Викторианская эпоха (1837—1901) — период правления Виктории, королевы Британской империи, Ирландии и Индии. Для социального облика эпохи характерен строгий моральный кодекс и закрепившие консервативные ценности и классовые различия романтизм и мистицизм. «Викторианский стиль» — условное название эклектического искусства Англии второй половины XIX в.

По мнению буржуазных историков, викторианский период не отмечен гармоническим расцветом искусств. В области изобразительного искусства проявляются очень заметно тенденции утверждения интересов торжествующей английской буржуазии и вместе с тем быстро нарастают признаки упадка.

Ранний «викторианский стиль» именуют английским неорококо. В своих наиболее типичных, массовых проявлениях это искусство эклектичное и мещанское, так как в нем посредством относительно дешевых материалов создавался суррогат, иллюзия роскоши, декорации из мешанины самых разных исторических стилей, включая «византийский», «мавританский», «китайский» и пр. На усложненном фоне жилого интерьера из обоев, ковров, драпировок и картин в тяжелых рамах без всякой логики помещалась разнообразная мебель, керамика, металл и даже «роскошная» резьба из папье-маше Или «бронзовые» светильники из крашеного гипса. Эту «философию изобилия» и «страх пустоты» викторианцы принимали за комфорт, хороший вкус и светский тон.

Промышленная революция и политические реформы значительно снизили влияние землевладельческой аристократии из сельской местности и создали быстро развивающийся средний класс торговцев, производителей и инженеров в Лондоне и промышленных городах севера. Недавно разбогатевшие, как правило, стремились продемонстрировать свое богатство посредством демонстрации искусства, и были достаточно богаты, чтобы платить большие деньги за произведения искусства, как правило, мало интересуясь старыми мастерами, предпочитая современные работы местных художников. Рост богатого среднего класса изменил рынок искусства, и поколение, выросшее в индустриальную эпоху, верило в важность точности и внимания к деталям, а также в то, что роль искусства заключается в отражении мира, а не в идеализации.

В 1844 г. парламент управлял художественными союзами, заказывая работы у известных художников и оплачивая их посредством лотереи, в которой готовые работы становились призом; это не только открыло вход в мир искусства для людей, которые не могли позволить себе купить картину, но и стимулировало рост рынка гравюр.



Рейнольдс. Леди Каролина Говард, 1778

В живописи в первые годы эпохи доминировала Королевская академия художеств и теории ее первого президента Джошуа Рейнольдса, а ежегодная летняя выставка Королевской академии была самым важным событием в мире искусства. Рейнольдс и академия находились под сильным влиянием итальянского художника эпохи Возрождения Рафаэля, и считали, что роль художника — сделать предмет своего творчества максимально благородным и идеализированным. Это оказалось успешным подходом для художников в доиндустриальный период, когда главными предметами художественных заказов были портреты знати, а также военные и исторические сцены. К моменту вступления Виктории на престол такой подход стал считаться устаревшим. Разрушение здания парламента в конце 1834 года и последующие конкурсы по отбору художников для замены его украшений резко подчеркнули нехватку компетентных британских художников, способных рисовать на исторические и литературные темы, которые в то время считались наиболее важной формой живописи. С 1841 года новый и очень влиятельный сатирический журнал Punch все чаще высмеивал Королевскую академию и современных британских художников.

Основополагающая работа Джона Рёскина «Современные художники», первый том которой был опубликована в 1843 году, утверждала, что цель искусства — представлять мир и позволять зрителю формировать собственное мнение о предмете, а не идеализировать его. Раскин считал, что только максимально точно изображая природу, художник может отразить божественные качества в природном мире. Подрастающее поколение молодых художников, которые первыми выросли в индустриальную эпоху, когда точное представление технических деталей считалось достоинством и необходимостью, пришли к согласию с этой точкой зрения. В 1837 году Чарльз Диккенс начал публиковать романы, пытаясь отразить реальность проблем современности, а не прошлое или идеализированное настоящее; его сочинения вызвали глубокое восхищение у многих молодых художников.

На развитии изобразительного искусства в викторианскую эпоху отрицательно сказывается как характер официальных заказов, так и запросы частного покупателя. Королевская Академия «викторианской эры» представляет собой пример удивительного сращения казенно-государственных установок и мещанских вкусов.

В 1837 году художник Ричард Дадд и группа друзей сформировали The Clique — группу художников,

отвергающих академические традиции исторических предметов и портретной живописи в пользу жанровой живописи. несмотря на то что большая часть The Clique вернулась в Королевскую Академию в 1840-х годах после заключения Дадда в тюрьму после убийства его отца в 1843 году, они были первой группой значительных художников, которые бросили вызов позициям Королевской Академии.



Ричард Дадд. Спящая Титания, 1841

На момент вступления Виктории на престол самым значительным из британских художников был Дж. М. У. Тернер. Тернер сделал себе имя в конце XVIII века благодаря серии хорошо известных пейзажных акварелей, а первую свою картину маслом выставил в 1796 году. Будучи верным союзником Королевской академии на протяжении всей своей жизни, он был избран полноправным королевским академиком в 1802 году в возрасте 27 лет. В 1837 году он ушел в отставку с поста профессора перспективы в Королевской академии, а в 1840 году впервые встретился с Джоном Рёскином. Первый том «Современных художников» Рёскина был защитой Тернера, утверждая, что величие Тернера развилось вопреки, а не благодаря влиянию Рейнольдса и последующему желанию идеализировать сюжеты его картин.



Тернер. «Последний рейс корабля „Отважный“», 1838

К 1840-м годам Тернер вышел из моды. Несмотря на то, что Рёскин защищал свою работу как «полную стенограмму всей системы природы», Тернер (который к 1845 году стал старейшим академиком и заместителем президента Королевской академии) стал для молодых художников воплощением напыщенности и продуктом более раннего романтического периода, оторванного от современной эпохи.

До критического изображения буржуазной действительности английская живопись 40—60-х гг. не

поднималась. Она дает ряд примеров покорности художника мещанским вкусам и требованиям; картина нередко пишется так, чтобы все в ней говорило о затраченном времени, по которому следует оценить ее, подобно товару. Так, Эдвин Лендсир (1802—1873) в лучших своих вещах — крепкий мастер-анималист, продолжатель Морланда создал себе славу и огромное состояние не этими серьезными работами, а созданием умилительных сценок, в которых домашние животные, написанные со всей достоверностью, действуют и поступают как добродетельнейшие из людей.



Лендсир. Арабская палатка, 1866 г.



Фритт. День скачек. 1856-58

Жанрист Уильям Фрит (1814—1909) в больших принесших ему известность композициях «День скачек» (1858; Лондон, галерея Тейт) и «Железнодорожный вокзал» (1862; Энглфилд-Грин, Королевский колледж Холлоуэй) выступил как обстоятельный и суховатый хроникер жизни английского общества, а в последующих более мелких вещах стал очень сентиментальным.

Протест против окружающей действительности не в форме ее критики, а в форме отказа от ее изображения зазвучал, и очень громко, в английском изобразительном искусстве начиная с конца 40-х гг.

Мучительные метания и попытки сохранить в искусстве героические идеалы можно увидеть в творчестве двух стоящих несколько особняком английских художников — А. Стивенса и Ф-М. Брауна.

Альфред Стивене (1817—1875)—скульптор, архитектор, живописец, мастер декоративного убранства. Немногое сохранилось из работ этого художника, пережившего ряд неудач и разочарований, меж тем его образы отличала сила и напряженная духовная жизнь, как показывают некоторые его картины и эскизы, превосходные рисунки и портреты — «Миссис Колмен» (1854; Лондон, Национальная галерея) и в особенности мужской портрет из галереи Тейт, статуи надгробия Веллингтона в соборе св. Павла (этот

проект был полностью реализован только много лет спустя после смерти художника).



Форд Мэдокс Браун. Прощание с Англией. 1855

Форд Мэдокс Браун (1821— 1893) был менее, как видно из дальнейшего, стойким из этих двух последних романтиков. Браун учился в Антверпене у Вапперса, был в Париже, где испытал влияние Делакруа и начал работать над исторической темой. Но в 1844 г. он едет в Италию и попадает под влияние назарейцев. С тех пор он обращается к религиозности, как к началу, возвышающему искусство («Богоматерь и дитя», 1847 и «Христос, омывающий ноги апостолу Петру», 1852; Лондон, галерея Тейт). Мэдокс Браун отказывается от иллюзии реального пространства; ставит на первом плане крупные фигуры, подчеркивая силуэт и не давая глубины. Браун переносит эти приемы в историческую картину, и в картину с поэтическим сюжетом («Лир и Корделия», 1849; Лондон, галерея Тейт), и в некоторые свои полотна, посвященные современности. Таковы его «Прощание с Англией» (1852—1855; Бирмингем, Художественная галерея) и многофигурная композиция «Труд» (1852—1865; Манчестер, Художественная галерея). «Прощание с Англией» затрагивает тему расставания с родиной



Форд Мэдокс Браун. Труд. 1852—1865

эмигрантов, тему весьма актуальную для того времени. Молодая чета с палубы парохода смотрит на родной берег. Грустная романтичность обстоятельств оправдывает необычную композицию этого тондо. Более нарочитым, искусственным кажется построение картины «Труд», завершенной вверху полукружием. Центральную и наибольшую ее часть занимает группа рабочих, прокладывающих на городской улице газовые трубы. Вокруг них разворачивается хоровод других фигур. Тут прохожие, нищий, устыдившийся просить милостыню и принесший цветы на продажу, дети и в глубине — аристократическая чета, подъехавшая верхом посмотреть на работы. Здесь можно найти очень конкретные характеристики, вполне английские, принадлежащие именно 50-м гг. фигуры и даже портреты (один из руководителей работ,

представителей умственного труда — Карлейль). Но все они торжественно расставлены вокруг главной группы, и все взоры с благосклонным и почтительным вниманием обращены сюда. Это не тема и не изображение жизни рабочего; это и не отвлеченная, одетая в классические одежды аллегория труда. Это апофеоз английского благоденствия, основанного на всеобщем уважении к труду. Так Мэдокс Браун, искавший для искусства возвышенного содержания в религии, в национальном прошлом, пытается дать возвышенную трактовку современной социальной теме, создав свою утопию мира и согласия в обществе. Все его призывы учиться у искусства XV и XVI вв. свелись к гораздо более умеренному, чем в ранних исторических картинах, использованию отвлеченно-декоративных композиционных схем, что весьма противоречиво сочетается с натурализмом деталей, с прозаичностью и бедностью цветового решения картины.

Прерафаэлиты

В 1848 г. под влиянием Мэдокса Брауна и через него — немецких назарейцев — возникает «братство



Хант. Изабелла и горшок с базиликом, 1867

прерафаэлитов». В 1848 году трое молодых студентов художественных школ Королевской академии, Уильям Холман Хант, Джон Эверетт Милле и Данте Габриэль Россетти, сформировали Братство прерафаэлитов. Братство отвергло идеи Джошуа Рейнольдса и придерживались философии, основанной на работе с природой как можно точнее, когда это было возможно, и когда нужно было рисовать из воображения, чтобы попытаться показать событие так, как оно, скорее всего, произошло бы, а не в таким образом, который выглядел бы наиболее привлекательным или благородным. Прерафаэлиты провозгласили, что для того, чтобы уйти от пошлости и рутины, искусство должно вернуться к дорафаэлевскому времени, ибо только тогда религиозное чувство было искренним, а восприятие природы — непосредственным, не связанным никакими художественными догмами. На первых порах движение это было воспринято чуть ли не как самый беспощадный реализм и встречало резкие нападки именно в

качестве такового.

Прерафаэлиты черпали вдохновение из научных выставок и считали, что этот научный подход сам по себе является инструментом морального блага. Тщательно проработанная

детализация и внимание к точности показали, что тяжелая работа и преданность делу были вложены в их картины, и, таким образом, продемонстрировали достоинства работы, в отличие от «свободного, безответственного обращения» с техниками старых мастеров или «вызывающая праздность» импрессионизма. Кроме того, они считали долгом художника выбирать предметы, иллюстрирующие те или иные моральные уроки. Ранние работы прерафаэлитов были отмечены включением цветов, которые хорошо соответствовали своему назначению. Цветы можно было использовать практически в любой сцене, их можно было использовать для передачи сообщений на популярном в то время языке цветов, а точная их иллюстрация показала приверженность художника научной точности.



Дж. Э. Милле. Писарро берёт в плен Инку Атауальпу. 1845 г. Лондон, Музей Виктории и Альберта

Викторианская эпоха характеризовалась быстрым научным прогрессом и быстро меняющимся отношением к религии, поскольку достижения в геологии, астрономии и химии опровергли библейскую хронологию. Прерафаэлиты сочли эти достижения увлекательными, поскольку они основывались на внимании к деталям и готовности бросить вызов существующим убеждениям на основе наблюдаемых фактов.



Легкомысленной грации, с какой трактовали литературные сюжеты многие жанристы, и классицистической трактовке евангельских образов прерафаэлиты противопоставляли изображение всех этих сюжетов как человеческой, душевной драмы. При этом они скрупулезно и тщательно изображали весь, условно говоря, исторический антураж этих сцен. Цвет же в этот детальнейший рисунок как бы вставлялся отдельными яркими пятнами, наподобие старинного витража. Все это не могло вылиться в борьбу за реализм. Прерафаэлиты, таким образом, сделали попытку вновь ухватиться за евангельский миф как за нравственно возвышающий идеал. Английская живопись, столь мало стесненная в прошлом связью с церковью, в символической композиции «Светоч мира» Ханта дала первый вариант темы «Христос — друг и утешитель бедных классов», которую на все лады будут перепевать позже в

Уильям Холман Хант. Светоч мира. 1854

Европе, в особенности в Германии.

Каждый из художников братства прерафаэлитов был индивидуальностью и вскоре каждый из них, как это нередко бывает, пошел своим путем, не удовлетворяясь стилизацией искусства Кватроченто. Данте Габриэль Россетти (1828—1882; «Детство Марии», 1849; «Благовещение», 1850; «Беата Беатрикс», 1863; «Сон Данте», 1870—1871) и Э. К. Берн-Джонс (1833—1898; «Золотая лестница», 1876— 1880; «Король Кофетуа и нищенка», 1880—1884; «Любовь среди развалин», 1893; иллюстрации к сочинениям Дж. Чосера, 1896) тяготели к символизму, к декоративному изыску. Холман Хант (1827—1910; «Светоч мира», 1852—1854; «Пробуждение совести», 1853—1854) и Д. Э. Милле (1829—1896; «Лоренцо и Изабелла», 1849; «Христос в доме родителей», 1850; «Офелия», 1852; «Страж Тауэра», 1876) — достигали почти натуралистической достоверности в своих картинах на литературные и религиозные сюжеты с их резкими цветовыми соотношениями и тщательно выписанными деталями. Для прерафаэлитов вообще характерна дилетантская смесь натурализма со стилизацией — при слабом рисунке, подчас невнятной композиции и отсутствии пластической ясности.



Россетти. Beata Beatrix, 1864—1870. Портрет Элизабет Сиддал

К 1854 году прерафаэлиты распались как организация, но их стиль продолжал доминировать в британской живописи. Со второй половины 50-х гг. начинается новый этап истории прерафаэлитства, связанный с новыми именами. Хант едет в Палестину



Джон Эверетт Милле. Офелия. 1851—1852

и приходит к совершенно мертвому натурализму в своих изображенных с «документальной» точностью евангельских сценах. Милле очень постепенно, но все же отходит от идеалов братства и начинает работать как жанрист и портретист салонного склада. Выставка работ прерафаэлитов на Парижской Всемирной выставке 1855 года была хорошо принята. Выставка художественных сокровищ 1857 года в Манчестере, на которой наряду с 2000 работами европейских мастеров были представлены работы современных художников, посетило 1

300 000 посетителей, что еще больше повысило осведомленность о современных стилях живописи. В 1856 году коллекционер Джон Шипшэнкс представил публике свою коллекцию современных картин, которая вместе с экспонатами Большой выставки в июне 1857 года образовала Южный Кенсингтонский музей (позже разделенный на Музей изобразительных искусств Виктории и Альберта и Музей науки инженерии и производственных технологий).

Звеном, связующим два разных этапа истории прерафаэлитского движения, становится Данте Габриель Россетти, сын итальянца-эмигранта, поэт и художник. Со второй половины 50-х гг. Россетти совершенно забывает религиозные сюжеты и все с большей страстью погружается в мир образов старой итальянской литературы и средневековой легенды. Вместе с тем постепенно его творчество становится все более

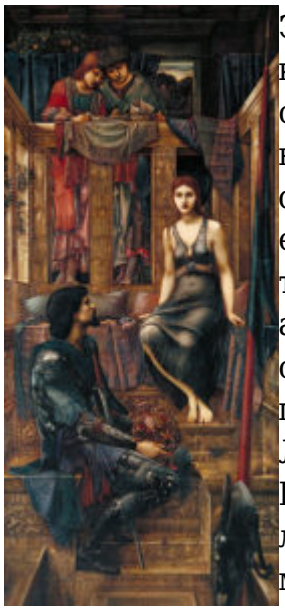
субъективным и мистичным. Из всех впечатлений действительности остается в его живописи и поэмах только образ его возлюбленной. Он изображает один и тот же вдохновляющий его женский тип то в виде Венеры, наподобие Венер Ренессанса, то в виде Дантовой Беатриче или прекрасных дам из сказаний о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Вне всякого реального пространства, заполняя весь холст, располагаются на нем однообразно красивые лица, руки, узорчатые ткани старинных костюмов, детали утвари. Изломанно декоративным становятся у Россетти линии и фантастическими краски («Любовь Данте», 1859, Лондон, галерея Тейт; «Сон Данте», 1870—1871, Ливерпуль, галерея Уокер, и др.). В живописи Россетти, как и в его литературном творчестве, все более выступают черты будущего декаданса. Но сама пылкость, с какой Россетти воспевает в противовес уродству современности поэзию раннего Ренессанса и эпохи средневековья, завербовывает ему новых союзников.



Данте Габриэль Россетти. Любовь Данте. 1860

В 1855 г. с ним знакомятся студенты Оксфордского университета будущий художник Э. Берн-Джонс и будущий поэт, художник и впоследствии социалистический деятель Уильям Моррис. Прерафаэлиты нового призыва объявляют «крестовый поход и

священную войну своему веку».



Эдвард Бёрн-Джонс. Король Кофетуа и нищенка. 1884

Эдуард Коли Берн-Джонс (1833—1898), как и его учитель, обращался к мифам и средневековым легендам. Он бесконечно варьировал в своих картинах не только мотивы Россетти, но и самый тип лиц, найденный им; в подражание Боттичелли Берн-Джонс удлинял свои фигуры, и драпировал он их также наподобие боттичеллевских. Все его произведения написаны в одном эмоциональном ключе — это тоскливое томление, мистическое ожидание чуда, постоянное, но абсолютно бездеятельное и вялое. Мы найдем все это и в сравнительно раннем «Милосердном рыцаре» (1863), и в более поздних картинах — «Король Кофегуа и нищенка» (1880— 1884; Лондон, галерея Тейт), «Любовь среди развалин» (1893; там же) и др. В сущности, то отношение к художественному образу, к мифу и легенде, которое дал еще в 50-х гг. Россетти и распространил своими многочисленными полотнами Берн-Джонс, было родственно позднейшему символизму. Характерно, что прерафаэлиты высоко оценили творчество Блейка.

Уильям Моррис (1834—1896) — безусловно самая значительная фигура во всем прерафаэлизме, и в своем развитии он вышел далеко за рамки этого движения. Моррис начал с эстетического бунта, с протеста против упадка творческого труда в Англии его времени, но очень быстро поняв, сколь невыносимо для рабочего положение бесправного придатка к машине, пришел к убеждению в необходимости изменить весь общественный строй и стал сторонником борьбы за социализм. В ранний период своей деятельности, период сближения с Россетти, Рёскином и Берн-Джонсом, Моррис смотрит на искусство как на главное средство пропаганды возврата к творческому труду и возлагает на эту пропаганду очень большие надежды. Вернуть человеку радость труда можно, как кажется ему и всем прерафаэлитам, возродив художественное ремесло. Он видит в простых старинных сельских домах и их убранстве произведения «благородного народного искусства» и поднимает вопрос об их охране, а в 1877 г. создает Общество Защиты старых зданий. Друг Морриса архитектор Ф. Уэбб проектирует для него в 1859 г. так называемый «Красный дом», который был первой рациональной попыткой использовать для современного индивидуального жилища тип скромных английских коттеджей. Моррис сам осваивает различные ремесла: делает мебель, учится ткать. В 1861—1862 гг. он вкладывает много сил в организацию



Моррис. Прекрасная Изольда, 1858

кустарных мастерских по выделке декоративных тканей, мебели, обоев, витражей, шпалер. Он объединяет вокруг себя художников Мэдокса Брауна, Россетти, Берн-Джонса, Артура Хьюгса (1832—1915) и архитектора Ф. Уэбба.

Стилизаторство прерафаэлитов во многом предвосхитило стиль модерн рубежа веков. Влияние этих художников сказалось и на графике этого периода: искусство Обри Бердслея (1872—1898), утонченное до вычурности, изысканное до извращенности, несомненно, отталкивалось от символики и приемов прерафаэлитов, отличалось от них, однако, высочайшим профессиональным уровнем.

В течение столетия сочетание механизации, экономического спада, политического хаоса и религиозной веры делало Великобританию все более неприятным местом для жизни, и население все чаще обращалось к доиндустриальным временам как к золотому веку. В рамках этой тенденции художников привлекали доиндустриальные предметы и техники, а покупателей произведений искусства особенно привлекали художники, которые могли установить связь между сегодняшним днем и этими идеализированными временами, такими как Средневековье , которое считалось периодом в котором зародились ключевые институты современной Британии и который был популяризирован в общественном сознании благодаря романам сэра Вальтера Скотта.



Альма-Тадема. Египетские шахматисты, 1865

На этом фоне возникла большая мода на картины на средневековые темы, особенно на легенды о короле Артуре и религиозные темы. Многие из наиболее заметных художников того периода, особенно представители эстетического движения, предпочитали работать над такими темами, несмотря на отсутствие религиозной веры, поскольку это давало законный повод рисовать идеализированные фигуры и сцены и избегать отражения реальности индустриальной Британии. Эдвард Бёрн-Джонс, который, несмотря на отсутствие христианской веры, был самым значительным художником религиозных образов того периода, сказал Оскару Уайльду, что «чем более материалистической становится наука, тем больше ангелов я нарисую». Другие художники рисовали разные периоды идеализированного прошлого: Лоуренс Альма-Тадема рисовал сцены из древнего Рима, бывший прерафаэлит Джон Эверетт Милле пришел к живописи в стиле художников из периода, предшествовавшего промышленной революции, — таких как Джошуа Рейнольдс и

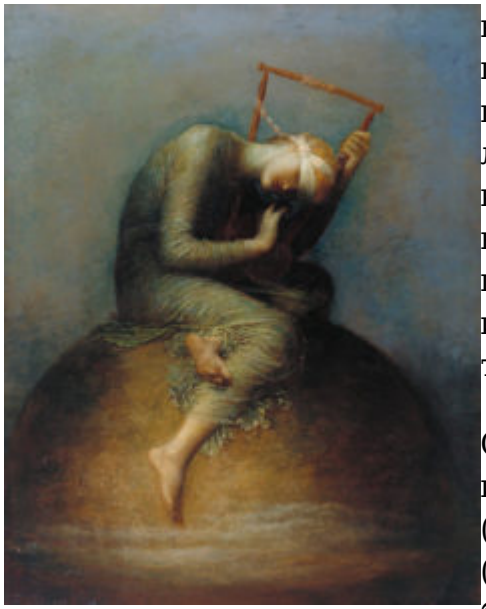
Томас Гейнсборо, а Фредерик Лейтон специализируется на идеализированных сценах из Древней Греции.

Работы, появляющиеся на выставках Королевской Академии художеств с середины XIX в.,— это в массе

своей свидетельство измельчания творческих интересов и деградации мастерства. Пользовавшийся особым успехом при дворе королевы Виктории Фредерик Лейтон (1830—1896) и его последователи — художник голландского происхождения Лоуренс Алма-Тадема (1836—1912) и Эдуард Пойнтер (1836—1919) — даже жизнь древних греков и римлян преподносили как некое комфортабельное, мещански мелкое и благополучное существование; они заполняли выставки своими, как говорит один из современных авторов, «отполированными и чисто вымытыми мраморными залами». Фредерик Уотс (1817—1904) писал портреты



Лейтон. Знаменитую Мадонну Чимабуэ несут процессией по улицам Флоренции, 1853–1855 гг.



Уотс. Надежда. 1886

наиболее популярных своих современников и претенциозные аллегории: «Надежда» (1886), «Так проходит слава мира» (1892), «Любовь и смерть» (все в лондонской галерее Тейт),— в которых нет ни признака какого-либо собственного видения: это безвкусная смесь впечатлений от старых мастеров и от фантазий прерафаэлитов. Развлекательно-интригующие сюжеты из жизни высших слоев общества создавали жанристы типа модного У. Орчардсона (1832—1910).

Особо нужно сказать о жанристах 70-х гг., проявлявших интерес к жизни простого люда. Это Фред Уокер (1840—1875), Франк Холл (1845—1888), Люк Филдс (1844—1927) и Хьюберт Херкомер (1849—1914) — баварец, живший в Англии. Они сочувственно-жалостливо показывают рабочих, рыбаков, бедняков-эмигрантов, всегда изображаемых в исключительно трудных обстоятельствах. Стимулом к созданию картин с такими сюжетами послужила работа всех этих художников над рисунками для иллюстрированных еженедельников, в частности для «Графика», выходившего с 1864 года. Увидеть в своих героях силу,

способную протестовать против несправедливости, утвердить их характеры, их поведение как

некое единство этического и эстетического начал эти жанристы сумели лишь много позднее. В 1890-е годы, когда начался подъем рабочего движения в Англии, Херкомер создал драматичную композицию «Забастовка» (1891), изображающую семью бастующего рабочего, а Л. Филдс — когда-то очень известную картину «Доктор» (1891; Лондон, галерея Тейт), в которой проявляется, хотя и робко, ощущение красоты подлинно человеческих поступков.



Херкомер. Забастовка. 1891

В Англии второй половины века примеры высокого живописного мастерства представляли, пожалуй, только работы двух подолгу живших там американцев —Уистлера и блестящего, хотя и поверхностного светского портретиста Д.-С. Сарджента. Уистлер оказал воздействие на таких художников, как Уилсон Стир (1860—1942) и Уолтер Сиккерт (1860—1942), основателей Нового английского художественного клуба, но это уже относится к следующему периоду в истории изобразительного искусства Англии.

Хотя в британской истории раньше была мода на исторические картины, мода конца XIX века была уникальной. В предыдущих периодах возрождения, начиная с эпохи Возрождения и до конца XVIII века, древний мир символизировал величие, динамизм и мужественность. Напротив, эстетическое движение и их последователи стремились подражать наиболее пассивным (и в основном женским) произведениям классического мира, таким как Венера Милосская. Художники этого периода подчеркивали пассивность и внутреннюю драму, а не динамизм, замеченный в предыдущих работах, изображающих классический мир. Они также, опять же, в отличие от предыдущих классических возрождений, работали в основном в ярких тонах, а не пытались предложить яркий, но мрачный вид классической каменной кладки.

Не все члены эстетического движения разделяли негативную реакцию на настоящее в пользу идеализированного прошлого. Уистлер, в частности, резко высказался по поводу этой точки зрения, отвергнув это мнение как «это поднятие бровей в пренебрежении настоящим — этот пафос по отношению к прошлому».

Французское влияние

Даже среди художников, которые не рисовали картины прошлого, часто сказывалась негативная реакция на современность. В частности, в пейзажной живописи художники обычно отказывались от попыток нарисовать реалистичные изображения видов и вместо этого сосредоточились на эффектах освещения и на захвате элементов доиндустриальной сельской местности, которые, по их мнению, могли быть разрушены.

Деревенские сцены и изображения сельских жителей (особенно фермеров, рыбаков и их семей) стали очень популярной темой как в Британии, так и во всей индустриальной Европе. Художественные колонии начали открываться в местах, которые считались особенно живописными, позволяя художникам и студентам работать в сельской местности и встречаться с настоящими сельскими людьми, оставаясь при этом в компании единомышленников. Самой влиятельной из этих колоний была школа Ньюлин в западном Корнуолле, на которую сильно повлиял стиль Жюля Бастьена-Лепажа, в котором отдельные мазки остаются видимыми, предполагая грубую простоту идеализированной деревенской жизни. Техники, введенные школой Ньюлин и другими подобными стилями французского импрессионизма, такими как Эдгар Дега, в свою очередь, были подхвачены художниками из других уголков страны, такими как Уолтер Сикерт, а Джон Уильям Уотерхаус соединил фоны, написанные в стиле Бастьена-Лепажа, с образами прерафаэлитов из исторических и классических легенд.

Это распространение французских техник было воспринято предшествующим поколением художников с глубоким скептицизмом. Британские художники исторически гордились тем, что каждый из них обладает отличным и легко узнаваемым стилем, и считали художников, находящихся под французским и французским влиянием, чрезмерно похожими друг на друга по стилю, и, как сказал Джон Эверетт Милле, «довольны тем, что теряют свою идентичность в подражании их французские мастера». Джордж Фредерик Уоттс считал подъем французского стиля отражением растущей культуры лени в Британии в целом, в то время как Уильям Холман Хант был обеспокоен отсутствием значимости сюжетов картин. Несмотря на реформы Лейтона в Королевской академии, Летняя выставка оставалась в основном закрытой для этих художников, что привело к основанию в 1886 году New English Art Club в качестве выставочного пространства в Лондоне для художников, испытавших влияние Франции. New English Art Club, в свою очередь, в 1889 году пережил раскол между теми художниками, которые рисовали сельскую жизнь и природу, и фракцией во главе с Уолтером Сикертом, которая чувствовала себя более подверженной импрессионизму и экспериментальным техникам.

Открытие в 1897 году галереи Тейт, открытой для демонстрации коллекции викторианского искусства торговцем сахаром сэром Генри Тейтом, стало последним триумфом викторианской живописи. Лейтон и Милле умерли в предыдущем году; Бёрн-Джонс умер в 1898 году, за ним последовали Рёскин в 1900 году и сама королева Виктория в 1901 году.

В 1910-х годах викторианские стили искусства и литературы вышли из моды в Великобритании, и к 1915 году слово «викторианский» стало уничижительным. Многие люди обвиняли в начале Первой мировой войны, опустошившей Великобританию и Европу, наследие викторианской эпохи, а искусство и литература, связанные с этим периодом, стали крайне непопулярными. «Выдающиеся викторианцы» Литтон Стрейчи (1918) и Макс Бирбома «Россетти и его круг» (1922), чрезвычайно успешные и влиятельные, принесли пародию на Викторианскую эпоху и художников этой эпохи в литературный мейнстрим, в то время как движение

модернизма, которое стало доминировать в британском искусстве в 20-м веке, черпало вдохновение у Поля Сезанна и мало относилось к британской живописи XIX века.

На протяжении XX века работы французских импрессионистов и постимпрессионистов XIX века становились все более ценными и важными. Поскольку прерафаэлиты и члены эстетического движения, которые доминировали в викторианской живописи, объединились в конце XIX века в осуждении французского влияния и кажущейся лени и незначительности импрессионизма и постимпрессионизма, их высмеивали или отвергнутый многими модернистскими художниками и критиками в первой половине 20 века.

В 1940-х годах картина Уильяма Гонта «Трагедия прерафаэлитов» вкупе с общим желанием во время войны прославить достижения британской культуры вызвала возрождение интереса к викторианскому искусству. В 1948 году ряд крупных британских музеев провели мероприятия и выставки, приуроченные к столетию со дня основания Братства прерафаэлитов, но модные искусствоведы, такие как Виндхэм Льюис, высмеивали это как претенциозную неуместность.

Выставка в 1951-52 в Королевской академии искусств донесла ряд британских работ XIX века до более широкой аудитории, но общее мнение о викторианском искусстве оставалось низким.

В 1960-х годах некоторые аспекты викторианского искусства стали популярными в контркультуре 1960-х , поскольку прерафаэлитизм, в частности, начал рассматриваться как предшественник поп-арта и других современных тенденций. Серия выставок отдельных художников-прерафаэлитов и художников, оказавшихся под их влиянием в 1960-х и 1970-х годах, еще больше укрепила их репутацию, а в 1984 году в галерее Тейт была проведена крупная выставка, на которой было представлено движение прерафаэлитов, которая стала одной из самых коммерчески успешных выставок в истории галереи.

Непрерафаэлитское викторианское искусство в основном оставалось немодным. В 1963 году «Пылающий июнь», одно из самых значительных произведений в стиле классицизма Фредерика Лейтона, поступило в продажу в Лондоне всего за 50 фунтов стерлингов, и в 1967 году историк искусства Квентин Белл позволил себе написать, что викторианское искусство было «эстетически и поэтому исторически незначительным».

Искусство викторианской эпохи не представляет собой единого художественного стиля. Оно бесстильно, поскольку эклектично. Поэтому и название «викторианский стиль» следует брать в кавычки и понимать иносказательно

---

1. Всеобщая история искусств [Текст] : в 6 томах / редкол.: Б. В. Веймарн [и др.] ; Акад. художеств СССР. Ин-т теории и истории изобразит. искусств. — Москва : Искусство, 1956-1966. — .; 27 см.

Т. 5: Искусство 19 века / Под общ. ред. Ю. Д. Колпинского, Н. В. Яворской. — 1964. — 429, XCVIII с, 220 л. ил. : ил.
2. Власов В. Г. Стили в Искусстве. Словарь [Текст] : архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура / В. Г. Власов. — Санкт-Петербург : Кольна, 1995-. — 24 см.; ISBN 5-88737-002-5
3. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство: Учеб.—3-е изд., перераб. и доп.—М.: Высш. шк., 2000.— 368 с.: ил.; ISBN 5-06-003416-X

Превью: Джон Уильям Уотерхаус. Леди из Шалот, 1888. Галерея Тейт, Лондон