

¹² Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1991. С. 181.

¹³ Freud S. Briefe an Arthur Schnitzler // Neue Rundschau, 1955. № 66. S. 97.

¹⁴ Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998. С. 100–101.

¹⁵ Die Wiener Moderne. S. 225.

¹⁶ Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Frankfurt a. M., 1979/80. Bd. 1. S. 91.

¹⁷ Гофмансталь Г. Избранное. С. 759.

¹⁸ Die Wiener Moderne. S. 171–176.

¹⁹ Jbid. S. 176.

²⁰ По выражению Гофмансталя, «поэты – это сновидцы, грезящие символами» (Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Frankfurt a. M., 1980. Bd. 9. S. 49).

²¹ Гофмансталь Г. Избранное. С. 490.

²² См. Bahr H. Zur Überwindung des Naturalismus. S. 338; Hamann R. Der Impressionismus in Leben und Kunst. 2. Aufl. Marburg, 1923.

²³ Bahr H. Ibid. S. 85.

²⁴ Hofmannsthal H. Sämtliche Werke. Frankfurt a. M., 1984. Bd. 1. S. 31.

²⁵ Schnitzler A. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk. Frankfurt a. M., 1977. Bd. 1. S. 498.

²⁶ Выражение одного из любимых художников венских импрессионистов Мориса Дени: Denis M. Journal. Paris, 1957. T. 1. S. 134.

²⁷ Kassner R. Sämtliche Werke in 10 Bdn. Pfullingen, 1969. Bd. V. S. 9.

²⁸ Hofmannsthal H. Sämtliche Werke. Frankfurt a. M., 1975. Bd. 28. S. 196.

²⁹ Altenberg P. Prodomos. Berlin, 1905. S. 27.

³⁰ Altenberg P. Was der Tag mir zuträgt. Berlin, 1906. S. 73.

³¹ Сравнение творчества Альтенберга с магией имеется у Эгона Фриделя: Das Altenberg-Buch / Hg. v. E. Friedell. Leipzig, – Wien, 1922. S. 19–20.

³² Altenberg P. Individualität // Prodomos. S. 95. Петер Хилле характеризует Альтенберга так: «Петер Альтенберг: рецепт, как видеть мир» (Hille P. Gesammelte Werke. Bd. 1–2. Berlin–Leipzig, 1904. Bd. 2. S. 120).

³³ Altenberg P. Der Tanz // Altenberg P. Auswahl aus seinen Büchern von Karl Kraus. Zürich, 1963. S. 475.

³⁴ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т.2. С. 214.

³⁵ Landauer G. Skepsis und Mystik. Köln, 1925. S. 10, 13.

³⁶ Гофмансталь Г. Избранное. С. 526.

³⁷ Jens W. Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa. Hofmannsthal, Rilke, Musil, Kafka, Heim. Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen, 1978. S. 113.

³⁸ Ср. оценку «Сада познания» в критической статье Г.Бара: H. Bahr. Der Garten der Erkenntnis // Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902. 2 Bde. Tübingen, 1976. Bd. 1. S. 489.

³⁹ Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Frankfurt a. M., 1979. Bd. 10. S. 578.

⁴⁰ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 195.

Фото: Семья Морриса и Берн-Джонса: Эдвард Берн-Джонс (отец художника), Маргарет Берн-Джонс, Эдвард Коли Берн-Джонс, Филипп Берн-Джонс, Джорджана Берн-Джонс, Мэри (Мэй) Моррис, Уильям Моррис, Джейн Моррис (Берден), и Джени Моррис

Посмотрите на их Мадонн!

Екатерина Чура
кандидат искусствоведения



Прерафаэлиты и прерафаэлитизм

Прерафаэлитизм — крупнейшее явление в художественной жизни Англии второй половины XIX века, значение которого выходит далеко за рамки изобразительного искусства. Кристофер Вуд, крупнейший специалист по искусству викторианской эпохи, считает прерафаэлитизм «наиболее влиятельным и спорным движением в истории английского искусства»¹. Образованное в 1848 году тремя студентами школ Королевской Академии — Д.Г.Россетти, Д.Э.Миллесом и У.Х.Хантом, — «Братство Прерафаэлитов» стало началом мощного художественного направления, отголоски которого можно увидеть даже в английском искусстве 1930-х годов. Волна увлечения, как писал Перси Бейт в начале XX века, «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»².

Само понятие «прерафаэлитизм» до настоящего времени не имеет четкого определения. Уже современниками выражение «прерафаэлит» употреблялось для обозначения двух различных живописных манер: приверженцы одной искренне и правдиво стремились запечатлеть в мельчайших подробностях окружающую действительность, последователи другой создавали возвышенные поэтические образы, не имевшие ничего общего с реальной жизнью. Около ста двадцати художников и иллюстраторов так или иначе были связаны с этим движением. Однако до настоящего времени ведутся споры о том, кого можно с уверенностью назвать «прерафаэлитом», а для кого это влияние было поверхностным.

Современные историки искусства выделяют три категории: «Братство прерафаэлитов», «движение прерафаэлитов» и «прерафаэлитизм». Подобное разделение в своем фундаментальном критико-библиографическом исследовании зафиксировал Уильям Фредеман³. Он совершенно справедливо говорил о том, что недопустимо использовать эти определения в качестве синонимов, ибо это лишь добавляет неясности в историю движения.

Если термином «движение прерафаэлитов» можно обозначить всю совокупность художников, в искусстве которых образы и мотивы, рожденные в «Братстве», получили какое-либо отражение, то понятие «прерафаэлитизм» будет наиболее общим, включающим и искусство последователей, и искусство членов «Братства». Под «прерафаэлитизмом» следует подразумевать ряд художественных особенностей, наличие которых (и не обязательно в полном объеме) позволяет считать творчество того или иного художника частью «движения прерафаэлитов».

Прерафаэлитское движение возникло фактически сразу же, как только «Братство» прекратило свое существование, но продержалось до конца 1920-х годов. То, что это явление, столь протяженное во времени и столь противоречивое в художественном смысле, следует каким-то образом структурировать, искусствоведы осознали только к концу XX века. Т.Хилтон писал историю прерафаэлитизма в 1970 году без четкого разграничения и характеристики его этапов⁴. В начале 1980-х годов К.Белл и К.Вуд выделили «старшее поколение прерафаэлитов» (Хант, Миллес, Россетти, Браун) и «младшее» (Берн-Джонс, Моррис)⁵. Тогда же стали использоваться

такие понятия, как «ранний» и «поздний», или «реалистический» и «мистический» прерафаэлитизм, что в более обобщенном смысле является двумя различными по своим эстетическим характеристиками этапа движения.

В фундаментальной справочной литературе⁶ в истории движения выделяют три этапа: первое и второе поколение прерафаэлитов, а также несколько расплывчатую категорию, обозначаемую либо как «влияния», либо как «последователи» (к ним относят мастеров Бирмингемской школы, Д.У.Уотерхауза, таких художников, как Ф.Дикси или Д.Б.Шоу, чье творчество охватывает период с 1890-х по 1920-е годы⁷. К.Вуд, придерживаясь в своих новых книгах той же периодизации (1850-е, 1860-1890-е и 1890–1920-е годы), совершенно справедливо разделяет «Братство Прерафаэлитов» и «последователей прерафаэлитов 1850-х годов»⁸. Такой подход соответствует современным тенденциям в искусствознании, отражает общее стремление ввести в круг исследований большее количество имен и произведений — для лучшего понимания внешних и внутренних границ прерафаэлитизма.

При исследовании прерафаэлитизма 1860-х — 1890-х годов ближайшей смежной областью оказывается история эстетического движения, такого как декаданс, символизм, культура *fin de siècle* в целом. Во многих случаях все эти явления рассматриваются в общем контексте. Уже несколько десятилетий продолжают споры по поводу хронологических рамок этих движений, которые были связаны между собой чрезвычайно тесно — и все же оставались различными. Рубеж веков искусствоведы дробили на 1870–1914 и 1880–1920 годы, выделяли 1880–1900 и отдельно 1890-е годы⁹. Линда Даулинг заметила, что, пытаясь дать определение *fin de siècle*, исследователи превращали его то в «непослушное дитя викторианства», то в «неожиданного отца модернизма»¹⁰. Таким же образом интерпретируется и поздний прерафаэлитизм.

По мнению Ричарда Олтика¹¹, прерафаэлитизм, эстетизм и декаданс следует рассматривать как три последовательные стадии «реакции художника на материалистическое течение». Робин Спенсер¹² отмечает, что эстетическое движение зародилось в прерафаэлитизме, однако не прослеживает их дальнейшие взаимоотношения. Исследуя истоки и пути развития декаданса, Джон Роберт Рид, подобно Спенсеру, характеризует прерафаэлитов как непосредственный источник эстетизма, из которого, в

свою очередь, возник декаданс, черты которого расплываются в более отчетливо проявившем себя символизме¹³. К книге Филиппа Джулиана «Мечтатели декаданса: художники-символисты 1890-х годов»¹⁴ восходит и современная тенденция рассматривать прерафаэлитов как английских символистов.

Роберт Джонсон находил, что вторая фаза прерафаэлитизма была «близко расположена к эстетизму»¹⁵. Он подчеркивал преемственность романтизма и эстетизма, а также замечал, что к эстетам причисляли «любого, кто связывал высокую ценность искусства и красоты природы»¹⁶. Джонсон справедливо отмечает, что объединяющим моментом была высокая оценка формы и умаление роли содержания¹⁷. Тем не менее у прерафаэлитов форма все же никогда не превалирует до такой степени. По существу, единственным художником, который в полной мере воплотил основные элементы доктрины «искусства для искусства», был Альберт Мур. Не лишено оснований утверждение Джонсона о том, что если прерафаэлитизм был рожден группой людей, объединенных некоторыми принципами, то по сравнению с ним эстетизм с трудом заслуживает право именоваться «движением», а скорее лишь некоторой тенденцией времени¹⁸. В то же время поздний прерафаэлитизм также многообразен, имеет те же сложные и уже не такие близкие, как раньше, внутренние связи, что и эстетическое движение.

Ян Смолл¹⁹ отметил, что современники не смогли увидеть разницу между прерафаэлитизмом и эстетизмом, и это отчасти справедливо: еще Уолтер Хэмилтон²⁰ использовал слова «эстетический» и «прерафаэлитский» как взаимозаменяющие. Та же тенденция наблюдается и сегодня. Например, Кристофер Ньюалл использует определение «эстетическая живопись» по отношению и к Берн-Джонсу, и Уоттсу, и Уистлеру²¹. Джулиан Треухерц²² рассматривает «мистический прерафаэлитизм» в рамках эстетизма, никак не выделяя его в отдельное движение. К. Вуд считает, что поздний — «мистический» прерафаэлитизм и «классическое возрождение» были разными «гранями» эстетического движения. И Лейтона, и Берн-Джонса он называет «эстетамы времени наивысшего расцвета викторианской эпохи»²³. Тех же взглядов придерживается и Эндрю Уилтон²⁴.

Таким образом, картина взаимоотношений английских художественных направлений второй половины XIX века до сих пор предстает довольно запутанной. Приходится констатировать, что и сегодня граница между эстетизмом и поздним прерафаэли-

тизмом остается достаточно размытой. Несомненно, эстетическое движение оказало сильное влияние на путь, по которому развивался прерафаэлитизм. Объединяющим фактором было разнообразие источников вдохновения, склонность к ретроспекции и эклектике.

Пытаясь провести границу между двумя влиятельными движениями эпохи, Ян Смолл отмечал, что прерафаэлитское движение, в отличие от разношерстного эстетического, было более сплоченным благодаря единому художественному манифесту²⁵. Упоминание Смоллом «общеизвестной подписи» (ПРБ) под прерафаэлитскими работами, дающей иллюзию некоторого единства, говорит о том, что даже к началу 1980-х годов вопрос был настолько мало изучен, что не все специалисты осознавали разницу между ранним — реалистическим» и поздним — «мистическим» прерафаэлитизмом.

История «Братства Прерафаэлитов» началась летом 1848 года, когда Данте Габриэль Россетти встретился и подружился с Уильямом Холманом Хантом. Хант познакомил его со своим другом — Джоном Эвереттом Миллесом. Все трое встречались у Миллеса в доме номер 83 по улице Гоуэр в Лондоне и в мастерской Ханта на улице Клэвеленд. Зимой того же года в одну из таких встреч было решено создать тайный кружок — «Братство Прерафаэлитов». Кроме Ханта (1827–1910), Миллеса (1829–1896) и Россетти (1828–1882) в «Братство» вошли Джеймс Коллинзон (1825–1881), Фредерик Джордж Стивенс (1829–1907), Томас Вулнер (1825–1892) и брат Данте Габриэля — Уильям Майкл Россетти (1829–1919).

Данте Габриэль Россетти, по словам Ханта, был увлечен самой идеей прерафаэлитизма и не слишком задумывался о ее сути, поэтому мотивы принятия в «Братство» были самые разные. Так, например, молодой художник Джеймс Коллинзон был принят главным образом потому, что в то время ухаживал за Кристиной Россетти, сестрой Данте Габриэля и Уильяма. Уильям Майкл Россетти никогда не был художником, но Данте Габриэль уверял поначалу, что у него есть талант. Начинаящего скульптора и поэта Томаса Вулнера, который фактически так ничего «прерафаэлитского» и не создал, привлек в «Братство» тот же Данте Габриэль. Холман Хант утверждал, что именно он, Хант, увидев как быстро разрастается Братство, решил остановиться на семи его членах. По рекомендации Ханта был принят Стивенс, который брал тогда у него уроки, однако

художником так и не стал, но состоялся как художественный критик.

Когда прерафаэлиты в 1849 году предстали перед публикой, они не обнародовали никакого манифеста. Нет ни одной достоверной записи того времени, которая позволила бы говорить о теоретической платформе, лежащей в основе их творчества. Все возможные высказывания относительно художественной программы принадлежат более позднему времени и могут рассматриваться только как индивидуальные высказывания участников или домыслы критиков.

Объяснение сущности прерафаэлитизма искали, в первую очередь, в самом названии «Братства».

В любой литературе о прерафаэлитах можно узнать о том, что название отражало их восхищение дорафаэлевской («пре» — перед Рафаэлем) живописью итальянского Возрождения. Но можно ли из одного факта восхищения делать выводы о какой-либо серьезной связи между итальянскими живописцами кватроченто и английскими художниками второй половины XIX века?

До вступления в «Братство» ни один из его членов не бывал в Италии или в других странах, где мог бы в полном объеме увидеть итальянцев XV века. Вопрос о художественных впечатлениях прерафаэлитов и ныне остается одним из самых спорных. На момент создания «Братства» будущие прерафаэлиты были не слишком хорошо знакомы с итальянским искусством «до Рафаэля». Как и многие их современники, прерафаэлиты знали его работы в основном по книгам и альбомам. Нельзя сказать, что и в дальнейшем они видели много подлинных работ. Например, Россетти, никогда не был в Италии и видел итальянцев только в Лувре и на английских выставках²⁶. Любопытно, что он написал сонет о «Весне» Боттичелли, хотя саму эту картину видел только на гравюре.

Увлечение искусством итальянского Ренессанса было столь же неотъемлемым элементом викторианской эпохи, что и увлечение Средневековьем. И «примитивы» вовсе не были открыты прерафаэлитами. Фрески Кампо Санто, которыми любовались члены Братства, рассматривая книгу гравюр Джованни Паоло Лазинио, в то время входили в популярный круг интересов в итальянском искусстве²⁷. Переоценка ценностей в отношении «примитивов» во многом способствовала возникновению движения прерафаэлитов, в то же время и само прерафаэлитское искусство оказывало влияние на появление тех или иных привязанностей англичан по отношению к произведениям итальянского Ренессанса. Не случай-

но самыми крупными коллекционерами итальянской живописи второй половины XIX века были покровители прерафаэлитов — У.Грэм и Ф.Лейленд.

Суть того «вдохновения», которое прерафаэлиты находили в итальянских и нидерландских «примитивах», можно было бы описать словами Г.Моро: «Посмотрите на их Мадонн, в которых воплощена мечта о высочайшей красоте: какие наряды, какие короны, какие драгоценности, какие вышивки по краю накидок, какие резные троны! Великолепная мебель и аксессуары, собранные в произведениях старых мастеров в бесценную экспозицию, способствуют абстрагированию темы...»²⁸

Можно сказать, что название «прерафаэлиты» отражает восхищение, которое вызывала у молодых художников живопись XV века (итальянская и отчасти фламандская), но не дает право говорить о серьезном изучении шедевров Высокого Возрождения или «старых голландцев» или о намерении хотя бы подражать им. Так же нельзя всерьез говорить о революционности взглядов молодых художников. В своем увлечении искусством «до Рафаэля», культурой Средних веков, поэзией прерафаэлиты органично вписывались в круг интересов и предпочтений викторианской Англии. Революционность же состоит лишь в том, что они со всем пылом молодости воплотили на практике идеи, которые уже давно носились в воздухе.

Как художественное объединение «Братство Прерафаэлитов» просуществовало, увы, недолго. В 1849 году появились первые картины, подписанные таинственными инициалами ПРБ²⁹, а уже в 1853-м Миллес был избран в члены Королевской Академии, и Россетти счел это концом «Братства»³⁰. После этого пути участников «Братства» разошлись. Несмотря на столь короткий период, деятельность этого художественного объединения оказала сильнейшее влияние на английскую культуру второй половины XIX века и имела большое значение для становления искусства следующего столетия.

В течение недолгого существования «Братства» определились основные особенности последующего развития прерафаэлитов. С самого начала у них не существовало ни единства позиций, ни единства метода. Дальнейшее развитие определили три яркие индивидуальности — Данте Габриэль Россетти, Джон Эверетт Миллес и Уильям Холман Хант. Замечательно характеризовал этот триумвират Роберт Сизеран: «Все трое были одарены от природы и страстно жаждали успеха. Это трио составляло за-

конченное целое. Хант обладал верой, Росетти — красноречием, Миллес — талантом. Итальянец был более всего поэтом, Миллес — более всего художником, Хант — более всего христианином. У Росетти, мятежного, беспокойного, была потребность проповедовать что-нибудь, все равно что и безразлично кому. Прекрасный и добросовестный человек, Хант нуждался в вере и в самоотверженном служении великому делу. Практичный и честолюбивый Миллес искал теории, которая вознесла бы его над толпой посредственностей, и не мечтал ни о вере, ни о проповеди. Принялись за дело. Росетти собирал приверженцев, иногда совершенно случайных, как в одной басне Лафонтена кустарник останавливает всех прохожих. Хант с неутомимым рвением усиленно старался следовать предписаниям секты; Миллес собирал аплодисменты. Видя вождя, все говорили: как он хорошо говорит! Видя ученика: как он старается! И видя друга: какие красивые вещи он создает! Но понадобились долгие годы, чтобы заметить, что второй не делал того, что говорил первый, и что третий имел успех только потому, что не слушал одного и не подражал другому»³¹. Характеристика замечательная, хотя и грешит неточностями.

В сущности, «Братство Прерафаэлитов» представляло собою группу пылких молодых людей, которые жаждали изменений, но имели различные представления о том, как этого достигнуть. Цементирующим материалом стали их молодость, их энтузиазм, их общая ненависть к господствующему художественному истеблишменту — в частности, к Королевской Академии.

Как и многие другие художественные объединения второй половины XIX века, «Братство Прерафаэлитов» было текучим, бесструктурным образованием, которое, однако, отличалось плотностью творческих и человеческих связей. Как назарейцы, барбизонцы или импрессионисты, английские художники были спаяны ближе, но иначе, нежели просто «представители одного направления». Духовное единение было замешено на эстетическом единомыслии, однако не сводилось только к нему. Такая «текучая» форма оказалась наиболее естественной для искусства XIX, а затем и XX столетия.

Прерафаэлиты попытались вернуть художнику право на индивидуальность, на свободу творчества, на искренность. Именно в этом состоял их главный принцип. Наделенный творческим даром и способный создавать свой собственный мир, художник представляется личностью исключительной, вполне

свободной, не подвластной правилам. С новой силой зазвучал этот личностный принцип, составлявший основу романтического мировоззрения. Недаром движение прерафаэлитов стало мостом от романтизма начала XIX века к символизму конца столетия. Их искусство органически связано с викторианской эпохой, но в то же время в нем с самого начала была заложена тенденция к стремительному развитию новых идей, новых образов, нового художественного языка.

Прерафаэлитизм стал не столько новой живописной школой, сколько общекультурным, широко распространившимся движением. Сами прерафаэлиты быстро переросли первоначальные формулы творчества, и любые попытки найти общий знаменатель для истории движения в целом, как правило, оканчиваются неудачей. Единым был только изначальный порыв, направленный против потока тривиальности и вульгарности, ежегодно заливавший стены Королевской Академии художеств. Каждый понимал, что необходимы изменения, но пути достижения цели были разные. Единственными общими признаками, выделяющими прерафаэлитизм из других живописных течений, являются «сухая» живописная техника и пластическая неловкость, «принужденность» поз и движений персонажей.

Влияние прерафаэлитов можно наблюдать в различных явлениях английской культуры второй половины XIX века. Трудно найти художника, который не «переболел прерафаэлитизмом, как неизбежной детской корью», — заметил как-то с присущим ему остроумием карикатурист Макс Бирбом.

Первая волна увлечения идеями прерафаэлитов приходится на 1850-е годы. Основными фигурами, определившими «прерафаэлитский стиль» этого периода, были Д.Э.Миллес, У.Х.Хант и Ф.М.Браун. Молодые живописцы увлекались новыми техническими приемами: использованием белого грунта и ярких «сухих» красок, повышенным вниманием к деталям. Входила в моду работа на открытом воздухе, возник интерес к эффектам солнечного света. Преобладающими жанрами были пейзаж, картины на современные темы или на сюжеты стихов и старинных баллад. Продолжателями линии Миллеса считаются Артур Хьюз (1832–1915), Генри Александр Боулер (1824–1903), Генри Уоллис (1830–1916), Уильям Линдси Уиндус (1822–1907), Джеймс Кэмпбелл (1825/28–1893). В 1850-е годы прерафаэлитизм стал распространяться и в провинции. Крупнейшим провинциальным центром движения считался Ливерпуль. Под влиянием Форда Мэдокса Брауна здесь

формировалась традиция «скромного» прерафаэлитского пейзажа, наполненного поэзией обыденности. Наиболее интересной фигурой «ливерпульского прерафаэлитизма» был Уильям Дэвис (1812–1873), друживший с Хантом, Россетти и Брауном. Влияние Брауна также заметно в работах Томаса Уэйда (1828–1891), Генри Марка Энтони (1817–1886), Джона Эдварда Ньютона (1835–1891), Дэнисла Александра Уильямсона (1823–1913). Другая традиция прерафаэлитского пейзажа связана с именами Ханта и Рёскина. Здесь ключевыми фигурами являются Томас Седдон (1821–1856), Джордж Прайс Бойс (1824–1903), Джон Уильям Инчболд (1830–1888) и Джон Бретт (1830–1902).

Для большинства художников 1850-х годов период увлечения идеями прерафаэлитов был недолгим. Одни, как Генри Уоллис или Уильям Линдси Уиндус, затем отошли от живописи. Другие, как Томас Седдон, трагически погибли. Третьи, как Джон Уильям Инчболд, вернулись к более традиционному способу письма. «Реалистический прерафаэлитизм» стал непосредственным продолжением деятельности

«Братства». Здесь можно говорить как об индивидуальных влияниях, так и о совокупном воздействии всех высказываний, тогда как прерафаэлитизм следующих десятилетий был рожден главным образом заразительным талантом Данте Габриэля Россетти. Однако и в конце XIX века появлялись картины, написанные в русле «реалистической» прерафаэлитской традиции. Таким примером может служить раннее творчество замечательного художника из Лидса, ученика Д.У.Инчболда, Джона Аткинсона Grimшо (1836–1893), расцвет творчества которого приходится на 1870–80-е годы.

История второго этапа прерафаэлитского движения началась, когда Д.Г.Россетти познакомился с Э.Берн-Джонсом и У.Моррисом, а также с их совместной работой над оксфордскими фресками. Россетти стал связующим звеном между первым и вторым этапами движения, а также доминирующей фигурой в течение десяти лет, но когда его здоровье ухудшилось, руководство перешло к Берн-Джонсу. Величайший триумф его пришлось на открытие галереи Гросвенор в 1877 году, где он был провозглашен



Данте Габриэль Россетти. Пиа ди Толмеи

ведущим современным художником Англии. Берн-Джонс был «лицом» второго этапа, а его стиль ратифицирован многочисленными последователями. К концу XIX века прерафаэлитская эстетика получила столь широкое распространение, что сделалась частью поздневикторианского салонного искусства, и на этом поле прерафаэлитизм начал стилистически сближаться со своим противником — неоклассицизмом, царившим на выставочных площадках Королевской Академии.

Под влиянием Россетти, Берн-Джонса и Морриса движение прерафаэлитов получило новое направление, которое перешло за пределы живописи, практически во все аспекты художественной жизни — мебель, декоративные искусства, архитектуру и убранство интерьера, книжный дизайн и иллюстрацию, даже литературу. Прерафаэлитизм стал частью английского образа жизни.

В художественном смысле искусство позднего периода прерафаэлитского движения представляет собой весьма пестрое и неоднозначное явление. Тем не менее различные творческие индивидуальности объединяет выбор сюжетов, тем и мотивов, стилистические ориентиры и технические приемы. «Визитной карточкой» прерафаэлитов становятся романтические, «медиевистские» образы, навеянные ранними поэмами А.Теннисона и книгой Т.Мэлори «Смерть Артура». Как и многие современники, прерафаэлиты пытались найти синтез современной жизни и средневековых идеалов. Осмысление средневекового наследия привело к созданию поздними прерафаэлитами нового стиля, новой эстетики, которая оказала влияние на дальнейшее развитие английского искусства.

Иконография позднего прерафаэлитизма демонстрирует также появление сюжетов из античной мифологии, чего никогда не было прежде. Однако этот факт не свидетельствует об изменении круга любимых литературных источников прерафаэлитов. Например, большинство подобных работ Берн-Джонса основано на чосерианской поэме У.Морриса «Земной Рай». Кроме того, прерафаэлиты, как правило, выбирают неожиданные для викторианцев эпизоды, а также отличаются оригинальностью трактовки известных сюжетов: в античный миф они приносят атмосферу средневековой куртуазной любви. В целом поиск вдохновения в античном наследии соответствовал общим тенденциям времени, направленным на расширение эстетических горизонтов. По той же причине в 1860-х годах на картинах пре-

рафаэлитов появляется изображение «ню» — обнаженного тела.

Третьей важной составляющей эстетики «мистического прерафаэлитизма» было искусство Высокого Возрождения. Но, в отличие от Средневековья и Античности, Ренессанс практически никогда — ни прямо, ни косвенно — не служил источником сюжетов. Исключением был Россетти, в творчестве которого особое место всегда занимала «Новая жизнь» Данте. Для прерафаэлитизма в целом характерно обращение к стилистическим особенностям итальянских художников. И если в работах ранних прерафаэлитов можно обнаружить элементы стилизации под средневековую живопись и живопись раннего Возрождения (в том числе техники письма), то у поздних мастеров встречаются и глубокая переработка заимствованных мотивов, и их буквальное перенесение в новый художественный контекст.

Благодаря увлечению Ренессансом прерафаэлиты возродили и ввели в моду темперную живопись, которая сделалась их излюбленной техникой. Во многом возрождение темперы явилось логическим продолжением живописных экспериментов ранних прерафаэлитов с цветом и светом. Две национальные черты английского искусства — любовь к линейному контуру и интенсивному чистому цвету — характерны и для ранних, и для поздних мастеров, и возможности темперы как нельзя лучше соответствовали этим пристрастиям. Художники второго и третьего этапа прерафаэлитского движения активно экспериментировали с живописными материалами, способами грунтовки, сочетаниями разных техник. Они писали темперой на бумаге, а акварелью — на холсте. Но в каком бы материале ни были выполнены работы прерафаэлитов, для большинства из них характерен «эффект фрески». Брошенное когда-то Э.Делакруа по отношению к первым прерафаэлитам определение «сухая школа» можно совершенно справедливо отнести и ко многим самым последним из них. Темперная работа на бумаге, которая выглядит как рисунок акварелью, и напоминающая фреску акварель на загрунтованном холсте воплощают эстетику позднего прерафаэлитизма, утрировавшего графичность жестов и декоративность цвета. Часто несколько материалов — масло, темпера, гуашь, акварель — использовались в одной работе. Подобное комбинирование материалов, а также любовь к сусальному золоту объяснялись не только увлечением Средневековьем и ранним Возрождением, но и тесной связью второго поколения прерафаэлитов с декоративным искусством.

По существу, весь «мистический» прерафаэлитизм 1860–1890-х годов — это «школа Россетти». Порой даже у не относящихся к движению художников можно найти отголоски россеттиевского женского типа, но стиль как таковой не был развит или повторен. Как справедливо заметил К.Вуд, «не существует ничего подобного его работам, и, несмотря на то, что Россетти имел многих последователей и поклонников, его стиль был неподражаем»³². В наибольшей степени влияние Россетти заметно в творчестве таких художников, как Ф.Сэндис, С.Соломон и М.Спарталли-Стиллман.

К так называемой «школе Берн-Джонса» относят Д.Р.Спенсера Стенхоупа (1829–1908), Д.М.Страдуика (1849–1937), Эвелин де Морган (1855–1919), Ч.Ф.Марри (1849–1919), Т.М.Рука (1842–1942), Роберта Бейтмана (1842–1922). В ряду поздних прерафаэлитов всегда упоминается известный мастер «эстетического движения» Уолтер Крейн (1845–1915), потому что знакомство с Моррисом и Берн-Джонсом стало поворотным моментом на его творческом пути. Тесное личное общение с членами прерафаэлитского движения наложило отпечаток и на творчество Эдварда Роберта Хьюза (1851–1914), племянника Артура Хьюза. К совсем молодому поколению художников, родившихся в 1870-х годах, принадлежал Эдвард Реджинальд Фрамpton (1872–1923), работы которого относятся к прерафаэлитизму начала XX века, в линейности и графичности которого чувствуется предвестие Ар Деко.

В истории позднего прерафаэлитизма принято выделять в некую творческую общность художников, связанных с Бирмингемской художественной школой. Объединяющим элементом здесь является и стилистическая общность, и близость к Движению искусств и ремесел, и приверженность темперной живописи. В большинстве случаев все они были обязаны прерафаэлитизму, но особенно Берн-Джонсу, «человеку из Бирмингема». Среди наиболее известных мастеров Бирмингемской группы — художница Кейт Элизабет Банс (1858–1927), крупнейший мастер английского «темперного возрождения» Джозеф Эдуард Саутолл (1861–1944), Артур Джозеф Гаскин (1862–1928), Генри Артур Пейн (1868–1940), Сидни Харольд Метьярд (1868–1947), Бернард Слей (1872–1954), Максвелл Армфелд (1881–1972). Бирмингемский прерафаэлитизм — это искусство ювелиров и эмальеров, изысканный и холодноватый, где все подчиняется форме и цвету,

и нет никакого другого внутреннего смысла, кроме гармонии, которой любят глаза. В конце XIX века стиль и сюжеты прерафаэлитов в руках мастеров декорационного искусства превратились в увеличенные до размера холста изысканные миниатюры, заставляющие вспомнить об именах Д.Хиллиарда или И.Оливера.

В 1870–1880-х годах эстетика бернджонсовского прерафаэлитизма начинает доминировать в английской культуре, превратившись из живой творческой силы в непременную составляющую буржуазной арт-моды. Оказавшись частью поздневикторианского салонного искусства, прерафаэлитизм сблизился со своим противником — неоклассицизмом. Отчасти это происходило оттого, что на художественном рынке появились молодые выпускники школ Королевской Академии, для которых Россетти и Берн-Джонс были такими же уважаемыми мэтрами, как и Лейтон. Существовавшая в интеллектуальных кругах «легенда о прерафаэлитах» превратилась в часть массовой культуры.

Художники, принадлежащие к так называемой «школе Берн-Джонса», формировали собственную творческую манеру на основе приемов и мотивов, ставших приметой оригинального и неповторимого стиля мастера. Декоративный стиль Бирмингемской школы был обусловлен участием ее представителей в инспирированном прерафаэлитами Движении искусств и ремесел. Наряду с этим в поздневикторианском искусстве появились мастера (зачастую не связанные с прерафаэлитами личными контактами), в творческой манере которых, однако, чувствовался не только прерафаэлитский «дух», но и конкретные стилистические черты. К ним относится прежде всего Джон Уильям Уотерхауз (1849–1917) — самый значительный поздневикторианский романтический художник, расцвет творчества которого приходится на 1890–1910-е годы. Уотерхауз никогда не причислял себя к движению прерафаэлитов, тем не менее его художественное наследие обнаруживает такое множество прерафаэлитских черт, что уже при жизни художника критики довольно верно оценивали его место в истории поздневикторианского искусства, причисляя мастера к прерафаэлитам.

Творчество М.Стоукс (1855–1927), Э.О.Абби (1852–1911), Э. Фортеस्कью Брикдейл (1872–1945), Ф.К.Каупера (1877–1958) и некоторые работы Т.К.Готча (1854–1931) и Д.Б.Шоу (1872–1919) относятся к позднему прерафаэлитизму 1890–1920-х годов, стилистика которого рождалась из нового

прочтения ранних работ прерафаэлитов. В отличие от своих современников из Бирмингемской группы, для которых прерафаэлитизм был живой традицией, художники «академического прерафаэлитизма» рубежа веков расценивали его как явление, требующее возрождения. В очередной раз они словно заново «открывали» ренессансную живопись. Можно сказать, что художники шли не «за» прерафаэлитами, а тем же путем, но уже в другую эпоху. Возможно, именно поэтому многим удалось создать свой оригинальный стиль, что отличает их от «школы Берн-Джонса».

Несмотря на отсутствие художественной программы и даже каких-либо видимых связей между отдельными мастерами, прерафаэлитское движение, растянувшееся во времени на несколько десятилетий, обнаруживает ряд общих эстетических знаменателей, которые позволяют говорить о нем как о творческом направлении, имеющем узнаваемое лицо. Так, прерафаэлитизм начала XX века отчетливо демонстрирует узнаваемые черты фирменного стиля членов «Братства»: утрированную графичность жестов и поз, декоративность цвета, пластическую не-

ловкость, «принужденность» поз и движений персонажей, эффект чрезмерно «сухой» техники.

К концу века в характерном стиле прерафаэлитов декоративность начинает преобладать над натуралистичностью, что особенно заметно в изображении природы. В отличие от раннего периода, в «мистическом» прерафаэлитизме трудно обнаружить не только «следование природе», но и соответствие литературному первоисточнику. Уменьшение повествовательного начала сближает поздних прерафаэлитов с эстетическим движением. Не случайно одним из самых любимых стал мотив музыки. В русле той же тенденции времени находилось пристрастие к декоративному эффекту, которое стало для иных художников самоцелью. Таким образом, поздний прерафаэлитизм «балансирует» на очень тонкой, порой едва уловимой грани, отделяющей его от творческих поисков эстетов.

Сердцевиной движения всегда оставался личностный принцип, выражение творческой индивидуальности, что составляет основу романтического мировоззрения. Также наблюдается некоторая преемственность в выборе источников вдохновения: в литературе это — Китс и Теннисон, в живописи — итальянские «примитивы». В позднем прерафаэлитизме еще отчетливее просматривается такая черта, как «мечтательность». Это свойство персонажей выделяет даже морализаторские работы «реалистического» периода прерафаэлитов из примеров викторианского «жанра». Их образы, как правило, нельзя назвать сентиментальными. Именно в области эмоциональной окраски и проходит тонкая грань между «прерафаэлитским» и «викторианским».

Еще в 1838 году немецкий историк Г.Ф.Вааген назвал три качества, которые англичане «прежде всего требуют от произведения искусства — эффекта, затейливой выдумки, склонности к меланхолии, и топографической исторической правды»³³. Практически те же черты обнаружил в английском искусстве и Н.Певзнер, пытавшийся понять, каким образом в Англии сосуществует привязанность к рациональному и иррациональному, наблюдению и воображению³⁴. В искусстве прерафаэлитов все национальные черты проявляются чрезвычайно ярко. Возможно, именно поэтому оно оказало столь заметное влияние на английскую культуру.



Данте Габриэль Россетти. Беатриче

Примечания

- ¹ Wood C. The Pre-Raphaelites. London, 1994. P. 9.
- ² Бэт П. Живопись прерафаэлитов за все время ее существования. СПб., 1900. С.4.
- ³ Fredemann W. Pre-Raphaelitism. A Bibliocritical Study. Cambridge, 1965. P. 1.
- ⁴ Hilton T.N. The Pre-Raphaelites. Lnd., 1970.
- ⁵ Bell Q. A New and Noble School: The Pre-Raphaelites. Lnd., 1982.; Wood C. The Pre-Raphaelites. Lnd., 1994.
- ⁶ См., например: Treubertz J. The Pre-Raphaelites //The Dictionary of Art. V.25. London, 1996. P. 554-556.
- ⁷ О последнем этапе всерьез заговорили только в начале 1990-х гг. после беспрецедентной выставки «Последние романтики», организованной Художественной галереей Барбикана в 1989 г. См.: The Last Romantics. The Romantic Tradition in British Art. Burne-Jones to Stanley Spencer. /Ed. By John Christian. Lnd., 1998.
- ⁸ Wood Ch. Victorian painting in Oils and Watercolours. Aberdeen, 1996; Wood Ch. Victorian painting. Boston; N.Y.; Lnd, 1999.
- ⁹ См. об этом: Dowling L. Aestheticism and Decadence: A Selective Annotated Bibliography. N.Y. & Lnd, 1978. P. xvii-xviii.
- ¹⁰ Dowling L. Aestheticism and Decadence: A Selective Annotated Bibliography. N.Y. & Lnd., 1978. P.xviii.
- ¹¹ Altick R. Victorian People and Ideas: A Companion for the Modern Reader of Victorian Literature. NY, 1973.
- ¹² Spencer R. The Aesthetic Movement. Theory and Practice. Lnd, 1972.
- ¹³ Reed J.R. Decadent Style. Athens, 1985.
- ¹⁴ Jullian P. Dreamers of Decadence: Symbolist Painters of the 1890s. NY, 1972.
- ¹⁵ Johnson R.V. Aestheticism. Lnd., 1969. P. 45.
- ¹⁶ Ibid. P. 11.
- ¹⁷ Ibid. P. 14.
- ¹⁸ Ibid. P. 43. Джонсон пишет, что в этом же проблемном поле находится неуловимый термин «декаданс», который было бы правильнее употреблять лишь в очень конкретных случаях. Тем не менее в английском искусстве традиционно «декадентскими» принято считать «желтые 1890-е», а главными «декадентами» — О.Уайльда и О.Бердслея.
- ¹⁹ The Aesthetes. A Sourcebook /Ed.by Ian Small. Lnd, 1979. P. xi.
- ²⁰ Hamilton W. The Aesthetic Movement in England. Lnd., 1882.
- ²¹ Newall Ch. Themes of Love and Death in Aesthetic Painting of the 1860s /The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910. Lnd, 1997. P. 35.
- ²² Treubertz J. Victorian Painting. Lnd, 1996.
- ²³ Wood Ch. Victorian painting. Boston; N.Y.; Lnd., 1999. P.144, 176; Wood Ch. Victorian painting in Oils and Watercolours. Aberdeen, 1996. P.37.

© Текст: Екатерина Чура

²⁴ Уилтон пишет, что неоклассицизм «олимпийцев» «вышел» из эстетизма, тогда как оба движения возникли в одно время и развивались параллельно. Wilton A. Symbolism in Britain /The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860–1910. Lnd, 1997. P. 17.

²⁵ The Aesthetes. P. xii.

²⁶ Первый раз Россетти побывал в Лувре вместе с Х.Хантом во время осенней поездки 1849 г. в Европу. Он обратил внимание на работы Фра Анджелико, Боттичелли, Джорджоне и Тициана. В 1868 г. на выставке в Лидсе ему понравились картины Боттичелли, Карпаччо, Тициана, Морони и Беллини.

²⁷ Уильям Я. Отгли работал совместно с голландцем Гумбертом де Супервилем в Орвьето, Перудже, Ассизи, Флоренции и Пизе над рисунками по полотнам итальянских «примитивов». Фрески Оркани, Симоне Мемми, Джотто и Беноччо Гоццолли произвели впечатление на Рескина во время его пребывания в Италии еще за три года до августа 1848 г. Фрески видел Ли Хант, когда был в Италии с Шелли и Байроном, и в его «Автобиографии» можно найти много восторженных откликов. Активную роль в формировании общественного мнения играли ведущие газеты — «Athenaeum» и «Illustrated London News», в которых развернулась полемика о художественной ценности подобной живописи.

²⁸ Цит.по: Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия, 1870-1900. М., 1994. С.116.

²⁹ Первые картины за подписью «ПРБ» появились в 1849 году. На суд Академии Хант представил «Риенцы», а Миллес «Лоренцо и Изабеллу». Россетти в последнюю минуту решил не рисковать отказом жюри и показал «Девичество Богоматери» на «Свободной выставке» на углу Гайд-парка, где было достаточно оплатить место на стене. Интересно, что первые прерафаэлитские опыты были одобрены критикой. Гроза разразилась в 1850 году, когда был раскрыт секрет инициалов. Художественный истеблишмент взмутила «самонадеянность» молодых художников, сам факт организации тайного общества, которое ассоциировалось не с тайным монашеским орденом, а скорее с революционной организацией. Прерафаэлиты были восприняты как мятежники против устоявшихся порядков, бунтари. Само искусство, казалось, отошло на второй план.

³⁰ «Братство» стало распадаться уже в 1850 году, когда ушел Колинзон. В июле 1852 года Вулнер уехал искать счастья в Австралию. В начале 1853 года, после возвращения из Шотландии, Миллес был избран в члены Королевской Академии, а в январе 1854 Хант объявил о своем решении ехать в Палестину. Стивенс и У.М.Россетти обосновались критиками в «Срестатог» и «Critic». В день выборов Миллеса в Академию Россетти писал сестре Кристине: «Весь Крутлый Стол распался!».

³¹ Сизеран Р. Современная английская живопись. М., 1908. С.29.

³² Wood Ch. Victorian painting. Boston; N.Y.; Lnd., 1999.149.

³³ Цит. по: Hobson A. J.W. Waterhouse. Lnd., 1996. P. 122.

³⁴ См.: Певзнер Н. Английское в английском искусстве. СПб., 2004.

илл.: <http://www.liveinternet.ru/users/arvenundomiel/post244176556>

