

От Издательства

Книга Перси Бейта, выдающегося британского искусствоведа Викторианской эпохи, младшего современника описываемых им событий, посвящена прерафаэлитам — сообществу художников и поэтов, созданному в середине XIX века, в 1848 году, и оказавшему огромное влияние на английскую живопись и искусство в целом.

Противопоставив себя официальным художественным течениям, группа молодых реформаторов сделала своим кредо борьбу с художественными ценностями предшествовавших эпох, которые для них персонифицировались в Британской королевской академии художеств с ее закоснелыми традициями и слепым подражанием классическому канону. Прерафаэлиты были убеждены, что современную английскую живопись надо спасать и возродить ее сможет возвращение к искренности и простоте раннего искусства. За образец они взяли искусство Средневековья и живопись флорентийских художников эпохи Раннего Возрождения, откуда и возникло название — прерафаэлиты, т. е. после-

дователи тех, кто был «до Рафаэля». Чтобы уйти от «мертвых» академических сюжетов и изображения людей и природы «отвлеченно красивыми», прерафаэлиты вдохновлялись образами рыцарей и прекрасных дам, иллюстрировали произведения Шекспира, Данте, старинные английские сказки и легенды, подбирая модели среди родных и знакомых, иногда случайных людей — продавщиц, служанок, уличных женщин...

Но, помимо сюжетов, картины этих художников отличала еще и новаторская техника живописи — они разработали множество приемов, неизвестных их предшественникам или прочно забытых. Благодаря этим приемам работы прерафаэлитов сохранили свежесть и яркость красок до наших дней. Отвергая «комнатную живопись», они писали пейзажи на природе, делали скрупулезные этюды с натуры, воспроизводя ее максимально точно и отчетливо, стоя часами под жарким солнцем, дождем, ветром, чтобы создать порой лишь очень небольшой фрагмент картины. Эта тончайшая работа требовала огромного терпения и труда.

Английские прерафаэлиты жили в особой, созданной ими самими обстановке и сделали свой образ жизни чрезвычайно модным, как художественное течение достигли всемирной славы и, несмотря на кажущуюся обращенность в прошлое, содействовали утверждению нового видения в изобразительном искусстве, а также предвосхитили появление символистов.

Образно и ясно художественные цели прерафаэлитов выразил критик Джон Рёскин: «Легко управлять кистью и писать травы и растения с достаточной для глаза верностью — этого может добиться всякий после нескольких лет труда. Но изображать среди трав и растений тайны творения и сочетаний, которыми природа говорит нашему пониманию; передавать нежный изгиб и волнистую тень взрыхленной земли; находить в том, что кажется самым мелким, проявления самого божественного новотворения красоты и величия; показывать это немыслимым и незрячим — таково назначение художника».



Фредерик Шилдс. Притча о талантах. Эскиз настенной росписи. 1880-е гг.



*Своей матери
с любовью и благодарностью
автор посвящает эту книгу.*

11 июля 1901 года

Эта книга — не хроника событий и не собрание рассказов: только краткий обзор творчества художников, вдохновленных прерафаэлитской идеей. Примечательно, что, несмотря на многократно обещанные пространные и авторитетные исторические труды, посвященные английским прерафаэлитам, а также время от времени появлявшиеся разрозненные заметки критического или биографического характера, компендиума, в ясной и сжатой форме охватившего бы основные факты формирования и развития прерафаэлитского движения и деятельность основателей и последователей школы в целом, до сих пор нет.

Определенно, невозможно в одной книге рассказать историю столь обширного направления во всех подробностях, а потому целью автора было написать исследование, которое бы обращалось к «великому крестовому походу художников» исторически и непредвзято и, несмотря на ограниченность его объема, позволяло рассмотреть различия между подходами разных художников, демонстрируя одновременно высокие цели, лежавшие в основе их творчества, и те блестящие результаты, которые увенчали их энергичные устремления.

Небольшой объем этой книги не оставил в ней места для иных жанров искусства, помимо живописи: мы не станем касаться здесь скульптуры и дизайна, на которые прерафаэлиты оказали немалое влияние, в первую очередь в творчестве У. Морриса и Т. Вулнера. К сожалению, пришлось отказаться и от рассмотрения поэтического творчества прерафаэлитов, хотя многие из личностей, упоминаемых в нашей книге, были не только художниками, но поэтами и друзьями поэтов.

Эта сторона прерафаэлитской школы чрезвычайно важна, однако, адекватное ее рассмотрение потребовало бы чрезмерно увеличить количество страниц данного тома. Но все же читатель, помнящий, что Форд Мэддокс Браун, Данте Габриэль Россетти, Томас Вулнер, Джеймс Коллинсон, Уолтер Деверелл, сэр Нозль Патон, Уолтер Крейн и Уильям Белл Скотт — все были одаренными поэтами, а также сознающий, насколько важны для внутренней истории прерафаэлитского движения имена Кристины Россетти, Уильяма Морриса, Алджернона Чарльза Суинберна, Ковентри Патмора, Матильды Блайнд, Филипа Бёрка Марстона и Гордона Хейка, поймет цели художников-прерафаэлитов лучше и сможет распознать тесную связь между поэтическим чувством и выражением прерафаэлитского стремления к подлинности художественного представления.

Автор хотел бы выразить свою сердечную благодарность и искреннюю признательность художникам, владельцам картин и фотографам, сделавшим возможной публикацию репродукций в этой книге, за их доброту и благородство — ведь без адекватной презентации произведений прерафаэлитов этой книги, конечно же, не было бы.

Перси Бейт.

*Королевский институт изящных искусств,
Глазго*

На с. 5:

Данте Габриэль Россетти.

Мария Магдалина покидает дом пиров. 1857 г.



Глава I

**Возникновение
Братства прерафаэлитов**

Это было в 1848 году. Юный студент Королевской академии художеств по имени Данте Габриэль Россетти, прежде обучавшийся в Академии рисунка Кэри (известной также как Сэсс), утомившись от скучного однообразия и чрезмерной продолжительности ординарного курса, необходимого, чтобы поступить в школу живописи, и отчасти немного презирая наставников, чьи уроки он получал на тот момент, решил написать художнику Форду Мэдоксу Брауну с просьбой взять его в ученики. Россетти был порывистым юношей, полным идей и мечтаний, которые жаждал воплотить на холсте. Поэтому, стремясь овладеть искусством живописи, он хотел поскорее отойти от рутины школы рисования, которая, наскучив, как будто сковала его и стала препятствием на пути к работе кистью и познанию всей мощи цвета.

Художник, к которому он обратился, принадлежал к старшему поколению, но был еще вполне молод. Они не были представлены друг другу; Россетти знал Брауна только по этюдам, выставленным в Вестминстер-холле в 1844 и 1845 годах. Эти этюды своей оригинальностью произвели на него глубокое впечатление, усилившееся после знакомства с картинами — «Паризиной» и «Казнь Марии, королевы шотландцев».



Уильям Холман Хант. Данте Габриэль Россетти. 1853 г.

В письме к Мэдоксу Брауну, которое замечательно своими последствиями и плодами, им принесенными, Россетти в чрезвычайно хвалебной манере отозвался о работах живописца, чьего наставничества он просил (ни до, ни после ему не доводилось изъясняться столь велеречиво и находить такие изыс-

канные слова ни для похвалы, ни для осуждения), и адресат, непривычный к лести и уже готовый заподозрить здесь неуместный розыгрыш, все же пригласил предполагаемого ученика к себе в дом, однако приготовив, по его собственному выражению, «толстую дубинку».

Впрочем, страх стать жертвой нелепой шутки оказался совершенно беспочвенным: Россетти был чрезвычайно серьезен и полон энтузиазма в своем желании учиться. Мэддокс Браун немедленно приступил к его обучению, и эта встреча положила начало личной дружбе, которой суждено было стать основой для одного из самых значительных достижений в мире искусства. В самом деле, эта дружба, длившаяся до тех пор, пока смерть не оборвала ее, и наставничество и влияние старшего художника — одного из самобытнейших мастеров — укрепили младшего в его взглядах на искусство, независимых уже в те времена, и поддерживали в нем воинственность духа, которую Россетти вскоре пришлось проявить для проповеди своих воззрений.



Уильям Холман Хант. Автопортрет. 1845 г.

Еще одна дружба, почти столь же плодотворная, сложилась немногим ранее. В школе академии Россетти познакомился с Уильямом Холманом Хантом, а вскоре после этого его другом стал еще один студент, к тому времени тоже приятельствовавший с Хантом, по имени Джон Эверетт Милле. Хант и Милле, будучи студентами, выставляли уже вполне достойные картины и опережали Россетти по техническим меркам.

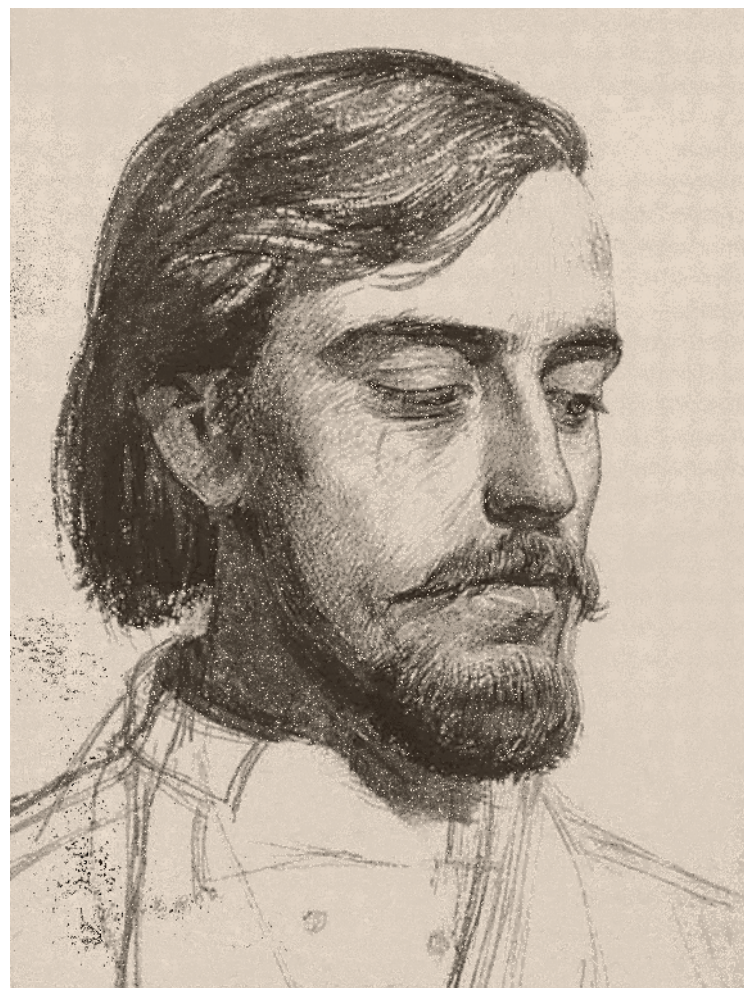
Пример и советы Ханта, а также блестящие достижения Милле примиряли Россетти с рутинной учебы, столь чуждой ему по духу, и побуждали к постоянной и тщательной работе, которую направлял Мэддокс Браун. Объединившись, трое юношей —



Форд Мэддокс Браун. Автопортрет. 1850 г.

к 1848 году Ханту исполнился двадцать один год, Россетти было двадцать, а Милле девятнадцать лет — положили начало самому важному движению в английском искусстве своего времени, подняв волну удивительной свежести и новизны, которая, как рябь от брошенного в воду камня, вдруг задрожала, всколыхнулась и стала шириться и расти так далеко и так разнообразно, что невозможно уже определить предела, за которым влияние прерафаэлитов не распространялось бы более.

И какими замечательными качествами обладали эти трое: Россетти, пламенный проповедник, исполненный мечтаний и страстей, был одарен душой поэта, способностью крепко любить и остро воспринимать все, что стремится к истине и красоте, наделен той чудесной силой вдохновлять своим энтузиазмом других, которой бывают отмечены прирожденные вожди; Хант, независимый и пылкий, был труженик, стремя-



Уильям Холман Хант. Автопортрет. 1853 г.

щийся к значительным и самобытным достижениям; Милле, полный амбиций гения, всеобщий любимец и светило школы, был вполне успешным художником, осознающим уже, пожалуй, насколько превосходит он силой тех, кто занимает высокое положение в искусстве,— поистине удивительная компания. И не менее удивительно то, как постоянство их объединения, воображение Россетти, негибаемая уверенность в своих силах Ханта и техническое совершенство Милле, взаимодействуя и взаимопроникая, сплавлялись в едином поэтическом озарении, вдохновляя каждого из них на труд, плодами которого впоследствии стали шедевры кисти, полные жизни, красоты и продуманности замысла, искренне и честно реализованные,— картины, само существование которых означало протест против безосновательной банальности, до которой опустилось современное им искусство.

Чарльз Роберт Лесли.

Портрет Джона Эверетта Милле. 1852 г.



Форд Мэдокс Браун. Автопортрет. 1845 г.

Однако для того, чтобы понять движение, основанное этими художниками, нельзя забывать о том, что принципы, которыми руководствовались мечтатель Россетти, преобразователь Хант и Милле-исполнитель, начиная свой «крестовый поход», были вдохновлены мыслью и личностью Форда Мэдокса Брауна. Браун чувствовал, как мертвеет искусство, будучи заключенным в оковы условностей, как пагубно сказывается на нем обобщение его законов в систему и как, напротив, назрела необходимость осуществлять тщательнейшее изучение всех проявлений индивидуальности. Работая над сюжетом картины, вместо размышлений о таком построении композиции, с которым картина выигрышнее смотрится, художник обязан думать о ее внутреннем настроении, как если бы изображаемое событие происходило на самом деле. Этого артистического кредо Браун последовательно придерживался на протяжении всей своей долгой и трудной жизни, начав исполнять свой завет задолго до того, как другие при-



Форд Мэдокс Браун.
Казнь Марии, королевы шотландцев. 1842 г.

нялись его проповедовать. Распознав красоту в простой, примитивной изобразительности, основанной на любовном изучении действительности взамен холодной условности классической традиции, он постепенно, как будто покоряясь судьбе, склонился к архаизму: наблюдая фальшь и тщетность искусства своей эпохи, он уже прочертил для себя особое направление, в котором очевиднее всего было стремление к подлинности передачи света и тени (в частности, к различению

ночи и утра, созданию эффекта закрытого помещения и открытой местности) и желание абсолютного правдоподобия и драматического представления фактов, в противоположность мелочной тривальности «историй в картинах» и изобразительной театральности «высокого стиля».

На раннем этапе (а в действительности, можно сказать, что и на всем протяжении карьеры) Мэдокс Браун находился



Форд Мэдокс Браун. Тело побежденного короля саксов Гарольда показывают Вильгельму Завоевателю. 1844—1861 гг.

под сильным влиянием Гольбейна, и в дальнейшем знакомство с фресками флорентийской капеллы Бранкаччи укрепило его в восторженном отношении к прочувствованной серьезности и высоте устремлений ранних мастеров — и итальянских и фламандских — часто наивных в своем представлении факта, но всегда искренних; часто писавших неестественно жестко, но всегда с любовной тщательностью. Он первым и указал Россетти на очарование, присутствующее в их работах, их достоинство и нарядную красоту, заботливость и нежность их письма на панно и холстах.

Можно представить себе, как такие семена, упав однажды на почву близкого по духу ума Россетти, проросли, удобренные презрением к тогдашней склонности художников воображать, что они могли бы стать новыми Леонардо и Рафаэлями, вне зависимости от того, обладали ли они громадностью леонардовского гения или могучей силой Рафаэля — склонности, подразумевавшей, что одно лишь тщательное изучение традиции позволит академическому художнику сравниться с величайшими мастерами прошлого. Это порочная идея (скорее общепринятая аксиома, чем утвержденная доктрина), что искусство можно выучить, а художников подготовить для производства шедевров согласно академической методике — неважно обладают ли они душой, чтобы понять, и рукой, чтобы охватить, или же они в равной степени далеки как от понимания поэзии, так и от понимания стиля и выражения.

Форд Мэдокс Браун. Вознесение. 1844 г.

Конечно же, не все искусство обесценилось настолько к тому моменту; нельзя забывать, что были и художники с благородными целями и достойными достижениями, но это, скорее, исключения, а выставление посредственности в духе академической традиции, но не в духе подлинности Природы, где стиль, как правило, был лишен достоинства, а воображение — пылкости, было принято повсюду.

Эту неадекватную мотивацию и условность воплощения художники, вскоре получившие известность как Братство прерафаэлитов, презирали всей душой. Пламенный до неистовства бунт Россетти против оторванного от действительности воображаемого был вдохновлен не только примером Мэдокса Брауна. В рукописях Уильяма Блейка он встретил

выразительнейшую (хотя во многом безосновательную) критику многих больших художников — всех тех, кого Блейк считал «тошнотворно напыщенными», или «рыхлыми», или «манипулятивно замусоливающими идею». И когда Россетти с Хантом и Милле, встретившись однажды вечером у Милле дома, познакомились с изданием гравюр Лазинио с фресок Кампо-Санто в Пизе, их воодушевление вспыхнуло и смутные желания обрели форму — перед ними было чистое и искреннее искусство, не продукт безжизненных догм, но результат благоговейного исследования действительности. Наши художники увидели в нем или подумали, что увидели, идею безо всякого упадка, возможно несовершенство, но только не испорченность или разложение, и надо всем этим, как позднее сказал Рёскин, — «вечную и неизменную подлинность».



Карло Лазинио. Фрагменты фресок.
Гравюра. 1828 г.



Карло Лазинио. Жертвоприношение Авраама. Гравюра с фрески. 1828 г.



Форд Мэдокс Браун. Джон Уиклиф читает свой перевод Библии Джону Гонту. 1847—1861 гг.

Таким образом, художественное братство создавалось, чтобы претворить в дела то воодушевление и мечты, которые кристаллизовались в умах всех троих после случайной встречи с книгой гравюр, и наименование «праерафаэлитское» оно получило в качестве описательного определения. Однако, как точно заметил Холман Хант, ни в тот момент, ни в дальнейшем они никогда не утверждали, будто бы после Рафаэля не было

более искусства хорошего и здорового, но им лишь стало ясно, что это искусство настолько часто оказывалось заражено язвой порочности, что только к предшествующей эпохе можно было обратиться в поисках гарантированного абсолютного здоровья. До какого-то момента все дерево было здорово, пока на нем не поселилась болезнь, и то здесь, то там рядом с жизнью начала являться смерть.



Форд Мэдокс Браун.
Набросок монаха, олицетворяющего
католическую веру. 1848 г.



Форд Мэдокс Браун.
Набросок девушки, символизирующей
протестантскую веру. 1848 г.

Эти трое были основателями Братства прерафаэлитов; позже присоединились другие: Томас Вулнер, скульптор; Джеймс Коллинсон, живописец (позднее он ушел, и его место занял Уолтер Хоуэлл Девелл, тоже художник); Фредерик Джордж Стивенс, в то время художник, впоследствии же старейшина арт-критиков, а также Уильям Майкл Россетти, младший брат Данте Габриэля,— поэт и критик.

Форд Мэдокс Браун.
«Возьмите вашего сына, сэр!» 1851 г.





Форд Мэдокс Браун.
Семья Брумли. 1847—1861 гг.

*Внизу справа изображена Элизабет —
первая жена художника.*



Форд Мэдокс Браун. Милли Смит. 1851 г.

Хотя Форд Мэдокс Браун и отказался вступать в Братство, по той лишь причине, что его твердый и независимый дух противился вере в сообщества, он продолжал действовать, как и прежде, в соответствии с теми же принципами, на которых основывалось Братство, возможно лишь с еще большей ясностью сознания и убежденностью, глядя на плоды им посеянного. По сути, хотя основателем был Россетти, если и был основоположник (слова «первый среди равных» лучше описывают его положение) у Братства как общества, у прерафаэлитства как жизненной силы, то им был Форд Мэдокс Браун, однако он, конечно, не давал своему детищу имени из нелюбви к громким словам.

Впоследствии Россетти и Вулнер, так же как и Мэдокс Браун, считали Братство скорее молодежным кружком, неким товариществом из юности и, казалось, немного стеснялись своего энтузиазма тех времен и величественности целей, которых они доблестно порывались достичь. Но на момент создания исключительная серьезность каждого из участников несо-



Форд Мэддокс Браун. Положение во гроб. 1867 г.



Форд Мэддокс Браун.
Изгнание из рая. 1844 г.

мненна, и неуклюжее слово «прерафаэлиты», придуманное ими, так долго служило названием их школы и последовавшей ей традиции и настолько укоренилось в языке с этим условным значением, что напрасно было бы пытаться сейчас установить более точный или более выразительный термин.

Здесь, возможно, следует заметить, что в дальнейшем слово «прерафаэлиты» приобрело и второе значение, далекое от первоначального, вкладываемого членами Братства. Они этим словом выражали обнаруженную у ранних итальянских живописцев искренность и прямоту, честность и ясность вдохновения. Впоследствии публика, которая ассоциировала этот термин в первую очередь с поздними, малоизвестными работами Россетти,

стала применять его ко всему творчеству художника и к картинам Бёрн-Джонса, не соотносясь с предыдущим значением и обозначая им эклектичную поэтическую школу, основанную художниками, чья деятельность стала ее величайшим достижением. Теперь слово существует с таким двойным значением, и с этой двойственностью приходится мириться, поскольку дальнейшая традиция произошла из более зрелого развития стиля двух художников, которые первоначально были прерафаэлитами в строгом смысле этого слова.

Основание Братства связало двух молодых художников, Россетти и Вулнера, накрепко вместе: они жили в компании друг друга, постоянно встречались, разговаривали, открывая друг другу душу,



Форд Мэддокс Браун. Набросок головы советника к картине «Дух правосудия». Ок. 1844—1845 гг.



Джон Эверетт Милле.
Лоренцо в доме Изабеллы. 1848 г.



Факсимиле инициалов
с картины «Лоренцо в доме Изабеллы»

вдохновлялись, мечтали и писали в высоком порыве. И пусть много было сказано об их артистических убеждениях и много существует неверных толкований их целей и методов, по сути, их принципы почти до конца могут быть выражены одним словом, ибо краеугольным камнем учения, которое они взяли проповедовать словом и делом, была — «искренность».

Майкл Россетти характеризует принципы, на которых полагался их союз, очень ясно и лаконично:

- 1) обладать собственными идеями для выражения;
- 2) внимательно изучать природу, чтобы научиться выразительности;
- 3) симпатизировать всему откровенному и серьезному, что есть в искусстве прошлого, исключая все условное, афиширующее себя и механически заученное,
и самое важное, 4) производить исключительно хорошие картины и статуи.

Вот как обстояло дело, и все приписываемые Братству идеи: о некоей попытке возродить средневековье, о необходимости принять и изобразить все увиденное, ничего не выбирая и ничего не исключая, об обязательности усердной и тщательной проработки — происходили от внешнего взгляда, который травестировал разворот прерафаэлитов к Природе и ее интерпретации здравым земным искусством и их желание писать с осмысленной заботой и точностью, навязанного публике в качестве «сущности» и «полноты» прерафаэлитских целей теми, кто оказался не в состоянии понять мотивов деятельности Братства.

Несомненно, увлеченные своим воодушевлением, прерафаэлиты запутывали друг друга, как это бывает у молодых людей, особенно в пылу спора, отстаивая не до конца продуманные догмы и выдвигая злободневные теории, и это неудивительно,

что, устав от обветшалых претензий и напыщенных кредо своих современников, они доходили до крайностей, полагая вместе с Браунингом, что «нужно быть фанатиком. Быть клином, быть громом», чтобы расшевелить этот мир.

Бытует утверждение, в той или иной степени противоречивое, будто бы прерафаэлиты категорически требовали, чтобы характеристики модели передавались в полной точности, и не допускали никаких отклонений при размещении персонажа на картине. И хотя они, несомненно, считали верное изображение Природы необходимым для искусства, предназначенного создавать репрезентацию фактов, но не было же речи о том, что это каким-то образом должно препятствовать осуществлению авторского замысла и запрещать художнику, когда предмет того требует, отходить от тех или иных качеств модели. Так, Милле, работая над картиной, предназначенной



Уильям Холман Хант. Клятва Риенци над телом брата. 1849 г.