



Прерафаэлиты в контексте английской культуры второй половины XIX – начала XX века

Полина Токмачева

Статья посвящена исследованию прерафаэлитизма как явления, распространившегося на различные сферы культуры и искусства Англии викторианской эпохи и периода предмодерна. В статье анализируются предпосылки возникновения движения прерафаэлитов. Особое внимание уделяется историзму как типу мировоззрения и определяющей черте европейской культуры XIX века, а также «мифу итальянского Возрождения» как преломлению этого феномена на британской почве. Анализ ключевых работ прерафаэлитов позволяет выявить значение их движения для английской культуры в широком аспекте: от изобразительного искусства, поэзии и литературы, художественной критики и теории искусства до новой режиссуры и садово-паркового искусства.

Ключевые слова: прерафаэлиты, прерафаэлитизм, Данте Габриэль Россетти, Эдвард Коли Бёрн-Джонс, Уильям Моррис, историзм, итальянское Возрождение, модерн, викторианская культура.

В 2013 году в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина состоялась выставка «Прерафаэлиты. Викторианский авангард», ставшая самой посещаемой выставкой в истории музея. Возможно, ажиотаж был вызван не только яркостью красок, легко читаемыми литературными темами и захватывающими биографиями прерафаэлитов, но и обаянием викторианской эпохи, против которой художники бунтовали, оставаясь при этом неотъемлемой ее частью.

Братство прерафаэлитов было основано в Лондоне, в самом сердце Британской империи, в 1848 году. Благодаря внешнеполитической стабильности и финансовому могуществу страны в это время за периодом правления королевы Виктории (1837–1901) закрепилось имя «золотого века» Британии. «Старая добрая Англия» прочно ассоциировалась с консерватизмом, с незыблемыми традициями и даже с духовной уюстью. Однако при всей старомодности викторианства его нельзя назвать тихим и безмятежным.

На с. 200: Э.К. Бёрн-Джонс. Король Кофетуа и нищенка. 1884. Галерея Тейт. Лондон

За викторианские годы Англия овладела фактически четвертью земного шара, вела крайне агрессивную колониальную политику. Англия стала родиной промышленной революции, а Лондон – центром индустриальной империи. Каждый уголок огромного города демонстрировал нацеленность на прогресс: так называемый «Хрустальный дворец» (1850–1851) – павильон для лондонской Всемирной выставки 1851 года, выстроенный архитектором Джозефом Пэкстоном из железа и стекла, – символизировал наступление новой эпохи; лондонский порт и биржа стали центрами мировой торговли и экономики; сеть железных дорог опутала всю страну; в 1863 году был построен первый пункт лондонской «подземки» – станция метро «Бейкер-стрит» (арх. Дж. Фоулер). Научные достижения английских физиков Майкла Фарадея и Джеймса Клерка Максвелла незамедлительно внедрялись в жизнь, демонстрируя новую энергию союза науки и техники; эволюционная теория Чарльза Дарвина пошатнула традиционные гуманистические представления.

Драматические противоречия назрели и внутри английского общества: обедневшая аристократия не могла смириться с властью богатого класса промышленников, которые диктовали свои условия как в политике и на финансовом рынке, так и в культуре; обострился кризис между рабочим классом и буржуазией; нарушились вековые патриархальные взаимоотношения землевладельцев и крестьян, последние вынуждены были искать работу в городах. Результатом таких социальных конфликтов, порожденных «индустриальной революцией», стали восстания луддитов¹, или так называемые «бунты против машин», за которыми последовали жестокие наказания², движение «суинг»³ и кровапролитные чартистские путчи⁴.

Реакцией английской и европейской культуры на промышленный переворот и социальные потрясения был уход в прошлое. *Историзм* стал определяющей чертой европейской культуры XIX века. Он разрушил веру в неизменность человеческой природы на все времена, сделав отдельного индивида частью всеобщего исторического процесса, что значительно расширило кругозор *современного* человека как по горизонтали – показав разнообразие и самобытность культур, языков, народов, так и по исторической вертикали – уводя вглубь времен. Историзм, как методологию «наук о духе», разрабатывал В. Дильтей (1833–1911); позже об историзме как о типе мировоззрения, как об «одной из величайших духовных революций, пережитых европейской мыслью»⁵ писали Ф. Мейнеке (1862–1954) и Э. Трёльч⁶ (1825–1923); К.Р. Поппер (1902–1994) обвинял историцизм⁷ в неверифицируемости и релятивизме. Историзм оказался в центре внимания не только философов, но и творческих людей, которые облекали свои наблюдения в художественную форму. Так, В.Г. Белинский назвал XIX век «историческим»: «Историческое созерцание могущественно и неотразимо

проникло собою все сферы современного сознания. История сделалась теперь как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания: без нее стало невозможно постижение ни искусства, ни философии»⁸.

Историзм не был изобретением XIX века. Он восходил своими корнями еще к XVIII столетию – веку Просвещения, рационализм которого сформировал потребность в ином подходе к «наукам о духе», отличающемся от естественнонаучных методов. «Спор о древних и новых», начавшийся 27 января 1687 года на заседании Французской академии между Н. Буало и Ш. Перро, захвативший затем все активные умы эпохи и продолжавшийся целое столетие, и «Идеи к философии истории человечества» (1784–1791) И.Г. Гердера (1744–1803) положили начало общеевропейской дискуссии об отношении к прошлому и к современности в связи с новым взглядом на античность, которая перестала быть сферой идеала и сделалась конкретной исторической эпохой в ряду других. Великая Французская революция и индустриальная революция в Англии заставили переосмыслить значение истории, которая из размышления о прошлом стала «инструментом постижения *действительности* (курсив мой. – П.Т.) в ее отношении к прошлому и будущему»⁹. Расцвет историзма пришелся именно на XIX столетие, когда он захватил философскую мысль, моду, нравы, все искусства и все жанры.

В Англии философ Т. Карлейль (1795–1881) в книге «Теперь и прежде» (1843) искал образцы нравственности среди героев Средневековья, противопоставляя сплоченность ушедшей эпохи хаосу современности. В литературе родился жанр исторического романа, непревзойденным мастером которого был шотландец сэр Вальтер Скотт (1771–1831). В архитектуре «неоготика» изменила облик Англии, проявив себя в церковном (церковь Святого Луки, Лондон, 1819–1824, арх. Дж. Сэвидж), частном (Эбботсфорд – поместье сэра В. Скотта, Шотландия) и гражданском (железнодорожный вокзал Сент-Панкрас, Лондон, 1868–1877, арх. Дж. Г. Скотт) строительстве. У. Макреди на сцене театра «Ковент Гарден», Ч. Кин (1811–1868) – в «Театре Принцессы» и Г. Ирвинг (1838–1905) на подмостках «Лицеума» воссоздавали в спектаклях достоверную историческую среду, и это театральное направление получило название «археологического натурализма». Главной чертой отмеченных историзмом художественных концепций было познание прошлого в его непосредственной связи с настоящим и интерпретация настоящего сквозь призму прошлого.

В английской живописи викторианской эпохи новое историческое мировоззрение долго не находило адекватного проявления. Виной тому была Королевская академия художеств – монополист в сфере искусства, все усилия которой, казалось, были направлены на консервацию устоявшихся законов творчества, на сохранение незыблемых традиций европейской академической школы, восходивших еще к Болон-

ской Академии братьев Карраччи (1583–1585). Такие устремления шли вразрез с веком «пара и скорости», ставящего перед художниками иные проблемы, требующего новых сюжетов и техник исполнения, сообразных со временем. Исторические сюжеты, которые ценились в академии, отнюдь не презентовали развивавшийся историзм, скорее наоборот – шли вразрез с его природой. Исторические сюжеты трактовались академиками формально, средствами опустошенного, вялого классицизма, вне народных и национальных мотивов, что приводило к условности, внешней театрализации. Антиакадемический бунт прерафаэлитов на почве консервативной Англии предстал радикальным, даже – на современный взгляд – авангардным, несмотря на стремление художников *вернуться к прошлому*. Движение прерафаэлитов стало одним из самых самобытных воплощений историзма в живописи, в связи с чем представляется интересным проанализировать их творчество в контексте культуры «исторического» XIX века.

В первоначальный состав братства прерафаэлитов входили Джон Эверет Миллес (1829–1896), Уильям Холман Хант (1827–1910), Данте Габриэль Россетти (1828–1882), а также художники более скромных дарований Джеймс Коллинсон (1825–1881) и Фредерик Стивенс (1828–1907), поэт Уильям Майкл Россетти (1829–1919), скульптор Томас Вулнер (1825–1892). Состав братства был разнороден, его лидеры обладали неравными художественными способностями и несхожими индивидуальными побуждениями. Однако, как заметил современник прерафаэлитов Робер Сизеранн (1866–1932), «Трио представляло единое целое. Хант обладал верой, Россетти – умением говорить, Миллес – талантом. Россетти хотел проповедовать, Хант – верить и заниматься серьезным трудом. Практичный и амбициозный Миллес хотел подняться над толпой и ничего не думал ни о проповедях, ни о вере»¹⁰.

Историзм, носивший у прерафаэлитов программный характер, был одним из немногих связующих звеньев, скрепляющих их союз. Сам тип организации – «братство» – уже отсылает нас в далекое Средневековье. Обращение к национальному прошлому было одним из двух направлений прерафаэлитской идеологии. О втором направлении красноречиво говорит само название – «прерафаэлиты», что подразумевает обращение к эпохе *до Рафаэля*, то есть к итальянскому Кватроченто, или «примитивам», как их принято было называть в Англии. Джон Рёскин (1819–1900) – наставник и защитник братства – поддерживал как «медиевизм», так и «итальянизм» в идейном багаже мастеров: такие его труды, как «Семь светочей архитектуры» (1849), «Камни Венеции» (1851–1853), стали теоретической основой «неоготики»; бестселлер «Современные художники» (1843–1860) и путеводитель «Прогулки по Флоренции» (1877) обратили внимание братства на эпоху Кватроченто.

Медиевизм прерафаэлитов восходил к сюжетам, основанным на средневековой литературе и легендах (например, акварели Д.Г. Рос-

сетти «Свадьба святого Георгия и принцессы Сабры», 1857, галерея Тейт, Лондон; «Могила Артура», 1860, галерея Тейт, Лондон; «Роман о розе», 1864, галерея Тейт, Лондон; «Королева Джиневра» У. Морриса, 1858, галерея Тейт, Лондон; и другие. Обаяние рыцарской темы у прерафаэлитов заключалось прежде всего в их верности первоисточнику, в правдоподобию, ради которого художники изучали старинные манускрипты, исторические справочники, искали соответствующие костюмы и интерьеры. Благодаря такому историческому подходу их медиевизм не выглядел костюмированной театральной постановкой.

К этому же типу историзма, нацеленного на воскрешение героического национального прошлого, можно отнести картины прерафаэлитов на сюжеты из произведений У. Шекспира, национального гения, значение которого для английской культуры в эту эпоху осознавалось словно бы заново. Безусловным шедевром среди этих работ стала «Офелия» Дж.Э. Миллеса (1851–1852, галерея Тейт, Лондон). Сюжет картины отсылает нас к IV акту трагедии Шекспира «Гамлет», в котором Гертруда рассказывает о гибели Офелии. Миллес вдумчиво выбирает место на берегу ручья в графстве Суссекс, которое бы в наибольшей степени соответствовало шекспировскому тексту, и выписывает с фотографической точностью «иву над потоком, что склоняет седые листья к зеркалу волны», плакун-траву, которую Шекспир поэтично называет «персты умерших», шиповник, как символ розы, о которой упоминает Гертруда, «трясину смерти», «гирлянды крапивы, лютик, ирис, орхидеи»¹¹, уже уносимые водой. С не меньшей тщательностью подошел Миллес и к написанию умирающей Офелии, для которой позировала Э. Сиддал, лежа в ванне с ледяной водой. Доведя натурщицу практически до окоченения, художник добился нужного эффекта, с убедительностью факта и не без поэтичности представив гибель героини. «Офелия» демонстрирует зрителю не только виртуозность мастера, но и основополагающие теоретические установки братства прерафаэлитов: нацеленность на средневековую «рукотворность» – почти ремесленную виртуозность предметной выделки произведения искусства, что стало для них своеобразной эманацией индивидуальной свободы, бегством от стандартов академических формальных клише. В этом заключался протест прерафаэлитов против риторики академизма и машинной обезличенности прогрессизма викторианской эпохи в целом.

Важным результатом апелляции прерафаэлитов к национальному прошлому стала защита своеобразия английской школы изобразительного искусства, рождение которой состоялось в XVIII столетии. В то время как в XIX веке воздействие классицизма, академизма, а затем и салона было достаточно ощутимым, Англия сформировала живопись, которая и по сей день существенно отличается от континентальной. «Существует английская живопись, – с удивлением писал современник прерафаэлитов Роберт Сизеранн. – Вот что прежде всего поражает при

посещении международной художественной выставки в какой бы то ни было стране. Пока вы проходите по залам, отведенным Германии, Австрии, Италии, Испании, Голландии, даже Соединенным Штатам и скандинавским странам, вы чувствуете себя все время точно во Франции... Напротив, как толькоходишь к англичанам, чувствуешь, что находишься уже не у своих соотечественников, и даже сомневаешься, у современников ли...»¹².

Средневековый историзм зачинателей братства нашел свое продолжение у мастеров «второй волны» прерафаэлитов, самыми яркими представителями которой были Данте Габриэль Россетти, Эдвард Коли Бёрн-Джонс (1833–1898) и Уильям Моррис (1834–1896). Они проводили последовательную медиевистскую линию, начиная от своего первого совместного проекта – росписи зала для дебатов Оксфордского университета на тему легенд о короле Артуре (1857).

Расцвет средневекового историзма в английской культуре XIX века прочно ассоциируется с деятельностью фирмы У. Морриса «Моррис, Маршал, Фолкнер и Ко». Основанная в 1861 году, компания функционировала подобно средневековой ремесленной мастерской: здесь не использовалось машинное оборудование, господствовал исключительно ручной труд. Протестуя против дешевых товаров массового производства, утопист У. Моррис стремился окружить современного ему человека подлинной рукотворной красотой, идеал которой он видел в памятниках Средневековья. Моррис изучал старинные образцы, типы узоров, способы окраски ткани для восстановления средневековой технологии. Он стоял также во главе возрождения средневековой витражной живописи – искусства, забытого в Англии, которое стало магистральным направлением деятельности его фирмы. В 1891 году он основал издательство «Келмскотт пресс», специализирующееся на рукописных книгах. Знаток средневековой литературы, У. Моррис изучал и копировал старинные шрифты, привлекал к работе над иллюстрациями художников-прерафаэлитов, набирал и украшал книги вручную. Триумфом медиевизма прерафаэлитов стал знаменитый Красный дом (1860, Бексли-Хилс, арх. Ф. Уэбб). Выстроенный наподобие средневековой крепости, дом Морриса из необлицованного кирпича и черепицы, увитый плющом, с острым шпилем на одной из башен, контрастировал с викторианскими аккуратными коттеджами, распространенными среди «привилегированного класса»¹³. Каждая вещь в интерьере Красного дома – мебель, обои, витражи, посуда, gobelены, ковры, занавеси и даже туалеты хозяйки – была выполнена прерафаэлитами и их соратниками вручную и соответствовала единому замыслу. Шедевры, изготовленные под руководством У. Морриса в его фирме «Моррис, Маршал и Фолкнер», которые представлены в его Красном доме и в организации «Движение искусств и ремесел», с трудом можно отнести к декоративно-прикладному искусству. Фирма

У. Морриса подняла статус художественного оформления жизненной среды, впоследствии получившего название *дизайна*, до положения высокого искусства, размыла границы между различными видами искусств, внося существенный вклад в проблему их синтеза, так волновавшую европейцев рубежа веков.

Еще более последовательным и многоуровневым проявлением историзма у прерафаэлитов стало их обращение к итальянскому Возрождению. Прерафаэлиты были далеко не первыми художниками в Европе, увлеченными Италией, и даже не первооткрывателями итальянского Ренессанса для Англии. «Миф Италии» – апелляция к итальянской культуре как к сокровищнице красоты, гармонии и гуманизма – имел в Англии давнюю и устойчивую традицию. В литературе он зародился еще у Джеффри Чосера, широко присутствовал у Шекспира. Италия вдохновляла английских классицистов, в особенности Джозефа Аддисона и Александра Попа, и способствовала творческому подъему романтиков – лорда Байрона и Перси Биши Шелли. В английской архитектуре «миф Италии» проходит сквозь века, начиная с классических увлечений Иниго Джонса и барочных – Джона Ванбру до палладианства XVIII века (Р. Барлингтона, У. Кента, братьев Адам, Д. Вудов Ст. и Мл.) и романтической энциклопедичности Джона Соуна. Год пребывания в Италии был необходимым условием завершения образования для студента Королевской академии художеств. Италия привлекала представителей английской акварельной школы не только красотой средиземноморской природы, но и устойчивым рынком сбыта. Рим, Флоренция, Венеция стали обязательными пунктами Гранд Тура¹⁴ любого образованного англичанина. Во второй половине XIX – начале XX века Англия обратилась к итальянскому Ренессансу как к родине великого искусства, как к утраченному периоду расцвета изобразительно-пластической культуры, который она – страна Чосера и Шекспира – тем не менее, из-за разрыва Генриха VIII с Римом в середине XVI века, во многом «упустила» в своей истории.

Италия стала источником вдохновения и основным объектом изучения для Джона Рёскина, Уолтера Пейтера (1839–1894) и Вернон Ли (1856–1935). Именно они инициировали диспуты вокруг таких фигур, как Сандро Боттичелли и Джорджоне, прививали викторианской публике вкус к итальянской опере и комедии дель арте. Опираясь на одни и те же источники, изучая и описывая одни и те же произведения искусства, они создавали подчас весьма несхожие концепции. Так, Дж. Рёскин подчеркивал нравственное значение искусства; его этической теорией руководствовалось братство прерафаэлитов. В книге «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» (1873) У. Пейтера впервые прозвучала фраза «искусство ради искусства», ставшая фундаментом целого эстетического движения 1860–1900-х годов. Вернон Ли, обладавшая непревзойденной интуицией, выстраивала на основе

анализа итальянских памятников психологическую теорию восприятия искусства.

В 1848 году – в год основания братства прерафаэлитов – в Лондоне было учреждено Арундельское общество, целью которого стало стремление сделать итальянское искусство доступным для широких слоев населения. Члены этого общества занимались воспроизведением картин старых итальянских мастеров; созданием гравюр (В. Оттли – «Гравюры с живописи и скульптуры наиболее выдающихся мастеров Ранней Флорентийской школы», 1826); изданием трудов по истории итальянского искусства («Жизнь Мазаччо» Т. Пати). Как писал знаток Италии Павел Муратов, «Для познания итальянского гения во всех его проявлениях, от Джотто до Тьеполо и от Данте до Карло Гоцци, ни одним народом не было сделано столько, сколько англичанами в 60–80-х годах XIX столетия»¹⁵. Прерафаэлиты оказались на гребне этой волны англо-итальянских культурных связей.

Итальянская тема стала лейтмотивом как возникновения самого братства, так и деятельности «второй волны» его представителей. Не случайно экспозиция выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина открывалась картиной школы Сандро Боттичелли «Мадонна с младенцем», которая позволяла зрителю увидеть истоки творчества прерафаэлитов, их духовный идеал. Прерафаэлиты считали эстетику, грацию, гармонию Рафаэля, маньеристов и воспитанных на их наследии академистов неуместной и лживой в условиях индустриального XIX века. Как записал Холман Хант в своем дневнике, прерафаэлиты обратились к Кватроченто в поисках «незыблемых оснований, отправной точки своего искусства, которая будет прочной, перед которой можно преклонить голову...»¹⁶. Живопись Пьеро делла Франческа, Андреа Мантеньи, Сандро Боттичелли стала для прерафаэлитов образцом нравственного, духовного искусства.

Дебютной картиной в русле «итальянской» темы братства прерафаэлитов, экспонированной на выставке в Королевской академии в 1849 году, была «Изабелла» Дж.Э. Миллеса (1848–1849, галерея Уокера, Ливерпуль). Она стала манифестом братства, иллюстрирующим его последовательный итальянизм на сюжетном, техническом и идейно-содержательном уровнях. Итальянский сюжет, восходящий к V новелле IV дня «Декамерона» Боккаччо, был коллективно определен на одном из первых собраний братства. На картине представлена сцена застолья, когда братья Изабеллы начинают догадываться о романтическом чувстве, связывающем ее и Лоренцо. Художник облачает героев во флорентийские костюмы времен Боккаччо, помещает в комнату итальянскую мебель и посуду, свет в помещение проникает через большие окна итальянского типа, которые обвивают южные растения. В композиции «Изабеллы» Миллес отошел от традиционной пирамидальной академической схемы и использовал прием «заслонения»,

характерный для художников XV века: чтобы создать впечатление глубины пространства, фигуры располагались друг за другом, голова за головой. Этот композиционный прием использовал Лоренцо Монако в алтаре «Сан-Бенедетто» (1407–1409, Национальная галерея, Лондон), который оказал непосредственное воздействие на картину Миллеса. Такая расстановка фигур применялась и Сандро Боттичелли в раннем «Поклонении волхвов» (1474–1475, галерея Уффици, Флоренция) – любимым художником прерафаэлитов, печальная красота и меланхолия образов которого импонировала английскому характеру.

Вдохновленные яркостью итальянских фресок, Миллес и другие прерафаэлиты отбросили академическую манеру письма и изобрели собственную технику: писали на белом грунте, после подготовительного рисунка зачастую наносили слой влажной белой краски, имитируя сырую штукатурку, а затем прорабатывали каждую деталь тонкими кистями. «Это было открытие для меня, и я начал следовать чистоте работ кватрочентистов, неуклонно тренируя те приемы, которые фресковая живопись демонстрировала нам, и я старался отбросить неточную, широкую, безответственную манеру письма, которой меня учили», – комментировал технику прерафаэлитов У.Х. Хант¹⁷. Правда, современные исследователи не разделяют мнение Ханта о сходстве техник примитивов и прерафаэлитов: «[их техника] даже несмотря на большинство очевидных выдумок, имела мало общего с техникой, которую использовали для создания священного искусства во времена Раннего Ренессанса»¹⁸. Поскольку прерафаэлиты писали маслом на холсте, а не в технике фресковой живописи, и использовали пигменты современного производства, было бы большим преувеличением отождествлять эти две манеры письма разных эпох. Тем не менее сила «мифа Италии» оказалась столь велика, что современники прерафаэлитов сравнивали именно их картины с работами художников XV века и даже устраивали совместные выставки прерафаэлитов и примитивов.

Если Дж.Э. Миллес довольно быстро отошел как от итальянской темы, так и от прерафаэлитизма, то для Д.Г. Россетти итальянизм стал органичной частью жизни. «Вся Италия» воплотилась для этого юноши, воспитанного в семье профессора итальянской литературы, в личности Данте Алигьери. Россетти не только переводил и иллюстрировал «Новую жизнь» и «Божественную комедию», но и выстраивал личную параллель между собой и своим кумиром, сменив свое имя с Габриэля Данте Россетти на Данте Габриэля Россетти, и, безусловно, сознательно воспроизводил в своей собственной жизни главную драму Данте – печальную историю его любви к Беатриче.

Эта параллель достигла своей кульминации после трагической кончины жены Россетти, чему посвящена его картина «Блаженная Беатриче» (1864, галерея Тейт, Лондон). На полотне покойная жена Россетти предстает сидящей в смертном забытии или полусне с опущенными

веками, красный голубь приносит ей белый мак — символ лауданума, лекарства, которым отравилась Элизабет Сиддал; солнечные часы показывают цифру 9 — день и час смерти Беатриче; на заднем плане Данте в традиционных одеждах смотрит на ангела любви, уносящего затухающую жизнь его возлюбленной; на фоне различимы контуры моста, с одной стороны — похожего на мост Понте Веккьо во Флоренции, с другой — на мост неподалеку от дома Сиддал и Россетти. Итальянское прошлое и английское настоящее, литература и реальность сливаются здесь воедино, образы раннеитальянской литературы обретают для художника личный смысл. «Россетти пытается передать то, что в рамках реалистического искусства невозможно изобразить — внутренний момент смерти, переход души из времени в вечность. Сложная система ассоциаций и символов в сочетании с натурализмом формы, с постановкой эротического чувства на место духовных состояний свидетельствует о рождении *символизма* (курсив мой. — П.Т.)»¹⁹, — комментирует картину Э.Л. Лаевская.

В рамках движения прерафаэлитов можно проследить рождение не только символизма, но и нового художественного стиля — модерна. В качестве примера можно обратиться к работе Д.Г. Россетти «Любовь Данте» (1860, галерея Тейт, Лондон), написанной маслом по красному дереву, предназначенной быть центральной створкой комода. Перед взором зрителя предстает ангел любви, той, «что движет звезды и светила»²⁰. Необычная для XIX века техника живописи Россетти отсылает нас к искусству мастеров Кватроченто. На это указывает форма триптиха, частью которого является эта панель, — свидетельство сознательного архаизма. Россетти богато использует золото, от которого стремилась освободиться живопись при переходе от иконы к картине. Фигура ангела в исполнении художника выглядит плоскостной, лишенной объема, трактованной с помощью линий. При этом его руки и голова уподоблены выпуклой форме, однако очень упрощенной. Лучи, исходящие от солнца, превращаются в условные полосы, а затем и в орнамент. Россетти делит плоскость на четыре части, каждая из которых содержит собственный орнамент с определенным узором. Художник не ставит своей целью изобразить глубинное пространство, отныне картина — это не окно в мир, а зеркало, отражающее субъективные фантазии автора. На глазах зрителя происходит примечательная метаморфоза. Обращаясь к искусству Кватроченто, к примитивам, Россетти закладывает фундамент последнего большого исторического стиля в европейском искусстве — *стиля модерна*, с его любовью к открытой условности, господству линии, плоскостности, орнаментальности. На наш взгляд, истоки нового стиля у прерафаэлитов восходят именно к «итальянизму». Черты условности и архаизма в искусстве итальянского Кватроченто в русле художественных исканий XIX века сыграли стимулирующую роль в процессе становления модерна, зрелые формы

которого можно увидеть уже у У. Морриса и, конечно, О. Бёрдслея (1872–1898) – самого яркого представителя стиля модерн в графике.

Интерес прерафаэлитов к итальянскому Ренессансу не ограничился Кватроченто. В начале 1860-х годов они открывают для себя красоту венецианской живописи. Венеция влекла к себе англичан еще со времен Шекспира и Иниго Джонса. В XVIII веке живым мостом между Венецией и Лондоном стал венецианский живописец Антонио Каналь, по прозвищу Каналетто (1697–1768), работы которого пользовались большим успехом именно в Англии. Его покровитель Джозеф Смит (1682–1770), посол Англии в Венецианской республике, оказывал поддержку не только Каналетто, но и художнику Джузеппе Джаису (1709–1784), архитектору Антонио Визентини (1688–1782), распространял книги из типографии Джованни Баттиста Паскуали, собирал коллекцию венецианского искусства, которую затем продал английскому королю Георгу III. Венеция оказалась «самой содержательной и удачно выбранной темой зрелого творчества»²¹ У. Тёрнера, открыто сравнивавшего две великие морские державы, одну – в период расцвета, другую – во времена упадка былого могущества. Секрет венецианского колорита стал предметом живого интереса английских художников XIX века, в поисках его совершались паломничества в город на воде, этот секрет даже продавали мошенники.

Д.Г. Россетти открыл для себя «миф Венеции» в 1859 году, который стал важной и плодотворной темой его творчества. К этому времени художнику уже наскучили многофигурные композиции, нарративные сюжеты, ограниченность акварельной техники. С тех пор он посвящал свои картины исключительно роковым красавицам, его интерес к линии сменился экспериментами с цветовыми пигментами, на место акварели пришло масло, белый грунт уступил красному венецианскому подмалевку. Под воздействием венецианской живописи изменилась не только техника, но и тип красоты, воспеваемый Россетти.

На картине «Тщеславная женщина» («*Monna Vanna*», 1866, галерея Тейт, Лондон), которая изначально носила название «*Venus Veneta*», перед зрителем предстала уже не угловатая, худощавая Элизабет Сиддал, а Алекса Уайлдинг в роскошном, расшитом золотом платье, дорогих украшениях, меховой накидке, с копной струящихся по плечам рыжих волос, оттеняющих ее белую кожу. Она олицетворяла собой тициановский тип чувственной красоты в преломлении художника XIX века, которому, на наш взгляд, не удалось свойственное великому мастеру органическое слияние реального и идеального, модели и образа. В отличие от полотен Тициана, в работах Россетти превалировала модель, остальное – всего лишь украшение, аранжировка.

Вслед за Россетти его ученик Э.К. Бёрн-Джонс (1833–1898) неутомимо работал над переосмыслением двух главных завоеваний венецианской живописи, в которых она достигла особого совершенства: коло-

рита, а также гармоничности, музыкальности. Последнее Бёрн-Джонс иногда воспринимал буквально, герои его картин часто сжимали в руках музыкальные инструменты. В картине «Музыка» (1877, музей Эшмола, Оксфорд), художник изображает двух женщин, одна из которых играет на скрипке, другая держит ноты. Очевидно, что при создании этой картины он ориентировался на «концерты» Джорджоне. Мы видим здесь насыщенные мягкие тона, североитальянский пасторальный пейзаж, даже парящий, который часто встречался у старых мастеров. Чувствуется, как старательно Бёрн-Джонс работал над созвучием оттенков: красный наряд играющей девушки отбрасывает рефлекс на зеленый рукав и головной убор девушки с нотами; красный цвет заявляет о себе и на парящем, его присутствие ощущается в пейзаже, даже волосы героини отливают красным. «Музыка» в исполнении Бёрн-Джонса построена, как видим, на созвучии красных и зеленых – сочетании, характерном для колористической гаммы Джорджоне. Избегая нарушения избранной им гармонии, художник даже преобразует синий цвет неба, делая его зеленоватым, чтобы мелодия продолжала сохранять свою цельность. Бёрн-Джонс перенял у Джорджоне не только технические особенности, колорит, но и сам характер живописи – лиричный, созерцательный, проникнутый сдержанной меланхолией.

Отныне Бёрн-Джонс и Россетти не стремились развернуть какой-либо замысловатый сюжет, донести до зрителя идею или нравоучение, они создавали красоту ради красоты, а искусство – ради искусства. Венецианская тема в творчестве Россетти и Бёрн-Джонса оказалась созвучна движению *эстетизма* в западноевропейской культуре 1860–1900-х годов.

Итальянизм Бёрн-Джонса был настолько многогранным, что в его живописи можно различить увлечение тремя разными периодами итальянского Ренессанса: флорентийским Кватроченто, наследием венецианской живописной школы и Высоким Возрождением. Если Джон Рёскин и братство прерафаэлитов настороженно относились к Высокому Возрождению, к его сложному пластическому языку, к героике, которая в условиях XIX века зачастую превращалась в риторику, то Э. К. Бёрн-Джонс не смог устоять перед притягательной силой классической фазы Ренессанса. Некоторые его картины, такие как «Тихий вечер» (1893, галерея Тейт, Лондон), по своим композиционным приемам и образности восходили к женским портретам Леонардо да Винчи; другие – к героической пластике Микеланджело.

После поездки в Рим в 1871 году Бёрн-Джонс был увлечен передачей «грозной силы» и мощи в искусстве Микеланджело, что сразу проявилось в его полотнах: герои картин Бёрн-Джонса вдруг приобрели титанические пропорции и пластику скульптур Микеланджело, но в навеянные ими образы художник сумел вдохнуть сумрачный дух и многозначительность эпохи символизма. Эти тенденции отчетливо

прослеживаются в его картине «Колесо фортуны» (1871–1885, музей Д'Орсэ, Париж). Судьба, медленно вращающая колесо Фортуны, одинаково равнодушна и по-английски холодна к рабу, королю и поэту. Если в изображении фигуры Судьбы изломанные драпировки и прихотливая линия отсылают нас скорее к творчеству Боттичелли, то обнаженные фигуры – это воспоминание о рабах Микеланджело, символизирующих обреченность, невозможность борьбы с судьбой. Поэтому и мускулы героев расслаблены, лишены энергии. «Миф Высокого Возрождения» сыграл важную роль в творчестве Бёрн-Джонса, после поездки в Рим его живопись стала тяготеть к монументальности, к большой форме. Одно за другим он создавал эпические произведения, состоящие из нескольких панно. Даже произведения декоративного искусства, например шпалера «Поклонение волхвов» (1906, Музей и художественная галерея замка Норвич, Мертонское аббатство, Сёррей), – приобрели у него монументальный, грандиозный характер.

Бёрн-Джонс сохраняет исторический и романтический настрой прерафаэлитов, но все больше удаляется от старательной и трудоемкой живописи братства, от подчеркнутой материальности, ремесленной добротности изображаемого и посвящает свое искусство миру воображения. Становление модерна у него также происходит на фоне «мифа примитивов». Бёрн-Джонс увидел в примитивах в целом, и в творчестве Сандро Боттичелли и Андреа Мантеньи, в частности, благодатную почву для передачи настроений *fin-de-siècle*. При создании картины «Король Кофетуа и нищенка» (1884, галерея Тейт, Лондон) он ориентировался на композицию картины А. Мантеньи «Мадонна делла Виттория» (1496, Лувр, Париж), фотографию которой всегда держал при себе. Его Король Кофетуа в своей позе, абрисе лица, прическе, доспехах приобрел сходство с герцогом Франческо Гонзага и точно так же преклонил колено перед нищенкой, как тот перед Мадонной. Однако невозможно не заметить различие между картиной Бёрн-Джонса и работами XV века. Даже глядя на фотографию, Бёрн-Джонс никогда не копировал, а, опираясь на культурное наследие прошлого, создавал принципиально новое искусство. В этом состоит творческая сила историзма, которую Бёрн-Джонс продемонстрировал со всей наглядностью. Р. Сизеранн красноречиво описал слияние итальянского прошлого и английского настоящего в творчестве Бёрн-Джонса, оставив следующий комментарий к картине «Король Кофетуа и нищенка»: «Так, он храбро добывается у флорентинцев секрета их телесной грации. Он берет у них их фигуры, и в эти уже возрождающиеся, сильные, почти классические фигуры он, человек Севера, вдыхает фатальный, меланхолический и пессимистический дух Байрона. Он околдовывает этих итальянцев, созданных для улыбки, и превращает их в мрачных товарищей Мерлина. Он вкладывает стихи Свинбурна в уста статуй Донателло. Его фигуры имеют мускулы Возрождения и жесты при-

митивов... Боттичелли плачет, Мантенья находится в сплине, Бёрн-Джонс родился»²².

Историзм рубежа веков уходит далеко от тех целей и задач, которые порожденные им направления ставили перед собой изначально. Достоверное отображение событий прошлого, воссоздание реально существовавшей среды отходят на второй план; эстетическая составляющая все чаще затмевает самые горячие этические порывы и призывы учиться у истории. Язык искусства становится предельно лаконичным, «упрощается» до отдельного слова, символа, знака; содержание же, напротив, невероятно усложняется, становится многослойным. К концу века историзм, который обращен к памяти, все больше заглядывает в будущее, представляет образы далекого прошлого в новом, неожиданном свете.

Так, Э.К. Бёрн-Джонс, обращаясь к прошлому, создавал картины, отражающие сложные хитросплетения века, вмещавшие в себя многие течения и направления: реализм, символизм, эстетизм, модерн, декаданс. Этот причудливый сплав настроений века уживался в личности Бёрн-Джонса вполне гармонично и выливался в неповторимые по живописному почерку творения мастера.

Э. Трёльч в монументальном труде «Историзм и его проблемы» предостерегал от вырождения историзма в релятивизм и скептицизм. Однако то, что было опасным для философии, в сфере искусства оказалось плодотворным. Историзм привнес в английскую культуру немало плодотворного, он углубил и оживил духовную жизнь Англии, научил глубже понимать литературу и искусство, способствовал становлению национального. Именно *вчувствование* прерафаэлитов в исторические тенденции века позволило им быть двигателями английского искусства, вывести его с периферии в авангард европейской культуры.

Движение прерафаэлитов не завершилось со смертью Э. К. Бёрн-Джонса и У. Морриса. Ценность прерафаэлитизма состояла не только в появлении художественных шедевров; это было широкое явление, распространившееся на различные сферы творческой деятельности. Историзм прерафаэлитов стимулировал развитие садово-паркового искусства: в 1909 году сэр Джордж Рересби Ситвелл (1860–1943), вдохновленный примером прерафаэлитов, написал эссе «Об устройстве садов; очерк о старых итальянских садах», где выделял особенности ренессансного сада, а затем воплотил свои наблюдения в собственном саду в имении Ренишо. Выдающийся реформатор сцены Эдвард Гордон Крэг (1872–1966) в традициях итальянского театра масок (*commedia dell'arte*) нашел основания для возрождения игровой природы театрального зрелища и для создания нового образа субъекта театрального представления – актера-сверхмарионетки, заложив вместе с тем основы режиссерского театра. Прерафаэлитизм заявил о себе в живописи, графике, скульптуре, литературе, декоративно-прикладном

и садово-парковом искусстве, дизайне и моде. Как писал современник этого явления Перси Бейт, «волна увлечения прерафаэлитами раскатилась повсюду, рассыпалась тысячами брызг самых причудливых форм, захватила такое огромное пространство, что теперь никто не может определить того пункта, где бы в искусстве начиналось и где бы прекращалось влияние прерафаэлитов»²³.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Агрессия луддитов – рабочих из больших городов – была направлена против машин, которые все чаще «отбирали» рабочие места у людей.
- 2 В 1813 году правительство Англии объявило уничтожение машин преступлением, наказуемым смертной казнью.
- 3 Движение «суинг» возникло в 1830 г. в деревнях на юге страны, его участники – батраки и бедные фермеры – разрушали сельскохозяйственные орудия ленд-лордов.
- 4 В 1836 г. в Англии начинаются движения чартистов, которые боролись за всеобщее избирательное право, улучшение условий труда и другие права. Доподлинно известно, что юные прерафаэлиты сочувствовали чартистам и даже принимали участие в некоторых чартистских шествиях.
- 5 Мейнеке Ф. Возникновение историзма. М.: РОССПЭН, 2004. С. 5.
- 6 Трёльч Э. Историзм и его проблемы. М.: Юрист, 1994.
- 7 Разница между терминами «историзм» и «историцизм» носит не смысловой, а оценочный характер.
- 8 Белинский В.Г. Руководство к всеобщей истории // Собрание сочинений в девяти томах. Т. 4. М.: Художественная литература, 1979. http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0470.shtml
- 9 Свидерская М.И. История, историческое, «историзм» в культуре XIX столетия // Лики истории в европейском искусстве XIX века. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина. 30 ноября 2009 – 8 февраля 2010. М., 2009. С. 15.
- 10 Сизеранн Р. Современная английская живопись. М.: Саблин, 1908. С. 32–33.
- 11 Шекспир У. Гамлет // Трагедии. Пер. Лозинского. М.: Эксмо, 2010. С. 295.
- 12 Сизеранн Р. Указ. соч. С. 3.
- 13 *Upper-middle class* – термин Дж. Голсуорси, которое он часто употребляет в «Саге о Форсайтах».
- 14 Гранд Тур – традиционное «большое путешествие», совершаемое молодыми людьми из аристократических (а позже из богатых буржуазных) семей с образовательной целью.
- 15 Муратов П.П. Падже В. Италия: Избранные страницы. М.: Сабашниковы, 1914. С. 8.
- 16 Faxon A.D.G. Rossetti. London: Nabu Press, 1994. P. 46.
- 17 Hunt W.H. The Pre-raphaelite Brotherhood: A Fight for art. Contemporary review, vol 49. 1886. P. 476, цит. по: Joyce H.T., Ridge J., Hackey S. Pre-raphaelite Techniques. London: Tate Publishing, 2004. P. 10.

- 18 Ibid. P. 15.
- 19 Лаевская Э.Л. Живопись Англии // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века: Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма. Театр. Кн. 1: Искусство XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 36.
- 20 Данте Алигьери. Божественная комедия. Рай. Песнь 33 / Пер. Ольги Чуминой. М.: АСТ, 2008. С. 754.
- 21 Уорелл Й. Навстречу свету. 1840–1851 // Тёрнер. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина. 18 ноября 2008 – 15 февраля 2009. М., 2008. С. 169.
- 22 Сизеранн Р. Указ. соч. С. 105.
- 23 Bate P. The English pre-raphaelite painters, their associates and successors. London: G / Bell & sons, 1910. <https://archive.org/details/englishpreraphael00bateuoft> / Пер. Ю. Кулишенко.