

П.А. Токмачева

ДОСТИЖЕНИЯ ИСТОРИЗМА В АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена феномену историзма как отличительному признаку, определяющему специфику европейского сознания XIX в., и его воплощению на почве викторианской культуры. Автор прослеживает предпосылки рождения и основные этапы становления историзма; характеризует жанры и стили, отмеченные историзмом, такие как исторический роман (на примере романов В. Скотта) в литературе; археологический натурализм в театре (постановки У.Ч. Макреда, Ч. Кина, Г. Ирвинга); стиль «неоготика» в архитектуре (проекты О. Пьюджина и Ч. Бэрри); историзм в живописи (творчество братства прерафаэлитов).

В исследовании применен описательный метод при изложении исторического, фактического материала (в том числе при характеристике новых исторических жанров и направлений в искусстве XIX в.) и культурно-философский подход для интерпретации этого материала.

Автор приходит к выводу о наличии двух основных направлений английского историзма: обращение к национальному Средневековью («медиевализм») и к наследию итальянского Ренессанса («итальянизм»). Богатство собранного и проанализированного материала позволяет заключить, что историзм был одним из ключевых факторов в процессе сложения английского национального искусства. Вчувствование в исторические тенденции века вывело его с периферии в авангард европейского искусства.

Ключевые слова: историзм, викторианская культура, искусство XIX века, английское искусство, прерафаэлиты, неоготика, археологический натурализм, модерн, Ренессанс, итальянские образы.

Review. The article is devoted to the phenomenon of historicism as a distinctive feature of the European mind in the XIXth century as well as the implementation of the phenomenon of historicism in Victorian culture. The author of the article traces back the prerequisites and the main stages of the development of historicism, describes the genres and styles influenced by historicism such as a historical novel in literature (illustrated by the novels of Walter Scott), archeological naturalism in theatre (plays staged by William Macready, Charles Kean or Henry Irving), the Neo-Gothic architecture (Augustus Pugin's and Charles Barry's projects), historicism in art (creative work of the Pre-Raphaelites). In her research the author has applied the descriptive method to state historical and factual material (including the description of new historical genres and movements in the art of the XIXth century) as well as the cultural-philosophical approach to interpreting this material. The author concludes that there were the two main directions of English historicism. The first one was addressed to the national Middle Ages (Medievalism) and the second one referred to Italian Renaissance (Italianism). The vastness of the material collected and analyzed by the author allows to conclude that historicism was one of the key factors in the process of development of the English national art. Projection on the historical trends of the century moved historicism from the periphery to the avant-garde of the European art.

Keywords: historicism, Victorian culture, art of the XIXth century, English art, the Pre-Raphaelites, Neo-Gothic architecture, archeological naturalism, Art Nouveau, Renaissance, Italian images.

Автором термина «историзм» считается гегельянец Ю. Браунис, который подразумевал под ним спекулятивную философию истории. До сих пор в философии не сложилось единого мнения об историзме и его значении, ни даже, как блестяще показала Ю.Д. Арта-

монова в статье «Основные версии происхождения историзма»¹, о генезисе этого явления.

¹ Артамонова Ю.Д. Основные версии происхождения историзма // Эпистемология & Философия науки. М., 2010. Т. 25. № 3.

Неокантианцы рассуждали об историзме как о бессистемном накапливании фактов, упрекая его в релятивизме. В. Дильтей (1833-1911), внёс наиболее значимый вклад в разработку историзма как методологии «наук о духе», противопоставляя его методам «наук о природе». М. Хайдеггер (1889-1976) и Г.-Г. Гадамер (1900-2002) прочно связывали историзм с понятием герменевтического круга, утверждая, что человек не может находиться вне историчности своего бытия. К.Р. Поппер (1902-1994) полагал, что историзм, а точнее историцизм, не отвечает критериям научности и обвинял его в неверифицируемости. Так или иначе, большинство мыслителей сходились во мнении, что возникновение историзма было спровоцировано сциентистской направленностью философии века Просвещения, с его стремлениями «подогнать» гуманитарные науки под естественные и отвести человеку лишь роль созерцателя.

Понятие «историзм» можно рассматривать как методологию познания социальных явлений или же в более широком смысле – как мировоззрение, отличительный признак, определяющий специфику европейского сознания XIX в. Именно в таком широком аспекте предстает историзм в фундаментальных трудах Фридриха Мейнеке «Возникновение историзма» (1936) и Эрнста Трёльча «Историзм и его проблемы» (1922). Ф. Мейнеке называет историзм «одной из величайших духовных революций, пережитых европейской мыслью»². Э. Трёльч именно с XIX в. – века исторического самоосмысления – отсчитывает историю современного духа. Он подчеркивает, что историзм является характерной чертой только европейских народов, и делает его основой «культурного синтеза европеизма»³.

Историзм оказался в центре внимания не только философов, но и творческих людей, которые облекали свои наблюдения в художественную форму. Так, В.Г. Белинский в «Руководстве к всеобщей истории» (1841) отметил: «Век наш – по преимуществу исторический век. Историческое созерцание могущественно и неотразимо проникло собою во все сферы современного сознания. История сделалась теперь как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания: без неё стало невозможно постижение ни искус-

ства, ни философии. Мало того: само искусство теперь сделалось по преимуществу историческим: исторический роман и историческая драма интересуют теперь всех и каждого больше, чем произведения в том же роде, принадлежащие к сфере чистого вымысла»⁴.

Расцвет историзма пришелся на XIX столетие, хотя само явление уходило корнями в век Просвещения, против механицизма и рационализма которого и восставал историзм. Именно в XVIII в., с его бесконечной верой в методы естественных наук и в торжество единственно правильной, абсолютной «точки зрения»⁵, появились ростки историзма как методологии и как мировоззрения.

Становлению историзма способствовали иногда столпы Просвещения: Р. Декарт (1596-1650), открывший познающий субъект; Дж. Локк (1632-1704), поколебавший веру во врожденные идеи; Г.В. Лейбниц (1646-1716) с его релятивистским выводом из учения о монадах, делающий возможным сосуществование нескольких картин мира⁶; Ф. Вольтер (1694-1778), изучавший дух старых, темных времен для утверждения превосходства человека времен Просвещения; в области эстетики Э. Шефтсбери (1671-1713) ушел далеко от рационализма Просвещения, открывая красоту во взаимодействии прекрасного и безобразного; Дж.Б. Вико (1668-1744), с его интересом к ранней истории человечества, мифам и языкам первобытных культур.

Важной предпосылкой историзма стало переосмысление роли античности. «Спор древних и новых»⁷ и труды И.И. Винкельмана (1717-1768)

⁴ Белинский В.Г. Руководство к всеобщей истории // Белинский В.Г. Собр. соч. в 9 т. Т. 4. М., 1979. (URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0470.shtml).

⁵ См. статью: Артамонова Ю.Д. И.М. Хладениус и исходные моменты историографии XIX в. // Эпистемология и философия науки. 2010. № 1. С. 189-192, в которой автор анализирует возникновение понятия «точка зрения».

⁶ «И как один и тот же город, если смотреть на него с разных сторон, кажется совершенно иным и как бы перспективно умноженным, таким же точно образом вследствие бесконечного множества простых субстанций существует как бы столько же различных универсумов, которые, однако, суть только перспективы одного и того же соответственно различным точкам зрения каждой монады». (Лейбниц Г.В. Монадология // Лейбниц Г.В. Соч. в 4 т. М.: Мысль, 1982-1989. Т. 1. С. 422-423.)

⁷ Началом «спора о древних и новых» («La querelle des anciens et des modernes») принято считать выступление Шар-

² Мейнеке Ф. Возникновение историзма. М., 2004. С. 5.

³ Трёльч Э. Историзм и его проблемы. М., 1994.

поставили вопрос о необходимости исторической интерпретации произведения искусства, то есть в тесной взаимосвязи с породившей его эпохой. Античность к XIX веку постепенно перестала быть сферой идеала и сделалась конкретной исторической эпохой в ряду других. Разрывает стереотипы Просвещения при описании античной культуры и И.Г. Гердер (1744-1803). Руководствуясь так называемым «генетическим методом», он хотел проникнуть в тайны «духа времени» и «духа народа», то есть открыть своеобразие каждого народа, его «гений», и при этом проследить «нить культуры рода человеческого, тянущуюся через народы и времена»⁸.

Внешне противоречивый и непредсказуемый ход истории, состоящий из разнородных поступков, страстей, столкновений интересов индивидов, государств и целых народов, предстает как непрерывный, целенаправленный и самое главное – *разумный* процесс в философии истории Г.Ф. Гегеля (1733-1799). Диалектика Гегеля дает блестящий пример теории исторической динамики, развития истории без привлечения внешних сил.

Развитие является обязательной составляющей историзма, иначе идеалы прошлого оставались бы непреложными на все времена, что противоречит природе историзма. Суть историзма также тесно связана с идеей *индивидуальности*. Понимание важности индивидуального в истории было заложено в эпоху романтизма. Романтизм осознает себя как противоположность рациональности эпохи Просвещения; её нормативности, регламентированности, навязанным обществом, он противопоставляет силу отдельной личности. Чтобы выразить свою непохожесть, как национальную, так и историческую, романтизм углубляется в прошлое, тем самым закладывая основные предпосылки историзма как специфической культурной модели. Романтизм вызвал крах веры в абсолютные ценности. Высшим ценностям Просвещения – его вере в разум – романтизм противопоставил свои ценности – народность, национальность.

ля Перро на заседании Французской Академии 27 января 1687 г. В своей поэме «Век Людовика Великого» он сравнил эпоху Людовика XIV с эпохой Августа и отдал предпочтение первой. Ш. Перро утверждал, что в науке, философии, поэзии, живописи и музыке современные ему художники в своём мастерстве превзошли римских мастеров.

⁸ Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. 1784, 1785, 1786, 1791 / Пер. и примеч. А.В. Михайлова. М., 1977. С. 386.

Будет неверно утверждать, что в XIX в. вера во вневременные истины исчерпала себя, что общие закономерности заменились индивидуальными. Исторический поворот заключался в изменении природы антагонизма индивидуального и общественного, «замене генерализирующего способа рассмотрения исторических и человеческих сил рассмотрением индивидуализирующим»,⁹ в возведении личностного на уровень исторического.

Завершающем аккордом в этом очерке об «истории историзма» и его особенностях должно стать упоминание о Великой Французской революции и индустриальной революции в Англии, которые заставили человека ещё острее чувствовать уникальность, неповторимость своего времени, сделали очевидной динамику исторического процесса и помогли человеку ощутить себя непосредственно включённым в него. История в XIX в. перестала быть только памятью о прошлом, а стала инструментом постижения и преобразования настоящего и понимания будущего.

Таким образом, фундамент историзма, постепенно, кирпичик за кирпичиком, был заложен еще в век Просвещения, а в XIX в. историзм стал определяющей чертой европейской культуры. Несмотря на антагонизм этих эпох, именно у века Разума историзм перенял эмпирические методы естественных наук, точность в обращении с фактами, богатство исторического материала. В XIX в. вера в неизменность человеческой природы на все времена рухнула, что значительно расширило кругозор *современного* человека как по горизонтали – показав разнообразие и самобытность культур, языков, народов, так и по исторической вертикали – увводя вглубь времен.

Как не раз подчеркивают в своих трудах Э. Трельч и Ф. Мейнеке, внимание историзма к многообразию и индивидуальности дало более глубокое основание релятивизму. Однако они не могли не отметить, что историзм привнес в культуру множество благ, он «углубил и освежил духовную жизнь»¹⁰, научил глубже понимать литературу и искусство, способствовал становлению национального.

Представляется интересным проследить, как проявило себя новое историческое мировоззрение XIX в. в различных сферах мысли и искусства, как оно трансформировало искусство эпохи Просвещения и

⁹ Мейнеке Ф. Возникновение историзма. М., 2004. С. 6.

¹⁰ Трельч Э. Историзм и его проблемы. М., 1994. С. 16.

насколько приблизило его к современности, на примере английской культуры, претерпевшей, пожалуй, самые радикальные трансформации в Европе. В Англии историзм стал мощным двигателем философской мысли, искусства и литературы, существенно влияя на общественно-политическую жизнь¹¹, стал темой повседневных застольных разговоров.

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 узостью. Однако при всей старомодности викторианства, его нельзя назвать тихим и безмятежным. За викторианские годы Англия овладела фактически четвертью земного шара, вела крайне агрессивную колониальную политику. К концу XVIII – началу XIX вв. буржуазный уклад в Англии уже прошёл стадию торгового капитала и мануфактурного производства и вступил в новую фазу развития. 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 г., выстроенный архитектором Дж. Пьюджином 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 г. 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 силу прогресса; эволюционная теория Чарльза Дарвина пошатнула традиционные гуманистические представления.

Драматические противоречия назрели и внутри английского общества: обедневшая аристократия, трудно адаптирующаяся к радикальным переменам, не могла смириться с властью богатого

класса промышленников, которые стали диктовать 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; в результате «нечеловеческих» темпов научно-технического прогресса страну потрясли восстания луддитов, или так называемые «бунты против машин», за которыми последовали жестокие наказания, движение «суинг»¹², и кровопролитные чартистские путчи¹³.

Реакцией английской культуры на промышленный переворот и социальные потрясения был уход в прошлое. Томас Карлейль (1795-1881) в книгах «Герои, почитание героев и героическое в истории» (1841) и «Прошлое и настоящее» (1843) представил историю продуктом творчества героев, побуждая к их почитанию. Образцы правильных, нравственных героев он находил в эпохе Средневековья, противопоставляя её современной буржуазной действительности. Искусство викторианской Англии той поры также устремило свой взор в прошлое. Исторические стили и жанры выступали, как не парадоксально, не на стороне патриархальной части английского общества, и часто воспринимались как радикальные, как бунт против сложившихся традиций.

В английской литературе XIX в. установки историзма воплотились в жанре исторического романа – «романа, действие которого развёртывается на фоне исторических событий»¹⁴, являющего собой художественную реставрацию той или иной исторической действительности. По словам В.Г. Белинского, «исторический роман есть как бы точка, в которой история, как наука, сливается с искусством; есть дополнение истории, её другая

¹¹ Даже в пределах монархии чувствовался крах веры в абсолютные ценности, в незыблемость жестких сословных рамок, в возможность ведения единой политики на все времена. Средневековые прецеденты оказались внезапно актуальны как для партии вигов, так и для тори. (Clive J. The Use of the Past in Victorian England // Salmagundi. No. 68/69. The Literary Imagination and the Sense of the Past. 1985-1986. L. P. 48-65.

¹² В деревнях, особенно на юге, в 1830-1832 гг. распространилось движение «суинг»: его участники посылали ненавистным хозяевам «устрашающие» письма, подписывая их «Капитан Суинг». В ходе этого движения, направленного против лендлордов и крупных арендаторов, батраки и бедные фермеры разрушали (подобно луддитам) сельскохозяйственные орудия.

¹³ В 1836 г в Англии начинаются чартистские движения, которые боролись за всеобщее избирательное право. В 1848 г. чартисты повезли петицию в парламент: под ней стояло 5 млн. подписей, т.е. фактически её подписал весь пролетариат страны. Некоторые чартисты, в том числе последователи Фергюса О' Коннора, предпочитали физические меры борьбы.

¹⁴ Благой Д. Исторический роман // Словарь литературных терминов. М.-Л., 1925. (URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/>).

сторона»¹⁵. Первым историческим романом принято считать «Мучеников» (1807) Франсуа Рене Шатобриана, который, желая достигнуть достоверности, объезжал города, в которых происходили события его романа.

В Англии непревзойдённым мастером исторического романа был сэр Вальтер Скотт (1771-1831). Каждый раз в связи с новой темой В. Скотт проводил глубокое исследование интересующего его исторического периода. Ему удавалось через описание бытовых деталей, характеров, нравов передать колорит той или иной эпохи, связать воедино крупные исторические события и отдельные судьбы. В. Скотт «наполнил образ историческим содержанием, оправдав его существование законами исторического бытия и тем самым сделал его исторически «необходимым», он совершал трудный акт исторического познания, которое не могло бы осуществиться, если бы оно не было познанием художественным»¹⁶.

Воплощение иллюзии исторической достоверности оказалось возможным и на *театральной сцене*. Это явление получило название «археологический натурализм». В театре он стал бунтом против классицистического триединства времени, места и действия. Суть археологического натурализма заключается в детальном воспроизведении на сцене реалий той исторической эпохи, в которой разворачивается действие пьесы. В таких постановках много внимания уделялось декорациям, костюмам, предметам быта, которые объединялись в единый ансамбль и служили цели воссоздания конкретной исторической среды.

Триумфом археологического натурализма в Англии был спектакль «Король Джон», поставленный в 1823 г. на сцене театра Ковент Гарден Уильямом Чарльзом Макреди по рисункам Дж Планше. Сохранилась афиша этой постановки, которая призывала зрителей 24 ноября в понедельник стать свидетелям возрождения Шекспировской пьесы «Король Джон» и обратить внимание на костюмы, подобные которым никогда не появлялись на сцене театра. «Каждый персонаж появится в точном облачении того времени: все наряды и декорации были выполнены с опорой на неопровержимые источники,

такие как скульптура, изображения на печатях, иллюстрированные рукописи и т.д.», – было написано прописными буквами на афише. После перечисления актёрского состава на листовке следовал список «Источники костюмов»: костюм короля Джона был подготовлен в соответствии со скульптурным изображением на его гробнице в Ворчестерском соборе; королевы Элеоноры – с надгробия в аббатстве Фонтенвро, графа Солсбери – с надгробия в Солсберийском соборе, графа Пемброка – с его надгробия в церкви Темпл в Лондоне; серебряный кубок короля Джона – собственность корпорации Король Линн, Норфолк; иллюстрированные манускрипты были заимствованы у Британского музея, Бодлианской и Беннел библиотек.

Не только У. Макреди на сцене Ковент Гардена, но и Чарльз Кин (1811-1868) на сцене «Театра Принцессы» и Генри Ирвинг (1838-1905) на сцене «Лицеума» также ставили исторически достоверные спектакли. Они использовали данные, полученные из последних археологических экспедиций, и опирались на богатый опыт изобразительного искусства, воссоздавая на сцене достоверную историческую среду.

В *архитектуре* историзм рождается как протест против классицизма, «отталкиваясь от него и его же отрицая»¹⁷. Стиль классицизм в архитектуре является ярким примером неисторичной апелляции к наследию прошлого. Античность была для классицизма вневременным образцом, всеобщим, неизменным идеалом на все времена, что противоречило установкам историзма. Архитектура XIX в. всё чаще видела прекрасное не статичным, а развивающимся, представляла красоту соразмерной своему времени и месту. Неудивительно, что она в первую очередь восстала против нерушимого образца античности и квинтэссенции её гармонии и строгости – ордера. Архитекторы стали все чаще обращаться к стилям малоизученного наследия – к Средневековью, Востоку, к национальным стилям. В XIX в. этот интерес приобрел грандиозные масштабы и привел к рождению новых наук: археологии и истории архитектуры.

В XIX в. в Европе можно было наблюдать разнообразные вариации исторических стилей: неоготику, неоренессанс, необарокко, неорококо, неовизантийский, неорусский и неомавританский стиль. Архитекторы часто отдавали предпочтение неор-

¹⁵ Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. V. М., 1956. С. 42.

¹⁶ Реизов Б.Г. История и вымысел в романах Вальтера Скотта. Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. М., 1971. С. 306-311. (URL: <http://www.philology.ru/literature3/reizov-71.htm>).

¹⁷ Кириченко Е.И. Архитектурные формы XIX века в России. М., 1986. С. 10.

дерным направлениям, однако это не означало, что ордер вышел из употребления, он лишь стал одним из вариантов. В архитектуре XIX в. перед архитектором и заказчиком встала проблема *выбора*.

Несмотря на то, что архитектура как вид искусства предназначена для выражения всеобщего, теперь она выражает и устремления конкретной личности, осознающей себя в историческом контексте. Отныне архитектор мог выбрать любую эпоху, стать «хозяином художественного времени»¹⁸, и сам этот выбор был уже началом творчества, каждое здание становилось индивидуальным и неповторимым. Промышленная революция и возникновение новых типов зданий, для которых не было образцов, также стимулировали принятие новых, неконвенциональных решений. «Будучи выражением начавшегося разрушения сословных преград, свободный выбор «стиля» становится одновременно и показателем признания исторической роли личности как субъекта Истории»¹⁹.

Подобное «своеволие» архитектуры XIX, отсутствие в ней стилового единства, принято называть эклектикой. Е.И. Кириченко в своем исследовании историзма в архитектуре относит эклектику к зрелой фазе архитектурного историзма и отмечает, что эклектизм, использующий формы разнохарактерных и разновременных источников и примиряющий их с современностью, отличается от других больших стилей именно «признанием равнозначности всех без исключения эпох в архитектуре»²⁰.

Английские архитекторы благодаря интенсивному развитию английской археологии, стимулируемой колониальными финансовыми потоками, имели широкий кругозор. Они обращались за вдохновением к Византии (Гренери (Амбар) 1869, Бристоль, арх. Арчибальд Понтон и Уильям Гоуг), к итальянскому Ренессансу (Осборн Хаус (1845-1851), архитектор Томас Кубитт), к экзотическим стилям новых колоний (Королевский павильон в Брайтоне Джона Нэша в духе индийских построек). Однако наиболее последовательным и плодотворным примером английского и даже европейского архитектурного историзма, является возрождение готики. Движение «неоготики» в Англии в XIX в. из-

менило облик этой страны, проявив себя и в церковной (Церковь святого Луки, Лондон, 1819-1824, архитектор Дж. Сэвидж), частной (Эбботсфорд – поместье сэра В. Скотта, Шотландия) и гражданской (железнодорожный вокзал Сент-Панкрас, Лондон, 1868-1877, архитектор Дж.Г. Скотт) архитектуре. На теоретическом уровне возрождение готики возглавил Джон Рёскин: «Нас ожидает интереснейший поиск – поиск следов серого, мглистого, устремленного ввысь готического духа внутри нас; нам предстоит понять, почему он находит отклик в наших сердцах, сердцах северян»²¹, – руководил Рёскин вкусами и устремлениями англичан.

После пожара 1834 г. был объявлен конкурс на проект здания британского парламента, победу одержал неоготический проект О. Пьюджина (1812-1851) и Ч. Бэрри (1795-1860). «Самое главное здание в стране должно было быть готическим. Очевидно, что это решение было поворотным пунктом в истории Возрождения»²², – пишет К. Кларк в книге «Готическое возрождение в Англии». Англичане упорно отрицали французские корни готики и провозгласили готику государственным, национальным английским стилем.

На наш взгляд, наиболее ярко и результативно историзм заявил о себе в английской живописи XIX в. Исторические сюжеты в живописи появились ещё в период создания «Мозаики Александра», помпеянской копии с мозаики Филоксена IV в. до н.э., на которой изображена битва при Иссе (Национальный археологический музей, Неаполь). Однако исторический сюжет отнюдь не совпадает с понятием историзм. Примером такого тотального расхождения может послужить историческая живопись европейского академизма: исторические сюжеты были практически обязательным условием для академистов XIX в., однако исторические ситуации зачастую трактовались академиками безлично, вне народных и национальных мотивов, вне соединения прошлого и настоящего, что приводило к условности, к театрализации: «В своё время историческую живопись поднял на щит академизм, но он же засушил, умертвил её»²³, – комментирует ситуацию Б.Р. Виппер.

¹⁸ Швидковский Д. Историзм в архитектуре // Лики истории в европейском искусстве XIX века. М., 2008. С. 37.

¹⁹ Кириченко Е.И. Архитектурные формы XIX века в России. М., 1986. С. 30.

²⁰ Там же. С. 33.

²¹ Рёскин Дж. Камни Венеции. СПб., 2009. С. 144.

²² Kenneth C. The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste. L., 1950. P. 108.

²³ Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 201.

В XIX в. по Европе прокатилась волна антиакадемических движений. Цивилизаторскую природу академизма – его ориентацию на тиражирование уже найденного, его «противостояние культуре-творчеству»²⁴ почувствовали назарейцы в Германии, импрессионисты во Франции и передвижники в России, прерафаэлиты в Англии. В этом ряду бунт прерафаэлитов на почве консервативной Англии казался радикальным, даже авангардным, несмотря на их отчаянное стремление вернуться к прошлому.

Братство прерафаэлитов было основано в 1848 г. в Лондоне художниками Джоном Эверетом Миллесом (1829-1896), Данте Габриэлем Россетти (1828-1882), Уильямом Холманом Хантом (1827-1910). Историзм в творчестве прерафаэлитов с самого начала носил программный характер. Сам тип организации – «братство» уже отсылает нас в далёкое Средневековье, название «Прерафаэлиты» – к эпохе до Рафаэля, то есть к итальянскому Кватроченто, или «примитивам», как их принято было называть в Англии. Именно в этих двух периодах истории искали прерафаэлиты спасение от лживых истин академии и суетного индустриального XIX в.

На выставке «Прерафаэлиты. Викторианский авангард», проходившей в 2013 г. в ГМИИ им. Пушкина, московский зритель имел возможность рассмотреть как «средневековый историзм» прерафаэлитов – то есть их обращение к национальному прошлому; так и «итальянизм» – апелляцию к итальянскому Ренессансу.

Средневековый историзм был представлен картинами, основанными на средневековой литературе и легендах (например, акварели Д.Г. Россетти «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. Моррис, 1858, галерея Тейт, Лондон). 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 медиевизм прерафаэлитов не выглядел костюмированной театральной постановкой. Основополагающие теоретические установки братства прерафаэлитов: нацеленность на средневековую «рукотворность»

– почти ремесленную виртуозность предметной выделки произведения искусства, стало для них своеобразной эманацией индивидуальной свободы, бегством от стандартизованности академических формальных клише. В этом заключался бунт прерафаэлитов против риторики академизма и механицизма викторианской эпохи в целом.

Средневековый историзм братства нашел продолжение у второй волны прерафаэлитов, самыми яркими представителями которой были Данте Габриэль Россетти (1828-1882), Эдвард Коли Бёрн-Джонс (1833-1898) и Уильям Моррис (1834-1896). Так, фирма У. Морриса «Моррис, Маршал, Фолкнер и К», консолидирующая таланты прерафаэлитов, прочно ассоциируется с триумфом медиевизма в Англии. Основанная в 1861 г., компания функционировала подобно средневековой ремесленной мастерской: здесь не использовали машинное оборудование, господствовал исключительно ручной труд. Протестуя против дешёвых товаров массового производства, утопист У. Моррис стремился окружить современного ему человека подлинной рукотворной красотой, идеал которой он видел в Средневековье. Вручную, под строгим контролем Морриса, здесь производили обои, витражи, сундуки, мебель, ковры, гобелены по возрожденным средневековым технологиям.

Важным результатом апелляции прерафаэлитов к национальному прошлому стало поддержание национального своеобразия английской школы изобразительного искусства, рождение которой состоялось в XVIII столетии. В то время как в XIX в. 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...»²⁵.

²⁴ Свидерская М.И. Цивилизаторская природа академизма // «ДИ» (Декоративное искусство). 2002. № 1. С. 2-4.

²⁵ Сизеранн Р. Современная английская живопись. М., 1908. С. 3.

Однако, на наш взгляд, ещё более интересным, последовательным и многоуровневым проявлением историзма у прерафаэлитов стало их обращение к итальянскому Ренессансу. Подчеркивая важность итальянской темы в творческом наследии прерафаэлитов, организаторы московской выставки «Прерафаэлиты. Викторианский авангард» открывали экспозицию картиной школы Сандро Боттичелли «Мадонна с младенцем». Живопись Пьеро делла Франческа, Андреа Мантеньи, Сандро Боттичелли стала для прерафаэлитов образцом нравственного, духовного искусства. Прерафаэлиты писали на итальянские сюжеты, ориентировались на композиционные приёмы мастеров и даже старались копировать их технику²⁶.

Результат подобной последовательной апелляции к чужому прошлому был неожиданным. Именно на почве прерафаэлитского «итальянизма» в Англии впервые заявил о себе новый стиль – модерн, который особенно четко прослеживается в произведениях Д.Г. Россетти, таких как «Любовь Данте» (1860, галерея Тейт, Лондон), «Паоло и Франческа да Римини» (1855, галерея Тейт, Лондон), «Сон Данте в день смерти Беатриче: 9 июня, 1290 года» (1856, галерея Тейт, Лондон) или в знаменитых живописных сериях Э.К. Бёрн-Джонса: «Персей» (1875-1885) и «Легенда о шиповнике» (1870-1890). Условность и архаизм итальянского Кватроченто на почве XIX в. заложили фундамент последнего большого исторического стиля в европейском искусстве – стиля модерн, с его любовью к открытой условности, орнаменту, линии, плоскости, зрелые формы которого можно увидеть уже у У. Морриса и, конечно, О. Бёрдслея (1872-1898) – самого яркого представителя стиля модерн в графике.

Прерафаэлиты были не единственными представителями «итальянизма» в английской культуре XIX в. Как писал знаток Италии Павел Петрович 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»²⁷. В 1848 г. – в год основания братства прерафаэлитов – в Лондоне было

учреждено Арундельское общество, целью которого было сделать итальянское искусство доступным для широких слоёв населения. Члены этого общества занимались воспроизведением картин старых итальянских мастеров; созданием гравюр (В. Оттли – «Гравюры по живописи и скульптуре наиболее выдающихся мастеров Ранней Флорентийской школы» 1826); изданием трудов по истории итальянского искусства («Жизнь Мазаччо» Т. Пати, «Описание капеллы Джотто в Падуе» леди Каллот).

В XIX в. в английской архитектуре расцвёл так называемый «Нео-Ренессанс» или «Стиль итальянате», как прозвали его современники. Он проявил себя в светской загородной архитектуре (вилла Кронкхил в Шорпшире, 1802, архитектор Дж. Нэш; в строительстве джентельменских клубов (Клуб путешественников, 1829, Пэл Мэл, Ч. Берри). Этот стиль был особенно актуален для укрепляющегося класса богатых промышленников, приобщая их к аристократической культуре Италии. Итальянизм показал себя и в садово-парковом искусстве: в 1909 г. сэр Джордж Рересби Ситвелл (1860-1943) 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.

Великий театральный реформатор Эдвард Гордон Крэг (1872-1966) в традициях итальянского театра масок *commedia dell'arte* нашёл основания для создания нового образа субъекта театрального представления – *актера сверхмарионетки*, заложив основы режиссерского театра.

Италия стала источником вдохновения и основным объектом изучения для Джона Рёскина (1819-1900), Уолтера Пейтера (1839-1894) и Вернон Ли (1856-1935). Во второй половине XIX – начале XX века они инициировали диспуты вокруг таких фигур, как Сандро Боттичелли или Джорджоне, прививали викторианской публике вкус к итальянской опере и комедии дель арте. Итальянский Ренессанс стал полем их исследования, материалом для формирования и подтверждения новых теорий. Фактически, опираясь на одинаковые источники, изучая и описывая одни и те же произведения искусства, они создавали зачастую противоположные концепции. Так, Дж. Рёскин подчёркивал нравственное значение искусства, его этической теорией руководствовалось братство прерафаэлитов. В книге «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» (1873) У. Пейтера впервые про-

²⁶ Прерафаэлиты наносили на холст слой влажной белой краски, а затем прорабатывали каждую деталь тонкими кистями, подражая технике мастеров Раннего Ренессанса.

²⁷ Муратов П.П., Падже В. Италия: Избранные страницы. М., 1914. С. 8.

звучала фраза «искусство ради искусства», ставшая фундаментом целого эстетического движения 1860-1900-х гг. В. Ли, обладавшая непревзойденной интуицией, выстраивала на основе анализа итальянских памятников психологическую теорию восприятия искусства²⁸.

В XIX в. образы итальянского Ренессанса – далёкого чужого прошлого – стали основой для сложения нового искусства, занявшего место в средоточии культурной жизни индустриальной Англии. Англия возвала к итальянскому Ренессансу, как к родине великого искусства, как к утраченному периоду изобразительно-пластической культуры, который она – страна Чосера и Шекспира – тем не менее, из-за разрыва Генриха VIII с Римом в середине XVI в., – во многом «упустила» в своей истории.

Два основных направления английского историзма – средневековый и итальянский – к концу века стали претерпевать изменения и значительно усложняться. Образы прошлого гармонично уживались со сложными хитросплетениями *fin-de-siècle*, вмещавшими в себя все возможные течения и направления: реализм, символизм, эстетизм, модерн, декаданс; и превращались в неповторимые и уникальные по стилю творения. На место тщательной проработки деталей и обращения к конкретному историческому факту пришла свободная игра с символами, которые несли в себе множество смыслов и побуждали к разнообразным интерпретациям, допускали различные точки зрения.

Эстетизм конца века, вышедший из под пера Уолтера Пейтера и надёжно закрепившийся в творчестве Оскара Уайльда, играючи обращался с образами прошлого, используя их исключительно для любования и отказывая искусству в одной из его важнейших функций – моральной, этической. Ю.Д. Артамонова в статье «Рубо, историцизм и историческая память» упрекает историцизм²⁹ именно в «эстетическом отношении»³⁰ к фактам. Она обращает внимание, что разглядывание фактов приводит к акцентированию лишь эстетической ценности, к любованию, вне моральных выводов, как это было с портретами «падших» женщин Д.Г. Россетти. Ю.Д. Артамонова отказывает по-

добным произведениям в исторической памяти. «Историцизм – неудачная форма исторической памяти. Слишком близок он к беспамятству»³¹, – звучит основной вывод её статьи.

Действительно, историзм в европейском искусстве, и прежде всего в английском, к концу века уходит далеко от тех целей и задач, которые исторические направления изначально ставили перед собой. Достоверное отображение исторических событий, воссоздание исторической среды, которое, безусловно, в искусстве не могло отвечать строгим критериям благодаря самой природе *творчества*, к концу века и вовсе отходит на второй план. Эстетическая составляющая в исторических направлениях все чаще затмевает самые горячие этические порывы и призывы учиться у истории, пока не доходит до своего предела – до лозунга «искусства ради искусства». Язык искусства становится предельно лаконичным, «упрощается» до слова, символа, знака; содержание же, напротив, невероятно усложняется. На рубеже веков исторические сюжеты в пьесах О. Уайльда, иллюстрациях Э.К. Бёрн-Джонса или постановках Э.Г. Крэга настолько видоизменяются, что зачастую эти новшества оказываются вне понимания современников, но восхищают последующие поколения. К концу века историзм, который должен помнить, все больше заглядывает в будущее, представляет образы далёкого прошлого в футуристическом, неожиданном свете.

Э. Трёльч в книге «Историзм и его проблемы» характеризовал ситуацию рубежа веков как кризисную. Он предостерегал от подобных релятивистских настроений, от «дурного историзма» в сфере мысли, во избежание торжества релятивизма и скепсиса. Однако в сфере искусства, в частности английского искусства XIX в., подобные «вольности» в обращении с прошлым, в эстетическом любовании им, дали необычайные всходы. То, что было опасным для философии, в искусстве оказалось плодотворным. Историзм, как мировоззрение, характерное для XIX в., породил новые жанры (исторический роман), стили (неоготика, модерн), направления (археологический натурализм), которые стали фундаментом английского национального искусства. Вчувствование в исторические тенденции века вывело искусство Англии с периферии в авангард европейского искусства.

²⁸ Lee V. and Anstruther-Thomson C. *Beauty and Ugliness and other studies in Psychological Aesthetics*. 2ed. L. and N.Y., 1912.

²⁹ Ю.Д. Артамонова не употребляет термин «историзм» в отношении к живописи, заменяя его на «историцизм».

³⁰ Артамонова Ю.Д. Рубо, историцизм и историческая память // Сократ. Журнал современной философии. 2010. № 2. С. 195.

³¹ Там же.

Список литературы:

1. Артамонова Ю.Д. Основные версии происхождения историзма // Эпистемология & Философия науки. М., 2010. Т. 25. № 3. С. 169-185.
2. Артамонова Ю.Д. Рубо, историцизм и историческая память // Сократ. Журнал современной философии. 2010. № 2. С. 192-197.
3. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: В. Шевчук, 2008. 368 с.
4. Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории // Теперь и прежде. М.: Республика, 1994. 415 с.
5. Кириченко Е.И. Архитектурные формы XIX века в России. М.: Искусство, 1986. 344 с.
6. Мейнеке Ф. Возникновение историзма. М.: РОССПЭН, 2004. 480 с.
7. Прерафаэлиты. Викторианский авангард. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина. 10 июня – 22 сентября 2013 г. М., 2013. С. 196.
8. 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 г. – 8 февраля 2010 г. М., 2009. С. 10-34.
9. Трельч Э. Историзм и его проблемы. М.: Юрист, 1994. 720 с.
10. Clive J. The Use of the Past in Victorian England // Salmagundi. No 68/69. The Literary Imagination and the Sense of the Past. London: Skidmore College, 1985-1986. P. 48-65.
11. Kenneth Cl. The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste. New York: Holt, Renihart & Winston, 1950. 272 p.

References (transliteration):

1. Artamonova Yu.D. Osnovnye versii proiskhozhdeniya istorizma // Epistemologiya & Filosofiya nauki. M., 2010. T. 25. № 3. S. 169-185.
2. Artamonova Yu.D. Rubo, istoritsizm i istoricheskaya pamyat' // Sokrat. Zhurnal sovremennoi filosofii. 2010. № 2. S. 192-197.
3. Vipper B.R. Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva. M.: V. Shevchuk, 2008. 368 s.
4. Karleil' T. Geroy, pochitanie geroev i geroicheskoe v istorii // Teper' i prezhdde. M.: Respublika, 1994. 415 s.
5. Kirichenko E.I. Arkhitekturnye formy XIX veka v Rossii. M.: Iskusstvo, 1986. 344 s.
6. Meineke F. Vozniknovenie istorizma. M.: ROSSPEN, 2004. 480 s.
7. Prerafaelity. Viktorianskii avangard. Katalog vystavki v GMII im. A.S. Pushkina. 10 iyunya – 22 sentyabrya 2013 g. M., 2013. S. 196.
8. Sviderskaya M.I. Istoriya, istoricheskoe, «istorizm» v kul'ture XIX stoletiya // Liki istorii v evropeiskom iskusstve XIX veka. Katalog vystavki v GMII im. A.S. Pushkina. 30 noyabrya 2009 g. – 8 fevralya 2010 g. M., 2009. S. 10-34.
9. Trel'ch E. Istorizm i ego problemy. M.: Yurist, 1994. 720 s.
10. Clive J. The Use of the Past in Victorian England // Salmagundi. No 68/69. The Literary Imagination and the Sense of the Past. London: Skidmore College, 1985-1986. P. 48-65.
11. Kenneth Cl. The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste. New York: Holt, Renihart & Winston, 1950. 272 p.