тематизме предстаёт масштабный образ России, находящейся в бурном движении, как бы на взлёте. То, что задумывал Пётр Великий столетие назад, после Отечественной войны 1812 года стало реальностью – страна во всеуслышание заявила о себе на мировой арене.

Глинке превосходно удалось передать это «державное» ощущение, что сделало увертюру до известной степени визитной карточкой России. И чувствуется, что действие происходит на грандиозных пространствах (ширь, приволье, просторы огромной страны).

Итак, романтический энтузиазм – это бодрое возбуждение, страстная жажда деятельности, захватывающее воодушевление жизненной активности, бурлящая энергия, избыток сил. Стоит напомнить отрывок из *пушкинской* поэмы *«Полтава»* (1828), где все подобные ощущения подаются в специфически батальном варианте.

*И грянул бой, Полтавский бой!
В огне, под градом раскалённым,
Стеной живою отражённым,
Над падишим строем свежий строй
Штыки смыкает. Тяжкой тучей
Отряды конницы летучей,
Браздами, саблями звуча,
Сишбаясь, рубятся плеча.
Бросая груды тел на груды,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.
Швед, русский – колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон.*

Если вдуматься, то картина кровавая, но это праведное побоище, связанное с защитой Отечества. Потому так звонко, с таким задором и воодушевлением звучит пушкинский стих.

*Но близок, близок миг победы.
Ура! мы ломим; гнутся шведы.
О славный час! о славный вид!
Ещё напор – и враг бежит.
И следом конница пустилась,
Убийством тупятся мечи,
И падишими вся степь покрылась,
Как роем чёрной саранчи.*

По-своему, с совершенно особым «нервом» и напором передавал энергию времени итальянский композитор *Джоаккино Россини* (1792-1868). В его творчестве мировая комическая опера достигла своих вершин (высшее завоевание – *«Севильский цирюльник»*, 1816). Вершин как в отношении собственно комедийности, а также театральности, мелодического богатства, меткости и остроумия характеристик, так и в плане динамизма, который выливался буквально в «вулкан» жизненного движения с его невероятно учащённым пульсом. Одной из многочисленных иллюстраций этого может служить *Квинтеттино* (маленький квинтет, то есть ансамбль для пяти певцов) из оперы *«Золушка»* (1817). Здесь всё типично для виртуознейшего письма композитора: необычайная живость и стремительность, спрессованная событийность и захватывающие, неудержимые россиниевские *crescendi* (динамические нагнетания) – не случайно композитора именовали «господин *crescendo*».

Как можно было почувствовать в предшествующем изложении, романтический энтузиазм неразрывно связан с настроенностью не только светлой, но и открыто радостной. Звучной формой выражения радости бытия стала так называемая *лёгкая поэзия*, которая славилась дружбу, любовь, вино и проповедовала «философию сибаритства».

В России родоначальником этого направления стал *Константин Бя-тюшков* (1787-1855). Одно из его стихотворений получило очень симптоматичное название: *«Весёлый час»*. В другом («*Элизий*», 1810; *элизий* или *элизуим* в старину значило *райское место, блаженный уголок*) находим такие строки:

*О, пока бесценна младость
Не умчалась стрелой,
Пей из чаши полной радость
И, сливая голос свой
В час вечерний с тихой лютней,
Славь беспечность и любовь!*

Теперь вернёмся ненадолго к тому, с чего начали. Сила характера и сила чувств, разумеется, была свойственна и самим творцам художественной культуры тех лет. Об этом можно судить по сохранившимся изображениям. Для иллюстрации обратимся к двум портретам, выполненным *Эженом Делакруа*.

Его взволнованное, напряжённое по тону искусство потребовало коренных преобразований в самой основе техники живописи. Делакруа вошёл в историю как выдающийся мастер колорита, и это не случайно, поскольку он сознательно выдвинул проблему цвета как главного выразительного средства. Цвет приобретает у него активное эмоциональное звучание (нередко говорят о *страстности* живописного языка Делакруа).

Эта экспрессия красочного слоя есть и в «**Автопортрете**» (1837) – вместе с энергичным мазком она как раз и передаёт силу характера. То же свойство художник раскрывает и через утверждаемый им принцип полной *свободы творчества*.

С этой точки зрения здесь обращают на себя внимание блики света, беспорядочно брошенные на волосы (подобно крапинам седины, которой на самом деле не было). Подобный штрих содержит в себе и элемент своеволия, непредсказуемости, а кроме того (благодаря неожиданности, парадоксальности данного приёма) – он вносит в зрительное восприятие картины дополнительное напряжение.



Эжен Делакруа. Автопортрет

Как и писателей-романтиков, Эжена Делакруа влекла к себе стихия музыки – он не раз писал портреты композиторов, причём писал с очень своим, субъективным видением модели. Созданный им «**Портрет Шопена**» (1838) вряд ли совпадает с привычным для нас представлением о внешности польского композитора. По всей видимости, художник и не стремился к безусловному портретному сходству, ему важно было раскрыть драматическую напряжённость его творческого «я».

Вот почему он использует затемнённую палитру, «вытягивает» лицо по вертикали, подаёт его столь крупным планом и вводит резкие изломы линий. Слово бы апеллируя к известному афоризму «*Там, где кончаются слова, начинается музыка*», художник стремится передать безусловную причастность Шопена к этому особому, «беспредметному» виду искусства через неясность контуров, как бы сумбурную расплывчатость фона, подвижные световые пятна и трепещущие мазки.

Силу характеров и силу эмоций романтики стремились заострить введением *исключительной* ситуации. Сюжетом картины французского художника *Теодора Жерико* (1791-1824) «**Плот “Медузы”**» (1819) стал действительный факт: «Медуза» – имя фрегата, который затонул в 1816 году; людей, спасшихся на плоту, двенадцать дней носило по океану, прежде чем они увидели на горизонте парус корабля, который взял их на борт.

Жерико, считающийся родоначальником романтизма во французской живописи, даёт в этой картине концентрированное выражение нового художественного стиля. Он берёт точку зрения сверху, что позволяет охватить взглядом всё происходящее на плоту, и организует сопряжение противоположностей: суровая правда (строгая достоверность изображения дальней от зрителя группы-пирамиды) и театральная приподнятость (картинный разброс фигур на переднем плане полотна).

Или, допустим, диалектика противоречивого переплетения смерти (синева тел умирающих) и порыва к жизни (те, кто пытается обратить на себя внимание далёкого парусника), отчаяния и мужества. Взволнованность чувств определяет повышенную экспрессию и соответствующую динамику композиции с характерной для неё энергичной лепкой объёмов и с напряжёнными контрастами света и тени.



Теодор Жерико. Плот «Медузы»

Столь же ярко романтическую трактовку сильных страстей, порождаемых исключительной ситуацией, находим в хрестоматийной картине *Карла Брюллова* (1799-1852) «**Последний день Помпеи**» (1833). И её автор до известной степени стремился дать художественную реконструкцию реального события: в 79 году н.э. во время извержения Везувия, сопровождавшегося землетрясением, погиб город Помпеи. Художник побывал на его раскопках, и полученные там впечатления многое дали ему в работе над этим огромным по своим размерам полотном (в Русском музее оно занимает целую стену).

Обращение к античному материалу позволило подчеркнуть мысль о необходимости сохранять человечность и благородство в самых критических обстоятельствах. Несмотря ни на что, прекрасны лица античного типа, великолепна пластика тел. Возвышенность образного строя картины несомненно идёт от традиций классицизма. Но это *романтизированный* классицизм, и романтическое здесь превалирует.

Так, всемерно подчёркнут трагический динамизм происходящего: мечутся в смятении и ужасе люди, рушатся здания, низвергаются со своих пьедесталов статуи. Пафос ярких, сильных эмоций приобретает характерный для Романтизма картинно-театральный характер. Это передаётся резкими контрастами света и мрака (красное зарево вулкана, молнии в черноте грозового неба), а также буквально горящими красками.

Окончание следует.