

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

---

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Пензенский государственный университет  
архитектуры и строительства»  
(ПГУАС)

**С.В. Сботова, Т.А. Козина, Е.Г. Стешина**

**ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ  
КОМПЕТЕНЦИЙ НА ЗАНЯТИЯХ  
ПО АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ  
У СТУДЕНТОВ-БАКАЛАВРОВ  
АРХИТЕКТУРНОГО ФАКУЛЬТЕТА**

Пенза 2014

УДК 378  
ББК 811  
С23

Рецензенты: кандидат филологических наук, доцент  
В.С. Горбунова (ПГУАС);  
кандидат филологических наук, доцент  
С.О. Гуляйкина (ПГУ)

**Сботова С.В.**

С23      **Формирование профессиональных компетенций на занятиях по английскому языку у студентов-бакалавров архитектурного факультета: моногр. / С.В. Сботова, Т.А. Козина, Е.Г. Стешина. – Пенза: ПГУАС, 2014. – 204 с.  
ISBN 978-5-9282-1013-7**

Представлен анализ исследований разнообразных культурных объектов Англии XIX века: архитектурных текстов (Вестминстерский дворец, Королевский павильон, Хрустальный дворец и др.), произведений художественной литературы («Паломничество Чайльд Гарольда» Дж. Байрона) и изобразительного искусства (У. Тернер, Дж. Констебль).

Подготовлена на кафедре «Иностранные языки» и предназначена для студентов, обучающихся по направлениям 07.03.01 «Архитектура», 07.03.04 «Градостроительство», 54.03.01 «Дизайн» и 08.03.01 «Строительство». Рекомендуется к использованию для аудиторной и самостоятельной работы.

**ISBN 978-5-9282-1013-7**

© Пензенский государственный университет  
архитектуры и строительства, 2014  
© Сботова С.В., Козина Т.А.,  
Стешина Е.Г., 2014

## ВВЕДЕНИЕ

Попытаемся представить актуальность нашей работы иерархией высказываний и мыслей. Д.Ж. Маркович подчеркивает: «Различие культур было и остается выражением человеческой сущности» [41, 108]. «Национальные и культурные ценности отражают специфику истории и психологии нации, ее культурную самобытность», – развивает свою мысль исследователь о дифференциации мирового культурного пространства [41, 108]. Все этно-культурные модели взаимосвязаны с категорией «национальный характер». Понятие «национальный характер» есть попытка выделить «не-что подобное грамматическим правилам в области психологии», – отмечает Дж.Д. Горрер, английский публицист в книге «Исследуя английский характер». Глубинные корни экзистенции какого-либо национально-культурного пространства во многом предопределены национальным менталитетом.

Говоря об Англии – стране, которая на определенном историческом этапе являлась одной из мировых цивилизаций, следует вывести некий общий знаменатель сохранившихся стереотипов и норм ее островной культуры, не смотря на современную динамику ее европеизации, т.е. отход от исторических корней своей островной культуры.

Культурные формы Британии интересны с точки зрения их генезиса и внутреннего содержания, что имеет реальное опосредование в традициях нации, канонах, ритуалах, символах. «Исконные черты английской природы по-прежнему остаются неким общим знаменателем, оказывают глубокое влияние на национальный характер и общий стиль жизни», несмотря на все изменения во времени, которые не затрагивают корни английской природы, по замечанию Дж. Б. Пристли, английского писателя, раскрывающего черты современной английской аристократии в книге «Англичане».

Образ английского мышления, ментальность нации как следствие исторической ее динамики зеркально отражено в практической стороне английской жизни и быта. Самобытность английского менталитета, а также культуры в целом, достигается лишь совокупностью всех его черт. Разумный и эффективный анализ его требует нахождения не только его отличий, но и общего базиса с европейской культурой, традиции которой преломились в английской.

Концептуальным фундаментом анализа архитектурного текста как проявления культурной модели являются труды по теории культуры исследователей В.И. Антонова, М.М. Бахтина, В.С. Горского, А.В. Иванова, М.С. Кагана, Ю.М. Лотмана, А.С. Мамонтова, С.А. Мамонтова, А.М. Пятигорского, Б.Г. Соколова, В.С. Соловьевой, Н.И. Сподаевой, Б.А. Успенского, А.М. Устина, М.П. Шоулаускаса и др.

Диалог архитектуры и культуры рассмотрен в статьях отечественных авторов: А.В. Бокова, И.А. Бондаренко, Т.И. Василенко, Г.Б. Забельшан-

ского, О.Е. Железняк, А.В. Иванова, К.А. Иванова, С.Г. Ларченко, Т.А. Смолицкой, Л.В. Стародубцевой.

Проблема диалога культур активно изучается на современном этапе, что представлено значительным количеством научных работ следующих авторов: В.С. Библер, М.П. Биткеев, В.В. Ванчугов, Е.А. Воронцова, М.А. Глазкова, П.К. Гречко, В.В. Груздева, А.Х. Касымжанов, Г.С. Кнабе, В.Б. Куликов, Д.Ж. Маркович, Л.А. Рубан, Л.Ю. Соколова, Т.А. Содейко, О.Д. Швидковский, И.С. Шишковский и др.

Особо следует выделить труды об островном характере английской культуры. Дж.М. Тревельян как представитель английской социальной истории рассматривает корни формирования нации, указывая при этом, что островной народ Британии – «островной в некоторых отношениях». Идея островного характера английской нации высказывается представителями отечественной публицистической литературы, в частности Л.Н. Васильевой. В.В. Овчинников представляет полную систематизацию ментальной модели островной английской нации, используя термин «культ»: культ частной жизни и принцип невмешательства в частную жизнь других и протекция собственной; культ семьи – обособленное бытие каждой английской семьи, что проявляется в организации быта, воспитании детей (дети рано отделяются от родителей для получения образования); культ индивидуальности – чрезмерное стремление к индивидуальным личным интересам; культ хобби (само понятие появилось именно в Англии); культ частного коллекционирования; культ спорта; культ досуга; культ традиций и старины (следствие его – преемственность, символизм, традиционализм); чрезмерная церемониальность, театральность, костюмированность, игровые моменты в городском ландшафте; культ еды; четкая дифференциация понятий «английский» и «европейский» (континентальный) при оценке действительности; большее внимание мужчинам (мальчикам в семье по сравнению с девочками), результатом чего является социальный эталон «джентльмена» (джентльмен – только мужчина); традиционная исторически сложившаяся экономность нации: экономия пространства в организации окружения, земли, материалов, в быту; практичность нации; снобизм как максимально представленная английская национальная черта; национальный эгоцентризм; главное – тяга к естественному и, как следствие, – хаотичность и контрастность городского ландшафта; сохранение модели «города-государства», подобного античному (Сити как «город в городе»).

Культуру и архитектуру Лондона исследуют отечественные искусствоведы Л.Н. Воронихина, В.А. Гуцин, Л.А. Дукельская, И.А. Кузнецова.

Всеобщие принципы, история английской архитектуры, экстерьер и интерьер лондонских композиций рассматривают такие исследователи, как: Б. Аллсопп, Дж. Бартоломью, Р. Джордан, А. Катчер, Дж.С. Керл, Х. Лаан, Д. Олсен, Д. Уаткин, Т. Уэст, Дж. Харвей, Б. Харрис, М. Хэнсон;

конкретные архитектурные формы: здание Парламента и Вестминстерский дворец – М. Бонд.

Важнейшее условие жизнестойкости любой культуры – ее открытость, незамкнутость, включенность в общемировые процессы и в энергетическое поле истории. Та или иная цивилизация не может достаточно длительное время существовать за счет внутренних ресурсов, в рамках одной неэволюционирующей модели. Ей нужны как подпитка энергией извне, так и отдача собственной избыточной энергии, могущей подорвать ее изнутри, участие в постоянном своеобразном «энергообмене» с окружающей средой. Нации впитывают элементы чужих культур, смешиваются с другими этносами, осваивают новые пространства. Путешествие, странствие, коллективное или индивидуальное – это акт, сопряженный личностным, общественным, национальным, историческим и культурным аспектам бытия. Это часть и одна из форм единого и объективно обусловленного динамичного процесса, вовлекающего в себя и отдельные человеческие судьбы и целые цивилизации. Путешествие – способ преодоления духовной и культурной разобщенности человечества, его разорванности во времени и пространстве.

Путешествие как феномен английской культуры и литературы анализировали – Т.Э. Демидова и др. Особенности английской культуры рассматривались в работах Н.А. Ерофеева, А.Л.Мортон и др. Английскую литературу в целом, различные ее периоды и творчество отдельных авторов изучали отечественные литературоведы М.П. Алексеев, А.А. Аникст, К.Н. Атарова, Л.А. Валуйская, Е.Ю. Гениева, И.А.Дубашинский, Н.Я. Дьяконова, А.А. Елистратова, Н.Я.Иткина, А.С. Лебедев, М.Ю. Левидов, Н.П. Михальская, В. Муравьев, И.Г. Неупокоева, Д.М. Урнов, М.В. Урнов и др.

Методологическая основа исследования обусловлена спецификой изучаемого объекта, целями и задачами работы. Оно осуществляется на междисциплинарном уровне, на стыке истории и теории культуры, культурфилософии, литературоведения, искусствоведения. Особое значение для реализации цели данного исследования имеет комплексный интегративный подход, позволяющий соединить в едином исследовательском поле разнообразные культурные объекты: архитектурные тексты, произведения художественной литературы и изобразительного искусства.

Материалы исследования могут быть использованы при разработке учебных пособий, лекционных курсов по архитектуре, искусствоведению, истории зарубежных стран, культурологии, лингво-страноведению.

# 1. АРХИТЕКТУРА АНГЛИИ XIX ВЕКА

## 1.1. Поиск культурной идентичности

Рассмотрим понятия «художник», «художественная культура», «художественная среда», «художественная жизнь».

«Художник» – субъект творческой деятельности в сфере искусства.

«Художественная культура» в качестве концептуального теоретического объекта рассматривается нами как «исторически детерминированная система конкретно-чувственного образного познания и выражения в образах чувственно-эмоциональной и интеллектуальной жизни людей; закрепления его в художественных ценностях, накапливаемых в виде художественных произведений... это область кумуляции, тиражирования, распространения художественных ценностей; система отбора и профессиональной подготовки художников, социализации публики, нацеленных на развитие у них способности к формированию образов и навыков оперирования ими» [93, 165]. Все, что создано профессионалами и любителями, включается в понятие художественной культуры. Точнее будет определить ее как мир искусства, взятый во взаимодействии с обществом и другими слоями культуры. Художественную культуру можно определить как совокупный способ и продукт художественной деятельности людей.

Художественную культуру можно трактовать как систему трех взаимодействующих подсистем: художественного производства, художественных потребностей и социального института художественной культуры. Понятие «художественная культура» включает в себя совокупность созданных обществом художественных ценностей, а также сам процесс их создания, распространения и восприятия, усвоения обществом и конкретным человеком. Для архитектора, в отличие от искусствоведа, особое значение приобретает построение модели художественной культуры как системы социальных институтов, обеспечивающих создание художественных ценностей, воспроизводство их творцов, воспроизводство художественных ценностей и потребление их публикой. В научной литературе уже дана схема взаимосвязанных блоков в художественной культуре. Ее составляющие таковы: 1) создатели продуктов художественной деятельности; 2) институты создания и тиражирования продуктов художественной культуры – творческие союзы, киностудии, издательства, фирмы звукозаписи; 3) продукты художественной культуры; 4) институты сохранения и распространения продуктов художественной культуры – библиотеки, архивы, музеи, выставки, театры, цирки, концертные организации, кинопрокат, клубы, книготорги; 5) институты и каналы художественного образования и воспитания населения, пропаганды продуктов художественной культуры – лектории, художественная самодеятельность, реклама, информация; 6) процессы освоения искусства людьми, реализуемые посредством трех

видов деятельности человека: знакомства с произведениями искусства, приобретения искусствоведческих знаний, собственного художественного творчества;7) институты руководства художественной культурой, выполняющие в известной мере роль внешнего фактора.

Художественная культура является подсистемой культуры. Это совокупный способ, продукт и принцип организации художественной деятельности, которая включает в себя все процессы, протекающие вокруг искусства – создание, хранение, восприятие и т. д. – и процессы, обеспечивающие его успешное функционирование – воспитание художников, публики, критики и т.д.

Сущность художественной культуры заключается в том, что творец (профессионал, любитель, народный умелец) благодаря своим развитым чувствам образно познает и образно же моделирует какой-то фрагмент реальности, а затем передает это зрителю или слушателю в эстетически выразительной форме. Художественная культура охватывает все население. Так, многие люди в молодости пишут стихи и музыку, рисуют, некоторые продолжают делать это на протяжении всей жизни. Но только то, что создано выдающимися мастерами своего дела в сфере художественной деятельности, хранится в веках как имеющее наивысшую ценность для общества и составляет искусство. Искусство – часть художественной культуры, ее вершина.

Художественная культура – это особая целостная культура: в ней органически соединяется материальное и духовное производство. Центральным звеном художественной культуры является искусство как совокупность деятельности в рамках художественного творчества субъекта и результатов.

Понятие «художественная жизнь» несводимо к художественному творчеству, созданию произведений профессионального и непрофессионального искусства. Оно не отождествляется и с художественной культурой.

Существует множество различных определений художественной жизни общества: процесс функционирования художественной культуры в конкретных социально-исторических условиях, живое функционирование всех подсистем художественной культуры, активное бытие художественной культуры, область общественной жизни, основу которой составляет деятельность по производству, распространению и усвоению художественного сознания вместе с соответствующими отношениями и институтами и т.д.

Григорий Юрьевич Стернин дал следующее толкование понятия «художественная жизнь»: «Это... само искусство и его взаимоотношение со зрителем, разные виды и формы выставочной деятельности, общественные притязания различных художественных организаций и группировок и их действительная роль в культурном быте, художественная критика и ее воздействие на творческую практику, равно как и обратное влияние, которое

испытывает критическая пресса, отражая тенденции развития искусства» [17, 154]. Добавим к этому развитие художественного образования, формирование частных коллекций и создание публичных художественных музеев.

Понятие «художественная жизнь» может предусматривать не только временной, но и региональный аспект функционирования художественной культуры.

Таким образом, проблематика художественной жизни является в необходимости выявления не только особенности самого искусства, его творцов, своеобразных качеств их личности, но и того, кому это искусство предназначено.

Творческий процесс всегда предопределен этими двумя двигателями: творческой личностью и потребителем того результата художественного труда, который этой личностью произведен.

Взаимодействие этих сил чрезвычайно сложны, различны на разных этапах развития культуры и в разных историко-художественных ситуациях, но всегда важны, необходимы для выявления закономерности движения искусства. Между художником и зрителем разворачивается целая шкала опосредующих звеньев: критика, художественное образование, выставочные объединения, коллекционирование и многое другое.

Таким образом, понятие «художественная культура» поглощает понятие «художественная жизнь», которая, в свою очередь, определяет культурные связи в стране, отдельном регионе, области через какой-либо вид искусства.

Художественная жизнь – это динамичный процесс, переживающий периоды активности и спада, отражающий историческую ситуацию, особенности общественной жизни. Особый динамизм термину придает слово «жизнь», которое с философской точки зрения может пониматься как форма движения материи. Тем самым подчеркивается необходимость рассматривать художественную жизнь, с одной стороны, как изменяющуюся открытую систему, обладающую внутренними причинами развития, с другой стороны, как тесно связанное с жизнью общества явление. Именно от общественных потребностей в значительной мере зависит масштаб тех или иных форм художественной жизни, которые в свою очередь влияют на развитие общества.

Существуют различные подходы к понятию «художественная жизнь»:

– социально-исторический подход, художественная жизнь непосредственно связана с общественной, и каждой эпохе свойственна своя модель интерпретации процессов эволюции искусства;

– социально-психологический подход, взаимодействие человеческого сознания и искусства является необходимым условием формирования конструктивных отношений индивида с окружающим миром;



– аксиологический подход, художественная жизнь – главная составляющая формирования общечеловеческой системы нравственных ценностей.

В свою очередь в современной научной литературе существует две модификации социально-исторического подхода к определению понятия «художественная жизнь». В первом значении художественная жизнь определяется как область общественной жизни, основу которой составляет деятельность по производству, распространению и усвоению художественного сознания вместе со всеми соответствующими отношениями и институтами. В процессуальном отношении деятельность в художественной жизни распадается на художественное производство и художественное потребление. Во втором значении художественная жизнь понимается как процесс функционирования художественной культуры в конкретных социально-исторических условиях. В литературе высказывалось мнение, что художественная жизнь общества есть не что иное, как процесс функционирования художественной культуры в конкретных социально-исторических условиях [12, 150], что она – «актуальное бытие художественной культуры» [28, 270]. Чаще всего художественная жизнь раскрывается через взаимодействие одновременно существующих направлений, школ, тенденций. Сюда же включают событийный ряд функционирования искусства: хронику спектаклей, выставок и публикаций, создание учреждений и ассоциаций.

Мы следуем за принципами анализа художественной жизни, сформулированными Г.Ю. Стерниным. Художественная жизнь понимается нами как сфера «диалога между современниками и пластическим творчеством, диалогом, дающим много для понимания исторического самосознания эпохи», а изобразительное искусство является «органической частью художественной культуры своего времени, ее общих духовных устремлений, ее общественного бытия, ее жизнестроительных усилий» [4, 154]. Художественная жизнь общества – это, прежде всего, само искусство и его взаимоотношение со зрителем, разные виды и формы выставочной деятельности, а также различные формы общественной жизни, поскольку искусство не может развиваться изолированно от общества. Современное искусствоведение «не может не учитывать тот факт, что искусство и художественные технологии перестали восприниматься как сфера изящного, но включаются в сложные социально-культурные комплексы, в которых выполняют роль активного творческого компонента» [там же].

Важным для нашего исследования являются также понятия «культурная среда» и «художественная среда».

«Культурная среда» – термин, который приобрел статус самостоятельности лишь в начале 90-х гг. XX в. Культурная среда понимается нами как устойчивая совокупность личностных и вещественных элементов данной культуры, духовно-идеологических отношений и институтов. Она включа-

ет личностные, вещественные, нормативные, духовно-идеологические свойства. Культурная среда включает в себя социально-культурные объекты, связанные с созданием и распространением культурных ценностей.

«Художественная среда» – понятие, более узкое, чем «культурная среда». Его определение можно сформулировать по аналогии с предыдущим понятием как устойчивую совокупность личностных и вещественных элементов данной художественной культуры, ее отношений и институтов. Художественная среда включает в себя социально-культурные объекты, связанные с созданием и распространением художественных ценностей.

Личность как элемент культурной среды одновременно выступает как ее творец и ее же результат. Дискуссии опознаваемости и непознанности творческого «Я» ведутся на протяжении многих лет, рождая новые взгляды на существо креативной личности и тех институтов культуры, которые эту креативность должны стимулировать и развивать.

Особая сфера изучения феномена художника связана с анализом эволюции его статуса в истории разных национальных культур; выявлением исторических вех и этапов становления его самосознания, обретения художником собственной социальной и культурной идентичности. «Проблема предназначения и смысла деятельности Художника решалась в XIX веке главным образом в социальном и искусствоведческом аспектах, в XX веке окрашивалась в политические тона, становилась объектом психологии. Зависимый от объективного (экономического) и субъективного (политического) факторов, исторических смен функциональной доминанты, статус Художника не оставался неизменным: почетный гражданин, мастеровой, творец. Центральная фигура мира человека в ряду вождей, философов, ученых ответственна за умножение красоты, рост человеческого в человеке. Традиционный атрибут Художника – честь, совесть, долг. Высокий ранг его в Европе поддерживался 200 лет», – подчеркивает Олег Александрович Кривцун [93, 167].

Особенность личностной структуры художника – многообразие связей с миром. В его деятельности отражены общие, вечные и современные запросы и потребности людей, трансформирующие эстетический идеал. Художественный процесс мотивируется потребностью в творчестве. Но не только талант и гений движут им.

Культура в совокупности ее подсистем и срезов опосредует творчество и личность художника. В качестве факторов влияния выступают традиции культуры, в том числе художественной, ее современный уровень, включая материальный, современные потребности, вкусы, идеалы, искусство.

Художественная культура, в которой доминирует духовный, идеальный фактор, влияет на деятельность. Охранная среда художника – образовательно-воспитательная подсистема культуры (искусствознание, критика, эстетика). Они определяют самосознание художника – воли, выступающей в роли свободы, свободу творчества, и его ответственность.

На изломах веков и тысячелетий в искусстве проступают кризисные черты. Теряя почву под ногами, художник испытывает растерянность, оцепенение. В мире глобальной относительности, распространившейся и на культуру, смысл понятия «художник», как создателя ценностей почти что утрачен. Этому противостоит все более суровое и строгое требование субъектов художественно-профессиональной среды (между художником и всей культурой, художником и массами).

Культура, ее творцы и носители являются индикатором конструктивности взаимодействия традиционного и инновационного, местного и привнесенного, полем поиска наиболее продуктивных форм компромисса, отвечающих реальным потребностям большей части общества.

При выборе пути реализации художник руководствуется рациональным, практическим отношением к жизни. Творец, как правило, не мог найти иного выхода и иного пути для реализации своего образования, таланта или способностей. Рациональные мотивы его деятельности были обусловлены, прежде всего, чувством «выживания» в существующих условиях.

Творческая личность является элитарной по своей сути и всегда прогрессивным и динамичным элементом общества. В условиях субкультуры, предоставляющей немного вариантов для самореализации, проблема самовыражения творческой личности приобретает особую рельефность и остроту, и переживается, осознается, прежде всего, самим творцом.

Стремясь к творческой самореализации, художник становится главным носителем глубинной идентичности региона, выразителем его самобытности. Являясь по своей сути элитарной личностью, возбудителем творческого начала, наиболее прогрессивным и динамичным элементом культуры, он участвует в формировании культурной среды, способствующей активизации культурного самосознания региона.

## 1.2. Стиль Регентства в Англии (Дж. Нэш)

Большой энциклопедический словарь *Britanica* определяет архитектуру, как искусство и технику проектирования зданий. «Практика архитектуры включает пространственные отношения, ориентацию, объемно-пространственную структуру в пределах окружающей среды, технические конструктивные системы, в противоположность проектам в гражданском строительстве. Соответствие, уникальность, эстетически воспринимаемый ответ на функциональные требования и ощущение места в пределах окружающего физического и социального контекста отличают сооружение как представление архитектурной культуры» [32, 61]. В то же время, определяет строительство зданий, как «технические методы и индустрия, необходимые для сборки и монтажа сооружений» [32, 999].

Архитектурный стиль – совокупность основных черт и признаков архитектуры определенного времени и места, проявляющихся в особенностях ее функциональной, конструктивной и художественной сторон (приемы построения планов и объемов композиций зданий, строительные материалы и конструкции, форма и отделка фасадов, декоративное оформление интерьеров), входит в общее понятие стиля как художественного мировоззрения, охватывающего все стороны искусства и культуры общества в определенных условиях его социального и экономического развития; совокупность главных идейно-художественных особенностей творческого мастера.

XIX в. был временем революционных изменений во многих областях жизни. Англия демонстрировала свое превосходство, энергично способствуя развитию архитектуры и искусства, поэтому история архитектуры довольно сложная. Архитектурный стиль, который являлся основным в XIX в. и дал название всей эпохе – классицизм, готика, неоготика и т.п.

Термин «классицизм» можно интерпретировать как приверженность канонам, которые считаются характерными для классики или обладающими универсальной и неизменной значимостью. Классическому искусству присуще изящество и уравновешенность, простота, достоинство, строгость, упорядоченность, правильность пропорций.

Английскую архитектуру XIX в. делят на три направления, которые существовали одновременно:

- архитектуру Регентства – прямое продолжение георгианских традиций предыдущего века;

- архитектуру Романтизма – направление, направленное на возрождение разных предшествовавших стилей;

- индустриальную архитектуру.

Стиль Регентства (Regency style) – стиль декоративного искусства и архитектуры в период регентства принца (1811-1820), сына Георга III, при душевнобольном отце, а затем правления Георга IV (1820-1830). Однако с точки зрения архитектуры эпоха Регентства охватывает первые тридцать лет XIX в. – период, когда элегантный неоклассицизм с роскошными резиденций перекидывается на обычные городские дома и даже затрагивает градостроительство. Дизайнеры заимствовали как структурные, так и орнаментальные мотивы из греческой и римской античности. Под влиянием архитектурных находок лорда Элгина и других археологов-любителей, любовь к античным и египетским мотивам, выросла еще больше. Повсеместно распространяются такие элементы декора, как каменная резьба, рельефы, воспроизведенные в гипсе колонны, драпировки и т.п. Богатые британцы отправлялись в археологические экспедиции в Грецию и везли оттуда в Британию все древности, какие им удавалось раскопать, пробуждая интерес нации ко всему греческому. Египетские мотивы, напоминающие о Египетском походе Наполеона (1798), стали также частью стиля Регент-

ства. Возрождение вкуса к шинуазри (китайщине) видно из имитации бамбука и «японских» лаковых изделий. Любовь принца к французской мебели способствовала популярности образцов, украшенных латунной инкрустацией во французском стиле. Декор основывался на богатых контрастах экзотического дерева и использовании металла или живописи.

Покровительствуя архитектору Джону Нэшу, Георг IV финансировал восстановление Виндзорского замка. В духе тенденций того времени построен и Британский музей – хранитель эллинского мрамора. Это самое впечатляющее сооружение греческого возрождения в Англии, спроектированное Робертом Смерком в 1820-х гг. Фасад музея с торжественными ионическими колоннами типичен для английского архитектурного стиля той поры, пропагандировавшего сдержанное величие. Популярность греческого возрождения в Шотландии, на родине шотландского Просвещения, привела к тому, что Эдинбург превратился в Северные Афины. Ведущим архитектором в Шотландии был Уильям Генри Плейфэр (1750-1823), наделивший эллинистической элегантностью такие здания, как Королевская шотландская академия. И все же эпоха Регентства – это не только классицизм. Любовь Георга IV к декоративности породила «культ стилей». Экзотические восточные мотивы пагоды Чемберса в Кью-Гарденз возведены до беспрецедентных высот в Королевском павильоне в Брайтоне, спроектированном Джоном Нэшем. Строительство павильона началось в 1815 г. и заняло семь лет. Луковичные купола и каменные решетки говорят о влиянии индийской и исламской архитектуры, в интерьерах – немало восточных элементов.

Эпоха Регентства не принесла каких-то новых веяний в архитектуру. Дома среднего класса продолжали традиции классицизма прошлого века, и даже века Иниго Джонса (1573-1652) и Кристофера Рена (1632-1723). Само деление на классицизм XVIII и XIX в. достаточно условно – некоторые из зданий были построены еще в предыдущем веке. Однако нас интересуют не точные временные границы, а развитие стиля. Именно в XIX в. наступит расцвет классицизма и его закрепление в качестве главенствующего стиля в строительстве.

Одним из самых знаменитых архитекторов того времени был Джон Нэш (1752-1835). Нэш работал по заказам принца Уэльского с 1798 г. По поручению принца-регента, он перестраивает один из центральных районов Лондона и создает элегантный квартал резиденций – Риджентс-парк. Принцип строительства тот же, что и в Бате: строгие линии улиц, амфитеатры и т.п.; в самих домах широко применяется ордерная система, лепнина и т.п. Дома светлые и нарядные. Нэш построил для себя замок Ист Кауз (East Cowes Castle) на острове Уайт (the Isle of Wight) в 1798 г., который оказал большое влияние на готическое возрождение. Впоследствии наводнил Англию и Ирландию замками, домами и коттеджами в готическом или итальянском стиле. Спроектированный им Риджент-парк (the Regent's

Park) в Лондоне (1811) включает в себя канал, озеро, лесной массив, ботанический сад и, на периферии, торговые ряды (аркаду) и живописные группы жилых домов. В 1821 г. Нэш начал перестройку Бэкингем-хауса в Лондоне в королевский дворец, но был смещен с должности прежде, чем проект был завершен; т.к. было начато следствие о разумности его затрат и самого проекта. Спроектированные Нэшем Восточная и Западная парковые деревни в Лондоне (завершенные после смерти архитектора его главным помощником Джеймсом Пеннеторном) послужили образцом для «пригородов-садов», где дома, отделенные друг от друга, располагались произвольно.

Букингемский дворец (Buckingham Palace) – один из немногих действующих королевских дворцов. Всего во дворце 19 парадных залов, 52 королевские и гостевые спальни, 188 спален для служащих, 92 офиса и 78 ванных комнат. Длина фасада дворца 108 м, в поперечном направлении размер дворца составляет 120 м, высота дворца – 24 м.

Во времена правления Якова I (1603-1625) на участке, где потом был построен Букингемский дворец, была основана плантация тутовых деревьев для разведения шелковичных червей. Когда в 1628 г. Карл I пожаловал этот сад лорду Астону, здесь уже стояло внушительное здание. Первые зафиксированные в документах строительные работы на этом участке проводились в 1633 г., когда лорд Горинг (1608-1657), купивший участок у сына Астона, построил «красивый дом, другие здания и службы, а в другой части разбил сад с фонтанами, террасный сад, внутренний двор и прачечную». На самом деле похоже, что он расширял более ранние постройки. К 1668 г. здание стало домом Генри Беннета (1618-1685) – статс-секретаря Карла II и впоследствии графа Арлингтонского. В сентябре 1674 г. дом был полностью уничтожен пожаром, как записал Джон Эвелин, «в котором сильно пострадали драпировки, посуда, редкие картины и мебель». Дом Арлингтона был немедленно отстроен заново, проект был выполнен в стиле того времени. В 1698 г. дом был сдан в краткосрочную аренду Джону Шеффилду (1648-1721), третьему графу Малгрейву и маркизу Норманби, которому в 1703 г. был пожалован титул герцога Букингемского. Год спустя Шеффилд, посчитав, что у дома чрезвычайно устаревший вид, полностью стер его с лица земли. Новый дом, построенный герцогом Букингемским, стоял на том самом месте, где сейчас стоит Букингемский дворец, а его основная планировка и расположение внешнего двора определили все последующие переустройства.

Этот дом был задуман на гораздо более широкую ногу, чем его архитектурные предшественники, и ему предстояло стать образцом для подражания, в особенности для архитекторов начала XVIII в. при постройке загородных домов. Первые проекты были, вероятно, подготовлены Уильямом Тэлменом (1650-1719) – контролером работ Вильгельма III и архитектором интерьеров новых королевских парадных апартаментов в Хэмптон-

Корте. Похоже, что Тэлмен и Шеффилд не сошлись во мнениях и, как позже сказал сэр Джон Вэнбрю, этим домом «управлял образованный и изобретательный капитан Уинн». Это был тот самый Уильям Уинн, который в отличие от Тэлмена не занимал какой-либо официальной должности, но был ответственным за значительное количество крупных и значимых зданий на пороге XVIII столетия.

Букингемский дворец строили лучшие из художников и ремесленники того времени. В своих притязаниях на постройку личного дворца герцог Букингемский невольно посягнул на бывший королевский тутовый сад. Это не вызывало вопросов, пока в 1761 г. Джон, третий граф Бьют, воспитатель и советник Георга III, не занялся покупкой дома для короля. К этому моменту Букингемский дворец находился в руках незаконнорожденного сына герцога – сэра Чарльза Шеффилда. Его вынудили продать дом королю за 28000 фунтов стерлингов. Между 1762 и 1776 гг. дом был изменен как внутри, так и снаружи. Общая стоимость работ составила 73000 фунтов стерлингов. Работами руководил инспектор Министерства общественных работ Томас Уорсли по проекту королевского учителя архитектуры Уильяма Чемберса (1723-1796). В 1775 г. в доме поселилась королева Шарлотта Мекленбург-Стрелицкая (1744-1818). С этого времени Букингем-Хаус стал известен просто как «Дом королевы».

Новый король Георг IV (сын королевы Шарлотты) столкнулся с проблемой проведения больших приемов, аудиенций и заседаний Тайного совета. Его собственная лондонская резиденция – Карлтон-Хаус (Carlton House) – больше не годилась для этих целей. Иностранцы посетители и журналисты все чаще отмечали тот факт, что в растущей столице державы, обладающей величайшим могуществом в мире, нет достойного королевского дворца.

В мае 1825 г. канцлер казначейства приказал архитектору Нэшу представить план расширения и модернизации Букингем-Хауса на утверждение королю. План был полностью принят, а Парламенту был предложен билль о «ремонте и улучшении» Букингем-Хауса. Проект Нэша в сущности был планом расширения Букингем-Хауса. Строительство началось в 1825 г., но было прервано смертью Георга IV пять лет спустя и было завершено примерно в 1840 г. – в первые годы царствования королевы Виктории (1837-1901). Изменения и дополнения к проекту значительно повысили стоимость работ, к тому времени, когда дворец стал пригодным для жилья, было израсходовано примерно 800 000 фунтов стерлингов.

Дворец Нэша стал шедевром, точно отражающим положение Британии в мире и предоставляющим достойное жилище монарху и двору. Воедино были собраны выдающийся проект в стиле французского неоклассицизма, качество материалов и отделки, лучшие художники и мастера для выполнения всех видов работ, а также то, что один из ранних критиков назвал «отпечатком нации», который можно найти в каждой детали.

Между двумя флигелями возвели Мраморную арку (Marble Arch), как парадные ворота в Букингемский дворец. Джон Нэш за основу взял знаменитую триумфальную арку Константина в Риме. Арка построена из каррарского мрамора. При королеве Виктории архитектор Эдвард Блор (1787-1879) получил указание подготовить планы нового крыла, чтобы обеспечить необходимое увеличение площади личных и служебных помещений. Новое крыло, ставшее фасадом, скрыло дворец Нэша от широкой публики, а Мраморную арку пришлось перенести в Гайд-парк.

Проект с самого начала был поставлен в жесткие финансовые рамки. Блору приказывали уполномоченные по делам лесов, которые сами назначили консультативную группу из других выдающихся архитекторов, включая Роберта Смерка (1781-1867) и Чарльза Бэрри (1795-1860), спроектировавших Британский музей и здание парламента. Несмотря на эти меры предосторожности, было решено отделать новое крыло снаружи известняком из Кана в Нормандии, который импортировался в Англию в течение нескольких веков, но до сих пор использовался только для внутренних работ. Уже в 1866 г. он начал сильно разрушаться в загрязненном воздухе Лондона, и на протяжении последних сорока лет XIX в. дефекты приходилось скрывать, нанося краску слой за слоем.

Фасад дворца был трехэтажным, а центральный фронтиспис был украшен гигантскими коринфскими пилястрами и увенчан скульптурной группой «Четыре возраста человека», окруженной скульптурными группами «Святой Георгий, поражающий дракона» и «Британия», работы Джона Тернота (1795-1849). Самым значительным элементом проекта Блора стал центральный балкон, который был включен по предложению принца Альберта Саксен-Кобург-Готский (1819-1861), мужа королевы Виктории.

Строительные работы 1847-1850 гг. были организованы на принципиально другой основе, нежели система во времена Нэша, по которой дворец строился двадцать лет назад. В то время каждый вопрос отделки каждого компонента здания обсуждался отдельно; на этот раз все работы были переданы в руки одного подрядчика, который, в свою очередь, отвечал за выдачу субконтрактов субподрядчикам, занимающимся конкретными заданиями. Решение этой задачи легло на плечи Томаса Кьюбитта (1788-1855), предприимчивого строителя и разработчика, ответственного за большинство фасадов викторианского Лондона в качестве подрядчика при строительстве усадеб Бедфорда и Гровенора.

Планировка нового внешнего двора была поручена архитектору Децимусу Бертону (1800-1881) и ландшафтному дизайнеру Уильяму Эндрюсу Нэтфилду (1793-1881). Чугунная ограда была выполнена Генри Грисселом на чугунолитейном заводе Риджентс Канал (Regent's Canal). Новая ограда была установлена между скульптурными колоннами, вырезанными Джоном Томасом (1813-1862), – весьма плодовитым скульптором и архитектором. С обеих сторон центральные ворота Букингемского дворца были



украшены колоссальными колоннами, увенчанными дельфинами и гирляндами из раковин, которые снаружи украшали королевские вензеля, и двумя дополнительными колоннами со львом и единорогом (щитодержатели на королевском гербе), а также рельефным изображением королевских регалий.

Томас изготовил двадцать шесть колонн поменьше, некоторые из которых должны были выступать в роли опор фонарей. Когда в 1913 г. ограда внешнего двора была снова переделана, центральные колонны Томаса были перенесены в место, которое превратилось в Северные центральные ворота, а их точная копия (где вензель короля Эдуарда VII был заменен на вензель королевы Виктории) установлена в южной части.

В 1846 г. был закончен королевский семейный павильон на побережье в Осборне. Поэтому королева Виктория приняла решение продать павильон в Брайтоне в 1850 г., а вырученные средства (53000 фунтов стерлингов) направить на строительство нового крыла Букингемского дворца. Министерство общественных работ настояло, чтобы вся обстановка из Брайтона, спроектированная Джоном Нэшем, была бы использована при отделке интерьера нового крыла. Несмотря на то, что этот пример «королевской утилизации» преследовал своей целью экономию, похоже, что в действительности он оказался гораздо дороже новой отделки. Общая стоимость нового крыла составила 95500 фунтов стерлингов.

Кроме строительства нового крыла были переделаны интерьеры парадных залов дворца. В 1852 г. Пеннеторн закончил строительство бального зала в южной части дворца. Бальный зал был также предназначен для проведения музыкальных концертов. Рядом с бальным залом разместился банкетный зал. Для внешней отделки этих залов использовался камень из Бата, скульптуры были выполнены из коадского камня.

Принц Альберт серьезно занимался изучением искусства эпохи Итальянского Возрождения и во время путешествия по Италии в 1839 г. встретился с Людвигом Грюнером, который стал советником принца по убранству Букингемского дворца. В новой отделке интерьеров прослеживается особый интерес принца Альберта к творчеству Рафаэля (1483-1520). Как сказано в путеводителе Букингемского дворца: "Сразу после завершения Бальный и Банкетный залы были самыми утонченными английскими образцами того стиля убранства, который Корнелий усовершенствовал в Мюнхене, а Лео фон Кленце использовал для дворцов Санкт-Петербурга. Они вывели Букингемский дворец в первые ряды по убранству в Англии. ... Интерьер дворца и более ранние проекты, выполненные для принца Альберта, сохранились до конца столетия". В этом абзаце Корнелием обозвали Петера Йозефа фон Корнелиуса, немецкого художника, одного из лидеров группы "Назарейцы", пытавшихся возродить стиль мастеров Средневековья и Раннего Ренессанса. А Лео фон Кленце, немецкий архитектор, художник и писатель, выдающийся представителем классицизма, основа-

тель стиля «неогрек», дворцы в Санкт-Петербурге вообще не строил. Его единственная работа в Петербурге: Новый Эрмитаж.

Лондонская атмосфера, насыщенная угольной пылью и дымом, загрязняла здание дворца. Именно из-за воздействия смога король Эдуард VII (1841-1910) решил провести косметический ремонт вскоре после своего восшествия на престол в 1901 г. Был проведен также капитальный ремонт систем отопления, вентиляции и электрического освещения.

В убранстве Парадного входа, Мраморного зала и Парадной лестницы С.Х. Бессан из фирмы «Бертрам и Сын» заменил викторианские полихромные украшения на общераспространенную схему «белое с золотом», которая сохранилась до сегодняшнего дня. Сложнее было с заменой отделки Бального и Банкетного залов, не в последнюю очередь из-за того, что королева Александра Датская (1844-1925) считала викторианский проект Бального зала совершенством. В итоге в 1906-1907 гг. ремонт проводили подрядчики из декораторских фирм «Уайт Эллом» и «Джексон и Ко.» без архитектурного проекта. Интерьер был упрощен и почти полностью перекрашен в цвета: белый с золотым. Король Эдуард действовал несколько поспешно и ликвидировал много из того, что создали его родители.

В феврале 1901 г. был учрежден комитет, который возглавил Реджинальд Бретт, виконт Ишер – секретарь Министерства общественных работ. Целью комитета было собрать средства со всех концов империи для завершения грандиозной аллеи для процессий. Она должна была связать Трафальгарскую площадь (изначально спроектированную Нэшем и позже завершенную Чарльзом Бэрри) с Букингемским дворцом и заканчиваться «великой архитектурной и живописной переменной» перед самим дворцом. Архитекторы Эрнест Джордж, сэр Эстон Уэбб, сэр Томас Дрю (1838-1910), доктор Роланд Андерсон и Томас Джексон были приглашены для подготовки проектов в сотрудничестве с единственным скульптором, Томасом Броком (1847-1922). Вся композиция, начиная с арки Адмиралтейства и заканчивая центральной скульптурной группой, – остается наиболее величественным примером градостроительной архитектуры Лондона. Ворота и колонны по периметру площади, средства на возведение которых, поступили из Австралии, Канады и Южной Африки, стали церемониальными входами в Грин-Парк (Green Park) и Сент-Джеймский парк (St James's Park). Они были украшены резными орнаментами с изображениями животных и достопримечательностей разных частей Британской империи работы Дервента Вуда, Генри Пеграма и Альфреда Друри. Сам Брок взял на себя скульптуры центральной композиции.

Центральный памятник охраняют восемь огромных бронзовых фигур: Прогресса и Мира, Промышленности и Сельского Хозяйства, Живописи и Архитектуры, Кораблестроения и Войны. Каждую группу сопровождал стоящий лев, моделью для которых послужили львы из лондонского зоопарка. К моменту церемонии открытия мемориала, состоявшейся 16 мая

1911 г., эти бронзовые скульптуры еще не были установлены. Статуи были окончательно установлены в 1924 г.

С 1866 г. мягкий канский камень, использованный Эдвардом Блором при отделке восточного крыла, вызывал беспокойство, а часовым часто приходилось скрываться в своих будках от падающих фрагментов кладки. Поскольку в фонде по возведению памятника королевы Виктории оставалось достаточно средств, то было решено переделать почерневший, осыпающийся фасад. В июне 1912 г., через год после коронации нового короля Георга V (1910-1936), Уэбб и Брок снова получили указание подготовить проекты, но с очень жесткими ограничениями. Средства позволяли произвести только изменения отделки фасада, поэтому любой новый проект должен был полностью сохранять пропорции и расположение оконных проемов первоначального фасада Блора, а центральный балкон не должен был быть укорочен. Генеральным подрядчиком работ стала фирма «Лесли и Ко».

Брок изготовил королевский герб 8 метров в поперечнике для центрального фронтона. Остальные архитектурные украшения были выполнены Уильямом Сильвером Фритом (1850-1924). Работы на участке начались 5 августа и были завершены 7 ноября 1913 г.

Будучи частью проекта памятника королеве Виктории, ограда внешнего двора была переустроена так, что осталось только двое ворот с южной и северной стороны. Вскоре после этого стало ясно, что для церемониальных целей все же необходимы центральные ворота, расположенные на одной оси со скульптурой мемориала и балконом дворца, и Уэбб спроектировал новую пару более высоких столбов для этой цели. В качестве окончательного элемента мемориала, у Бромсгроув Гилд в 1905 г. были заказаны три пары величественных бронзовых ворот.

Во время Второй мировой войны была разрушена юго-западная оранжерея, галерея в северном конце восточного фасада, а также более 100 метров ограды внешнего двора. Ограда была восстановлена Бромсгроув Гилд, но сами здания невозможно было отремонтировать в течение нескольких лет, пока не подошла их очередь в выделении материалов и рабочей силы. Когда стало возможным выделить ресурсы для перестройки оранжереи герцог Эдинбургский предложил на ее месте построить "Галерею Королевы" для показа произведений искусства из королевского собрания. В 1962 г. галерея открыла свои двери. К пятидесятилетию юбилею правления королевы Галерея была перестроена и значительно расширена по новому проекту Джона Симпсона.

Ионический портик спроектировал Эдуард Блор в 1831 г. Этот вход был предназначен для иностранных послов, прибывающих ко двору, а также членов правительства, дипломатов и военных, обладающих особой привилегией: правом доступа. Узкий проход внутри называется по-французски *Entrée* – право на вход. Его в 1924 г. спроектировал сэр Чарльз

Эллоу. Из Entrée посетители через Нижний коридор попадают к Парадному входу. С площадки у входа виден внутренний квадратный двор. Видны флигели Нэша, облицованные батским камнем с фризами и капителями из коадского камня. Левый (северный) флигель отведен под службы лорда-гофмейстера и департамента личного секретаря, наверху – жилые помещения. В правом (южном) флигеле – службы маршала двора и королевского казначея, вверху – жилые помещения.

Парадный вход образует нижнюю часть двухъярусного портика, спроектированного Нэшем в центре здания. Именно к нему несколько раз в неделю прибывают в экипажах послы, которые в сопровождении маршала дипломатического корпуса представляются королеве при вступлении или оставлении своего поста в Лондоне. Гости королевы прибывают к этому входу для участия в приемах в саду или вечерних приемах.

В парадном вестибюле королева встречает глав государств и представляет старших придворных королевского двора в первый день государственного визита. Нэш создал впечатление гораздо большего и интересного пространства с помощью мраморных колонн, перемежающихся с маршами лестницы, что обеспечивает лучший обзор с трех сторон помещения. Сейчас в убранстве этого помещения преобладают белый, красный и золотой цвета – схема, которую ввел король Эдуард VII вскоре после своего восшествия на престол в 1901 г. При Нэше зал был более красочным благодаря использованию скальола (искусственного мрамора, изготовленного из цемента или штукатурки с добавлением мраморной крошки) в панелях, помещенных над позолоченными нишами в каждом углу. Как и мрамор для колонн, скальол был поставлен Джозефом Брауном, но вскоре материал начал трескаться, и уже в 1834 г. панели пришлось перекрасить. Мраморные статуи в самих нишах были также установлены при короле Эдуарде VII, который приказал привезти их из Осборна – дома своих родителей на острове Уайт, после того, как дом стал национальным достоянием в 1902 г. Все четыре статуи были заказаны королевой Викторией и принцем Альбертом у художников, работающих в Риме: Ричард Джеймс Уайетт «Нимфа Дианы, несущая зайца» (1850), Густав Эдуард Вольф фон Хойер «Психея с лампой» (1851), Пьетро Генерани (1789-1869) «Флора» (1848), Уильям Тид Младший «Психея, оплакивающая гибель Амура» (1847).

Самый дорогой элемент Парадного вестибюля – это каминная полка, вырезанная скульптором Джозефом Тикстоном. Она стоила 1000 фунтов стерлингов, а проект был скопирован Нэшем с каминной полки, установленной во дворце Тюильри в Париже архитекторами Шарлем Персье (1764-1838) и Пьером-Франсуа-Леонаром Фонтеном (1762-1853). В оригинале над циферблатом находится бюст Зевса, но в Букингемском дворце это бюст Георга IV.

В общей сложности в Парадном вестибюле и прилегающем Мраморном зале было установлено 104 колонны. Каждая была выполнена из цель-

ного блока мрамора, добытого в Раваччоне, недалеко от Каррары в Тоскане, под руководством каменотеса Джозефа Брауна, который с октября 1825 г. целый год провел в каменоломнях; всего было добыто 2022 тонны мрамора. Еще 338 тонн мрамора было закуплено Брауном у торговцев в Лондоне. Капители колонн выполнены не из мрамора, их отлил из металла Сэмюэль Паркер.

Парадная лестница Букингемского дворца невелика. Баллюстрады из позолоченной бронзы, поставленные Сэмюэлем Паркером в 1828-1829 гг., стоимостью 3900 фунтов стерлингов, продолжены в позолоченной отделке окружающих стен. Переход из относительной темноты парадного вестибюля к яркому свету лестницы помогает вызвать чувство восхищения и ожидания. Со всех сторон площадки видны гипсовые рельефы с группами амуров в витых люнетах, а на фризах внизу изображены четыре времени года. Они были изготовлены по проекту Томаса Стотарда (1755-1834). Создание рельефов было поручено его сыну – граверу А.Дж. Стотарду. Группы в люнетах создал Фрэнсис Бернаскони (1762-1841). Вверху по центру стоит уменьшенная копия статуи "Персей" Бенвенуто Челлини (1500-1571).

Лестница освещается естественным светом через невысокий стеклянный купол, гравировку панелей которого выполнила фирма Уэйнрайт. Королева Виктория разместила на стенах в верхней части лестницы серию портретов своих ближайших родственников в полный рост, включая портреты бабушки и дедушки – Георга III и королевы Шарлотты, портреты родителей – герцога и герцогини Кентских, а также портрет своего предшественника на троне – её дяди Вильгельма IV (1765-1837) и его жены королевы Аделаиды Мейнингенской (1792-1849). Королева Виктория любила подобные композиции, и здесь портреты выступали в роли постоянной «цепочки встречающих» – кто бы ни поднимался по лестнице, он одновременно знакомился с королевской семьей.

На верху лестницы двери из красного дерева с зеркалами ведут в небольшую комнату, изначально задуманную как приемная, но затем преобразованную в караульное помещение. Несмотря на свои небольшие размеры, это одно из наиболее удачных пространств работы Нэша во дворце. С апсидами, колоннами из каррарского мрамора и богато украшенным лепным потолком (работы Бернаскони), оно служит архитектурной увертюрой к ожидающему впереди великолепию. Богатое убранство дверей Нэша, украшенных орнаментами с мотивом короны в лучах солнца и дюжинами геральдических лилий из позолоченного металла, поставленных Паркером по цене 3 пенса за штуку, присутствует во всех парадных покоях. Это же украшение было применено Пеннеторном в интерьере новых апартаментов в 1850-х гг., когда он попеременно использовал зеркальное и простое стекло, создавая впечатление бесконечной галереи.

Благодаря потолку, состоящему из двадцати восьми плотно подогнанных гнутых и резных фонарей, вставленных в позолоченный гипсовый орнамент, создается впечатление, что находишься внутри огромной шкатулки с драгоценностями. Гипсовые рельефы с изображением Войны и Мира были выполнены по модели Джона Томаса. Две мраморные статуи королевы Виктории и принца Альберта были установлены здесь в 1849 г. В Зеленой гостиной Нэш разделил стены абстрактными пилястрами, украшенными лепной позолоченной сеткой с отдельно отлитыми и прикрепленными соцветиями. Пилястры поддерживают фриз из гирлянд и фестонов, украшенным геометрическими фигурами. Вся лепнина поставлялась лондонской фирмой «Джордж Джексон и сыновья», а Уильям Гроггон выложил по краю пола инкрустацию с повторяющимися патерами (круглым орнаментом) со вставками из падуба и атласного дерева. Единственные детали комнаты, добавленные после Нэша, – это высокие зеркала в резных, золоченых, украшенных орнаментами рамах, которые, вероятно, появились в 1830-х гг. Это помещение всегда было обито зеленым шелком. Первоначально это был так называемый «табинет», сорт поплина, сотканный в Ирландии в 1834 г. по специальному указанию королевы Аделаиды – жены Вильгельма IV. Он был заменен в 1864 г., вместе с зелеными и золотыми шторами и балдахинами. В дальнейшем замены обивки происходили примерно каждые тридцать лет, с некоторыми изменениями рисунка.

Тронный зал – один из самых выразительных интерьеров Нэша в Букингемском дворце. Все сделано так, чтобы внимание концентрировалось на возвышении, где стоят троны. Балдахин и троны отделены от основного пространства зала порталной аркой, в которой два крылатых гения в человеческий рост, выполненные по модели Франсиса Бернаскони и отлитые из гипса, держат гирлянды с инициалами Георга IV. Стены разделены узкими гипсовыми полосами из дубовых листьев. Над проектом работали несколько фирм и мастеров. Бесчисленные отдельные гипсовые орнаменты – розетки, листья и гирлянды – были поставлены фирмой «Джордж Джексон и сыновья». В своде, расположенном на фоне крестовой решетки, находятся щиты с изображениями гербов королевств Англии, Шотландии, Ирландии и Ганновера, размещенных на королевском гербовом щите; а под и над щитами – ленты двух главных орденов королевства – ордена Подвязки и ордена Бани. Эта геральдическая работа из литого, расписанного и позолоченного гипса была выполнена фирмой «Буллок и Картер». Длинный гипсовый фриз выполнен по проекту Томаса Стотарда, модель в глине выполнил Эдуард Ходжес Бэйли (1788-1867), после чего фриз был отлит и установлен по частям. На нем изображены эпизоды войны Алой и Белой розы, разделенные на четыре части. Средневековый характер фризов и геральдическое великолепие над ними напоминают богатую, пышную церемонию коронации Георга IV в 1821 г., когда король и его двор проследовали в Вестминстерское аббатство в роскошных средневековых костюмах. По-

сколько дворец оставался незавершенным к моменту смерти короля, то Георг IV так и не взойшел на эту сцену. Поэтому на почетном месте у входа напротив трона, под охраной двух ангелов-хранителей, стоит гипсовый бюст его младшего брата, который унаследовал трон под именем Вильгельма IV в 1830 г. Дверные рамы были отделаны скальолом Уильямом Скроггоном по моделям Уильяма Питта. Королева Виктория была первым монархом, использовавшим Тронный зал. Современные драпировки из малинового шелка представляют собой возврат к первоначальному проекту зала: большую часть прошлого века стены были окрашены в цвет светлого камня. Многие предметы интерьера, использованные в этом зале, ранее располагались в Карлтон-Хаусе, в том числе резные и позолоченные орнаменты, выполненные в 1795 г., представляющие четыре времени года и расположенные по обе стороны от балдахина, которые, вероятно, были перенесены из тронного зала Карлтон-Хауса.

Над входной дверью Беллона – богиня раздора – подталкивает враждующие стороны. У неё под ногами представлены две пары фигур, по словам Стотарда, «сын, узнающий во враге своего умирающего отца и умирающий сын, оплакиваемый отцом. Это я позаимствовал у Шекспира: слишком сильный и впечатляющий образ потерянного времени». Над порталной аркой изображена Битва при Тьюксбери (1471). Молодого принца Эдуарда, сына Генриха VI, стоящего в окружении офицеров, бьет в лицо Эдуард IV – это сигнал к его убийству герцогами Кларенсом и Глостером, в то время как солдаты уводят королеву Маргарет в лондонский Тауэр. Напротив окон изображена Битва при Босуорт-Филд (1485). Сэр Уильям Стэнли водружает на голову Генриха VII корону, которая венчала потерпевшего поражение Ричарда III. По обеим сторонам Стотард отразил два наиболее злодейских поступка Ричарда III: убийство принцев в Тауэре (справа) и ложное обвинение Гастингса (слева). Над окнами изображена свадьба Генриха VII и Елизаветы Йоркской (дочери Эдуарда IV), которая привела к объединению домов Йорка и Ланкастера, символами которых служат белая и алая розы. Для контраста с фризом напротив Стотард поместил группы танцоров и «семью, живущую в мире и покое, отец наставляет своих сыновей, а мать дочерей в различных занятиях». Стотард черпал вдохновение из шекспировских версий этих исторических событий. Он был одним из немногих знатоков древностей, стремясь соблюсти историческую точность при создании декораций и костюмов.

Разместив эту огромную галерею в самом центре дворца, Нэш создал достойное и впечатляющее помещение для коллекции картин Георга IV большая часть которых с момента приобретения находилась практически постоянно в запасниках, просто из-за недостатка места в Карлтон-Хаусе. Несмотря на выдающееся качество картин Ганса Гольбейна (1497-1543), Харменса ван Рейна Рембрандта (1606-1669), Питера Пауля Рубенса (1577-1640), Джованни Антонио Каналетто (1697-1768) и других художников, в

этой галерее не предполагалось тихого благоговейного созерцания произведений искусства, которое царит в музеях. Нэш спланировал галерею на втором этаже, для того чтобы она могла выступать в качестве основного помещения для приемов во дворце. Сегодня здесь проходят приемы на несколько сотен гостей, каждый из которых достиг особых высот в своей профессии или обществе, например, в спорте, искусстве, добровольной службе, промышленности и изобретениях. Галерея также время от времени используется для проведения банкетов в пользу благотворительных учреждений и организаций, находящихся под патронажем членов королевской семьи, а в течение года здесь собираются люди, удостоенные наград, перед тем как пройти в бальный зал на инвеституру.

В галерее использовано естественное освещение («верхний свет»), которое в начале XIX в. считалось необходимым для созерцания картин. Первая экспозиция была спроектирована Уильямом Сегье, который при Георге IV служил смотрителем королевских картин и продолжал занимать эту должность в первые годы правления королевы Виктории.

К концу XIX в. центральное остекление Блора начало протекать во время дождей, оно было заменено только в 1914-1915 гг. главным архитектором Министерства общественных работ Фрэнком Бейнсом. Был создан совершенно новый стеклянный потолок, расположенный на 60 см ниже предыдущего. Одновременно был добавлен карниз и гипсовый фриз с целью уменьшить площадь стен, а картины, все еще очень многочисленные, были повешены на более низком уровне, чем раньше. Дверные коробки были спроектированы Уильямом Питтом и отделаны гипсом и скальолом Уильямом Кроггоном. Во время переделки в 1915 г. декоративные элементы вокруг дверных проёмов были отделаны панелями, украшенными резьбой в стиле XVII в., выполненными Х. Х. Мартином из Челтенхема. При переделке были сглажены арочные своды и переставлены колонны на каждом конце галереи, а также был заменен паркетный пол. Современная схема отделки появилась в 1964 г.

Зал шелковых гобеленов служит для связи парадных покоев Нэша с помещениями, пристроенными королевой Викторией в 1856 г. Единственное вышитое итальянское полотно XVII в., которое находится в вестибюле картинной галереи, раньше висело в этом помещении вместе с тремя другими. И хотя после того, как в 1965 г. было изменено убранство зала, все гобелены были перенесены, старое название сохранилось.

Восьмиугольная библиотека возведена на месте библиотек, которые архитектор Уильям Чемберс пристроил к Букингемскому дворцу в конце XVIII в. Как только сын Георга III – Георг IV – передал все книги народу, эти прекрасные комнаты оказались лишними, и после реконструкции, проведенной Нэшем, осталась только одна из библиотек – Восьмиугольная. В проекте Восточной или «Променадной» галереи сэра Джеймса Пеннеторна использовал архитектурный стиль Нэша. Помимо копирования остеклен-



ных дверей Нэша из красного дерева и использования верхнего света, Пеннеторн использовал пятую мраморную каминную полку, выполненную по тому же проекту, что и каминные полки в картинной галерее, на этот раз с медальоном Рембрандта.

Как только было решено построить новый балльный зал для королевы Виктории, возникла настоятельная необходимость создать комнату для ужина достаточного размера, чтобы обеспечить подачу напитков и закусок для нескольких сотен гостей одновременно. Проект этих двух помещений был подготовлен сэром Джеймсом Пеннеторном, и в конечном итоге для этой комнаты было выбрано помещение Восьмиугольной библиотеки Георга III, которая прежде там располагалась. Гипсовые барельефы над дверными коробками (две группы, представляющие Вакха и Флору, повторяются дважды) были оформлены Уильямом Тидом-младшим по проектам Джона Гибсона. На одной из мраморных каминных полок стоят бюсты Георга IV и Вильгельма IV (полка была создана Нэшем для использования в другом месте), а другая копия – современница комнаты и включает бюсты королевы Виктории и принца Альберта. Проект Пеннеторна предусматривал стол для ужинов длиной 41 м П-образной формы. Другой длинный стол собирались поставить в Восточной галерее для подачи чая и кофе на парадных балах. В наши дни банкетный зал каждый год используется как балльный зал во время дипломатического приема королевы и рождественских танцев.

Впервые открытая в 1855 г., эта огромная комната, размеры которой составляют 14 м высоту, 34 м длину и 18 м в ширину, была залом для балов и концертов. Впервые зал использовали для бала 8 мая 1856 г. Во время инвеститур, банкетов и приемов на хорах сегодня располагается один из придворных домашних оркестров. В другом конце комнаты гипсовые статуи, выполненные Уильямом Тидом, установлены на вершине триумфальной арки, между сфинксами и балдахином трона. Крылатые фигуры на верху арки изображают в символической форме Историю и Славу. Они поддерживают медальон с профилями королевы Виктории и принца Альберта. Тронный балдахин под ними был создан в 1916 г., с использованием тяжелых бархатных расшитых золотом занавесей из шамиана, сделанного для выхода короля Георга V и королевы Мэри в Дели на площади Дурбар в 1911 г. Существующие сегодня портьеры были поставлены лондонской фирмой «Хил и сыновья» в 1967 г. Первоначально сразу по завершении отделки Балльного зала газовые люстры работы фирмы Ослер из Бирмингема были установлены в панелях потолка, а дополнительные газовые приборы были помещены позади окон на верхнем уровне. Теперешние люстры установлены в 1907 г.

Художественное оформление корпуса органа – все, что осталось от очень сложной схемы, изобретенной для зала принцем Альбертом и его советником по художественному оформлению Людвигом Грюнером. Су-

шествующее ныне белое и золотое художественное оформление было введено королем Эдуардом VII, который нанял архитектора Франка Верити и фирму-подрядчика Уайт Аллом для реконструкции комнаты, заказав гигантские рифленые ионические пилястры в 1904-1907 гг.

Каждый год Бальный зал является местом проведения двадцати церемоний награждения, когда награжденные, чьи фамилии публикуются в списках получивших почетные звания под Новый год и ко дню рождения королевы, получают знаки отличия из рук королевы (иногда от её имени их вручает принц Уэльский). Вечером первого дня государственного визита, королева, сопровождаемая другими членами королевского семейства, дает прием в честь прибывшего с визитом главы государства в Бальном зале, во время которого 160 гостей сидят за длинным П-образным столом.

В Бальный зал есть два входа: дверь из Восточной галереи ведет в «нижний» конец Бального зала и является входом для публики или общим входом, в то время как дверь с того конца, где находится трон, ведет через комнаты по западной стороне в личные королевские апартаменты. На церемонии введения в должность королева и её свита вступают через Западную галерею, чтобы находиться на возвышении, но на государственных банкетах королева ведет основного гостя и других гостей в процессии через главные парадные апартаменты в Бальный зал через Восточную галерею. Западная галерея (первоначально Галерея приближения) была спроектирована Пеннеторном для связи с парадными апартаментами работы Нэша и близка к ним по стилю. В люнеттах с обоих концов – гипсовые группы по модели Уильяма Тида: «Рождение Венеры» и «Фетида, несущая доспехи Ахилла».

Большое преимущество комнат на западной стороне главного этажа – это вид на сад площадью 16 гектаров. Летними вечерами комнаты заливают солнечный свет, и свежий воздух заполняет их, часто неся аромат свежескошенной травы и уникальное чувство «сельской жизни в городе» – *tus in urbe* (фраза, которая была вырезана на карнизе дома герцога Букингема на этом участке).

В медальонах на карнизе потолка видны инициалы Уильяма IV и королевы Виктории – это помещение, изначально спроектированное Нэшем, была завершено позднее других, после смерти Георга IV в 1830 г., когда постройка дворца была внезапно приостановлена. Проект потолка выполнен Эдуардом Блором. Украшения, некоторые из которых были сделаны из позолоченного папье-маше фирмой CJ. Bielefeld, более свободны и красочны, чем у Нэша. Блор также спроектировал орнаменты над дверями, большие зеркала и ламбрекены и подходящие картинные рамы, поставленные Ponsonby and Co. вместе с портретами правителей ганноверской династии супругами, от Георга I до Георга IV. В их число не включена «непокорная королева», супруга Георга IV Каролина Брауншвейгская. Как и се-

рия на парадной лестнице, настоящее размещение было идеей королевы Виктории.

План Нэша включал две большие гостиные, тогда известные как Северная и Южная гостиные, расположенные по двум сторонам от центральной гостиной. Теперь эти комнаты известны как Белая и Голубая гостиные и Музыкальная комната. Голубая гостиная, расположенная дальше всех из трех этих гостиных от личных апартаментов, ранее являлась бальным залом дворца, перед тем, как Пеннеторн внес изменения в 1855-1856 гг. Вероятно, что эта комната ранее выглядела еще более впечатляющей. Тридцать колонн были выполнены Джозефом Брауном с отделкой из скальола, цвет которого по-разному описывали как «порфирный» и как «малиновый»: стены комнаты тогда были обиты алым шелком, а шторы и ламбрекены были из алого бархата. Колонны были выкрашены в 1860 г. под оникс, что само по себе является шедевром троплея (оптической иллюзии), а синие обои появились по указу Королевы Мэри (1516-1558). Троплей – это технический приём в искусстве, целью которого является создание оптической иллюзии того, что изображённый объект находится в трёхмерном пространстве, в то время как в действительности нарисован в двухмерной плоскости. Наверное, авторы хотели отметить точную имитацию оникса.

Музыкальная комната находится в центре Западного фронтона, с видом на сад. Вдоль стен установлены шестнадцать колонн из скальола, расписанные под лазурит. На фризе здесь и в двух смежных гостиных видны оригинальные элементы «треугольник в гирлянде», которые могли быть заимствованы из масонских изображений. И Нэш, и его покровитель Георг IV были франкмасонами. Над фризом видны еще три гипсовых рельефа, изображающие младенцев, работы Уильяма Питта, олицетворяющие Прогресс Риторике. Рельефы изображают Красноречие (напротив окон), Удовольствие (над дверью в Голубую гостиную) и Гармонию. Музыкальная комната иногда используется для частных концертов и играет более общую роль в процессе королевских приемов вместе с другими парадными апартаментами. Эта комната также используется для крещения членов королевской семьи. Пол в Музыкальной комнате не менее внушителен, чем потолок, но в меньшей степени открыт для глаз. Это прекрасный пример паркета работы Томаса Седдона, партнера фирмы «Морель и Седдон», которая была создана, чтобы обставить мебелью Виндзорский замок, в то же самое время, когда строился Букингемский дворец. Инкрустированный палубом, палисандром, древесиной харпуллии и атласного дерева, пол обошелся в 2187 фунтов стерлингов и 3 шиллинга. В своем свидетельстве перед парламентским комитетом по отбору подрядчиков для Букингемского дворца в 1831 г., Седдон гордо предсказал, что «через пятьдесят лет паркет останется в том же отличном состоянии, что и теперь: при желании по нему можно возить вагоны». Для «Северной гостиной» Нэш приберег один

из своих самых оригинальных проектов потолка. Как и в других местах, плоское «ложе» составлено из лучистых кругов, заключенных в прямоугольники, но свод полностью изменен в манере, которая напоминает некоторые из более ранних работ Нэша для Георга IV в Брайтонском павильоне. Скульптурно-художественное гипсовое оформление под сводом – работа Уильяма Питтса. Комнату обрамляют гигантские пилястры, архитектурный ордер которых полностью придумал Нэш, включая звезду ордена Подвязки и крылатый мотив, который также появляется на дверях во всех парадных комнатах. Пилястры были первоначально поставлены Джозефом Брауном в желтом скальоле (под сиенский мрамор), который впоследствии был покрашен, а комната была обита обоями из золотого и белого узорчатого дамаста.

В гостиной на северной стене висит большой портрет королевы Александры кисти Франсуа Фламенга (1908). Небольшая корона на голове королевы была изготовлена для королевы Виктории, которая ее носила в последние годы своего правления. В трех десюдепортах (декоративная композиция, расположенная над дверью) гостиной находятся три картины. В каждом конце комнаты в стену под высокими зеркалами встроены по две пары облицованных черным деревом шкафчиков с позолоченными бронзовыми креплениями. Они были сделаны во Франции, возможно, Адамом Вейсвейлером, и включают панели с флорентийской мозаикой. Шкафчики получили расширенное использование, к ним были добавлены боковые полки, и один из них (в северо-западном углу) был встроен в скрытую дверь. Когда дверь открывается, то и зеркало и шкафчик двигаются вместе, давая членам королевской семьи возможность входить и выходить незамеченными из парадных комнат в личные апартаменты, расположенные за стеной. Именно здесь гостей представляют королеве в ходе многих приемов, проводимых в парадных комнатах в течение года.

Приемная была создана Эдуардом Блором, чтобы связать личные и парадные апартаменты; в ней есть двери, ведущие в Картинную галерею, Тронный зал и Королевский кабинет – приемную комнату, которая ведет в Белую гостиную. Низкий потолок позволил разместить оркестровую комнату в пространстве вверху, с балконом, выходящим на Картинную галерею. Эта вспомогательная лестница была также введена Блором, обеспечивая альтернативный доступ и в личные и в парадные апартаменты. Строгая экономия, введенная после завершения строительства дворца после смерти Георга IV очевидна, если посмотреть на балюстраду из позолоченного свинца (а не позолоченной бронзы, как на парадной лестнице). Стена напротив лестничной площадки первоначально освещалась из высокого окна, в котором в конце царствования королевы Виктории находился мемориальный витраж в память принца Альберта Виктора, герцога Кларенса и Авондейла, старшего сына Альберта Эдуарда, принца Уэльского, который умер в 1892 г.

Мраморный зал расположен непосредственно под Картинной галереей и первоначально был спланирован для выставок скульптуры. Хотя этот зал, с впечатляющими колоннами работы Джозефа Брауна и полом из цветного мрамора, и соответствовал своему предназначению, но там был один серьезный недостаток, а именно – недостаток дневного света. Дневной свет считался не менее важным для созерцания скульптуры, чем для созерцания картин, и Антонио Канова (1757-1822) был среди самых ярких сторонников такого условия для выставления своих собственных работ, три из которых находятся здесь. Массивные мраморные группы и две морские нимфы работы Эмиля Вольфа (1802-1879) и Карла Штейнхойзера в XIX столетии были размещены в Картинной галерее и в Зале шелковых гобеленов. Их постаменты из английского алебаstra и синего химеттского мрамора, были разработаны Франком Бэйнсом для этих комнат в 1915 г. Остальные скульптуры, которые теперь находятся в Мраморном зале, являются дальнейшими примерами известного собрания, заказанного королевой Викторией и принцем Альбертом у скульпторов, работавших в Риме. Как и те, что находятся в парадном вестибюле, они были перевезены сюда из Осборна по приказу короля Эдуарда VII после 1902 г. Кроме колонн, пола и двух мраморных каминных полок (которые были перевезены из Карлтон-Хауса), художественное оформление Мраморного зала также в основном было делом короля Эдуарда VII и его декораторов, фирмы «С. Н. Bessant». В ходе этого процесса фестоны из позолоченного дерева и подвески с фруктами и цветами были перенесены сюда из восточного крыла.

Аудиенц-зал был первоначально задуман как библиотека, поскольку находился в центре анфилады комнат первого этажа, служивших личными апартаментами Георга IV. Когда дворец был занят королевой Викторией, эти апартаменты были переделаны в гостиные для вновь реорганизованного двора Её Величества. Аудиенц-зал был отремонтирован в 1853 г. (дата указана на штукатурке потолка), когда это помещение использовалось для крещения младшего сына королевы Виктории, принца Леопольда. В том же году королева Виктория вывесила еще один цикл своих любимых «династических» портретов; в овальных позолоченных рамах представлены портреты европейских королевских семей, имеющих отношение к королеве Виктории, включая бельгийскую королевскую семью и дом Ганновера. Две черные мраморные каминные полки в оправе из позолоченной бронзы первоначально были поставлены Б.Л. Вуллиами для дома на Гровенорсквер в Лондоне и были впоследствии перемещены в замок Кастл-Райзинг в Норфолке. Они были куплены королевой Мэри и установлены здесь в 1925 г. под руководством сэра Чарльза Аллома.

Простираясь более чем на 73 м в длину, западный фасад, выходящий в сад, остается в некоторой степени «частным» фасадом дворца, хотя он и давно служит фоном для королевских приемов на открытом воздухе, а начиная с 1993 г. является частью маршрута для посетителей. Фасад остался

преимущественно таким, каким его спроектировал Нэш. К более поздним периодам относятся центральный полукупол и поднятый фронто́н, представляющие собой результат изменения Эдуардом Блором купола Нэша, и массивный блок балльного зала Пеннеторна в правом (южном) конце. Центральный эркер, который Нэш, должно быть, планировал по типу французских сооружений XVIII в., таких как отель де Салм Пьера Руссо, изначально поддерживал шесть фигур из «искусственного камня», представляющих Добродетели, выполненных Ж.К.Ф. Росси в 1836 г., с четырьмя военными трофеями. Как и статуи, стоявшие на парапете Восточного крыла, эти фигуры также были сняты в 1960 гг. из соображений безопасности. Эскизы рельефных изображений на верхних стенах по каждой стороне эркера были созданы Джоном Флакманом (1755-1826), а изваял их сэр Ричард Уэстмакотт из мальтийского камня. Они представляют сцены из жизни Альфреда Великого и были завершены в 1831 г. Рельефное изображение из портлендского камня на уровне фронтона также было выполнено Уэстмакоттом. Оно сформировано из двух отдельных рельефных изображений, изначально находившихся на Мраморной арке. Вдоль балюстрады террасы расположены двенадцать больших ваз. Эскизы шести колоколообразных ваз были созданы Томасом Гримсли в 1829 г. и выполнены из «искусственного камня» Уильямом Кроггоном. Шесть овальных урн были выполнены преемником Кроггона по бизнесу, Дж. М. Блашфильдом, и, вероятно, датируются 1830 гг. Храмовый фасад, которым завершается проход в южном конце, был спланирован Джоном Симпсоном как часть перестройки Галереи Королевы в 2002 г. Его форма навеяна формой Храма Изиды в Помпеях.

«Битва стилей» эпохи Регентства развилась в эклектический ретроспективизм викторианской архитектуры. В борьбе за возрождение духа старины готика в итоге затмила классицизм, однако она часто использовалась в сочетании с другими стилями: в объеме одного сооружения, помимо готических элементов, присутствовали черты, свойственные неоклассицизму, архитектуре Елизаветинской эпохи, а также французскому Ренессансу, Венеции и Италии. Тяга к помпезности прошлых веков вкупе с богатством современности порождала грандиозные здания пакгаузов, железнодорожных вокзалов и магазинов. Даже промышленные предприятия зачастую имели изысканные фасады в греческом, готическом или итальянском стиле. В 1838 г. Джон Маршалл замаскировал свою льнопрядильную фабрику за фасадом в стиле древнеегипетской архитектуры. Трудно сказать, смогли ли рабочие, проводившие на фабрике 72 часа в неделю, оценить эту имитацию храма Гора (237-57 гг. до н.э.) в Эдфу. Несмотря на все многообразие стилей, в развитии викторианской архитектуры можно выделить три этапа.

Ранневикторианский период (1830-1850). Господствует готика, считавшаяся подлинно английским стилем. Реакция на индустриализацию,

возглавляемая критиком Джоном Рескином (1819-1900), породила одержимость эстетикой идеализированной средневековой Британии. Господа Чарльз Бэрри (1795-1860) и Огастес Уэлби Нортмор Пьюджин (1812-1851) воссоздали готический стиль в здании английского парламента; это сооружение с остроконечными башнями несколько тяжеловесно. Правда, Томас Кьюбитт (1788-1855) и принц Альберт (1819-1861), выстроив в итальянском стиле дворец Осборн-Хаус на острове Уайт в 1840-х гг., доказали, что эклектизм по-прежнему остается главенствующим направлением в архитектуре.

Средневикторианский период (1850-1870). Чрезмерная декоративность готики достигла небывалых высот, когда ведущим архитектором стал Джордж Гилберт Скотт (1811-1878). Одно из его самых красивых творений – здание гостиницы в неоготическом комплексе вокзала Сент-Панкрас. Сам вокзал, открывшийся в 1868 г., потрясал воображение: кирпичная кладка и решетчатые конструкции были типичны для общественных зданий Викторианской эпохи, олицетворявших ее блеск и великолепие. Недавно открытый после длительной реконструкции, обновленный и сияющий, Сент-Панкрас теперь является крупнейшей узловой станцией с терминалом для скоростных поездов «Eurostar».

Поздневикторианский период (1870-1900). В 1870-х гг. пальму первенства у готики перехватил уютный «домашний» стиль, который пропагандировало движение «Искусства и ремесла», возникшее как выражение тоски викторианцев по безыскусному прошлому. В русле этого эстетического направления развился викторианский стиль королевы Анны, или стиль «домашнего возрождения», для которого характерно сочетание красного кирпича, щипцовых крыш и цветочных мотивов, не имеющее ничего общего с подлинным стилем королевы Анны XVIII в.

### 1.3. Архитектура романтизма

Отличительная черта многих построек того времени – большие окна и сложное плетение ажурных металлических решеток, похожих на пагоды. Часто можно встретить простые, почти не декорированные стены и низкие крыши, что делало дома похожими на средиземноморские – иногда это впечатление дополнялось еще и крашенными на итальянский манер ставнями.

Всем направлениям XIX в. присущи попытки поиска новых форм через старые. Стилевое единство ушло в прошлое – началась так называемая "битва стилей". Теперь архитектор решал две задачи: удачную планировку и удобство, и стиль.

Поначалу сентиментализм и выросший из него и в противовес ему романтизм находили вдохновение в сельской красоте, средневековых

традициях и всяческих экзотических влияниях. По всей стране на землях усадеб появлялись ложные руины, коттеджи в сельском стиле и т.п. В самих усадьбах часто можно было найти "готическую библиотеку" или "китайскую столовую". Это стремление к необычному, достигло своего апофеоза в так называемом Королевском павильоне (Royal Pavilion) на фешенебельном английском курорте в Брайтоне, который предназначался для увеселений принца-регента (впоследствии Георга IV). С этой целью архитектор Джон Нэш перестроил здание палладианского стиля в эффектный дворец в эклектичной и причудливой манере, так называемой живописной архитектуры (1815-1822). Нэш воплотил стремление зодчих XVIII века к живописности, выступавшей в разнообразных обликах, от восточного стиля до готики.

Королевский павильон начался с маленького фермерского домика, который в 1786 г. снял на морском побережье принц Уэльский. В 1787 г. он отдал распоряжение увеличить здание, и вскоре домик превратился в роскошную виллу в стиле неоклассицизма с ротондой. Став в 1812 г. регентом, принц Георг поручил архитектору Дж. Нэшу провести реконструкцию виллы. Внешне здание напоминает индийскую архитектуру: купола, остроконечные башенки. Но внутренние интерьеры оформлены в китайском духе: индийские мотивы (колонны в виде пальм) сочетаются с китайскими (желтый цвет, подсвечники с драконами). Все это соответствовало моде на мистические настроения и восточную экзотику, рожденной поэтами-романтиками.

Отделка дворца выполнена с высочайшим мастерством. Хотя Нэш и опирался на труды предшественников Хамфри Рептона (1752-1818) и Джеймса Уайатта (1746-1813), его проект стал вызовом не только строительным технологиям, но и хорошему вкусу своего времени: интерьеры дворца украшало замаскированное под бамбук чугунное литье, а их великолепие подчеркивало недавно появившееся газовое освещение.

Малые купола, расположенные над помещениями, примыкающими к главному салону, не имеют никакого функционального назначения. Они были сооружены исключительно для придания целостности всей композиции.

Фасады павильона облицованы искусственным мрамором из гипса (стукко), что вообще характерно для творчества Нэша. Купола изначально были раскрашены под батский камень. В главном куполе расположены три спальни с каминами. Туда ведет винтовая лестница внутри круглой готической башни, с зубчатым парапетом вверху. Для освещения спален в куполе прорезаны окна.

Безопорные колонны образуют галерею, опоясывающую здание снаружи. Между ними расположены подковообразные решетки-экраны, восходящие к индийским джали, для защиты интерьера от прямого солнечного света.



Главный луковичный купол напоминает об архитектуре эпохи Великих Моголов. Внутри центрального купола есть металлический каркас, установленный над главным салоном. Сначала пространство внутри него предполагалось оставить свободным. Однако каркас оказался достаточно прочен для размещения овальной бильярдной и двух салонов.

Изогнутые фасады палладианской виллы были сохранены, но закрыты, как ширмой, стенами цокольного этажа с дверями, выходящими прямо на газон. Чугунный каркас главного салона придает куполу характерную форму и служит опорой для бильярдной внутри башни. Нэш использовал чугунную арматуру и как декор, создающий впечатление, что лестница сделана из бамбука, или маскирующий колонны под пальму. Это находки Нэша – первый из известных случаев применения чугуна для украшения интерьера.

Нэш начал работу с возведения над банкетным залом и музыкальным салоном шатрового покрытия типа пагоды, которое и предопределило восточный стиль всего здания. Музыкальный салон – венец архитектурной фантазии Нэша. Подвесные газовые светильники со стеклянными абажурами в виде цветка лотоса освещают блестящий купол, образованный ярусами позолоченных фестонов. Нижний фриз со стеклянными панелями-вставками подсвечен изнутри. На стенах летящие драконы поддерживают шелковые драпировки с кистями. Позолоченные шары, колокола и обвившиеся вокруг филенок змеи дополняют богато инкрустированный декор. На стенных панно – сцены в китайском стиле. Установленный в салоне орган долгое время был самым звучным в стране.

Одна из самых красивых комнат во дворце – Банкетный зал с роскошной люстрой, которую держит дракон. Когда люстру зажигали, то казалось, что это пламя изрыгается из пасти чудовища. В 1845г. дворец-резиденцию закрыли.

Через пять лет Корпорация Брайтона выкупила Павильон и сумела вернуть вывезенную оттуда мебель, картины и другие предметы интерьера. Павильон избежал разрушения, но со временем стал использоваться для самых разных целей. Например, во время 2-ой мировой войны в нем располагался госпиталь для индийских солдат-инвалидов. В 1975 г. в Музыкальный зал Павильона была брошена граната, после чего потребовалось немало усилий, чтобы вернуть ему первоначальный вид. Масштабная реставрация Павильона началась в 1982 г. Вокруг дворца разбили сады в стиле времен Регенства. В октябре 1987 г. по югу Англии пронесся разрушительный ураган – купол Музыкального зала был поврежден, и помещение пришлось опять реставрировать. Королевская семья безвозмездно предоставила в зал новую мебель предметы интерьера. В настоящее время, благодаря современному освещению, ночью Павильон превращается в сказочный дворец из "Тысячи и одной ночи".

Дань классицизму отдал и Роберт Смерк (1781-1867), построивший здание Британского музея на Рассел-стрит. Британский музей (The British Museum) – самый старый и самый большой музей Лондона был основан в 1753 г. благодаря пожертвованию более 71 тысяч экспонатов из коллекции сэра Ганса Слоуна (1660-1753), и открыт в 1759 г. Первым зданием для музея стал Монтегю-хауз (Montague House) – особняк XVII в., расположенный в лондонском районе Блумсбери. Однако площади данного особняка надолго не хватило, поскольку коллекция Британского музея постоянно увеличивалась, и места для выставления и хранения экспонатов было недостаточно. Руководство музея начало думать над расширением музея путем добавления к особняку построек.

Первой была добавлена Галерея Таунли (Towneley Gallery), в которой размещались классические скульптуры, однако впоследствии она была снесена, а на ее месте возведено здание Смёрка. Сегодня именно это здание является центральным в Британском музее. Идея Роберта Смёрка по реконструкции здания музея в стиле возрождения классического стиля зародилась еще в 1823 г., но была воплощена в жизнь только тридцать лет спустя. Это новое здание представляло собой четырехугольное строение, расположенное в северной части Монтегю-хауса. Южное крыло нового строения заменило старую постройку. Знаменитый читальный зал библиотеки музея, перекрытый куполом, имеющим 42 м в диаметре, был возведен в 1856–1857 гг. братом Роберта, Сиднеем Смерком.

«Белое крыло» (White Wing), спроектированное архитектором Джоном Тейлором, было добавлено спустя тридцать лет. Галереи короля Эдварда VII в стиле изящных искусств, стали частью Британского музея в 1914 г. Галереи Парфенона, спроектированные американцем Джоном Расселом Поупом (1874-1937), были построены для размещения скульптур Парфенона и были открыты в 1939 г. Однако из-за масштабных разрушений во время Второй мировой войны здание было подвержено реконструкции и снова было открыто в 1962 г. Еще одно новое крыло было добавлено в 1980 г., в нем разместились ресторан и сувенирная лавка. В 2000 г. был открыт Большой двор королевы Елизаветы II. Площадь этого крытого стеклянной крышей помещения – 8 тысяч кв. м. Большой двор создает внутренний двор музея со знаменитым круглым читальным залом посередине. Дизайн помещения был спроектирован Норманом Фостером (р.1935), благодаря его решениям посетителям стало проще ориентироваться в музее.

Британский музей очень быстро приобрел славу одной из наиболее выдающихся достопримечательностей Лондона. Экспонаты из Британского музея охватывают период истории человечества в два миллиона лет. Сокровища разных мировых культур собраны под одной крышей и доступны для всех. Британский музей фактически включает в себя несколько музеев совершенно различного профиля. В его состав входит Музей археологии и этнографии, библиотека, собрание гравюр и рисунков и Музей естествен-

ной истории, отпочковавшийся еще в 1881 г. от основных коллекций и занимающий самостоятельное, большое здание в Южном Кенсингтоне. За этим перечислением скрываются бесчисленные памятники культуры, вывезенные англичанами из различных стран, найденные во время археологических раскопок, приобретенные из частных собраний. В Британском музее находится огромная коллекция памятников древнеегипетского искусства, особенно богатая монументальной скульптурой; знаменитые рельефы ассирийских дворцов; уникальные комплексы греческой скульптуры, включая мраморы Парфенона, – творение Фидия, одного из наиболее выдающихся мастеров Древней Греции, а также рельефы и статуи, украшавшие Мавзолей Галикарнасский, который греки называли одним из семи чудес света. Здесь хранятся ценнейшие коллекции мексиканских масок, бронзовые и каменные статуи из Индии и Цейлона; уникальные бронзовые рельефы и изваяния, созданные мастерами Экваториальной Африки 5-6 веков тому назад.

Заслуженной славой пользуется библиотека Британского музея. Стены читального зала библиотеки видели выдающихся ученых всего мира, известных историков, поэтов, исследователей в самых различных областях знаний.

Начинается масштабное "возрождение" стилей, появляется очень много вторичных стилей с приставкой "нео-". Наверное, самым заметным из них в Англии стал стиль неоготики. Без сомнения, самое известное его воплощение – это новое здание Парламента в Лондоне. Авторами проекта были архитекторы сэр Чарльз Бэрри (1795-1860) и Огастес Уэлби Пьюджин (1812-1852).

Всеобщую известность принес Бэрри проект по восстановлению Вестминстерского дворца, выполненный им совместно с архитектором О. Пьюджином в 1836 г., после пожара (16 октября 1834 г.), уничтожившего старое здание Вестминстера, представлявшего собой к тому времени сочетание самых разнохарактерных построек. От средневекового дворца уцелели Вестминстер-холл (зал приемов) и башня Драгоценностей (построена для хранения казны Эдуарда III).

Вестминстер-холл является самым лучшим памятником средневековой светской архитектуры в Лондоне. Вестминстер-холл занимает площадь в 1800 кв.м. Его высота 28 м. Это один из самых грандиозных средневековых залов, известных в архитектуре Западной Европы, деревянная кровля которого к тому же не поддержана никакими опорными столбами. Пролет зала в 21 м ширины перекрыт резными дубовыми открытыми стропилами, держащимися на сложной системе сильно вынесенных вперед деревянных кронштейнов. Форма этих перекрытий трудно поддается описанию. Начатый в 1097 г., он был перестроен в конце XIV в. Генри Йевель, талантливый лондонский каменщик, выложил стены. Знаменитые деревянные перекрытия были возведены при участии королевского плотника Хью Эрланда.

В Вестминстерском дворце (название существует с XI в., с момента его постройки королем Канутом), одном из самых знаменитых зданий мира, размещается парламент Великобритании. Первый дворец был построен для короля Эдуарда – Исповедника, вступившего на престол в 1042 г. Сорок пять лет спустя для Вильгельма Руфуса, сына Вильгельма – Исповедника, построили Вестминстер-холл. В XIII в. Генрих III пристроил расписанную палату, и во время его правления был созван первый парламент (от французского глагола "parler" – говорить). Он был свидетелем великих исторических событий, начиная с празднования коронации и кончая судебными процессами, связанными с предательством Родины. Здесь приговорили к смертной казни Сэра Томаса Мора, Карла I, Вильяма Валас, Гая Фокса, Графа Эссекса, а также многих других представителей высшего общества. В 1605 г. знаменитый заговор, получивший название Оружейного Пороха (Gunpowder plot) потерпел провал, и Здание Парламента не было взорвано. Сейчас он используется для проведения важных государственных церемоний.

Здание Парламента стало штаб-квартирой правительства в первой половине XI в., но, на самом деле, до 1547 г. это здание не было постоянным местом нахождения Правительства. Склеп и внутренние дворики часовни Святого Стефания, построенные в Средние Века, не были охвачены огнём, и были включены, талантливым решением, в комплекс нового здания вместе с Вестминстерским Холлом, который, в течение 600 лет, был занят Дворцом Правосудия.

Вестминстерский дворец, или Дом Парламента, одно из самых известных зданий в мире, несомненно, является символом и украшением Лондона. Здесь размещается оплот английской демократии, Парламент Великобритании: палата лордов и палата общин.

Однако, несмотря на свое древнее происхождение и широкую известность за пределами страны, палата общин долго не имела собственной резиденции. Приходилось проводить заседания в древнем Вестминстер-холле или делить территорию зала Капитула Вестминстерского аббатства с его владельцами-монахами. Лишь в 1547 году парламент получил постоянную резиденцию в капелле св. Стефана старого Вестминстерского дворца. Чтобы приспособить капеллу XIII–XIV вв. к процедуре парламентских заседаний, ее пришлось целиком застроить скамьями и галереями, что исказило архитектурный облик зала. К тому же вход в капеллу лежал через Вестминстер-холл, где заседал Верховный суд Англии. И все же, несмотря на эти неудобства, палата общин собиралась в капелле св. Стефана вплоть до пожара 1834 г., который вновь оставил ее без постоянного места заседаний.

Под руководством Бэрри парламентский комплекс был восстановлен в подражание средневековой английской готике (1840-1870). Здание Парламента возводилось с 1836 по 1865 гг. Интересно, что когда старое здание сгорело, комитет экспертов сразу предложил строить новое либо в тюдоло-

ровском, либо в перпендикулярном стиле, т.е. выбирать нужно было между двух чисто английских стилевых решений. Конечно, это решение было принято не случайно: самим обликом Парламента нужно было подчеркнуть уникальность британской нации. В результате Англия стала одной из немногих европейских стран, которая отказалась от классицизма для своего главного здания. С точки зрения конструкции в здании Парламента средневекового мало; роль стиля в данном случае – передать нравственное, религиозное, национальное значение здания.

Здание парламента – наиболее значительное творение архитектора Бэрри. И хотя оно вызвало самые противоречивые суждения и оценки, это не помешало ему сразу же стать одной из достопримечательностей города. Обращает на себя внимание верно найденная соразмерность основных объемов столь значительного по своим масштабам сооружения. Если смотреть на него издали, неизменно производит большое впечатление почти классическая строгость и широкий размах его фасадов, и при этом – живописность его очертаний в целом. Могучая, в плане квадратная, башня Виктории и огромная часовая башня, асимметрично расположенные в северной и южной частях дворца, придают ему неповторимое своеобразие. Вместе с небольшой башенкой со шпилем, помещенной над центральным залом, они не только украшают его, но и своей высотой уравнивают огромную протяженность фасадов. Башня Виктории, поднявшаяся в высоту на 104 м, оформляет королевский вход в парламент. Во время сессии на ней поднимают британский государственный флаг. Часовая башня имеет 98 м высоты. Она более известна как башня Св. Стефана. На ней установлен часовой механизм, отличающийся большой точностью. Огромный, специально отлитый для башни колокол “Биг-Бен”, весом 13,5 тонны, отбивает часы.

Наибольший интерес представляет интерьер палаты лордов. Декоративные приемы, встречающиеся во внутренней отделке всего дворца, достигают здесь своей кульминации. Потолок сплошь покрыт изображением геральдических птиц, зверей, цветов и т. п. Стены облицованы деревянными резными панелями, над которыми расположены шесть фресок. Восемнадцать бронзовых статуй баронов, добившихся у короля Иоанна Великой хартии вольностей, стоят в нишах между окнами, взирая на инкрустированный балдахин королевского трона, на ряды скамей, обтянутых ярко-красной кожей, на знаменитый диван лорда-канцлера. Этот диван напоминает о давней традиции: раньше лорд-канцлер восседал в парламенте на мешке с шерстью, символизировавшем основы британской торговли и благосостояния. Подлинный мешок с шерстью стал теперь уже музейным экспонатом, но традиция осталась: председатель палаты лордов, облаченный в черную с золотом мантию, в пышном белом парике открывает заседания палаты, сидя на мягком диване. В 1987 г. дворец был удостоен чести быть включённым в Список всемирного наследия.

О. Пьюджин считал Средние века духовным и эстетическим идеалом – в отличие от бездуховной современности. Он последовательно утверждал в своих работах неоготический стиль, и написал книгу "Контрасты", где на примерах показывал, насколько готика прекраснее, чем однообразный классицизм, и уж тем более, насколько она превосходит ужасную индустриальную архитектуру, которая делает осью английского пейзажа не шпиль средневековой церкви, а фабричную трубу. Помимо здания Парламента, он создал еще несколько строений и интерьеров, по большей части церквей. Средневековье для него – это яркие краски, интересные формы, тонкая резьба по дереву, позолота, витражи. Он работал и как дизайнер, например, создавал ткани, изразцы и даже посуду. Его взгляды и работы имели огромное влияние – неоготика стала очень популярна. В этом стиле по всей стране строят церкви и жилые дома, городские ратуши и театры.

В 1870-е гг. – в каком-то смысле в противовес таким чересчур вычурным стилям, а в каком-то смысле и вырастая из них, из их стремления убежать от современности, возникает движение "эстетизма". В архитектуре ему свойственно движение к простоте и удобству. Архитекторы этого направления любили красный кирпич и черепицу, темный дуб, достаточно простые интерьеры. Снова попытка достичь гармонии вокруг человека, а через это и у него в душе. В таком стиле построены первые «садовые пригороды» Лондона (такие как Бедфорд-парк) и других больших городов, в противовес фабричным районам.

Лондон в начале XIX в. был последней из европейских столиц, в которой еще не существовало художественного музея, открытого для широкой публики. Такие музеи, как Уффици во Флоренции, Лувр в Париже, Эрмитаж в Санкт-Петербурге, возникшие на основе коллекций королей или владетельных князей, были переданы народу в конце XVIII – начале XIX вв. В Англии же коллекции монархов все еще оставались их собственностью и украшали лишь королевские дворцы.

В Великобритании произведения искусства были сосредоточены в трех центрах: в Британском музее, основанном в 1753 г., где можно было любоваться скульптурами, медалями и книгами, но живописных полотен там было совсем немного; в Далиджской галерее (1814) в Далидж-Колледже, построенной архитектором Джоном Соуном (1753-1837), где коллекция живописи включала в себя в основном произведения XVII-XVIII вв.; в Королевской академии, основанной в 1768 г. как учебное заведение и место проведения выставок, не имеющей полотен крупных художников. Академия не располагала работами крупных мастеров, которые могли бы послужить образцами для копирования и источником вдохновения для начинающих живописцев. Поэтому художественная общественность Британии, страстно желавшая поднять уровень английской живописи и вообще национальной художественной культуры, ратовала за создание Националь-

ной галереи (National Gallery), которая по своему уровню соответствовала бы славе и мощи страны.

Одним из самых ревностных энтузиастов идеи создания галереи был сэр Джордж Бомон (1753-1827). Он пообещал передать в дар нации свое собрание картин в том случае, если для его экспонирования будет найдено достойное место, которое будет открыто для зрителей. Его примеру последовал коллекционер Холуэл Карр, поставив те же условия. Наиболее известными полотнами в их коллекциях были картины Петера Пауля Рубенса (1577-1640), Джованни Антонио Каналетто (1697-1768), Хапмкеса ван Рейна Рембрандта (1606-1669) и Якопо Робусти Тинторетто (1518-1594). Бомон и Карр были в числе первых благотворителей галереи, до сих пор состоящей на две трети из дарений частных лиц.

В 1824 г. Палата Общин выделила необходимую сумму в 57 000 фунтов стерлингов для организации музея и для покупки коллекции финансиста Джона Джулиуса Ангерстайна (1736-1823) – 38 картин, ставшей основой Национальной галереи. В мае 1824 г. картинная галерея была открыта для публики в особняке Ангерстайна на улице Пэлл-Мэлл, дом 105 (Pall Mall) и располагалась там вплоть до 1838 г.

Новое здание музея было построено в 1834-1838 гг. в неоклассическом стиле по проекту архитектора Уильяма Уилкинса (1778-1839) на Трафальгарской площади (Trafalgar Square). Строительство галереи заняло около 7 лет и воздвигнуто на одной из самых знаменитых площадей Лондона. То, что здание галереи было построено по проекту Уилкинса, сразу становится заметным тем людям, которые хорошо знакомы с историей архитектуры, поскольку выполнено оно в том непередаваемом стиле высокого классицизма, который столь характерен для всех проектов этого знаменитого архитектора. Архитектору пришлось строить галерею на месте бывшей конюшни короля. Он использовал многие достоинства этого сооружения и даже сохранил восемь колонн старой конюшни, чтобы украсить ими новое здание Национальной галереи. Плоский фасад украшен традиционными портиками, колоннами, пилястрами, треугольным фронтоном, куполом в центре. По проекту должны были быть скульптуры, но они так никогда и не были созданы. Первоначально музей делил помещение с Королевской Академией художеств, переехавшей в 1869 г. в Берлингтоун-хаус (Burlington House) на Пикадилли (Piccadilli).

В 1836 г. был издан первый двухтомный каталог всех 114 картин, хранившихся на тот момент в Галерее, с подробным описанием каждой. Первым директором музея стал художник, знаток искусства Чарльз Локк Истлейк (1793-1865), выдающаяся личность в художественной жизни викторианской Англии. Ежегодно вместе с помощниками он отправлялся на европейский континент, объезжал старинные дворцы, церкви и монастыри, посещал известных коллекционеров, разыскивая непревзойденные полотна. Истлейк был назначен хранителем Национальной галереи в 1843 г. и

оставался им до конца своей жизни. За 10 лет его руководства она пополнилась 139 шедеврами старых мастеров, например картинами Паоло Уччелло (1397-1475) «Битва при Сан-Романо» (1456-1460) и Джованни Беллини (1430/33-1516) «Мадонна луговая» (1500).

Коллекция нового музея расширялась за счет закупок, пожертвований частных лиц и организаций. Вслед за расширяющейся коллекцией разрасталось здание музея: постройки производились в 1876 г. (построено восточное крыло), 1887 г., 191г., в конце 20-х и начале 30-х гг., 1961 г., 1975 г., 1991 г. В ходе последней, относительно недавней реконструкции (1961-1975) к нему пристроили северные крылья с отдельным входом.

В 1991 г. на пожертвования владельца сети супермаркетов «Сейнсбери», известного коллекционера Саймона Сейнсбери, и его братьев было сооружено крыло, получившее название «Крыло Сейнсбери». Церемонию торжественного открытия этого крыла провела королева Елизавета II. По такому случаю была организована выставка «Картины королевы», на которой было представлено 100 полотен из королевской коллекции, самого крупного в мире частного собрания живописи: шедевры Ганса Гольбейна (1497/98-1543), Питера Пауля Рубенса (1577-1640), Яна Вермера Дельфтского (1632-1675), Антониса Ван Дейка (1599-1641) и многих других. В крыле Сейнсбери экспонируются ранние работы (1260-1510): Пьеро делла Франческа (1420-1492) («Крещение», 1450), Сандро Боттичелли (1445-1510) («Венера и Марс», 1485), а также Томаззо ди сер Джованни ди Гвидо Мазаччо (1401-1428), Филиппо Липпи (1406-1469), Андреа Мантеньи (1431-1506), Рогира ван дер Вейдена (1399/1400-1464).

В северном крыле расположены картины периода 1510-1600. Здесь собраны полотна таких мастеров, как Франческо Пармиджанино (1503-1540), Леонардо да Винчи (1452-1519), Вечеллио Тициан (1488/90-1576), Ганс Гольбейн Младший (1497/98-1543), Иероним Босх (1450/60-1516), Питер Брейгель Старший (1525-1569).

В западном крыле – живопись XVII в.: произведения Рембрандта ван Рейна (1606-1669), Я. Вермеера Дельфтского, А. Ван Дейка, П.П. Рубенса, Бартоломе Эстебана Мурильо (1617-1682), Диего Веласкеса (1599-1660), Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера (1775-1851).

В восточном крыле – картины 1700-1920: Джованни Антонио Каналетто (1697-1768), Антуана Ватто (1684-1721), Джошуа Рейнолдса (1723-1792), Джона Констебля (1776-1837), Теодора Жерико (1791-1824), Эжена Делакруа (1798-1863), Жана Огюста Доминика Энгра (1780-1867), Каца Мане (1894-1962), Пьера Огюста Ренуара (1841-1919), Теодора Руссо (1812-1867) и Жоржа Пьера Сёра (1859-1891).

В крыле Солсбери устроена экспозиция самых старых и ценных картин; в этом же крыле проводятся временные выставки. В помещении также располагается лекционный зал и компьютеризированный справочный зал для публики. Сейчас коллекция старых мастеров в крыле Солсбери уси-



лиями энтузиастов Национальной галереи продолжает постоянно расширяться – как за счет передачи картин в дар галерее частными лицами, так и благодаря поддержке общественных и частных благотворительных фондов. Так, совсем недавно галерея пополнилась работами Ж.П. Сера, Бартоломе Бермехо (1440-1498), Альбрехта Дюрера (1471-1528), Альбрехта Альтдорфера (1480-1538).

Итальянская коллекция располагает картиной Беато Анджелико (1400-1455), прекрасными работами Антонио Пизанелло (1392/95-1455), Филиппо (1406-1469) и Филиппино Липпи (1457-1504). Музей сумел собрать в своих стенах богатую коллекцию венецианской живописи, в которой представлены не только такие художники первого ряда, как Дж. Беллини и А. Мантенья, но и работы других прекрасных мастеров, например, Чима да Конельяно Джованни Батиста (1459-1517/18) и Антонелло да Мессина (1429/31-1479). Есть в собрании галереи и ранняя работа Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастальфранко, 1476/77-1510), но поскольку в авторстве великого художника нет полной уверенности, это полотно чаще находится в запасниках. По сравнению с собраниями Лувра, Прадо и Уффици, количество экспонатов Лондонской Национальной галереи не очень велико. Но галерея заслуженно гордится тем, что в ее коллекции представлены шедевры всех европейских школ с середины XIII до начала XX в. Другой предмет гордости – собрание работ В. Тициана, отражающее каждый творческий период великого мастера.

Галерея, безусловно, проигрывает Прадо по числу картин испанских художников. Но именно в ее стенах находится самая большая за пределами Испании коллекция картин Д. Веласкеса, в том числе и его знаменитая «Венера с зеркалом» (1550) – единственное произведение великого мастера, изображающее обнаженную натуру.

Музею принадлежит и прекрасное собрание картин Рембрандта, причем в этих работах отражается вся жизнь великого художника. В галерее есть «Портрет Саскии в костюме пастушки» (1634) – первой жены Рембрандта, а в картине «Женщина, купающаяся в ручье» (1654) – его вторую жену, Хендрикье Стоффельс. Присутствуют в собрании и портреты, написанные Рембрандтом незадолго до смерти.

Музей обладает богатой коллекцией творений П. Рубенса – двадцать четыре картины. К тому же большинство полотен художника, хранящихся в галерее, – это работы последних лет жизни, когда достигший высшей славы мастер позволил себе писать для собственного удовольствия и отказался от помощи подмастерьев.

В галерее много работ Г. Гольбейна и ван Дейка: и тот и другой были придворными художниками английских королей, и значительная часть их произведений осталась в Англии. Ван Дейк способствовал развитию английской национальной живописи, в частности, английского портрета.

Энтузиастам галереи удалось собрать достойную коллекцию работ «Малых голландцев». В ней есть и Адриан ван Остаде (1610-1685), и Питер де Хох (1629-1684), и Герард Терборх (1617-1681). Галерея богата прекрасными пейзажами Якоба ван Рейсдаля (1628/29-1682).

Хранятся в галерее и шедевры, которые были бы драгоценны для любого музея мира, – это произведения И. Босха, П. Брейгеля Старшего, Франса Хальса (1582/83-1666), Я. Вермеера Дельфтского.

Французская живопись представлена в Лондонской Национальной галерее необычайно разнообразно. В собрании много работ Николы Пуссена (1594-1665) и Клода Лоррена (1600-1682), представляющих академическую линию развития французской живописи. Но в галерее есть и работы братьев Луи (1593-1648) и Матье (1607-1677) Лененов, изображающих нищету французских улиц с правдивостью, свойственной их кумиру, Микеланджело Мериди да Караваджо (1571-1610).

В коллекции галереи прекрасно представлен французский парадный портрет. Здесь и работа Филиппа де Шампаня (1602-1674), изображающая кардинала Ришелье («Портрет кардинала Ришелье», 1637), и прекрасный парадный «Портрет Антуана Пари» (1724) кисти Гиацинта Риго (1659-1743) – официального портретиста уже немолодого Людовика XIV.

XVIII в. считается золотым веком французской галантной живописи. Это полные тихой грусти сцены А. Ватто и эротические толкования мифологических сюжетов Жана Оноре Фрагонара (1732-1806), и морализирующая живопись Никола Ланкре (1690-1743), и нежные, приведшие в восторг Салон в 1755 г., воздушные барышни Жана-Батиста Греза (1725-1805), и по-настоящему прекрасная в своей демократичной простоте живопись Жана Батиста Шардена (1699-1779).

Французская художественная школа представлена в Лондонской Национальной галерее портретами кисти Ж. Энгра и Жака Луи Давида (1748-1825), работами Эжена Делакруа (1798-1822) и Гюстава Курбе (1819-1877), потрясающими зрителя цветовой насыщенностью и жизненной силой, проникнутыми лиризмом нежными пейзажами Жана Батиста Камиля Коро (1796-1875) и Шарля-Франсуа Добиньи (1817-1878). Эти двое – яркие представители товарищества художников, которых называют Барбизонцами – по месту, где они чаще всего писали свои полотна.

Галерея обладает также прекрасной коллекцией импрессионистов – Клода Моне (1840-1926), Эдуарда Мане (1832-1883), Пьера Огюста Ренуара (1841-1919), Альфреда Сислея (1839-1899) и Камиля Писсаро (1830-1903), которая продолжает пополняться за счет частных дарений.

На расцвет английской живописи было отпущено немного времени. От прекрасных, немного консервативных работ Уильяма Хогарта (1697-1764) до пейзажей У. Тернера, уже смотрящих в живопись будущего века, прошло всего сто лет. Но за это столетие английские художники успели сделать многое. Среди их достижений и прекрасные парадные портреты сэра

Дж. Рейнолдса, первого президента Английской художественной академии, и работы гениального Томаса Гейнсборо (1727-1788), сумевшего с удивительным проникновением соединить в своих творениях пейзаж с изображением человека. Величие английской живописи не понять без парадных портретов работы Томаса Эдварда Лоуренса (1888-1935) и изумительных пейзажей Дж. Констебла, в которых отразилось все, что есть прекрасного в природе Британских островов.

Все картины, принадлежащие Лондонской Национальной галерее, как правило, выставляются не по национальным или местным школам, а в хронологическом порядке. Такой принцип позволяет увидеть творческую связь художников различных стран и школ в пределах одного периода.

Естественно, в Галерее представлены работы самого пленительного английского художника Т. Гейнсборо, который мастерски писал и пейзажи, и портреты. Национальная галерея – это не только музей, в котором экспонируются шедевры, но и научный центр, где их изучают и реставрируют. Здесь также проходят выставки, конференции, концерты, лекции крупных искусствоведов, образовательные программы. В настоящее время в Национальной галерее хранится около 2300 произведений живописи разных эпох и стран. После завершения строительства крыла Сейнсбери общая площадь Галереи составила 46 396 кв. м.

Королевский театр Ковент-Гарден (Theatre Royal, Covent Garden) находится в Лондоне. Долгой жизнью и выдающимся успехом оперный театр обязан своему названию, который происходит от месторасположения одного из районов Лондона. В переводе с английского Ковент-Гарден означает «Монастырский сад». Раньше тут выращивали сельхозпродукты для обитателей Вестминстерского аббатства. Гораздо позже история изменила назначение площади, которая стала скопищем уличных представлений. Соответствующее упоминание имеется в пьесе Бернарда Шоу (1856-1950) «Пигмалион» (1913).

С 1946 г. театр служит местом проведения оперных и балетных спектаклей, и является домашней сценой Лондонской Королевской оперы и Лондонского Королевского балета. Современное здание театра – третье по счёту, расположено на этом месте. Оно было построено в 1858 г. и подверглось кардинальной реконструкции в 1990-е гг. Задумывался театр в традиционном английском стиле – просторный зал, роскошное убранство, неповторимая акустика. Все это вместе сделало Ковент-Гарден одним из самых посещаемых театров мира. Зал Королевской оперы вмещает 2268 зрителей. Ширина просцениума 12,2 м, высота 14,8 м.

Первый театр, на месте расположенного здесь прежде парка, был построен на рубеже 1720-1730-х гг. по инициативе режиссёра и импресарио Джона Рича (1682-1761) и открылся 7 декабря 1732 г. спектаклем по пьесе Уильяма Конгрива (1670-1729) «Так поступают в свете» (1700-1702).

На протяжении почти столетия театр Ковент-Гарден был одним из двух лондонских драматических театров, поскольку ещё в 1660 г. король Карл II (1651-1685) разрешил постановку драматических спектаклей только в двух театрах (вторым был Театр Друри-лейн, 1663). В 1734 г. в Ковент-Гардене был поставлен первый балет, «Пигмалион», с Марией Салле (1707-1756) в главной партии.

В конце 1734 г. в Ковент-Гардене начали ставить оперы – прежде всего, сочинения Георга Фридриха Генделя (1685-1759), бывшего музыкальным руководителем театра: первой была поставлена его опера «Верный пастух» (1712), затем в январе 1735 г. последовала новая опера «Ариодант» и другие. В 1743 г. здесь была исполнена оратория Генделя «Мессия» (1741), и в дальнейшем исполнение ораторий на религиозные темы в дни Великого Поста стало в театре традицией. Здесь впервые были поставлены оперы композитора Томаса Августина Арна (1710-1778), а также оперы его сына Майкла Арна.

В 1808 г. первый театр Ковент-Гарден был уничтожен пожаром. Новое здание театра было возведено за первые девять месяцев 1809 г. по проекту Роберта Смёрка и открылось 18 сентября постановкой «Макбета».

В первой половине XIX в. на сцене Ковент-Гардена чередовались оперы, балеты, драматические постановки с участием выдающихся трагиков Эдмунда Кина (1787-1833) и Сары Сиддонс (1755-1831), пантомима и даже клоунада Джозефа Гримальди (1778-1837). Положение изменилось после того, как в 1846 г. в результате конфликта в Театре Её Величества – лондонском оперном театре – значительная часть его труппы во главе с дирижёром Майклом Коста (1808-1884) перешла в Ковент-Гарден; зал был реконструирован, и 6 апреля 1847 г. театр открылся вновь под названием Королевская итальянская опера постановкой оперы Джоаккино Россини (1792-1868) «Семирамида». Однако менее чем через девять лет, 5 марта 1856 г., театр во второй раз сгорел.

Третий театр Ковент-Гарден был построен в 1857-1858 гг. по проекту Эдуарда Мидлтона Бэрри (1795-1860) и открылся 15 мая 1858 г. постановкой оперы Джакомо Мейербера (1791-1884) «Гугеноты» (1835). В 1946 г. в стены Ковент-Гардена вернулся балет: 20 февраля театр открылся «Спящей красавицей» П.И. Чайковского (1840-1893) в экстравагантной постановке Оливера Мессела (1904-1978). Одновременно началось создание оперной труппы, для которой театр Ковент-Гарден стал бы домашней сценой, – и 14 января 1947 г. Оперная труппа Ковент-Гардена (будущая Лондонская королевская опера) представила здесь оперу Жоржа Бизе (1838-1875) «Кармен».

## 1.4. Индустриальная архитектура

На протяжении всего XIX в. идет борьба между стремительно развивающейся промышленностью и художниками. Очень мало кто из них приветствовал индустриализацию Британии: в центрах индустрии и в районах бедняков жизнь становилась все хуже. На место красоте и миру пришли нищета и уродство. Новые дома строились тысячами, но города часто не имели возможности расти вширь из-за системы землевладения, поэтому дома теснились друг к другу, там царилась грязь и антисанитария. Поэтому неудивительно, что многие художники, архитекторы, писатели осуждали индустриализацию и воспевали "добрую старую Англию", такую, какой она была раньше. Уходящую идиллическую красоту призывал запечатлеть Джон Рескин (1819-1900), духовный отец Братства прерафаэлитов; собственными силами пытались противостоять ей Уильям Моррис (1834-1896) и тот же Пьюджин; а салонные художники, Альма-Тадем (1836-1912) или Фредерик Лейтон (1830-1896), вообще предпочитали убегать от некрасивой реальности в грезы о прекрасной, неомраченной клубами угольного дыма античности. Только в начале XX в. художники, такие как Перси Уиндхэм Льюис (1882-1957), вдруг открыли для себя новую красоту турбин, машин и портовых кранов. Однако, уже и в XIX в. были те, для кого индустриализация стала не помехой, а толчком к творческому росту. Естественно, фабричная архитектура появилась одновременно с появлением фабрик, но нас интересует тот период, когда появляются известные строения и имена.

Вероятно, самой знаменитой постройкой индустриального направления можно считать Хрустальный дворец – колоссальный павильон, построенный в Гайд-парке в 1861 г. для Всемирной выставки. Строивший его мастер Джозеф Пэкстон, собственно, не был архитектором – он был садовником и использовал при возведении Хрустального дворца опыт строительства теплиц. Выставка 1861 г. была очень заметным событием, призванным продемонстрировать главенствующее положение Британии в мире. Открывала выставку сама королева Виктория, и надо думать, что павильон просто поражал воображение. Он был огромен (т.к. среди экспонатов выставки были и станки, и даже целые поезда), внутри помещались деревья и даже был настоящий фонтан. Это чудо инженерной мысли не разбирали после выставки: его передвигали и достраивали, и вероятно, павильон стоял бы и до сей поры, если бы не сгорел в 1936 г.

В XIX в. Британская империя заняла первое место в мире по мощи торгово-экономического потенциала. Уверенность в собственном могуществе позволила дельцам Британии организовать в Лондоне Первую всемирную выставку. Для показа экспонатов разных стран и был создан особый дворец-павильон. Выставочный зал площадью более 90 000 м<sup>2</sup> мог принять 14 000 посетителей. Название сооружению «Хрустальный дворец» дали жур-

налисты из «Панча», которые сначала критиковали проект, а затем поддержали. Автором сооружения был не архитектор, а инженер по оранжереям Дж. Пакстон. Конструкция позволяла быстро накрыть стеклянной крышей значительный земельный участок и уложиться в строгое требование не уничтожить ни одного дерева в Гайд-парке, где создали Дворец. План сооружения и его архитектура были примитивны, но удивляли использованием новых материалов – железные несущие конструкции и стекло в качестве наполнения стен и крыш. Удивлял и новый принцип уважения к окружающей природной среде, когда архитектура сосуществует с природой, а не агрессивно вмешивается в неё и разрушает. Судьба «Хрустального дворца» по окончании выставки драматична: демонтаж, перенос, использование не по назначению, пожар, разрушение. Но Дворец заложил базис новейшей индустриальной архитектуры, которая разовьётся в XXв. Лучшие образцы этой архитектуры XX в. прислушиваются к природе и мирно сосуществуют с ней.

В подобном стиле построен и Пальмовый павильон в ботаническом саду Кью-Гарденз (Kew Gardens), работы архитектора Бертона. В то время получили большое распространение и маленькие сооружения такого рода – зимние сады или оранжереи в домах. Особенной популярностью почему-то пользовались именно пальмы. Широкое распространение новых строительных материалов, а именно металла и стекла, сделало строительство такого рода сооружений простым и достаточно быстрым.

Развитие железных дорог привело к строительству большого количества вокзалов. Очень типичен вокзал Сент-Панкрас (St Pancras railway station) в Лондоне. Снаружи это чистейшая неоготика, со шпилями, ланцетовидными окнами и пр., но за этим романтическим фасадом скрываются стальные ребра дебаркадера.

Именно в это время становятся известными имена не архитекторов, а инженеров. Особенно знамениты двое: Томас Телфорд (1757-1834) и Изамбард Кингдом Брюнель (1806-1859). При постройке Хрустального дворца Брюнель помогал и советом и делом, и по его указаниям предприниматель Пакстон сделал некоторые поправки в первоначальном плане. Телфорд – пионер использования чугунных конструкций. Он строил храмы, каналы, доки, акведуки, дороги. Наиболее известные его сооружения – мосты (подвесной мост Меней Стрейтс, 1819-1826), которые не только имеют предельно практический характер, но и поражают своим изяществом и порой – смелостью замысла.

Начало восстановления английской готики началось в Британии в конце XVIII в. из-за поисков национального архитектурного стиля и из-за разочарования английских деятелей в идеалах французской революции 1789–1793 гг. Сын мэра Лондона, Уильям Бекфорд, в 1795г. начал строительство в Уилтшире собственной усадьбы Фонтхилл-эбби. Изюминкой проекта стала восьмиугольная 90-метровая башня, которая трижды за 30 лет руши-

лась. Усадьба Бекфорда и его скандальная известность имела влияние на современников, а её сенсационная «слава» наделала шума в Европе. После смерти владельца башня в очередной раз обвалилась и усадьбу разрушили.

Но опыт не пропал даром. Инженерная школа британцев с XVII в. заняла ведущие позиции в Европе. В XIX в. между англичанами, французами и немцами возник спор по поводу того, где именно возникла европейская готика. Но первое место в восстановлении форм средневековой архитектуры заняла Великобритания. Были использованы новые инженерные достижения при сохранении средневековых готических форм. Так возникла неоготика XIX в. В эпоху королевы Виктории Британская империя как в метрополии, так и в колониях провела массовую застройку в неоготическом стиле, официально поддержанном буржуазным правительством. Этот же стиль использовался архитекторами при постройке университетских корпусов Британии и Соединённых Штатов. С тех пор архитектурный облик многих университетов по обе стороны Атлантического океана сформировала именно неоготика и поздний классицизм.

Но даже в самой Британии не все одобрительно восприняли такую архитектуру. Пылкий сторонник средневекового искусства, писатель и теоретик искусства Джон Рёскин не одобрял неоготику в архитектуре. Его раздражали исторические стили XIX в. как несамостоятельные, вульгарные, с присущей им хаотичной застройкой городов и сёл. Но новый, самостоятельный архитектурный стиль в XIX в. так и не был рождён. Призывы Рёскина лишь обозначили одну из проблем Англии XIX в., но не могли помочь её разрешению.

Тауэрский мост (Tower Bridge) – разводной подвесной мост над Темзой в центре Лондона – главная достопримечательность британской столицы. Название этого символа города происходит от находящегося неподалеку Лондонского Тауэра. Это самый красивый и необычный мост в городе, представляющий собой две готические башни с разводным мостом и пешеходными галереями над ним. Именно он красуется на почтовых открытках как эмблема Лондона.

Во второй половине XIX в. из-за возросшего конного и пешеходного движения в районе порта в Ист-Энд (East End), встал вопрос о строительстве новой переправы восточнее «Лондонского моста». Проложенный в 1870 г. тоннель Тауэр Сабвэй (Tower Subway) в качестве метро служил непродолжительное время и в конечном итоге стал использоваться только для пешеходного движения. Для того, чтобы пропускать в порт корабли нужна была разводная конструкция.

В 1876 г. был создан комитет для выработки решения по сложившейся проблеме. Был организован конкурс, на который было предоставлено свыше 50 проектов. Лишь в 1884 г. был объявлен победитель (Хорас Джонс) и принято решение о строительстве моста, предложенного членом

жюри Горацием Джонсом. После смерти Х. Джонса в 1887 г. строительство возглавил Джон Вольф-Бэрри.

Строительные работы начались 21 июня 1886 г. и продолжались в течение восьми лет. Мост был открыт только в 1894 г. Основным цветом для него был выбран голубой – любимый цвет правящей тогда королевы Виктории (1837-1901). Тауэрский мост был для своего времени настоящим техническим чудом, потрясающим достижением инженерной мысли Викторианской эпохи.

Мост представляет собой разводной мост длиной 244 м с двумя поставленными на промежуточные опоры башнями высотой 65 м, связанных на верхнем уровне двумя горизонтальными переходами, противодействующими горизонтальным силам, направленным от подвешенных слева и справа секций моста. Вертикальная составляющая сил в подвешенных секциях и вертикальная реакция от двух переходов компенсируется двумя устойчивыми башнями. Центры подвижных ферм моста и механизмы управления размещены в основании башен. Центральный пролёт между башнями, длиной 61 м, разбит на два подъёмных крыла, которые для пропуска судов могут быть подняты на угол  $83^\circ$ . Каждое из тысячетонных крыльев снабжено противовесом, позволяющим развести мост за одну минуту. В движение пролёт приводится с помощью гидравлической системы, первоначально водяной, с рабочим давлением 50 бар. Вода нагнеталась двумя паровыми машинами. Система была изготовлена компанией «W.G. Armstrong Mitchell». В 1974 г. система была полностью обновлена – масляная гидравлика имеет электрический привод.

Только для строительства башен и пешеходных галерей понадобилось более 11000 тонн стали. Чтобы лучше защитить металлическую конструкцию от коррозии, башни были облицованы камнем. Архитектурный стиль строения определяется как готический. Полная стоимость конструкции составила 1 184 000 фунтов стерлингов.

Для пешеходов конструкцией моста предусматривалась возможность пересекать мост даже во время развода пролёта. Для этой цели, кроме обычных тротуаров, расположенных по краю проезжей части, в средней части были сконструированы пешеходные галереи, соединяющие башни на высоте 44 м. Попасть в галерею можно было по лестницам на 200 лишним ступенек, расположенным внутри башен. С 1982 г. галерея используется как музей и смотровая площадка. С высоты открываются прекрасные виды на Лондон вверх и вниз по реке.

В высотных переходах между башнями, в башнях-близнецах и машинных отделениях викторианской эпохи размещена Экспозиция Тауэрского моста (Tower Bridge Exhibition). В Экспозиции Тауэрского моста демонстрируются паровые машины, поднимавшие секции моста в викторианскую эпоху (сейчас это делают электрические гидравлические механизмы), здесь можно поиграть с интерактивными моделями. Переходы по-



ражают завораживающим видом Темзы и многих известных Лондонских достопримечательностей и служат смотровой площадкой более 380 000 туристов ежегодно. В экспозиции представлены фильмы, фотографии и интерактивные материалы, объясняющие, для чего и как был построен Тауэрский мост. В здании в южном конце моста посетители могут осмотреть паровые двигатели, когда-то приводившие в действие фермы моста.

30 июня 1894 г. мост был торжественно открыт Принцем Уэльским Эдуардом и его супругой принцессой Александрой.

Существующую расцветку мост приобрел в 1977 г., когда его покрасили белой, красной и синей краской перед празднованием Серебряного юбилея Королевы Елизаветы II. До этого он был шоколадно-коричневого цвета.

Тауэрский мост – все еще оживленный и жизненно важный переезд через Темзу: ежедневно через него переправляются более 40 000 человек (автомобилистов и пешеходов). Мост находится на Лондонской внутренней кольцевой дороге, на восточной границе Лондонской зоны с платным въездом.

Чтобы сохранить целостность исторической конструкции, Корпорация лондонского Сити наложила следующие ограничения для переезжающего через мост транспорта: скорость – до 20 миль в час (32 км/ч) и вес – менее 18 тонн. Скорость пересекающих мост транспортных средств измеряется с помощью сложной системы камер слежения, при этом используется система распознавания номерных знаков, позволяющая наложить соответствующий штраф на превысивших скорость водителей. С помощью другой системы (индуктивного петлевого детектора и пьезоэлектрических датчиков) контролируются такие параметры, как вес, высота шасси над уровнем земли и число осей транспортного средства.

В 2000 г. была установлена компьютерная система для дистанционного управления разведением и сведением подвижных ферм моста. К сожалению, она оказалась менее надежной, чем ожидалось. Только в течение 2005 г. несколько раз мост застревал в разведенном или сведенном положении, пока не заменили его датчики.

Подвижные фермы поднимают примерно 1000 раз в год. Хотя интенсивность речного судоходства теперь сильно уменьшилась, оно все еще преобладает над дорожным движением. В настоящее время о необходимости развести мост следует уведомлять за 24 часа. В 2008 г. диспетчеры моста начали использовать систему Twitter, помогающую сообщать о графике разведения и сведения моста.

Тауэрский мост до сих пор разводят как минимум один раз в день, примерно 500 раз в год – (точное время на доске объявлений у входа на мост). Помещение с моторами находится на южном берегу напротив Тауэра.

Таким образом, XIX в. – время революционных изменений во многих областях жизни. Англия энергично способствовала развитию архитектуры и искусства, поэтому история архитектуры довольно сложная. Архитектурный стиль, который является основным и дает название всей эпохе – эпоха классицизма, готики и т.п. Английская архитектура XIX в. делится на три направления, которые существовали одновременно:

- архитектуру Регентства – прямое продолжение георгианских традиций предыдущего века;

- архитектуру Романтизма – направление, направленное на возрождение разных предшествовавших стилей;

- индустриальную архитектуру.

## 2. ХУДОЖНИК В КУЛЬТУРЕ АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА: ДЖ. КОНСТЕБЛ И У. ТЕРНЕР

### 2.1. История возникновения пейзажа как жанра живописи в Англии

В искусстве живописи жанр пейзажа считается одним из самых популярных. Пейзажем называют изображение естественной или измененной человеком природной среды. Согласно «Словарю русского языка» С.И. Ожегова слово «пейзаж» имеет следующие значения: 1) общий вид какой-нибудь местности; 2) рисунок, картина, изображающая виды природы, а также описание природы в литературном произведении [126, 495].

В то время как Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза, И Ефрона трактует «пейзаж» как «род живописи, занимающейся изображением видов природы с передачей настроения, навеваемого их созерцанием. Главнейшие направления пейзажной живописи: 1) романтическое; 2) реалистическое и натуралистическое; 3) импрессионизм; 4) стилизованный пейзаж. Отдельный вид пейзажа составляет марина» [34, 436].

Пейзажные элементы впервые появились уже в первобытном искусстве – наскальные росписи эпохи неолита содержат схематически изображенные природные образы: камни, деревья, воду и т.д.

Мотивы природы получили дальнейшее развитие в изобразительном искусстве Древнего мира. Пейзажные элементы служили фоном для изображения жанровых сцен.

Пейзаж сформировался как самостоятельный жанр в Китае в VI в. Из китайского искусства он перешел в японскую живопись. В европейском искусстве пейзажные элементы приобрели важную роль в живописи эпохи Возрождения. В это время были разработаны принципы линейной и воздушной перспективы. В XVII в. Зарождалась пленэрная живопись, разрабатывалась система валеров. «Валер (франц. *valeur*, буквально – ценность) – в живописи и графике оттенок цвета, выражающий (во взаимосвязи с другими оттенками) определенное соотношение света и тени. Применение системы валер позволяет тоньше и богаче показывать предметы в световоздушной среде» [147, 190].

Постепенно пейзажная живопись охватывала все более широкий круг мотивов: от идеальной, гармоничной и умиротворенной природы до неистового буйства стихий. Мастера голландской школы создали тип морского пейзажа – марины; итальянские художники разработали топографически точные городские виды – ведуты.

Романтизм первой половины XIX в. пробудил интерес художников к изображению изменчивости природы, национальному пейзажу, изучению природы. Таким образом, в пейзажной живописи сформировались реалистические тенденции, внимание к простой красоте обыденного природного мотива (барбизонская школа во Франции, художники-передвижники в России), нередко достигавшего глубины философского обобщения.

Английская живопись, в отличие от французской или голландской, не имела развитой традиции пейзажного жанра. Зато в Англии, как ни в какой другой стране, существовал особый культ природы. В культуре каждого народа художественное познание природы раскрывается не только в живописи, но и в садово-парковом искусстве. Если Франция дала истории строгий, точно расчерченный, регулярный парк, являющийся продолжением и дополнением дворцовой архитектуры, если в Голландии сложился тип уютного, засаженного цветами камерного сада, то для Англии было характерно развитие естественных парков, которые называют пейзажными. Своеобразной чертой английского парка было то, что организованная садовниками часть парка естественно сливалась с окружающей природой, которой любовались и которой подражали в искусственных насаждениях. Любовь к природе, стремление служить ей своим искусством стали основой творчества английских пейзажистов.

В XIX и особенно в XX в. появилось много направлений и течений в искусстве, возникли новые художественные приемы и методы. Современная пейзажная живопись восприняла накопленный в течение веков опыт и обогатила сокровищницу мировой культуры новыми образами.

## 2.2. Романтизм в английской живописи начала XIX в.

Романтизм – художественное направление, которое возникает в начале XIX в. в Европе и продолжается до 40-х гг. XIX в. Романтизм наблюдается в литературе, изобразительном искусстве, архитектуре, поведении, одежде, психологии людей.

Слово «романтизм» впервые стало употребляться в половине XVII в. в Англии. Самое раннее известное его употребление мы находим в 1654 г.: английский художник Эвелин называет место у подножья горы «романтическим». Из Англии это слово перешло в XVIII в. во Францию и в Германию. Сначала «романтический» лишь означало «живописный», «таинственный», «сказочный», «похожий на вымысел».

Событием, которое вызвало к жизни романтизм как направление художественной культуры и как особый тип мировосприятия, мировоззрения явилась Французская революция. До революции мир был упорядочен, в нем существовала четкая иерархия, каждый человек занимал свое место. Революция перевернула «пирамиду» общества, новое еще не было создано,

поэтому у отдельного человека возникло чувство одиночества. Жизнь – поток, жизнь – игра, в которой кому-то повезет, а кому-то – нет.

Прошлое умерло, но будущее не наступило – так ощущали романтики свою эпоху, и представление, что «распалась связь времен» (У. Шекспир), было общим для них всех. Старый мир лежал в развалинах; понятия, которыми он жил, обанкротились, прежние нормы отношений обнаружили свою искусственность и ложность. Остался скепсис – глубокий, разъедающий, убийственная ирония, не обманываемая никакими масками, не верящая пустым словам, осталась гордость, горечь и безнадежность.

Романтизм становился философией жизни, кодексом поведения, принципом и формой существования. Он ознаменовал особую художественную эпоху. Постоянный конфликт, которым отмечены произведения романтиков, определялся несовпадением мечты и действительности: душа воспаряла к высокому, к бесконечному, а жизнь, возвращая мечтателя на землю, требовала считаться с реальным порядком вещей, сколь он ни отвратителен. Этот конфликт таил в себе множество художественных возможностей. Романтики поняли, насколько многолика, изменчива, текуча внутренняя жизнь личности, которую тяготит невозможность воплотить в реальное свершение собственные прекрасные порывы. Романтическая личность – с ее стремлением к новому, жаждой коренных перемен, тоской по бесконечному – обретает истинную полноту существования, обособившись от хабитуальности, будничности – посредством бегства, бунта или просто психологической дистанции, отделяющей его и «толпу».

Возникновение романтизма связано с разочарованием в идеях просветительства, породившего надежды на строительство справедливого общества на разумных началах, – как реакция на углубление острых противоречий цивилизации. Романтики резко дистанцировались от современного им экономического и социального порядка, считая его не достойным человеческой личности. Протест вызывали, с одной стороны, способы производства, формирование «частичного» человека, лишавшие его целостности и универсальности; с другой – усредненный, бездушный практицизм повседневной жизни, ведущий к искажению природы человека.

Основной пафос и фундаментальное основание романтизма – увлеченность идеей защиты универсальности человеческой личности. Это один из основных тезисов, которым очень дорожили романтики. Они настаивают на том, что главный смысл поэзии и искусства вообще состоит в воспроизведении глубин человеческого духа, столь великих, сколь и непостижимых. Объективная действительность сплошь состоит из масок, она обманчива, имеет второй и третий планы и по этой причине не может выступать питательной почвой для искусства, а напротив, – отрицательно воздействует на художественное воображение. Отсюда выглядит обоснованным перемещение акцента на возможности внутренней интроспекции в художественном творчестве, культивирование сильных переживаний и стра-

стей, которые сами по себе тотальны, захватывают целиком, а значит, воплощают некий универсальный опыт. Неизбежное при такой программе разрушение прежних способов формообразования нередко сопровождалось абсолютизацией субъективности.

Психологии личности, живущей в эпоху романтизма, свойственно ожидание коренных перемен, стремление к новому, тоска по бесконечному, а также сомнения и колебания как выражение неопределенности и трагичности перехода от старого к новому. Психология человека переходного неустойчивого времени, полного трагических противоречий, отличается индивидуалистическим характером, метанием между крайностями веры и скепсиса, восторга и иронии, разладом с действительностью и томлением по идеалу, напряженностью и сложностью эмоциональной жизни, рефлексией, обостренным вниманием к субъективному душевному миру, стремлением определить свою нравственную позицию, осознать с помощью свободной жизни чувств нравственные ценности. Е. Кожина пишет: «Человек романтического поколения, свидетель кровопролитий, жестокости, трагических судеб людей и целых народов, рвущийся к яркому и героическому, но заранее парализованный жалкой действительностью, из ненависти к буржуа, возводящий на пьедестал рыцарей средневековья и еще острее сознающий перед их монолитными фигурами собственную раздвоенность, ущербность и неустойчивость, человек, который гордится своим «я», потому что только оно выделяет его из среды мещан, и в то же время тяготится им, человек, соединяющий в себе протест, и бессилие, и наивные иллюзии, и пессимизм, и нерастратченную энергию, и страстный лиризм, – этот человек присутствует во всех романтических полотнах 1820-х годов» [91, 112].

Тоска побуждает искать спасения в бесцельных скитаниях, в гордом, но обреченном бунте одиночки, в презрении ко всем существующим нормам, принципам, верованиям. «Тема странничества в романтизме – глубоко философская тема, символизирующая странствие человека в мире не ради познания мира (позиция рационализма, науки), а для самопознания, обретения своего индивидуального «я», переживающего мир, как нечто прекрасное. Образ человека-странника сопряжен с глубокой тоской по человеческой незавершенности и несовершенству мира, прежде всего, социального. Неудовлетворенность человека с самим собой воплотилась у романтиков своеобразным образом – в фантазии, воображении» [112,99], пишет И. А. Монастырская.

Одной из основных идей является идея движения. Эта идея отражает существование человека в постоянно меняющемся мире. В идеологии романтизма, одной из главных тем была тема изгнанничества или добровольного бегства. Романтический герой – вечный скиталец, вся его жизнь – дороги, и любая остановка означает для него потерю свободы.

Бальмонт К. в статье «Романтики» писал: «Любовь к далекому, что связано с мечтой и достижением, – вот, быть может, первый из этих признаков. Романтик, воплощая в себе жажду жизни, жажду разносторонности, являясь четкой вольной личностью, всегда стремится от предела к Запредельному и Беспредельному. От данной черты ко многим линиям Нового. Воспринимая Землю как самоцельную планету, которую нужно целиком понять и завоевать своим прикосновением, романтики являются тем бродилом, которое, разрушая старое, создает новое. Их родина никогда им недостаточна. Их родина – не их родина, а бег души к вечной родине мыслящих и красиво творящих. Это выражается в романтиках и внешне. Любя Землю, как планету не в частичном минутном ее лике, а в звездно-небесном ее предназначении, они жадно устремляются к новым, еще не познанным ее частям, к иным странам, к чужим краям» [19, 507-508].

Образ человека-странника сопряжен с глубокой тоской по человеческой незавершенности и несовершенству мира, прежде всего, социального. Бальмонт утверждал: «Каждый истинный романтик должен быть путником, ибо только в путях и странствиях завоевываешь мир и себя, отталкиваешься от обычной черты, чтобы вступить в свежую тайну, в воздухе которой раскрываются новые цветы и поют и кличут необычные птицы, с иной окраской перьев, с иным размахом крыльев. И тем, что мечта всегда уводит романтиков в новые страны, они делаются такими, что поэтический и жизненный лик их уводит людей к новым достижениям» [13, 509]. Вайнштейн О. подчеркивает свойственную романтикам установку «рассматривать предмет свежим взглядом, скажем, путешественника, ребенка, чтобы возник эффект отстранения [37, 64].

Решающую роль сыграла эпоха романтизма в процессе восприятия культурно-художественным сознанием ценностей невозделанной, первозданной природы, которая противопоставлялась цивилизации. Романтический герой, с одной стороны, ищет непосредственного единения со всей Землей, стремится быть гражданином мира, приблизиться к вечности. С другой стороны, он никогда не останавливается на достигнутом. Путешествуя, герой чувствует себя свободным, не погруженным в суетные заботы.

Многие исследователи полагают, что истоки романтизма находятся именно в английском искусстве с его классицистической эстетикой и традициями пейзажной живописи. В пейзажном творчестве английских мастеров романтический пафос соединился с элементами реалистической живописи.

Английское искусство последней четверти XVIII – первой трети XIX столетия вливается в мировое искусство со своим собственным, отчетливо выраженным национальным лицом, своим восприятием действительности, мировоззрением и своей формальной системой. На рубеже XVIII и XIX вв. самые интересные достижения английского изобразитель-

ного искусства лежат в жанре пейзажа, прежде всего акварельного. Именно в пейзаже живопись Англии опередила континентальную Европу. Реальные связи с живописью континента воплощал Ричард Паркс Бонингтон (1801-1828), учившийся в Париже у Гро, друживший с Делакруа и запечатлевший в акварелях виды Нормандии и Парижа. Бонингтон был инициатором большого альбома литографий, изображающих старые города Франции, – коллективного труда многих художников под названием «Живописные путешествия». Он оставил прекрасные по рисунку и классически строгие по живописи пейзажи Франции («Партер в Версале», 1826), Италии, особенно Венеции.

Между XVIII и XIX вв. пейзажный жанр в английской живописи стал чем-то вроде «национального стиля», он был представлен целой плеядой мастеров, блестяще владеющих художественной техникой.

Направление развивалось последовательно, начало ему было положено еще в середине XVIII в., когда в Лондоне остановился Джованни Антонио Каналетто (1697–1768). Его городские vedute становятся желаннейшим объектом художественного рынка, и спустя два с половиной века не потерявшим своего значения. Выходец из художественной среды, он начал как сотрудник своего отца – сценографом при оформлении театральных спектаклей в Венеции и Риме. Эта юношеская деятельность оставила важнейший след в творчестве художника, всегда стремившегося создавать в своих композициях глубокие сценические перспективы, производящие большое впечатление. Каналетто только частично использовал при исполнении «ведут» (оптическую камеру) – средство для восприятия и более точной передачи пейзажа, предшествовавшее фотографической «камере обскуре». Благодаря этому приему, но прежде всего благодаря исключительной безошибочности письма, верности руки и поразительного света, Каналетто стал играть центральную роль в европейском искусстве.

В 1746 г. он переехал в Лондон, где оставался на долгие годы, чередуя vedute Венеции (которые он исполнял, пользуясь точнейшими рисунками в своей записной книжке) с театрально-эффектными видами английской столицы и сельских резиденций. Вернувшись в Венецию в 1757 г., он почитался там непревзойденным мастером перспективы; Каналетто продолжал писать и рисовать вплоть до своей смерти.

Крупнейшими представителями романтического пейзажа в Англии были Дж. Констебл и Дж. М. У. Тернер.

### 2.3. Путь в искусство Джона Констебла

Джон Констебл принадлежит к числу величайших живописцев XIX в. Все его творчество, посвященное запечатлению пейзажей его родной Англии, может рассматриваться и как высокое достижение реалистического



художественного видения, и как новый этап в осмыслении национального ландшафта.

Джон Констебл (John Constable) (1776–1837) – английский живописец-романтик, родился 11 июня 1776г. в небольшой деревушке Ист-Бергхолте, графство Суффолк, Англия. Отец художника был богатым человеком, владевшим мельницами в Флетфорде и Дедхеме на берегах р. Стур со стороны Суффолка и Эссекса. В юности Констебл много путешествовал по окрестностям, делая зарисовки и этюды. По словам самого художника, эти зарисовки «сделали его художником, за что он очень благодарен». В 1795 г. Констебл отправился в Лондон, чтобы получить образование. Однако вскоре юноша вынужден был вернуться на родину, чтобы помогать отцу на мельнице. В 1796 г. Констебл познакомился с художником Джоном Томасом Смитом (1766-1833), у которого Констебл брал уроки живописи. Смит посоветовал Констеблу не посвящать жизнь искусству, а заняться семейным бизнесом на мельнице. Свою учебу он смог продолжить лишь в 1799 г. после поступления в школу при Королевской Академии в Лондоне. Здесь будущий мастер живописи приобретает навыки в технике рисования. Констебл исправно посещает все занятия, внимательно изучает анатомию, копирует работы старых мастеров. Уже в академии он интересуется пейзажем, т.к. он вырос в сельской местности и любил ее больше всего на свете. Пейзажная живопись в те времена считалась низшим жанром живописи и с финансовой точки зрения совершенно не прибыльной.

Неповторимый стиль художника и его творческий метод сложился во многом благодаря знакомству с произведениями Клода Лоррена (1660-1682), Ричарда Уилсона (1714-1782) и Томаса Гейнсборо (1727-1788). Большое влияние на дальнейшую судьбу оказало знакомство с коллекционером Джорджем Бомоном, который показал ему жемчужину своей коллекции – картину К. Лоррена «Пейзаж с Агарью и Ангелом» (1646), вдохновившую Констебля. Некоторые ранние вещи Констебля навеяны пейзажами французского классициста («Дедхемская долина», 1802). Из отечественных мастеров ему ближе всего был Т. Гейнсборо. Сначала он и работал в манере, схожей со стилем Гейнсборо, но потом выработал свой собственный более реалистичный стиль. Поэтому картины природы, созданные Констеблом, ни в коей мере не повторяют полотен вышеназванных художников.

Констебл считал, что в XVIII в. стремились к живописности, а не к правде, и что на самом деле не бывает двух похожих дней и даже часов, даже двух одинаковых листьев. «Шум воды на мельнице, ивы, старые гнилые доски, скользкие столбы и кирпичи. Я так люблю это. Такие сцены сделали из меня художника», писал он.

В 1802 г. Констебл оставил должность учителя рисования, которую он занимал в школе Great Marlow Military College. Этот его шаг Бенджамин Уэст (1738-1820), в то время занимавший пост президента Королевской

академии художеств, счел началом конца карьеры художника. Однако именно в этом году Констебл впервые выставил свои работы. В письме к другу, Джону Данторну, Констебл выразил решимость стать профессиональным художником-пейзажистом: «В течение последних двух лет я гонялся за картинами в поисках истины из третьих рук. Я не пытался воспроизводить природу с тем же величием ума, с которым начинал, я скорее старался сделать свои работы похожими на чужие... Здесь достаточно места для пейзажистов. Главным недостатком наших дней является безупречное исполнение, попытка сделать что-то, выходящее за рамки истинности».

По стилю ранние работы Констебла мало отличались от его зрелых работ: тот же свет, цвета и мазки, которые выдавали влияние на творчество Констебла так называемых Старых мастеров, особенно К. Лоррена. Сюжеты картин Констебла были взяты им из жизни и представляли собой бытовые сценки, что для его времени не было модным, поскольку в моде были романтические сюжеты с дикими пейзажами и развалинами.

Картинам Констебла было чуждо все занимательное, нарочито привлекательное, декоративное, вносившееся в изображение пейзажа художниками XVIII в. Он не выбирал в природе мотивов, соответствовавших какому-то определенному канону красоты, а любил ее в целом. Стремясь создать неповторимые и выразительные пейзажи, живописец внимательно наблюдает за состояниями природы, за миром, который его окружает. На полотне Констебл не только изображает реальный пейзаж, но и стремится выразить свое отношение к природе родной страны. Его интересуют только английские ландшафты, именно поэтому он не путешествует по Италии и другим странам мира, как это делали многие художники, а старается внимательно изучить жизнь родного городка и английской столицы.

В 1803 г. Констебл провел месяц на борту судна Ост-индской компании «Сoutts», на котором посетил несколько юго-восточных портов. В 1806 г. он предпринял двухмесячное путешествие в Озерный край. Своему другу, а позднее биографу Чарльзу Роберту Лесли (1794-1859), Констебл позднее говорил, что уединенность гор действует на него угнетающе. Лесли потом писал в «Жизнеописании Джона Констебла» (1845): «Он по природе был очень светским человеком и не мог в полной мере наслаждаться видами, какими бы величественными они не были, если они были лишены социально-бытовых сюжетов» [101].

В работах Констебла представлены картины из жизни простого народа и самые обычные сельские виды в связи с чем, сам художник не раз говорил о том, что его произведения не предназначены для аристократии. Английскую знать совершенно не интересуют рыбаки, пахари и мельники, а также все то, что окружает простой народ. Художник прекрасно понимал, что полотна, отражающие жизнь простонародья, не могут принести ему официального признания среди аристократии.

Готические соборы, виды городка Солсбери, морской берег в Брайтоне, его родная река Стур, луга, холмы, долины, мельницы и фермы его «любимой старой, зеленой Англии» – все это передано Констеблем достоверно-конкретно, но, кроме того, так, что зритель ощущает свежесть ветра, прохладную тень, залитое солнцем пространство, звук падающей воды, и стремительность несущихся облаков или дождевых туч. Констебл достигал искусной передачи быстро сменяющихся эффектов освещения, ощущения свежести зелени, жизни каждого предмета как бы на глазах зрителя благодаря тому, что одним из первых стал писать этюды на пленэре, на открытом воздухе, опередив, таким образом, в поисках необычайной свежести колорита и непосредственности впечатления художников французской школы.

Констебл проводил зиму в Лондоне, а летом возвращался в родной Ист Бергхоулт, где занимался живописью. В 1811 г. Констебл гостит у Джона Фишера в Солсбери, кафедральный собор и окрестности которого вдохновили его на создание большинства его шедевров («Вид Дэдхемской долины» 1811, *частная коллекция*; «Вид со шлюза на реке Стур», 1811, *Музей Виктории и Альберта, Лондон*).

В 1809-1816 гг. он достиг мастерства и выработал собственную индивидуальную манеру, сосредоточившись на пейзажах, которые восхищали его мальчиком: деревенские тропинки, поля и луга вдоль Стура, баржи, которые тянут на веревках лошади, и корабли, проходящие шлюзы Флетфорда или Дедхема. Констебл мыслил жизнь природы неотрывно от жизни человека. Люди в его картинах – сельские труженики, спокойные, неторопливые, относящиеся к своему труду с той же ответственностью, с какой сам художник подходил к своему творчеству. В 1813-1814 гг. он заполнил почти 200 пейзажными рисунками два альбома, полностью сохранившиеся. К их числу относится «Пейзаж с двойной радугой» (1812, *Музей Виктории и Альберта, Лондон*), написанный на бумаге, приклеенной к холсту. На многих этюдах автор проставлял не только год, месяц, число, время дня, но даже и направление ветра в тот момент, когда он фиксировал данный вид, явление природы.

Природу живописец видел как живой организм, живущий своей жизнью, к ритмам которой должен приспособливаться человек. Так, в картине «Мельничный поток» (1811, *Галерея Тейт, Лондон*) стремительное движение воды словно определяет и манеру письма Констебла: мазки кладутся ритмично, широкими пятнами, создавая крупные красочные массы. Эта картина, которая была для художника лишь этюдом, сегодня воспринимается как законченное выражение его художественного восприятия, поражающее своей эмоциональностью.

В картине «Постройка лодки» (1815, *Музей Виктории и Альберта, Лондон*) скрыта возможность глубокого, религиозного переживания: чело-

век, строящий свою лодку на Стуре, не может не вызвать у зрителя ассоциации с Ноем, строящим ковчег перед Великим потопом.

Картина «Вересковая пустошь в Хемпстеде» (1816, *Музей Виктории и Альберта, Лондон*) – деревенский уголок милый сердцу художника. За свою длительную творческую жизнь Дж. Констебл написал несколько работ, посвященных этому мотиву, художник стремился к реальному отображению окружающего мира, к предельной точности в передаче деталей и световых рефлексов.

В 1816 г. состоялась свадьба Констебла с Марией Бикнелл. Медовый месяц они провели на южном побережье, а морские пейзажи Уэйтмута и Брайтона вдохновили Констебла на развитие живописной техники и манеры: чистого яркого цвета и динамичного мазка. В этот период в картинах Констебла появляется настроение.

Констебл черпал вдохновение в природе родных мест, он часто изображал на своих полотнах местность Суффолк, которые принесли ему наибольшую известность. Его работы прославили Дедхем Вэйл, который называют Землей Констебла. Одной из таких картин является «Флэтфордская мельница» (1817, *Галерея Тейт, Лондон*). Несмотря на то, что художник стремился показать природу без прикрас, в ее естественных проявлениях, он все же не мог скрыть своего умиления при виде сельского ландшафта, освещенного яркими лучами полуденного солнца, кое-где на его картинах мы видим одинокие фигуры скромных тружеников. Жизнь природы, по мнению Констебла, есть неотъемлемая часть жизни человека. В картинах Констебла часто присутствует вода, потому что она давала ему возможность писать игру света. Композиционное пространство в картинах Констебла не делится на отдельные планы, а плавно перетекает из близкого в дальний, огибая и вырисовывая отдельные живописные предметы – контуры домов и деревьев приобретают особую плавность и текучесть, уходя вдаль и ввысь. Плоскость картины не размыкается, в полотнах отсутствует иллюзия бескрайности и безграничности.

Со временем Констебл стал ощущать несогласованность между непосредственным восприятием и принятыми картинными условностями, поэтому пришел к решению писать картины в двух вариантах. Первый вариант считался эскизом, который соответствовал формату будущего произведения и отражал собственно художественные воззрения, а второй вариант был законченным произведением, отражавшим замысел художника и соответствующим художественным канонам того времени. Как правило, во втором варианте пейзажей художник не изменял основного мотива, но давал более точную моделировку фигур и предметов, большую локальную определенность цвета. Возможно, двойное воплощение пейзажей Констебла – в эскизе и законченной работе, было связано с тем, что художник внутренне осознавал неоднозначность своего творчества как пейзажиста. С одной стороны, его произведение – это зеркало природного ландшафта,

как он есть, – такова концепция эскиза, а с другой стороны, живописная картина – это уже как бы самостоятельный мир, построенный по художественным законам, воспринимающийся зрителем иначе, чем реальный пейзаж.

После 1816 г. Констебл начал воплощать свою концепцию сельского Суффолка в серии холстов, достаточно монументальных, чтобы произвести впечатление на выставках в Королевской академии. Свою первую картину «Белую лошадь» (*Лондонская национальная галерея*) он продал лишь в 1819 г. Она ознаменовала серию работ, которые из-за размера Констебл называл «шестифутовиками». В то же году он был принят в Королевскую академию художеств. Его самой известной работой этого периода является «Повозка сена» (1821, *Лондонская национальная галерея*). Сохранились эскизы, которые являются отражением творческих поисков художника, его стремления найти такой способ художественного изображения действительности, который помог бы точнее выразить замысел и реалистично передать картину мира природы и людей. Для эскиза данной работы характерна утонченная, близкая к монохромности гамма серебристых, дымчато-серых тонов. Сама же картина написана в более сложной, но чрезвычайно гармоничной гамме цветов, в ней резче проявлены контрасты света и тени, более четко разработана система построения пространства. Большое значение в этой работе имеет изображение воды и неба с плывущими по нему облаками. Написанная теплыми рыжеватыми оттенками земля в картине противопоставлена прохладным тонам неба, а вода связывает голубизну неба, цвет земли и зелень деревьев воедино. Изображая первый план, художник пристально вглядывается в натуру, как бы приглашая зрителя рассмотреть все подробности. Разнообразно разработан средний план, где взгляд, следуя направлению движения повозки, обращается к высоким деревьям в левой части картины, скользит по мосткам и дому и, следуя овальному берегу пруда, вновь возвращается к первому плану, а от него находит новый путь – к противоположному берегу, возле которого стоит лодка, и затем, к зеленому лугу и лесу вдали в правой части картины, открывающей далекий горизонт. На этом полотне, как и на некоторых других, художник изобразил ферму Уилли Лотта. Жизнь на ферме была для Констебла символом сельского мира, преданности своему дому, своей родине и судьбе.

В то время в Лондоне гостил французский художник Теодор Жерико (1791-1824). Ему понравилась картина Констебла, и он пригласил художника в Париж. Один из дилеров, Джон Эрроусмит, купил четыре работы, в том числе и «Повозку сена», которая была выставлена на Парижском салоне в 1824 г. и получила золотую медаль. О художественной манере Констебла Эжен Делакруа (1798-1863) так писал в своем дневнике: «Констебл говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается сочетанием множества зеленых красок различных оттенков... То, что он говорит

здесь о зелени полей, приложимо ко всякому другому цвету». Картины Констебла не произвели должного впечатления на английскую публику, но на парижских выставках 1824 и 1825 гг. они явились подлинным откровением для французских романтиков, с которыми Констебла сближала искренность в выражении чувств и общность некоторых технических приемов. Романтики Т. Жерико и Э. Делакруа в работах Констебла увидели необыкновенного мастера света, живописная манера художника сразу была перенята и использовалась в дальнейшем как основа для передачи пространственных отношений. Восхищение его работами выразил писатель французский писатель Мари-Анри Бейль Стендаль (1783-1842) в своем обзоре салона: «Англия прислала нам в этом году великолепные пейзажи, принадлежащие Констеблу. Не знаю, можем ли мы им что-нибудь противопоставить. Правдивость сразу же поражает и увлекает в прелестных этих произведениях... в них нет ничего идеального, но прелестный его пейзаж с собакой слева передает природу как зеркало».

За всю свою жизнь Констебл продал лишь двенадцать работ в Англии, тогда как во Франции за несколько лет продал двадцать картин. Несмотря на это он отказался от предложения ездить с турне по другим странам, предлагая свои работы. Он предпочитал оставаться бедным в Англии, чем богатым за границей.

Один из лучших английских пейзажистов Констебл считал, что настоящий мастер пейзажа должен быть смиренным учеником природы. Противник академической живописи, он постигал световые и цветовые законы ее изображения и задолго до импрессионистов стремился выразить «первое впечатление» от увиденного пейзажа. «То, что я пытаюсь передать в своих картинах, – писал художник, – это свет, роса, легкий ветерок, цветение, свежесть; ничто из этого до сих пор не было передано на полотне ни одним живописцем». Констебл не интересовался другими краями, не ездил в заграничные поездки, он рисовал свою «старую Англию».

Сочетание монументальности с простой красотой природы характерно для картины «Собор в Солсбери из сада епископа» (1823, *Музей Виктории и Альберта, Лондон*). Собор был одним из самых его любимых объектов. На протяжении 1820-х гг. он написал три вида собора, т.к. подобно импрессионистам, Констебл мог писать одно и то же место в разных ракурсах или при разном освещении.

Одна из самых динамичных картин Констебла «Прыгающая лошадь» (1825, *Королевская академия художеств*). При своей кажущейся простоте, при внимательном рассмотрении это полотно поражает, как самобытной техникой и необычной композицией, так и скрытым, завуалированным философским смыслом. Мир Констебла далеко не так идиллически умиротворен и однозначен, как может показаться на первый взгляд, в нем скрыта динамика, борьба и трагедия.

На картине «Собор в Солсбери» (1826, *Метрополитен, США*) собор изображен в просвете между деревьями, осенняя листва которых написана легкими, почти прозрачными мазками. Коровы, пьющие из озера на переднем плане, вносят в картину пасторальный оттенок. Слева художник поместил прогуливающуюся пару – епископа Солсбери Фишера с женой, которые стоя под сенью деревьев, рассматривают собор. Здание на фоне неба с летящими облаками выглядит особенно легким, наполненным солнцем и воздухом, а его вид в обрамлении деревьев еще больше притягивает взгляд. В этой картине художник сопоставляет природу и архитектуру, словно говоря: творение рук человеческих должно быть уравновешенным и выверенным во всех его частях, только тогда оно будет эстетически привлекательным, а дерево, даже растрепанное, с сухими и обломанными ветками – все равно красиво. Мир природы кажется необыкновенно торжественным и величественным, он как бы отдален от человека.

На полотне «Кукурузное поле» (1826, *Лондонская национальная галерея*) (сам художник назвал полотно «Пьющий мальчик») Констебл запечатлел родную местность – долину, ведущую из Ист-Бергхолта в Дедхем. Пейзаж на полотне более всего приближен к реальности. Здесь показаны картины природы родных художнику окрестностей: тропинка, прячущаяся в кустарнике и бегущая к золотистому полю, стадо овец, маленький пастушок в ярко-красном жилете, жадно-пьющий воду. Люди, хорошо знающие изображенные мастером места, утверждают, что по сей день, они сохранились такими, какими были во времена живописца. Известно, что работу он выполнял не на пленэре, а в студии, используя многочисленные наброски. Картина создавалась с целью продажи, однако, экспонировавшись пять раз, так и не нашла покупателя. Тем не менее, когда художник представил ее вместе с другими работами на выставке в Париже, то оказался удостоенным Золотой медали Карла X. На родине живописца была организована подписка для сбора средств на ее покупку. Среди подписчиков значился выдающийся поэт Уильям Вордсворт, с творчеством которого, говоря об искусстве Констебла, часто проводят параллели: оба благоговели перед природой и учились у нее.

В 1828 г. умирает жена Констебла, оставив его с семьей детьми. Констебл очень тяжело переживал ее смерть. В письме брату он писал: «Ежеминутно ощущаю я потерю моего усопшего Ангела. Одному богу известно, как теперь будут расти мои дети... Весь мир рухнул для меня». Всю оставшуюся жизнь после смерти Марии, он носил траур, и как утверждал Чарльз Роберт Лесли (1794-1859) «предавался меланхолии и тревожным размышлениям». Он самостоятельно заботился о своих детях до конца жизни.

Интерес Констебла к игре света и цвета роднит его с Тернером, и даже техника Констебла порой приближается к светописю Тернера («Берег в Брайтоне», 1827, *Музей Виктории и Альберта, Лондон*). Постепенно Кон-

стебл начинает больше тяготеть к темным тонам и романтическим порывам. Колорит становится особенно мрачным после смерти жены художника.

Констебл начал делать эстампы со своих картин, подготавливая их к печати в составе альбома «Английский пейзаж». Он работал с мастером Дэвидом Лукасом, который сделал 40 эстампов его пейзажей. Констебл говорил, что Лукас представил его миру без недостатков.

В 1829 г. Констебл был избран членом Королевской академии художеств, а в 1831 г. был назначен инспектором академии, где снискал большую популярность среди студентов. Констебл стал читать лекции по истории пейзажной живописи. Эти лекции были весьма популярны у широкой публики. На одной из таких лекций он сформулировал три правила: 1) пейзажная живопись столь же технична, сколь и поэтична; 2) изображение не может в одиночку породить художественное мастерство, которое выдержало бы сравнение с действительностью; 3) ни один из великих художников не был самоучкой.

Радостным настроением и ощущением единения человека и природы проникнута работа Констебла «Хижина среди хлебного поля» (1832). Центральное место в композиции отведено изображению небольшой хижины, со всех сторон окруженной желтой спеющей пшеницей. Этот маленький домик, привязанный к изгороди ослик, птичка, прячущаяся в траве, олицетворяют человеческое счастье, земной рай.

Эти работы показывают детальное изучение Констеблем формирования облаков, красок лугов и деревьев и световых эффектов на листьях и воде. Скромные по размерам пейзажи Констебла близки к этюдам с натуры, а этюды имеют самостоятельное значение, хотя многие из них предназначались для какой-то большой картины («Вид на Хайгет с Хемпстедских холмов», 1834, *Гос. музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва*). Передача мгновенного состояния природы придает каждому из них особую прелесть незавершенности и остроты. Сам художник писал о себе: «Возможно, жертвы, которые я приношу ради света и яркости, слишком велики, но ведь они главное в пейзаже». И далее: «Мое искусство никогда не пытается польстить имитацией, никогда не убажывает гладкостью письма, никому не угождает скрупулезностью исполнения».

Особое внимание в пейзажах художник уделяет изображению неба. Констебл является автором термина, обозначающего этот вид творческой работы: рисование неба – скайинг (от английского *sky* – небо). Краски неба переданы необычайно свежими, сочными и насыщенными тонами. Создается впечатление, будто бы кусочек настоящего неба был вырезан, перенесен и приклеен на холст, настолько реалистично пишет художник картины природы. Причем небо у Констебла, в отличие от Джона Селла Котмена (1782-1842) и Джона Крома (1768-1821), динамично и подвижно. Этот эффект достигается благодаря использованию живописцем разнообразных цветовых оттенков, которые мягко сменяют друг друга, и изображению



белых облаков, разбросанных на серовато-синем или прозрачно-голубом фоне.

Красно-коричневатые и серебристые тона Констебла напоминают своим мастерством венецианцев. Сочетая зеленый цвет с белилами, он умел передать влажность зелени, на которой как будто сверкают капли росы. Особенно в конце своей карьеры он считался как мастером акварели, так и масляной живописи.

В 1835 г. Констебл дал свою последнюю лекцию студентам Королевской академии, в которой он восхвалял Рафаэля, а академию называл «колыбелью Британского искусства».

Одно из лучших произведений позднего периода творчества Констебла – «Стокбай Нейленд» (1836, *Институт искусств, Чикаго*). Здесь художник изобразил деревушку по соседству с его родной деревней, людей, лошадь, запряженную в телегу, и уходящую в чашу леса дорогу. Масштаб персонажей картины несоизмерим с масштабом природы – с бескрайним облачным небом и бесконечным сельским пейзажем. Картина удивительно передает ощущение летнего полдня, когда в поле царит яркое солнце, а лесная чаща манит прохладной тенью.

В английском искусстве Констебл стоит особняком, у него не было настоящего продолжателя на родине. Однако творчество знаменитого английского пейзажиста оказало большое влияние на формирование художественно-изобразительного метода импрессионистов и мастеров барбизонской школы, которые так же, как и Констебл, стремились отразить на полотне изменчивость состояний природы. Импрессионисты благодарны Констеблу за то, что он открыл им новые горизонты в живописи. Его манера письма – мелкие отрывочные мазки – имела огромное влияние и на появившееся впоследствии во Франции движение пуантилистов (1885).

Хотя живопись Констебла реалистична и правдива, исследователи причисляют художника к романтикам, настолько в его творчестве ярко выражено стремление искренне передать свои чувства и впечатления от увиденного, а также желание показать духовно свободного человека, составляющего единое целое с миром природы.

Он стоит рядом с Д. М. У. Тернером как один из величайших английских пейзажистов XIX в. Констебл умер в Лондоне 31 марта 1837 г.

Таким образом, в отличие от пейзажной живописи XVIII в., Констебл обратился к непосредственному наблюдению природы, первым стал писать пейзажи с натуры. Свои картины, простые по мотивам и величественные по композиции, полные ощущения гармонического единства природы, Констебл писал на основе исполненных им на открытом воздухе этюдов, смелыми мазками воссоздавая свежесть и живую динамику красок, градации света, изменчивое состояние световоздушной среды. Новаторское творчество Констебла, предвосхитившее искания европейского искусства второй половины XIX в. в области пленэра, не получило признания на ро-

дине художника. Картины Констебля были впервые по достоинству оценены во Франции и оказали существенное влияние на сложение барбизонской школы.

## 2.4. Особенности творчества Уильяма Тернера

Расцвет английской пейзажной живописи пришелся на долгие годы выдающейся творческой деятельности Уильяма Тернера. Успех этого направления был обусловлен, помимо всего прочего, и тем, что в Королевской Академии сложилась определенная система преподавания. Английские живописцы с воодушевлением восприняли эстетику романтизма и предромантизма, они использовали любую возможность для того, чтобы выразить свои чувства и передать воспоминания, так появилось понятие «живописного» пейзажа. Впоследствии это определение утратило свое первоначальное значение, стало тривиальным и скорее подходило для обозначения «художественной открытки», хотя изначально «живописным» пейзажем называли природный ландшафт, волнующий художника до глубины души.

От тьмы к свету – ни один художник в истории западноевропейского искусства не совершал такой эволюции в своем творчестве, как Дж. Тернер. Если сравнить одно из его ранних произведений, выдержанное в спокойных тонах, «Часовня Св. Ансельма, часть свода придела Томаса Беккета, Кентерберийский собор» (1794) – с насыщенной яркими цветами картиной 1840 г. под названием «Водопад Клайда», с трудом верится, что эти две работы писались одной и той же рукой, настолько велико их внешнее различие. Тем не менее, столь явная разница лишь отражает то непрерывное внутреннее развитие, которое претерпело творчество Тернера; такие особенности, как ослепительный цвет, разнообразие оттенков и нечеткие формы его поздних образов, невольно наводят на мысль, что художник предвосхитил французских импрессионистов и абстракционистов. Творчество Тернера показывает, какие цели ставил перед собой художник, как добивался их и насколько чудесно воплощал их в своих творениях уже зрелый художник.

Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (Joseph Mallord William Turner) (1775–1851), знаменитый живописец, мастер рисунка и гравюры, одна из наиболее ярких фигур в романтической пейзажной живописи XIX в., родился 23 апреля 1775 г. в Лондоне, в районе Ковент-Гарден, в семье цирюльника. Его творчество, чрезвычайно разнообразное по стилистике, отмечено смелыми, опережавшими свое время поисками и открытиями. В 1785 г. из-за семейных неурядиц, вызванных болезнями родных, Тернера отправили жить к дяде в Brentford, торговый городок к западу от Лондона. В Brentford он проявил интерес к живописи. Первые уроки живописи юный художник брал у Томаса Малтона (1748-1804), славившегося не-

большими рисунками с изображениями архитектурных городских построек. Тернер начал с традиционных для Англии XVIII в. так называемых топографических пейзажей, главной задачей которых была точная передача портрета местности.

В период с 1789 по 1793 гг. Тернер учился в школе Королевской академии, где он посещал лекции Джошуа Рейнольдса (1723-1792), первого президента Королевской академии, оказавшего значительное влияние на Тернера. В дальнейшем художник внимательно изучил весь курс лекций Рейнольдса, посвященный идеалистическому направлению в искусстве. В Королевской академии учили рисовать сначала с гипсовых слепков античных статуй, затем по мере приобретения нужных навыков, с обнаженной натуры. Процесс обучения занимал около двух с половиной лет. Среди преподавателей Тернера были Джеймс Бэрри (1741-1806) и Генри Фюзели (1741-1825).

В отличие от Констебла к Тернеру признание пришло рано. С 11 лет он стал выставлять свои акварели в цирюльне отца, где они продавались по два-три шиллинга за штуку, копировать и раскрашивать эстампы; с 15 лет – участвовать в ежегодных выставках Королевской академии искусств, где он представлял свои лучшие акварельные работы. Тернер был на редкость одаренным ребенком, при этом ему хватило терпения и рассудительности для того, чтобы изучать многие предметы: рисунок, гравюру, акварель, топографию, живопись, различные вспомогательные дисциплины, имеющие отношение к пейзажному жанру.

В 1791 г. Тернер стал подрабатывать в качестве сценического художника в театре «Пантеон Опера» на Оксфорд-стрит. Знакомство с театром сильно повлияло на его дальнейшее творчество: его не пугали большие обширные размеры холста, свет передавался более драматично, а размещение актеров на сцене и постановка театральных реквизитов повлияли на композиционное построение картин. Впоследствии, в своих зрелых творениях, Тернер, когда ему хотелось акцентировать внимание на фигурах людей или предметах, ставил их только впереди – слева, в центре или справа.

На выставке в Королевской академии в 1792 г. Тернера поразила акварель «Битва за аббатство» Майкла Анджело Рукера (1746-1801). Рукер искусно и тщательно передал разнообразие тонов в каменной кладке (тон представлял собой постепенный переход от светлого цвета – к темному). Подражая Рукеру, Тернер воспроизвел множество оттенков не только в копиях, но и во многих акварелях, выполненных позже, в 1792 г. Очень скоро молодой художник достиг такого уровня мастерства в многообразии передаваемых оттенков, что превзошел своего учителя. Технический прием, используемый для подобной тональной вариации, известен как «градация цветов» и обусловлен особенностью, присущей акварельной живописи. Акварель по своей природе прозрачная среда, поэтому художнику надо идти от света к тьме. Вместо того, чтобы смешивать на палитре

все цветовые оттенки, необходимые для данного изображения, Тернер, копируя Рукера, смешивал одновременно только один тон, а потом накладывал его в нужных местах на бумажный лист. Пока набросок сох, он продолжал работать с одним этим цветом из всей цветовой гаммы – подрисовывал его в разных местах на других акварелях, которые стояли у него в мастерской. К тому времени, когда возвращался к первому листу, тот уже высыхал. Тернер слегка затемнял на палитре взятый им цвет, наносил его на первую акварель, а затем на все последующие листы. Такой метод работы экономил много времени, т.к. не требовал одновременного создания широчайшего спектра тонов, что в свою очередь потребовало бы от художника палитру огромных размеров и множество кистей, каждую для отдельного тона. Этот метод не только позволял работать с большим количеством акварелей, но и помогал усиливать пространственную глубину – т.к. заключительные мазки всегда самые темные на палитре, и размещение их на переднем плане изображения давало максимальный эффект удаления одного мазка от другого. В акварелях, написанных после 1792 г., заметна способность передавать тончайшие оттенки цвета в пределах очень узкого спектра при переходе от светлого цвета к темному, что позволяло создавать эффект ослепительного сияния света. Достигнутое разнообразие оттенков позволило художнику открыть для себя новые возможности в передаче цвета.

Тернер работал акварелью, пользуясь предварительными зарисовками с натуры. Благодаря упорству и трудолюбию художник невероятно развил наблюдательность и свою феноменальную память, научившись улавливать эмоционально сложные состояния природы и быстро меняющиеся светотеневые эффекты. Постепенно его акварели стали включать все больше элементов «живописного» пейзажа – дикие заросли по берегам рек, небольшие водопады, руины, проникнутого тонкими настроениями. Академики заметили талантливого живописца и по достоинству оценили его произведения. В 1793 г. Королевское общество искусств наградило семнадцатилетнего художника Большой серебряной палитрой за нарисованный им пейзаж.

В 1790-х гг. огромное влияние на Тернера оказали такие художники, как Томас Гейнсборо (1727-1788), Филипп Жакоб де Лутербург (1740-1812), Генри Фюзели (1741-1825), Ричард Уилсон (1713-1782). Пейзажи Гейнсборо, которого вдохновляли голландцы, привили Тернеру любовь к подобным видам, тогда как Лутербург повлиял на его манеру изображать фигуры людей. Тернер применял тот или иной живописный стиль в зависимости от выбранного сюжета. Время от времени в его работах можно встретить и манеру изображения человека, свойственную Фюзели.

В 1790 г. Тернер посещал последние лекции, которые читал Рейнолдс. Для того чтобы понять дальнейшее развитие Тернера как художника, важно воспринимать его в контексте учения Рейнолдса. В своих лекциях Рей-

нолдс не только излагал программу обучения будущих художников, но и отстаивал идеалистическое направление в академическом искусстве, которое развивалось со времен итальянского Ренессанса. Это направление можно назвать «теорией поэтической живописи». Живопись и скульптура, утверждали его сторонники, во многом сродни поэзии, вследствие чего их приверженцам следует добиваться наиболее полного соответствия идеалам гуманистического искусства, а именно возвышенности изложения, величественной звучности стиля, смысловой выразительности, языковой ритмичности, назидательности – всего, что присуще самой возвышенной поэзии и поэтической драме. В картинах Тернера этого периода видно, как он воплощает на практике подобную теорию. В его пейзажах отсутствуют современные ему стороны жизни. Он черпает свои сюжеты из истории, литературы, поэзии, добиваясь визуальной гармонии. Многие свои работы он насыщал ассоциативными символами, часто встречающимися в поэзии.

В акварели «Собор Лландафф» (1796) проступает тема краткости человеческой жизни и всей цивилизации. В 1800 г. Тернер написал акварель «Замок Кэрнарвон» и выставил ее в Королевской академии. В 1802 г. Тернер уже академик, в 1809 г. – профессор в академических классах, несмотря на то, что молодой человек не интересовался науками и тем более теорией живописи. В течение 60 лет, начиная с 1790 г., Тернер постоянно участвовал в выставках, проводимых Королевской академией.

Акварель играла важную роль в творческой судьбе Тернера. Подхватив эстафету у английских мастеров XVIII в., он открыл новые грани и возможности этого национального вида живописи. Путешествуя пешком по Англии, Тернер делал много зарисовок. Несколько позднее эти эскизы художник использовал для своих пейзажных композиций. Первые работы, выполненные в этом жанре, отличались тяготением к светотеневым эффектам.

На дальнейшее становление живописца немалое влияние оказало общество знаменитого мецената, доктора Томаса Монро (1759-1833), который объединил вокруг себя молодых людей, имевших способности к живописи. Начинающие художники копировали работы известных мастеров. Тернер часто снимал копии с работ Джона Роберта Козенса (1752-1797), что помогло ему отойти от топографического пейзажа и постепенно перейти к более свободному использованию света, размывок, локального пятна. Огромное влияние на Тернера оказало также учение Уильяма Соури Гилпина (1762-1843) о гармонии красок, советовавшее «сводить всю картину к основному, или ключевому тону, который в пейзаже всегда надо брать с безоблачного участка неба».

Выросший близ устья Темзы, художник с детства полюбил море и парусники. В 1769 г. Тернер написал первую работу масляными красками «Рыбаки в море» (*Галерея Тейт, Лондон*). Точность, достоверность и выразительность в изображении небольшого рыбацкого суденышка, которое в лунную ночь плывет по огромным волнам, заслужили множество положи-

тельных откликов, что и способствовало в дальнейшем его скорому вступлению в академию. Тернер подчеркивает светотеневые контрасты ночного освещения, дает почувствовать беспредельность мира, строит композицию на вихрящихся, эллипсоидных элементах. Тернер воплотил в этой картине свое трагическое ощущение неустойчивости бытия в зыбкости набегающих пенистых валов, столкновении резких диагоналей мачт и парусов и безнадежности усилий, копошащихся в лодках людей, выхваченных из мрака надвигающейся бури случайно прорвавшимся лучом. Характерный овал композиции особенно ясно виден в подготовительном рисунке с его черной громадой поверженного на бок корабля и стремящейся наперерез ему по орбите огромной кривой волны утлой лодочки, белый парус которой стремительно несется к своей гибели и точно взывает о помощи. Эта картина отмечена влиянием голландской морской живописи XVII в., в ней выделена тема противоборства человека и природы. Последующие произведения мастера были проникнуты метафоричностью. Свойственной мышлению художника-романтика, который считал, что пейзаж может выразить чувства автора не меньше, чем картина с определенной тематикой. Хотя сам живописец еще на протяжении нескольких лет продолжал соединять пейзаж с историческим, библейским или мифологическим сюжетами.

«Все ему далось сразу и навсегда» [166], писал Всеволод Николаевич Петров (1912-1978). Но это не совсем так. Жизнь его полна загадок. Он был нелюдим, странен, вел жизнь отшельника, анахорета и в свои многочисленные путешествия часто уезжал тайно, внезапно.

Биографические сведения о художнике скудны, зато наследие его огромно, более 21 тысячи произведений на исторические, мифологические, жанровые сюжеты, но главное – пейзажи. Тернер тщательно изучал природу, но ему были нужны лишь некоторые стороны видимой реальности, от которой могла бы отталкиваться его фантазия, создающая пейзаж, существующий только у Тернера. У него нет пейзажей с близкой точки зрения. У Тернера сцена почти всегда обнимает несколько десятков миль, она представляет огромные пространства, и над этой бесконечной перспективой царит величавый круг солнца. Таким образом, Тернер все дальше уходит от детальной описательности.

На формирование художественного стиля Тернера большое влияние оказали работы Клода Лоррена (1600-1682), Ричарда Уилсона (1714-1782), Томаса Гертена (1775-1802), произведения художников-маринистов, искусство мастеров голландской школы. Тернер внимательно изучал мастеров прошлого и современных художников. Ему удалось сделать решительный шаг вперед по направлению, намеченному его старшими коллегами, английскими художниками-пейзажистами. Особенно его восхищал французский живописец К. Лоррен. Тернера поражало умение французского художника создавать в своих картинах световые эффекты, придающие им разнообразные эмоциональные звучания. Живописное созвучие солнца и

воздуха, солнца и воды в работах Лоррена стало центральным мотивом пейзажей великого британского художника. Если для Лоррена пейзаж – своего рода религиозное высказывание о божественной гармонии мира, то для Тернера его подражания Лоррену – скорее апофеоз природных красот и возникающих при этом эмоциональных и духовных переживаний. Ему нравилась экзальтация, которую вызывал у него этот эксперимент со светом.

По словам современников, увидев картину Лоррена «Отплытие царицы Савской» (1648, *Лондонская национальная галерея*), Тернер не смог удержаться от слез. Художник объяснил свою реакцию тем, что ему никогда не создать что-либо подобное. Спустя годы, Тернер завещал свою «Дидону, основательницу Карфагена», которую считал непревзойденным шедевром, Лондонской национальной галерее с условием, чтобы она висела рядом с картиной Лоррена.

Тернер тщательно изучал доступные ему картины Лоррена, а также альбомы с гравюрами «*Liber Veritatis*» («Книга истины»), выполненными лондонским гравёром Ричардом Эрлом в 1776 г. Гравюры были выполнены с рисунков Лоррена, относившихся к зрелому периоду его творчества. Позднее Тернер предпринял выпуск альбома «*Liber Studiorum*» («Учебник по рисованию», 1812), выполненный в той же технике, что и альбом рисунков Лоррена – меццо-тинто. Тернер мечтал создать своего рода энциклопедию пейзажа, показать все разнообразие его возможностей и широту диапазона. Он хотел доказать, что пейзаж может вызвать самые разные переживания и чувства, рождать разнообразные идеи и образы. Гравюры были сгруппированы по тематическим разделам – архитектурная живопись, историческая, пасторальная (мифологическая и бытовая), морские пейзажи и горные.

В 1791 г. Тернер предпринял свою первую этюдно-эскизную поездку по Англии. Совершил поездки по Уэльсу в поисках нужных ему видов. Во время каждого путешествия заполнял несколько альбомов топографическими набросками и акварельными зарисовками. По возвращении в Лондон, взяв их за основу, рисовал тщательно продуманные картины и акварели. Судя по воспоминаниям знавших его людей, Тернера во время поездок интересовала только живопись: «Я вспоминаю Тернера как молодого человека, совершенно равнодушного к своей внешности и манерам; одевался он небрежно и неряшливо и даже не знал, какого цвета на нем куртка или костюм; он просто был милым юношей... он не мог говорить ни о чем другом, кроме как о своих рисунках и о тех видах, которые ему так хотелось бы зарисовать. Он казался необразованным молодым человеком, который стремился лишь к одному – к совершенствованию в живописи» [161,80]. Тернер обладал незаурядным интеллектом, но его знания, отрывочные по характеру, и неподдельная приверженность к искусству производили на общество тяжелое впечатление.

В 1798 г. во время летней выставки Королевская академия ввела некоторые изменения в правилах экспозиции, разрешив художникам присоединять цитаты из стихотворений к названиям своих картин в каталоге выставки. Тернер прибавил поэтические строфы к названиям пяти своих картин – стихи Джона Мильтона (1608-1674) и Джеймса Томсона (1700-1748). С помощью одних цитат Тернер подсказывал, каким образом стихи преломляются в живописи и как она возвеличивает образность поэтической речи; привлекая другие строфы исследовал, как поэтическая образность помогает расширить рамки ассоциативного восприятия того, что изображено на картине, и как это вызывает у зрителя всплески изображения, которые вряд ли возникли бы без подобной подсказки. Однако на последующих выставках Тернер перестал сопровождать свои картины стихотворными выдержками.

4 ноября 1799 г. Тернер, ставший к тому времени очень популярным художником, был избран членом-корреспондентом Королевской академии. В 1801 г. Тернер выставил в академии картину «Морской пейзаж у Бриджуотера» («Голландские лодки в Гейле. Рыбаки вытягивают улов», *частная коллекция*), где передал природу морской стихии. Картина имела шумный успех, а художник Бенджамин Уэст (1738-1820) даже сравнил Тернера с Х. Рембрандтом (1606-1669). 10 февраля 1802 г. Тернер стал полноправным членом академии. Это звание давало ему право выставляться в обход отборочной комиссии, предварительно просматривавшей все работы.

В отличие от Дж. Констебла он много путешествовал по различным странам мира: в разные годы был во Франции, Швейцарии, Голландии, Германии, Бельгии и Италии – центре мирового искусства. Во время поездки он познакомился с работами старых мастеров в Лувре, где выставлялись вывезенные Наполеоном бесценные картины, скульптуры и антиквариат со всей Европы. Во время путешествий Тернер сделал более десяти тысяч рисунков и набросков. Материалы из походных альбомов служили художнику основой для картин и акварелей, над которыми он работал в Лондоне, обращаясь, порой к очень давним своим эскизам.

В поисках героического образа природы Тернер обращается к опыту классического искусства. Пытаясь соединить пейзаж с исторической картиной, он вводит в него мифологические персонажи, как это делали Никола Пуссен (1594-1665) и К. Лоррен. Особенно эта тенденция усилилась после его путешествия в Швейцарию в 1802 г. Путешествуя по Швейцарии (это была первая из его многочисленных поездок на континент), художник пришел в бурный восторг при виде заснеженных Альпийских гор. Эта неземная красота взволновала его романтическую натуру, и он начал свое «живописное» исследование атмосферных явлений и чудес природы, отказавшись от детальной точности воспроизведения, присущей манере Констебла (ранее – живописи Дж. А. Каналетто), чтобы выразить свои чувства



и переживания. Своеобразная природа дикого края, особое сочетание форм и цвета способствовали формированию зрелого стиля.

Пик увлечения классицистическим пейзажем приходится на 1807-1818 гг. Вдохновленный живописью классицизма XVII в., Тернер создает произведения двух видов. К первому относятся огромные, предназначавшиеся для академических выставок полотна, в которых художник пытался поднять пейзаж до уровня «высокого» искусства. Среди них «Пятая египетская казнь», (1800, *Музей Индианаполис*), «Десятая египетская казнь» (1802, *Галерея Тейт, Лондон*), «Потоп» (1805, *Галерея Тейт, Лондон*). В этих произведениях ощущается романтическое противостояние мрака и света, нарушающее классическую гармонию построения композиции.

В ранних работах художника есть особая эмоциональная искренность, это как бы лирические фрагменты свободного самовыражения человека. В основе всех композиций Тернера – даже тех, что сводятся к неясным светлым фантасмагориям, лежит строго проработанный линейный рисунок, четко обозначающий не только пространственные планы, но и каждый объемный предмет. Его ранние произведения отличаются точным воспроизведением мест, но вскоре Тернер перенял у Р. Уилсона более поэтичный и мечтательный подход. Начиная с самых ранних своих произведений, Тернер проявлял живой интерес к атмосферным явлениям и световым рефлексам на водной глади. На картине «Озеро Баттермир со стороны Кромэк Уотер, Камберлэнд. Ливень» (1798, *Галерея Тейт, Лондон*) он изображает радугу – разноцветную дугу, появляющуюся на небосводе в тот момент, когда солнечные лучи падают на завесу дождя. Это одно из самых ярких и впечатляющих явлений природы, столь любимой художником. Тернер пытается выразить в картине возвышенное романтическое ощущение слияния с природой. Отсюда и усиленный контраст грозных туч, мрачных гор по сторонам и сияющей дали долины в центре, куда опускается одним концом переливающаяся всеми цветами радуга. Художник очень увлечен здесь передачей воздушной перспективы и поисками нежных градаций переходов света.

Одной из самых ранних работ, заслуживающих внимания, является полотно «Мол в Кале» (*Галерея Тейт, Лондон*), созданное в период с 1802 по 1803 гг. За почти беспредметной композицией Тернера стоял вполне реальный факт. Когда он направлялся в Париж, во время переправы на материк был сильный шторм. Тернер запишет в дневнике: «Чуть не утонули». Не утонули, а сделанные им наброски послужили основой картины. По его собственным словам, он никогда не упускал случай лично наблюдать за явлениями природы. Несмотря на то, что полное название картины («Мол в Кале. Французские рыбаки готовятся выйти в море. Подходит английский пакетбот»), подразумевает условное разделение художественного повествования на несколько частей, на самом деле этого не происходит. Композиция отражает разные стороны жизни людей и природы. На карти-

не изображены рыбаки, занимающиеся привычным будничным трудом; небо с тяжелыми тучами; паруса, наполненные ветром.

Подобный сюжет характерен для изобразительного искусства голландцев. Однако стиль Тернера отличается от манеры голландских художников-маринистов. Если у последних пейзаж всегда выдержан в одной тональности, то английский живописец строит свое произведение на сложных цветовых переходах: от светло-голубых, красных и белых до тонких оттенков серовато-синего и бежево-коричневого. Именно с помощью необыкновенно разнообразной по тональности гаммы художник изображает мощь и силу природной стихии.

В 1804 г. Тернер открыл собственную галерею, где он собирался выставлять свои лучшие полотна. Публика, принимавшая его гравюры, чаще всего отвергала пейзажи. Больше всего подавляли мастера нападки критиков на его произведения, особенно замечания со стороны коллекционера и художника Джорджа Бомона, критиковавшего яркие цвета его картин.

Начиная с 1805 г. Тернер стал жить за городом в окрестностях Хаммерсмита. Он заказал себе особую лодку – нечто вроде мастерской на воде, плавающая на ней по Темзе, нарисовал много этюдов маслом на открытом воздухе. Хотя его этюды, полные света и жизни предваряли собой импрессионизм, Тернер не придавал им большого значения и никогда не выставлял их. В 1811 г. он приступил к строительству виллы в Твикенхеме, к западу от Лондона. Он назвал свой дом Сэндикомб-Лодж («Дом в песчаной долине»). Это здание сохранилось и доныне, хотя интерьер дома сильно изменился.

В этом же году Тернер разглядел новые изобразительные возможности в технике черно-белой штриховой гравюры. В процессе работы исходный рисунок или картину вырезали или гравировали на металлической пластине, с которой потом воспроизводились копии исходного эскиза. Оригинал получался в черно-белом виде, однако колористические и тональные различия передавались посредством линий, разных по толщине и частоте. Еще в начале 1790-х гг. Тернер размножал свои акварели способом штриховой гравюры, однако в 1811 г. он был поражен степенью тональной выразительности и красоты, которой добился Джон пай, один из его граверов. Пай удачно воспроизвел способом штриховой гравюры картину маслом «Папская вилла в Твикенхеме». Успех гравера заставил Тернера не только переоценить возможности гравирования, но и чаще воспроизводить свои произведения подобным способом.

Между 1809-1813 гг. Тернер все глубже проникает в «свойства и причины» древесных форм, так что на смену маньеризму в изображении листьев, стволов, самих деревьев, приходят волнообразность линий и возросшее понимание структурной сложности растительных форм. На картине «Излучина реки Люн, вид на замок Хорнби» (1817, *Институт искусств Коттаулд, Лондонский университет*) деревья Тернера становятся самыми прекрасными выразительными природными существами, которые когда-

либо встречались в искусстве. Столь многостороннее видение природы – проявление идеализма Тернера, в котором тонко отражена идеальность форм, сущности, определяющие форму здания, скалы или горы, форму и движение облаков. Ни один живописец не сравнится с Тернером по силе проникновения внутрь этих процессов.

Тернер постоянно совершенствовал свою технику, изучал связь между архитектурой и геологией, природу движения воды и воздуха. К началу XIX в. в своих акварелях он достигает силы и выразительности, обычно присущей живописи маслом. Отбрасывая излишнюю детализацию, он создавал новый тип пейзажа, посредством которого художник раскрывал свои воспоминания и переживания. В свои картины Тернер вводил изображения людей в сценах прогулок, пикников, полевых работ. Внимательно и с любовью изображая человека, художник подчеркивал несовершенство его природы, его бессилие перед огромным окружающим миром – иногда спокойным, иногда грозным, но всегда равнодушным.

Работая в основном с акварелью, Тернер привнес в масляную живопись смелые новаторские идеи. Для передачи атмосферных эффектов он первым отказался от привычного темного грунта и перевел принципы акварельной живописи в масло. В то же время под воздействием масляной живописи изменилась и его акварель: она стала более насыщенной, обрела внутреннее сияние. Он разработал правила использования светлых тонов и технику работы жидким прозрачным мазком. Художник покрывал холсты тонким слоем перламутрово-белой краски, которая имитировала белую бумагу. За светлоту палитры Тернера прозвали «белым» художником. Белый цвет считался не живописным, не поддающимся дисциплине и гармонии. Даже весьма сдержанные попытки Тернера передать яркий, дневной свет и высветлить свою палитру явились поводом для ругательства. Белый цвет казался «слишком активным, не поддающимся дисциплине и гармонии, всегда выпадающим по тону».

Все это было настоящим новшеством в живописи того времени. Тернер осмелился идти против общепринятых художественных традиций. Тогда все твердо придерживались представления, что всякая картина должна быть обязательно написана в приглушенно-темных коричневатых красках – под стать потемневшему лаку на холстах старых мастеров. Любители живописи носили с собой желтый фильтр, называвшийся «стеклом Клода Лоррена», и вставляли его в глаз вместо моногля, когда смотрели на картины, чтобы видеть их окрашенными в золотистые тона старины.

Стихией Тернера было море, насыщенный влагой воздух, движение туч, взлет парусов, бушующие природные силы – от феерических снежных ураганов до яростных морских бурь. Бури и кораблекрушения были призваны выразить идею «возвышенного и ужасного», очищающего душу через потрясение, вызывая смятение ума и сердца. Картина «Кораблекрушение» (1805, *Галерея Тейт, Лондон*) показывает его новую ориентацию на

яркость, атмосферу и романтический, драматический сюжет. Как бы сопротивляясь урагану, морские волны стремятся назад от берега. Напряженность стихии передается и людям, находящимся на тонущем корабле и в лодках. Необычайный динамизм и экспрессия создаются с помощью ярких красок, контрастно сочетающихся друг с другом: белых и черных, теплых (красных, желтых) и холодных (серых, синих, голубых). В картине «Солнце, встающее в тумане. Рыбаки торгуют рыбой» (1807, *Лондонская национальная галерея*) три мотива – море, туман и солнце соединяются в гармоническое целое.

В 1807 г. Тернер был назначен профессором перспективы. Программа обучения, составленная им, касалась гораздо более широкого круга вопросов, чем изучение перспективы. Она представляла своего рода переложение курса лекций Рейнольдса и обращалась к излюбленной теме Тернера – вопросам «поэтической живописи». «Главное, к чему надо стремиться в искусстве, – это к верному постижению прекрасного в природе», – писал он в наброске к своей первой вступительной лекции. В свои лекции Тернер попытался включить все от Евклида (325-265 до н.э.) и Плиния Старшего (23-79 н.э.) до последних научных гипотез, открытий и теорий химиков и оптиков начала XIX в., но при этом не игнорировал разницы между законами, открытыми наукой, в частности оптикой, и правилами, пригодными для живописцев. Он рассматривал в лекциях вопросы света, тени и проблемы рефлексов в воде, стекле и металлах; вопрос о соотношении элементарных геометрических форм с формообразованием в изобразительном искусстве; о природе зрения и структуре глаза; о классификации трех основных цветов – красного, желтого и синего – согласно их тональным взаимоотношениям и физиологическим воздействиям; о колорите, который он считал решающим элементом живописи. Тернер интересовался также и химией, он был знаком с химиком Филдом, который занимался производством красок для художников. Тернера всегда интересовало практическое применение новых положений и открытий науки к самому процессу живописи. Тернер был знаком и с самыми выдающимися учеными-физиками своего времени – Майклом Фарадеем (1791-1867) и Дэвидом Брюстером (1781-1868). Он интуитивно предчувствовал грядущие научные открытия. Кеннет Кларк (1903-1983) сказал, что «именно инстинктивное понимание структуры физического мира нашей планеты, созданной пульсацией и бесконечным взаимопроникновением волн, делает Тернера столь универсальным и связывает его с наиболее выдающимися физиками современности».

Тернер был заметной фигурой в Королевской Академии, он постоянно находился в центре внимания критиков и пользовался уважением в среде коллекционеров. Особую известность он завоевал благодаря картинам, посвященным Наполеоновским войнам – «Графальгарская битва» (1806-1808, *Галерея Тейт, Лондон*), «Поле Ватерлоо» (1818, *Галерея Тейт, Лондон*).

Тернер продолжал поиски непосредственных впечатлений от природы в повседневном английском пейзаже и писал то прелестные, полного мягкого лирического чувства, то внутренне энергичные акварели. В 1807 г. Тернер совершил путешествие по рекам Англии. Именно в это время были созданы этюды с натуры «Виндзор от Лауер-Хоуп» и «Виндзор, верхушки деревьев и небо». Эти произведения выполнены в манере Дж. Констебла. Однако стремясь постичь тайны постоянной изменчивости природы, зависящей от освещения, он пишет этюды облаков, опережая в этом Констебла. Тернер уделял много времени изучению неба как главному ключу в пейзаже. Тернер рассказывал, что для изучения облаков, «он брал лодку, ложился на ее дно на спину, бросив якорь на реке, смотрел в небо часами, а иногда и целыми днями, пока не улавливал какой-нибудь световой эффект, который ему хотелось бы перенести на полотно». Тернера пленяет текучесть облаков, их непрерывное изменение и движение, как бы реализующееся на глазах зрителя. Цель таких опытов – фиксация непрерывно меняющейся цветовой, световой симфонии неба. Этюды с натуры не являются частым жанром в творчестве Тернера. Обычно во время своих странствий он делал небольшие зарисовки и наброски. И уже из заготовленных ранее рисунков составлял большую композицию. Именно из таких набросков появились полотна, посвященные природе Швейцарии.

Излюбленным мотивом произведений Тернера является торжествующая стихия. Даже тогда, когда художник изображает природу в состоянии полного покоя, композиции создают впечатление полной победы света или мрака. Ярким примером является полотно «Морозное утро» (1813, *Галерея Тейт, Лондон*). Сюжет композиции предельно прост. В картине показано состояние природы в определенное время года (зима) и суток (утро). Несмотря на кажущуюся простоту, картина необычайно выразительна. Высокое прозрачно-голубое небо, земля, покрытая изморозью и тонкой пеленой тумана, – все призвано передать величие и красоту природы. Высшей похвалой мастерства Тернера стало признание картины лучшей среди композиций, представленных на выставке Королевской Академии, которая проходила в 1813 г.

Тернер с особым трепетом относился к своей работе «Дидона, основательница Карфагена» (1815, *Лондонская национальная галерея*). Он считал ее неподражаемым шедевром. В первой редакции своего завещания художник наказывал, чтобы его тело завернули в это полотно и в таком виде положили в могилу. Несмотря на многочисленные просьбы, Тернер наотрез отказывался продавать работу, в конце концов, он согласился передать ее в дар Национальной галерее с одним условием: чтобы картина была вывешена рядом с его любимым морским пейзажем Клода Лоррена. Тернер не случайно выбрал классический сюжет, он нередко включал в свои пейзажи исторические эпизоды и сцены из литературных произведений. Время от времени, представляя свои работы на выставках Королевской акаде-

мии, художник подбирал к ним отрывки из античной или современной ему поэзии.

В картине «Переправа через ручей» (1815, *Галерея Тейт, Лондон*) дан идеализированный образ природы, основанный на смене кулисно построенных планов с переходом от более темного переднего плана к высветленным задним. Но и здесь замкнутость классицистической композиции разрушается извилистой рекой, прорезающей зелень холмов и уводящей глаз зрителя в безбрежную туманную даль. Особый перламутр тернеровской палитры определило применение грунта белого цвета, который стал колористическим камертоном картины, пронизывая блеклые голубовато-зеленые оттенки куп деревьев и дымчатые дали.

Возрастающее мастерство Тернера постепенно становилось все заметнее, особенно после его первого посещения Италии в 1819 г. Он побывал в Турине, Милане, Риме, Венеции, Неаполе. Тернер изучал работы В. Тициана (1488-1576), Я. П. Тинторетто (1518-1594), С. Рафаэля (1483-1520), современных итальянских художников. Новизна впечатлений, струящийся от жары влажный морской воздух, блеск и сияние средиземноморского солнца, растворяющие в молочном мареве контуры окружающего предметного мира, совершили переворот в его мировосприятии и открыли путь к более поздним живописным открытиям. Романтическая Венеция покорила его на всю жизнь, заставила по-иному увидеть английский пейзаж. Образы Венеции возникали в творчестве художника до конца его дней. После путешествия в Италию его цвет стал чище и более призматическим, живопись стала более яркой, палитра интенсивной с преобладанием основных цветов. Констебл писал о его картинах: «Тернер сошел с ума от своего мастерства, картина написана шафраном и индиго». Отныне стихия света стала одной из главных составляющих искусства Тернера. В его живописи усиливается тенденция к высветлению палитры, наметившаяся еще до поездки в Италию, он все шире использует цветные тени, все чаще работает пятном чистого тона. Его мазок становится более размашистым, контуры и формы предметов – неопределенней, часто придавая картинам своеобразную незаконченность. Художнику все лучше удается передавать движение и изменчивость природы. Его интересует воздушная атмосфера, мгновенные изменения в природе, впечатление от света и воздуха, поиск передачи которого через несколько десятков лет захватит целое поколение живописцев.

В течение 1820-х и 1830-х гг. Тернер выпускает одну акварель а другой для очередных своих проектов по изданию комплектов гравюр. Сюда входили изображения портов, рек и виды восточного побережья Англии, нарисованные с топографической точностью; детальные наброски рек Франции; иллюстрации к стихотворным сборникам Вальтера Скотта (1771-1832), Джорджа Гордона Байрона (1788-1824), Сэмюэля Роджерса

(1763-1855) и Томаса Кэмпбелла (1777-1844). Тернер снабдил иллюстрациями сочинения В. Скотта и Библию.

Тернер создал серию акварелей «Реки Франции», в которую входила и очень тщательно проработанная акварель «Руанский Собор», сделанная на основе набросков еще в 1821 г. Она часто выставлялась в XIX в. и, возможно, послужила толчком для серии картин Руанского собора Клода Моне (1892-1894). Моне был в Лондоне в 1892 г. и изучал вещи Тернера. В некоторых акварелях Тернер предвосхищает Моне, стараясь запечатлеть одно и то же место в разное время суток.

Работая с акварелью, Тернер придумал более продуктивный способ рисования. Как вспоминает один очевидец: «Там стояли четыре рисовальные доски, у каждой с обратной стороны прикреплена ручка. Тернер, бегло набросав эскиз, брался за ручку и окунал весь рисунок целиком в стоявшее рядом ведро с водой. Потом быстро прорисовывал нужные ему основные цвета, накладывая краску на краску, один тон на другой, пока не заканчивал определенный кусок работы. Оставляя первый эскиз сохнуть, он приступал ко второй доске и повторял ту же операцию. К тому времени когда он откладывал в сторону четвертую доску, первая уже была готова для завершающих мазков» [161, 176-178].

Пейзажи занимают главное место в творчестве Тернера. Основной метод при передаче пейзажа – набросок в общих чертах. Этот метод позволял ему высвободить пространство для последующего творчества. Немного погоды он возвращался к своим наброскам, насыщая рисунок деталями и подробностями, взятыми из памяти или возникшими в воображении. Пейзажи становятся своеобразным фоном для картин, основанных на мифологических и библейских легендах. Картины природы становятся действующими персонажами. Они помогают зрителю понять смысл общей композиции, раскрывают творческий замысел художника. Наибольший интерес среди подобных картин представляют «Снежная буря. Переход армии Ганнибала через Альпы» (1812, *Галерея Тейт, Лондон*) и «Улисс насмеется над Полифемом» (1828-1829, *Лондонская национальная галерея*). Тема бури поразила воображение художника еще в конце 1790-х гг., когда он писал копию с полотна Дж. Козенса, на котором изображен Ганнибал, взбирающийся с гор на Италию. На картине изображена огромная черная масса не то грозового облака, не то снежной бури, заслоняющая солнце и поглощающая крошечные фигурки людей. В этой картине автор проводит параллель между бушующей стихией и столь же бурно развивающейся историей человечества. Это зрелый художник, владеющий изобразительным символическим языком.

Во втором произведении Тернер рассказывает о битве двух греческих кораблей с гигантом. В лучах сверкающего солнца поверхность моря кажется расплавленным золотом, и только у самого горизонта художник как бы отрезает и воду, и фигуру Полифема от золотой массы воды яркой си-

ней полосой. Небо на картине решено через всплески голубого и желтого цвета, которые приводят его в состояние бурного свечения. Художник, показывая восход солнца, выражает мысль о победе света над сумраком, добра над злом. В картине есть своеобразное соединение античной мифологии с последними научными данными и конкретными наблюдениями. Один из исследователей Тернера называет это полотно «мифологией цвета». Газета «Таймс» заметила: «Ни один из ныне живущих художников не мог изобразить ничего подобного с такой волшебной силой, с такой легкостью, какими владеет Тернер» [161, 182]. Позже Джон Рескин назвал Улисса «центральной картиной в творчестве Тернера».

Полифем – страшный великан-циклоп, сын Посейдона, одиноко живущий в пещере и пасущий овец. Во время своего путешествия Одиссей прибывает на остров и хитростью ослепляет Полифема. Картина изображает корабль Улисса, отплывающего от обманутого и ослепленного Полифема. Тернер написал дым, поднимающийся от горы циклопа, а сама огромная фигура Полифема, сливающаяся с горой и дымом, изображена как «чудовищный нарост на одинокой горе». Но дым, написанный Тернером, поднимается не от пастушеских костров, как описывается в вольном переводе, а из кратера вулкана. Тернер зарисовал не только извержение Везувия, но и подставил свой открытый альбом, чтобы «вулкан поставил на нем свою подпись» горячим пеплом. Остров Полифема – вулканический, а сам он как его органическая часть непосредственно связан с представлениями о стихийных силах природы – ведь согласно поэме «Теогонии» Гесиода (VIII в. до н.э.), братья Полифема, Стероп и Аргес, являлись олицетворениями грома и молнии. В конце XVIII в. была выдвинута научная гипотеза, согласно которой вулканический пепел и молнии при разрядах электричества образуют метеориты. Во время падения метеоритов гремит гром. А морские пещеры слева на картине, в глубинах которых пылает пламя, судя по их размерам, совсем не жилище циклопа, а, возможно, являются олицетворением теории Эразма Дарвина (1731-1802), считающего, что происхождение вулканов связано с вливанием морской воды в пылающие недра земли. В «Одиссее» Гомера ничего не говорится о стайке сияющих nereid, резвящихся вокруг галеры Улисса.

Тернер пользовался для своих лекций популярным в те времена руководством «Искусство живописи» Герарда де Лэресса (1641-1711), согласно которому nereidy должны обозначать «различные качества и эффекты воды». В данной картине nereidy со звездами во лбу воплощают, по представлению Тернера, явления фосфоресценции в природе. Известный революционер и ученый Джозеф Пристли (1733-1804) дал сводку сведений о свечении некоторых предметов в связи с гниением и о других явлениях фосфоресценции в своем исследовании «История и настоящее положение открытий в области зрения, света и цвета» (1772). Эту книгу Тернер так же использовал при подготовке к своим лекциям, как и поэму «Ботанический



сад» Эразма Дарвина (1731-1802). В поэме описываются наблюдения путешественников по тропическим морям, «когда корабль плывет, как бы окруженный огнями, и оставляет за собой светящийся след. Если море слегка волнуется, каждая капля светится и мерцает.

Еще одна своеобразная черта «Улисса» – особая трактовка предрасветного неба. На первый взгляд, небеса, где разыгрывается чудесная феерия восхода солнца, даны в пределах точной наблюдательности. Но внимательный взгляд заметит, что от места появления светила веером разворачивается изображение вздыбленных коней, «очерченных огненным контуром, возносящихся в небеса с развевающимися гривами, в окружении вспышек пурпурных облаков». Эти кони Авроры взяты Тернером прямо со скульптур фронтона Парфенона. Дома на улице Куин-Анн у него хранились гипсовые отливки со скульптур Парфенона. Таким образом, Тернер идентифицировал своих аллегорических коней Авроры с их прототипами в пластике. Тернер попытался соединить идеальное и реальное, слить мифологический образ с образом реального пейзажа. «Улисс» – одна из ступеней, ведущих к слиянию истории, действительности и воображения в художественных образах его поздних вещей.

«Улисса» называли мелодрамой, оперной декорацией, замечали, что галерея Улисса залита солнцем даже в тех местах, куда не могут проникнуть его лучи, контраст между мраком пещеры циклопа и блеском утреннего неба слишком велик. Но Тернера никогда не смущали неточности натуралистического порядка, он смело увеличивал размеры замков и колоколен, перемещал их туда, куда считал нужным, если этого требовала структура картины, или увеличивал звучность цвета, если от этого выигрывала выразительность. Тернер скептически относился к возможности установить «незыблемые», твердые законы цвета и света для живописи.

Художника привлекала неистовая мощь стихии, он часто наблюдал за буйством природы с восторгом и замиранием сердца. В картине «Пылающий закат» (1825–1827, *Галерея Тейт, Лондон*) живопись Тернера граничит с абстракционизмом. В 1807-1828 гг. являясь профессором курса перспективы Королевской академии художеств, Тернер в своей знаменитой лекции «О задних планах» изложил историю и свою трактовку жанра пейзажа. Мастер убедительно доказал невозможность разделения проблем перспективы, светотени и колорита.

В сентябре 1829 г. умирает его отец, оставив художника в безутешном горе. На протяжении многих лет Уильям Тернер был самым доверенным человеком своего сына; он натягивал полотна его картин и покрывал их лаком, когда они были закончены; по этому поводу Тернер шутил, говоря, что его отец начинал и заканчивал за него картины. После смерти отца художник составил свое первое завещание.

Тернер был в Венеции три раза: в 1819, в 1833 и в 1840 годах и всегда хранил воспоминания об этом ослепительно красивом и печальном городе,

раскинувшимся на воде. В картине «Джульетта и кормилица» (1836, *Галерея Тейт, Лондон*) отчетливо видно, что Тернер перестает следовать примеру Канталетто. Это одна из интереснейших работ Тернера, показанная на художественной выставке в 1836 г. Тернер позволил себе перевести действие трагедии У. Шекспира из Вероны в Венецию и изобразил Джульетту с кормилицей, любующимися с плоской крыши дворца карнавальным весельем внизу на площади Св. Марка. Точка зрения взята очень высоко. В этой картине Тернер стремится не к романтическим эффектам, а к живописному изображению какого-либо пленившего его пейзажного мотива. Его картины подготовили к восприятию художественных произведений несколько поколений английских читателей, среди его работ иллюстрации к поэмам Сэмюэла Роджерса (1763-1855) и Вальтера Скотта (1771-1832).

В 1830-х гг. в творчестве Тернера происходит перелом. Этот период творчества Тернера связан с именем Петуорт-Хаус, где он подолгу жил у своего покровителя лорда Эгремонта. Он любил писать тающие в дымке пейзажи окрестностей имения. Подлинно новаторским духом проникнуты его жанровые сцены и интерьеры Петуорта. Залы и комнаты дворца растворяются в стихии света и цвета, в них нет ни одной сколько-нибудь тщательно выписанной детали, и вместе с тем они очень узнаваемы. Художник наделяет их искренней теплотой чувства, поразительно точно передавая атмосферу полного уюта гостеприимного дома, подчеркивает его соразмерность человеческому существу, в отличие от большинства своих произведений, где окружающий мир противостоит человеку. Особой прелести полны сцены в гостиных – «Общество в Петуорте» (1830, *Галерея Тейт, Лондон*), «Музыкальная комната в Петуорте» (1830-1837, *Галерея Тейт, Лондон*). В последней композиции вибрирующие потоки красного света и цвета претворяют женские фигурки у рояля в дивные видения, создавая почти физически осязаемое впечатление звучащей музыки и воплощая тем самым родство цветовой и музыкальной полифонии.

Интересна история создания Тернером полотна «Фрегат «Бесстрашный» (полное авторское название картины – «Фрегат «Бесстрашный», буксируемый на свою последнюю стоянку, чтобы быть уничтоженным. 1839», *Лондонская национальная галерея*). Как-то раз, находясь на берегу Темзы, художник увидел, как буксир тянет за собой старый и разбитый пароход «Бесстрашный», который когда-то был участником Трафальгарской битвы. Эта картина произвела на живописца настолько сильное впечатление, что он решил запечатлеть ее на полотне. Вскоре была создана необычайно выразительная композиция, изображающая последний путь старого парохода. Маленький, невзрачный черный буксир, пыхтя и распуская рыжий хвост дыма, тянет огромный, белый, величавый боевой фрегат к месту последней стоянки, обозначенной темным буйком. Ведомый буксиром, «Бесстрашный» движется по реке медленно и важно, будто старый ветеран проходит вдоль строя солдат-новобранцев. За ним видны еще несколько белых при-

зраков парусных кораблей, которым грозит та же участь. Левая прохладная голубоватая сторона холста с молодым месяцем, отражающимся в спокойных зеленоватых струях, и оранжево-красный закат справа с белым диском заходящего солнца; все эти контрасты света и наступающего мрака, холодных и горячих тонов, старого и нового – не только элегия по уходящему миру, но и своего рода приятие неизбежности уничтожения и обновления. Сложность колористического решения картины с его перекличкой холодных голубовато-лиловых и теплых оранжево-алых красок отражает сложность, но не унылость эмоционального строя картины. Это полотно говорит не столько о намерении живописца создать законченное произведение, сколько о желании оставить документальное свидетельство прощания с легендарным кораблем, сыгравшим важную роль в победоносном Трафальгарском сражении, в котором английский флот доказал свое превосходство над франко-испанским флотом, после чего Наполеон отказался от притязаний на море. В битве, состоявшейся 21 октября 1805 г., был смертельно ранен адмирал Горацио Нельсон (1758-1805). Критики нападали на Тернера за его «экстравагантность», немыслимость совмещения на одном полотне луны и солнца и т.д. Только У. М. Теккерей (1811-1863) оценил по заслугам эту, как он назвал, «национальную оду». В 1806 г. Тернер написал на эту тему картину (корабль был «Виктория»). 30 лет спустя художник прощается с другим легендарным фрегатом Британского флота – «Бесстрашным». Мастер отнесся к нему как к одушевленному существу.

Предметы в системе Тернера постепенно превращаются в красочное пятно и служат лишь материалом для колористического декоративного построения. В этой «беспредметности» – основа тернеровской декоративности. С 1840-х гг. в творчестве Тернера намечается внутренний кризис, совершается определенный упадок: размягчение формы, дисгармония цвета. Дж. Констебл говорил об этом периоде художника: «Тернер выставил свои золотые видения, великолепные и красивые; пусть всего лишь видения, но, все же, это искусство, рядом с такими картинами можно жить и умереть. Он превзошел сам себя, пишет, словно цветным паром – так бесплотно и воздушно».

На протяжении всей своей жизни художник шел к пониманию пейзажа как самодостаточного жанра живописи, способного выражать мысли и чувства, проникать в философские глубины бытия. Пейзажи Тернера стоят особняком не только в английской, но и во всей мировой живописи: художник создавал их в то время, когда мало кто понимал подобное искусство. В его творчестве романтическое восприятие мира соединилось со стремлением передать сиюминутное состояние природы, манерой писать легкими, летучими мазками и обостренным чувством цвета, что было свойственно впоследствии импрессионистам. Но в отличие от импрессионистов Тернер воплощает непосредственное наблюдение и впечатление от

природы, повинуюсь романтическому стремлению к внутренней правде. Тернер пишет скорее среду, в которую погружен предметный мир. Чаще всего эта среда трактована им как стихия или катастрофа – шторм, дождь, огонь («Пожар парламента» (1835, *Художественный музей, Кливленд*); «Метель на море» (1842, *Лондонская национальная галерея*). Предметы в его картинах окончательно теряют четкость очертаний, превращаясь в призраки, подчиняющиеся общему водовороту воронкообразных, спиралевидных композиций. Викторианская публика, предпочитавшая реализм, граничивший с фотографией, сентиментализм и гармоничную, но невыразительную цветовую гамму, плохо принимала многие его картины. В 30-40-х годах все чаще появлялись критические выпады по адресу Тернера. Некоторые его работы, граничившие с абстракционизмом, создали художнику репутацию сумасшедшего. Королева Виктория (1819-1901, правила 1837-1901) отказала ему в возведении в рыцарское достоинство.

Своей громадной славой в XIX в. Тернер в большой степени обязан восторгу Джона Рескина (1819-1900) (английского художественного критика) его ранними работами. Его многотомник «Современные живописцы» (1843–1860), задуманный как защита Д. М. У. Тернера, расширился до многостороннего исследования искусства. У Тернера он увидел «правду природы» в пейзажной живописи и называл его «величайшим художником всех времен».

Особое внимание привлекает картина «Невольничье судно (Работорговцы, выбрасывающие в море мертвых и смертельно больных – смерч приближается)» (1839 – 1840, *Музей изящных искусств, Бостон, США*). Художник был глубоко потрясен этим драматическим эпизодом из хроники. На полотне изображено темное, полное акул, бушующее море, поглощающее тела больных негров-рабов, выброшенных за борт. Ужас перед реально происходившим событием рождает необычные, мистические образы. Мнения зрителей и критиков по поводу картины разделились, например, Рескин считал, что «художник отобразил благородную красоту морской стихии как никто и никогда прежде». Багровый закат – излюбленный мотив Тернера в зрелый период творчества – придает сцене зловещий характер.

Рескин Дж., написавший в 1856 г. книгу «Гавани Англии», заметил о картинах Тернера, что благородной темой живописи корабль становится, когда терпит крушение или разрушается, т.е. воплощает символ судьбы человека. Живописцу уже было за 60, к этому возрасту он непревзойденно владел мастерством в передаче водной и воздушной стихий. Зритель почти физически ощущает море, изображенное на его картинах.

Достаточно взглянуть в композиционную схему картин Тернера позднего периода, как окажется, что восприятие глубины в них все время меняется: возникают одновременно впечатление плоской поверхности и иллюзия ухода вглубь. Последнее впечатление вызывается главным образом

треугольниками теней, создающими нечто вроде туннеля, уходящего в глубину. Можно различить три стадии восприятия пространства в картинах Тернера: в первой предстает лишь светонесущая красочная поверхность; во второй это поверхность начинает приобретать объемность, глубину, пространство, напоенное воздухом, игру света на отдельных предметах; наконец, выделяются даже отдельные жесты, детали, многозначительные при всей их скупости и лаконизме. Тернер всегда восхищался неистовством стихий, где все подчинено вихревому круговороту урагана, где несущиеся с огромной быстротой песчинки образуют как бы стенки вращающейся пустой воронки вокруг солнца. Борьба света и тьмы – основная тема Тернера. В поздних работах художник также часто использует сложную цветовую гамму. Разнообразием оттенков отличаются его «Вечерняя звезда» (1840) и полотно «Похороны Уилки на корабле» (1842, *Галерея Тейт, Лондон*), повествующее о последнем прощании с умершим английским живописцем Дэвидом Уилки (1785-1841).

На протяжении 1830-1840-х гг. из мастерской художника вышел целый ряд шедевров, как в масле, так и в акварели. Зрители порой не понимали скрытого смысла его образов, не улавливали их значения, но, даже видя это непонимание, художник не отказывался от своей манеры, не пытался писать более просто, более доступно для публики, – пожалуй, отсутствие понимания, побуждало его писать еще сложнее, еще менее понятно. На протяжении 1840-х гг. художник все больше увлекается исследованием контрастов и противоположностей – еще одно свидетельство его неутолимого желания открывать новое в окружавшем его мире.

Стремительный динамизм и высокая патетика композиций Тернера, написанных до 1840-х гг., сменяется теперь картинами хаоса, застывшего и необратимого. Таким является полотно «Метель. Остов корабля и рыбацкая лодка» (1842, *Галерея Тейт, Лондон*). Тернер словно вложил в эту работу трагическое мироощущение – предчувствие грозящих миру катастроф. Ему казалось, что картины разбушевавшихся стихий: лавины, бури, метели и ураганы – всякие чрезвычайные состояния природы могут адекватно передать смятение человеческого сердца и ума, очистить душу и состояние. Огромные океанские валы, густой туман и вихри мокрого снега сливаются в единый неистовый водоворот. Центром его служит неясный абрис корабля. Но это нечто большее, чем простое описание бури. Это воплощение не только наблюдений над разбушевавшейся природой или одних зрительных впечатлений, а создание некоего неразложимого единства – буйства стихий, красок и внутренних переживаний. Критика обозвала картину «мыльной пеной, смешанной с раствором для побелки». Но вот, что предшествовало «Метели»: «Я упрямил матросов привязать меня к мачте, чтобы я мог наблюдать; меня привязали на четыре часа, я не надеялся уцелеть, но я считал своим долгом дать отчет об этом, если останусь в живых». В то время ему было за шестьдесят.

«Озеро Цуг» (1843, *Метрополитен, США*) Тернер запечатлел после поездки по швейцарским Альпам, откуда привез наброски видов. Техниккой акварели художник владел виртуозно, озеро он написал свободными, текучими мазками, горы – более дробными и прихотливыми, а эффекта туманной дымки достиг следующим образом: растирал уже нанесенный красочный слой. И совсем снимал его в тех местах, где на воде должны были появиться солнечные блики. Колорит картины был непривычным для своего времени: Тернер не боялся насыщенных цветов, например, изобразил горы вдали, используя почти чистый ультрамарин. Озеро – одно из действующих лиц этой картины, другое, как и в большинстве работ живописца, – солнце. Его пробивающиеся сквозь пелену лучи образуют целый водоворот света, будто там, в вышине, плещется вода. Люди на берегу заняты своими будничными делами, они интересуют живописца постольку, поскольку их жизнь связана с озером. Природа так захватывала Тернера, что человек если и появлялся в его произведениях, то играл второстепенную роль.

На завершающей стадии творчества Тернер изучал атмосферные эффекты в условиях влажности и испарения. Картины, исполненные мастером в последние годы жизни, рождают у зрителя мрачные и угнетающие настроения, создавая впечатление приближения чего-то громадного, мощного и страшного. Однако, с другой стороны, в произведениях Тернера все чаще звучат нотки смирения и растерянности. Кажется, что человек в его картинах постепенно отступает перед силами природы. Художник очень редко использует теперь резкие линии и яркие краски. Образы на полотнах подобны сказочным миражам, то исчезающим, то появляющимся вновь.

Наиболее показательным для данного периода творчества мастера является полотно «Дождь, пар и скорость» (1844, *Лондонская национальная галерея*). Конец 1830-х был временем всеобщего увлечения и восхищения железными дорогами. Вспоминается знаменитый романс Глинки на стихи Н. Кукольника «Попутная песня» [185, 279-280], написанный по случаю открытия первой железной дороги между Петербургом и Царским Селом в 1837 г., в то же время, когда Тернер делал наброски к картине «Дождь, пар и скорость». Как схожи переданные в этих гениальных произведениях чувства. Рефрен песни: Дым столбом – кипит, дымится / Пароход ... / Пестрота, разгул, волнение, / Ожиданье, нетерпенье... Русские стихи как бы звучат фоном английской картины. Тернер изображает на картине стремительно движущийся вперед среди дождя и клубов пара поезд, как будто пытающийся победить природу, поставившую на его пути невидимую преграду. Художник с его мятежным духом оценил скорость и комфорт этой формы передвижения. Романтические образы Тернера рождаются из пульсирующей мощи красочного слоя. Он почти лепил это красочное месиво, работая мастихином, а часто просто пальцами, ногтем процарапывая и выскребая краску. Дж. Рескин свидетельствует, что Тернер загорелся идеей

создать эту картину, когда ехал в поезде во время шторма и выглянул в окно. Открывшийся взору вид поразил его, и он выразил свои впечатления в полотне. Правда, написать так, как упоминает Рескин, художник не мог. Зрителю представляется, что паровоз движется ему навстречу.

Среди красок, сохранившихся в мастерской художника, есть двенадцать разновидностей желтого. Четыре из них были новыми пигментами, открытыми в XIX в. Упор на желтые может быть объяснен не только техническим интересом к новым пигментам, он был вызван его обострявшейся потребностью в чистых, несмешанных светлых красках. В учении И. Гете (1749-1832) о цветах желтый ставится выше всех как первое производное света. Гете соединяет его со «спокойным, веселым, мягко волнуемым характером». Тернер говорил: «Говорят, я забрал себе всю желтую краску». Самым важным в живописи, помимо сюжета, казалась передача осязаемости, объемности изображаемого, чего можно было добиться пластичностью или четким контуром. Но Тернер к концу жизни все перевел в чистый цвет: видимый мир, свет, настроение. Но этот цвет у него никогда не был произвольным, он полон глубокого значения.

Тернера многие считают импрессионистом. Клод Моне (1840-1926), Эдгар Дега (1834-1917), Пьер Огюст Ренуар (1841-1919) и др. несомненно, учились у Тернера. Понимание настроения, сложные эффекты светового и воздушного пространства – это импрессионизм. Но есть одно отличие. В живописи импрессионистов более важно как, а не что. Общая живописность, игра красок, впечатление момента – на первом плане. В то время как для Тернера его пейзаж – средство для выражения внутренней идеи, некоего «катарсиса души и сознания». Моне при всем сходстве их произведений («Впечатление. Восход солнца»), сообщал, что живопись Тернера была ему «антипатична из-за необузданного романтизма воображения», а влияние его ограничено. Камиль Писсаро (1830-1903), признавая достижения Тернера, обвинял его в сочинительстве, преднамеренности эффекта, отсутствии стремления к правдивости.

Но возможно, эта романтическая литературность помогала Тернеру все больше отходить от условностей. Его палитра высветлялась. На последних работах, кроме света и воздуха, бьющего из полотен, ничего больше и не осталось. Мазок все более широкий. Никакой описательности деталей, только сложные переходы вибрирующего цвета.

При импрессионичности в «Рассвете, с лодкой между скалами» (1845), архитектурные и природные детали принесены в жертву световым и цветовым эффектам, при беглом очертании массы. Его композиции стали более текучими, предполагающими движение и пространство. В ниспровержении привычных формул воспроизведения предвосхитил французский импрессионизм. Критики XX в. с похвалой отмечали абстрактные качества его цветовых композиций.

Несмотря на страх смерти и не покидавшие его тревожные мысли, вызванные отсутствием веры в загробную жизнь, художник не позволял, чтобы его внутреннее беспокойство, так явно выразившееся в странностях поведения, омрачало его творчество. Более того, его последние картины и акварели становились еще прекраснее, как будто создатель с их помощью отодвигал прочь страхи, доводя свой идеализм до триумфального завершения.

В 1841 г. и еще три года подряд Тернер совершал поездки в Швейцарию. В итоге у него получились четыре комплекта акварелей. Это одни из самых прекрасных творений художника, – величественность Альп, их красота и спокойствие помогли Тернеру обрести утешение перед лицом надвигающейся смерти. В последней серии акварелей, написанных между 1846 и 1850 гг., явственно ощущается непрерывное биение и некая вибрация, скрываемые за внешним видом отдельных предметов. В результате окружающий мир словно наполняется первозданной энергией бытия. Холсты буквально излучают свет и энергию цвет насыщен до такой степени, что теряется форма предметов.

В 1845 г. Тернер возглавил Королевскую академию. В том же году он совершил свое последнее путешествие. Он посетил север Франции. В том же году здоровье Тернера ухудшилось, в конце следующего года он уже был тяжело болен. Невзирая ни на что, Тернер продолжал выставляться в академии. Постепенно он утрачивал координацию движений, столь нужную для занятий живописью.

Несмотря на это, в 1850 г. он завершил четыре холста маслом, посвященных истории Энея и Дидоны. Затронутая тема была близка ему: преданность художника своему искусству имела много общего с приверженностью Энея своему долгу, с той обязанностью, которая подвигла наследника Трои оставить царицу Дидону и отплыть в Италию, чтобы основать там Рим. Подобно Энею, Тернер также отрекся от легкой жизни, от всех удовольствий, которые могли ему принести богатство, семья, чувственные наслаждения, ради более высокого предназначения, – Дидона в данном случае символизировала все то, что он отвергал.

Последний раз Тернер исчез из дома в 1851 г. Ему было 76 лет, когда родственники разыскали его в лондонском предместье под чужим именем, уже умирающим. Он был почти слеп, потому что, как говорят его биографы, подолгу сидел в потемках, чтобы «лучше увидеть солнечный закат на Темзе». Тернер умер 19 декабря 1851 г. в Лондоне, потянувшись к окну, чтобы еще раз взглянуть на Темзу и солнце. Доктор, присутствовавший при его кончине, записал, что «как раз перед девятью часами выглянуло солнце и луч его упал прямо на него – такой яркий, как он любил наблюдать». Тернер был похоронен в соборе Святого Павла. Недалеко от усыпальницы Джошуа Рейнолдса.



Тернер оставил после себя огромное количество работ – 2000 картин и акварелей, находившихся в чужих руках, 282 картины маслом, 19049 набросков и эскизов, выполненных акварелью и карандашом. Все не проданные картины Тернер завещал Лондонской национальной галерее. В 1987 г. была построена галерея для произведений Тернера.

Современники Тернера называли его живописцем «золотых видений, великолепных и прекрасных, хоть и не имеющих субстанции». Он задумал изобразить солнце, солнечный свет и солнечное освещение с такою правдою, какой до него в живописи еще не бывало. И он стал добиваться передачи солнца во всей его лучезарности. Он долго искал, но своего добился и высказал на холстах то, чего раньше его никто еще, в самом деле, не изображал. В нем причудливо сочетались виртуозная техника и косноязычие, замкнутость и стремление служить людям, практическая сметка и филантропия, почитание живописных традиций прошлого и неутомимые поиски собственного языка. Все созданное Тернером, было настолько разнообразно и отражало такие смелые поиски и открытия, что смело можно сказать, что он творил для грядущих поколений. Художник прошел трудный путь сложных исканий и поднялся до глубокого понимания реальности как единства цвета и света в их неуловимом движении, лишенном материальной, осязаемой формы.

Творчество знаменитого английского мастера во многом противоречиво. Среди написанных им работ большинство представляет истинную ценность, отражает мастерство художника, стремившегося реалистично и в то же время романтически возвышенно отобразить окружающий его мир. Искусство Тернера до сих пор является предметом спора многих исследователей, часть которых считает художника основоположником некоторых современных направлений в европейской живописи.

Таким образом, искусство Тернера захватывает нас точностью и глубиной изображения природы; кроме того, оно стремилось сплавить эти точность и глубину с воображаемой действительностью. Однако Тернер не был исключительно пейзажистом и маринистом. В равной степени его можно считать художником, отобразившим многие стороны человеческой жизни. Он позволил нам глубже проникнуть в человеческую природу благодаря исключительно точному воспроизведению той среды и условий. Среди которых живет человек.

### 3. ТЕМА ПУТЕШЕСТВИЯ В АНГЛИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВВ.

#### 3.1. Путешествие как культурная универсалия

Понятие «культурные универсалии» активно разрабатывается в современной культурологии и философии – в работах Л. Драмалиева, Т.И. Ойзермана, В.С. Степина, К.Г. Исупова и др.

Ойзерман определяет культурные универсалии как наиболее распространённые в социокультурной практике культурные формы (нормы, образцы, стереотипы сознания и поведения), отличающиеся сравнительным единообразием своих черт у самых различных народов [53-54, 127].

Нередко термины «категории культуры», «универсалии культуры», «мировоззренческие универсалии» используются как синонимы. Так термин «категории культуры» широко применялся А.Я. Гуревичем при исследовании универсалий культуры Средневековья [56].

Как абсолютно синонимичные использует эти термины Степин, который под универсалиями культуры понимает категориальные формы (категории культуры), посредством которых закрепляется и транслируется социально-исторический опыт. Система универсалий культуры в его концепции представляет собой некоторый набор категориальных форм, которые в своем сцеплении, взаимодействии задают предельно обобщенную программу жизнедеятельности людей, характерную для конкретного этапа социально-исторического развития и конкретного типа общества. Степин также приводит анализ мировоззренческих универсалий: «Именно в их системе складывается характерный для исторически определенного типа культуры образ человека и представление о его месте в мире, представления о социальных отношениях и духовной жизни, об окружающей нас природе и строении ее объектов и т.д. Мировоззренческие универсалии определяют способ осмысления, понимания и переживания человеком мира» [151, 270]. Таким образом, понятия «категории культуры», «универсалии культуры», «мировоззренческие универсалии» предстают у него как идентичные и взаимозаменяемые.

Исупов К.Г. определяет культурные универсалии как «общечеловеческие репрезентации культурного опыта и деятельности, символически отраженные в эйдетической памяти, образно-мировоззренческих конструкциях, этимологических ценностях языка, «имажах» искусства и словесности» [80, 280]. Указанный автор разграничивает понятия «универсалии культуры» и «универсалии цивилизации». Согласно Исупову, универсалии цивилизации – это «круг понятий, в которых определены итоги технологической деятельности; ее продукты со второй половины XIX в. стали восприниматься как энтропийный негатив культуры» [81, 280]. В отличие от культурных универсалий, универсалиям цивилизационным присущ лже-

экзистентный характер и они знаменуют количества прогресса, а не глубинные качества исторической жизни. В универсалиях цивилизации человек овнешнен всей совокупностью забот о выживании; как субъект интенции самосохранения, он не может быть творцом культуры, а как генератор духовных ценностей он – за пределами «обстоятельствующей» не-свободы. Поэтому универсалии цивилизации наделены опознавательнo-атрибутивным, а не сущностным смыслом, что затрудняет их описание как устойчивых структур» [81, 280]. Вместе с тем исследователь признает, что граница между универсалиями культуры и универсалиями цивилизации подвижна, нестабильна, ситуативно детерминирована: «Ряд сравнительно стабильных универсалий цивилизации перекрывается списком инверсированных индексов культуры. Оппозиции «дом/город», «традиция/мода», «искусство/порно», «святые мощи/Мавзолей», «гадание/ азартная игра», «деревня/поселок (городского типа)», «инициация/пытка», «спортивное единоборство/дуэль», «путешественник/Робинзон» лишь частично совпадают левыми частями с «культурой», а правыми – с «цивилизацией»: в конкретных ситуациях разных эпох они могут меняться местами» [81, 280-281].

Культурные универсалии как таковые основаны на осмыслении человеком себя и окружающего мира и переводе этого осмысления в абстракцию, в устойчивый образ, наделённый, как правило, отдельными различными чертами и имеющий разные возможности для развития. Универсалии – абстрактные представления. Они являются устойчивыми вследствие устойчивости конкретных жизненных явлений. Однако культурные универсалии есть и отражение культурной деятельности, воплощение в устойчивых идеалах, образцах. То есть, с одной стороны, культурные универсалии имеют под собой фактическое основание, а с другой – весь комплекс абстрактного информационного материала, накопленного человечеством и воплощённого в культуре.

Культурные универсалии есть своеобразные абстрактные формулы, в каждом случае наполняемые конкретным содержанием. Культурный процесс, характеризуемый как постоянно модифицируемый способ деятельности общества, содержит в себе универсалии, выполняющие информационную роль некоторых правил поведения.

Культурные универсалии – основа утверждения единства всех культур. В недрах культурного процесса они создаются и изменяются, имея своей основой биологическую природу человека или же другие, предшествующие универсалии. В этой связи и сама культура – набор абстрактных способов деятельности, которые человек создаёт в процессе своего существования для удовлетворения своих потребностей.

Универсалии культуры выступают элементом структуры человеческого сознания. Система универсалий образует обобщенную картину мира человека, мировоззрение эпохи, включающее общие представления о человеке и мире, содержащее определенную шкалу ценностей, и эмоциональ-

ное переживание мира человеком. Связь мира сознания и мира практической жизни проявляется в том, что по мере развития философии в ней сохраняется метафорический способ мышления о мире, и все не сводится к строго понятийным формам рассуждения. «Причина не только в том, что в любом человеческом познании, включая области науки, подчиненные, казалось бы, самым строгим логическим стандартам, обязательно присутствует наглядно-образная компонента, но и в том, что сама природа философии как теоретического ядра мировоззрения требует от неё постоянного обращения к наиболее общим мировоззренческим каркасам культуры, которые необходимо уловить и выявить, чтобы сделать предметом философского рассуждения», – пишет Степин [151, 280]. Культурные универсалии и составляют такой «наиболее общий каркас культуры».

Термины «путь» и «путешествие» имеют в русском языке несколько категориальных, образно-метафорических и символических значений, смыслов. В «Словаре русского языка» С.И. Ожегова эти слова неразрывно связаны со словом «дорога» и часто могут употребляться как синонимичные к нему.

Слово «дорога», согласно Ожегову, имеет следующие значения:

1. Узкая полоса земли, предназначенная для передвижения, путь сообщения.

2. Место, по которому надо пройти или проехать, путь следования.

3. Путешествие, пребывание в пути.

4. Средства достижения какой-нибудь цели, жизненный путь» [126, 156].

Слово «путь» в словаре Ожегова представлено следующими значениями:

1. То же, что дорога (в 1 значении).

2. Место, линия в пространстве, где происходит движение, сообщение.

3. Железнодорожная колея, линия.

4. Путешествие, поездка.

5. Направление, маршрут.

6. Направление деятельности, развития чего-нибудь, образ действия.

7. Польза, толк [126, 564].

Понятие «путешествие», которое является синонимом понятия «дорога» (значение 3) и «путь» (значение 4) определяется как «поездка или передвижение пешком по дальним странам, местностям» [126, 563]. Со словом «путешествие» связано слово «странствие», согласно Ожегову, – устаревшее слово, имеющее то же значение, что и «странствование, путешествие» [126, 686].

Таким образом, основные значения понятий «путь», «путешествие», «дорога», «странствие» связаны с семантикой движения. Понятие «движение» оказывается гиперонимом по отношению ко всем остальным компонентам данной группы. Движение является основной формой и основным местом эксплицирования категорий пространства и времени.

Как подчеркивает О.Е. Беспалова, для современного носителя русского языка концепты «путь» и «дорога» не обладают своей собственной концептуальной значимостью и выступают как один нерасчлененный диффузный концепт, связанный с идеей направленного перемещения [29, 375]. Вопрос о близости и различии понятий «путь» и «дорога» рассматривается в диссертации Е.В. Гусевой «Культурная единица «дорога»: атрибутивно-семантические свойства» [60]. Автор подчеркивает, что изначально дорога в человеческой культуре рождается как элемент среды, при этом находясь на стыке двух областей среды: экосферы и техносферы, т.е. она выступает как антропогенное, «встроенное» в природный мир культурное пространство, с одной стороны, и как вещь культуры, с другой. Однако уже на ранних этапах развития культуры дорога перестает быть лишь компонентой материальной среды, обладающей только функциональным значением: человек эмоционально и духовно «переживает» ее, подвергая «осмыслению». Дорога становится элементом семантического пространства культуры, составляющей процесса смыслопорождения; не утрачивая своей «вещности», функциональности, она наделяется смысловой тканью и превращается в духовный феномен, т.е. происходит взаимопроникновение «вещного» и смыслового аспектов [10-11, 60]. Таким образом, как подчеркивает Гусева, культурный элемент «дорога» уже на заре человеческой истории приобретает амбивалентность, что нашло отражение в лексико-семантической дихотомии «дорога/путь» [11, 60].

Различие между понятиями «путь» и «дорога» в русском языке, как подчеркивает Гусева, заключено в следующем: а) лексема «дорога» чаще употребляется применительно к материальным объектам, в то время как «путь» связан с процессом духовной динамики человека; б) в понятии «дорога» высока акцентуация на самостоятельное бытование объекта материальной действительности, лексема «путь» семантически немыслима без субъекта движения; в) лексическая дихотомия «дорога/путь» может быть соотнесена с категориальной оппозицией «профанное/сакральное», что находит реализацию в формуле «Дорога – для всех, путь – для избранных»; г) в плане лексической экспрессии: «дорога» – нейтрально, «путь» – маркировано [11, 60].

В нашем исследовании понятия «путь» и «дорога» нередко используются как взаимозаменяемые синонимы. И все же мы акцентируем внимание не на материальном объекте, а на смысловой структуре, немыслимой без субъекта движения, включающей представление о процессе его духовной динамики. Архетипически странствие всегда имеет цель смыслообразования и расширения осознания личности. Поэтому мы концентрируем внимание именно на терминах «путь» и «путешествие» и связанных с ними понятии «путник», которое интерпретируется в словаре Ожегова как «путешественник, идущий пешком, странник» [126, 564].

Понятие «путешествие» («путь»), тесно сопряженное с такими понятиями, как «дорога», «дом», «странничество», «странник», «восхождение», «возвращение», «уход» и др. Исупов выделяет также «слова-сигналы», получающие значимое наполнение в аспекте Пути: «порог», «граница», «перекресток», «центр», «край», «кайма», «рамка», «межа», «указатель» («придорожный камень», «столб», «крест», «веха»), «поворот», «мост», «застава», «круг», «кольцо», «спираль», «синусоида», «стрела», «возврат», «горизонт», «горизонталь/вертикаль», «тупик», «обочина», «поле», «тропа», «гора», «серпантин» [80, 147]. Как подчеркивает указанный автор, «в хронотопе Пути обобщен весь список способов преодоления и обживания пространства: от бытовых форм путешествия, приключенчества, странствия и курьерства до маргинальных экстремумов ухода, отшельничества, изгойничества, бегства, изгнания, эмиграции и ссылки» [80, 147].

Понятие «путь» является важнейшей составляющей мифологической модели мира. Оно соединяет две точки в пространстве, указывая тем самым на точку отсчета и конечную цель. Человечество в процессе своего развития всегда стремится к какой-либо цели, перемещаясь при этом во времени и пространстве. Дом и Путь, Путешествие являются универсалиями для всех письменных культур, оставивших свое наследие или существующих поныне. Как указывает В.Б. Махаев, «путь в мифологических и традиционных культурах является символическим воплощением в пространственно-временной форме движения к высшим сакральным ценностям» [109, 5].

«В идее паломничества, – подчеркивает К.Г. Исупов, – лежит признание возможности прижизненного преображения: паломник возвращается другим человеком – с иным моральным статусом и с ощущением обновленного внутреннего строя души... Особое значение обретают мифологемы пути и границы: паломник обязательно вернется – смысл самого похода в этом, а не только в процессе пути и в достижении топоса Святыни. Паломничество – род бытового подвижничества, неслучайно само слово «по-двиг» содержит идею движения, по-движенья» [79]. Паломник – это *homo viator*, который повторяет в себе путь Божий. Грешный человек должен пройти через страдания и лишения, чтобы потом даровалось ему мирное человеческое счастье. Грешный человек должен победить разные трудности и препятствия, символизирующие низшую, чувственную природу человека, чтобы могла воскреснуть в нём природа духовная. Его путь соединяется с хождением по мукам, в конце которого блуждающего человека ожидает просветление и нравственное воскресение.

Немало страниц в историю паломничества вписало христианство. Апогеем явился XI в., когда тысячи людей оставляли свои дома и отправлялись в Святую землю, совершая благочестивое хождение к святым местам, центральные из которых – Гроб Господень в Иерусалиме и Вифлеемская пещера. Бахтин М.М. упоминает исследования известного французского

ученого Ж. Бедье, который изучал пути средневековых христианских паломничеств: «Бедье прежде всего устанавливает факт огромного распространения в XI-XII вв. паломнических путешествий. На основании строго документальных фактов (он) доказывает, что это (была настоящая) эпидемия. Чуть не половина страны находилась в пути. Эти паломничества шли по определенным путям. Бедье изучает эти пути – основные артерии движения. Он документирует их. На эту сторону раньше не обращали внимания... Паломничество занимало очень большое место» [22, 63-64].

В книге о Рабле Бахтин подчеркивает, что в культуре европейского средневековья исключительную роль играли «образы движения вверх, путь восхождения, или обратный путь нисхождения, падения... Всякое существенное движение мыслилось и представлялось только как движение вверх или вниз, как движение по вертикали. Все образы и метафоры движения в средневековой мысли и в художественном творчестве носят резко выраженный и поражающий своею последовательностью вертикальный характер... Вся система оценок передавалась именно в метафорах движения, все лучшее было высшим, все худшее было низшим...

Поражает почти полное отсутствие среди всех этих двигательных образов движения по горизонтали, движения вперед или назад. Движение по вертикали было лишено всякой существенности, оно ничего не меняло в ценностном положении предмета, в его истинной судьбе, оно мыслилось как топтание на месте, как бессмысленное движение в безысходном кругу. Характерно, что даже средневековые описания путешествий и хождений были лишены пространственного пафоса движения вперед, вдаль, по горизонтали мира: образ пути в этих путешествиях был искривлен и смещен средневековой вертикалью, иерархической оценкой земного пространства» [24, 444]. В европейском средневековье святые и блаженные проповедовали странствие души к Богу, трубадуры воспели путь рыцаря в поисках прекрасной дамы, а крестоносцы воплотили образ Путешествия к Дому Божию в крови неверных и иноверцев, в храмах, крестах и книгах.

В идеологически расчлененной культуре Нового времени путь стал концентрированным выражением всего культурного опыта. Об этом пишет В.Б. Махаев [5, 109].

Мотив пути и образ путешественника играют важную роль в мировой художественной литературе. На основе реальных путешествий складывается путешествие как литературный жанр, в основе которого описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь незнакомых читателю или малоизвестных, странах, землях, народах в форме заметок, записок, дневников (журналов), очерков, мемуаров. Помимо собственно познавательных, путешествие может ставить дополнительные – эстетические, политические, публицистические, философские и другие задачи. Особый вид литературного путешествия – повествования о вымышленных, воображаемых странствиях с доминирующим

идейно-художественным элементом, в той или иной степени следующие описательным принципам построения документального путешествия. Странствования скитальцев всегда являлись предметом литературных произведений, начиная с древнеегипетской «Сказки потерпевшего кораблекрушением», XX-XVII вв. до н.э., поэмы о Гильгамеше, известной в записях XIX-XVIII вв. до н.э. и др.

В эпоху античности литература путешествия берет начало от описаний ионических логографов и «периклов» VI в. до н.э. и получает дальнейшее развитие в историко-географических сочинениях Геродота, «Географии» Страбона, «Германии» Тацита, в мемуарных «Записках о Галльской войне» Юлия Цезаря. Странствующий герой, активно перемещающийся в реальном и фантастическом пространствах, широко представлен в греческой и римской литературе: «Одиссее» Гомера, «Энеиде» Вергилия, произведениях Овидия, Апулея и др., в особенности в греческом романе, в котором принципы сюжетно-композиционного построения путешествия получают художественную разработку. Литература путешествия, особенно древняя, тесно связана с представлением путешествующего героя (целого народа) о пространстве – реальном и мифологическом.

В европейском средневековье появляется целый корпус авторских произведений, объединенных идеей *Queste*, т.е. странствия-поиска. Несмотря на разнообразие авторов, сюжетов и действующих лиц, большинство этих произведений строится по одной и той же схеме: Святой Грааль сокрыт в некоем замке, недоступном для большинства людей, только самые благородные и чистые духом рыцари могут найти туда путь; не зная дороги, отдавая себя в руки божьи, взыскующие Грааля отправляются в путь в произвольном направлении, надеясь, что провидение приведет их к Граалю; дорогой проходят они через многие приключения и испытания; наконец, достойные достигают Замка Грааля. «Подойти к Граалю может человек очистившийся. Грааль находится в Европе...или в замке Соломона. Он в замке Монсальват, который странствует по земле. Проникнуть в него может только чистый, совершивший много подвигов. Во дворе замка – часовня и колокол.... Тот, кто услышит его, будет всю жизнь бродить по миру в поисках колокола Монсальват» [22, 91], – так передавал суть легенды в своих лекциях М.М. Бахтин.

Мотив *Queste* представляет собой очень важную часть европейской сакральной Традиции, определяя содержание многих архаических мифов, преданий и волшебных сказок. Пойди туда, не знаю куда, найди то, не знаю что – основной принцип такого поиска, звучащий и во многих древних текстах, и в древних мистериях. Странствие-поиск требует не досконального знания пути, не карт и лоций, но особого рода магии, позволяющей находить Дорогу, или определенного магического чутья. С этой точки зрения не только путь к Граалю, но и любое исследование в традиционализме представляет собой *Queste*, странствие-поиск.



Петрарка Ф. совершил свое путешествие на вершину горы, первое путешествие, совершенное в поисках своего культурного дома – своей культурной родины и первое путешествие к самому себе. Путешествие по загробному миру и одновременно путешествие в мир моральных ценностей совершает Данте в «Божественной комедии» (1307-21, изд.1472). Тема путешествий и географических открытий служила основой произведений Ф. Рабле, его знаменитого романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533-52, опубл.1564).

В западноевропейской литературе документальный жанр путешествий складывается в XIII в. («Книга» Марко Поло, отчеты о миссиях на Восток Платано да Карпини, Виллема Рубрука и др.) и особенно интенсивно развивается в эпоху Великих географических открытий XV–XVI вв. (сочинения Б. де Лас Каса, бортовой журнал Х. Колумба, письма Америго Веспуччи, дневник А. Пигафетты, спутника Магеллана и др.).

Странничество стало лейтмотивом для многих европейских литератур, где оно нашло своё выражение в распространении «бродячих сюжетов». Первые плутовские романы появились в Испании в конце XV в.; героем их был бездомный бродяга, рыцарь удачи типа Ласарильо с Тормеса. Роман Лесажа «История Жиль Блаза из Сантьяны» (1715-35) является французским вариантом плутовского романа, в котором испанский колорит и имена скрывают нравы и пороки французского общества времён Лесажа. Жиль Блаз вызвал много подражаний: «Английский Жиль Блаз» Томсона, «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» В.Т. Нарезного (1814). Вырабатывается и немецкий Schelmenroman, самыми характерными фигурами которого являются шут Эйленшпигель и простаки Симплициссимус. Все эти плутовские романы рисуют странствия своих героев на фоне национальной жизни с местным колоритом быта.

Герой европейского плутовского романа обычно противопоставлен обществу честных людей или по какой-то причине исключён из него. Он попадает в другое, чужое для него общество, в котором он чувствует себя как-то неуютно, точно не на месте. К концу романа плут исправится, разбогатеет и женится, достигнет своей цели и вернётся на родину.

Странник часто является носителем авторской оценки, как «передвижное зеркало», он отражает превратности и пороки общества и людей с явной целью исправления их. Путешественник – это очевидец и свидетель.

Философский и социально-утопический роман XVI-XVII вв. существовал в виде путевых записок или воспоминаний об удивительных странах (Томас Мор, Фрэнсис Бэкон, Сирано де Бержерак). Разнообразны описания морских и сухопутных экспедиций XVII-XVIII вв. (Р. Ла Саля, Дж. Кука, Ж.Ф. Лаперуза, В.И. Беринга и др.), пользуются читательским успехом путешествия с авантурным сюжетом – сочинения о пиратских плаваниях (записки голландца Эксквемелина, английского пирата У. Дампьера).

Гусева Е.В. показывает, как культурная единица «дорога» становится жанрообразующим элементом: «превращаясь в художественный образ, имеющий хронотопическую природу, концепт дороги порождает в художественной культуре новую жанровую разновидность – дорожный пейзаж» [19-20, 60], – пишет она. Впервые элемент пейзажа появляется в живописи Фландрии XVI в. (Я. Брейгель Старший (Бархатный), Й. Момпер). «В контексте их произведений дорога выступает неизменным атрибутом ландшафта, она символизирует извечное желание человека к познанию и освоению мира» [20, 63]. В XVII в. в голландском искусстве происходит формирование и становление жанра дорожного пейзажа: «Голландцы вырабатывают типы семантической и психоэмоциональной канвы пейзажных текстов-размышлений, основанных на соотношении образа дороги с другими пространственными локусами (... дорога в городе, дорога в лесу, дорога в саду, дорога в деревне и т.д.)» [20, 60]. Как считает Гусева, в XIX в. дорога становится метафорой города, символом современной цивилизации [20, 60]. На наш взгляд, это утверждение не отражает всего многообразия изобразительного искусства XIX в.

Таким образом, путешествие (путь) является одной из наиболее значимых универсалий культуры, семантически связанной с представлениями о движении и его субъекте, о духовной динамике человека, изменении или развитии, расширении осознания личности, физических и моральных испытаний; оно символизирует стремление и тоску, поиски своего места в жизни.

Статус путешествия (пути) как культурной универсалии подтверждается тем, что в качестве смысловой структуры оно является неотъемлемой частью общей картины мира и каждой из ее составляющих – разных культур, разных эпох, наполняясь в каждом конкретном случае своим содержанием.

### 3.2. Тема путешествия в английской художественной литературе XVIII–XIX вв.

После буржуазной революции 1688 г. Англия жила необыкновенно интенсивной духовной, общественно-политической и культурной жизнью, определяющим для которой был дух Просвещения. В произведениях художественной литературы эпохи ярко проявляет себя мотив путешествия. Эта тема была особенно важна для Англии, к XVII в., уже ставшей морской державой. В канун промышленного переворота британцы начинают ощущать себя «гражданами мира» (выражение О. Голдсмита), а не только обитателями своего городка или своей родной деревни. Если в предшествующем столетии путешествия предпринимали одиночки, то в XVIII в. англичане были буквально одержимы жаждой передвижения. Хотя немногие, подобно мореплавателю Джеймсу Куку, отправляются в путешествия

по неизведанным странам, на поиски неизвестных земель, неведомых островов и континентов, зато все стремятся на континент, в так называемое «большое турне». Такая поездка в XVIII в. становится неотъемлемой частью образования джентльмена, ею завершается, как правило, обучение в университете. Об этом писал известный исследователь западноевропейской литературы М.П. Алексеев: «По установившейся в состоятельных семьях традиции образование молодых людей завершалось так называемой «большой поездкой» (Grand Tour) – более или менее продолжительным путешествием по континентальной Европе, преимущественно по Франции и Италии» [2, 76-77].

Англия «приходит в движение». Путешествуют все: по торговым делам и для наблюдения быта и нравов, по долгу службы и для поправки здоровья, для развлечения и для изучения земледелия и ремесел, в поисках чисто эстетических и сентиментальных наслаждений и от пресыщенности жизни.

Почти все описывают свои впечатления. Записки о путешествиях раскупаются нарасхват. Это произведения самых известных авторов: «Заметки о некоторых местах в Италии и т.д. за 1701-1703 гг.» (1705) Джозефа Аддисона, «Путешествие по всему острову Великобритании» (1724–1726) Даниэля Дефо, «Путешествие к западным островам Шотландии» (1775) Сэмюэля Джонсона, «Дневник путешествия с Сэмюэлем Джонсоном на Гибриды» (1785) Джеймса Боуэлла, «Дневник путешествия в Лиссабон» (1755) Генри Филдинга, «Путешествие по Франции и Италии» (1766) Тобайаса Смоллета, «Путешествие по Голландии и вдоль западных границ Германии» (1795) Анны Рэдклифф. Мэри Уортли Монтэгю вошла в историю английской литературы как автор одной единственной книги с неприятным названием «Путевые письма леди Монтэгю» (опубл. в 1763).

Литературовед и переводчик В.С. Муравьев пишет, что «от путешественников начали требовать осознания своих просветительских задач. Мир раздавался вширь, и география была уже не пищей любознательности, а описью имущества. Реальная сторона открытий, их так сказать, отдельные недостатки никого особенно не интересовали.... Путешественнику отводилась почетная роль провозвестника нового, либерально-буржуазного мироустройства, сеятеля волнующих сведений и мечтаний, расширителя кругозора» [41–42, 117]. В качестве примера одной из работ о тогдашней литературе путешествий Муравьев приводит «Истоки и первые проявления философического духа» Ж. Лансона. Он указывает, «что в качестве философических иллюстраций путешествиям надлежало быть, во-первых, наглядными и обстоятельными; во-вторых, более или менее необычайными, т.е. описывающими чуждые нравы и обычаи, но не просто курьезные, а по своему разумные» [44, 117]. На самом деле описания изобиловали необычайностью. Изобретались растения, животные, нравы, обычаи, дикари.

Приводились аргументы против европейской цивилизации и утопические идиллии.

В ответ на огромный читательский спрос появляется масса чисто географических описаний, авторы которых в большинстве своем ныне забыты: «Путешествия по Швейцарии, Италии и т.д.» Дж. Бэрнета (1687), «Полное собрание путешествий по морю и посуху» под редакцией Дж. Харриса (1705), переизданное Дж. Кэмблом в исправленной и расширенной редакции в 1744-1748 гг., «Собрание путешествий по морю и посуху» под редакцией Дж. Черчилля (1704-1732), «Новое всеобъемлющее собрание путешествий по морю и посуху» под редакцией Т. Эстли (1745). «Кругосветное путешествие лорда Дж. Энсона», написанное судовым священником Р. Уолтером, вышло в свет в 1748 г. и заслужило высокие отзывы. Английский исследователь П. Адамс пишет: «В это время издается множество компиляций и подделок: не покидая своего кабинета, их авторы строчат описания кругосветных путешествий, изображая себя очевидцами того, чего в действительности они никогда не видали» [140].

В то же время в английской литературе XVIII в. сложился просветительский роман-путешествие, вобравший в себя черты авантюрного, философского, психологического, нравоописательных романов на жанровой основе путевых записок. Просветительский «роман воспитания» стал инструментом полемики о нравственной природе и смысле деятельности человека.

Мотив путешествия составляет сюжетную основу «Робинзона Крузо» Д. Дефо (1719), «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта (1726), «Истории Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга (1742), «Путешествия Хамфри Клинкера» Т. Смоллета (1771). Все эти разные по жанру романы – бытоописательные и фантастические, приключенческие и философские – объединяет то, что путешествие является их неотъемлемым фоном.

Английский реалистический просветительский роман на первом этапе представлял собой приключенчески-биографический жанр. С максимальной внешней точностью и правдоподобием читателю рассказывалась биография чем-либо примечательного героя (чаще всего путешественника или известного авантюриста), насыщенная приключениями. Создателем такого романа выступил Даниель Дефо (1660–1731). Картина английского общества, которую он нарисовал в своих произведениях, попытки психологического анализа вносят в его приключенческие романы черты, предвещающие социально-психологический роман XIX в.

Дефо написал свой первый и лучший роман «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» («Life and Strange Adventures of Robinson Crusoe») в 1719 г. Бесхитрость и точность описаний создавали впечатление строгой правдивости. Роман был написан анонимно, и для читателей той эпохи его автором был сам Робинзон. «Он меньше всего думал о том, что его книга станет одним из первых образцов будущего реалистического

романа новой европейской литературы и что самые ее недостатки окажутся ее достоинствами: безыскусственность станет глубоким искусством, назидательность – историческим признаком времени, когда она написана» [4, 275], – писал об авторе «Робинзона Крузо» академик М.П. Алексеев. Художественное своеобразие романа – в его исключительном правдоподобию, кажущейся документальности. Бесхитрость и точность описаний создавали впечатление строгой правдивости. «Подлинность», творчески созданная, оказалась несокрушима.

Дефо в «Робинзоне Крузо» показал романтику первооткрытий, красоту первопроходческого подвига, создал поэзию освоения европейцами новых земель. Из целого потока авторов путевых очерков и записок конца XVII – начала XVIII вв. назовем лишь две фамилии, связанные с обстоятельствами создания «Робинзона», – адмирала Уильяма Дампьера, издавшего популярные «Новое кругосветное путешествие» (1697), «Путешествия и описания» (1699) и «Путешествие в Новую Голландию» (1703) Вудса Роджерса. В путевых дневниках тихоокеанских путешествий последнего, изданных в 1712 г., Дефо мог прочесть историю Александра Селькирка, прототипа Робинзона.

Шотландец, уроженец небольшого городка Ларго в графстве Файф, Селькирк как помощник капитана Страдлинга принимал участие в одной из тихоокеанских экспедиций Уильяма Дампьера. Поссорившись с капитаном, он добровольно остался на необитаемом острове Масс-а-Тьерра архипелага Хуан-Фернандес, близ берегов Чили. Селькирк рассчитывал, что его подберет какой-нибудь проходящий мимо корабль, но дожидаться ему пришлось 4 года и 4 месяца. Лишь в 1709 г. он был взят на борт корабля «Герцогиня» под командованием Вудса Роджерса, приставшего к острову для пополнения запасов питьевой воды. Через три года Селькирк вместе с экспедицией Роджерса вернулся в Англию. Его удивительную историю рассказали в своих путевых записках и Роджерс, и капитан Кук, шедший вместе с Роджерсом на корабле «Герцог», а несколько позднее о ней поведал еще более широкому кругу читателей Ричард Стиль в издаваемом им журнале «Англичанин» (1713). Рассказ Роджерса был опубликован также отдельной брошюрой под названием «Превратности судьбы, или Удивительные приключения Александра Селькирка, написанные им самим». От этой пиратской брошюры, вероятно, и берет начало легенда о том, что Дефо воспользовался для своего романа рукописями Селькирка. Исследователи уже в нашем веке обнаружили и других отшельников поневоле, проведших долгое время на островах; их истории мог также знать Дефо (См. об этом: 252). Однако большинство исследователей единодушны в том, что история Селькирка и ей подобные подсказала Дефо лишь идею сюжета и некоторые внешние детали рассказа.

О «Робинзоне Крузо» по сей день спорят историки литературы, применяя к нему разнообразные жанровые определения: «приключенческий ро-

ман», «роман воспитания», «путешествие», «духовная автобиография», «островная утопия», «аллегорическая притча», «классическая идиллия свободного предпринимательства». Во всех этих, казалось бы, несовместимых определениях содержится зерно истины.

В книге есть занимательный сюжет и другие атрибуты приключенческого романа – экзотические страны, пираты, кораблекрушения, дикие звери, каннибалы и пр. Однако если рассматривать роман в целом (особенно с учетом второй его части), это остросюжетное произведение распадается на ряд эпизодов, характерных для беллетризованного путешествия (так называемого *voyage imaginaire*). При этом центральное место в романе занимает тема возмужания и духовного становления героя. Перед читателем проходят все этапы его развития: безмятежное существование в отчем доме; юношеский бунт против воли родителей и тяга к путешествиям; душевное огрубление и стремление к скорейшему обогащению; первоначальное отчаяние на необитаемом острове после кораблекрушения и сосредоточенная борьба за выживание; наконец, постепенное духовное возрождение героя и – в результате многолетнего пребывания на острове – более глубокое постижение смысла бытия.

«Робинзон Крузо» – не просто история воспитания беспутного юнца, вставшего, в конце концов, благодаря горькому жизненному опыту на верный путь. Это аллегорическая притча – повествование о скитаниях заблудшей души, отягченной первородным грехом и через обращение к богу обретшей путь к спасению.

При всей обобщенности образа Робинзона в романе есть и конкретный автобиографический момент, это общая схема действительной жизни автора, проведенной в скитании, одиночестве и огорчениях. Перед нами духовная автобиография самого Дефо, изложенная в иносказательной форме. Есть даже исследование, где делается попытка буквально каждому эпизоду книги найти соответствие в реальной жизни ее создателя [140].

В стремлении имитировать подлинность Дефо не оригинален: интерес к факту, а не к вымыслу – характерная тенденция эпохи, переросшей рыцарские романы и требовавшей повествований о себе самой. К. Атарова пишет, что автору «Робинзона» удалось создать иллюзию достоверности «за счет обращения к мемуарной и дневниковой форме; за счет самоустранения автора; за счет введения «документальных» подтверждений рассказа – описей, реестров и пр.; за счет подробнейшей детализации; за счет как раз не детализации, а умения схватить внешний облик предмета целиком, а потом уж передать его в немногих словах; за счет полного отсутствия литературности, «эстетической преднамеренности», приема и даже за счет чисто человеческого феноменального умения лгать, и лгать убедительно» [15, 19].

Мемуарная форма – это литературный прием, рассчитанный на устранение автора-сочинителя и передачу повествования свидетелю, очевидцу

или главному участнику описываемых событий. «Сам видел», «это произошло со мной самим» – такие утверждения действовали на неискушенного читателя неотразимо. Но и одной мемуарной формы для Дефо недостаточно. В мемуары героя он вкрапляет еще и дневник, причем события, изложенные в мемуарной форме, отчасти дублируются и в дневнике для большей убедительности. Дневниковая форма выдержана в романе последовательно: рассказчик то и дело вносит в дневник те сведения, о которых он мог узнать только позднее, тем самым, лишаясь основного преимущества дневниковой записи – отсутствия дистанции между моментом действия и моментом описания, эффекта непосредственности. Дневниковая форма вновь переходит в мемуарную.

Робинзон – один из первых в литературе образов «естественного человека», не испорченного современной цивилизацией, отделенного от нее, что и делает его жизнь гармоничной и счастливой. В таком аспекте роман Дефо и рассматривали в конце XVIII – начале XIX в. авторы многочисленных литературных обработок. Однако у Дефо не было намерения превозносить преимущества «естественного» состояния над цивилизованным.

Робинзон, безусловно, цивилизованный человек, продукт цивилизации, пользующийся ее знаниями, духовным опытом, материальными богатствами, стремящийся приумножить их, но помещенный вне цивилизации, предоставленный лишь собственному труду, терпению и изобретательности. Неосознаваемым основанием поведения Робинзона, структурирующим субъекта бессознательной (даже априорной в контексте данного социума или культуры), перманентной структурой, является привычка: на необитаемом острове, вне цивилизации он создает Дом, образ которого является для него учителем и одновременно недискурсивным посредником обучения, формирующим ближайшие телесные практики и через реализацию их движения – топографию повседневности, ландшафт жизненного мира.

Всего через семь лет после «Робинзона» в Англии появился роман, по достоинству вставший рядом с ним. Это роман выдающегося английского писателя-сатирика, поэта и общественного деятеля Джонатана Свифта (1667–1745) «Путешествия Гулливера», полное название «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей» («Travels into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver, first a Surgeon, and then a Captain of Several Ships», 1726; исправленный вариант – 1735; первый русский перевод – 1772-73 гг.).

Роман в 4-х книгах «Путешествия Гулливера» были новым шагом в истории английского просветительского романа, иным его типом – сатирико-фантастическим романом. Используя форму внешне правдивого отчета о вымышленном путешествии, Свифт сталкивает своего героя с различными необычными культурами и заставляет его пересмотреть казавшиеся непре-

рекаемыми основы культуры собственной, порой доводя свою острую сатиру до абсурда. Первая и вторая книги посвящены путешествиям в Лилипутию и Бробдингнег, населенные, соответственно, карликами и великанами; в третьей книге описано путешествие на летающий остров Лапуту, где проживают безумные ученые и отвратительные бессмертные «струльдбругги». В четвертой книге Свифт рисует общество разумных лошадей – «гуигнгнмов», которым неизвестны такие понятия, как война, ложь и сексуальные страсти; в подчинении у них находятся впавшие в дикость люди – «йеху». Эта последняя книга отличается особенно желчной и беспощадной сатирой на считающее себя «цивилизованным» современным Свифту общество. Таким образом, в просветительские романы-путешествия вводится изображение современного общества и его противоречий.

Определенным толчком к созданию книги послужил роман «Робинзон Крузо», который подсказал Свифту форму внешне правдивого отчета о вымышленном путешествии. Спор с Дефо все время ощущается в «Путешествии Гулливера». Если Дефо в лице Робинзона прославил буржуазные идеалы, сумев поднять их до степени идеалов общечеловеческих, то Свифт их осмеивает. Не случайно в 4-й части его романа звероподобные йеху оказываются потомками английской супружеской четы, попавшей на необитаемый остров. Если Робинзон не растерялся перед могучей природой, сумел сохранить душевное богатство и завоевания цивилизации, то буржуазная английская пара оказывается, по Свифту, способной лишь произвести на свет омерзительное потомство. Если герой Дефо борется с обстоятельствами и покоряет их своей рассудительностью и трудолюбием, то Гулливер постоянно, помимо своей воли, оказывается во власти самых неожиданных обстоятельств, ужасных и нелепых случайностей.

Теория известной относительности человеческих качеств и представлений, изложенная Дж. Локком, привлекла Свифта и помогла ему противопоставить оптимизму Дефо более трагическое, но и более сложное восприятие жизни. Даже само тяготение Свифта к точности деталей и соотношений может служить не только доказательством рационалистического и реалистического характера просветительской фантастики, но и проявлением своеобразной полемики с «Робинзоном». Если Дефо дает удивительно точные и документальные описания, то Свифт вносит цифровые данные и точные детали в явно неправдоподобные, фантастические картины и эпизоды.

Преимущество «Путешествий Гулливера» по отношению к «Путешествиям Робинзона» не подлежит сомнению. Не только в жанре путешествия и величавом одиночестве героя, не только в точности и убедительности описаний, но и в образе Гулливера есть много общего с его предшественником. Свифт наделяет его более сложной системой философских и политических взглядов, большей склонностью к обобщениям, освобождает от духа коммерции, но во многом сохраняет и робинзоновские черты –



доброту и благожелательность к людям, находчивость и наблюдательность, моральную стойкость. Гулливер представляет собой дальнейший шаг к созданию образа положительного героя в английской и мировой литературе.

При всем обилии литературных источников главным для «Путешествий Гулливера» была живая английская действительность. Даже незначительные события парламентской борьбы нашли свое отражение в первой части романа. Борьба при лилипутском дворе из-за размера каблуков комически изображала борьбу тори и вигов. Война между Лилипутией и Блефуску из-за того, с какого конца разбивать яйцо, была сатирическим изображением войны между Англией и Францией и религиозных споров между католиками и протестантами.

Дефо уверял, что все, описанное им, правда; тогда, чтобы показать, что это выдумка, создал тем же способом свою книгу Свифт. Гулливер – зять Дефо, – так это придумано у Свифта. Он женил своего героя на дочери «галантерейщика из Сити» – очевидный намек, поскольку так назывался автор «Робинзона», – ведь его основным занятием была торговля, в том числе подтяжками и духами. Свифт сделал Гулливера дальним родственником прославленного капитана Дампьера, и это опять намек, ибо Дефо уверял, будто в жилах его течет кровь Уолтера Ралея, знаменитого мореплавателя шекспировских времен. Гулливер, как и Робинзон, тоже шьет себе одежду из шкур, мастерит мебель, и строит жилище и лодку, но только, в отличие от Робинзона, ему помогает при этом серый лошак. Продолжив сравнение, можно заметить, что повесть Робинзона по характеру напоминает житие («целое собрание чудес», как заверяет Дефо); капитан Гулливер, напротив, пишет мемуары. Есть и другие параллели. Но Свифт насмеялся не только над Дефо и Робинзоном. Он иронизировал над простодушием читателей, понимавших искусство только в форме бытового правдоподобия. Однако сам Свифт создал «Путешествия», удивительные по впечатлению правдоподобия.

Муравьев В.С. считает, что «скомбинировав словарь, описательные навыки, интонации, подробности биографии, психологический настрой, уровень понимания и способы рассуждения действительных путешественников, декан Свифт создал более цельный и законченный, чем где-либо, образец европейского путешественника конца XVII – начала XVIII в.» [46, 117]. В сознании поколений читателей Свифт, прежде всего автор «Путешествий Гулливера». Его книга представляет собой сплав разных жанров литературы. Прежде всего, это описание путешествий. Свифт превосходно воспроизводит повествовательную манеру этих книг, его Гулливер щеголяет морскими терминами, прилагает карты и очень хлопочет об исправлении существующих. Автор выказывает удивительную способность вживаться в самую невероятную ситуацию и последовательно преобразовать предмет за предметом и все мыслимые положения, будь то бытовые или

общественные, в соответствии с прилагаемыми обстоятельствами – обычный человек среди лилипутов, среди великанов и т.д. Бесконечно разнообразны приключения героя, но они всегда мотивированы и обусловлены их своеобразием. Убедительны переходы из одного царства в другое. Повествование о них ведется в форме делового и скупого отчета путешественника.

От других путешествий книгу Свифта отличает одна важная особенность – там читателю представляют страны, ему неведомые, а здесь он постепенно убеждается в том, что его надули, везли далеко, а привезли в до тошноты знакомые места и показали до отвращения знакомые нравы. Вернее говоря, читатель прежде не сознавал, насколько эти нравы и общественные учреждения отвратительны, он привык к ним, притерпелся, не мог себе представить, что можно взглянуть на вещи иначе, с другой точки зрения, ведь для этого необходимы самостоятельность мышления, фантазия. Муравьев признает: «Среди экзотически разубранных, назидательно непохожих на Европу реальных и вымышленных стран, о которых мечтательно повествовали действительные и мнимые путешественники, Лиллипутия выглядит обыкновенным кукольным слепком с Англии» [117, 56]. Свифт пользуется приемом отстранения, то есть представляет привычное, примелькавшееся и потому кажущееся естественным, единственно возможным и правильным в необычном ракурсе. И тогда даже такому заурядному человеку, как Гулливер, не хочется жить среди подобных и возвращаться в Англию. Таким приемом широко пользовались и другие писатели XVIII в.

«Путешествия Гулливера» – книга фантастическая, но фантастика в ней необычна: Свифт в этом придуманном им мире принципиально не пользуется предметами необычными, небывалыми, которые фантастика конструирует из элементов реального мира, но только соединенных друг с другом в самых неожиданных, в реальности ненаблюдаемых сочетаниях. Так в стране великанов герой видит мух и ос, крыс и лягушек, кошек и собак, и все это вплоть до прозаического вырванного зуба отличается только своими огромными размерами, вследствие чего герой вступает с этими предметами и существами в необычные отношения – на этом играет фантазия автора и его ирония. Муравьев полагает, что «фантастические прообразы путешествий и открытий Гулливера проникнуты насмешкой над примитивно бытовым представлением о правдоподобии. Разница между Свифтом и фантастами старого и нового времени довольно существенна: в одном случае перед нами фантастические миры, кое в чем похожие на действительный; в другом (свифтовском) – действительность, кажущаяся фантастическим миром» [75, 117]. Муравьев подчеркивает: «Положения, в которые попадает Гулливер, фантастичны, но всякий раз он имеет дело с обыкновенной жизнью и ведет себя обычной обычного. Вся фантастическая видимость – это ряд приемов, демонстрирующих комическую неле-

пицу привычной жизни и привычных представлений. Знакомые вещи названы иными именами, вырваны из привычного контекста, лишены привычной соразмерности» [76, 117]. Правдоподобие в «Путешествии Гулливера» – мистификация; а все названия, кораблекрушения, широты, долготы и карты – пародийная бутафория, насмешка одновременно над просветительным жанром и над читателем. Ирония Свифта двойная: во-первых, заурядная европейская действительность представлена как повесть о «некоторых отдаленных странах света»; во-вторых, эту повесть предложено признать правдивой за то, что читателю мастерски втирают очки.

В книге есть научная фантастика (в третьей части), утопия или, вернее, антиутопия (в четвертой), потому что классическая утопия (Т. Мора, Т. Кампанеллы и др.) показывала читателю человека и общество такими, какими они должны и могут быть в грядущем, в идеале, противопоставленном тому, что есть. Свифт же показывает, к какой деградации могут привести людей некоторые тенденции, заложенные в реальной современной ему цивилизации и в самой природе человека, если они восторжествуют.

Есть в книге элементы политического памфлета, особенно в первой части, написанной по свежим следам событий. Здесь Свифт метит в своих конкретных врагов, намекает на определенные события, но делает это в достаточно обобщенной форме, и поэтому его сатира с равным успехом поражает других политических деятелей и политические нравы подобного толка.

Книга Свифта открывает собой еще один жанр, распространенный в литературе XVIII в., философскую повесть, с характерной для нее заданностью сюжета, отдельных эпизодов и образов, призванных наглядно проиллюстрировать определенную мысль, философский или нравственный тезис, концепцию человека и общества.

В этом отношении сам Гулливер – фигура достаточно условная, о которой едва ли можно говорить как о цельном характере, развивающемся, обретающем жизненный опыт в ходе своих приключений и в последней части все более сближающемся с самим автором – Свифтом, который по масштабам своего таланта, ума и проницательности на фоне своих современников кажется неким гигантом. Но все же такое сближение не имеет под собой почвы. Гулливер почти в каждой части, а иногда и в эпизоде, другой, он тоже служит каждый раз иллюстрацией определенной мысли. В первой части – это любознательный, добродушный и обычный человек, и если ему открылось в какой-то мере ничтожество страстей и дел окружающих его лилипутов, бессмысленность их политических и религиозных распрей и войн, непомерная амбиция, тщеславие и лицемерие их монарха, интриги и коварство придворных, то лишь потому, что Свифт предоставил ему возможность взглянуть на дела человеческие сверху вниз. Свифт показывает как кротко и покорно ведет себя Человек Гора, как постепенно духовно капитулирует Гулливер. Свифт иллюстрирует как жалкая, ничтож-

ная среда быстро подчиняет человека своему образу мыслей и действий, заставляет капитулировать перед ней, превращает Гулливера в духовного пигмея.

С помощью волшебников перед Гулливером проходят века европейской цивилизации от античности до современности, представленные великими мыслителями, государственными деятелями и полководцами разных эпох. В отличие от других просветителей он видит перед собой свидетельства постепенного упадка: в сравнении с римским сенатом английский парламент кажется ему сборищем грабителей и буянов, но особенно отвратительную картину являет собой последнее столетие английской истории. При этом вырождение политических институтов сопровождается вырождением людей, нравственным и даже физическим. После такого сопоставления прошлого и настоящего появление в четвертой части существ, утративших человеческий облик, превратившихся в похотливых злобных животных йеху, – это вполне логичный прогноз на будущее и грозное предупреждение. Перспектива, представленная Свифтом, противостоит общепринятой: не дикари, ставшие постепенно людьми, а люди, ставшие дикарями. Таким образом, в просветительские романы-путешествия широко вводятся изображение современного общества и его противоречий.

С дорогой связана и традиция «воспитательного романа» и получившего большое распространение в английской литературе «романа о вступлении в жизнь» (*entrance-into-life*). Путешествия героев – основной сюжетообразующий принцип произведений Генри Филдинга (1707 – 1754). В предисловии к «Дневнику путешествия в Лиссабон» Г. Филдинг с иронией говорит о том, что существуют «горы книг, проходящих под названием путешествий посуху и по морю, приключений, жизнеописаний, мемуаров, историй, иные из которых один писатель преподносит публике в нескольких томах, а другие силами расчетливых книгопродавцев собираются в увесистые фолио и выпускаются под их именами, словно это и впрямь их путешествия» [167, 577]. Он осуждает авторов, которые «вместо того чтобы заполнять страницы чудовищами, каких никто не видел, и приключениями, которые просто не могли с ними случиться, тратят бумагу и время, рассказывая о событиях и фактах до того обычных, что и запоминать их ни к чему, разве что они имели честь произойти с автором, которому ничто из произошедшего с ним не кажется мелким» [167, 576].

Филдинг, описывая юношеские годы жизни богатого деревенского сквайра в своем романе «История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса» (1742), рассказывает, что мать сквайра склонила сына к двадцати годам к подобному путешествию на континент, потому что, по ее понятиям, оно отлично заменило бы ему обучение в закрытой школе и в университете. Поездив по Европе, молодой сквайр, по словам Филдинга, вернулся домой с большим запасом французских костюмов, словечек, слуг и глубокого презрения к родной стране. Вскоре молодой че-

ловец обеспечил себе место в парламенте и прослыл одним из самых утонченных джентльменов своего времени.

Шедевром Филдинга стала «История Тома Джона, найденыша» (1749). Подробно разработанный, но по существу простой сюжет «Тома Джонса» – один из самых искусных в художественной литературе. Он напоминает сказку о двух братьях. Один из них кажется добрым, хорошим человеком, второй – Том Джонс – является таковым. Сквайр Олворти, обнаружив в доме подкидыша, растит мальчика вместе с Блифилом, сыном своей сестры Бриджет. Найденыш неблагоприятен, но добросердечен и становится всеобщим любимцем. Том и живущая по соседству София Уэстерн любят друг друга, завистливый Блифил клеветает Олворти на найденыша, и того изгоняют. София следует за ним – отчасти чтобы отделаться от Блифила, однако, узнав о нескромности Тома в амурных делах, отрекается от него. Обстоятельства Тома все ухудшаются, он близок к гибели, но затем становятся известны низость Блифила и безупречная порядочность Тома. Выясняется также, что он – сын Бриджет, и с благословения Олворти и сквайра Уэстерна он женится на Софии.

Автор подвергает своего героя испытанию большой дорогой, превратив, по собственному выражению, роман в зеркало, которое проносят по большой дороге. Современность во всём разнообразии своих нравов и характеров отразилась в романе – в эпосе частной жизни. В эпосе современности, героем которой выступает обычный средний человек, естественную склонность которого к доброте необходимо укрепить правильным воспитанием.

Том Джонс – человек, испытавший на себе как грубость сельских нравов, так и развратную утонченность аристократического Лондона. С мастерством драматурга Филдинг совмещает сочную характеристику персонажей со сценами узнаваний, разрешений конфликтов и раскрытием тайн. Для того чтобы разобраться, кто есть кто, понадобился роман в восемнадцати книгах. Изображение семейных нравов английского дворянства средней руки и лондонского света сочетается с миром приключений, с неожиданными дорожными встречами и быстро сменяющимися друг друга эпизодами, в которых, как в калейдоскопе, мелькают люди всех званий и профессий.

В «Истории Тома Джонса» – «романе большой дороги», «эпосе частной жизни», «комической эпопее» Филдинг дал законченную форму проповедительскому роману воспитания.

Тобайас Джордж Смоллет (1721–1771) – бывший судебный врач, чьи картины английской социальной жизни недалеко уходят от достижений Дефо. Первым по-настоящему успешным произведением Смоллетта был роман «Приключения Родрика Рэндома» («The Adventures of Roderick Random», 1748), по его собственному определению, «сатира на род человеческий». Образцом ему служили Дж. Свифт и А. Поуп. В духе времени

целью Смоллетта были просвещение и социальные реформы, само же повествование носило комический характер. В «Родрике Рэндоме» рассказывается о приключениях юного шотландца, это цепь эпизодов, представленных живо и ярко. Действие происходит в разных странах, особенно хороши достоверные военно-морские сцены и трио моряков – Моргана, Боулинга и Рэтглина.

Второй роман Смоллетта, «Приключения Перигрин Пикля» («The Adventures of Peregrine Pickle»), увидел свет в начале 1751 г. «Приключения Перигрин Пикля». Всемирно известное произведение Смоллета, увлекательнейшее жизнеописание героя – фата, повесы, который проходит на пути к жизненному благополучию через множество приключений комического и печального характера. Ему суждено вынести немало испытаний: и тяжелый труд и тюремное заключение, и светские скандалы. «Веселая книга, или Шалости человеческие» – под таким заглавием вышел в 1788 году первый русский перевод «Приключений...». Комизм нелепых происшествий, вызванных чудачествами героев, действительно занимает в этом романе большое место.

Третий роман, «Приключения графа Фердинанда Фэтома» («The Adventures of Ferdinand, Count Fathom»), вышел в 1753 г. В 1760 г. он написал большую часть «Приключений сэра Ланселота Гривза» («The Adventures of Sir Launcelot Greaves»). Этот роман выходил с продолжением в журнале «Бритиш мэгэзин» («British Magazine»), официальным редактором которого был сам Смоллетт. Там писатель создал свой замечательный труд «Путевые заметки о путешествии по Франции и Италии» («Travels through France and Italy»), 1766. Полное название – «Путешествия по Франции и Италии, содержащие наблюдения над характерами, обычаями, религией, правлением, полицией, торговлей, искусствами и историческими памятниками. С особо подробным описанием городских достопримечательностей и климата Ниццы, с приложением Календаря погоды за 18 месяцев пребывания в этом городе». В 1771 г. был закончен роман «Путешествия Хамфри Клинкера» («The Expedition of Humphry Clinker»).

Наиболее интересной стороной грубо выстроенных, мало внимания обращающих на психологию повествований Смоллетта является сатирическое изображение средних и высших слоев английского общества. В романе «Путешествия Хамфри Клинкера» изображена частная жизнь семейства провинциального помещика из Уэльса Мэтью Брамбла (его сварливая и вздорная сестра мисс Табита Брамбл, племянница Брамблов семнадцатилетняя Лидия Мельфорд и ее брат, Джерри Мельфорд, недавний студент Оксфорда) и дана картина повседневного быта и нравов всей Англии и Шотландии, модных курортов, шумного Лондона и дворянских поместий. Роман полон движения: семейство Брамблов путешествует, персонажи знакомятся друг с другом. Границы небольшого мирка, встающего со страниц писем, расширяются до размеров большого мира в его социально-

историческом наполнении, который быстро меняет свой облик под влиянием промышленного переворота XVIII в., до предела усилившего контраст между богатством и бедностью.

Есть здесь и история жизненных скитаний молодого человека – Хамфри Клинкера – сироты, незаконнорожденного, выросшего в приходском работном доме, отданного в ученье деревенскому кузнецу, а затем нанявшегося конюхом к трактирщику и честно работавшего, а затем несправедливо обвиненного и попавшего в тюрьму. Дело завершается свадьбой и материальным благополучием. Привычны были и персонажи – сельские помещики всех мастей и влюбленные молодые пары, соединению которых препятствуют родители или материальные соображения.

В сюжет входит столь важный для просветительского романа мотив странствия по большой дороге, где встречаются самые разные люди, откуда видна жизнь не с парадной, а с обыденной стороны. Смоллет, как и Филдинг, использует мотив дорожных странствий и приключений, неожиданных встреч и нападений грабителей, но в его романе путешествует не отдельный герой, а целое семейство для поправления здоровья его главы – Брамбла и чтобы вывезти в свет племянницу Лидию.

Таким образом, путешествие – важнейший элемент английского просветительского романа, выполняющий смыслообразующую, сюжетообразующую и жанрообразующую роль, представляя как романтика первооткрытий, красоты первопроходческого подвига и одновременно как религиозно-философская аллегория «пути к Богу» (Д. Дефо); как история воспитания и испытания личности, странствующей по «большой дороге», раскрывающей социальное и историческое многообразие родной страны (Г. Филдинг, Т. Смоллет); как прием, позволяющий в форме фантастического путешествия представить сатирическую картину жизни современной Англии (Дж. Свифт).

В смысловой оппозиции «Путь/Дом» Просвещение акцентирует в качестве опорной ценности концепт Дома, рассматривая путешествие как Путь к Дому (прежнему или новому), в границах обитаемого, комфортабельного пространства которого, человек, прошедший испытания в агрессивной внешней среде, реализует свою естественную нужду в защищенности. В Доме складывается система символических практик – хабитуальность, которая определяет субъекта и его жизненный мир в повседневном сущностном движении, обеспечивая его постоянство.

## Интерпретация темы пути в литературе сентиментализма (О. Голдсмит, Л. Стерн)

Во второй половине XVIII в. в литературе Просвещения углубляются внутренние противоречия и сомнения во всемогуществе и непогрешимости просветительского Разума как рычага переустройства мира. Столь ценный просветителями Разум к тому времени в реальной действительности был уже изрядно скомпрометирован и обернулся прозаическим здравым смыслом, эгоистической расчетливостью и цепким практицизмом. Вот почему главным мерилom нравственной оценки человека служит не столько разумность, при всем почтении к ней автора, сколько доброта, отзывчивость, умение прислушиваться к голосу своего сердца. Люди разнятся друг от друга богатством, положением в обществе, ученостью, но способность страдать и радоваться не зависит от этих различий, и в этом бедняк не отличается от вельможи или философа. Так культ сердца и чувства приобретает отчетливо демократический смысл.

Характерным симптомом и выражением этих настроений стало бурное развитие сентиментализма в английской поэзии и в романе – более раннее по сравнению с другими странами Западной Европы (с середины 1730-х гг.).

Философскую основу этики и эстетики сентиментализма заложили агностицизм Д. Юма и категоричность А. Смита. Отказ от рационализма просветителей и обращение к чувству как источнику совершенствования человека определяют пути развития эстетики английского сентиментализма. Особую роль в становлении этики и эстетики сенсуализма и последующих литературных направлений сыграла книга Э. Берка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757), в которой утверждается мысль о том, что для становления человеческого характера необходимы как положительные, так и отрицательные эмоции, на основе которых возникают страсти, изменяющие личность.

В поэзии и романах английских писателей ведущим становится субъективное эмоциональное начало (Дж.Томсон, Т. Грей, Э.Юнг, Ричардсон, О.Голдсмит, Л. Стерн). Литература сентиментализма провозглашает культ чувств, стремясь показать богатство эмоций и их роль в формировании личности. Произведениям писателей-сентименталистов, присуща высокая эмоциональность, простота выражения и достоверность сопереживания.

Как отмечает А.А. Елистратова, «сентименталисты не порывали с традициями раннего Просвещения, но они переносили акцент с разума (который уже начинал ассоциироваться в их представлении с холодной и себялюбивой рассудочностью) на естественное, неиспорченное, непосредственное чувство, заложенное в человеческой природе. Это предполагало и предпочтение индивидуализирующего начала в искусстве. Сентименталисты отвергали всякую нормативную эстетику... Эстетическое новаторство английских сентименталистов предполагало свободу выражения личного отношения к миру: это открывало простор не только чувствительности, но



и юмору» [73, 65], как это имело место в публицистической прозе Голдсмита или в произведениях Стерна.

Молодые годы Оливера Голдсмита (1728–1774) были бродяжническими и бесприютными. Не доучившись, он отправился странствовать по Европе, в Париж через Фландрию, а затем на юг Франции, в Швейцарию и Италию. Он путешествовал не в карете, а пешком, с котомкой за плечами и с флейтой. Играя на крестьянских праздниках, он зарабатывал себе на хлеб, а иногда принимал участие в ученых диспутах при университетах: за это кормили и давали ночлег. Он много повидал и мог сравнивать жизнь разных народов, их нравы. Тогда-то и возник у него замысел его первой поэмы «Путник» (1746), после публикации которой, к нему пришла известность.

Как один из просветителей, жаждавших общественных преобразований и уstraшенных уже явственно ощутимыми плодами буржуазного прогресса, Голдсмит не испытывал колебаний, не начинал сомневаться в основных ценностях просветительской идеологии – вере в непоборимую силу разума, в существование естественных прав человека и т.д., хотя он был непоследователен.

Он был глубоко разочарован результатами английской буржуазной революции. Сохраняя верность принципам просветительской идеологии, Голдсмит выразил в своем творчестве начинающийся кризис этой идеологии и явился одним из зачинателей сентиментализма в европейской литературе.

Поэма Голдсмита «Путник» – своеобразное морально-философское размышление в стихах. Мироощущение поэмы определило само время – эпоха промышленного переворота. В ней с первых строк ощущается то, чего не встречалось прежде в произведениях такого рода: настроение – настроение печали, бесприютности, чувство заброшенности человека, которому негде приклонить голову и который нигде в этом мире не может быть счастливым.

Пользуясь приемом путешествия героя, автор рассуждает на излюбленную тему просветительской литературы: он сравнивает природные условия, а также господствующие устремления и преимущества жизни разных народов Европы, чтобы решить, какой образ жизни предпочтительней и более всего может содействовать человеческому счастью. Голдсмит говорит о нравах наиболее развитых буржуазных стран эпохи – Голландии и Англии, при этом он отмечает отчуждение людей друг от друга в обществе, исчезновение всех тех связей, которые некогда их объединяли. Именно вследствие разочарования в возможностях буржуазного парламентаризма Голдсмит восклицает здесь, что зрелище шайки политиканов, сговорившихся называть английский строй свободным, в то время как пользуются этой свободой только они, заставляет его предпочитать монархию.

Голдсмит не разделял оптимизма просветителей в отношении общественного прогресса, что весьма характерно для мироощущения сентиментализма. Он считал, что счастье человека зависит не столько от вне его лежащих обстоятельств – законов и правителей, сколько от внутренних ценностей, заключенных в человеческом сердце.

Наивысшего расцвета направление сентиментализма достигло в творчестве Лоренса Стерна (1713-1768) – явлении исключительном в английской литературе XVIII в.: пожалуй, ни один из романистов этого периода не вызывал таких ожесточенных нападков и восторженных отзывов одновременно. Сейчас романы Стерна признаны произведениями этапными, переходными, стоящими на магистральных путях развития жанра и литературы. Они являются закономерным результатом развития романа XVII – XVIII вв., кульминацией, предельным выявлением их центральной закономерности, осознание и подчинение которой Стерном и определили ничем не скованную свободу его творчества, уникальность его произведений. В его романах подводятся итоги истории жанра этого периода – выявляется и осмысливается ее родовой и жанровый сюжеты.

В отечественном литературоведении затрагивались самые различные аспекты творчества Стерна. Проблемы мировоззрения писателя были затронуты И. Верцманом [43]. В. Шкловский одним из первых в стерноведении обратил внимание на актуализацию Стерном приемов создания романа: «Вообще у него педалировано само строение романа, у него осознание формы путем нарушения ее и составляет содержание романа» [177, 190].

Жанровая специфика «Сентиментального путешествия» остается «белым пятном» и в отечественном и в зарубежном стерноведении. При анализе этого произведения Стерна затрагивались многие существенные аспекты его творчества: своеобразие сочетания сентиментальности и иронии, характер юмора и сатиры, мастерство психологического анализа и т.д. Однако вопрос о жанровой специфике «Сентиментального путешествия», о том своеобразном сочетании черт романа и путевого очерка, которые в нем есть, долгое время обходился стороной.

Классический образец романа путешествия – роман Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» («A Sentimental Journey through France and Italy», 1768). В «Сентиментальном путешествии» отразились впечатления от двух поездок автора на континент: в 1762-1764 и 1765-1766 гг. Подробности этих поездок известны в основном из писем писателя (Letters of Laurence Sterne).

Существенным толчком к созданию «Сентиментального путешествия» была публикация в 1766 г. путевых заметок Смоллета. Уже само тяжеловесное название смоллетовских путешествий – «Путешествия по Франции и Италии, содержащие наблюдения над характерами, обычаями, религией, правлением, полицией, торговлей, искусствами и историческими памятниками. С особо подробным описанием городских достопримечатель-

ностей и климата Ниццы, с приложением Календаря погоды за 18 месяцев пребывания в этом городе» – говорит о том, насколько они противоречат всему духу творчества Стерна. В полемике со Смоллетом, с его сухим и желчным описанием увиденного, пишет Стерн свою книгу с коротким для своего времени, но емким названием – «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». Добавление к традиционному названию определения «сентиментальное» имеет весьма важное значение для понимания авторского замысла. Уже в нем выражена новаторская, полемическая тенденция книги.

Слово «сентиментальный» (sentimental), первое употребление которого, зафиксированное английскими словарями, датируется 1749 г., существовало до выхода книги Стерна в двух основных значениях – «разумный», «здравомыслящий» и, несколько позднее, – «высоконравственный», «назидательный», «сентенциозный», «погруженный в высококонравственные размышления». В 1860-е гг. оттенки значений в слове sentimental несколько сдвигаются от превалирующего «разума» к превалирующему «чувству». Теперь sentimental – не только «сентенциозный», но и «способный к сочувствию». Однако до Стерна это слово крайне редко употребляется в языке художественных произведений: у Филдинга и Смоллета оно не встречается, у Ричардсона зафиксировано дважды, причем оба раза в первом значении. У Стерна это слово утрачивает первоначальную семантику, связанную с «разумностью», «назидательностью», «здравомыслием», и получает полностью противоположную – «чувствительный», «способный к переживанию возвышенных и тонких эмоций».

В традиционном для того времени прочтении название книги могло означать «путешествие, дающее повод к назидательным размышлениям, к извлечению морального урока из увиденного», а в свете позднейшего употребления слова «сентиментальный» оно читается как «путешествие, пробуждающее эмоции, полное эпизодов, вызывающих сострадание, сочувствие, душевное волнение путешественника». До вторжения Стерна границы и задачи этого жанра казались точно определенными. Авторы путешествий ставили себе обычно информационные и дидактические цели, они поучали, развлекая. «Сентиментальное путешествие» дало новую модификацию жанру путешествия. Стерновский тип путешествия выдвигает новую тематику и оригинальный аспект ее рассмотрения. От сухой информативности и объективности, свойственных его предшественникам в этом жанре, Стерн переходит к усилению субъективного, лирического элемента в описании путешествия – перед читателем не картина мира вообще, а мир, изображенный глазами данного путешественника. Этот открытый Стерном новый тип путешествия получает широкое развитие в литературе сентиментализма и романтизма.

В «Сентиментальном путешествии» внимание рассказчика обращено не на внешние впечатления от путешествия, а на анализ своего внутренне-

го состояния и мотивов поведения. И автор, и герой «Сентиментального путешествия» нарочито равнодушны к историческим и культурным достопримечательностям Франции. В этой книге нет филдинговских размышлений о политике, экономике, торговле. Все рассказанное Йориком о его дорожных впечатлениях важно лишь постольку, поскольку раскрывает психологию повествователя.

География присутствует в этом своеобразном путешествии только в заголовках и подзаголовках главок. Стерн называет их «Кале», «Амьен», «Париж», «Версаль» и т.д. Они как бы привязывают события к определенному пункту маршрута, напоминая обычные путевые очерки. Но сходство это чисто внешнее. То, что происходит с «сентиментальным путешественником», его встречи и наблюдения никак не зависят от маршрута. Нищенствующий монах мог повстречаться Йорику в Монрее, а не в Кале, дохлый осел мог валяться не близ Нанпона, а по дороге в Мулен. Существо сенок от этого не изменилось бы, а о самих этих местах как таковых в книге ничего не сообщается. Ведь дорога Йорика, как справедливо заметила английская писательница Вирджиния Вульф, была дорогой сознания, а главными приключениями путешественника – движения его души. Отмечая нетрадиционность «Сентиментального путешествия» для книг подобного жанра, Вирджиния Вульф замечает: «До того путешественник соблюдал определенные законы пропорций и перспективы. Кафедральный собор в любой книге путевых очерков высылся громадой, а человек – соответственно – казался рядом с ним малюсенькой фигуркой. Но Стерн был способен вообще забыть про собор. Девушка с зеленым атласным кошельком могла оказаться намного важнее, чем Нотр-Дам. Потому что не существует, как бы намекает он, универсальной шкалы ценностей. Девушка может быть интереснее, чем собор. Дохлый осел поучительнее, чем живой философ...» [128, 290]. И все же нельзя сказать, что Стерн полностью пренебрег тематикой путешествия. Она оттеснена на задний план и не замечается за новизной авторского стиля, но она все же есть и о ней стоит поговорить.

Через всю книгу проходит тема национального характера. Причем само внимание к национальному своеобразию указывает на то, что Стерн творит в эпоху зарождения предромантизма. Наблюдения над национальным характером французов буквально разбросаны на страницах «Сентиментального путешествия». Французский офицер обладает непринужденностью в общении с дамой, чего нет у чопорного англичанина. Парижская гризетка приобрела изящество и обходительность, не свойственные лондонской лавочнице. Экспансивность галльского характера выражена «тремя степенями ругательств» – *diable*, *peste* (дьявол, чума – франц.), превосходную степень благопристойный Йорик не может даже произнести.

Обобщаются впечатления от встречи с французами в разговоре Йорика с графом де Б., где со свойственной Стерну парадоксальностью утверждается, что при всем своем остроумии французы слишком серьезны, а их

хвалена *politesse* (вежливость – франц.) делает их похожими друг на друга, как монеты одинаковой чеканки.

Писатель приходит к примирительному выводу: за внешними различиями надо уметь увидеть общечеловеческие черты. Каждая нация имеет свои «*pour et centre*» (за и против). Путешествуя, мы это понимаем и учимся «взаимной терпимости» и «взаимной любви».

Следовательно, цель путешествия – не в знакомстве с флорой и фауной, историей и культурой, политикой и коммерцией, и даже не в изучении национального характера, – а в некоем «моральном уроке», который путешественник, а вслед за ним и читатель может извлечь из мозаики дорожных впечатлений. Искусство путешествовать, которое культивирует в себе Йорик, заключается не в том, чтоб «оглядываться по сторонам и доставать перо у каждой канавы, через которую он переходит, просто для того, по совести говоря, чтобы его достать» [152, 401], а в стремлении развить в себе «чувствительность», умение сопереживать людям. Такая цель, естественно ставит путешественника и его сложный душевный мир в центр повествования. И хотя роль повествователя как личности постепенно возрастает в жанре путешествия, таких гипертрофированных размеров она достигает лишь в эпоху сентиментализма.

Более того, Стерн показывает субъективность своего путешественника-повествователя. Раньше бы это полностью противоречило законам жанра. Цель Йорика не только рассказать об окружающем мире, но и разобраться в «человеческой натуре на примере своей собственной». Несовершенство людей на примере «заблуждений сердца и ума» своего героя и показывает Стерн.

Отказывается писатель и от характерной для путешествия дневниковой или эпистолярной формы изложения материала, имитирующих непосредственную фиксацию дорожных впечатлений. В дневниковой форме написаны уже упоминавшиеся путешествия Г.Филдинга, Д. Босуэлла, А. Рэдклифф, а в эпистолярной – путевые впечатления Д. Дефо, М. Монтегю, Т. Смоллета.

В стерновском «Путешествии» разрыв между временем действия и временем его описания довольно велик. Перед нами не спонтанные дневниковые или эпистолярные записи, а мемуары.

Стерн сохраняет и даже утрирует такую жанровую черту путешествия, как бессюжетность. Книга начинается и завершается буквально на полуслове. В ней нет единого сюжетного стержня. «Сентиментальное путешествие» представляет собой ряд эпизодов, не имеющих, в большинстве случаев, сюжетной завершенности, как это обычно и бывает в путешествиях. Нет здесь и эволюции характера главного героя, которая могла бы рассматриваться как некий «внутренний» сюжет, построенный на внешне незначительных событиях.

Но тематика, характерная для романа, и тут наложила свой, хотя и едва заметный, отпечаток. Так, некоторые эпизоды имеют чисто «романную» сюжетную завершенность, диссонирующую с жанром путешествия. Например, Йорик сообщает, хотя и вкратце, историю жизни отца Лоренцо, и для читателя так и остается неясным, как рассказчик ее узнал: во время его однодневного знакомства с монахом тот ему ничего о себе не рассказывал, а когда Йорик был проездом в Кале на обратном пути, отца Лоренцо уже не было в живых. Еще более беллетристично звучит рассказ Йорика о судьбе продавца пирожков. Маловероятно, чтобы Йорик, случайно встретившийся с продавцом пирожков в Версале, где рассказчик сам был проездом, мог узнать, что произошло с ним через девять месяцев после этой встречи.

Встречаются в «Сентиментальном путешествии» и «случайные» совпадения, более характерные для романа, чем для путевого очерка. Так, Йорик случайно знакомится с хорошенькой *fille de chambre* (горничная – франц.), которая оказывается горничной той самой мадам де Р., которой Йорик должен передать письмо. Такое совпадение дает автору возможность снова свести этих двух персонажей и показать сначала Йорика-моралиста, а затем человека, поддающегося всевозможным «заблуждениям сердца и ума». Другое совпадение – случайная информация, полученная Йориком в лавке книготорговца об англomanии графа де Б.\*\*\*, – помогает Йорику, когда он хлопочет о получении иностранного паспорта.

Йорик – типичный «сентиментальный» герой. Его отличает прежде всего пассивно-созерцательное отношение к жизни. Персонажи Филдинга или Смоллета вели бурную, полную приключений жизнь – не случайно этот тип романа называют «роман большой дороги». Герой Стерна тоже колесит по дорогам Франции, перед ним мелькает калейдоскоп сценок и лиц. Однако он практически бездействует, наблюдает, размышляет, сопереживает. Будучи «сентиментальным путешественником», Йорик с максимальной подробностью описывает малейшие движения своей души, и пустячные события углубляются благодаря той детализации, тому проникновению в их сущность, с какими они описаны. Стерн умеет вместить массу сложных чувств, мыслей, переживаний, душевной борьбы в один только час физической жизни своего «чувствительного» героя.

Йорик не просто «чувствительный путешественник», легковёрность, наивность и сентиментальность которого обнаруживает автор. Путешествуя, Йорик хочет проверить справедливость своих представлений о природе человека. Йорик не ограничивается эмпирическими наблюдениями. Он хочет научиться «искусству жить» сам и научить ему других. Йорик убежден, что и у него самого, и у большинства людей добрые чувства одерживают, в конечном счете, победу над «заблуждениями сердца и ума».

Композиция «Сентиментального путешествия» продумана до мельчайших деталей, именно в ней в значительной степени проявляется замы-

сел книги. Если сами происшествия как таковые не связаны с определенным географическим пунктом маршрута, то порядок расположения этих происшествий весьма существен.

Стерн вырывает своего героя из повседневной жизни с ее сложностями, годами сложившимися отношениями, с ее симпатиями и антипатиями, меркантильными заботами и тщеславными устремлениями и отправляет его в путешествие, чтобы «эксперимент» был «чистым».

Путешествующий герой помещен в особые условия, наиболее благоприятные для задуманного опыта. Во время путешествия по Франции взаимоотношения героя с миром выступают как бы в «очищенном виде», в значительной степени, освобожденные от привычных действий и предвзятых чувств. Йорик отрешен от прозы жизни, он может всецело сосредоточиться на цели своей поездки – «научиться сочувствию и доброжелательству».

Стерн не ставит своего героя в тяжелые, тем более экстремальные ситуации. Перед Йориком не стоит мучительный выбор между голодом и преступлением, как у персонажей Дефо, между добродетелью и бесчестием, как у героинь Ричардсона. Не попадает он и в отчаянные, почти безвыходные ситуации, в каких оказываются герои романов Филдинга и Смоллета. Герой погружен в тепличную атмосферу «сентиментального» путешествия, когда все огорчения, нередко исторгающие потоки слез у «чувствительного» путешественника, вызваны сочувствием ближнему в его несчастье (хозяину сдохшего осла, нищим, карлику в театре, безумной Марии, скворцу и даже старому дезоближану, стоящему в углу каретного двора).

Когда этот «идеальный» герой в «идеальной» атмосфере «сентиментального» путешествия хочет разобраться в человеческой природе на примере своей собственной, оказывается, что наряду с добрыми побуждениями им часто движет скардность, возжеление, самолюбие, тщеславие. В «Сентиментальном путешествии» много примеров доброжелательности и душевной чуткости героя, но не меньше – проявлений самолюбования и эгоизма.

В романе своеобразно сочетаются сентиментальность и ирония, юмор и сатира, мастерство психологического анализа, и в то же время он является откровенной пародией на традиционный жанр путешествия.

Итак, Стерн создал произведение, совершенно отличное от сочинений своих предшественников. Он указал искусству новые пути к познанию и изображению человека. В его творчестве сблизилась жанр романа и путешествия – роману сообщается бессюжетность путешествия, в путешествии личность повествователя доминирует над описательным материалом. Здесь уже обнаруживается та жанровая размытость, которая будет характерна для грядущих эпох – предромантизма и романтизма.

В. Шкловский сравнивает романы Стерна с путешествием в неведомый мир: «Когда Стерн писал свои романы, то он отнесся к ним как к огромному путешествию в новый, не только открываемый, но создаваемый мир... Старое восприятие мира, старые структуры романа были для него уже пародийными, он изгонял их, пародируя, восстанавливая остроту художественного ощущения, остроту новых жизненных оценок при помощи парадоксальности построения... Весь Стерн – это роман во время ремонта: старые мостовые сломаны, старые оценки, оценки нравственности, привычки, эмоции выворочены наизнанку, как вытершийся материал» [176, 204].

Романтики обнаружили более глубокое понимание творчества Стерна, чем его современники. Стерн с его неправильностью формы, резкостью перехода от патетического к смешному, с его всезадающей иронией, всем духом своего творчества, обращенного в будущее, был ближе романтикам, чем современным ему писателям.

Таким образом, в литературе английского сентиментализма наблюдается переход от объективного описания внешнего мира к описанию душевного мира повествователя. Социальный хаос, вызванный эпохой промышленного переворота, определяет настроение одинокого путника – настроение печали, бесприютности, чувство заброшенности человека, которому негде приклонить голову, который нигде в этом мире не может быть счастливым. Цель путешествия – в «моральном уроке», который путешественник (и читатель) может извлечь из дорожных впечатлений, в стремлении развить в себе «чувствительность», умение сопереживать людям.

### 3.3. Путешествие как феномен романтической культуры (Дж. Байрон)

Романтизм – художественное направление, которое возникает в начале XIX в. в Европе и продолжается до 40-х гг. XIX в. Романтизм наблюдается в литературе, изобразительном искусстве, архитектуре, поведении, одежде, психологии людей.

Слово «романтизм» впервые стало употребляться в половине XVII в. в Англии. Самое раннее известное его употребление мы находим в 1654 г.: английский художник Эвелин называет место у подножья горы «романтическим». Из Англии это слово перешло в XVIII в. во Францию и в Германию, еще не став боевым лозунгом. Сначала «романтический» лишь означало «живописный», «таинственный», «сказочный», «похожий на вымысел».

Событием, которое вызвало к жизни романтизм как направление художественной культуры и как особый тип мироощущения, мировоззрения явилась Французская революция. До революции мир был упорядочен, в нем существовала четкая иерархия, каждый человек занимал свое место. Революция перевернула «пирамиду» общества, новое еще не было создано,



поэтому у отдельного человека возникло чувство одиночества. Жизнь – поток, жизнь – игра, в которой кому-то повезет, а кому-то – нет.

Прошлое умерло, но будущее не наступило – так ощущали романтики свою эпоху, и представление, что «распалась связь времен» (У. Шекспир), было общим для них всех. Старый мир лежал в развалинах; понятия, которыми он жил, обанкротились, прежние нормы отношений обнаружили свою искусственность и ложность. Остался скепсис – глубокий, разъедающий, убийственная ирония, не обманываемая никакими масками, не верящая пустым словам, осталась гордость, горечь и безнадежность.

Романтизм становился философией жизни, кодексом поведения, принципом и формой существования. Он ознаменовал особую художественную эпоху. Постоянный конфликт, которым отмечены произведения романтиков, определялся несовпадением мечты и действительности: душа воспаряла к высокому, к бесконечному, а жизнь, возвращая мечтателя на землю, требовала считаться с реальным порядком вещей, сколь он ни отвратителен. Этот конфликт таил в себе множество художественных возможностей. Романтики поняли, насколько многолика, изменчива, текуча внутренняя жизнь личности, которую тяготит невозможность воплотить в реальное свершение собственные прекрасные порывы. Романтическая личность – с ее стремлением к новому, жаждой коренных перемен, тоской по бесконечному – обретает истинную полноту существования, обособившись от хабитуальности, будничности – посредством бегства, бунта или просто психологической дистанции, отделяющей его и «толпу».

Возникновение романтизма связано с разочарованием в идеях просветительства, породившего надежды на строительство справедливого общества на разумных началах, – как реакция на углубление острых противоречий цивилизации. Романтики резко дистанцировались от современного им экономического и социального порядка, считая его не достойным человеческой личности. Протест вызывали, с одной стороны, способы производства, формирование «частичного» человека, лишавшие его целостности и универсальности; с другой – усредненно-трезвый, бездушный практицизм повседневной жизни, ведущий к искажению природы человека.

В творчестве романтиков разных стран можно обнаружить ставший хрестоматийным конфликт между художником-энтузиастом и бюргером. Германия в данном случае – не исключение. Главным врагом немецких романтиков выступает «филистер в ночном колпаке», главной опасностью, подстерегающей художника в обществе буржуа – «серый поток буден, лишенный грозного обличия и словно бы незаметно уносящий день за днем человеческие жизни, не делая различий между художником и обывателем. Тождество расчетливой заурядности противно духу любой художественной активности, ибо оно хочет принудить и художника носить котелок приказчика на голове пророка» [20, 102], – как пишет С.П. Батракова.

Основной пафос и фундаментальное основание литературной практики романтизма – увлеченность идеей защиты универсальности человеческой личности. Это один из основных тезисов, которым очень дорожили романтики. Они настаивают на том, что главный смысл поэзии и искусства вообще состоит в воспроизведении глубин человеческого духа, столь великих, сколь и непостижимых. Объективная действительность сплошь состоит из масок, она обманчива, имеет второй и третий планы и по этой причине не может выступать питательной почвой для искусства, а напротив, – отрицательно воздействует на художественное воображение. Отсюда вытекает обоснованное перемещение акцента на возможности внутренней интроспекции в художественном творчестве, культивирование сильных переживаний и страстей, которые сами по себе тотальны, захватывают целиком, а значит, воплощают некий универсальный опыт. Неизбежное при такой программе разрушение прежних способов формообразования нередко сопровождалось абсолютизацией субъективности.

Психологии личности, живущей в эпоху романтизма, свойственно ожидание коренных перемен, стремление к новому, тоска по бесконечному, а также сомнения и колебания как выражение неопределенности и трагичности перехода от старого к новому. Психология человека переходного неустойчивого времени, полного трагических противоречий, отличается индивидуалистическим характером, метанием между крайностями веры и скепсиса, восторга и иронии, разладом с действительностью и томлением по идеалу, напряженностью и сложностью эмоциональной жизни, рефлексией, обостренным вниманием к субъективному душевному миру, стремлением определить свою нравственную позицию, осознать с помощью свободной жизни чувств нравственные ценности. Е. Кожина пишет: «Человек романтического поколения, свидетель кровопролитий, жестокости, трагических судеб людей и целых народов, рвущийся к яркому и героическому, но заранее парализованный жалкой действительностью, из ненависти к буржуа, возводящий на пьедестал рыцарей средневековья и еще острее сознающий перед их монолитными фигурами собственную раздвоенность, ущербность и неустойчивость, человек, который гордится своим «я», потому что только оно выделяет его из среды мещан, и в то же время тяготится им, человек, соединяющий в себе протест, и бессилие, и наивные иллюзии, и пессимизм, и нерастраченную энергию, и страстный лиризм, – этот человек присутствует во всех романтических полотнах 1820-х годов» [91, 112].

Тоска побуждает искать спасения в бесцельных скитаниях, в гордом, но обреченном бунте одиночки, в презрении ко всем существующим нормам, принципам, верованиям. «Тема странничества в романтизме – глубоко философская тема, символизирующая странствие человека в мире не ради познания мира (позиция рационализма, науки), а для самопознания, обретения своего индивидуального «я», переживающего мир, как нечто

прекрасное. Образ человека-странника сопряжен с глубокой тоской по человеческой незавершенности и несовершенству мира, прежде всего, социального. Неудовлетворенность человека с самим собой воплотилась у романтиков своеобразным образом – в фантазии, воображении» [112, 99], – пишет И.А. Монастырская.

Одной из основных идей является идея движения. Герои произведений приезжают и снова уезжают. В литературе возникают образы почтовой кареты, путешествий, странствий. Эта идея отражает существование человека в постоянно меняющемся мире. В идеологии романтизма, одной из главных тем была тема изгнанничества или добровольного бегства. Традиционными для романтической поэзии причинами этого бегства были неудовлетворенность героя его отношениями с обществом: запечатлеваются ситуации отчуждения героя от окружающего, акцентируются его неукорененность в реальности, бездомность, житейское странничество и духовное скитальчество. Романтический герой – вечный скиталец, вся его жизнь – дороги, и любая остановка означает для него потерю свободы. В романтической поэзии тема свободы с мотивом дороги связана очень тесно. Если же в романтическом произведении появлялась тема тюрьмы и узника, то она всегда связывалась с мотивом побега, со стремлением к свободе.

К. Бальмонт в статье «Романтики» писал: «Любовь к далекому, что связано с мечтой и достижением, – вот, быть может, первый из этих признаков. Романтик, воплощая в себе жажду жизни, жажду разносторонности, являясь четкой вольной личностью, всегда стремится от предела к Запредельному и Беспредельному. От данной черты ко многим линиям Нового. Воспринимая Землю как самоцельную планету, которую нужно целиком понять и завоевать своим прикосновением, романтики являются тем бродилом, которое, разрушая старое, создает новое. Их родина никогда им недостаточна. Их родина – не их родина, а бег души к вечной родине мыслящих и красиво творящих. Это выражается в романтиках и внешне. Любя Землю, как планету не в частичном минутном ее лике, а в звездно-небесном ее предназначении, они жадно устремляются к новым, еще не познанным ее частям, к иным странам, к чужим краям» [19, 507-508].

Образ человека-странника сопряжен с глубокой тоской по человеческой незавершенности и несовершенству мира, прежде всего, социального. Бальмонт утверждал: «Каждый истинный романтик должен быть путником, ибо только в путях и странствиях завоевываешь мир и себя, отталкиваешься от обычной черты, чтобы вступить в свежую тайну, в воздухе которой раскрываются новые цветы и поют и кличут необычные птицы, с иной окраской перьев, с иным размахом крыльев. И тем, что мечта всегда уводит романтиков в новые страны, они делаются такими, что поэтический и жизненный лик их уводит людей к новым достижениям» [19, 509]. О. Вайнштейн подчеркивает свойственную романтикам установку «рассмат-

ривать предмет свежим взглядом, скажем, путешественника, ребенка, чтобы возник эффект отстранения [37, 64].

Решающую роль сыграла эпоха романтизма в процессе восприятия культурно-художественным сознанием ценностей невозделанной, первозданной природы, которая противопоставлялась цивилизации. Романтический герой, с одной стороны, ищет непосредственного единения со всей Землей, стремится быть гражданином мира, приблизиться к вечности. С другой стороны, он никогда не останавливается на достигнутом. Путешествуя, герой чувствует себя свободным, не погруженным в суетные заботы. Этот мотив присутствует как один из центральных у величайших представителей эпохи романтизма в Германии (Л.Тик, Э.А. Гофман, Новалис).

В Англии самым ярким выразителем этого романтического мироощущения стал Джордж Ноэл Гордон Байрон (1788–1824). Байрон, менее всего чувствуя себя дома в Англии, покидает ее навсегда, его родиной становится горный лабиринт Швейцарии, голубая Италия, героическая Эллада. И в последней своей поэме, «Остров», поэт уносится в предельную даль, в Океанию, к островам Таити, Тонга и Фиджи (куда позднее в действительности уедет окончить свою жизнь неоромантик Р.Л. Стивенсон).

Литературным героем, наиболее полно и законченно воплотившим этот этико-эмоциональный комплекс, – титульный персонаж его обширной, создававшейся на протяжении чуть ли не десятилетия лирической поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда» – произведения, которому Байрон обязан был сенсационной международной известностью.

«Паломничество Чайльд Гарольда» («Child Harold's Pilgrimage», 1809-1817) – поэма, публикация которой сразу же сделала Байрона знаменитым и принесла ему славу. Вмешав в себя немало разнообразных событий бурной авторской биографии, эта написанная «спенсеровой строфой» (название данной формы восходит к имени английского поэта елизаветинской эпохи Эдмунда Спенсера, автора нашумевшей в свое время «Королевы фей», (1590-96)) поэма путевых впечатлений, родившаяся из опыта поездок молодого Байрона по странам Южной и Юго-Восточной Европы в 1809-1811 гг. и последующей жизни поэта в Швейцарии и Италии (третья и четвертая песни), в полной мере выразила лирическую мощь и беспрецедентную идейно-тематическую широту поэтического гения Байрона. На десятилетия вперед став эталоном романтической поэтики в общеевропейском масштабе, она вошла в историю литературы как волнующее, проникновенное свидетельство «о времени и о себе», пережившее ее автора.

Поэма представляет собой лирический дневник путешествия – жанр, развиваемый поэтами-романтиками. Четыре песни поэмы объединены образом героя – разочарованного аристократического юноши Чайльд Гарольда. В начале поэмы переданы настроения и мысли Чайльд Гарольда. В дальнейшем в роли наблюдателя-рассказчика выступает уже сам Байрон. Рисуя яркие романтические пейзажи различных стран (Испании, Албании,

Греции, Италии), поэт размышляет об их прошлом, настоящем и будущем, протестует против национального угнетения народов и призывает их к борьбе за свободу.

Новаторским на фоне современной Байрону английской (и не только английской) поэзии явился не только запечатленный в «Паломничестве Чайльд Гарольда» взгляд на действительность; принципиально новым было и типично романтическое соотношение главного героя и повествователя, во многих чертах схожих, но, как подчеркивал Байрон в предисловии к первым двум песням (1812) и в дополнении к предисловию (1813), отнюдь не идентичных один другому.

Поэма по сути бессюжетна; весь ее повествовательный «зачин» сводится к нескольким, ненароком оброненным, строкам об английском юноше из знатного рода, уже к девятнадцати годам пресытившемся излюбленным набором светских удовольствий, разочаровавшемся в интеллектуальных способностях соотечественников и чарах соотечественниц и – пускающемся путешествовать. В первой песни Чайльд посещает Португалию, Испанию; во второй – Грецию, Албанию, столицу Оттоманской империи Стамбул; в третьей, после возвращения и непродолжительного пребывания на родине, – Бельгию, Германию и надолго задерживается в Швейцарии; наконец, четвертая посвящена путешествию байроновского лирического героя по хранящим следы величественного прошлого городам Италии. И только пристально взглядевшись в то, что выделяет в окружающем, что выхватывает из калейдоскопического разнообразия пейзажей, архитектурных и этнографических красот, бытовых примет, житейских ситуаций цепкий, пронзительный, в полном смысле слова мыслящий взор повествователя, можем мы вынести для себя представление о том, каков в гражданском, философском и чисто человеческом плане этот герой – это байроновское поэтическое «я».

Задумав описательное классицистическое произведение в духе Дж.Томсона, Битти, О.Голдсмита, В.Джонсона, Байрон создал некое «Сентиментальное путешествие», в котором объективно-описательное начало полностью подчинено лирическому. В ценностной оппозиции «Путь/Дом» герой-романтик выбирает Дорогу как цель и смысл жизни. Его бездомность – не временная, как у героя Просвещения, не вынужденная, как у персонажа сентименталистов.

«Паломничество Чайльд Гарольда» – это своеобразный поэтический дневник-роман, который складывался как впечатления от путешествий самого Байрона. Сам язык поэзии Байрона и пробуждаемые ею чувства, и композиция, и метафоры, и стиль – свидетельствует, что эти строки вышли из-под пера человека, который ощущает себя непосредственным участником событий. В предисловии к первой и второй песням Байрон писал: «Большая часть этой поэмы была написана в тех местах, где происходит ее действие. Она была начата в Албании, а те части, которые относятся к

Испании и Португалии, основаны на личных наблюдениях автора в этих странах» [1, 18, 149].

Путешествие, предпринятое Байроном, отличалось от традиционных поездок английских аристократов, которые охотно отказывались от занятий наукой, чтобы весело провести время в Париже, Вене или Неаполе. Маршрут, избранный поэтом, в 1809–1811 гг., раскрывает значительность цели Байрона. Португалия в начале XIX в. была опустошена наполеоновским нашествием и высадившимися там английскими войсками. Когда Байрон туда прибыл, страна все еще не обрела государственной независимости. Он счел, что Португалия смирилась со своей трагической участью. В Испании поэт убедился, что ее патриотические силы доблестно сражались против вторгшейся французской армии.

Сильное впечатление оставила у поэта Греция. Байрон знал и раньше, что эта страна была колыбелью европейской культуры, но только во время путешествия он для себя открыл, что Греция изнемогала от тирании турецкого султана и его наместника. Юг Европы оказался не той безмятежной зоной развлечений, которая издавна привлекала состоятельных путешественников. Это была арена политических битв. Правда, греки, в отличие от испанцев, пока активно не выступали против чужеземных угнетателей, но, по мнению поэта, накапливавшийся в их сердцах гнев предвещал неминуемый взрыв. Ведь недаром же тринадцать лет спустя после первого путешествия Байрон вновь приехал в эту страну, когда узнал о вспыхнувшем там восстании. Он прибыл туда в 1823 г., чтобы с оружием в руках сражаться за свободную Грецию.

Отказавшись от посещения традиционных центров увеселений аристократической молодежи, Байрон избрал другой маршрут для своего путешествия. Это одно из веских доказательств, что у Байрона были свои точки притяжения – поля развернувшихся или возможных социальных битв. Но, кроме того, он вдумчиво изучал быт и особенности испанского национального характера, исторические и художественные памятники Древней Греции, контрасты между раблепием придворных в албанском городе Янине и гордым свободолюбием албанских горцев, которых Байрон в «Паломничестве Чайльд Гарольда» уподоблял орлам. Английские биографы, основываясь на реальных фактах, рассказывают, что Байрон, попав в свиту английского посла, вместе с этим вельможей нанес в Константинополе визит турецкому султану. В Албании ему оказывал покровительство наместник султана Али-паша.

Впечатлений у Байрона во время путешествия было много, они постоянно и хаотично наслаивались в каждой стране, и, наконец, наступило время поэтических обобщений, обоснования и развития идей и образов, сформировавших «Паломничество Чайльд Гарольда».

Из точных наблюдений над албанской и турецкой действительностью впоследствии как бы выросли сатирические портреты тиранов в «Дон

Жуане» (1819-1824), а до того из этих же впечатлений возник и мощный пафос свободолюбия в поэме «Паломничество Чайльд Гарольда». Не столько пышность восточного двора привлекала внимание поэта, сколько чудовищная система насилия, гарантирующая привилегии восточного правителя.

«Чайльд Гарольд» предстал энциклопедией романтизма: все важнейшие мотивы романтической литературы отобразились в поэме Байрона. Тут был герой, со скукой, с презрением отвернувшийся от «рабов успеха, денег и отличий», преследуемый неутолимимым душевным беспокойством, но слишком недоверчивый, ранимый, слишком во всем изверившийся, чтобы это беспокойство вылилось в какое-то реальное общественное действие. Тут была появившаяся с первых строф и прошедшая через всю поэму тема бегства от обыденности в красочные, романтические страны, где пока еще не наложен запрет на мысль и чувство, и были ослепительно яркие картины таких стран – Испании, Греции, Албанских гор, царственной природы средиземноморских островов, Венеции. Байрон выбрал жанр путешествия, соблазнившись возможностью проверить убеждения своего героя, которого он заставлял столкнуться с жизнью.

Байрон избрал такую композицию, в которой наиболее полно выражены возможности поэтического повествования о путешествии. Поэма делится на четыре песни. Конец каждой песни означает полное завершение раскрытой в ней темы или системы наблюдений, к которым автор больше не возвращается. Поэма Байрона, однако, не дневник, не книга воспоминаний, это художественное произведение, в котором реальные события и автопортрет соединены с вымыслом. Байрон предвидел, что его будут отождествлять с его героем и потому писал Р.Ч. Далласу 31 октября 1811 г.: «Я ни в коем случае не намерен отождествлять себя с Гарольдом, я отрицаю всякое родство с ним. Если местами может показаться, будто я написал собственный портрет, поверьте, что это только местами, и я не хочу признавать даже этого... Я ни за что на свете не хотел бы походить на своего героя» [17, 38]. В предисловии к первой и второй песням Байрон поясняет: «Вымышленный герой был введен в поэму с целью связать ее отдельные части.... Друзья, мнение которых я высоко ценю, предостерегали меня, считая, что кое-кто может заподозрить, будто в этом вымышленном характере Чайльд Гарольда я изобразил реально существующую личность. Такое подозрение я позволю себе отвергнуть раз и навсегда. Гарольд – дитя воображения, созданное мною только ради упомянутой цели. Некоторые совсем несущественные и чисто индивидуальные черты, конечно, могут дать основание для таких предположений. Но главное в нем, я надеюсь, никаких подозрений не вызовет» [1, 18, 149-150].

Поначалу даже кажется, что вымышленный персонаж Чайльд Гарольд и является носителем главной идеи поэмы. Не случайно название произведения содержит в себе указание на путь героя, на его поведение и даже

отношение к той среде, в которой он рос. Помимо Чайльд Гарольда, сам автор все чаще, глубже и настойчивее выступает как аналитик, как комментатор, оценивающий роль героя поэмы. Наряду с этими двумя персонажами раскрывается еще одна движущая сила содержания поэмы: воссозданная автором объективная действительность Европы, предстающая в контрастном изображении, в противопоставлении славного прошлого той гнетущей современности, которая должна быть, по мысли автора, преобразована. Такова трехслойная композиция поэмы, и такова ее лиро-эпическая природа. Главное в «Паломничестве Чайльд Гарольда» – образ автора, который не слит с окружающим миром, имеющим совершенно самостоятельную ценность, а сопоставлен с этим объективно существующим миром.

Как только Байрон устанавливает, что в его герое «заговорило пресыщение», «болезнь ума и сердца роковая» [1, 18, 156], как только поэт убеждается, что его герой внутренне порвал с аристократической средой и ему «показалось мерзким все кругом: тюрьмой – родина, могилой – отчий дом» [1, 18, 156], – оценка автора начинает несколько меняться, терять прежнюю однозначность. До тех пор пока Чайльд Гарольд всецело принадлежал светскому обществу, он достоин был осмеяния; когда же он осудил свою среду («показалось мерзким все кругом») и тем самым возвысился над ней, он вызвал сочувствие автора. Симпатия эта еще больше возросла в связи с тем, что «Чайльд глухую боль унес» [1, 18, 158], то есть страдал.

Разрыв с обществом – типичная черта романтического героя. Изображение непримиримого конфликта между личностью и социальной средой лежит в основе литературы романтизма, возникшей в результате всеобъемлющего недовольства действительностью. Если это социальная среда, в которой герой воспитан, то она рисуется универсально порочной, не понимающей и не приемлющей героя. Но если эта среда воплощает другой, чаще всего патриархальный уклад жизни, если в ней герой, порвав с цивилизованным обществом, ищет прибежища, то она обрисована иначе.

Чайльд Гарольд не сразу покинул Англию. Его конфликт со средой некоторое время развивался в глубинах его души. Он ощущал, что «мерзко все кругом» [1, 18, 151], но в силу каких-то причин все еще проводил время «в шуме людных зал». Это состояние отчуждения от среды и в то же время оставшейся внешней связи с ней и было причиной страданий Чайльд Гарольда: «Лицо Гарольда муку выражало» [1, 18, 157], «ни с кем не вел он дружеских бесед» [1, 18, 157]. Совсем недавно герой находил отраду в общении с людьми своего круга. О том прошедшем времени остались только тяжелые воспоминания. Теперь уже немислимо, чтобы Чайльд Гарольд, как прежде, «возлюбил... лишь кратких связей череду да собутыльников веселую орду» [1, 18, 155]. Он стал другим и в ином свете видел свое прошлое и свою среду.

Одиночество романтического героя – еще одна характерная особенность его личности, его понимания своего места в мире. «Жажда новых



мест», отъезд из родной страны, стремление «бурной ввериться стихии» – во всём этом нельзя, конечно, обнаружить четкой цели. Во всяком случае, сам автор поэмы, отправляясь в путешествие и осуществляя свою программу активного постижения действительности, никак не может быть отождествлен с углубленным в себя и далеким от всех Чайльд Гарольдом. В «Паломничестве Чайльд Гарольда» герой воплощает в себе идею разрыва с лицемерным и распутным светским обществом и преодоления зла путем самоотстранения от его носителей. То, что оказалось не под силу Чайльд Гарольду, взялся осуществить сам автор, второй романтический герой поэмы.

Но Байрон тем самым вовсе не перечеркивал достоинства героя. Чайльд Гарольд чем-то был очень близок Байрону, если не по глубине мышления, то по судьбе: автор поэмы тоже некоторое время вращался в светском обществе, потом разочаровался в нем и, наконец, даже возненавидел его. Кроме того, у Чайльд Гарольда была еще одна особенность, весьма высоко ценимая автором: герой поэмы, как и Байрон, был поэтом. И не только поэтом, но и музыкантом. К тому же Чайльд Гарольд пел, во всяком случае, сочиненную им песню он сам исполнял в очень романтической обстановке: «И на струнах отзывчивых возник / Протяжный звук, как сердца стон печальный, / И Чайльд запел, а белокрылый бриг / Летел туда, где ждал их берег дальний, / И в шуме темных волн тонул напев прощальный» [1, 18, 158]. В этой песне прощания с родной страной вновь звучал мотив непреодоленного одиночества и отчаянной решимости убраться в неведомую даль: «Наперекор грозе и мгле / В дорогу, рулевой! / Веди корабль к любой земле, / Но только не к родной!» [1, 18, 160].

Покинув Англию, побывав в Португалии, а затем в Испании, Чайльд Гарольд очутился снова в море. Когда судно приближалось к островам, где, согласно древнему мифу, обитала нимфа Калипсо, обладавшая таинственной властью над людьми, Байрон воспользовался случаем, чтобы обрисовать психологическое состояние Чайльд Гарольда. Из тайников биографии героя автор извлек воспоминание о некой Флоренс, которая тщетно надеялась очаровать Чайльд Гарольда, так и оставшегося неприступным. Этот экскурс в прошлое оказался необходимым, чтобы снова подчеркнуть, что герой, разочарованный во всем, во всех, в себе самом, не может ответить на чувства прекрасной Флоренс. В отличие от мифической нимфы Калипсо, Флоренс не возымела власти над Чайльд Гарольдом.

Путешествующий герой замкнут и одинок. В горах Албании он по-прежнему «желаний чужд, беспечен», но величественная природа разрушает его равнодушие. Это еще одна особенность романтического сознания.

Чайльд Гарольд, очутившись среди албанских горцев, смелых и вольнолюбивых людей, испытав их гостеприимство, обрел спокойствие и уравновешенность, которых он лишился, вращаясь в светском обществе: «Гарольд казался тихо умиленным, / Там был он принят, как любимый брат, /

И радовался дню, и ночи был он рад» [18, 1, 204]. Мысленно герой поэмы, наблюдавший за пиршеством этих таинственных и гордых людей, сопоставлял их с теми, кого он покинул в Англии. И он «без раздраженья / следил за веселящейся толпой./ Не оскорбляли вкуса их движенья,/ И не было вульгарности тупой во всем, что видел он перед собой» [1, 18, 205]. Неукротимая природа дальних стран, не испорченные светскими нравами жители гор – вот что пробудило эмоции героя, прервало его тяжелые раздумья над своей участью.

Байрон открывает в жителях гор их безграничное вольнолюбие. Чайльд Гарольда по разным причинам привлекало другое: их искренность, простодушие, живописный внешний вид. В горах Албании и на морских просторах он забывал о своем мрачном одиночестве, не ощущал отворачивания к окружающему миру. Автор напоминает об этом после того, как Чайльд Гарольд, побывав в Греции, вернулся на родину и вновь очутился «среди вихря светской моды»: «Среди пустынных гор его друзья, / Среди волн морских его страна родная, / Где так лазурны знойные края, / Где пенятся буруны, набегая. / Пещеры, скалы, чаша вековая – / Вот чей язык в его душе поет» [1, 18, 217-218].

Чайльд Гарольд раньше так был разочарован в том аристократическом сословии, к которому принадлежал, что для читателя явилось неожиданностью возвращение героя в эту среду. Тем не менее, он совершил этот шаг затем, чтобы окончательно и бесповоротно осознать свой разрыв со светским обществом.

Снова, как в Албании, но на этот раз, посещая рейнские края, наслаждаясь видом мирной страны, Чайльд Гарольд умиротворяется: «В раздумье дальше странник мой идет, / Глядит на рощи, на холмы, долины. / Уже весна свой празднует приход, / Уже от этой радостной картины / Разгладились на лбу его морщины» [1, 18, 229].

Возможно, в Германии весна вошла в душу Чайльд Гарольда, он почувствовал обновление в своей жизни, после того как покинул суетное общество праздных и лицемерных людей и вновь удостоверился, что в одной только природе царит гармония. Автор не ставил себе задачей показать, что Чайльд Гарольд обрел почву под ногами, осознал свой идеал и был готов его отстаивать. Но все же характер героя богаче, чем иной раз кажется. Во всяком случае, разочарование, тоска, внутренняя борьба еще не в полной мере дают представление о личности Чайльд Гарольда. Он не остается таким, каким он предстал в первой и второй песнях поэмы. Если раньше он старался убедить Инессу и Флоренс, что в нем угасли страсти, что он не способен любить, то в третьей песни его эмоциональное состояние как раз характеризуется тем, что он преданно и сильно любит. Больше того, он не только испытывал любовь к своей избраннице, но и противостоял вместе с ней злобным наговорам.

Кажется, должен наступить конец одиночеству. Вдохновленный такой любовью, которая смела, активна, противопоставляет светскому лицемерию, Чайльд Гарольд вновь вспоминает, что он поэт, и направляет возлюбленной стихотворное послание. В долинах Рейна царит удивительное согласие, быть может, несколько скрашенное влюбленным Чайльд Гарольдом, но, главное, в полной мере соответствующее новому состоянию его души: «Над Рейном Драхенфельс вознесся, / Венчаный замком, в небосвод, / А у подножия утеса / Страна ликует и цветет. / Леса, поля, холмы и нивы / Дают вино, и хлеб, и мед, / И города глядят в извивы / Широкоструйных рейнских вод» [1, 18, 230].

Этот красочный пейзаж нарисован Чайльд Гарольдом не для того, чтобы противопоставить цветущую Германию той Англии, которая потеряла для Чайльд Гарольда силу притяжения. После приведенного описания рейнских долин Чайльд Гарольд с грустью восклицает, обращаясь к возлюбленной: «Ах, в этой радостной картине / Тебя лишь не хватает ныне» [18, 1, 230]. На этой оптимистической, хотя и не без грусти звучащей, ноте завершается раскрытие личности героя, того пути, который им пройден. Но нельзя сказать, что рассмотренные выше эпизоды, в которых изображен Чайльд Гарольд, в полной мере дают представление о нем как о герое поэмы.

Вместе с тем в «Паломничестве Чайльд Гарольда» есть немало проявлений авторской иронии, распространяющейся на того самого героя, чьи переживания и оценки разделял автор. Рассказав о прибытии Чайльд Гарольда в Португалию, Байрон все реже ведет речь о герое и порой делает вид, что вовсе потерял его. Во второй песни Байрон сам себя вопрошает: «Но где ж Гарольд остался? Не пора ли / Продолжить с ним его бесцельный путь?» [18, 1, 230]. Та же искусная игра автора, будто бы позабывшего о местонахождении героя, наблюдается и в четвертой песни, в которой снова ставится вопрос: «Но где мой путешественник? Где тот, / По чьим дорогам песнь моя блуждала? / Он что-то запропал и не идет» [1, 18, 299].

Автору понадобилось, как бы отодвинуть героя в сторону, чтобы раскрыть то, что герой не в силах или не хочет осмыслить. На первое место в поэме выдвигаются наблюдения и размышления автора над европейской действительностью, над общественными отношениями в тех странах, где побывал Чайльд Гарольд, ничего не видевший, кроме красот природы и живописно выглядевших горцев. Байрон не только задумывается над состоянием общественных отношений, он не только устанавливает, что всюду попорана свобода и царит несправедливость. Байрон берет на себя ответственность призывать целые народы к борьбе за независимость, за свободное существование. Поэт проводит анализ обстановки и формулирует свои страстные требования к Испании и Греции, которые должны преодолеть равнодушие, покорность тиранам, подневольные люди обязаны отстаивать свои права на свободу с оружием в руках.

Изучая создавшуюся в каждой стране ситуацию, автор поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда» находит аргументы, вытекающие из национальных традиций, из гражданской истории, из развития национальной культуры, которой дорожит каждый народ.

В первой песни поэт устанавливает, сколь трагично положение Испании, подвергшейся в начале XIX в. наполеоновскому нашествию. Байрон не сразу переходит к выявлению патриотического потенциала страны, ее способности противостоять жестокому врагу. Используя особенности повествования, которое воспроизводит путешествие героя (быстрая смена мест, обстановки, знакомство с различными обычаями в различных областях Испании), Байрон из множества зрительных впечатлений выделяет особую группу – ту, которая дает представление о главных, о наиболее существенных чертах национального характера.

Байрон воссоздает то далекое прошлое, когда испанцы стеною встали против внешнего врага, и снова поэт видит в этом заслугу самого народа.

Поэт создает портрет испанской девушки, бесстрашной патриотки, одухотворенной идеей защиты отчизны, рвущейся в бой: «Любимый ранен – слез она не льет, / Пал капитан – она ведет дружину, / Свои бегут – она кричит: вперед! / И натиск новый смел врагов лавину. / Кто облегчит сраженному кончину? / Кто отомстит, коль лучший воин пал? / Кто мужеством одушевит мужчину? / Все, все она! Когда надменный галл / Пред женщинами столь позорно отступал?» [1, 18, 173].

Поэт показал, что ее героизм побуждает доблестно сражаться тех, кто пал духом, труслив. Героиня наделена способностью руководить боем против хорошо обученных и имеющих большой боевой опыт частей французской армии. Доблестные испанцы воплощают идеал Байрона, их жизнь и борьба представляют для него больший интерес, чем переживания странствующего Чайльд Гарольда, который ничего этого не видит.

Вместе с тем автор, к своему великому огорчению, устанавливает, что далеко не вся Испания поднялась против врага, стремящегося лишить ее независимости и государственности. Отсутствие единства в стране объяснялось глубокими социальными причинами, еще не возникла такая общественная сила, которая смогла бы сплотить патриотов, принадлежавших к различным сословиям и классам. Не вникая в сложность расстановки общественных сил, Байрон и не довольствовался тем, что запечатлел доблестных защитников свободы. Он звал испанцев к борьбе, и его призывы со всей силой свидетельствуют, на чьей стороне он был: «К оружию, испанцы! Мщенье, мщенье! / Дух Реконкисты правнуков зовет. / Пусть не копье подымлет он в сраженье, / Плюмажем красным туч не достает, – / Но, свистом пуль означив свой полет, / Ощерив жерла пушек роковые, / Сквозь дым и пламень кличет он: вперед!» [1, 18, 167]. Это обращение поэта-трибуна к целой нации – важнейший компонент поэмы, гордое само-

выражение личности Байрона, который стремился к торжеству свободы и поражению тирании.

Такие же чувства поэт испытывает и раскрывает читателю, когда изучает положение, создавшееся в поработанной турками Греции. Если для испанцев должна быть дорогой память о Реконкисте – освободительной войне, которая велась в VIII-XV вв. против арабских завоевателей, то и греки, по мысли Байрона, должны вспомнить о былом величии своей страны и восстановить свое государство. Поэт принимает трагедию Греции близко к сердцу, для него эта страна не менее близкая, чем родная Англия, ее он называет «моя Эллада»: «Моя Эллада, красоты гробница! / Бессмертная и в гибели своей, / Великая в паденье! Чья десница / Сплотит твоих сынов и дочерей?! / Где мощь и непокорство прошлых дней, / Когда в неравный бой за Фермопилы / Шла без надежды горсть богатырей?» [1, 18, 206].

Это страстное обращение, как и в Испании, обращено ко всему народу, ко всей греческой нации, Байрон не только верит в возможность достижения великой исторической цели, он требует, чтобы страна не терпела больше тирании чужеземного поработителя: «О Греция! Восстань же на борьбу! / Раб должен сам добыть себе свободу! / Ты цепи обновишь, но не судьбу. / Иль кровью смыть позор, иль быть рабом рабу!» [1, 18, 207].

Этот строгий тон поэта, обвиняющего всех греков в нетерпимой покорности, свидетельствует об охватившей Байрона тревоге – рабство целой страны непростительно. Он настаивает на том, чтобы Греция победила не только чужеземного поработителя, но и собственную слабость, саму мысль о смирении перед несправедливостью, существующей на протяжении веков. Полный огненного темперамента монолог Байрона, взывающего к высоким гражданским чувствам испанцев и греков, сильно отличается от спокойно-рассудительного, в ряде эпизодов пронизанного иронией повествования об одиноком англичанине Чайльд Гарольде, странствующем по югу Европы.

В третьей и четвертой песнях «Паломничества Чайльд Гарольда» автор продолжает свое обозрение европейской действительности, верный ранее избранному способу оценки важнейших событий и социальных систем. Он, как и прежде, в каждой песни меняет объекты изображения. Так, в третьей песни он осмысливает политические итоги поражения наполеоновской армии в сражении при Ватерлоо. Затем вместе с Чайльд Гарольдом, преодолевшим свое безразличие к окружающему миру, Байрон испытывает радость, наблюдая мирную жизнь рейнских долин, и, наконец, он подымается в горную Швейцарию, чтобы ощутить величие Альп и вновь предаться размышлениям о путях исторического развития Европы. Из этого перечисления мест пребывания поэта и проблем, над которыми он задумывался, видно, что третья песнь, написанная в 1816 г., шесть лет спустя после первых двух песен, по своему построению очень близка предыдущим двум песням. Следует отметить, что в ней дает о себе знать дальней-

шее снижение роли Чайльд Гарольда, который в четвертой песни вообще исчезает, не вызывая больше заботы автора: «Пускай уйдет в ничто, в забвенье, в мрак могил» [18, 1, 299].

В первой и второй песнях поэт был поглощен судьбами национально-освободительных движений и выявлением сил сопротивления, таившихся в народах Испании и Греции. В третьей песни автор вначале анализирует положение, сложившееся после победы союзников над Наполеоном в 1815 г. Его интересует ситуация, создавшаяся не внутри какой-либо определенной страны, а взаимоотношения между государствами и народами после кровопролитных войн, имевших место в начале XIX в.

Еще в первой песни Байрон осуждал нападение наполеоновской армии на Испанию: «О Франция, давно бы ты дрожала, Когда б имел хоть ружья здесь народ» [1, 18, 171]. Когда же армии Англии, Пруссии, Австрии нанесли Наполеону сокрушительный удар в сражении при Ватерлоо, автор поэмы, не сожалея о поражении императора Франции, совсем не радуется победе, одержанной над ним. Поэт остался верным идее свободы и, признавая полководческий гений Наполеона, называя его «орлом», без сожалений пишет о его поражении, о его ссылке на безлюдном острове: «Он бил, твой час, – и где ж Величье, Сила? / Все – Власть и Слава – обратилось в дым. / В последний раз, еще непобедим, / Взлетел орел – и пал с небес, пронзенный, / И, пустотой бесплодных дней томим, / Влачит он цепь над бездною соленой, – / Ту цепь, которой мир душил закабаленный» [1, 18, 219].

Автор осуждает и тех, кто взял верх над Наполеоном, потому что, во-первых, в сражении при Ватерлоо народы Европы понесли неоправданные потери: «И что цвело – кровавой грязью стало, / И в этом красном месиве лежат / Француз, германец, бритт – на брата вставший брат» [1, 18, 222]; во-вторых, победа над французской армией ознаменовалась не торжеством свободы: «То смерть не тирании – лишь тирана» [1, 18, 219]. Действительно, в Европе наступила эпоха реакции.

Выход в новых сражениях, которые положат предел несправедливости. Поэтическая мысль Байрона, с одной стороны, подчинена стремлению поэта охватить своим взором большие пространства, а с другой стороны, желанию указать путь народам к достойной жизни и полноправию. Эта двуединая задача решается с большой художественной силой. После Ватерлоо и влекущих к себе рейнских долин в поэтический горизонт Байрона вовлекаются вершины Альп и воспоминания о героических битвах швейцарцев, которые отстаивали еще в 1476 г. свою независимость, разбив вторгшиеся в их страну войска герцога бургундского Карла Смелого.

Автор сознательно допускает противоречие в системе поэтических суждений. «Громады Альп», воплощая Вечность, являясь идеалом Байрона, поставлены в один образный ряд и с «жалким человеком», и с мужественными патриотами Швейцарии. Далее, в противовес целенаправленной ак-

тивности людей, отстоявших свою страну от внешнего врага, автор, «возвращаясь» к пережитому, казалось, одиночеству, как будто отождествляет себя с Чайльд Гарольдом, отвергает всякую общность с человечеством, «с двуногим стадом». Он заявляет: «Замечу кстати: бегство от людей – / Не ненависть еще и не презренье. / Нет, это бегство в глубь души своей...» [1, 18, 234].

Еще один адрес «бегства от людей» – гармоническая природа, выступающая как полная противоположность человеческому обществу, расколотому на власть имущих и угнетенных. Только в конце третьей песни поэт преодолевает резко в ней выступившее противоречие между отчужденностью от людей и деятельной тревогой за их будущее.

В четвертой песни, которой завершается поэма, поэт задумывается над историческими судьбами Италии, где он жил в 1817–1823 гг., и подводит общий итог после сделанных наблюдений над прошлым и настоящим южноевропейских стран, а также Франции, Германии и Швейцарии.

Байрон с горечью устанавливает, что Италия переживает период упадка. Однако, в отличие от Испании и Греции, также лишившихся независимости, Италия сохранила силу духа, ее творческая мысль, прежде всего искусство, продолжает развиваться, цвести: «Творенья Мысли – не бездушный прах, / Бессмертные, они веков светила, / И с ними жизнь отрадней, в их лучах / Все то, что ненавистно и постыло, / Что в смертном рабстве душу извратило, / Иль заглушит, иль вытеснит сполна / Ликующая творческая сила...» [1, 18, 254].

Поэт надеется, что эта внутренняя свобода, выраженная в «твореньях Мысли», так или иначе вызовет новые действия. Прекрасная архитектура Венеции и Рима, великая эстафета итальянской поэзии – от Данте и Ф.Петрарки до Тассо – эти художественные ценности, ставшие достоянием всего мира, являются и свидетельством несломленности национального самосознания, в веках проявляющейся решимости итальянцев отстаивать свое достоинство и свободу, свою культуру. Судьба Италии, которую Байрон, как и Англию, называет своей «родиной», близка ему, и он доказал это своим творчеством и участием в деятельности подпольных патриотических обществ этой страны. Вместе с тем автор «Паломничества Чайльд Гарольда» не забывает и о той стране, где он родился и рос, где находятся могилы его предков: «Моя душа! Ты в выборе вольна. / На родину направь полет свободный, / И да останусь в памяти народной, / Пока язык Британии звучит...» [1, 18, 255].

Таким образом, причастность Байрона к тому, что происходило в Португалии, Испании, Греции, Франции, Германии, Швейцарии и Италии, не исключала его связи с отечеством, а, напротив, подразумевала постоянное ощущение единства с родной землей. Поэма «Паломничество Чайльд Гарольда» дает ясное представление о том, как высоко взлетел поэт над Ев-

ропой, как широк был его горизонт и как тесно он был связан с исторической и национальной почвой, на которой родилось его творчество.

Автор завершает характеристику Чайльд Гарольда, анализ исторических процессов в различных европейских странах, размышления о своем предназначении и судьбе своего творчества обращением к морю, которое выступает как вечное олицетворение свободы. Море неподвластно ничьей тирании: «Ты Карфаген, Афины, Рим видало, / Цветущие свободой города. / Мир изменился – ты другим не стало. / Тиран поработил их, шли года; / Грозой промчалась варваров орда, / И сделались пустынями державы. / Твоя ж лазурь прозрачна, как всегда, / Лишь диких волн меняются забавы, / Но, точно в первый день, царишь ты в блеске славы» [1, 18, 304].

Эта неприступная для каких-либо оков сила природы романтически идеализирована, и человеческая история, в свою очередь, истолкована романтически односторонне – «сделались пустынями державы». Но такой пристрастный взгляд Байрона продиктован его святым недовольством восторжествовавшей в Европе реакцией, и цель поэта – напомнить о несломленности тех, кто готов сразиться против деспотизма. Вот почему Байрон, желая приблизить образ непокорной стихии к читателю, рассказывает о том, какими естественными жизненными узами он связан с морем.

Всеобъемлющие водные пространства, живущие неподвластно человеку, по своим законам, вдруг соотносятся с биографией поэта, становятся его родственной средой. Вновь обращаясь к морю, он называет себя «твое дитя» [1, 18, 305]. И это конечный итог всех поэтических наблюдений и размышлений Байрон – сын свободы, а море – символ той самой свободы, которой нет в человеческом обществе и которую надо завоевать.

Байрон резко расширил и углубил жанр лиро-эпической поэмы, открытый его предшественниками – поэтами-сентименталистами XVIII в. В поэме «Паломничество Чайльд Гарольда» это развитие и совершенствование жанра достигнуто не столько благодаря многостороннему раскрытию личности героя, сколько за счет развернутого самоанализа, направленного на выявление сложной системы политических взглядов автора и той ситуации, которая сложилась в Европе накануне и после поражения наполеоновской Франции.

Автор воспроизводит свои наблюдения над социальной действительностью не как бесстрастный фотограф, а как человек, страстно заинтересованный, принимающий глубоко к сердцу все происходящее в человеческом обществе. Особенно волнует Байрона то обстоятельство, что всюду попрана свобода. Отсюда его мощные призывы к борьбе против тирании и несправедливой власти. Благодаря такой активности и наступательной силе поэта в «Паломничестве Чайльд Гарольда» в небывалой степени возрастает роль воплощенного в авторе лирического элемента. Здесь важно подчеркнуть, что одно немислимо без другого, и это свидетельствует о том, как тесно связан Байрон с социальными процессами своей эпохи.



Поэма, включая и неповторимый облик ее лирического героя, – символ веры автора, завещавшего современникам и потомкам незыблемые принципы своей жизненной философии. Автор избрал такую композицию, в которой наиболее полно выражены возможности поэтического повествования о путешествии. Деление поэмы на песни, которых в ней четыре, отличается от романного деления на главы. В «Паломничестве Чайльд Гарольда» конец каждой песни означает полное завершение раскрытой в ней темы или системы наблюдений, к которым автор больше не возвращается, как путешественник, строго следующий только вперед по своему маршруту.

Таким образом, в литературе английского романтизма, ярким выразителем которого является Дж. Г. Байрон, в ценностной оппозиции «Дорога/Дом» герой выбирает Дорогу как цель и смысл жизни. Его бездомность – не временная, как у героя Просвещения, не вынужденная, как у персонажа сентименталистов. Личность обретает истинную полноту существования, обособившись от хабитуальности, будничности – посредством бегства, бунта или просто психологической дистанции, разделяющей романтического героя – с его стремлением к новому, жаждой коренных перемен, тоской по бесконечному – и «толпу». Странствование становится для романтика образом жизни, разрыв с обществом, одиночество – результат его сознательного выбора, принципиальная жизненная позиция.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Отличительной чертой нашего времени является глобализация в самых разнообразных проявлениях. Набирают силу процессы интеграции государств в экономической и политической сферах, нарастает взаимопроникновение национальных культур. В связи с этим в условиях различия существующих цивилизаций важна способность того или иного общества быть открытым к восприятию другой культуры, к пониманию особенностей мышления других народов.

Историческое развитие Британии и России показывает, что им были присущи общие тенденции в развитии экономики, политической системы, культурных процессов, но порой это развитие омрачалось непониманием и настороженностью с обеих сторон. Глубинными причинами этого видятся культурные различия Британии и России.

В связи с этим представляется уместным и необходимым воссоздание понимания России и Британии в виде своего рода диалога культур и менталитетов, приводившего на протяжении веков, как к «конфликтам интерпретаций», так и к политико-идеологическому противостоянию, и даже непосредственно военным столкновениям.

Образ другого народа начинает складываться непосредственно со знакомства с различными культурными мирами. Изучая чужой народ, особенности его культуры, быта, жизни, мы обязательно сопоставляем себя с ним, а одновременно и противопоставляем. Это позволяет нам познать себя как особый народ и лучше понять собственные черты и особенности.

Важной проблемой понимания представителей иных культур, в частности английской, является их исследование, отделение истины от вымысла для лучшего понимания. Проблема диалога и трансляции культур относится к числу проблем, которые вызывают интерес не только у специалистов-исследователей, но и у широкой общественности. От того, насколько успешно налажен межкультурный диалог, во многом зависит сближение и нормальное взаимодействие между странами.

В данном исследовании мы решили остановиться на Англии XIX в. Британская империя представляла собой, мощную политическую и торгово-промышленную державу, обладавшую громадными колониальными владениями и занимавшую монопольное положение на мировом рынке. Именно в эпоху правления королевы Виктории, во многом благодаря тому, что оно было самым продолжительным в истории Великобритании, на это время пришлись пики экономического, социального, политического и духовного развития английской нации. Важно отметить, что идеологические и внешнеполитические стереотипы, сложившиеся в массовом сознании обладают большой устойчивостью и меняются достаточно медленно, а пото-

му многое в восприятии англичан на рубеже прошлых веков остается неизменным и оказывает влияние на развитие отношений с Великобританией сегодня. Без понимания основ этого явления невозможно построение цивилизованных и равноправных международных отношений в современном мире.

Современная английская культура покоится на наследии, доставшемся ей от викторианской эпохи. В то время трансформировался психологический облик англичанина, многие из качеств, которые сегодня воспринимаются как типично английские, были сформированы именно в XIX в.

Англия издавна вызывала к себе интерес русских. Экономические успехи этой страны, своеобразие политического строя, быта, культуры – всё это привлекало их внимание. Еще в XIX в., достаточно распространенное в верхах русского общества англофильство, приобрело качественно иной вид: стремление подражать английским модам на уровне бытовой культуры, организации хозяйствования и т. п. переросло в стремление основательно познакомиться с историей, культурой. Однако не менее интересным представляется восприятие в России английской литературы, искусства, а также английской частной жизни, быта, привычек, поведения английского народа. Особенным, и, пожалуй, самым сложным объектом изучения всегда является национальный характер. В жизни каждый видит окружающее по-своему, индивидуально, и так же по-своему изображает увиденное. Это относится даже к самым простым вещам и явлениям. Увидеть всем одно и то же и нарисовать одинаково невозможно. А чем сложнее объект, тем это труднее и тем больше расхождений между отдельными его изображениями. Национальный характер – особенно сложный объект, в нем бесчисленное множество сторон и оттенков, поэтому каждый обнаруживает в нем противоположные вещи, видит их в различном свете, по-разному оценивает, так что в описаниях неизбежно присутствует много несовпадений. Но на фоне этого проявляются некоторые общие мнения, которые и формируют облик народа. Иногда эти взгляды оправданы, а иногда за сложным сплавом вымысла и реальности трудно обнаружить правду.

Отдельные аспекты восприятия английской культуры с различной полнотой представлены в отечественном англоведении. Наиболее обширны работы, посвященные английской литературе и изобразительному искусству.

Различные аспекты обозначенной проблемы изучал широкий круг специалистов: историков, этнографов, культурологов, психологов, социологов и др. Ряд очерков, охватывающих различные периоды в истории российско-английских контактов, показывает не только частные проявления, но и диалектику восприятия одним обществом другого. Однако из-за своей все более очевидной необъятности, проблема представляется далекой от исчерпания. Таким образом, крупных исследовательских работ, обобщающих весь многообразный материал по данной проблеме нет.

Английский характер исследовал испанский философ Джордж Сантяна, живший в Оксфорде с 1912 по 1919 гг. В книге «Монологи об Англии» он подчеркивал приверженность англичан своей стране, любовь к домашнему очагу и семейственность, а также их закрытость для окружающих, особенно иностранцев и выносливость. Главным началом и основой поведения англичан он считал не разум, не приверженность традициям, не страсть, а так называемую «атмосферу души» англичанина, его внутреннее чувство и представление о себе и о мире. Рассуждая о консерватизме и чрезмерной приверженности англичан традициям, он критиковал порядок, свойственный английской жизни как нечто раз и навсегда заданное, механическое и потому чуждое и непонятное иностранцу. Вместе с тем он обвинял жителей Альбиона в лицемерии, жестокости и даже отсутствии логики.

Греческий автор Никое Казандзакис в работе «Англия» тоже рассуждал о национальном характере англичан. Он указывал на приверженность англичан традициям, любовь к природе и дому. Главной же чертой английского характера Казандзакис считал противоречивость. Причину этого он видел в том, что английская культура, подвергшись нескольким волнам завоеваний, впитала в себя черты самих завоевателей. Таким образом, по мнению исследователя, сформировался английский характер, в котором автор отмечал и англосаксонскую практичность, и кельтскую мечтательность, и дисциплинированность норманнов, и пиратскую страсть к приключениям, свойственную викингам.

Подводя итоги историографического анализа проблемы, следует отметить, что исследуемая тема до настоящего времени не получила целостного освещения и затрагивалась в литературе или вскользь или в связи с решением других проблем. Внимание отечественных и зарубежных ученых обращалось лишь на отдельные аспекты англо-русского диалога культур. Избранный же в данной работе период до сих пор в целом не рассматривался, как и проблема изучения эволюции взглядов на Англию и англичан, существовавших в русском обществе XIX в. Данное использование дает возможность расширить представление об Англии, ее культуре и проследить в динамике процессы и события, повлиявшие на межкультурный диалог и складывание определенных представлений об англичанах в русском обществе.

Характерной чертой настоящего исследования является его междисциплинарность и обращение к опыту других наук, таких как психология, философия, сравнительное литературоведение, искусствоведение, и культурология.

Изучение многочисленных материалов позволило собрать воедино и проанализировать отдельные черты в восприятии англичан, их странностей, повседневного быта, политического устройства и т. д. Кроме документов, хранящихся в архивах, нами были привлечены и многочисленные

опубликованные воспоминания, дневники и письма современников, имевших отношение к восприятию образа Великобритании, ее жителей.

Со страниц ее мемуаров встают живые и непосредственные картины английской жизни, там есть и описания английских домов, и впечатления, которые вызывал Лондон, и рассказы об английском политическом устройстве, и рассуждения об особенностях английского характера.

Для изучения духовной жизни прошлого важна массовая литература, поскольку в ней отражался вкус среднего человека эпохи и его взгляды. Это популярные издания, брошюры и серии очерков для народного чтения, альманахи. Такие издания позволяют на фоне реальных событий ощутить пульс времени. Данный источник представлен довольно широко.

Что же касается английской литературы и английского искусства, то сведения о них также попадали на страницы русской периодической печати.

Основным проводником английского искусства в России был журнал «Мир искусства». Здесь печатались статьи и репродукции английских художников, особое значение придавалось искусству английских прерафаэлитов, их последователей. Позже появились новые журналы об искусстве: «Весы», «Золотое руно» и «Аполлон», которые тоже затрагивали на своих страницах темы, посвященные английскому искусству.

Особый интерес для нашего исследования представляет еще один источник сведений об Англии – это путеводители, выходившие в России в указанный период. Они давали подробную информацию желающим выехать за рубеж обо всех этапах путешествия. Чтобы было меньше курьезных случаев за границей, в частности в Англии, славившейся чудачествами своих обитателей, в путеводителях давались общие правила для путешественника, описывались установленные порядки, устройство домов, мода, кухня, возможности для проведения досуга и т. д. Некоторые путеводители содержали довольно обширные русско-английские разговорники.

Наконец, такой вид источников, как художественная литература, давно используется историками для постижения духовной атмосферы времени. В данной работе также рассматриваются произведения Дж.Г. Байрона, в которых отражены как особенности английской повседневной жизни, так и английский национальный характер.

На протяжении веков в России накапливались знания об Англии и англичанах, круг источников, служивших материалом для создания образа чужой страны, постоянно расширялся. Более подробными становились упоминания о ней в публицистике, периодической печати, переводились и издавались произведения английской литературы, учащались контакты между отдельными представителями обеих наций, английская культура становилась в России все более известной и доступной.

Это означало увеличение потока информации, которая становилась все более разнообразной, позволяя уточнять и углублять прежние знания. Туманный Альбион приобретал все более конкретные черты и отчетливые

очертания. Перед Россией возникал образ страны, непохожей на все другие страны Европы. В результате можно говорить о том, что в России возникли условия, которые позволили составить довольно отчетливое представление как об Англии в целом – ее политической жизни, литературе, искусстве, быте, так и о народе – его специфических национальных чертах.

Одновременно сложился образ «типичного» англичанина: независимого и свободолюбивого гражданина своей страны, предприимчивого дельца, убежденного семьянина, которому, правда, были свойственны некоторые не вполне понятные русским чудачества.

Интерес к английской художественной литературе объяснялся стремлением получить достоверную информацию об английской жизни из «первых» рук, то есть непосредственно от самих англичан. Кроме того, английский реалистический роман обрел небывалую популярность в России и вошел в духовный мир русских людей потому, что органично вписался в то реалистическое направление в русской литературе, которое брало начало в натуральной школе Гоголя и господствовало на тот момент в России. Обращение к творчеству Д. Байрона в литературе и поздних прерафаэлитов в изобразительном искусстве тоже не случайно.

Многие черты в английской реальности были схвачены и подмечены русскими авторами верно: противоречивость, свойственная всему в Англии, многие черты характера англичан (предприимчивость и практичность, снобизм и обособленность и т. д.). Но в то же время в ряде вопросов русским наблюдателям были свойственны ошибки и искажения. Например, это касалось предубеждения о постоянном «мраке тумана» над Англией, идеализации русскими либералами британской политической системы; неверным было обвинение англичан в холодности и недружелюбности; не выдерживает критики и мнение о неспособности англичан к искусству, долгое время бытовавшее в России. Таким образом, представления об Англии и англичанах являли собой смесь вымысла и реальности, трезвых оценок и заблуждений. Причиной таких заблуждений становились эмоции, непонимание, восприятие других через самооценку своего национального характера.

В этом состоит особенность межкультурного диалога. Изначально предполагается, что человек начинается не с изолированного и самодостаточного «я», а смотрится в «зеркало» другого человека, которое способно открыть ему то, чего он не видит сам и не может увидеть, отражаясь от чисто зеркальных поверхностей. Таким образом, утверждается, что только другой человек может помочь нам узнать всю полноту истины о самом себе. То же самое происходит с культурами.

Любая, даже сформировавшаяся и самобытная культура, имеет такую особенность, как тяготение к иным ценностям и образам. Поэтому возникает межкультурный диалог, который играет важную роль в становлении отношений между странами и народами. Причем, как видно на примере

взаимоотношений России и Англии, под диалогом нужно понимать не только согласие, но и возможность состязания вплоть до размежевания. В любом случае диалог – это обмен информацией, соответственно межкультурный диалог являет собой творческое усвоение чужих культурных традиций, постепенного раскрытия многообразных смыслов своей и чужой культуры.

Применительно к диалогу «Россия-Англия», отметим, что его качество исторически менялось, претерпевая эволюцию от худшего к лучшему и наоборот. Периоды увлеченности всем английским в России чередовались со вспышками недовольства и непонимания поведением англичан.

Такая цикличность обусловлена тем, что общение культур происходило в конкретных исторических условиях. Исторический процесс всегда находится в тесной связи с межкультурным диалогом и именно от того, как разворачиваются отношения между странами, зависит и сам диалог. Образы и идеалы, создаваемые в условиях диалога, «подпитываются» им, и они же влияют на характер диалога, создают своего рода установки, которые могут противодействовать диалогу, ставить ему весьма жесткие пределы или, напротив, усиливать творческий обмен.

Эволюция представлений о «другом» народе является, пожалуй, самым сложным вопросом в рассмотрении диалога культур. Тенденция к трансформации образа Великобритании и ее народа была связана с информационным обогащением, расширением диалога и сближением культур. Чем больше информации узнавали об Англии, тем проще становилось объяснять непохожий характер англичан и их образа жизни, понимать, что они не хуже и не лучше русских, а просто «другие».

В заключении хотелось бы отметить, что, не смотря ни на что, англо-русские культурные отношения во все времена носили особый характер. В России случались периодические пики увлечения всем английским, причем всегда были очень важны и значимы отдельные имена или явления: Шекспир, Байрон, Диккенс, дендизм, скачки, футбол. Как целое английская культура оставалась в русском обществе менее известной, чем, скажем, французская или немецкая. Но именно в этом, скорее всего, и было ее главное преимущество: в России никогда не было периода, когда бы английское культурное присутствие ощущалось как препятствие к самостоятельности, как нечто подобное галломании с засильем французского языка. Скорее, напротив – как стимул к освобождению по примеру английской любви к свободе и английского чувства собственного достоинства.

Сегодня мир становится целостным и требует нового сотрудничества, связанного с поисками «со-развития» и взаимной безопасности. При этом ни одна цивилизация, невзирая на ее культурную специфику, не может избежать вовлеченности в глобальные процессы экономической и политической модернизации. Трудно предположить, к примеру, что в этом тесном

взаимозависимом мире западные страны способны обеспечить свою безопасность, отвлекаясь от проблем, существующих в России или на Востоке.

Таким образом, проблема межкультурного диалога, спроецированная на область исторического знания, в целом неизбежно приводит к необходимости осмысления всеобщности как самой истории, так и описываемой в ней культуры. Общепринятая схема исторического процесса, состоящая в движении от множественности к единству, предполагает в качестве конечной точки единство и истории, и культуры. В этом отношении история служит важнейшим элементом выживания соответствующей культуры. Она является итогом взаимодействия данной культуры с другими культурами.

Переход от множества локальных историй к истории всемирной, т. е. именно всеобщей, не может быть процессом, безразличным для всей совокупности соответствующих локальных культур. Ведь в рамках любой культуры история выполняет функцию инструмента строительства этой культуры, а потому не только описывает прошлое, но и участвует в проектировании будущего. Не нуждается в доказательствах тезис о том, что любая культура в восприятии представителей другой культуры будет отличаться от версии самих воспринимаемых. Поэтому историческое знание любой локальной культуры изначально в той или иной степени конфликтно. Более того, любая версия прошлого является односторонней и содержит изрядное количество чисто мифологических и идеологических компонентов. Поэтому проблема их развенчивания так актуальна на сегодняшний день, ведь только диалог, а не конфликт способен служить основанием всемирной истории в качестве императива общечеловеческого единства.



## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Акройд П. Тернер [Текст]. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. – 224 с.
2. Алексеев, М.П. Английская литература [Текст]: очерки и исследования / М.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1991. – 460 с.
3. Алексеев, М.П. Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования [Текст]/ М.П. Алексеев. – М.-Л.: Гослитиздат, 1960. – 499 с.
4. Алексеев, М.П. Послесловие [Текст]/ М.П. Алексеев // Дефо Д. Робинзон Крузо. – Л., 1974. – С. 275-298.
5. Алексеев, М.П. «Робинзон Крузо» в русских переводах [Текст] / М.П. Алексеев // Международные связи русской литературы: сб. ст. – М.- Л., 1963.– С. 43-56.
6. Англия в памфлете: Английская публицистическая проза начала XVIII века [Текст]. – М.: Прогресс, 1987. – 528 с.
7. Аникст, А.А. Даниель Дефо. Очерк жизни и творчества [Текст] / А.А. Аникст. – М., 1957. – 203 с.
8. Аникст, А.А. История английской литературы [Текст] / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1956. – 483 с.
9. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь [Текст] / под общ. ред. А.М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
10. Аринштейн, Л.М. Прогрессивные общественно-политические тенденции в английской поэзии 50-70-х гг. XIX в. [Текст]: историко-литературный очерк / Л.М. Аринштейн. – М.: Росвузиздат, 1963. – 175 с.
11. Атарова, К.Н. Жанровое новаторство Лоренса Стерна и его влияние на европейскую литературу [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / К.Н. Атарова. – М., 1976. – 24 с.
12. Атарова, К.Н. Лоренс Стерн и его сентиментальное путешествие [Текст] / К.Н. Атарова. – М.: Высш. школа, 1980. – 126 с.
13. Атарова, К.Н. От «Тристрама Шенди» к «Сентиментальному путешествию» [Текст] / К.Н. Атарова // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 32. Вып. 4. – М., 1973. – С. 321-333.
14. Атарова, К.Н. «По-шендистски Ваш, Лоренс Стерн» [Текст] // Лоренс Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. Письма: сб.: пер. с англ. / К. Атарова. – М., 2004. – С. 5 – 17.
15. Атарова, К.Н. Секреты простоты [Текст] / К.Н. Атарова // Дефо Д. Робинзон Крузо. – М., 1990. – С. 3-32.
16. Атарова, К.Н. Стерн и европейский роман первой четверти XX века [Текст]/ К.Н. Атарова // Писатель и жизнь. – М., 1987. – С. 314-328.

17. Байрон, Дж.Г. Дневники. Письма [Текст] / Дж.Г. Байрон. – М.: Наука, 1963. – 348 с.
18. Байрон, Дж.Г. Избранные произведения [Текст]: в 2 т. / Джордж Гордон Байрон: пер. с англ.; вступ. ст. Д. Урнова; сост. и коммент. О. Афонина. – М.: Худ. лит., 1987. – Т. 1. – 766 с.; Т. 2. – 816 с.
19. Бальмонт, К. Романтики [Текст] / К. Бальмонт // Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. – М., 1990. – 616 с.
20. Батракова, С.П. Искусство и утопия (Из истории западной живописи и архитектуры XX века) [Текст] / С.П. Батракова. – М.: Наука, 1990. – 302 с.
21. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
22. Бахтин, М.М. Лекции по истории зарубежной литературы: античность, средние века [Текст] / М.М. Бахтин. – Саранск, Изд-во Мордов. унта, 1999. – 212 с.
23. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
24. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит-ра, 1990. – 543 с.
26. Бент, М. Течения или этапы? Еще раз о единстве романтизма [Текст] / М. Бент // Вопр. лит. – М., 1990. – № 8. – С. 218-234.
27. Берковский, Н.Я. О романтизме и его первоосновах [Текст] / Н.Я. Берковский // Проблемы романтизма. – М., 1971. – С. 5-8.
28. Бернштейн, Б.М. О месте художественной критики в системе художественной культуры [Текст] / Б.М. Бернштейн. – М.: Сов. Искусствозна-ние, 1976. – С. 270-278.
29. Беспалова, О.Е. Функционирование ключевых слов «путь» и «дорога» в поэтических текстах Н. Гумилева [Текст] / О.Е. Беспалова // Интер-текст в художественном и публицистическом дискурсе: материалы между-нар. конф. – Магнитогорск, 2003. – С. 373-379.
30. Блох, Э. Методический мотив путешествия [Текст] / Эрнст Блох // Тюбингенское введение в философию. – Екатеринбург, 1997. – с. 45 – 58.
31. Большая Советская Энциклопедия [Текст]. – 3-е изд. Т. 21. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – 1056 с.
32. Большой иллюстрированный энциклопедический словарь (Britanica) [Текст]. – М.: Астрель, 2009. – 1257 с.
33. Британский музей [Текст]. – М.: Изд-во «Директ-Медиа», 2011. – 96 с.
34. Брокгауз, Ф. Энциклопедический словарь [Текст] / Ф. Брокгауз, И. Ефрон. – М.: ЭКСМО, 2002. – 667 с.

35. Будагов, Р.А. Филология и культура [Текст] / Р.А. Будагов. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 274 с.
36. Вайль, П. Гений места [Текст] / П. Вайль. – М.: Астрель; CORPUS, 2010. – 448 с.
37. Вайнштейн, О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля [Текст] / О. Вайнштейн // Рос. Гос. Гуманит. ун-т. – М.: Б.и., 1994. – 80 с.
38. Валуйская, Л.А. К истории переводов. Д. Дефо в России (1850 – 1917) [Текст] / Л.А. Валуйская // Вопросы романо-германской филологии: сб. ст. – Душанбе, 1977. – С. 33-62.
39. Ванслов, В.В. Эстетика романтизма [Текст] / В.В. Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 404 с.
40. Васильева, Л.Н. Альбион и тайна времен [Текст] / Л.Н. Васильева // Избр. произведения. – М.: Худ. лит-ра, Т.2. С. 9-177.
41. Великие музеи мира. Лондонская национальная галерея [Текст]. – М.: Директ-Медиа, 2011. – 95 с.
42. Великие музеи мира. Метрополитен [Текст]. – М.: Директ-Медиа, 2011. – 95 с.
43. Верцман, И. Лоренс Стерн [Текст] / И. Верцман // Из истории английского реализма. – М., 1941. – С. 133-180.
44. Винтерих, Дж. Даниэль Дефо и «Робинзон Крузо» [Текст] / Дж. Винтерих // Приключения знаменитых книг. – М., 1985. – С. 17 – 29.
45. Виппер, Б.Р. Английское искусство [Текст] / Б.Р. Виппер. – М., 1945.
46. Волков, И.Ф. Романтизм как творческий метод [Текст] / И.Ф. Волков // Проблемы романтизма. Вып. 2. – М., 1971. – С. 19-62.
47. Всеобщая история искусств [Текст]: в 6-ти т. Т. 6, кн. 2: Искусство XX века / под общ. ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского / АХ СССР; Ин-т теории и истории изобраз. искусств. – М.: Искусство, 1966. – 848 с.
48. Габитова, Р.М. Человек в философии романтизма [Текст] / Р.М. Габитова // Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии XIX в. – М., 1995. – С. 43-76.
49. Гаспаров, М.Л. Очерк истории европейского стиха [Текст] / М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1989. – 302.
50. Гачев, Г. Национальные образы мира [Текст] / Г. Гачев. – М.: Сов. писатель, 1988. – 448 с.
51. Гениева, Е.Ю. Литературная ситуация на рубеже веков [Текст] / Е.Ю. Гениева // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 8 / гл. ред. Ю.Б. Виппер. – М., 1994. – С. 368-395.

52. Гениева, Е.Ю. Что такое английская литература? [Текст] / Е.Ю. Гениева // Иностран. лит. – М., 1983. – № 5. – С. 187-190.
53. Глазычев, В.Л. Дух Места [Текст] / В.Л. Глазычев // Освобождение духа. – М., 1991. – С. 138 – 167.
54. Гриб, В.Р. Избранные работы: Статьи и лекции по зарубежной литературе [Текст] / В.Р. Гриб. – М.: Гослитиздат, 1956. – 416 с.
55. Гуминский, В.М. Путешествие [Текст] / В.М. Гуминский // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – С. 314 – 315.
56. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры [Текст] / А.Я. Гуревич. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство 1984. – 352 с.
57. Гуревич, Г.И. Беседа первая: Малютки, великаны и говорящие лошади [Текст] / Г.И. Гуревич // Беседы о научной фантастике. – М.: Просвещение, 1983. – С. 6-14.
58. Гусева, Е.В. Дорога в мифопоэтическом творчестве восточных славян [Текст] / Е.В. Гусева // Уваровские чтения-IV. Богатырский мир: эпос, миф, история. – Муром, 1999. – С. 57-59.
59. Гусева, Е.В. Интеракционизм мотива дороги [Текст] / Е.В. Гусева // Четвертая Нижегородская сессия молодых ученых гуманитарных наук. – Н. Новгород, 2000. – С. 201-204.
60. Гусева, Е.В. Культурная единица «дорога»: атрибутивно-семантические свойства [Текст]: автореф. дис.... канд. филос. наук / Е.В. Гусева. – Н. Новгород, 2001. – 30 с.
61. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: в 4 т. / В.И. Даль // Репр. воспроизведение изд. 1903-1909 гг. / под ред. проф. И.А. Бодуэна де Куртенэ Т. 4. – М.: ТЕРРА-Кн. клуб, 1998. –1619 с.
62. Демидова, Т.Э. Духовное и мирское в «метафорической теме» дороги в «Путешествии пилигрима» Д. Беньяна и «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея [Текст] / Т.Э. Демидова // Филол. науки. – М., 1993. – № 2. – С. 97-107.
63. Демидова, Т.Э. Метафорическая тема дороги (пути) в английском и русском романе 40-х годов XIX века: Теккерея, Диккенс, Гоголь [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.Э. Демидова. – М., 1994. – 24 с.
64. Деснос, Р. Небеса Констебля [Текст] / Р. Деснос // Пространство другими словами: Французские поэты XX в. об образе в искусстве. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 103-105.
65. Дефо, Д. Робинзон Крузо [Текст] / Д. Дефо. – М.: Высш. школа, 1990. – 543 с.
66. Джексон, Р.-Л. Время и путешествие: метафора для всех времен [Текст] / Р.-Л. Джексон // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: статьи, публикации, эссе. – М., 1993. – С. 8-17.
67. Джон Констебл [Текст]. – М.: Магма, 2005.

68. Дзуффи, С. Большой атлас живописи. Изобразительное искусство 1000 лет [Текст] / С. Дзуффи. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 431 с.
69. Драмалиев, Л. Существуют ли культурные универсалии? [Текст] / Л. Драмалиев // Ежегодник Философского общества в СССР, 1989–1990: Человек и человечество: духовные традиции и перспективы. – М., 1990. – С. 110-113.
70. Дубашинский, И.А. «Путешествия Гулливера» Дж.Свифта [Текст] / И.А. Дубашинский. – М.: Высш. школа, 1969. – 111 с.
71. Дьяконова, Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики [Текст] / Н.Я. Дьяконова. – М.: Наука, 1978. – 208 с.
72. Европейский романтизм [Текст] / вступ. ст. М.П.Алексеева.–М.: Наука, 1973.– 497 с.
73. Елистратова, А.А. Английский роман эпохи Просвещения [Текст] / А.А. Елистратова. – М.: Наука, 1966. – 472 с.
74. Елистратова, А.А. Наследие английского романтизма и современность [Текст] / А.А. Елистратова. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 505 с.
75. Елистратова, А. Просветительский роман. Дефо. Ричардсон. Филдинг. Смоллет [Текст] / А. Елистратова // История всемирной литературы: в 9 т. Т.5 / под ред. С.В. Тураева. – М., 1988. – С. 46-50.
76. Ерофеев, Н.А. Туманный Альбион: Англия и англичане глазами русских, 1825-1853 гг. [Текст] / Н.А. Ерофеев. – М.: Наука, 1982. – 320 с.
77. Жирмунский, В.М. Из истории западно-европейских литератур [Текст] / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1981. – 303 с.
78. Иллюстрированный словарь по искусству и архитектуре [Текст] / сост. Р.П. Андреева. – СПб.: Издательский Дом «Литера», 2003. – 448 с.
79. Исупов К. Паломничество [Электронный ресурс] / К.Г. Исупов // Интеллектуально-художественный журнал «Дикое поле. Донецкий проект». – Режим доступа: <http://www.dikoeполе.org/index.phpra=num>
80. Исупов, К.Г. Путь [Текст] / К.Г. Исупов // Культурология XX век: в 2 т. Т. 2. – СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 146-147.
81. Исупов, К.Г. Универсалии культуры [Текст] / К.Г. Исупов // Культурология XX век: в 2 т. Т. 2. СПб., 1998. – С. 280.
82. Исупов, К.Г. Универсалии цивилизации [Текст] / К.Г. Исупов // Культурология XX век: в 2 т. Т. 2. СПб., 1998. – С. 280-282.
83. Иткина, Н.Я. Литературно-эстетическая полемика в романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» [Текст] / Н.Я. Иткина // Ученые записки МПИ. Т. 245. – М., 1966. – С. 183-204.
84. Каган, М.С. Се человек... Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства [Текст] / М.С Каган. – СПб.: Изд-во « Logus», 2003. – 342 с.

85. Каганский, В.Л. Ландшафт и культура [Текст] / В.Л. Каганский // *Общественные науки и современность*. – М., 1997. – № 1. – С.134-144.
86. Каганский, В.Л. Путешествие в ландшафте культуры [Текст] / В.Л. Каганский // *Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения*. НИИ Информкультура. – М., 2001. Вып. 2. – С. 3-18.
87. Кедров, К.А. Странничество [Текст] / К.А. Кедров // *Лермонтовская энциклопедия*. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – С. 295-296.
88. Кеттл, А. Введение в историю английского романа [Текст] / А. Кеттл; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1966. – 448 с.
89. Клименко, Е.И. Английская литература первой половины XIX века [Текст] / Е.И. Клименко. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. – 144 с.
90. Клименко, Е.И. Традиции и новаторство в английской литературе [Текст] / Е.И. Клименко. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1961. – 192 с.
91. Кожина, Е. Романтическая битва. Очерки французской романтической живописи 1820-х гг. [Текст] / Е. Кожина. – Л.: Искусство, 1969. – 272 с.
92. Комарова, И.И. Художники. Краткий биографический словарь [Текст] / И.И. Комарова, Н.Л. Железнова. – М.: Рипол Классик, 2001. – 640 с.
93. Кривцун, О.А. Творческое сознание художника [Текст] / О.А. Кривцун. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – 376 с.
94. Кривцун, О.А. Эволюция художественных форм [Текст]: культурол. анализ / О.А. Кривцун; Рос. акад. наук., ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. – М.: Наука, 1992. – 300 с.
95. Кроль, А.Е. Английская живопись XVI-XIX вв. в Эрмитаже [Текст] / А.Е. Кроль. – Л., 1961.
96. Кузнецова, И. Джон Констебл: Альбом [Текст] / И. Кузнецова. – М.: Изогиз, 1962.
97. Кузьмин, Б.А. О Голдсмите, о Байроне, о Блоке...: Статьи о литературе [Текст] / Б.А. Кузьмин. – М.: Худож. лит., 1977. – 308 с.
98. Куляева, Е.Ю. Художник в архитектурном контексте России и Англии XIX –XX вв [Текст] / Е.Ю. Куляева, С.В. Сботова. – Пенза, ПГУАС, 2013. – 208 с.
99. Лебедев, А.С. К вопросу об образе главного героя в романе Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» [Текст] / А.С. Лебедев // *Литературные связи и традиции*. Вып. 4. – М., 1974. – С. 162-178.
100. Левидов, М.Ю. Путешествие в некоторые отдалённые страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях [Текст] / М.Ю. Левидов. – М.: Книга, 1986. – 287 с.
101. Лесли, Ч.Р. Жизнь Джона Констебла, эсквайра [Текст] / Ч.Р. Лесли. – М., 1964.
102. Литературные манифесты западноевропейских романтиков [Текст]. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 1980. – 638 с.

103. Лосев, А.Ф. Конспект лекций по эстетике нового времени. Романтизм [Текст] / А.Ф. Лосев // Лит. учеба. – М., 1990. – Кн. 6. – С.139-145.

104. Лотман, Ю.М. Заметки о художественном пространстве: 1. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте; 2. Дом в «Мастере и Маргарите» [Текст] / Ю.М. Лотман // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 720.– Тарту, 1986.– С. 25-43.

105. Лотман, Ю.М. Структура и семиотика художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – Тарту: Изд-во Тартус. ун-та, 1981. – 384 с.

106. Максютенко, Е.В. Особенности художественного воплощения образа Йорика в «Тристраме Шенди» и «Сентиментальном путешествии» Лоренса Стерна [Текст] / Е.В. Максютенко // Актуальні проблеми літературознавства. Т. 2. – Дніпропетровськ, 1997. – С.44-55.

107. Мамардашвили, М.К. Лекции о Прусте. Психологическая топология пути [Текст] / М.К. Мамардашвили. – М.: Ad Marginem, 1995. – 547 с.

108. Маркович, Д.Ж. Встреча цивилизаций и культурная самобытность [Текст] / Д.Ж. Маркович // Диалог цивилизаций: Восток-Запад. Тез. выступл. на 2-м междуна. филос. симпозиуме. – М.: Гос.ун-т Дружбы народов, 1995. – Вып. II. – С. 41-43.

109. Махаев, В.Б. Образ пути в советской культуре и архитектуре (архитектура общественно-транспортных комплексов 1930-50-х гг.) [Текст]: автореф. дис.... канд. искусствоведения / В.Б. Махаев / Рос. Академия архитектуры и строительных наук. Науч.-исслед. ин-т теории архитектуры и градостроительства. – М., 1984. – 21 с.

110. Мельникова, Е.А. Образ мира: Географические представления в Западной и Северной Европе, V-XIV века / Е.А. Мельникова / РАН. Ин-т востоковедения. С.-Петербургск. фил. – М.: Янус-К, 1998. – 254 с.

111. Михальская, Н.П. Англия [Текст] / Н.П. Михальская // История эстетической мысли в 6-ти т. Т.3. М., 1986. – С. 122-137.

112. Монастырская, И.А. Новое понимание человека в философии и эстетике романтиков [Текст] / И.А. Монастырская // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя: материалы науч. конф. 26-27 сентября 2000 г. – СПб., 2000. – С. 97-101.

113. Мортон, А.Л. История Англии [Текст]: пер. с англ. / А.Л. Мортон. – М.: Иностран. лит-ра, 1950. – 461 с.

114. Морфология культуры. Структура и динамика [Текст]: учеб. пос. для вузов / Г.А. Аванесова [и др.]. – М.: Наука, 1994. – 414 с.

115. Мудесити, М.П. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX вв. [Текст] / М.П. Мудесити. – Киев-Одесса: Вища школа, 1985. –148 с.

116. Муравьев, В.С. Джонатан Свифт [Текст] / В.С. Муравьев. – М.: Просвещение, 1968. – 304 с.
117. Муравьев, В.С. Путешествие с Гулливером [Текст] / В.С. Муравьев. – М.: Книга, 1972. – 208 с.
118. Наливайко, Д. Романтизм как эстетическая система [Текст] / Д. Наливайко // Вопр. лит. – М., 1982. – № 12. – С.156-194.
119. Нарбикова, В. «...И путешествие» [Текст] / В. Нарбикова // Знамя. – 1996. – № 6. – С. 5-36.
120. Некрасова, Е.А. Английский романтизм [Текст] / Е.А. Некрасова. – М., 1975.
121. Некрасова, Е.А. Тернер [Текст] / Е.А. Некрасова. – М., 1976.
122. Неупокоева И.Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа [Текст] / И.Г.Неупокоева. – М.: Наука, 1976. – 360 с.
123. Неупокоева, И.Г. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных идей [Текст] / И.Г. Неупокоева // Европейский романтизм. – М., 1973. – С. 7-50.
124. Неупокоева, И.Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX в. Опыт типологии жанра [Текст] / И.Г. Неупокоева. – М.: Наука, 1971.– 520 с.
125. Овчинников, В.В. Корни дуба [Текст] / В.В. Овчинников // Сакура и дуб: Впечатления и размышления о японцах и англичанах. – М.: Сов. Россия, 1983. – С. 205-432.
126. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов. – М.: Русский язык, 1990. – 922 с.
127. Ойзерман, Т.И. Существуют ли универсалии в сфере культуры? [Текст] / Т.И. Ойзерман // Вопр. философии. – М., 1989. – № 2. – С. 51-62.
128. Писатели Англии о литературе XIX–XX вв. [Текст]. – М.: Прогресс, 1981.– 410 с.
129. Подорога, В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии [Текст] / В.А. Подорога. – М.:Ad Marginem, 1995. – 430 с.
130. Популярная история живописи. Западная история [Текст] / авт.-сост. Е.А. Конькова. – М.: Вече, 2001. – С.329-338.
131. Пульхритудова, Е.М. Путь [Текст] / Е.М. Пульхритудова // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – С. 306-307.
132. Путешествия и географические открытия в XV– XIX вв. [Текст]. – М.– Л.: Наука, 1965. – 158 с.
133. Пэн, Д. Странствователи и домоседы [Текст] / Д. Пэн // Литературное обозрение. – М., 1992. – № 3. – С. 8-14.
134. Разова, Л.Е. В поисках дома [Электронный ресурс]/ Е.Л. Разова. – Режим доступа: // [anthropology.ru/ru/texts/razova/index.html](http://anthropology.ru/ru/texts/razova/index.html)



135. Разова, Л.Е. Дом. Экзистенциальное пространство человека [Электронный ресурс]/ Е.Л. Разова. – Режим доступа: // [anthropology.ru/ru/texts/razova/index.html](http://anthropology.ru/ru/texts/razova/index.html)
136. Разова, Л.Е. Проблематизация концептов Дома и Пути в европейской мысли XX века [Электронный ресурс]/ Е.Л. Разова. – Режим доступа: // [anthropology.ru/ru/texts/razova/index.html](http://anthropology.ru/ru/texts/razova/index.html)
137. Реизов, Б.Г. Из истории европейских литератур [Текст] / Б.Г. Реизов. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1970. – 373 с.
138. Розанов, М.Н. Очерк истории английской литературы XIX века. Ч. 1. Эпоха Байрона [Текст] / М.Н. Розанов. – М.: Госиздат, 1922. – 247 с.
139. Русская поэзия первой половины XIX в. [Текст]. – М.: Дрофа, 2003. – С. 279-280.
140. Сботова, С.В. Путешествие как культурная универсалия в художественно-философской мысли Великобритании, Германии и России XVIII-XX вв. [Текст] / С.В. Сботова. – Пенза, ПГУАС, 2011. – 124 с.
141. Свифт, Дж. Сказка бочки. Путешествия Гулливера [Текст] / Дж. Свифт: пер. с англ. А. Франковского. – М.: Правда, 1987. – 430 с.
142. «Свободной музы приношенье...»: Европейская романтическая поэма [Текст]/ сост., предисл., примеч. А.В.Карельского, Л.И.Соболева. – М.: Моск. рабочий, 1988. – 622 с.
143. Скуратовская, Л.И. Из истории английского романтизма [Текст] / Л.И. Скуратовская. – Днепропетровск: Изд-во Днепропетров. ун-та, 1971. Ч. 1. – 63 с.
144. Смоллет, Т. Приключения Перегрин Пикля [Текст] / Т. Смоллет / пер. с англ. А. Кривцовой, Е. Ланна. – М.: Гослитиздат, 1955. – 720 с.
145. Смоллет, Т. Приключения Родерика Рэндома [Текст] / Т. Смоллет : пер. и примеч. А. В. Кривцовой; послесл. Р. М. Самарина.–М.: Гослитиздат, 1949.– 552 с.
146. Смоллет, Т. Путешествие Хамфри Клинкера; Голдсмит О. Вексфильдский священник [Текст] / Т. Смоллет, О. Голдсмит. – М.: Худож. лит., 1972. – 542 с.
147. Советский энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 1627 с.
148. Соколянский, М.Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения [Текст] / М.Г. Соколянский. – Киев – Одесса: Наукова думка, 1983. – 211 с.
149. Соловьева, Н.А. У истоков английского романтизма [Текст] / Н.А. Соловьева. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 230 с.
150. Сохор, Л.Н. Социология и музыкальная культура [Текст] / Л.Н. Сохор. – М.: Наука, 1975.

151. Степин, В.С. Теоретическое знание: Структура, историческая эволюция [Текст] / В.С. Степин. – М.: Прогресс – Традиция, 2000. – 744 с.
152. Стерн, Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии [Текст] / Л. Стерн. – М.: Худ. лит., 1968. – 544 с.
153. Стерн, Л. Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник [Текст] / Л. Стерн. – М.: Гослитиздат, 1940. – 399 с.
154. Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX в. – начала XX в. [Текст] / Г.Ю. Стернин. – М.: Сов. Художник, 1984. – 296 с.
155. Стеценко, Е.А. История, написанная в пути. Записки и книги путешествий в американской литературе XVIII-XIX вв. [Текст] / Е.А. Стеценко. – М.: Наследие, 1996. – 312 с.
156. Томашевский, Б.В. Теория литературы [Текст] / Б.В. Томашевский. – М.: Худ. лит., 1965. – 422 с.
157. Тревельян, Дж.М. Социальная история Англии. Обзор шести столетий от Чосера до королевы Виктории [Текст] / Дж.М. Тревельян. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1959. – 607 с.
158. Тураев, С.В. Введение в западноевропейскую литературу XVIII в. [Текст] / С.В. Тураев. – М.: Наука, 1962. – 293 с.
159. Тураев, С.В. От Просвещения к романтизму (Трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII- начала XIX в.) [Текст] / С.В. Тураев. – М.: Наука, 1983 – 255 с.
160. Уайтли, Л. Английская живопись XIX века [Текст] / А. Джентили, У. Бархем, Л. Уайтли / Лондонская национальная галерея. – М.: Слово, 2000.
161. Уильям Тернер [Текст] / пер. с англ. – М.: ЗАО «БММ», 2011. – 256 с.
162. Урнов Д. «Властитель дум» [Текст] / Д. Урнов // Джордж Гордон Байрон. Избранные произведения: в 2 т. – М., 1987. – Т. 1. – С. 5-22.
163. Урнов, Д.М. Д. Дефо [Текст] / Д.М. Урнов. – М.: Худ. лит., 1978. – 205 с.
164. Урнов, Д.М. Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев [Текст] / Д.М. Урнов. – М.: Худ. лит., 1973. – 296 с.
165. Урнов, М.В. Вехи традиции в английской литературе [Текст] / М.В. Урнов. – М.: Худ. лит., 1986. – 380 с.
166. Урнов, М.В. На рубеже веков. Очерки английской литературы конца XIX – начала XX в. [Текст] / М.В. Урнов. – М.: Наука, 1970. – 432 с.
167. Филдинг, Г. Избранные сочинения [Текст]: пер. с англ./ Г. Филдинг. – М.: Худ. лит-ра, 1988. – 686 с.

168. Чегодаев, А.Д. Пейзаж Джона Констебля в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина [Текст] / А.Д. Чегодаев. – М., 1960.
169. Чегодаев, А.Д. Джон Констебл [Текст] / А.Д. Чегодаев. – М., 1968.
170. Федоров, Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время [Текст] / Ф.П. Федоров. – Рига: Знание, 1988. – 567 с.
171. Филиппов, М.М. Очерки о западной литературе XVIII-XIX вв. [Текст] / М.М. Филиппов. – М.: Наука, 1985. – 326 с.
172. Харитонов, В.А. Л. Стерн. Его современники и продолжатели [Текст] / В.А. Харитонов // Вестник МГУ. Сер. 10. Филология. – М., 1970. – № 1. – С.23– 32.
173. Царик, Д.К. Типология неоромантизма [Текст] / Д.К. Царик. – Кишинев: Штиинца, 1984. – 167 с.
174. Шетер, И. Романтизм. Предыстория и периодизация [Текст] / И. Шетер // Европейский романтизм: сб. ст. – М., 1973. – С. 51 – 89.
175. Шишова, Ю.Л. Лингвистическая объективация мифологемы пути в современной англоязычной литературе [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена / Ю.Л. Шишова. – СПб., 2002. – 18 с.
176. Шкловский, В. О теории прозы [Текст]/ В. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1983. – 384 с.
177. Шкловский, В. Художественная проза. Размышления и разборы [Текст]/ В. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1959. – 628 с.
178. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность [Текст]/ О. Шпенглер. – М.: Мысль, 1993. – 673 с.
179. Штейн, А. Свифт и человечество [Текст] / А. Штейн // На вершинах мировой литературы. – М., 1988. – С. 155-190.
180. Энциклопедия живописи [Текст]. – М.: АСТ, 1997.
181. Энциклопедия искусства XX века [Текст] / авт.-сост. О.Б. Краснова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 351 с.
182. Энциклопедия пейзажа [Текст] / под ред. Т.В. Калашниковой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. – С.161-163, 323-324.

# ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

**Архитектура Англии XIX в.**



*Вестминстерский дворец в Лондоне  
(Здание Парламента)*



*Вестминстер-Холл  
(Вестминстерский дворец)*



*Палата Лордов  
(Здание Парламента)*



*Палата Общин  
(Здание Парламента)*



*Британский музей (Лондон)*



*Британский музей (Лондон)*

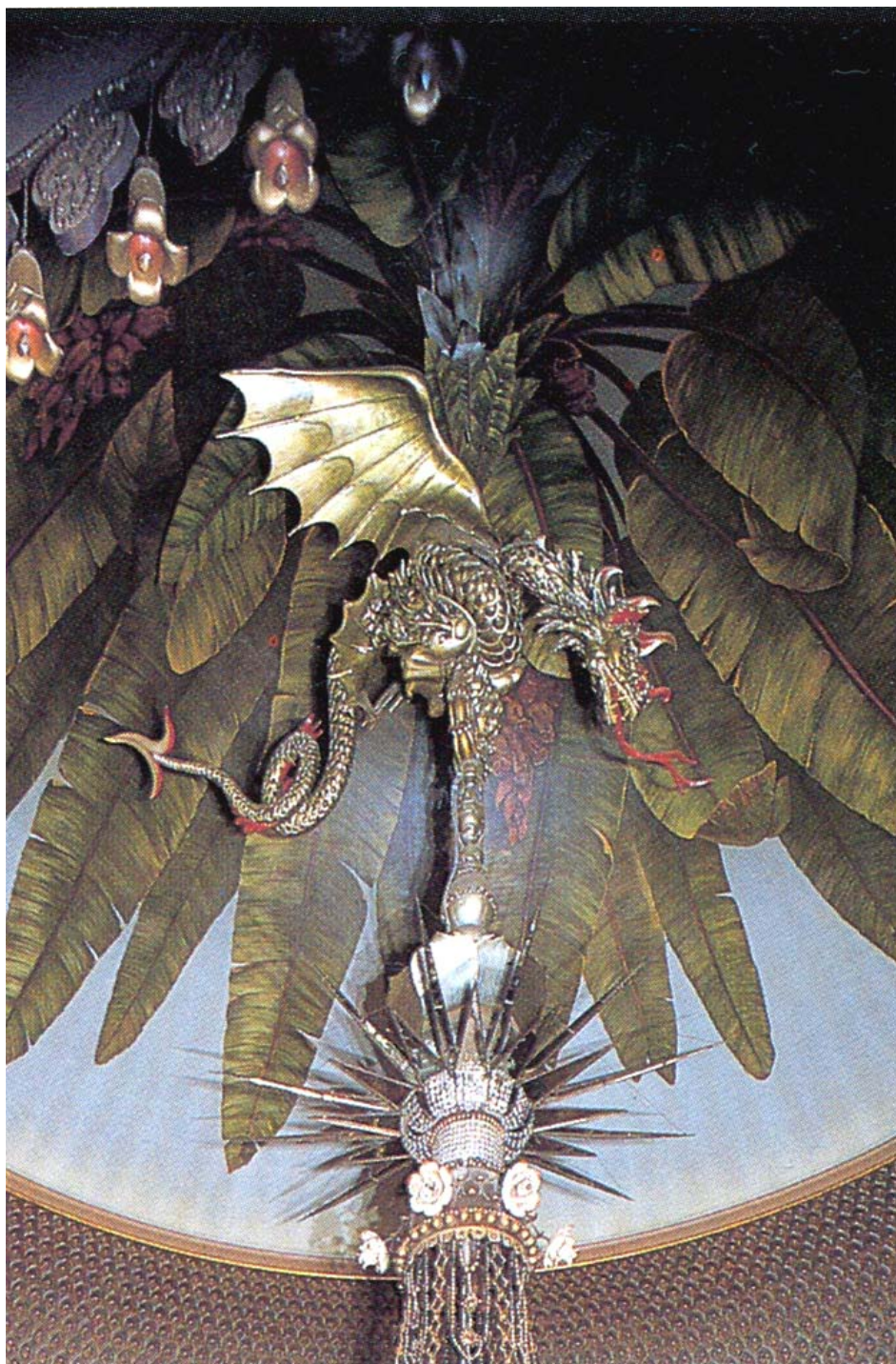


*Королевский павильон (Брайтон)*



*Королевский павильон (Брайтон)*





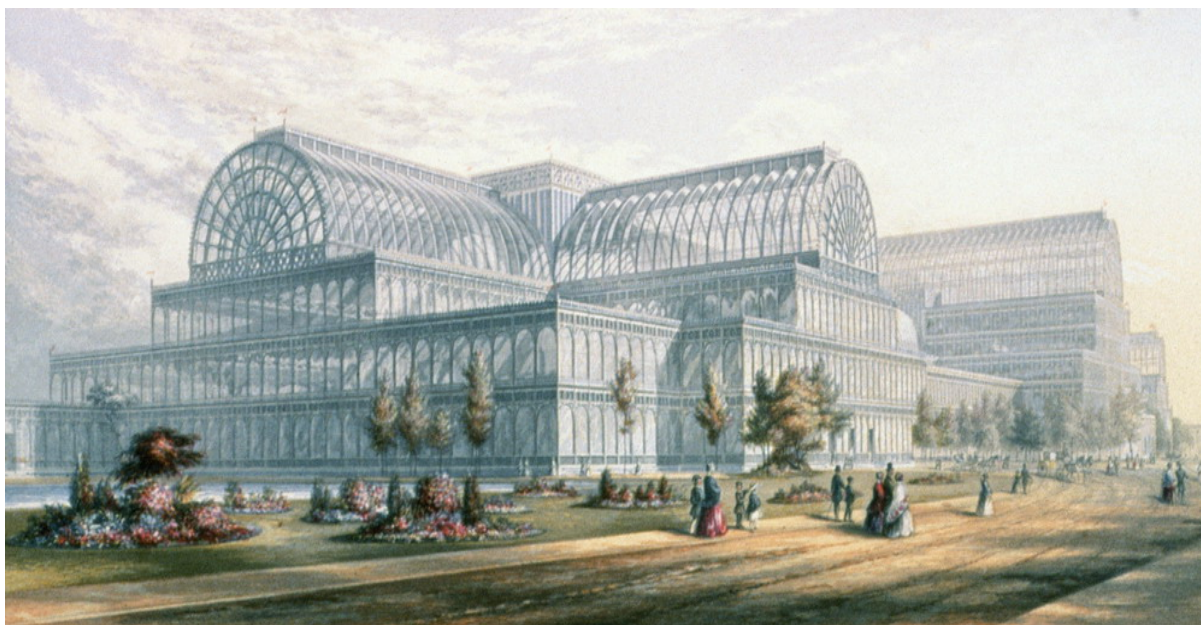
*Королевский павильон (Брайтон)*



*Национальная галерея (Лондон)*



*Театр Ковент-Гарден (Лондон)*



*Хрустальный дворец*



*Тауэрский мост (Лондон)*

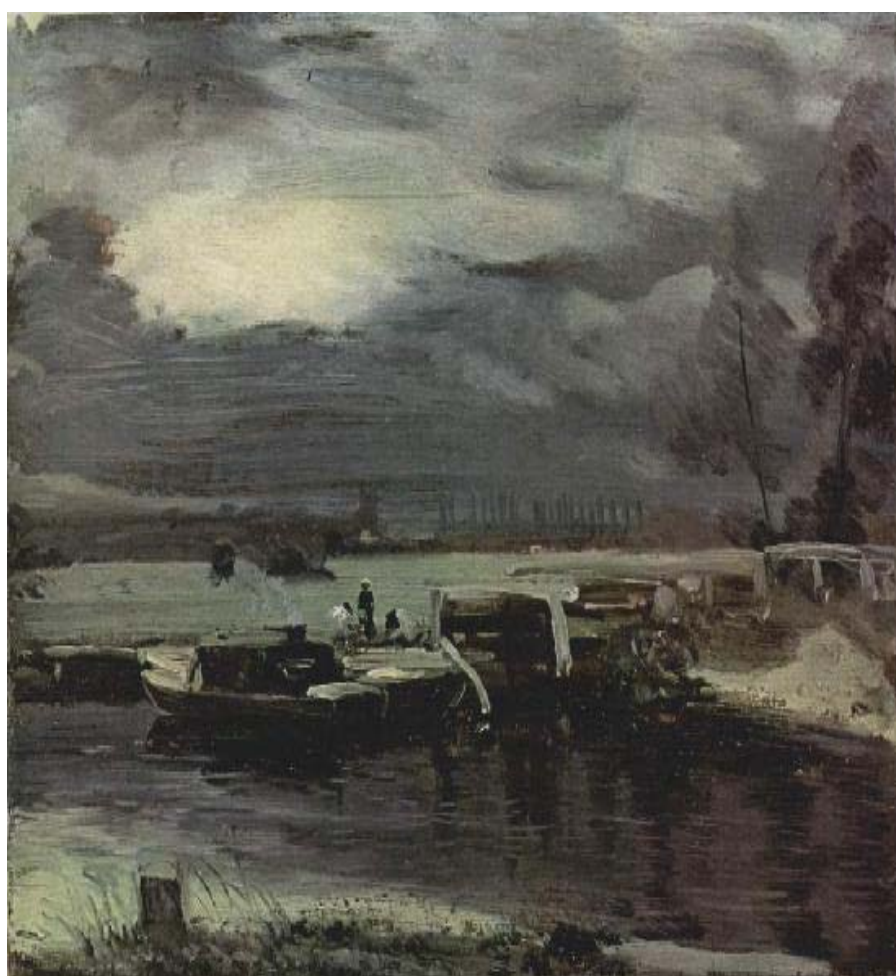
Репродукции картин Дж. Констебла



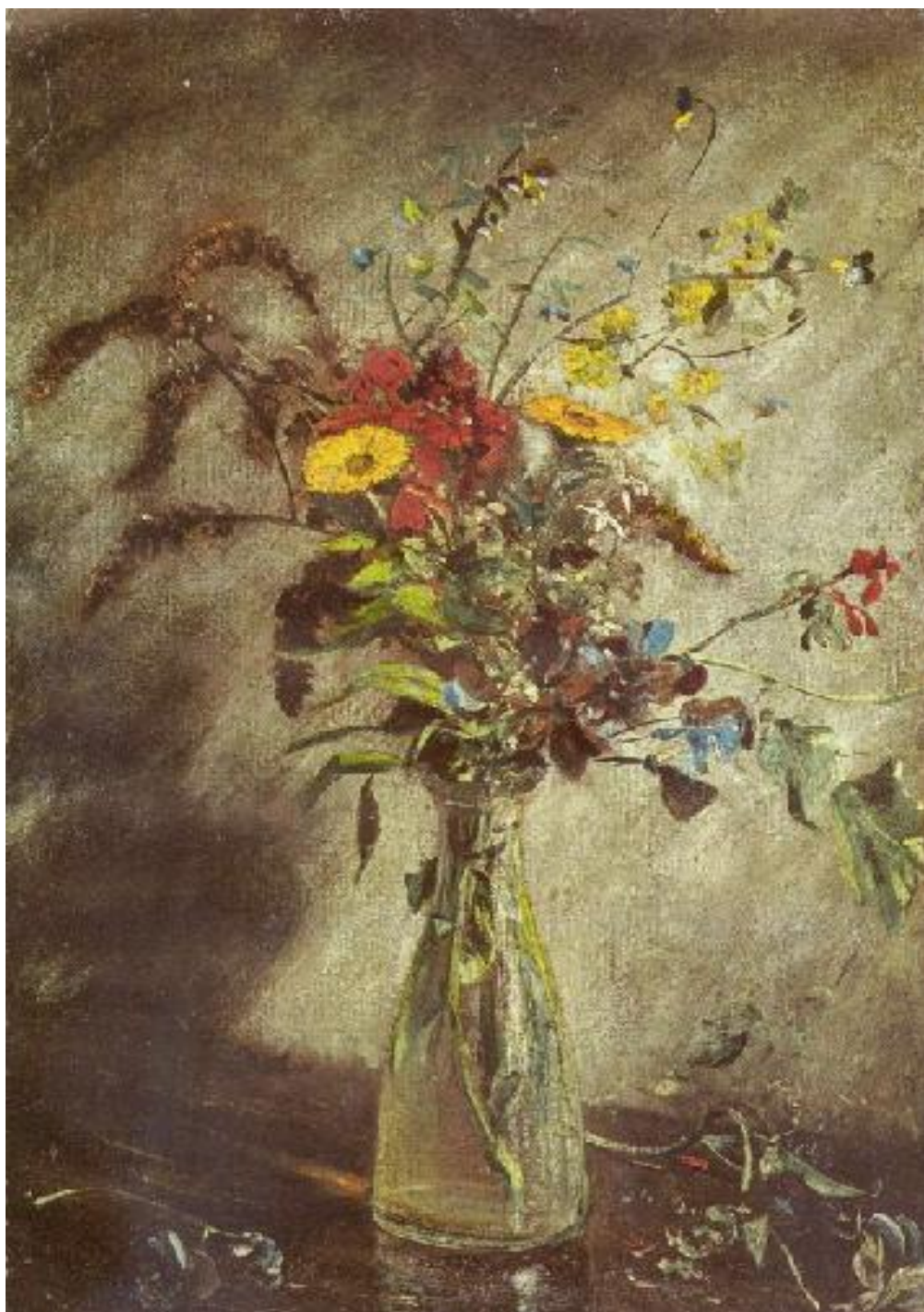
*Автопортрет (1806)*



*Вид на Эсом (1808)*



*Лодки на реке Стоур, на заднем плане церковь в Дэдхэме (1811)*



*Цветы в стеклянной вазе. Этюд (1814)*



*Долина Стоур с церковью в Дэдхэме (1814-1815)*



*Строительство лодки во Флэтворде (1815)*





*Залив в Веймуте (1816)*



*Парк Уайвенхо, Эссекс, место жительства генерал-майора Ребова (1816)*



*Портрет Марии Бикнелл (1816)*



*Шлюз и мельница в Дедхеме (1820)*



*Повозка сена (1820-1821)*



*Мэлверн Холл (1820-1821)*



*Мельница во Флэтфорде (1821-1822)*



*Перистые облака (1821-1822)*



*Облака. Этюд (1822)*



*Вид на собор в Солсбери из епископского сада (1823)*



*Морское побережье с парусниками в Брайтоне (1824)*



*Скачущая лошадь (1825)*



*Праздник в честь победы при Ватерлоо в Восточном Бергхольте  
(Первая четверть XIX в.)*



*Вид на Хайгет (Первая четверть 19 века)*





*Паишня (1826)*



*Проселочная дорога (1826)*



*Пляж и подвесной мост в Брайтоне (1824-1827)*



*Вид с реки на собор в Солсбери, дом викария Фишера. Этюд (1827)*



*Морской вид с грозowymi тучами (1827)*



*Долина в Дедхеме (1828)*



*Замок Хадлейт Этюд (1829)*



*Вид на мост Ватерлоо со ступеней Уайтхолла, 18 июня 1817 (1832)*



*Ферма в долине (1835)*

## БИОГРАФИЯ ДЖ. КОНСТЕБЛА

- 1776 – Родился 11 июня в Ист-Бергхолте.
- 1799 – Поступил в Королевскую академию художеств в Лондоне.
- 1802 – Оставил должность учителя рисования в школе Great Marlow Military College.
- 1803 – Путешествие на борту судна «Coutts».
- 1806 – Предпринял путешествие в Озерный край.
- 1811 – Гостит у Дж. Фишера в Солсбери.
- 1816 – Свадьба с Марией Бикнелл в церкви St Martin in the Fields.
- 1821 – На выставке в академии представил картину «Повозка сена».
- 1824 – Получил золотую медаль на Парижском салоне за картину «По возка сена».
- 1828 – Умирает жена.
- 1829 – Избран членом Королевской академии художеств.
- 1831 – Назначен инспектором академии.
- 1835 – Читает последнюю лекцию в Королевской академии.
- 1837 – Умирает 31 марта в Лондоне.

**Репродукции картин У. Тернера**



*Автопортрет (1799)*





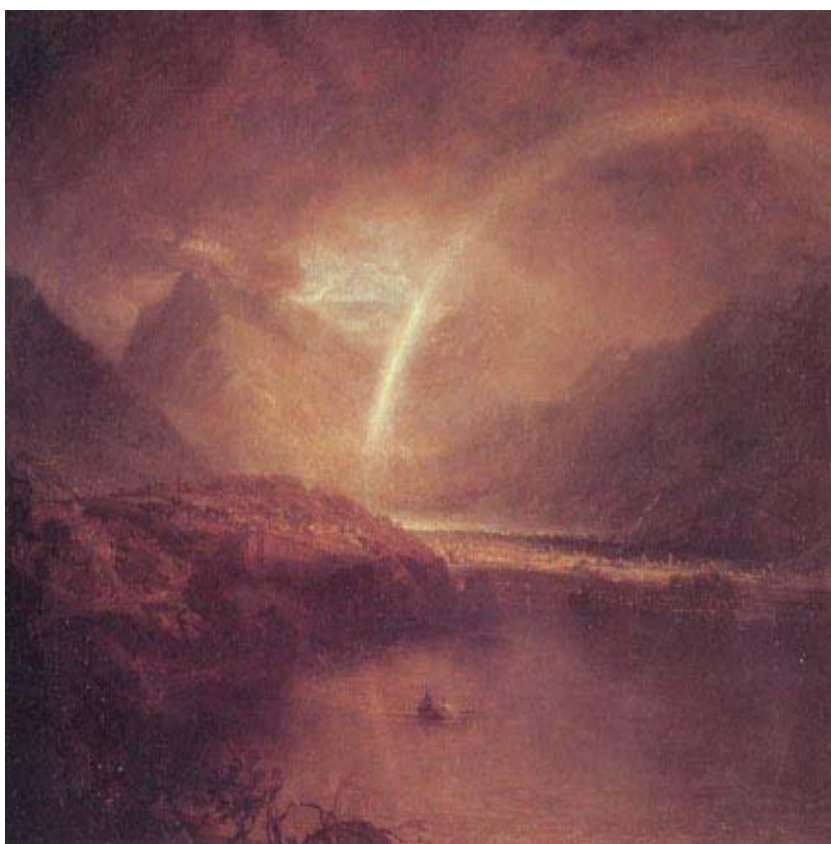
*Водяная мельница (1795 – 1796)*



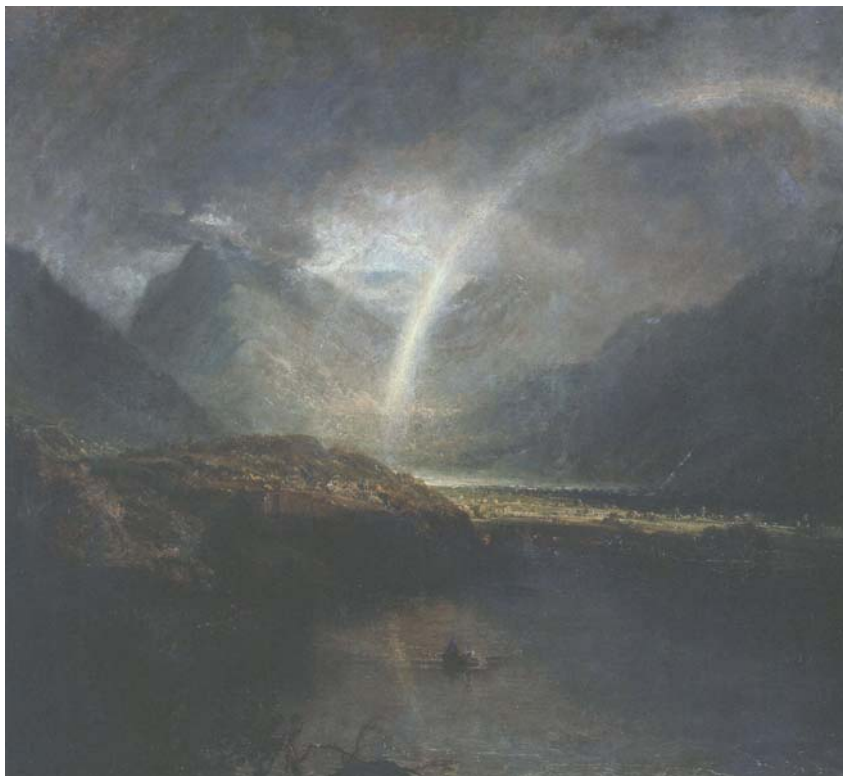
*Рыбаки в море (1796)*



*Трансепт монастыря Эвени в Гламорганшире (1797)*



*Озеро Баттермир (1798)*



*Ливень (1798)*



*Голландские лодки в бурю. Рыбаки перекладывают рыбу на корабль (1801)*



*Фирвальдитетское озеро (1802)*



*Мол в Кале (1802-1803)*



*Кораблекрушение (1805)*



*Трафальгарское сражение, вид с вантов бизань-мачты по правому борту корабля «Виктори» (1806 – 1808)*



*Большой соединительный канал близ Саутол-Милл (1810)*



*Снежная буря. Переход Ганнибала через Альпы (1810 – 1812)*



*Морозное утро (1813)*



*Озеро Аверн: Эней и дух (1814 – 1815)*



*Дидона, основательница Карфагена (1815)*



*Извержение Везувия (1817)*





*Поле Ватерлоо (1818)*



*Церковь Святого Петра с юга (1819)*



*Сент-Джорджио Магьоре: раннее утро (1819)*



*Радуга над замком Арундель (1824)*



*Стоунхендж (1828)*



*Улисс насмехается над Полифемом (1829)*



*Фрегат «Бесстрашный», буксируемый на свою последнюю стоянку, чтобы быть уничтоженным (1839)*



*Невольничье судно (1839-1840)*



*Вечерняя звезда (1840)*



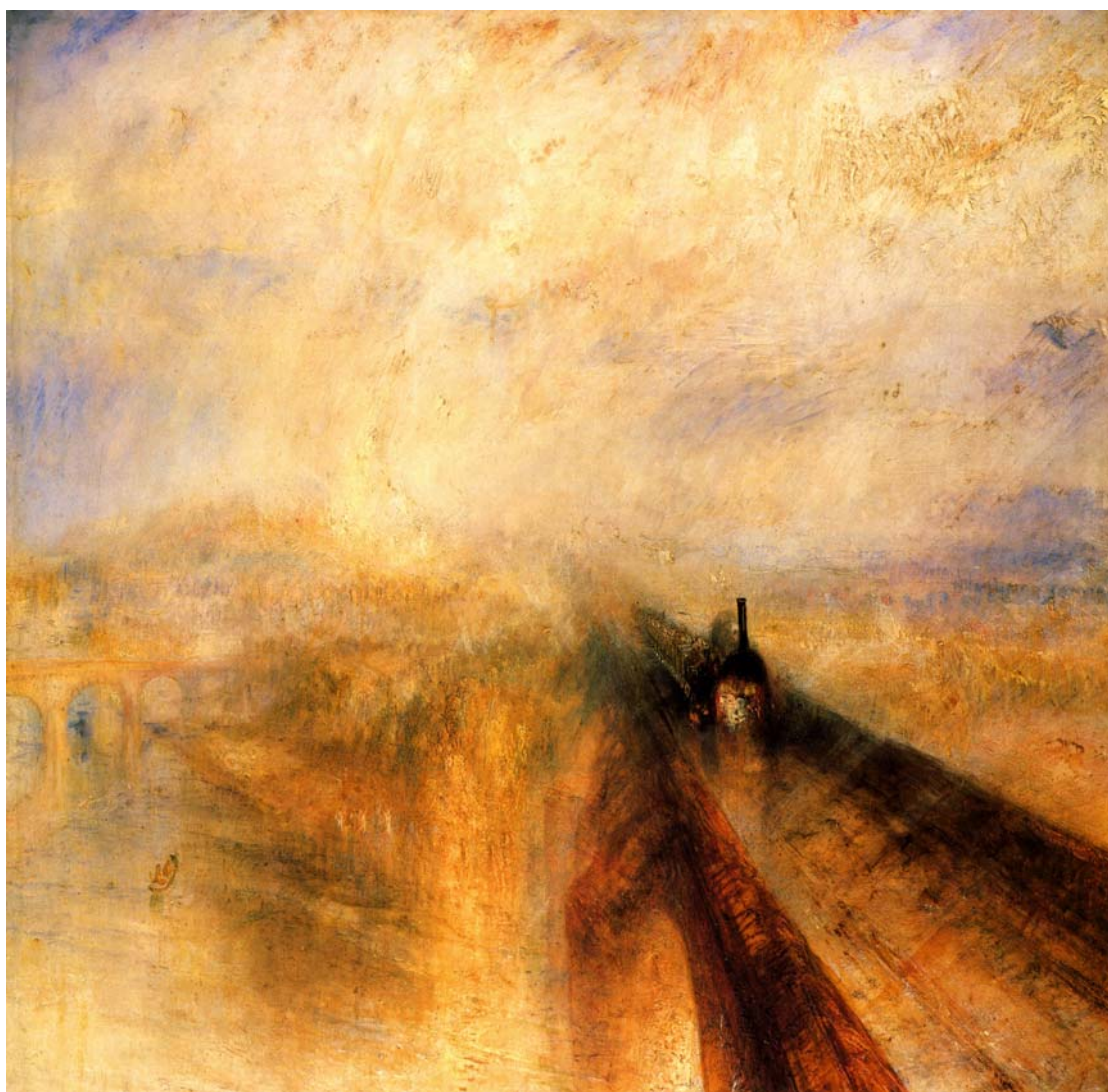
*Похороны Уилки на корабле (1842)*



*Метель. Остов корабля и рыбацья лодка (1842)*



*Озеро Цуг (1843)*



*Дождь, пар и скорость (1844)*

Продолжение прил. 3

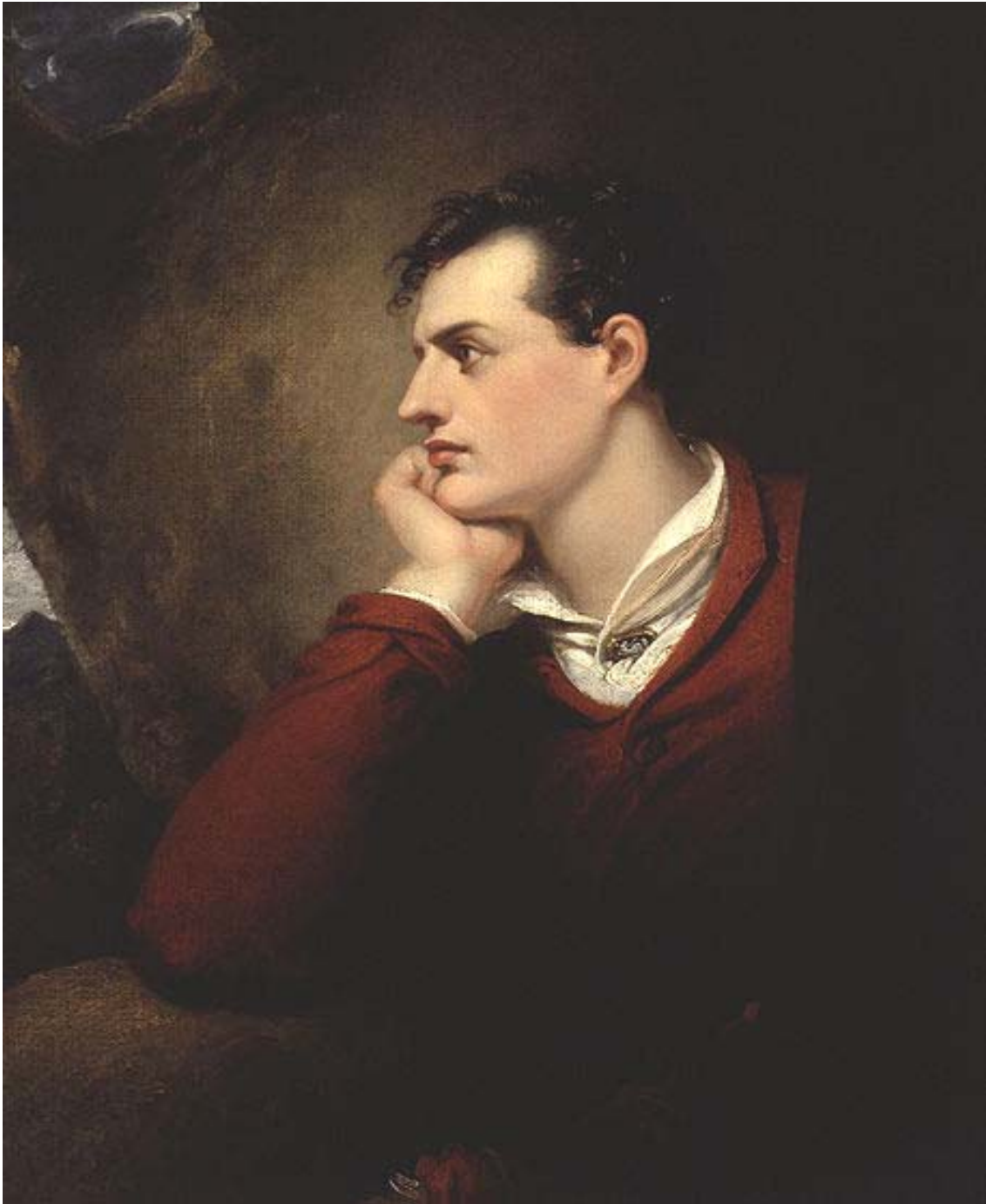
**БИОГРАФИЯ ДЖ. М. У. ТЕРНЕРА**

- 1775 – 23 апреля в Лондоне родился Джозеф Мэллорд Уильям Тернер.
- 1787 – Первые, из дошедших до нас, его зарисовки и рисунки акварелью.
- 1789 – Обучение под руководством Т. Малтона, принят студентом в училище при Королевской академии.
- 1790 – Выставляет свое первое произведение в стенах Королевской академии.
- 1791 – Поездка по западным графствам Англии.
- 1792 – Поездка по Южному и Центральному Уэльсу.
- 1793 – Награжден «Большой Серебряной Палитрой» за пейзаж, выполненный по заказу Королевского общества искусств.
- 1794 – Поездка по центральным графствам Англии и по Северному Уэльсу.
- 1795 – Путешествие по югу Англии и Южному Уэльсу.
- 1796 – В Королевской академии выставляется его первая картина, написанная маслом.
- 1797 – Путешествие по северу Англии и Озерному краю.
- 1798 – Поездка по северу Уэльса.
- 1799 – Избран членом-корреспондентом Королевской академии. Посещает западные графства, Ланкашир и Северный Уэльс.
- 1801 – Путешествует по Шотландии.
- 1802 – Избран академиком Королевской академии. Первое путешествие по Швейцарии.
- 1804 – Смерть матери после продолжительной болезни.
- 1805 – Устраивает первую выставку своих картин в собственной галерее в Лондоне.
- 1807 – Избран профессором по классу перспективы в Королевской академии.
- 1808 – Поездка в Чешир и Уэльс. Первое посещение Фарнли-Холл. Имение У. Фоукса.
- 1811 – Читает первый курс лекций по перспективе в Королевской академии. Совершает поездку по западным графствам, собирая материалы для серии гравюр «Южное побережье».
- 1812 – Первая выдержка из его поэмы «Напрасные надежды» в каталоге Королевской академии.
- 1813 – Завершает роспись Сэндикомб Лодж в Твикенхэме. Путешествует по западным графствам.
- 1814 – Путешествует по западным графствам.
- 1815 – Поездка по Йоркширу.
- 1816 – Поездка по Йоркширу, сбор материала для серии гравюр «Ричмондшир».
- 1817 – Поездка по Бельгии, Германии и Голландии.
- 1818 – Посещает Эдинбург.
- 1819 – У. Фоукс выставляет в своем лондонском особняке 60 акварелей Тернера. Первое посещение Италии: Венеция, Флоренция, Рим и Неаполь.



- 1821 – Посещает Париж, путешествует по северу Франции.
- 1822 – Посещает Эдинбург в связи с официальным визитом туда короля Георга IV.
- 1824 – Поездка на юго-восток Англии. Путешествует по рекам Маас и Мозель.
- 1825 – Посещает Голландию, Германию и Бельгию.
- 1826 – Путешествует по Германии, Бретани и по реке Луаре.
- 1827 – Останавливается в замке Ист-Каус, имение архитектора Дж. Нэша. С осени начинает регулярно навещать Петворт.
- 1828 – Читает последний курс лекций о перспективе в Королевской академии. Посещает во второй раз Италию, останавливается в Риме.
- 1829 – Выставляет 79 акварелей из серии «Англия и Уэльс» в Лондоне. Посещает Париж, Нормандию и Бретань. Смерть отца. Составляет первый вариант завещания.
- 1830 – Путешествует по центральным графствам Англии. В последний раз выставляет свои акварели в Королевской академии.
- 1831 – Посещает Шотландию. Пересматривает завещание.
- 1832 – Посещает Париж. Встречается с Делакура.
- 1833 – Выставляет 66 акварелей из серии «Англия и Уэльс» в Лондоне.
- 1835 – Путешествует по Дании, Пруссии, Саксонии, Богемии, по Рейну и Голландии.
- 1836 – Путешествует по Франции, Швейцарии и реке Валь д’Аосте.
- 1837 – Смерть лорда Эгремонта. Отказывается от должности профессора по классу перспективы в Королевской академии.
- 1839 – Путешествует по рекам Маас и Мозель.
- 1840 – Первая встреча с Дж. Рескиным. Посещает Венецию.
- 1841 – Посещает Швейцарию.
- 1845 – Выступает в роли временного президента Королевской академии. Посещает север Франции, Дьепп и Пикардию.
- 1846 – Переезжает в Челси.
- 1848-1849 – Тяжело заболевает. Исправляет и дополняет завещание.
- 1850 – Последний раз выставляется в Королевской академии.
- 1851 – Умирает 19 декабря в Челси, Лондон.

**Портрет Джорджа Гордона Ноэла Байрона (1788-1824)**



Artist Richard Westall (1813)

**Биография Дж.Г.Н. Байрона**

- 1788 – Родился 22 января в Лондоне.
- 1798 – Частная школа в Далвиче, классическая гимназия в Абердине.
- 1798 – Титул лорда и родовое поместье Байронов – Ньюстедское аббатство. Влюбляется в кузину Мэри Дафф.
- 1799-1801 – Школе доктора Глени. Влюбляется в кузину Маргариту Паркер.
- 1801 – Закрытая школа в Хэрроу.
- 1803-1804 – Влюбляется в мисс Чаворт.
- 1805-1808 – Тринити колледж Кембриджского университета.
- 1806 – «Стихи на случай».
- 1807 – Первая книга «Часы Досуга».
- 1808 – Лондон. Критика на «Часы досуга» в «Эдинбургском Обозрении».
- 1809 – «Английские барды и шотландские обозреватели». Член Палаты Лордов. Путешествие в Португалию, Испанию, Албанию, Турцию, Грецию.
- 1811 – Смерть матери.
- 1812 – Речь в Палате Лордов. «Ода авторам билля против разрушителей станков». 1-я и 2-я песни поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда». Роман с Кэролайн Лэм.
- 1813 – «Вальс», «Проклятие Минервы», «Гяур», «Абидосская невеста». Увлечение сводной сестрой Августой. Предложение мисс Анне Изабелле Милбенк – отказ.
- 1814 – «Корсар», «Лара», «Еврейская мелодия», Предложение Милбенк принято.
- 1815 – Венчание. Рождение дочери Ады.
- 1816 – Развод. «Прощание с леди Байрон». Продажа имения Ньюстед. Швейцария. Встреча с Шелли. «Осада Коринфа», «Паризина», «Шильонский узник». Венеция.
- 1817 – 3-я песнь «Чайльд-Гарольда», «Беппо», «Манфред», «Жалоба Тассо».
- 1818 – «Ода к Венеции», 1-я песнь «Дон-Жуана», «Мазепа», 2-я песнь «Дон-Жуана», 4-я песнь «Чайльд-Гарольда».
- 1819 – Встреча с графиней Гвиччиоли. 3-4 песни «Дон-Жуана», «Пророчество Данте».
- 1820 – «Первая песнь Морганте Маджиора», «Пророчество Данте», перевел «Франчески да Римини», «Марино Фальеро», 5-я песнь «Дон-Жуана».
- 1821 – «Сарданапал», «Письма к Баульсу», «Двое Фоскари», «Каин», «Видение суда», «Небо и земля», «Вернер», «Ирландская аватара», «Бронзовый век». Пиза. Смерть Шелли. Совместное издание с Мэри Шелли английского журнала «Либерал».
- 1822 – 6, 7 и 8-я песни «Дон-Жуана», 9, 10 и 11-я песни «Дон-Жуана», «Вернер». Генуя.
- 1823 – «Бронзовый век», «Остров». Покупка английского брига, припасов, оружия. Греция. «Песнь к сулютам», «Последние слова о Греции», «Из дневника в Кефалонии».
- 1824 – 12-я и 13-я песни «Дон-Жуана». Болезнь и смерть 19 апреля в Миссолунги (Греция). Погребён в церкви Ханкелл-Торкард неподалёку от Ньюстедского аббатства в Ноттингемшире.

## О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. АРХИТЕКТУРА АНГЛИИ XIX ВЕКА.....	6
1.1. Поиск культурной идентичности.....	6
1.2. Стиль Регентства в Англии (Дж. Нэш) .....	11
1.3. Архитектура романтизма.....	31
1.4. Индустриальная архитектура .....	45
2. ХУДОЖНИК В КУЛЬТУРЕ АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА: ДЖ. КОНСТЕБЛ И У. ТЕРНЕР .....	51
2.1. История возникновения пейзажа как жанра живописи в Англии .....	51
2.2. Романтизм в английской живописи начала XIX в. ....	52
2.3. Путь в искусство Джона Констебла .....	56
2.4. Особенности творчества Уильяма Тернера .....	66
3. ТЕМА ПУТЕШЕСТВИЯ В АНГЛИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВВ. ....	90
3.1. Путешествие как культурная универсалия .....	90
3.2. Тема путешествия в английской художественной литературе XVIII–XIX вв. ...	98
3.3. Путешествие как феномен романтической культуры (Дж. Байрон) .....	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	138
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	145
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	156

Научное издание

Сботова Светлана Викторовна  
Козина Татьяна Алексеевна  
Стешина Елена Геннадьевна

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ  
НА ЗАНЯТИЯХ ПО АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ  
У СТУДЕНТОВ-БАКАЛАВРОВ АРХИТЕКТУРНОГО ФАКУЛЬТЕТА  
Монография

В авторской редакции  
Верстка Н.А. Сазонова

Подписано в печать 21.01.14. Формат 60×84/16.  
Бумага офисная «Снегурочка». Печать на ризографе.  
Усл.печ.л. 11,86. Уч.-изд.л. 12,75. Тираж 500 экз. 1-й завод 100 экз.  
Заказ № 6.

Издательство ПГУАС.  
440028, г.Пенза, ул. Германа Титова, 28.