

ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА

Аннотация: Внимание сосредоточено на эволюции исторической проблематики в литературе и искусстве от времени классической эпохи (XVI–XVIII вв.) до начала индустриального периода. В классическую эпоху исторический жанр основывался на изображении различных библейских и античных тем. Художники старались передать различные человеческие чувства: великодушие, доблесть, благородство. В период романтизма внимание сконцентрировалось на изображении обычаев и нравов разных эпох. Исторические романы В. Скотта играют значительную роль в этом изменении.

Ключевые слова: история, Англия, исторический жанр, исторический роман, искусство, В. Скотт, Р. Бонингтон, Д. Миллес, У. Фрайт.

Об авторе: Наталия Станиславовна Креленко – доктор исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории Института истории и международных отношений Саратовского государственного университета. krelenkon@maik.ru

В центре внимания данной статьи – проблема взаимоотношения литературной и изобразительной «исторической беллетристики» и знаний о прошлом в английском обществе XIX в., обществе периода индустриализации. Осознание необратимости перемен в этот период приводит к пониманию различия между прошлым и настоящим, формируя новое понимание истории, историзации восприятия настоящего. В этих условиях происходит становление жанра исторического романа и новой исторической живописи, очень популярных в кругах, представляющих уровень восприятия «средних классов», чьи вкусы определяли доминировавшее в обществе восприятие истории.

В качестве источников предполагается использовать исторические романы В. Скотта и картины английских художников

XIX в. на темы национальной истории. Необходимо проанализировать выбранные авторами сюжеты, критерии оценок описываемого/изображаемого, и то, как автор доносит свою интерпретацию до читателя/зрителя. Выводы, которые можно будет сделать на основе анализа письменных и визуальных источников позволят лучше понять, какую роль обретает история в ее беллетризованном варианте в индустриализирующемся обществе. Подсказало такую постановку темы знакомство со статьями, предварявшими каталог выставки «Лики истории в европейском искусстве в XIX века», проходившей в музее Изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.

Обращение к произведениям художественной литературы для историка давно привычно, а свидетельства изобразительного искусства постепенно вводятся в практику исторического исследования. Понятие *визуальный поворот* (*пикторальный поворот*) получил достаточно широкое распространение. Такой поворот вызван поиском исследователей возможности использовать разные источники. Не менее значимо, что на наших глазах происходит смена парадигм: если в предшествующей традиции «мир воспринимался как книга», то в современное время «мир понимается как изображение» [5: 149]. А наличие визуальных источников по заявленной в статье теме становится очевидным для всякого, кто войдет в залы XIX в. любого музея. Там преобладают работы художников, представляющих академическое (салонное) искусство. Следует учесть, что «удельный вес салонного искусства в XVIII–XX вв. – 60–80%» [19: 21], значительная часть которого посвящена историческим сюжетам.

Историчность христианской культурной традиции, четко обозначена в словах М. Блока «...наша цивилизация всегда много ждала от своей памяти. Этому способствовало все – и наследие христианское, и наследие античное. Греки и латиняне, наши первые учителя, были народами-историографами. Христианство – религия историков.... У христиан священными книгами являются книги исторические... Христианство исторично еще и в другом смысле, быть может, более глубоком... центральная ось

всякого христианского размышления, великая драма греха и искупления, разворачивается во времени, т.е. в истории» [2:6].

С началом периода, получившего название раннее Новое время (XVI–XVII вв.), в европейской культуре усиливалась тенденция к индивидуализации, формированию национально-своеобразных культур. Этот процесс проявился в формах, общих или сходных для всей западной цивилизации. Ведь каждая из формирующихся национальных общностей переживала процессы трансформации перехода от общества традиционного в некое новое качество, которое ныне принято называть модернизационным (новационным) типом развития.

В духовной жизни эти процессы обозначились секуляризацией сознания, обновлением в сфере религиозной жизни, пробуждением личностного самосознания и формированием нового типа человеческой личности.

В литературе общение к историческим сюжетам проявляется заметно. Написанные учеными гуманистами исторические сочинения представляют собой литературу, адресованную просвещенной части общества. «Историю для всех» в период раннего Нового времени представляло возрождавшееся искусство театра. В английском варианте драматургии периода правления Елизаветы Тюдор представлены блестящие образцы видения истории и понимания роли исторической темы в жизни общества. В рамках этой огромной проблемы в данном случае достаточно упомянуть исторические хроники У. Шекспира, позволяющие осознать, что историческая тематика позволила великому драматургу населить свои творения персонажами вневременными, точнее – близкими временам самого *барда*, и озвучить видение истории, присущее елизаветинскому обществу.

Для английской живописи приобщение к новым тенденциям, сформировавшимся в эпоху Возрождения, происходило постепенно и в значительной степени через заимствования тех приемов, которые сложились в искусстве этого периода. Важно отметить фактор появления масляной живописи и согласиться с мнением, что «...масляная живопись есть высшая форма инди-

видуалистического искусства» [10: 6]. Тогда в изобразительном искусстве появилась станковая картина – мобильное изображение, не привязанное к определенному месту, положению в интерьере или на книжной странице, не ограниченное, подобно иконе авторитетом канона. «Станковая картина по отношению к иконе – явилась тем же, чем явился протестантизм по отношению к Собору и Папе» [10: 16].

Позднее, в XVII в. произошло размежевание жанров в западном искусстве. Наиболее значимым почиталось то, что представляло серьезную, торжественную версию восприятия мира. В театре – это трагедия, чаще всего основанная на исторической тематике, в изобразительном искусстве – исторический жанр. С точки зрения людей раннего Нового времени содержательное наполнение понятия «исторический жанр» включало в себя нечто совсем иное, чем вкладывается в это понятие в наше время. Историческими считались работы, посвященные религиозным, мифологическим и, в меньшей степени собственно историческим сюжетам, исключительно, из античной истории.

В изобразительном искусстве *инаковость* заключалась не только в тематической ограниченности. Даже из ограниченного круга источников использовался небольшой, повторяющийся набор сюжетов, посвященных проблемам морально-этического характера, героической жертвенности. В этом ощутимо и продолжение традиций религиозного искусства предшествующего времени, и обращение к «высоким» идеям современности. Персонажи таких работ – это Герои, олицетворяющие высокие идеалы, доблести, противостоящие Злу. Истязаемый Христос, печальная Дева Мария, мученичества святых.

Традиционная религиозная тематика со временем дополнялась новыми сюжетами, прославляющими вечные добродетели: стойкость, благородство, милосердие. Примеры таких проявлений брались из античной мифологии или мифологизированной античной истории. Художники постоянно обращались к таким темам как «Великодушие Сципиона Африканского» или «Семья поверженного Дария перед Александром Македонским».

Среди живописцев, обращавшихся к ним, были Паоло Веронезе, Питер Пауль Рубенс, Пьер Миньяр и многие другие столь же или менее известные.

На сценах европейских театров (в данном случае имеются в виду не только английский, но испанский и французский вариант) появлялись реально существовавшие некогда персонажи, а также образы аллегорические. Достаточно упомянуть так называемые пьесы-маски, популярные при дворе первых Стюартов или ауто испанского театра XVII в. Другими словами, сохранялось влияние старых приемов использования системы символов и аллегорий, восходящих к античной или средневековой христианской традиции. Искусство XVII в. остается в значительной степени мифологизированным, освещая образы античного или библейского мифа.

Думается, вполне справедливо согласиться с мнением, что «XVII век – это, по существу, начало конца всеобъемлющей роли мифа в художественной тематике после нескольких тысячелетий его безраздельной власти. И вот именно в этой критической ситуации, в, казалось бы, малоприятной исторической и общекультурной обстановке мифологическая тематика переживает свой ярчайший взлет, который выразился в беспрецедентном расширении сюжетного репертуара и невиданном богатстве форм его интерпретации» [16: 79].

Почетная роль говорить о самом важном отводилась «исторической живописи», которая несла в себе вечные истины, возвышенное, вневременное. Художники не стремились показать приметы исторического времени. Окружающая персонажи обстановка и облик людей были близки тому, что окружало в жизни художников и их зрителей. Архитектурные детали, интерьеры, одежда, этнический тип людей, изображенных в сценах ветхо и новозаветных или греко-римских, достаточно определенно указывали на национальную принадлежность художников и время написания работы. Только отдельные детали (характерные античные шлемы или просторные, напоминающие хитоны и тоги одеяния) подсказывали временные и географические коор-

динаты изображаемых эпизодов.

Ведь художника и его зрителей интересовал не какой-то эпизод из прошлого, а видимое воплощение вечных истин, не тот или иной отрезок времени, когда жили и действовали некие люди, а те или иные вневременные человеческие качества, преимущественно те, которые должны служить примером для подражания. Можно сказать, что «живопись наглядно демонстрирует нам такое представление об истории, в котором все происходит одновременно и каждый миг влит в вечность» [10: 13].

Эти идеи воплощались в красках с помощью выразительных средств, присущих двум стилевым направлениям, сложившимся в раннее Новое время, классицизму и барокко. Очень точно сформулировал задачи исторической живописи того времени крупнейший представитель классицизма XVII в. французский художник, проживший большую часть своей творческой жизни в Риме, Николя Пуссен (1564–1665 гг.). Художник так выразил отношение к своим задачам: «Живопись не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах, выполненных согласно определенному порядку и в определенной манере...» [13: 279].

Исходя из этого, предполагалось обращение к серьезным, глубокомысленным, нередко драматическим сюжетам, способным пробудить в зрителях возвышенные чувства и настроения. Таковыми считались темы из Священного Писания, античных мифов и эпических поэм итальянского Возрождения. Конечно, искусство ориентировалось на просвещенного зрителя, свободно ориентирующегося в сложностях тематики, но даже без знания конкретного сюжета, положенного в основу той или иной картины можно почувствовать эмоциональную атмосферу ее пронизывающую.

Художественные приемы барокко и классицизма по-разному решали общую задачу. Идеальный классицистический пейзаж, спокойно-гармоничные архитектурные формы, скульптурно прекрасные тела, лица с правильными чертами, сдержанно строгие, но всегда «говорящие» жесты и позы. Барокко вырази-

тельность жестов и поз доводило до крайности, придавало эмоциональную напряженность лицам и телам, «одушевляло» архитектурные формы и придавало тревожащую выразительность пейзажному фону.

Процессы, протекавшие в изобразительном искусстве в XVI–XVII вв. на континенте, сравнительно слабо затронули Англию. В стране, где восторжествовали протестантские этические и эстетические идеалы были сравнительно немногочисленные поклонники искусства из числа просвещенных аристократов, среди которых, прежде всего, следует отметить второго представителя династии Стюартов короля Карла I. Они были почитателями, если позволяли средства собирателями произведений итальянских и французских мастеров. Но при всех сменах режимов в Англии XVII в. сохранялась установка на то, что искусство – вещь суетная и оправдано может быть при одном условии, если оно способно приносить некую пользу. Например, показать то, что человек не может сам наяву увидеть. Классическим выражением этой позиции стали слова Оливера Кромвеля, обращенные к портретисту, работавшему над его портретом: «Пишите меня со всеми бородавками».

В XVIII в., когда отшумели военно-политические грозы предшествующего столетия, возросло число поездок на континент (полностью не прерывавшихся все беспокойные годы), особенно, в связи с почти обязательным «Большим путешествием», которое совершали молодые люди из обеспеченных семей, заканчивавшие образование, увеличилось количество почитателей искусства «старых мастеров». На их полотнах исторические персонажи, демонстрирующие клятвы верности, милость к падшим, осуждение низости, вполне соответствовали тому, что видел в истории виконт Болингброк: «Я думаю, что история – это философия, которая учит нас с помощью примеров» [3: 11]. Картины и скульптуры итальянских мастеров разного качества и разного уровня подлинности заполнили городские и загородные особняки британской аристократии и тех, кто стремился им подражать. Тогда британцы основательно познакомились с образца-

ми исторической живописи, преимущественно итальянской. Причем, наибольшее внимание привлекала античная тематика, отвечающая культу античных доблестей, востребованных в британском обществе эпохи Просвещения.

Такие деятели английской культуры первой половины XVIII в., как Уильям Хогарт отчаянно и безнадежно боролись с теми, кого современники называли «конессерами», светскими знатоками-дилетантами и почитателями старого, потемневшего от времени («обкуреного временем» по язвительному замечанию Хогарта) искусства.

Следующее поколение английских художников попыталось обратиться к почитаемому в обществе историческому жанру. Так, Джошуа Рейнольдс, прославленный портретист не избежал этого увлечения и написал несколько «исторических» полотен, таких как «Младенец Геракл, удушающий змей» и «Амур, развязывающий пояс Венеры». Однако в этих картинах чувствуется доля несерьезности, добродушной иронии в трактовке сюжета, что не соответствовало исходным установкам подачи исторического жанра в духе ортодоксального классицизма.

Предромантические настроения, проявившиеся в британском обществе примерно с 60-х годов XVIII в., привели к возникновению интереса к национальному прошлому, к национальным художественным традициям (готический роман и драма). Одновременно стали появляться работы на темы, посвященные историческим событиям сравнительно недавнего прошлого. Примером такого рода является картина Джона Опи «Убийство Дэвида Риччи», изображающая один из эпизодов правления Марии Стюарт, когда заговорщики на её глазах убили одного из ее приближенных. При взгляде на картину трудно определить, когда и где происходит действие: окружающая обстановка, облик участников события лишены черт исторической достоверности. В замкнутом пространстве показана группа людей, размахивающих руками и кинжалами и образующих тесно переплетающийся клубок тел и развевающихся одежд.

Интересно отметить, что иная подача исторического сю-

жета проникла в Британию из-за океана вместе с молодым художником Бенджамином Уэстом, приехавшим учиться живописи в Королевскую академию и ставшим со временем вторым (после сэра Рейнольдса) её президентом. На картине «Уильям Пенн заключает договор с индейцами» представлено, как основатель Пенсильвании, английский адмирал и квакер, У. Пенн ведет переговоры с вождями индейцев. Самым интересным в данном случае видится желание художника передать внешние приметы конкретной исторической ситуации. В частности, на переднем плане расположилась сидящая женщина с младенцем, привязанным по индейской традиции к плоской доске, одежда всех представленных на полотне фигур соответствует времени и этнической принадлежности.

В целом малоподвижная жизнь академических кругов протекала на весьма бурном политическом фоне. К началу XIX в. западное общество испытывало влияние трех революционных процессов: промышленной революции, начавшейся в Великобритании с 60-х гг. XVIII в., и двух революций социально-политических (Войны за независимость североамериканских колоний Великобритании и Великой Французской). Каждый из этих процессов оказал влияние на разные сферы жизни всего Запада. На глазах одного поколения менялся облик окружающего мира, делая очевидным разрыв и отличия старого и нового общества. Острое чувство современного, различие между прежним, разрушенным, и новым, поднимающимся, вырастающим на руинах былого, было характерным для умонастроения времени, вошедшего в историю как движение романтизма.

Среди разных новаций времени следует отметить становление истории, как научного знания и изменение роли истории в жизни общества. История перестала быть набором примеров. Стало очевидно, что общество прошлого не просто отделено от современности временными рамками, оно отличается обстоятельствами жизни, укладом жизни людей, а значит – их мировосприятием, идеалами. Происходившая на протяжении столетий секуляризация общественного сознания, привела к повыше-

нию статуса истории. «В результате XIX столетие демонстрирует необычайное расширение культурных функций истории. В сознании европейских народов она претендует на место, ранее принадлежавшее мифу: сама становится мифом, порождает из своих недр различные мифоподобные идеологемы..., выступает как инструмент постижения действительности в ее отношении к прошлому и будущему, а в мире искусства – как преимущественный способ художественного обобщения...» [17: 15].

Это требовало ухода от отвлеченной аллегории к достоверности факта. Романтическое движение заложило основы того, что история в духовной жизни общества заняла место, прежде отводившееся мифу. «В истории периодически появляются времена, когда прошлое слабеет и забывается, погружается в небытие, и времена, когда оно вновь узнается, вспоминается, восстанавливается и повторяется» [12: 80].

Такое время – эпоха романтизма, когда история стала по определению Огюста Тьерри, «музой века». Не случайно именно в рамках культурно-исторического движения история, основанная на фактах, на свидетельствах прошлого стала наукой. Параллельно, даже несколько опережая становление истории как науки, протекал другой процесс, наделявший историю новыми дидактическими и объясняющими смыслами. И это особенно явно проявилось в зарождении исторического романа и нового видения исторического изобразительного искусства.

Сэр Вальтер Скотт, писатель, признанный родоначальником исторического романа, родился в Шотландии в 1771 г. Вырос будущий писатель в той части Шотландии, которую принято называть Пограничным краем. На этом рубеже долгие столетия протекали столкновения между шотландцами и англичанами. Здесь песни-баллады о подвигах и злодействах давних времен знали и любили все. Для Шотландии, несколько десятилетий назад (в 1707 г.) присоединенной к Англии, эти древние сказания имели особое значение. В них сохранялся дух шотландской независимости, память о предках. А это так соответствовало

настроениям эпохи романтизма. Со временем именно Шотландия стала главной героиней творчества Вальтер Скотта.

На рубеже веков он издал три тома «Песен шотландской границы» (1802–1803 гг.), обработанных им народных сказаний, что принесло ему 600 фунтов гонорара и некоторую известность. К этому времени семейство Скоттов обосновалось в небольшом поместье, которое владелец нарек Абботсфордом. Сюда он перевез большую коллекцию уже собранных им древностей, таких как ружье знаменитого разбойника начала XVIII в. Роб Роя или шпага маркиза Монтроза, одного из представителей шотландского сопротивления английской революции XVII в. Всю жизнь Вальтер Скотт был страстным собирателем-коллекционером, антикварием, как тогда было принято говорить. Старинные вещи, свидетели давних событий казались ему не менее достоверными свидетельствами своего времени, нежели письменные источники.

После того, как в 1814 г. из печати анонимно вышел роман «Уэверли», посвященный событиям шотландской истории, стало очевидно, что найдена золотая жила. В течение последующих пятнадцати лет В. Скотт ежегодно публиковал от одного до нескольких исторических романов, которыми зачитывалась вся Европа. Хронологические рамки весьма широкие – от XI до XVIII в., места действий разные, но объединяющим является Шотландия, поскольку главные герои так или иначе, связаны с родиной автора.

В 1819 г. появилось одно из самых художественно значительных произведений В. Скотта «Айвенго». Этот роман знаменует заметный шаг в развитии исторической мысли. Время действия романа XII в., несколько десятилетий тому назад Англия была завоевана герцогом Вильгельмом. Коренные обитатели страны, англосаксы, оказались подчинены иноземцам, прибывшим из соседней Нормандии, у них были отняты их земли, а сами они стали зависимыми держателями бывших своих хозяйств. Между двумя народами, завоеванными и завоевателями, постоянно шла борьба. Эта мысль, озвученная на страницах романа,

была подхвачена французским читателем книги, начинающим историком Тьерри и разработана им в его «Истории завоевания Англии норманнами».

Подобно большинству современников, обращавшихся к истории, Скотт не мог обойти темы английских событий XVII в. По своим взглядам и дружеским связям он был консерватором. Ни «Славная революция» 1689 г., изгнавшая шотландскую династию Стюартов из Англии, ни, тем более, гражданские войны середины века не вызвали у него симпатии. Но, зачастую, характеристика, данная умным недоброжелателем, содержит более здравые и трезвые оценки, чем восторженное славословие почитателя.

В 1816 г. опубликован роман «Старый смертный» («Пуристане»), пропитанный ощущением уходящей грозовой эпохи. Практически одновременно с ним появился роман «Антикварий», описывающий времена другой революции, французской. На страницах «Антиквария» содержится характеристика революционной эпохи, как некоего эмоционального состояния общества. Устами одного из героев Скотт заявляет: «Революцию также можно сравнить с бурей или ураганом, который, проносясь над какой-нибудь областью, причиняет большой ущерб, но сметает прочь болезненные застойные испарения и за временные бедствия и опустошения воздает в будущем здоровьем и плодородием» [18: 397]. Такая характеристика перекликается с диалогом в одном из эссе Томаса Бабингтона Маколея. Поэт-роялист Алистер Коули сравнивает революцию со всемирным потопом, перемешавшим все на земле, а поэт-республиканец Джон Милтон возражает: «Это скорее было благодетельное наводнение, подобное наводнениям Нила... разлив наполняет житницу... и дарует пищу все живые существа» [12: 336]. В последнем случае, интересным представляется, что политический спор «вписан» в обстановку мирного катания на лодке по летней Темзе.

Тремя годами позднее был издан роман «Легенда о Монтрозе», описывающий события гражданской войны в Англии 40-х гг. XVII в. с позиции сторонников «дела короля». А в

1822 г. вышли из печати «Приключения Нейтжила» и «Певерил Пик», первый из которых изобразил жизнь в предреволюционной (времена правления Якова I), а второй – послереволюционной эпохи (царствование Карла II). И, наконец, в 1826 г. появился роман «Вудсток», описывающий жизнь английской провинции в 50-х гг. XVII в., во времена протектората Кромвеля.

Как увлеченный собиратель-антикварий, писатель старательно описывал материальные памятники давнего прошлого, стремился восстановить язык, образ мыслей, круг интересов, свойственный людям того времени. Созданная Вальтер Скоттом галерея портретов исторических персонажей (короли Яков I и Карл I, предводитель шотландцев Монтроз, лорд-протектор Кромвель), так и придуманных им, отличается точностью исторических характеристик, основывается на устоявшихся в памяти потомков оценках. Хотя, автор, вольно или невольно, переносит акцент на рядовых персонажей эпохи. Именно они составляют общество своего времени, со всеми характерными для него особенностями, от внешнего облика до характера поступков и склада мысли.

Вот как сам автор определил место своих романов: «Эти плоды фантазии должны читаться вместе с работами профессионального историка. Они учат, что наши предки думали, как они жили, каковы были мотивы их действий... Из героического романа мы узнаем, каковы они были; из истории – что они делали...» [24:37-38] Ценность «истории, одетой в роман» В. Скотта, заключается не только в том, что она способствовала развитию историографии своего времени, а её автор стал родоначальником нового жанра – исторического романа. Скотт приохотил читателя к истории, научил видеть отличие разных эпох. В каждом из его произведений отчетливо присутствует стремление показать историческую эпоху на двух уровнях, как общественный процесс и как она преломляется в судьбах отдельных людей.

В английском изобразительном искусстве того времени, когда работал В. Скотт не случилось фигуры, равной ему по степени известности в обществе. Хотя, несомненно, следует вспом-

нить художника Ричарда Бонингтона (1802–1828 гг.), яркое творчество которого совместило в себе английскую и французскую культурные традиции. Его отец был художником и предпринимателем, торговавшим с Францией, поэтому семья жила то в Ливерпуле, то в Кале, а юный Ричард Парс учился во Франции у английских и французских наставников. К историческим сюжетам он обратился ближе к концу своей короткой жизни. Известны его иллюстрации к роману В. Скотта «Певерил Пик», сцены на шекспировскую тему.

Самые интересные его исторические полотна посвящены сюжетам из французской истории XVI в. Их немного: «Генрих III и послы» (король забавляется с обезьянкой, как бы, не замечая, стоящих в дверях, почтенных кабальеро), «Генрих IV и испанский посол» («добрый король Анри» просит испанского посла подождать пока он, король, закончит изображать лошадку, катая своего сына по дворцовому залу), «Франциск I и Маргарита Наваррская». Эта картина лишена сюжета, в ней нет действия, но есть сопоставление двух характеров. В сумеречном дворцовом интерьере зритель видит вальяжно развалившегося в кресле короля Франциска и стоящую с ним рядом его сестру Маргариту, королеву Наваррскую, чья исполненная внутреннего воодушевления фигура подобна натянутой струне. Художник предлагает устоявшуюся в исторической традиции личностную характеристику этих людей, прочно связанных родством и привязанностью, но таких разных.

Еще одно полотно, написанное Бонингтоном на сюжет французской истории, представляет сцену, когда Франциск представляет своей фаворитке Анне де Писслё (в будущем – герцогиня д'Этамп) человека, которого он выбрал ей в мужа, чтобы красавица могла получить герцогский титул, соответствующий ее положению при дворе. Анна с распущенными волосами сидит в кресле, король Франциск и предполагаемый жених, Жан де Бросс (герцог д'Этамп и де Шеврёз) стоят спиной к зрителю. Тесно сомкнувшуюся группу еще более объединяет собака, путающаяся под ногами мужчин.

Живописные качества всех работ Бонингтона превосходны. Их точно определил Эжен Делакруа, отнеся своего рано умершего друга к категории «легких талантов»: «Есть таланты, появляющиеся на свет вполне готовыми и во всеоружии своих свойств: Шарле, Бонингтон...» [7: 480]; и предложил расширенное пояснение в другом месте «Дневника»: «рука у него была так искусна, что опережала мысль; его переделки были следствием этой чрезмерной легкости... Надо также отметить, что в своих своеобразных импровизациях он обладал еще одним свойством... а именно: пониманием цвета» [7: 466].

В нашем случае, однако, не менее важно другое, Бонингтон начал разрабатывать и очень интересно преподносить занимательную тему визуального воссоздания исторического прошлого. Такую версию истории современники Бонингтона называли историческими анекдотами. Так, в 1829 г., предваряя свою «Хронику царствования Карла IX» Проспер Мериме написал: «В истории я люблю анекдоты, а из анекдотов предпочитаю такие, в которых, как мне подсказывает воображение, я нахожу правдивую картину нравов и характеров данной эпохи» [14: 29].

Со временем стало очевидно, что именно такой подход оказался востребованным западным обществом середины XIX в. У В. Скотта занимательность исторической конкретики присутствовала во всех его романах, но она была дополнением, «одеждами времени», позволяющими читателю проникнуться атмосферой времени. В изобразительном искусстве «одежды времени» приобрели доминирующее значение.

Обращение к занимательному историческому сюжету почти наверняка обещало успех художнику. Это связано с той культурной ситуацией, которая сложилась в период перехода к индустриальному обществу, когда во всех странах, переживавших этот процесс в той или иной степени произошла смена истеблишмента и расширение тех слоев, которые стремились быть включенными в «приличное общество», объединяющее материально обеспеченных и приобщенных к культуре людей. Первое, изменение состава истеблишмента, британское общество затро-

нуло слабо; а вот второе – приобщение, а главное стремление быть принятым в кругу «истинных английских джентльменов» проявилось сильно.

В прежние времена привилегированность положения обеспечивалась происхождением; в новом, буржуазном мире оказаться включенным в этот круг можно было с помощью богатства, но требовалось подкрепить материальный и общественный статус приобщённостью к культуре. Новый богач мог быть успешным, толковым профессионалом в своей сфере деятельности, но культурный багаж его был чаще всего весьма скромным. О таких людях вполне справедливо утверждение: «необремененные культурной памятью силы» [6: 28]. Между тем, обстоятельства времени требовали демонстрировать интерес и внимание к разного рода культурным мероприятиям, посещением выставок, музеев, театральных постановок, «...даже в самых мещанских буржуазных странах, кроме Соединенных Штатов, искусство занимало особо почетное и уважаемое место» [20: 399-400].

При этом предполагалась демонстрация заинтересованности и информированности, а информацию можно было получить из периодических изданий, публикующих статьи о тех самых выставках и театральных премьерах. А взгляды критиков и обозревателей формировались преимущественно под влиянием авторитета академических кругов... «Поскольку умение ценить искусство само по себе считалось признаком цивилизованности, автоматически предполагалось, что знакомство с великими шедеврами окажет цивилизующий эффект на массы» [15: 538].

Политическая ситуация в Англии и в континентальной части Европы заметно отличалась. На континенте до самой середины XIX в. вспыхивали революции, а через пролив – в Соединенном королевстве – отлаживался механизм реформационного обновления общества. Соответственно, искусство в первом случае было более политизированным, чем во втором. Историческая тема, например, во французском или бельгийском варианте была заметно насыщена патриотическими мотивами. Можно вспомнить картины художника Луи Галле (1810–1887 гг.), по-

священные культовым персонажам событий в Нидерландах кануна подъема национально-освободительного движения, Эгмонту и Горну «Эгмонт перед казнью», «Последние почести графам Эгмонту и Горну».

В английском обществе о революционном прошлом вспоминали не слишком активно и преимущественно на уровне профессиональных изысканий, которые, упрощенно говоря, должны были примирить викторианцев с революционным прошлым. На уровне массового восприятия революция не обрела общественного признания. В то же время обращение к историческому прошлому имело огромное значение для самосознания британского общества.

Истории, знанию прошлого придавалось важное воспитательное значение. По мнению Джона Стюарта Милля, высказанному в начале 30-х гг. у его соотечественников «глаза расположены на затылке» [11:172]. В прошлом искали идеалы, примеры, образцы. Причем, своеобразие британской ситуации отчасти объяснялось, тем, что за более чем полувековое царствование королевы Виктории на уровне опекаемого властью мифа идеальной супружеской пары Виктории и Альберта выработался интерес к приватным сторонам жизни, культу ценностей бытового уюта, приличий, семейных радостей. С другой стороны, обращение к историческим темам предполагало привлечение занимательных ситуаций, которые, казалось, были изгнаны из жизни респектабельного викторианского общества XIX в.

Интересно, что английская литература той поры сосредоточилась на современности. Именно современность в центре внимания творчества Ч. Диккенса, У. Теккерея, У. Коллинза, сестер Бронте, Э. Гаскелл и других блестящих литераторов начала и середины викторианской эпохи. Историческую тему в литературе представлял Р.Л. Стивенсон, позднее А. Конан Дойль, но их исторические романы сосредоточены на событийной стороне, показе занимательности происходящего.

А вот с изобразительным искусством ситуация сложилась несколько иная. Визуальное обращение к будням индустриали-

зирующегося общества могло породить нечто не красивое, не эстетичное, в то время как воссоздание сюжетов, пропущенных через дымку прошлого, позволяло создать привлекательные образы. Необходимо оговориться, что в изобразительном искусстве видели нечто сопоставимое с литературой. Во всяком случае, так думал самый авторитетный английский художественный критик Джон Рескин.

Культ старого искусства, насаждавшийся Академиями художеств, вольно или невольно должен был вызвать противодействие в обществе, жившим под лозунгом торжества прогресса и сопровождающих его перемен. В Англии таким протестным выступлением стала организация Братства прерафаэлитов, творческого объединения, созданного группой молодежи, близкой к Академии, в сентябре 1848 г. В эту группу входили пять живописцев, один скульптор и один любитель искусств. Три участника Братства (Д. Миллес, Х. Хант, Д.Г. Россетти) признаны великими английскими живописцами.

Намерения молодых художников заключались в том, чтобы обновить английское искусство, сделать его правдивым и воспитывающим. В духе торжества идей «положительной философии» в творчестве прерафаэлитов (а они были не только мастерами кисти, но и мастерами слова) проявилось то, что позволяет утверждать: «движение прерафаэлитов – это смесь романтического идеализма, научно обусловленного рационализма и морализаторства» [28:52], причем, с отчетливо проявившимся своего рода программным историзмом. Прерафаэлиты обращались к традиционным библейским, а также к посвященным истории сравнительно недавнего времени эпизодам. И в том, и в другом случае подача исторических ситуаций на их полотнах представляет собой своего рода параллель с приемами «археологического натурализма», проявившегося примерно в те же годы на театральной сцене, предполагавшего историческую достоверность обстановки, костюма, манеры держать себя, по сути, отказ от героической патетики в пользу бытовой достоверности. Вот как объяснил суть этого процесса французский современник прера-

фаэлитов, архитектор и реставратор Э. Виоле ле Дюк: «... когда артисты и художники пожелали воссоздать не только человеческие чувства, но самих людей в их подлинном виде, то начали стремиться к наиболее точному воспроизведению обстановки и обычаев эпохи» [4:21].

Братство прерафаэлитов распалось в 1853 г., все его участники продолжали работать, выбрав каждый свой путь и развивая (хотя, по-разному) те тенденции, которые способствовали формированию их творческих позиций. С точки зрения освещения интересующей нас темы есть смысл остановиться на нескольких моментах использования исторических сюжетов Джоном Эверитом Миллесом (1829–1882 гг.). В возрасте одиннадцати лет он поступил в Академию художеств и числился там среди первых учеников. Потом он стал одним из инициаторов создания Братства прерафаэлитов, яростно обличал недостатки культового для художников того времени «Преображения» Рафаэля. В середине 50-х гг. он вернулся в стены Академии, стал академиком и президентом этой почтенной организации, получил титул баронета от Её королевского величества.

Всю жизнь Миллес много писал, много выставлялся, был почитаем публикой. Огорчительным было только, что суровая блюстительница нравов королева Виктория, отказалась допустить ко двору супругу художника. Ведь, поводом к возвращению Миллеса на стезю академической карьеры стала романтическая история его любви к красавице Эуфимии Грей-Рескин, супруге художественного критика Д. Рескина, завершившаяся разводом и счастливым браком между Миллесом и Эффи. В жизни молодой прерафаэлит придерживался правила: «Жён и детей нужно кормить, и, если мужчина собирался зарабатывать при помощи кисти и красок, он должен соглашаться со вкусами публики» [23:33].

Впрочем, можно предположить, что «соглашаться со вкусами публики» он стал бы даже, если на его пути не оказалась красавица Эффи. Такая эластичность творческой позиции отнюдь не уменьшает творческих дарований художника, ему нра-

вилось быть востребованным и почитаемым. К исторической тематике художник обращался всю свою творческую жизнь, но в данном случае представляют интерес полотна, посвященные историческим эпизодам, относящимся к тому периоду, который в наше время относят к раннему новому времени.

Первая работа такого рода была написана юным художником в 1846 г. Она называется «Пленение Ф. Писсаро верховного инки Перу». Это добротная академическая композиция, иллюстрирующая эпизод Реконквисты, захвата испанцами правителя одного из индейских государств. Ради овладения золотом инков авантюрист Франсиско Писсаро обманом захватывает их верховного правителя Атауальпу. На картине представлен кульминационный момент этой сцены: Атауальпа карабкается по накренившимся золотым носилкам, на которых слуги принесли его на роковую встречу. Темный силуэт вздыбившихся носилок заполняет центр полотна, отделяя задний фон от передней части картины. Нечто перекосившееся, поломанное, – вот первое впечатление при взгляде на картину. Трудно сказать, этого ли добивался художник. На выставке Королевской академии картину приняли доброжелательно. Что касается содержательной стороны, она не могла вызвать возражений. Тема обличения испанских колонизаторов разрабатывалась британцами в XIX в.

Позднее Миллес предпочитал обращаться к истории через призму житейского эпизода. В 1852 г. он написал картину «Гугенот», которую можно рассматривать как типичный пример видения истории через призму театрально-литературных образов. На создание полотна художника вдохновила опера Джакомо Мейербера «Гугеноты», в основу либретто которой легла повесть Пропера Мериме «Хроника царствования Карла IX», посвященная кульминационному этапу гугенотских войн, событиям Варфоломеевской ночи. Таким образом, налицо взаимопроникновение трех искусств: литературы, театра, живописи, когда «история, проникнув на оперную сцену, и сама стала восприниматься как опера» [17:27].

Миллес сосредоточил внимание зрителя не на «нравах и характерах данной эпохи», а на вечном стремлении женщины

уберечь от опасностей своего мужчину. Во время свидания накануне Варфоломеева дня католичка Валентина уговаривает своего любимого гугенота Рауля повязать на руку белую повязку. Условный знак должен его уберечь, ведь такие повязки отличали католиков от протестантов во время резни. Рауль ласково обнимает девушку и осторожно снимает спасительную повязку с руки. Влюбленную пару окружают живописные заросли. С точностью знатока ботаники художник изображает цветы и растения, имеющие символическое значение. Колокольчик означает открытость, искренность, настурция – символизирует страсть, а плющ – преданность и упорство. Зеркальным отражением «Гугенота» можно рассматривать картину «Варфоломеевская ночь», на которой молодая монахиня на коленях умоляет сурового мужчину (брата? любимого?) с повязкой на руке, а стоящий в открытых дверях монах призывает его отбросить сомнения.

Достаточно перечислить многочисленные работы Миллеса на сюжеты, взятые из истории. Тут и изображение бесприторно трогательной сцены испуганных сыновей короля Эдуарда IV в Тауэре, и эпизод из времен гражданских войн, «Роялист», представляющий вариацию на тему доброй самаритянки, и сцена, показывающая драматизм религиозной борьбы в Шотландии XVII в. «Мученица Солуэй» и многие другие.

Совершенно необходимо упомянуть об одной из картин, появившихся в 1870 г., которая называется «Детство Рэйли». Композиция не содержит никаких драматических коллизий: на каменистом, высоком морском берегу два мальчика затаив дыхание слушают лихие истории старика, широким жестом указывающего на морские просторы.

Судя по названию, один из мальчиков – Уолтер Рейли, представитель блестящей плеяды елизаветинцев, путешественник, пират, поэт, историк и прочая, и прочая. Человек, познакомивший европейцев с картофелем и табаком, посвятивший многие годы поискам Эльдorado и сложивший буйную голову на эшафоте в Тауэре. Словом, один из тех, кто закладывал фундамент для строительства Британской империи. Гравюры с этой картины

потом нередко можно было увидеть в британских школах [21:27].

Если следовать формально-хронологическому принципу, то знакомство с историческими сюжетами в интерпретации Уильяма Пауэлла Фрайта (1819–1909 гг.) должно предшествовать характеристике исторических полотен Миллеса. Однако думается, отношение к истории Миллеса более соответствует серьезности раннего викторианства, а веселые истории в красках Фрайта отражают настрой, характерный для несколько утомленного собственным довольством британского общества более позднего времени.

Фрайт был, пожалуй, самым высокооплачиваемым английским художником своего времени. За право выставить его картину «Железнодорожная станция» ему заплатили 750 фунтов стерлингов [20:96]. В начале 1840-х гг. он был одним из художников, входивших в творческую группировку «Клика». Молодые живописцы старались возродить традиции воспитывающего искусства У. Хогарта. Фрайт в течение всей жизни писал жанровые сцены, часто многофигурные. От Хогарта он заимствовал пристрастие к бытовизму, сохранив лишь легкий привкус назидательности. Часто он обращался к историческим сюжетам, но это была история частой жизни.

Обычно его сюжеты лишены какой-либо драматичной напряженности. Исключением можно считать картину «Джон Нокс». На ней изображён нарядно обставленный, весёлый и светлый дворцовый интерьер, в центре которого рыдает в креслах прекрасная королева Мария Стюарт, а ближе к переднему плану возвышается черная вертикаль сурового обличителя, кальвинистского проповедника Нокса.

Чаще всего драматическая ситуация преподносится как нечто комичное, хотя речь идет о таком малоприятном «дорожном приключении», как нападение разбойников. Так, нелепыми и жалкими выглядят пассажиры дилижанса в костюмах XVIII в., сжавшиеся перед направленным на них дулом пистолета. Забавно-меланхоличной смотрится сцена, представляющая постаревшего «веселого» короля Карла II, понуро сидящего в окружении ску-

чающего двора. Кстати сказать, нравы времени правления этого монарха показаны на нескольких картинах Фрайта и все они могут служить красноречивыми иллюстрациями для «Истории» Маколея.

Две картины У. Фрайта посвящены событиям из жизни Мери Монтегю, одной из примечательных фигур культурной жизни периода Просвещения. Эта аристократка оставила после себя несколько сочинений, в том числе так называемые «Письма из турецкого посольства», написанные в период ее пребывания в Стамбуле (1717 г.) в качестве супруги британского посла. Тогда между леди Мери и английским поэтом А. Поупом наладилась «дружба по переписке».

По возвращении Монтегю в Лондон эта дружба переросла в неприязнь, правильнее сказать – ненависть. Художник использовал эпизод внезапно меняющихся отношений в качестве темы одной из своих картин. В обстановке роскошного интерьера, среди многочисленных раритетов (А. Поуп гордился тем, что сумел собрать большую коллекцию художественных редкостей в загородном доме) представлена стоящая в центре молодая неудержимо хохочущая красавица и отвернувшийся от нее, скорчившийся в кресле горбатый поэт. Сияющее белизной и румянцем лицо, статность фигуры, – таков облик этой пышущей здоровьем и энергией женщины. Облик леди Мери буквально заполняет центр композиции, подавляет оттесненного в угол сидящего мужчину. Запоминающаяся сцена, но не отвечающая историческим реалиям.

Начнем с неточностей внешнего облика. Если верить прижизненным портретам, Мери Монтегю была скорее худощава, смугла, она переболела оспой, и никак не могла иметь сияющего нежно-розового личика.

Изображенная сцена служит прямой иллюстрацией к одной из версий, объясняющей конфликт Мери Монтегю и Александра Поупа. Согласно этой версии, разрыв отношений произошел, когда поэт однажды объяснился леди Мэри в любви. Если такое объяснение действительно имело место, а в галантный век было принято преувеличенно пылко восхищаться неот-

разимой прелестью прекрасных дам и озвучивать свое восхищение. Это было обычным проявлением галантной игры. Партнерше в такой ситуации следовало продемонстрировать с кокетливыми улыбками сочувственный упрек. Смех, кроме того, что он был обиден для человека, только что открывшего душу, не годился с точки зрения правил поведения времён рококо.

Версию неудачного объяснения в любви как причины конфликта представила дочь Мэри Монтегю [26:339], много сделавшая для того, чтобы отредактировать некоторые ситуации из жизни отличавшейся экстравагантностью матушки. Поуп настаивал на другом объяснении, сводившимся к тому, что леди Мэри просила его, работавшего тогда над поэмой «Дунсиада» («Глупициада»), написать сатирические стихи в адрес некоторых неприятных ей людей.

Думается, подоплека конфликта крылась в том, что личное общение разочаровало обоих участников «дружбы по переписке», разрушив созданные в письмах «автопортреты». В ходе живого общения вместо наложенной на бумагу проекции образа «себя любимого» занял многомерный реально существующий человек, имеющий и других партнеров для общения, в том числе таких, кто другому участнику «дуэта» был неприятен. Ведь леди Мэри принадлежала к сторонникам вигов, а Поуп симпатизировал тори. Конфликтная ситуация складывалась постепенно, но с 1723 г. и до смерти Поупа в 1744 г. между ними сохранялась враждебность.

У. Фрайт сумел создать очень выразительный образец картины, иллюстрирующей исторический анекдот. На холсте, написанном Фрайтом в 1903 г., изображены Генрих и Анна Болейн на охоте в лесу. В руках у них арбалеты. Молодая женщина демонстративно сосредоточена (или делает вид, что сосредоточена?) на том, чтобы не упустить дичь. Стоящий за ее спиной, король с высоты своего роста следит за ней, как охотник за ценной дичью. Напрашивается сравнение: охота на охотницу.

Внешность Генриха вполне узнаваема, только, конечно, в соответствии с гламурностью сюжета лишена того впечатления

подавляюще-грубой силы, которые отличают портреты этого короля, написанные современными ему художниками. А вот Анну не стоит сравнивать с известными ее прижизненными портретами. Художник постарался придать ей черты молодой леди викторианских времен, округлив щеки, лишив ее лицо той заостренности черт, которые заметны на портрете Г. Гольбейна. Иначе, как было убедить посетителя выставки, что перед ними неотразимая по викторианским меркам красавица?

При взгляде на эту картину возникают иронические рассуждения из книги Д. Джерома «Трое в одной лодке (не считая собаки)», появившейся в 1889 г. Думается, параллель тут допустима, поскольку и литературное и живописное произведение принадлежат к одному историко-культурному пласту. Автор повести непринужденно переходит от описания тех неудобств, которые испытывают окружающие от пребывания в доме влюбленной пары к такому пассажи: «Нечто подобное происходило, вероятно, в те дни, когда ветреный мальчишка Генрих Восьмой ухаживал за своей крошкой Анной. Жители Бэкингемшира постоянно натывались на эту парочку во время ее идиллических прогулок по Виндзору и Рейсбери, ...и так продолжалось до тех пор, пока влюбленные, наконец, не обвенчались» [9:132]. Последующее развитие событий, завершившееся для «крошки Анны» на эшафоте, никак не просматривается.

Каждое его полотно представляет собой умело построенную «говорящую» театральную мизансцену, обычно лишенную даже налета драматичности. Художник умело предоставлял возможность посетителю выставки проверить и продемонстрировать собственную эрудированность, поскольку «узнавание прототипов в произведении воспринималось как достоинство, а мастерство художника определялось его умением приспособить незыблемую доктрину к моде времени» [6:22]. Литературный подтекст при этом был очень важен, «вопрос, о чем это? Был... не просто законным, но и основным вопросом для составления мнения о произведении искусства...» [20:406].

Сознательно или интуитивно «в сюжетах, которые худож-

ники выбирали, в трактовках, которые их покровители желали видеть, рассказывается нам о состоянии викторианского общества» [27:13]. Большинство английских художников работали в русле этой традиции, предполагавшей «мало мудрости, но много мастерства» [19:23] и рассматривавшей изобразительный образ в качестве иллюстрации литературного произведения или театральной мизансцены на историко-бытовую тему.

Литература

1. *Барг М.А.* Шекспир и история. М., 1979.
2. *Блок М.* Апология истории или ремесло историка. М., 1986.
3. *Боллингброк* Письма об изучении и пользе истории. М., 1978.
4. *Виоле ле Дюк Э.* Жизнь и развлечения в средние века. СПб., 1997.
5. *Гайдук В. Л.* Визуальный поворот в исторической науке в конце XX–XXI века // «Стены и мосты» – II: междисциплинарные и полидисциплинарные исследования в истории: материалы Международной научной конференции, Москва, РГГУ, 13–14 июня 2013 г. М., 2014.
6. *Гордон Е.* Академизм как неясный объект желания // Пинакотека, № 1.
7. *Делакруа Э.* Дневник. М., 1950.
8. *Демурова Н.М.* Портрет английского джентльмена между двумя мировыми войнами (Рассказ У.С. Моэма «В лавиной шкуре») // Одиссей. Человек в истории. М., 1994.
9. *Джером Д.К.* Трое в одной лодке (не считая собаки). М., 1970.
10. *Кантор М.* Чертополох. М., 2016.
11. *Лоуэнталь Д.* Прошлое – чужая страна. СПб., 2004.
12. *Маколей Т.* Разговор между Коули и Мильтоном о гражданской войне // Маколей Т. Собр. соч. Т. 4. СПб., 1864.
13. Мастера искусств об искусстве. Т. 3. М., 1966.
14. *Мериме П.* Хроника царствования Карла IX. Новеллы.

- М., 1968.
15. *Осборн Р.* Цивилизация. Новая история Западного мира. М., 2010.
 16. *Ротенбург Е.И.* Вопросы художественной тематики в живописи XVII века // *Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства.* М., 1977.
 17. *Свидерская М.* История, историческое, «историзм» в культуре XIX столетия 2009 // *Лики истории в европейском искусстве в XIX века.* М., 2010.
 18. *Скотт В.* Антикварий / *Скотт В.* Собр. соч. Т. 3. М.-Л., 1961.
 19. *Турчин В.С.* Мифы Салонов // *Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство. 1830–1910-е гг.* М., 2004.
 20. *Хобсбаум Э.* Век капитала. Ростов на Дону, 1999.
 21. *Швинглауст Э.* Прерафаэлиты. М., 1995.
 22. *Ясперс К.* Смысл и познание истории. М., 1994.
 23. *Amor A.C.* William Holman Hunt. The true pre-raphaelite. L., 1989
 24. *Hale J.R.* Introduction / Evolution of British historiography from Bacon to Namier. Cleveland–N.-Y., 1964.
 25. *Johnson J.W.* Formation of English neo-classical thought. Princeton–N.-Y., 1967.
 26. *Paston G.* Lady Mary Wortley Montagu and her times. L., 1907.
 27. *Paxman J.* The Victorians: Britain through the paintings of the age. L., 2010.
 28. *Wood C.* The Pre-Raphaelites. L., 1994.