

**УДК 008****Немецкий романтизм и традиция европейского пейзажа первой половины XIX в.****Груздев Антон Александрович**

Аспирант,  
Институт гуманитарных наук,  
Алтайский государственный университет,  
656049, Российская Федерация, Барнаул, пр. Ленина, 61;  
e-mail: lin@email.asu.ru

**Аннотация**

Романтизм в Германии стал тем периодом, когда художники были максимально субъективно погружены в идеи оригинальности, эволюции и зарождения новой традиции через возвращение к первоначальным принципам. Данная статья посвящена вопросу влияния немецкого романтизма на традицию европейского пейзажа первой половины XIX в. И, хотя ранние этапы немецкого романтизма принято ассоциировать прежде всего с литературой, его базовые аспекты были отражены именно в живописи и, главным образом нашли свое проявление в пейзажном жанре. Таким образом, рассматривая влияние немецкого романтизма на развитие европейского пейзажа первой половины XIX в., важно отметить, что, не имея какой-либо очевидной связи с историческим прошлым, это движение, появившееся в Германии, стало рассматривать возможность создания новой системы, которая должна была стать «новым возрождением». Именно поэтому многие художники обращались к концепциям мистицизма и эсхатологии, чтобы рассказать о новых началах и примкнуть к новым духовным образам взамен тех, которые, как считалось, стали застойными и академическими. Потребность романтизма в новой духовной доктрине, а также его стремление к синтезу искусств нашло отражение в субъективизме и религиозности пейзажа того времени. Именно религиозная мистика стала основным стержнем нового художественного мировоззрения пейзажистов XIX в. Романтизм, характеризующийся в искусстве XIX в. как реакция на мистику природы, кульминацией которого потом станут визионерство и символизм, сыграет решающее значение для всего последующего искусства.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Груздев А.А. Немецкий романтизм и традиция европейского пейзажа первой половины XIX в. // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 4А. С. 442-453.

**Ключевые слова**

Романтизм, пейзаж, Фридрих, Гете, Рунге, символ, мистицизм, средневековье, эсхатология.

---

## Введение

Романтизм в Германии был преимущественно литературным и музыкальным направлением. Зародившись в конце XVIII века благодаря творчеству писателей, которые отвергали рациональную философию эпохи Просвещения, идеи романтизма предполагали совершенно новый подход к изучению природы, а следовательно, это не могло не затронуть пейзажную живопись. Важно отметить, что романтики с самого начала смотрели на природу как на нечто одухотворенное. Такой субъективный и религиозный подход обострил восприятие самого пейзажа и в каком-то смысле наделил его божественным смыслом. Как следствие, немецкие художники первой половины XIX в. все больше искали новое выражение в идеях, связанных с мистицизмом и эсхатологией.

Подобное стремление только на первый взгляд может показаться простым. К примеру, многие из тех, кто выступал за новое искусство, часто расходились во мнениях относительно стиля. Так, немецкий ученый и теоретик неоклассицизма Иоганн Иоахим Винкельман (1717-1768) выступал против рококо; поэт Иоганн Вольфганг фон Гете (1749-1832) который был сторонником Винкельмана, считал, что формальные аспекты, унаследованные от Ренессанса, не должны уступать содержанию, поддерживая тем самым французский классицизм; братья Август и Фридрих Шлегели, а также поэт-философ Новалис были против классицизма. В частности, Фридрих фон Шлегель в своем письме к Новалису писал, что «представляет себе реконструкцию католической церкви, которая могла бы ассимилировать события Французской революции» [William, www, 22]. Таким образом, цель создания нового и «универсального» искусства заставила многих ранних романтиков экспериментировать не только в своих теориях, но и в своем отношении к религии. Именно поэтому идеи мистицизма и эсхатологии стали неотъемлемой частью искусства того периода.

Одной из важнейших идей немецкого романтизма является концепция синтеза, в которой выразительная сила всех форм искусства сочетается с философией для создания максимального художественного опыта. Таким образом, настоящее романтическое искусство никогда не бывает чистым и, переживается на нескольких уровнях. По сути, романтики были согласны с мнением Шеллинга о том, что философия, природа и искусство взаимосвязаны, причем природа лишь ждет от художника ее раскрытия через искусство, которое представляет собой полное и действительное выражение идей [Шеллинг, 1966, 32].

Немалую роль в становлении романтизма в Германии сыграл исторический фактор. На фоне распространения наполеоновской власти, а также философии Просвещения и рационализма, Новалис в своей работе «Die Christenheit oder Europe» первым обратился к Средневековью как к эпохе гармонии и добродетели, основанной на вере» [Simson, 1942, 31]. В свою очередь, эти процессы отражали растущее недовольство, вызванное политическими потрясениями Французской революции и военным продвижением Наполеона в Германию. Такой прилив национальной гордости был частью смысла существования так называемой Дрезденской группы, объединявшей художников, музыкантов, писателей и философов, среди которых были Рунге, Вагнер, Тик, Клейст, Brentano, Фридрих и Гете и др. Они не только обсуждали вопросы искусства и значение романтизма, но и участвовали в антифранцузском движении, выступая за «активное, а также интеллектуальное сопротивление» всему французскому. В то время как некоторые члены группы, в основном писатели, посвятили свои усилия восхвалению германской истории и мифологии, художники все больше погружались в язык германского пейзажа.

Распознать сакральный смысл природы и выразить его живописными средствами – одна из главных задач, которые романтики ставили перед собой. Все это не могло не повлиять на развитие европейского искусства начала XIX в.

Во многом композиция романтических пейзажей строится по принципу «примирения противоположностей». Часто этот принцип можно наблюдать в работах, где присутствуют такие элементы как сухие мертвые дубы в окружении зеленых елей, или мрачная и несколько тяжелая передача ландшафта на фоне прозрачного небесного света. Если художники эпохи классицизма стремились больше передать гармонию природы и человека, то у художников-романтиков на первый план выходят величие и сила природной стихии. Человеческие фигуры как правило изображались едва заметными или беспомощными на фоне природы. В результате европейский пейзаж первой половины XIX в. не только усвоил многие романтические идеалы, но и дополнил их своим собственным, глубоко религиозным, восприятием мира.

Отдельно необходимо выделить романтическую символику, элементы которой присутствуют во многих пейзажах того времени. Фрагменты гробниц, морских судов, различных декоративных украшений, а также изображения природных стихий и архитектуры, занимают особое место в символике романтизма, поскольку вплотную соприкасаются с духовным миром человека. Ф. Шлегель называл это соприкосновение основой толкования символов, формулируя тем самым парадигму, которая потом сыграет главную роль для всего искусства XIX века: «должен ли художник сам создавать свою аллегория или примыкать к старым символам?» [Шлегель, 1983, 257].

Актуальность данного вопроса прежде всего в том, что, изучая влияние немецкого романтизма на жанр пейзажа первой половины XIX в., мы можем приблизиться к воссозданию более полной картины развития европейской живописи.

## Основная часть

Следует отметить, что на сегодняшний день не существует единого мнения относительно эстетики романтического пейзажа, как и иконографии ее символов. По указанной причине до сих пор не появилось обобщающей публикации, в которой главное внимание уделялось бы влиянию романтизма на развитие европейского пейзажа, что, в свою очередь, создает определенные трудности при составлении историографического обзора. Поэтому основанием, на котором становится возможной разработка данной проблемы, являются работы, в первую очередь, зарубежных авторов. В первую очередь, хотелось бы отметить каталог к двум выставкам немецкой живописи XIX в.: выставка в Метрополитен-музее, которая проводилась со 2 мая по 5 июля 1981 года в Нью-Йорке, и выставка в Художественной галерее Онтарио, проходившая с 1 августа по 11 октября 1981 года в Канаде [German Masters of the Nineteenth Century..., 1981]. Важно заметить, что из данного каталога были взяты редкие, ранее не опубликованные графические наброски Гете, используемые в качестве иллюстраций данной статьи. Специально проблеме пейзажа была посвящена статья Жака Барзена «Romanticism: Definition of a Period» [Barzun, 1949, 242] и труд Вильяма Воэна «German Romantic Painting» являющийся первой англоязычной публикацией по истории немецкой романтической живописи. В частности, Воэн описывает в своей книге романтизм как проявление связи с более ранними культурными традициями, прежде всего классической античностью, Средневековьем и Ренессансом. Также он выделяет стремление романтизма к возрождению мистического отношения к природе, основанного на немецком наследии [Vidler, 1962, 4].

Вместе с тем, отсутствие крупного романтического пейзажного трактата, объясняет, что данной темой, довольно часто пренебрегают. Так, например, большинство исследований сосредоточено на литературном воплощении идей романтизма или на его философском аспекте. Часто позиция таких исследований отличается от идейных представлений самих писателей-романтиков. Другая трудность заключается в том, что большинство высказываний современников романтизма о пейзаже не имеют пространной формы, обычно появляясь в так называемых «фрагментах»<sup>1</sup>, посвященных отдельным вопросам культуры и искусства. Как следствие, такой материал не всегда может в полной мере отвечать результатам положительного анализа.

В связи с этим, основная цель данной статьи – оценить влияние романтизма на развитие европейского пейзажа первой половины XIX в. В соответствии с данной целью поставлены следующие задачи: во-первых, рассмотреть разновидность европейского пейзажа в его исторической динамике. Во-вторых, на основе сравнения различных подходов в живописи установить связь европейского пейзажа с идеями романтизма.

## Методы

Прежде, чем оценить всю сложность влияния романтизма в традиции европейской живописи, необходимо для начала в целом взглянуть на развитие жанра пейзажа. Если рассматривать пейзаж как результат средневековой христианской философии, то он в основном будет представлен работами, состоящими главным образом из символов, имеющих незначительное сходство с реальным обликом объекта в действительности. Очевидно, что идеи в таких пейзажах часто подменялись объектами, и наоборот, объекты – идеями. К примеру, такие природные элементы как цветы, деревья, воспринимались в таких работах как уже приятные сами по себе и в то же время символизирующие божественные качества.

Второй тип можно обозначить как фактический пейзаж, который в основном развивался из стремления понять природные явления. Один из ярких примеров этому – пейзаж «Водопад Шмадрибах», представленный австрийским художником Йозефом Антоном Кохом (1768-1839) (Рис. 1). Также необходимо упомянуть голландские пейзажи со своей торжественной атмосферой, оказавшие в огромное влияние на немецкую живопись, прежде всего своей архитектуроникой природных явлений. Такие мастера как Ян ван Гойен (1596-1656) и Якоб ван Рейсдал (1628-1682), а также английский пейзажист-романтик Джон Констебл (1776-1837) были самыми популярными художниками в Германии в начале XIX в. В частности, Джон Констебл часто использовал композиции больших пространств, преимущественно темных и светлых тонов, изображающих непрерывное движение в манере изолированных и атмосферных пейзажей.

Внимание Рейсдала к световой передаче – одно из важных его вкладов в развитие пейзажа и вообще в использовании света в живописи. Опираясь прежде всего на форму субъективного натурализма, Рейсдал создает такие характерные черты романтического пейзажа, как свет и атмосфера которые потом станут особенно заметны в творчестве Филиппа Отто Рунге (1777-1810) и других немецких художников-романтиков. Что касается Рунге, то ему принадлежит

---

<sup>1</sup> Фрагмент – основная форма романтической философии, характеризующаяся своей незавершенностью и открытостью, ставшая основным приемом романтического мышления. Так по мнению романтиков выразить бесконечное в конечном, можно только фрагментарно.

первенство в идеализации эзотерических аллегорий. Как и его современник, немецкий поэт Людвиг Тик (1773-1853), Рунге воспринимал историю циклически как непрерывный процесс подъема и падения культур. Таким образом, персонифицируя субъективизм классической культуры и мифа, новые романтические пейзажи Рунге несли в себе совершенно иной, новый смысл [там же, 49].



Источник: <https://zhivopis-vl.livejournal.com/117038.html>

**Рисунок 1 - Й.А. Кох «Водопад Шмадрибах» (1811 г.,)» ок.1811, холст, масло. Новая пинакотека, Мюнхен**

В частности, в его картине «Утро» (Рис. 2) отразилось воздействие идей писателя и мистика Якоба Беме, акцентирующих внимание на мистической одухотворенности природы, и слиянии художника с мирозданием [Большая российская энциклопедия, www]. Иллюстрации к текстам Беме нашли свое отражение и в эскизах цикла «Времена суток», чьи символы Рунге назовет арабесками или иероглифами прибегая к сравнению их с греческими и египетским мотивами. Сами понятия арабески и иероглифы Рунге в свою очередь заимствовал у другого немецкого поэта – Новалиса. И, хотя у Новалиса они являются больше произвольными формами, Рунге подчиняет их своей собственной логике, отрывая от первоначального значения [Busch, 1985, 127]. Одновременно Рунге отвергал многие понятия устоявшейся эстетической формулы того времени, именно поэтому его работы отражали собой фундаментально новое символическое пейзажное искусство [Vaughan, 1982, 335].

И, наконец, третий тип, который необходимо выделить – это пейзаж фантазии. Художники,

создававшие фантазийные пейзажи, стали исследовать через искаженные формы и символы таинственные аспекты природы и неизвестную сторону человеческого духа [Bisanz, 1970, 114]. Тема Севера, а также стремление к исследованию горной и лесной местности, стали наиболее излюбленными проявлениями пейзажа фантазии. Реагируя на природу подобно многим мастерам Северного Возрождения, таким как Маттиас Готхарт Нидхардт Грюневальд (ок. 1470-1528) или Альбрехт Альтдорфер (ок. 1480-1538), художники пейзажа фантазии рассматривали природу как вновь созданную и открытую субстанцию. Таким образом, при помощи возрождения интереса к первоистокам, заложенная, когда традиция пейзажей-фантазий в дальнейшем переросла в устоявшуюся живописную пейзажную традицию. В частности, она была поддержана Гете и другими представителями классического круга художников раннего романтизма.



Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Philipp\\_Otto\\_Runge#/media/File:1808\\_Runge\\_Der\\_Morgen\\_anagoria.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Philipp_Otto_Runge#/media/File:1808_Runge_Der_Morgen_anagoria.JPG)

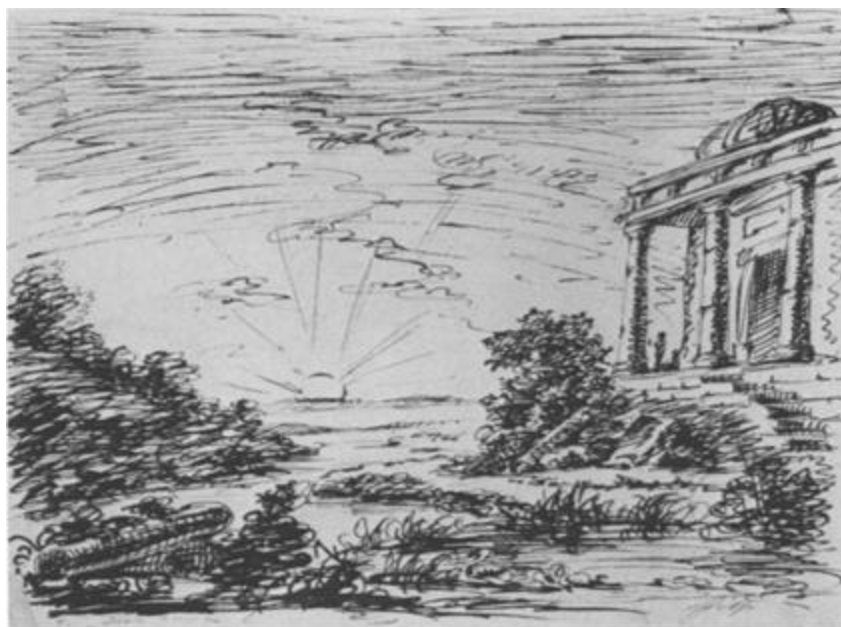
**Рисунок 2 - Ф.О. Рунге «Утро» 1808, холст, масло. Кунстхалле, Гамбург**

Два примера стиля, которому отдавал предпочтение Гете, были выражены в его «Речном пейзаже на Заале» (Рис. 3), наброске, сделанным им на одной из вечерних встреч с Шопенгауэром, а также в рисунке «Пейзаж с рекой на закате» (Рис. 4) созданным под влиянием

знаменитого французского пейзажиста Клода Лоррена (1600-1682) [German Masters of the Nineteenth Century..., 1981, 247].



**Рисунок 3 - И.В. Гете «Речной пейзаж на Заале» 1806, перо, кисть и тушь на серой бумаге. Художественные коллекции Вест-Кобурга, Кобург**



**Рисунок 4 - И.В. Гете «Пейзаж с рекой на закате» 1780, перо и индийские чернила поверх красного мела. Государственный музей Прусского культурного наследия, Берлин**

Дальнейшее развитие пейзажа будет представлять собой в основном религиозные, исторические и поэтические поиски в классической традиции и все больше будет напоминать формулы театральных сцен, чем-то схожие по характеру с голландскими и немецкими пейзажами XVII века.

## Результаты

В XIX столетии миф о золотом веке пейзажной живописи закончился с приходом нового отношения к пейзажу, в котором большинство значимых аспектов этого жанра были объединены и переосмыслены в ожидании нового и современного выражения. Пейзажи Джозефа Мэллорда, Уильяма Тернера и Теодора Жерико с их многочисленными изображениями моря, или виды мастерских Каспара Давида Фридриха и Георга Фридриха Керстинга, становятся главными мотивами живописи первой половины XIX века, символизирующими эпоху перемен в искусстве [Lorenz, 1955, 287]. Шведский историк искусства, профессор Стокгольмского университета Гуннар Берелефт в своей статье «The Regeneration Problem in German Neo-Classicism and Romanticism» отмечал: «в ответ на ощутимую зависимость от французского и итальянского влияния, именно немецкие романтики, стремились вернуть искусству те качества, которые когда-то придали греческой античности и Средневековью универсальный символизм» [Beriefert, 1960, 476].

Очевидно, что с приходом романтизма, в корне изменилось отношение к пространству – жесткая архитектоника классического евклидова пространства постепенно стала уходить от классической метафизики к экзистенциализму. В свою очередь, сенсуализм и созерцание стали главными составляющими нового подхода к пейзажу. Идеалом изображения теперь становится не божественность природы или человека, а, напротив, падение человека из благодати природы. Композиция и дизайн пейзажей становятся более фотографическими и чем-то схожими с иллюстрациями журналов того времени. Планы сцен на открытом воздухе в основном стали выстраиваться из крупных горизонтальных полос, определяющих среднее расстояние между небом и ландшафтом. Аналогично этому средний план в таких композициях становится как будто бы обрезанным. Наиболее это заметно в пейзаже Тернера 1801 г. «Пирс Кале» (рис. 5) где изображена трагическая сцена на фоне буйства природы.



Источник: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-calais-pier>

**Рисунок 5 - У. Тернер «Пирс Кале» 1801, холс, масло. Лондонская национальная галерея, Лондон**



Фон здесь показан словно фигурная композиция, которая как бы цепляется за центр картины образуя тем самым композиционный треугольник в стиле Высокого Возрождения, словно стремясь передать пустоту и изолированность. К подобной передаче пустого пространства также обращается дрезденский художник – Карл Людвиг Кааз (1773-1810). Его многочисленные виды безмолвного и пустого пространства также придерживаются центра картинной плоскости и образуют треугольник, как, например, в его работе «Идеализированный пейзаж Искьи» (рис. 6). Мы видим точно такое же пирамидальное построение пространства и в знаменитом пейзаже Каспара Давида Фридриха «Монах у моря» (Рис. 7).



Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Karl\\_Ludwig\\_Kaaz#/media/File:Kaaz\\_Ischia.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Karl_Ludwig_Kaaz#/media/File:Kaaz_Ischia.jpg)

**Рисунок 6 - К.Л. Кааз. «Идеализированный пейзаж Искьи». 1808, холст, масло. Кунстхалле, Гамбург**



Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_works\\_by\\_Caspar\\_David\\_Friedrich#/media/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Der\\_Mönch\\_am\\_Meer\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_Caspar_David_Friedrich#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_Mönch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg)

**Рисунок 7 - К.Д. Фридрих. «Монах у моря». 1810, холст, масло. Старая национальная галерея, Берлин**

Таким образом, прежняя классическая перспектива в XIX в. была полностью переосмыслена. Некоторые исследователи, к примеру, Филипп Миллер, связывают раннюю романтическую привязанность к переживанию пространства с центральной метафизической проблемой, которая стояла перед немецкими романтиками [Miller, 1974, 207]. Из этого следует, что данная тенденция к плоскостности и абстракции являлась реакцией или скорее средством преодоления восприятия времени. Фридрих Шлегель, приписывает появление новой формы пространства главным образом поэзии Гете, так как, по его мнению, именно гетевское чувство пространства и времени создавало впечатление трансцендентного разрушения и эмоционального откровения [Worringer, 1997, 102]. Следует отметить, что данная привязанность к пространству в пейзажах первой половины XIX в. в большинстве своем трагична т.к. для таких пейзажей важна в первую очередь ситуация, а не сам человек. Относительно этой тенденции романтизма немецкий теоретик искусства Вильгельм Воррингер справедливо заметил, что за «психической предпосылкой стремления к абстракции в романтизме крылся духовный страх перед самим пространством» [Worringer, 1997].

### Заключение

Таким образом, рассматривая влияние немецкого романтизма на развитие европейского пейзажа первой половины XIX в., важно отметить, что, не имея какой-либо очевидной связи с историческим прошлым, это движение, появившееся в Германии, стало рассматривать возможность создания новой системы, которая должна была стать «новым возрождением». Именно поэтому многие художники обращались к концепциям мистицизма и эсхатологии, чтобы рассказать о новых началах и примкнуть к новым духовным образам взамен тех, которые, как считалось, стали застойными и академическими.

Очевидно, что к проблеме немецкого романтизма в живописи нельзя подходить, не учитывая эволюции политических и религиозных настроений той эпохи. Именно исторические события, такие как Наполеоновские войны, стимулировали еще больший энтузиазм в художественных поисках, восстанавливая тем самым утраченную связь с предшествующими эпохами. Переосмысление культуры Средних веков побудило в художниках интерес к мистике. Поэтому идеализация прошлого и интерес к собственной истории сыграли важную роль в процессе развития европейского пейзажа. В свою очередь, потребность романтизма в новой духовной доктрине, а также его стремление к синтезу искусств нашло отражение в субъективизме и религиозности пейзажа того времени. Именно религиозная мистика стала основным стержнем нового художественного мировоззрения пейзажистов XIX в. Эти идеи, свойственные немецкому романтизму, становятся очевидными при прямом сопоставлении произведений, созданных в то время. Романтизм, характеризующийся в искусстве XIX в. как реакция на мистику природы, кульминацией которого потом станут визионерство и символизм, сыграет решающее значение для всего последующего искусства.

### Библиография

1. Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/runge-filipp-otto-ac9011>
2. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
3. Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. 448 с.
4. Barzun J. Romanticism: Definition of a Period // Magazine of Art. 1949. Vol. 39. № 7. P. 240-253.
5. Berefelt G. The Regeneration Problem in German Neo-Classicism and Romanticism // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1960. Vol. 39. № 4. P. 475-481.

6. Bisanz R. German Romanticism and Philipp Otto Runge: A Study in Nineteenth Century Art Theory and Iconography. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1970. 144 p.
7. Busch W. Die notwendige Arabeske: Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin: Gebr Mann Verlag, 1985. 343 p.
8. German Masters of the Nineteenth Century: Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany. New York: Metropolitan Museum of Art, 1981. 275 p.
9. Lorenz E. The Open Window and the Storm-Tossed Boat // The Art Bulletin. 1955. Vol. 37. № 4. P. 287-288.
10. Miller P. Anxiety and Abstraction: Kleist and Brentano on Caspar David Friedrich // Art Journal. 1974. Vol. 33. № 3. P. 205-210.
11. Ramdohr W. Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (1809) // Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3. Berlin, Dietrich Reimer, 1997. S. 254-259.
12. Simson O.G. Philipp Otto Runge and the mythology of landscape // The Art Bulletin. 1942. № 4. P. 335-350.
13. Vaughan W. German Romantic Painting. New Haven: Yale University Press, 1982. 260 p.
14. Vidler A. The Church in an Age of Revolution. Baltimore: Penguin Books, 1962. 287 p.
15. William S.J. Friedrich Schlegel and Goethe, 1790-1802: A Study in Early German Romanticism. URL: <https://archive.org/details/friedrichschlegel01schogoo/page/n8/mode/2up>
16. Worringer W. Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style. Chicago: Elephant Paperback, 1997. 160 p.

## **German romanticism and the tradition of European peisage of the first half of the XIX century**

**Anton A. Gruzdev**

Postgraduate,  
Institute of Humanities,  
Altai State University,  
656049, 61, Lenina ave., Barnaul, Russian Federation;  
e-mail: [lin@email.asu.ru](mailto:lin@email.asu.ru)

### **Abstract**

Romanticism in Germany became a period when artists were maximally subjectively immersed in the ideas of originality, evolution and the birth of a new tradition through a return to original principles. This article is devoted to the question of the influence of German romanticism on the tradition of European landscape of the first half of the 19th century. And, although the early stages of German romanticism are usually associated primarily with literature, its basic aspects were reflected precisely in painting and mainly found their manifestation in the landscape genre. It is important to note that, without any obvious connection with the historical past, this movement, which appeared in Germany, began to consider the possibility of creating a new system that should was to become a “new renaissance”. This is why many artists turned to the concepts of mysticism and eschatology to talk about new beginnings and to embrace new spiritual images to replace those that were considered to have become stagnant and academic. Romanticism's need for a new spiritual doctrine, as well as its desire for a synthesis of the arts, was reflected in the subjectivism and religiosity of the landscape of that time. It was religious mysticism that became the main core of the new artistic worldview of landscape painters of the 19th century. Romanticism, characterized in the art of the 19th century. as a reaction to the mysticism of nature, which would later culminate in visionaryism and symbolism, would play a decisive role for all subsequent art.

**For citation**

Gruzdev A.A. (2024) Nemetskii romantizm i traditsiya evropeiskogo peizazha pervoi poloviny XIX v. [German romanticism and the tradition of European peisage of the first half of the XIX century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (4A), pp. 442-453.

**Keywords**

Romanticism, landscape, Friedrich, Goethe, Runge, symbol, mysticism, medievalism, eschatology.

**References**

1. Barzun J. (1949) Romanticism: Definition of a Period. *Magazine of Art*, 39, 7, pp. 240-253.
2. Berefelt G. (1960) The Regeneration Problem in German Neo-Classicism and Romanticism. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39, 4, pp. 475-481.
3. Bisanz R. (1970) *German Romanticism and Philipp Otto Runge: A Study in Nineteenth Century Art Theory and Iconography*. Dekalb: Northern Illinois University Press.
4. *Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]. Available at: <https://bigenc.ru/c/runge-filipp-otto-ac9011> [Accessed 04/04/2024]
5. Busch W. (1985) *Die notwendige Arabeske: Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Gebr Mann Verlag.
6. (1981) *German Masters of the Nineteenth Century: Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany*. New York: Metropolitan Museum of Art.
7. Lorenz E. (1955) The Open Window and the Storm-Tossed Boat. *The Art Bulletin*, 37, 4, pp. 287-288.
8. Miller P. (1974) Anxiety and Abstraction: Kleist and Brentano on Caspar David Friedrich. *Art Journal*, 33, 3, pp. 205-210.
9. Ramdohr W. (1997) Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (1809). In: *Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3*. Berlin, Dietrich Reimer.
10. Schelling F. (1966) *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of Art]. Moscow: Mys'l Publ.
11. Schlegel F. (1983) *Estetika, filosofiya, kritika: V 2 t.* [Aesthetics, philosophy, criticism: In 2 vols.]. Moscow. Vol. 2.
12. Simson O.G. (1942) Philipp Otto Runge and the mythology of landscape. *The Art Bulletin*, 4, pp. 335-350.
13. Vaughan W. (1982) *German Romantic Painting*. New Haven: Yale University Press.
14. Vidler A. (1962) *The Church in an Age of Revolution*. Baltimore: Penguin Books.
15. William S.J. *Friedrich Schlegel and Goethe, 1790-1802: A Study in Early German Romanticism*. Available at: <https://archive.org/details/friedrichschleg01schogoo/page/n8/mode/2up> [Accessed 04/04/2024]
16. Worringer W. (1997) *Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style*. Chicago: Elephant Paperback.