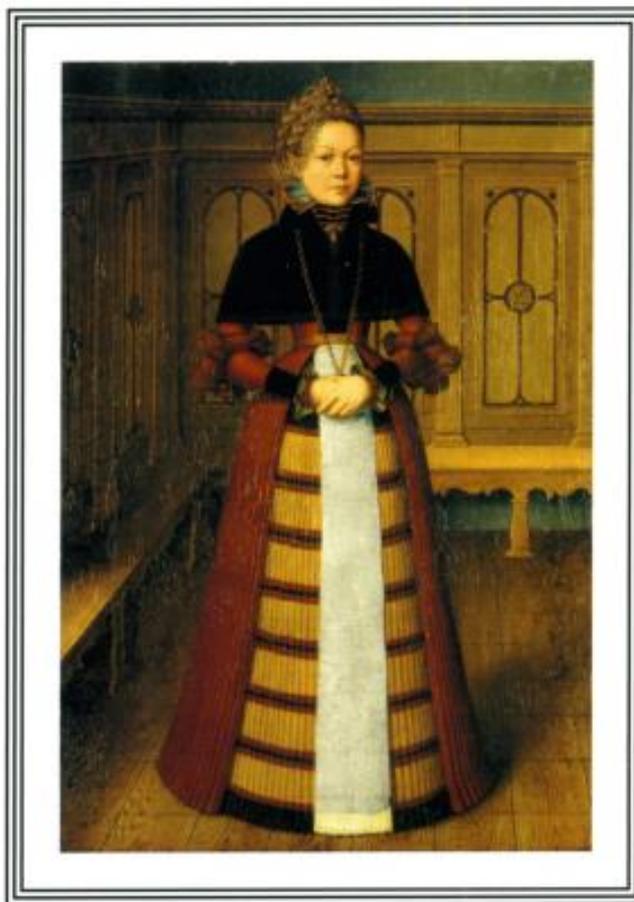


ГЛАВА ВОСЕМЬДЕСЯТ ЧЕТВЕРТАЯ МАЛЬЧИК И ДЕВОЧКА (JOHN EVERETT MILLAIS, 1829 – 1896)

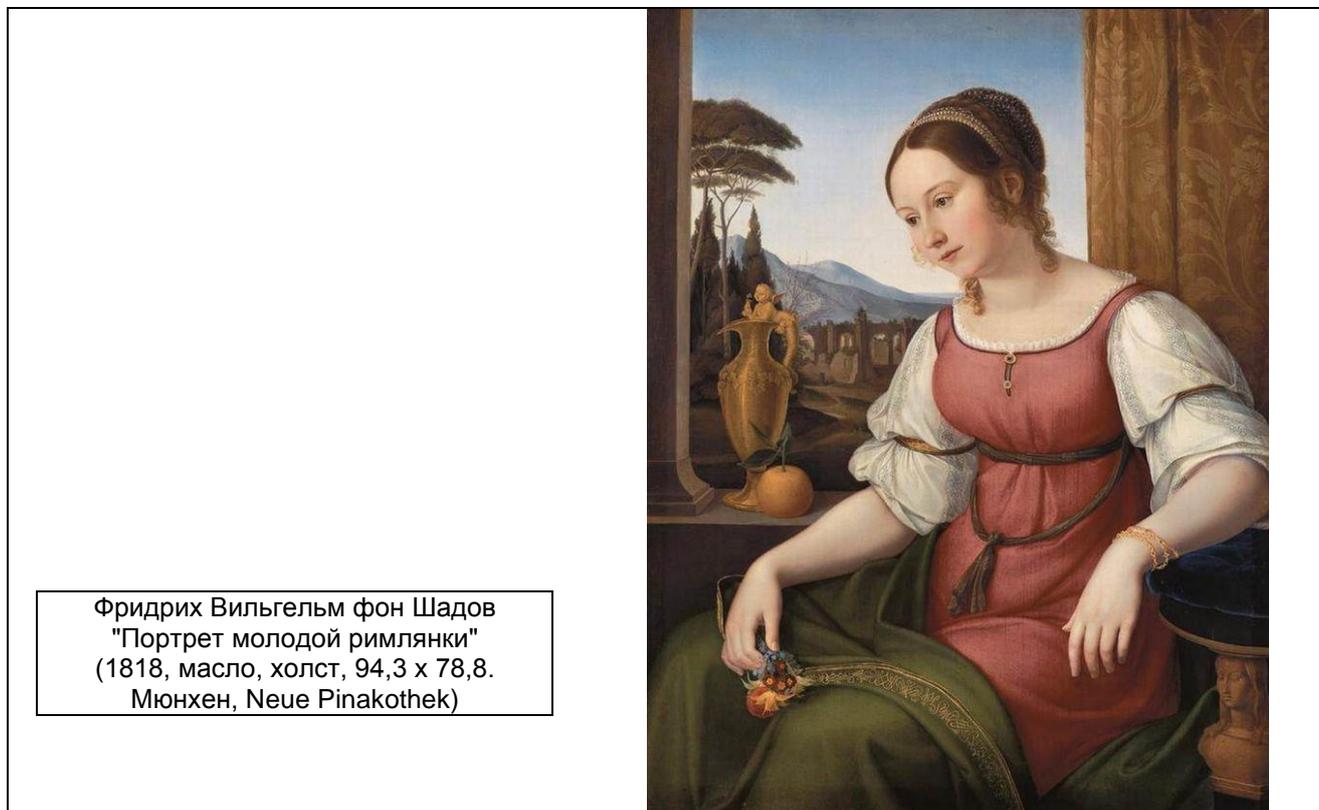
Число художников, выступающих против правил, канонов и предрассудков академизма (поначалу против академических правил педагогики, впоследствии – против всего академического творчества) в первые годы XIX столетия было не слишком большим, но с каждым годом возрастало, а наряду с индивидуальными бунтарями (Жерико, Делакруа и т.д.) появлялись и формальные группы мятежников. В 1809 году, в Вене, соберется такая вот банда молодых и рассерженных, приняв название *Lukasbrüderschaft* (Братство Святого Луки). Через год они отправятся в Рим, назовут себя Назаретянами (*Die Nazarener*) и захватят заброшенный монастырь Сан Исидоро, создавая там квазимонашескую коммуну, практикующую суровый монастырский устав времен Фра Анжелико и святого Франциска. Но практикующая кое-что еще – живопись, желающую воскресить искусство тех давних уже времен.



Назаретянин-аноним
"Готическая дама"
(первая половина XIX столетия,
масло, холст, 58,9 x 39,8. Варшава,
коллекция В. Лысяка)

Назаретяне ненавидели академический классицизм и барокко, и в качестве метода обновления искусства предлагали возврат к славным образцам итальянского (к Перуджино и Рафаэлю) или же немецкого (к Дюреру) Возрождения. Они брались за религиозные, исторические (так называемые народные) и легендарные (в особенности, древнегерманские Нибелунги) темы, представляя все их в манере, в которой преимущество рисунка над цветом являлось технической основой, а сладость лдо приторности была духовным фундаментом. Даже пара популярных основателей и ведущих мастеров движения, Иоганн Фридрих Овербек (1789-1869) и Франц Пфорр (1788-1812), равно как и последующие знаменитости назаретян (Корнелиус, Шнорр фон Каролсфелд или фон Шадов) – в данной манере шедевров не творили. Меланж романтизирующего сентиментализма с эклектичным умножением

схем итальянского Кватроченто и Чинквеченто (что давало мертвенную классицистическую форму, являющуюся – вопреки программе творцов – разновидностью Академизма, скорее слезливой, чем романтической) – пробуждает сегодня отрицательные или напрямую злорадные мнения. Петер Майер так оценивал назаретян: *"Романтическая набожность надевает исторические одеяния, чтобы, благодаря паршивому обезьянничанью Рафаэля или Дюрера слишком легко попасть в ханжескую сладость"* (1969).



Фридрих Вильгельм фон Шадов
"Портрет молодой римлянки"
(1818, масло, холст, 94,3 x 78,8.
Мюнхен, Neue Pinakothek)

Одно предложение Майера включает целых два определения, связанные с религиозностью: *"набожность"* и *"ханжество"*. Не без причины, так как назаретяне – помимо эстетического обновления искусств – требовали еще и морального обновления, обусловленного религиозной активностью. Являясь немцами и австрийцами, они были католиками и протестантами, но немцы, прибыв в Рим, переходили в католицизм (среди них: Овербек и Шадов). Отсюда и их основная тема – жизнь Христа – будет переполнена сюжетами из жизни Марии. Это явление является значащим, хотя бы потому, что, быть может, именно благодаря назаретянам христианская иконография не исчезла совершенно из искусства белых людей. А почему она должна была бы исчезнуть? – спросите вы. Так вот, вовсе не потом, что вольнодумство Просвещения начало секуляризировать Европу, но потому, что повсюду боролись с неграмотностью. Религиозна живопись, заменявшее неграмотным людям Священное Писание в течение нескольких столетий, в течение которых мало кто умел читать – теряет образовательную функцию в результате гигантских шагов просвещения. Назаретяне своим творчеством (в особенности, настенными росписями, хотя и не замечательными; *"Их посредственные таланты годились, скорее, для иллюстрирования религиозных книжек, чем для написания фресок"*, пишет Неля Самотигова, 1964) удержали сильную иконо-секуляризационную тенденцию, благодаря чему и живопись модернистов XIX и XX столетий (ван Гог, Гоген, Коринт, Нольде, Руайя e tutti quanti) неоднократно будет иллюстрировать Библию, пробуждая современной техникой средневековые отзвуки. Назаретянен номер раз, Овербек – автор, среди всего прочего, монументального апофеоза под названием "Триумф религии в искусстве" (1840) – верно был именован Августом Пьюгином *"князем христианских художников, творцом школы религиозных и мистицизирующих художников"* (кстати, творение номер раз назаретян, знаменитая "Италия с Германией" Овербека первоначально носило святозаветное название "Суламифь с Марией").

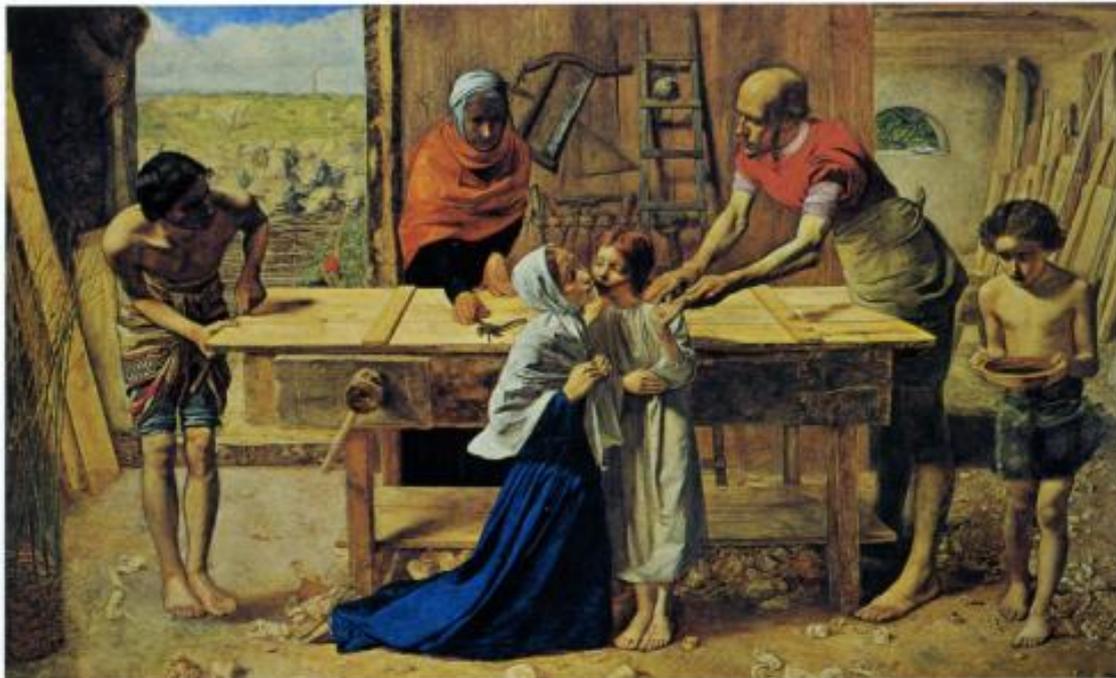
И вот почти что через 40 лет после дебюта назаретян их дух оживает в Англии, но чтобы так случилось, перед этим двум англичанам пришлось выехать в Рим, чтобы побрататься там с компанией Рвербека. Это форд Мэддокс Браун (1821-1893) и Уильям Дайс (1806-1864). Дайс, хотя и непоколебимый англиканец – благодаря влиянию назаретян, начинает изображать кистью... Мадонн! Первая появилась на свет в 1828 году, но она потерялась. Нам известна более поздняя, 1845 года. Кто-то мог бы сказать (и не без причин), что здесь мы, собственно, видим светскую Мадонну, скорее, читающую

интеллектуалку, чем Мать сына Божьего, вот только она заставляет вспомнить Мадонн Ренессанса сильнее, чем пытающиеся сделать то же самое про-рафаэлевские "Мадонны" Энгра¹ или какие-либо иные "Мадонны" XIX столетия, пробуждая восхищение не только эстетическое, но и чувственное (сердечное).



Иоганн Фридрих Овербек "Италия с Германией" или же "Суламифь с Марией" (1828, масло, холст, 94,4 x 104,7. Мюнхен, Neue Pinakothek)

Уильям Дайс "Мадонна с Младенцем" (1845, масло, холст, 80 x 63,5. Виндзорский Замок, Королевское Собрание)



Джон Эверетт Милле "Христос в родительском доме" (1850, масло, холст, 86,3 x 139,7. Лондон, Tate Gallery)

¹ См. том VII "ЖБЧ", глава 75.

Браун и Дайс привезли в Лондон свое преклонение к назаретянскому искусству, которое быстро сделался более распространенным культом. С 1839 года влиятельный "Art Journal" рекламирует назаретян как "самых лучших художников Европы", что молодым британским живописцам не будет безразличным. И вот три таких двадцатилетних ведут мятежный разговор относительно годовой выставки в Королевской Академии 1848 года. Уильям Холман Хант (1827-1910), Данте Габриэль Россетти (1828-1882) и Джон Эверетт Милле. Результатом беседы становится учреждение "секретного" (sic!) союза, являющегося своеобразной калькой назаретян: The Pre-Raphaelite Brotherhood (Братство Прерафаэлитов). Помимо упомянутой троицы в братстве этом первоначально было несколько других формальных членов (в то числе, резчика Вулнера), ну а парочка художников входила в компанию случайно (например, Браун). Программа братства весьма напоминала доктрину назаретян: обновление обесцененного академизмом искусства путем использования славных образцов раннего Ренессанса (пред-рафаэлевского), плюс "возврата к Природе" (потому что Природа – или реальность – важнее академической дисциплины), плюс морального обновления искусства и человечности (благодаря обновленному искусству). Давайте посмотрим каждый пункт этой программы.

Первая и особенно интересная вещь: прерафаэлиты, требующие возврата эстетики итальянского Кватроченто, практически совсем не знали искусства позднего готического и раннеренессансных "итальянских примитивов", хотя им казалось, что знают. Им было известно несколько гравюр. Когда осматриваешь их работы – то видно гораздо больше графического влияния Уильяма Блейка, чем какого-либо итальянца. Вещь вторая: их тезис, будто бы воспроизведение природы – это самый главный критерий красоты в искусстве, был почерпнут из работ "апостола Красоты", Джона Рескина (два первых тома его "Modern Painters" вышли в свет до 1848 года), того самого Рескина, который в тех же самых "Современных художниках" презрительно осуждал... назаретян: "Они растрачивают всяческую честь и благородство в парикмахерском восхищении к красивым лицам, и, собственно, ни во что не верят, кроме буклей и прямых носов" (1843). Культ "итальянского примитивизма" (то есть архаичной стилизации) и культ "правды Природы" (то есть буквального реализма) – совместно представляли собой пирамидальное противоречие! Можно только лишь удивляться прерафаэлитам, что интеллигенция не запретила им распространять подобные нонсенсы. На холстах, досках и фресках все это принимало формы, наполненные контурностью, яркими, живыми красками, уходом от тени, символизированием (иногда просто настырным), а "верность природе" была связана с сильным ("фотографическим") реализмом анатомии, интерьеров или инвентаря, опять же с "ювелирной" точностью изображения детали ("правды предмета"), по-настоящему пред-рафаэлевской, хотя более близкой фламандским образцам "fijnschilders" эпохи Кампена и ван Эйка, чем Кватроченто итальянцев.



Шарль-Луи Лессант "Мастерская художника"
(1819, масло, холст, 31 x 40. Частная коллекция)

И, наконец, третья вещь: моральное обновление. Для прерафаэлитов мораль была равнозначна религиозности, а когда они продвигали романтическое "руководство голосом сердца" – то думали о сердце, настроенном набожно или мистически. Вся их живопись трещит под напором христианских сюжетов, в том числе, посвященных Деве Марии (см. "Юные годы Девы Марии" Россетти, 1849, Лондон, Tate Gallery), за которые сразу получали болезненные побои не только от критиков-профессионалов, но и от фигур, масштабом с памятник, например, от великого Чарльза Диккенса. Писатель довольно грубо отругал Милле, называя его холст "Христос в родительском доме" "возмутительным художественным святотатством", в основном, по причине своеобразного реализма изображения. Кстати, все ранние работы прерафаэлитов, подписываемые, вместо фамилий, таинственными буквами PRB (инициалами Братства), пробуждали бешенство у публики и в прессе. Холсты Ханта называли "гротескными и странными", работы его коллег одаряли похожими эпитетами. Но неужто на континенте (где публичное сознание долгое время не могло освободиться от классицизирующего канона, а "image" приличного художника для публики ассоциировался с наполненной "мрамором" мастерской, нарисованной Лессантом) в то же самое время не падали громы на любого, кто пытался каким-либо образом торпедировать Академизм?

Вердикт общественного мнения начал становиться более благоприятным, когда "arbitrator elegantiarum" изобразительных искусств, Джон Рескин, взял прерафаэлитов под свою защиту (на страницах "Таймс", 1951). Но вскоре Братство прекратило свое существование (1853). Опечаленный этим Россетти ("Нет уже Круглого Стола!") вскоре создаст второе (так называемое "оксфордское") Братство Прерафаэлитов, в которое вступят, среди прочих, Берн-Джонс и Моррис. Вплоть до самого конца XIX века (и далее) эстетика прерафаэлитов будет весьма жизненной, а для символизма – буквально фундаментальной (прерафаэлизм сделался его явной колыбелью). То есть, роль прерафаэлитов необходимо определить как важную, но ее нельзя и переоценивать. Искусство Братства, представляющее собой вариацию позднего романтизма, направленное против ранневикторианского академизма – искусство, переполненное наивной сентиментальностью, дешевым мистицизмом, тривиальным символизмом, театральной "архаичностью" и банальной поэтичностью – в модернистские времена собирает много подзатыльников (П. Майер: "Бледненький и в чем-то душный романтизм английских прерафаэлитов..."). Но оно же собирает и аплодисменты, ведь часто это прелестные работы, даже когда и чуточку искусственны (уже Делакруа, хотя сам рисовал "пьяной метлой", восхищался столь технически традиционным творчеством Милле и Ханта). Мой же личный вкус стоит Милле выше его коллег.

ДЖОН ЭВЕРЕТТ МИЛЛЕ
"ДОЧЬ ЛЕСОРУБА"
1851, масло, холст, 88,9 x 64,8
Лондон, Guildhall Art Gallery



Уже в 7 своих лет Милле "рисовал с точностью взрослого" (свидетельство Джона Рескина). В возрасте 11 лет он был принят, как вундеркинд, на учебу в Королевскую Академию. В возрасте 16

лет он завершил образование как самый младший выпускник в истории Royal Academy. В 17 лет он написал первую крупную картину ("Писарро, побеждающий инков"). В 19 лет он вместе с Россетти и Хантом учредил Братство Прерафаэлитов. До этого времени он писал картины, скорее, академические, затем – прерафаэлитские, но вот с 1856 года он стал менять манеру, чтобы польстить публике, которая не очень-то любила чистых прерафаэлитов. Датой перелома можно считать 1855 год, а вот личностью, стоящей за сменой стиля, была женщина. Так что "*cherchez la femme*".



Джон Эверетт Милле "Офелия"
(1852, масло, холст, 76,2 x 118,8. Лондон, Tate Gallery)

По причине своеобразного фатума, мастер Милле отбирал жен у людей, связанных с движением прерафаэлитов. Документировать можно два случая. Первым был причиной его холста "Офелия". Шекспировская Офелия топится, следовательно, чтобы ее написать, Милле необходимо было найти плавающую модель, поскольку прерафаэлиты использовали в качестве своих героев (героинь) только живых моделей. Моделью стала Элизабет Сиддел (Сидделл), любовница, муза и впоследствии жена Россетти, которая в мастерской Милле надевала тяжелое платье, укладывалась в наполненную водой ванну и героически мокла часами, едва-едва выставляя нос над зеркалом H_2O . Во время последнего сеанса Милле забыл включить ламповый обогрев ванны, в результате чего модель заработала ужасную горячку и, впоследствии, непреходящий ревматизм. Чудовищные боли лечили сильными утоляющими страданиями средствами, в результате чего Элизабет сделалась наркоманкой. В 1862 году ое приняла слишком большую дозу лауданума (раствора опия в спирту) и скончалась.

У Рескина супругу художник отобрал другим манером – не посредством ванны, но кровати. Здесь сложно сказать, то ли он соблазнил Эффи Рескин (во время поездки на пленэр), то ли это она соблазнила приятеля собственного мужа, но Рескина она бы бросила и так, поскольку тот был сексуально неспособен. Их супружеский союз был аннулирован в результате "*отсутствия потребления*". Милле женился на разведенной женщине (1855), и они сбежали мз Лондона в Шотландию, где провели целых 7 лет (возвратились в год смерти супруги Россетти). Между Милле и Рескиным установились прохладные отношения, что не мешало "*апостолу Красоты*" позировать художнику для портрета (он позировал несколько часов, не произнеся ни слова) и публично хвалить творчество бывшего приятеля, в том числе и тогда, когда Милле частично отошел от прерафаэлизма.

Довольно долго он не знал, в каком от прерафаэлизма направлении уйти. Милле пробовал технический авангард, творя очень смелой кистью (пример: "Souvenir of Velásquez", 1868), хотя для его приятеля Ханта *"легкость мазков кистью равнялась моральной распущенности"* (Кит Робертс). В конце концов, он принял манеру довольно традиционную, но совершенно лишенную "ювелирной" отделки деталей. Умеренно свободной кистью он штамповал сентиментальные викторианские жанровые сцены, отдающие академической тенденцией (без каких-либо шансов на первое место, так как королем викторианского академизма был тогда Лейтон) Сегодня наиболее знаменитыми являются его ранние картины: "Осенние листья", "Слепая девушка" и "Приказ об освобождении", но не они, а как раз более поздние, гораздо более слабые работы Милле принесли ему состояние, титул баронета и пост президента Королевской Академии (после Лейтона).



Фредерик Лейтон "Наматывание клубка"
(до 1878, масло, холст, 100 x 161. Сидней, Art Gallery of New South Wales)



Форд Мэддокс Браун
"Последний взгляд на Англию"
(1856, масло, дерево, 82,5 x 75. Бирмингем, The City Museum and Art Gallery)

В творчестве прерафаэлитов важную роль сыграла так называемая "общественная проблематика". У Лондона середины XIX века было два лица: райский первый акт викторианской эпохи для высших классов и пандемониум для бедняков. Уже на страницах "репортажного" видения, написанного Р. Мейхью ("London Labour and the London Poor", 1851-1852) можно было найти много чего, но гораздо больше в бедняцких предместьях и на побережьях, откуда отплывали эмигранты, выгоняемые из страны голодом. Ведущим произведением "общественного сюжета" прерафаэлитов станет "The Last of England" Форда Мэддокса Брауна (см. на предыдущей странице), тондо, вдохновленное эмиграцией скульптора Вулнера, которое своим великолепным подходом к теме напоминает ренессансные изображения Святого Семейства. И для всего этого "*modern moral subject*" (кстати, это направление считает своим предшественником Хогарта) картина Милле "Woodman's Daughter" является иницирующим произведением.

Свою впечатлительность к общественным проблемам Милле доказал, в частности, серией рисунков, ну а "Дочкой лесоруба" доказал наличие впечатлительности к поэзии. Все прерафаэлиты отдавали честь стихотворениям Джона Китса, и только Милле гораздо выше ставил рифмы Кавентри Пэтмора. Пэтмор, чувствуя себя как дома внутри круга прерафаэлитов, благодаря Вулнеру, поэт помог прерафаэлитам создать их собственное периодическое издание "The Germ" (вышло всего лишь четыре номера), и это как раз подтолкнул Рескина к защите членов Братства. Стихотворение Пэтмора "Дочь лесоруба" (о несчастной Мод, которую соблазнил помещик, топил своего ребенка и сходит с ума) – вдохновило кисть мастера манеры прерафаэлитов.

"Общественный мотив" прерафаэлитов обладал очень выразительной доминирующей нотой – это проблематика "*падших женщин*" (падших в результате нищеты, разъедающей перенаселенный Лондон и другие города). Проблематика довольно-таки вкусная с точки зрения творчества, учтя при этом, что тема любви-позора-стыда в XIX столетии плыла на волне все время актуальной моды. Впрочем, не касающейся исключительно многолюдных промышленных городов, где бедность давила любые тормоза, но и зеленой провинции, где в течение столетий богатые помещики соблазняли деревенских девушек. "*Помещик*" и селянка, плюс возможный младенец ("*плод греха*") и преступление – данная традиция европейской цивилизации, столь же крепкая, как поедание сырого мяса у эскимосов. Милле был достаточно интеллигентен, чтобы представлять всего этого с помощью совершеннолетних героев, и достаточно таланта, чтобы создать представление, зрелищно столь же интересное, что и сама метафора.

Гениальность метафоризирования проблем родителей посредством фигур детей искусство белого человека знало уже давно. Обыгранным трюком было и представление женско-мужских проблем посредством пары мальчика и девочки (примером может быть ван Дейк²). Но XIX столетие (в особенности романтизм с академизмом) обсосали этот ход до последнего, практикуя его в массовом порядке и занижая при этом возраст малолеток, чтобы легче тронуть зрителя. Вариант: несчастные детки (парочка мальцов, мальчик с девочкой), обиженные судьбиной, людской вредностью, жестокостью природы – все это прекрасно иллюстрируется холстом польского романтика, Гроттгера, «Перед бурей». Эротический же вариант наилучшую иллюстрацию получил благодаря картине Милле.

Артур Гроттгер «Перед бурей»,
фрагмент
(1855/1860, масло, холст. Варшава,
Коллекция Вальдемара Лысяка)



"Woodman's Daughter" – это пейзажная жанровая сцена. Прерафаэлиты уже рисовали пейзажи на пленэре: изображенный здесь лес – это пленэрно представленный Милле фрагмент леса неподалеку от Оксфорда. В глубине работает лесоруб, а на первом плане сопливый барич угощает дочку работника горсткой земляники. Сам по себе господский ребенок феноменален. Его убийственно хо-

² См. том "ЖБЧ", глава 43.

лодная рожица символизирует весь хладнокровный сволочизм аристократа, лишённого каких-либо угрызений совести – это мордочка элегантного, но жестокосердного создания. Его одежда символизирована рыцарским колетом и поясом – это метафора джентльменской фикции, то есть мифа, функционирующего со Средневековья до викторианской эпохи. Веточка, которую он держит, символизирует хлыст, служащий для указания «хамам» их места – в правой руке земляника, в левой та самая ветка, которой можно стегнуть по лицу, другими словами: пресловутые "морковка и кнут". И, наконец, ягоды символизируют стекляшки, которыми приманивают дикарей или наивных девочек. Сезам символизма.



Девочка тоже представлена изумительно. Таких несовершеннолетних деревенских девчонок, что-то там собирающих на фоне леса, уже рисовали, примером может служить Деджордж со своей сладкой сборщицей колосьев или Гейнсборо. Только вот у обоих это переодетые девочки. Деджордж портретировал как юную крестьянку аристократку Жанну Ораин. У Гейнсборо мы тоже видим ненастоящее крестьянское дитя, скорее уж дворянку, переодетую в крестьянскую бедноту; мы буквально чувствуем элегантные духи, пропитывающие эти «опереточные» лохмотья. А вот Милле изобразил самую настоящую дочку лесоруба: ободранную и чумазую. Даже слишком чумазую – ее грязное лицо мешало продаже картины; даже бывший прерафаэлит, Джордж Стефенс, который бросил живопись (и уничтожил все свои картины), чтобы стать критиком – обругал в "Таймс" "вульгарную малую замарашку". И Милле сдался: он переписал личико девочки, сменив "реализм" на "эстетство" (счастье еще, что он оставил тот телячий взгляд всех влюбленных девочек). Что, с точки зрения изобразительности, не столь и важно.



Томас Гейнсборо "Маленькая крестьянка, собирающая в лесу хворост" (1788, масло, холст, 169 x 123. Манчестер, City Art Galleries)

Кристоф-Томас Деджордж "Девочка, собирающая колоски" (1824, масло, холст. Клермон-Ферран, Musée Baroin)



Более важна здесь волшебная хроматическая просвеченность, которую прерафаэлиты достигали, благодаря одной штучке с грунтами и подмалевками. Дело в том, что они накладывали снежно-белый грунт и, пока он был еще сырым, наносили на него первые лессировки, делая все это частями, то есть, по фресковой системе "*giornata*" (днейков), известной еще со Средневековья и Возрождения. Благодаря этому, лес Милле искрится золотом и зеленью, мятое платьице девочки восхищает игрой серо-фиолетовых тонов, а багряный костюм мальчишки – цветовая доминанта картины – это самый великолепный красный тон британской живописи. Здесь больше сочного цвета, чем рисунка, и больше сочного реализма, чем мелкого стремления к детальности (ой, эти стволы деревьев!), а высокий подъем камеры поднимает горизонт к облакам, из-за чего мы видим лишь краешек неба, зато получаем взамен большую площадь леса и можем смаковать красоту этой природы.

О Милле говорили, что он располагал большим техническим, чем концептуальным, умением, лучшей техникой, чем богатством воображения. «Дочь лесника» все это отрицает. Да, техника здесь на хорошем уровне, а концептуальное мастерство – та самая чудная метафора с использованием детей, та самая игра символов, та самая реальная нереальность представления – на олимпийском уровне. Чтобы понять это получше – возьмем одну из аналогичных картинок: "Птичье гнездо" Г. Вильгельма, избалованного американскими покупателями эпохи "fin de siècle". Вроде бы как и все иден-

точно, но вот разница в классе громадная. Разница между живописью перворазрядной и живописью олимпийской – между ремеслом и искусством.



Генрих Вильгельм
"Птичье гнездо"
(вторая половина XIX века, масло, дерево,
36,5 x 28. Частная коллекция)

