

Ильин Аким Васильевич

АНТИВИКТОРИАНСКАЯ РЕАКЦИЯ В БРИТАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ КОНЦА 30-Х – 90-Х ГГ. XIX В.

Статья посвящена анализу антивикторианских контркультурных умонастроений в британской художественной критике Викторианской эпохи – трудах О. Пьюджина, Р. Ворнэма, Дж. Рескина, У. Морриса. Особое внимание в статье уделено выявлению специфических методологических оснований критико-аналитического подхода указанных представителей британской художественной интеллигенции к осмыслению проблем современной им викторианской художественной культуры, а также дается характеристика разработанных ими практических рекомендаций, направленных на решение данных проблем.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/2-1/17.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (40): в 2-х ч. Ч. I. С. 70-77. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

11. **Население России в XX веке:** в 3-х т. М.: РОССПЭН, 2000. Т. 1. 463 с.
12. **Население Урала. XX век. История демографического развития** / отв. ред. В. В. Алексеев. Екатеринбург: Изд-во «Екатеринбург», 1996. 212 с.
13. **Слезин А. А.** «Миру крикнули громко...»: комсомол Центрального Черноземья в духовной жизни общества 1921-1929 гг.: социально-политические аспекты. Тамбов, 2002. 146 с.
14. **Слезин А. А.** Социально-политические аспекты участия комсомола 1920-х годов в ликвидации неграмотности // Молодежь России: история и современность. Омск, 2002. Вып. 3. С. 37-45.
15. **Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства СССР (СЗ СССР).** 1930. № 39.
16. **Уральский статистический ежегодник. 1923-24 г.** / ред. В. С. Немчинов, П. Ф. Неволин. Свердловск: Изд. Уралоблисполкома, 1925. 611 с.
17. **Чуфаров В. Г.** Деятельность партийных организаций Урала по осуществлению культурной революции (1920-1937 гг.). Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1970. 378 с.
18. **Этнодемографическое развитие Урала в XIX-XX вв.** (Историко-социологический подход) / отв. ред. В. В. Алексеев. Екатеринбург: Изд-во «Екатеринбург», 2000. 104 с.

**LITERACY OF URAL TOWNSPEOPLE
(ACCORDING TO POPULATION CENSUS DATA OF 1920, 1926 AND 1939)**

Zhuravleva Vera Anatol'evna, Ph. D. in History, Associate Professor
South Ural State University (Branch) in Zlatoust
zhuravlvera@yandex.ru

In the article the evolution of Ural townspeople literacy is analyzed according to the population census data of 1920, 1926 and 1939. The author concludes that by the end of the 1930s the number of townspeople able to read and write grew up thanks to the establishment of primary school education and the organization of literacy school system. But the absolute literacy of population among children and teenagers was not achieved. Education level remained low. Basically regional townspeople had primary education.

Key words and phrases: historical demography; townspeople of Ural; population census; literacy; illiteracy; literacy campaign.

УДК [7.072.2+7.072.3]:7.035

Искусствоведение

Статья посвящена анализу антивикторианских контркультурных умонастроений в британской художественной критике Викторианской эпохи – трудах О. Пьюджина, Р. Ворнэма, Дж. Рескина, У. Морриса. Особое внимание в статье уделено выявлению специфических методологических оснований критико-аналитического подхода указанных представителей британской художественной интеллигенции к осмыслению проблем современной им викторианской художественной культуры, а также дается характеристика разработанных ими практических рекомендаций, направленных на решение данных проблем.

Ключевые слова и фразы: Великобритания; Викторианская эпоха; британская художественная критика; викторианство; викторианская художественная культура; контркультурная реакция; антивикторианская реакция.

Ильин Аким Васильевич

Московский государственный университет культуры и искусств
akim_ilin@mail.ru

**АНТИВИКТОРИАНСКАЯ РЕАКЦИЯ В БРИТАНСКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ КОНЦА 30-Х – 90-Х ГГ. XIX В. ©**

В наши дни ввиду усиления кризисных явлений в современной культуре в рамках социально-гуманитарных наук больше внимания стало уделяться изучению различного рода контркультур, возникновение которых часто свидетельствует о назревании кризиса ряда фундаментальных установок доминирующей культуры. К настоящему моменту различными культурологическими исследованиями, как отечественными, так и зарубежными, доказано, что контркультурные явления, несущие в своей основе деструктивное начало по отношению к фундаментальным установкам доминирующей культуры, играют важную роль в процессах социокультурной динамики, часто способствуют формированию культуры нового типа. Осознание современными исследователями важной роли контркультурных явлений в социокультурных процессах сделало изучение контркультур особо актуальным.

Одним из частных проявлений феномена контркультуры в истории европейской художественной культуры была антивикторианская реакция в художественной культуре Великобритании периода правления королевы Виктории (1837-1901), не изучавшаяся до настоящего времени в качестве уникального культурного явления как в рамках отечественного, так и зарубежного искусствоведения. В исследовании данного

культурного явления особое значение имеет обращение к художественной критике Великобритании конца 1830-х–1890-х гг., так как именно в британской художественной критике указанного периода получили наиболее подробное осмысление проблемы викторианской художественной культуры.

В отличие от понятия «Викторианская эпоха», используемого для обозначения как собственно периода правления королевы Виктории, так и особой эпохи в культуре Великобритании XIX в., понятие «викторианство» («victorianism») используется преимущественно в культурологическом ключе с целью обозначения доминантных тенденций в развитии британской культуры рассматриваемого периода. Так, в викторианской повседневной культуре преобладал строгий кодекс социально-этических норм, широкое распространение получила вера в превосходство британской нации и особые достижения Великобритании в сфере научно-технического прогресса. К числу доминантных тенденций в развитии викторианской художественной культуры XIX в. можно отнести: доминирование эклектического ретроспективизма в архитектуре, дизайне интерьеров и декоративно-прикладном искусстве, заключавшегося в сочетании порой абсолютно не сочетаемых с художественной точки зрения стилей; широкое распространение практики производства предметов декоративно-прикладного искусства массовым промышленным способом, часто из дешевых материалов, лишь имитировавших роскошь; моду на т.н. «вещные» эклектичные интерьеры в дизайне интерьеров викторианских домов и квартир.

На протяжении практически всего XIX столетия – с конца 1830-х гг. и вплоть до начала XX в. – доминантные тенденции в развитии викторианской художественной культуры неоднократно подвергались критическому осмыслению в трудах британских искусствоведов, художников и архитекторов. Особенность подобных работ заключалась в специфике методологического подхода авторов к выявлению и анализу проблем современной им викторианской художественной культуры, а именно – рассмотрении последних не только в контексте собственно искусствоведческого подхода, но и в более широком, культурологическом и социолого-искусствоведческом ключе. Для данного подхода был характерен анализ проблем искусства и художественного творчества в их связи с социально-этической и социально-экономической проблематикой.

В первой половине XIX в. проблемы соотношения промышленного развития, искусства и морали получили достаточно подробное осмысление в художественно-теоретических и критических работах английского архитектора Огастеса Уилби Нортмора Пьюджина (Augustus Welby Northmore Pugin). Пьюджин был одним из крупнейших представителей Готического Возрождения – художественного течения второй половины XVIII – XIX столетия, затронувшим, прежде всего, архитектуру, скульптуру, декоративно-прикладное искусство.

Как отмечает искусствовед Розалинд Блейкли (Rosalind Blakesley), интерес к художественной культуре Средних веков в XIX в. был обусловлен рядом причин. Во-первых, считалось, что искусство в Средние века ценилось выше; во-вторых, достаточно устойчивым было мнение о доминировании индивидуального труда ремесленника и высоком качестве его работы; и, наконец, считалось, что конструктивные особенности готической архитектуры могут стать прекрасным решением в разработке основ современного дизайна [18, p. 14].

Для Пьюджина готика была больше, чем просто стилем: он понимал ее как особую систему мировоззрения, выражение религиозных чувств средневекового человека в камне [20, p. 2; 21, p. 30, 36-37]. В своей книге «Контрасты, или сравнение благородных зданий четырнадцатого и пятнадцатого веков с соответствующими строениями сегодняшнего дня, говорящими о современном упадке вкуса» («Contrasts; or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste», 1836) Пьюджин подверг критическому осмыслению уровень развития архитектуры и социальной организации в Средние века и современной ему Великобритании на основе широкого компаративного иллюстративного ряда, представлявшего собой цикл парных рисунков. Данные рисунки были призваны констатировать снижение качества британской архитектуры первой трети XIX столетия и ухудшение нравов современного Пьюджину общества по сравнению с архитектурой и высокими христианскими моральными ценностями эпохи Средневековья (см., например, такие рисунки Пьюджина в иллюстративном приложении к его книге «Контрасты...» [20] как «Противоположные приходские церкви» («Contrasted Parochial Churches»), «Противоположные епископские резиденции» («Contrasted Episcopal Residences»), «Противоположные ратуши» («Contrasted Town Halls»), «Католический город в 1440 г.» («Catholic Town in 1440») и «Тот же город в 1840 г.» («The Same Town in 1840»), «Противоположные дома для бедняков» («Contrasted Residences for the Poor») и др.).

Безусловно, Пьюджин игнорировал многие социальные проблемы Средневековья, однако его представление о существовании устойчивой связи между моралью, художественным творчеством и окружающей средой (как природной, так и социальной) стимулировало дальнейшее критическое осмысление британского искусства и дизайна.

В ряде своих художественно-теоретических работ Пьюджин выступает с резкой критикой стилевого эклектизма в современной ему британской архитектуре [19, p. 1-2, 5; 20, p. 30-31; 21, p. 48], которую он характеризует в целом как «национальный позор» [20, p. 31]. По мнению Пьюджина, распространение стилевого эклектизма в британской архитектуре XIX столетия свидетельствует не только о низком уровне эстетических вкусов его современников [Ibidem], но и ведет к утрате художественной специфики британской национальной архитектурной школы [Ibidem, p. 48]. В противовес эклектике Пьюджин считает необходимым возрождение национальных архитектурных традиций, которые он связывает с английской христианской готической архитектурой эпохи Средневековья [19, p. 6]. Следует отметить, что в своих художественно-теоретических и критических работах вместо понятий «готическая архитектура» («Gothic architecture») и «готический стиль» («the Gothic style») Пьюджин использует также понятия «стрельчатая архитектура» («pointed architecture») и «стрельчатый стиль» («the pointed style») [19; 20; 21]. Выбор Пьюджином в качестве

национального стиля средневековой английской готики обусловлен двумя причинами. Во-первых, как отмечает Пьюджин, Великобритания – христианская страна, и архитектура данной страны должна обнаруживать прямую связь с ее древними христианскими традициями [19, р. 6, 21]. Во-вторых, по мнению Пьюджина, готический стиль в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве соответствует тем требованиям, которые он как архитектор и дизайнер предъявляет к соответствующим сферам художественного творчества [21, р. 1-2]. Данные требования заключаются в следующем:

– в структуре здания не должно быть элементов, которые не являются необходимыми применительно к его конструктивной основе [Ibidem, р. 1];

– все элементы декоративного оформления здания должны служить украшением его конструктивной составляющей, а разработка архитектурного декора, таким образом, должна быть подчинена конструктивной основе здания [Ibidem];

– в «чистой» архитектуре не должно быть «лишних» деталей: любая мельчайшая деталь должна иметь какое-то значение или служить какой-то цели [Ibidem];

– архитекторы и дизайнеры в своей профессиональной практике должны соблюдать принцип «верности» материалу: конструктивная основа здания, а также элементы его декоративного оформления должны разрабатываться с учетом особенностей лежащего в их основе материала [Ibidem];

– архитектура и декоративное оформление здания должны соотноситься с его целевым назначением [20, р. 1];

– произведение архитектуры должно гармонировать с окружающим его природным ландшафтом [19, р. 21].

Отношение Пьюджина к использованию технических достижений в сфере архитектуры и дизайна имело двойственный характер. С одной стороны, он констатировал снижение качества дизайна произведений декоративно-прикладного искусства, создававшихся при помощи новых промышленных технологий и вспомогательных технических средств [20, р. 30, 35]. С другой стороны, Пьюджин не требовал отказа от индустриальных и технических новшеств как таковых, предлагая лишь ограничить их практическое применение процессом создания конструктивной основы будущих архитектурных сооружений или произведений декоративно-прикладного искусства, исключив, таким образом, возможность их использования непосредственно в сфере дизайнерской практики, требующей активного художественно-творческого участия человека [19, р. 40-42].

В начале 1850-х гг. осмыслению как положительных, так и негативных следствий активного промышленного развития Великобритании в первой половине XIX в. способствовало проведение в Лондоне Всемирной промышленной выставки, т.н. «Великой выставки». Выставка, проходившая с 1 мая по 15 октября 1851 г., разместилась в большом здании Хрустального дворца, специально возведенного для данного события в Гайдпарке по проекту архитектора Джозефа Пэкстона (Joseph Paxton). Экспонаты выставки были распределены по четырем основным разделам: сырье; машинное оборудование; промышленные изделия; изобразительное искусство. Выставка продемонстрировала амбивалентный характер результатов промышленной революции в Великобритании: с одной стороны, – высокие достижения в области индустриальных технологий, с другой стороны, – низкий уровень художественных характеристик предметов декоративно-прикладного искусства, изготовленных промышленным способом.

Представленные на выставке произведения декоративно-прикладного искусства были подвергнуты художественно-критическому анализу английским искусствоведом Ральфом Николсоном Ворнэмом (Ralph Nicholson Wornum) в эссе «Выставка как урок вкуса» («The Exhibition as a Lesson in Taste», 1851) для иллюстрированного каталога Всемирной выставки [22]. В своем эссе Ворнэм констатировал более высокие достижения Франции в области дизайна по сравнению с другими европейскими странами, а также отметил, что в художественно-стилистическом отношении в целом на выставке не было ничего нового: оформление большинства представленных на ней произведений декоративно-прикладного искусства представляло собой всего лишь интерпретацию существовавших ранее художественных стилей [Ibidem, р. V***]. Согласно свидетельству Ворнэма, в британской секции выставки были представлены предметы широкого потребления достаточно высокого качества, но при этом, посредством более тщательного изучения, обратив внимание на абстрактный вкус в области дизайна, следовало признать определенно более низкое качество [Ibidem, р. VI***].

Глубокий анализ негативные следствия индустриальной революции, а также эстетические «проблемы» викторианского искусства и дизайна получили в трудах искусствоведа, художника и поэта Джона Рескина (John Ruskin). В отличие от Пьюджина, Рескин в своих теоретических и художественно-критических работах выражает резкое неприятие промышленной революции и ее результатов, акцентируя внимание на порабощении современных ему простых рабочих, а также указывая на деградацию морального состояния и эстетических вкусов современного ему британского общества [14; 16; 17]. Неприятие Рескином промышленного способа производства, а также его критическое отношение к викторианскому искусству и дизайну (как с эстетических, так и с этических позиций) проистекают из его общей теории искусства, в которой понятия «мораль», «духовность», «искусство», «природа» оказываются логически связанными между собой и образуют основу всей эстетики Рескина.

Рескин, подобно Пьюджину, полагает, что искусство имеет не только эстетическую, но и этическую природу, обнаруживая прямую связь с моралью. По мнению Рескина, этическая составляющая произведения искусства находится в прямой зависимости от моральных качеств создающего его субъекта [14, с. 114-115]. Данное положение своей теории искусства Рескин переносит на искусство отдельно взятой страны в целом, утверждая, что «искусство как главная продуктивная и образующая сила страны есть точный показатель ее нравственной жизни. Благородное искусство могут создать только благородные люди...» [16, с. 70]. Исходя из данного своего представления о детерминированности этической составляющей художественной культуры

конкретного национального сообщества доминирующими в этом сообществе моральными ценностями, Рескин связывает низкое качество викторианского дизайна, а также эклектизм в британской архитектуре, демонстрирующий в отдельных случаях отсутствие вкуса, как у архитектора, так и у заказчика, с деградацией моральных ценностей викторианского капиталистического общества. Последняя, как полагает Рескин, тесно связана со снижением способности у его современников к восприятию истинно прекрасного, так как «хороший вкус есть существенно нравственное качество» [14, с. 15]. Потеря истинных эстетических критериев по Рескину приводит к тому, что само искусство начинает приравниваться к испорченному вкусу [16, с. 45]. Выход из данной ситуации Рескин видит как в возрождении высоких моральных ценностей, так и в эстетическом воспитании современного ему поколения, для чего необходимо «заставить человека поступать не только хорошо, но и наслаждаться хорошим» [14, с. 16]. Добыть хорошее искусство в таком случае можно только единственным способом – любить его [Там же, с. 32]. Последнее, как полагает Рескин, является весьма затруднительным в современной ему Великобритании, где произведения искусства превращаются постепенно всего лишь в предмет купли-продажи [Там же, с. 32-33]. Будучи таковым, искусство теряет свое высокое предназначение, поэтому Рескин настаивает на том, что «не ради гордости и не ради наживы, а только ради любви должен работать художник; ради любви к своему искусству, или к своему ближнему, или какой-нибудь другой, основанной на них, но еще высшей любви» [Там же, с. 187].

По мнению Рескина, назначение искусства сводится к трем основным целям: укрепление религиозного чувства (сопряженного у Рескина не с церковностью, а с духовным началом как таковым, заложенным в человеке), подъем нравственного состояния и оказание практической пользы [16, с. 116]. Последняя по Рескину заключается в том, что искусство, во-первых, является орудием знания (представляет человеческому взору те предметы и явления, которые не могла бы без искусства описать наука, либо удержать человеческая память), а во-вторых, «придает прелесть и ценность предметам повседневного потребления: одежде, мебели, жилищу» [Там же, с. 167]. Вторую функцию выполняет декоративно-прикладное искусство, которое, по мнению Рескина, в современной ему Великобритании неоправданно профанируется, считается низшим видом искусства, хотя на самом деле оно обладает преимуществом, т.к. по природе своей всегда привязано к конкретному месту или предмету и, как следствие, несет конкретную пользу [14, с. 193-194]. При этом, выступая с критикой перегруженности различными декоративными элементами предметов викторианского прикладного искусства, Рескин утверждает, что в процессе создания произведений декоративно-прикладного искусства необходимо соблюдать принципы меры и гармонии: красоте необходимо отводить «такое место, где можно спокойно созерцать ее; но не следует скрывать прекрасной формой настоящее назначение и характер предмета...» [Там же, с. 230]. Таким образом, Рескин, подобно Пьюджину, выдвигает принцип «функциональной честности» («верности цели»), но только в данном случае не в отношении архитектуры, а применительно к декоративно-прикладному искусству.

По мнению Рескина, высокое искусство предполагает любовь к истинно прекрасному, заключенному, прежде всего, в природе [17, с. 170], а также личностно-творческое начало, т.е. наличие творческого воображения и непосредственное участие художника в творческом процессе создания произведения искусства [14, с. 121]. Исходя из последнего требования Рескина применительно к искусству и художественному творчеству, предметы декоративно-прикладного искусства, выпущенные промышленным способом, считать истинным искусством как таковым нельзя, т.к. в их создании отсутствует главная составляющая – человек как мыслящий субъект, творческое начало.

В ряде своих работ Рескин подвергает художественно-критическому осмыслению проблемы современной ему архитектуры, формулируя при этом основные положения своей теории архитектуры [14; 15; 16; 17]. Выступая с критикой эстетики городской среды современного ему викторианского промышленного города, Рескин фактически обращается к проблематике, которая в конце XX в. ляжет в основу науки видеозкологии. Как полагает Рескин, задачи архитектуры заключаются в том, чтобы, во-первых, способствовать «укреплению душевного здоровья, придавая силы и доставляя радость» [17, с. 55], а во-вторых, «насколько возможно заменять нам природу, говорить нам о ней... давать нам образы, заимствованные у природы...» [14, с. 219]. Вместо этого жителю викторианского города, согласно замечанию Рескина, приходится наслаждаться «угрюмыми решетками и мрачными зданиями, глупым великолепием магазинов и бесцветным щегольством клубов...» [Там же]. Иными словами, архитектура викторианского города не видеозкологична: она, по мнению Рескина, демонстрирует не только потерю современным ему поколением способности к восприятию истинно прекрасного, но и негативно влияет с психологической точки зрения на британского горожанина [Там же, с. 219-220].

В своем труде «Семь светочей архитектуры» («The Seven Lamps of Architecture», 1849) Рескин предложил практические рекомендации по повышению качества современной ему архитектуры. В данной работе Рескин изложил семь принципов, или так называемых «светочей» архитектуры, которыми, по его мнению, должен руководствоваться любой архитектор в своей профессиональной практике.

Во-первых, это «Светоч Жертвы». Создание истинного произведения искусства, как отмечает Рескин, требует от архитектора жертвенности, предполагающей ограничение личных амбиций с целью достижения гармонии в создаваемом строении, как с конструктивной, так и с эстетической точки зрения, – «самоотречение как путь к достижению внутренней дисциплины» [17, с. 58].

Во-вторых, неотъемлемое правило, которому должен следовать каждый архитектор, – «Светоч Истины». По мнению Рескина, архитектор в своей профессиональной практике должен избегать подделок любого рода (имитация конструктивных элементов и опор, не несущих никакой инженерной функциональной нагрузки; живописные имитации материала либо иллюзорное изображение скульптурного декора на поверхности; использование различных элементов декоративного оформления, изготовленных машинным способом) [Там же, с. 86-87].

В-третьих, важную роль в архитектуре, по мнению Рескина, играет «Светоч Силы». Архитектура, основанная на подражании природным формам, с одной стороны, выражает Духовную Силу, заложенную в природе, а с другой стороны, – преобразующую силу архитектора как творца [Там же, с. 126-128]. В связи с этим Рескин полагает, что в зданиях, построенных человеком, должно быть заключено «поклонение» природной силе в различных ее проявлениях, ибо «это, и еще большее величие человек способен выражать в собственных творениях» [Там же, с. 129].

Четвертым «светочем» архитектуры по Рескину является «Светоч Красоты». Для Джона Рескина красота в архитектуре, точно так же, как и в искусстве в целом, предполагает обращение архитектора в его творчестве к природным формам [Там же, с. 127, 186].

Пятым «светочем» архитектуры, согласно архитектурной теории Рескина, является «Светоч Жизни». По мнению Джона Рескина, признаком безжизненности современного ему искусства являются не заимствование и подражание, а то, что она «заимствует без интереса и подражает без разбору» [Там же, с. 234]. Рескин же, как в отношении искусства в целом, так и архитектуры в частности, настаивает на здоровом и живом подражании, суть которого есть «его Откровенность и его Смелость, причем Откровенность его особая, ибо живое подражание никогда не делает попытки скрыть источник и меру заимствования» [Там же, с. 235]. Еще одним признаком «живой архитектуры», по мнению Рескина, является использование ручного труда в декоративном оформлении здания в противовес использованию элементов декора, изготовленных машинным способом [Там же, с. 256-257]. Таким образом, «живая архитектура» по Рескину должна обладать как минимум тремя качествами: «откровенность», «смелость», наличие ручного труда.

Шестой «светоч» архитектуры Рескин называет «Светочем Памяти», «ибо, именно становясь мемориальными и монументальными, общественные и жилые здания достигают подлинного совершенства» [Там же, с. 267], что, во-первых, достигается основательностью строительного подхода и, как следствие, прочностью готовой постройки, а во-вторых, – наполнением украшений зданий историческими и метафорическими смыслами. В связи с этим Рескин заключает, что жилые здания, как и общественные, должны строиться с таким расчетом, чтобы прослужить многим поколениям [Там же]. Исходя из данного тезиса, Рескин выступает с критикой современной ему британской массовой жилой архитектуры, которая, по его мнению, свидетельствует о том, что корни «национального величия, должно быть, глубоко подорваны, если они так слабо укоренены в родной почве; что эти убогие неуютные жилища являются признаком большой и повсеместно растущей неудовлетворенности; что они – свидетельство времени, когда цель каждого человека – оказаться в более высокой сфере, чем ему свойственно, и когда прошлое каждого человека для него – привычный объект презрения...» [Там же, с. 268-269]. Таким образом, архитектура для Рескина, как и искусство в целом, является частным идентификатором морального состояния нации. Поэтому низкое качество массовой викторианской жилой архитектуры Рескин связывает не только с потерей высоких эстетических ценностей, но и с моральной деградацией современного ему британского общества.

Седьмой «светоч» архитектуры по Рескину – «Светоч Повиновения». Творчество архитектора должно предполагать повиновение – следование некоторым общепринятым правилам (стилю), не исключаяющее при этом самостоятельности, иначе повиновение превратилось бы в простое подчинение [Там же, с. 291-294]. Выступая с критикой викторианской эклектики, Рескин отмечает, что «архитектура любой страны велика только тогда, когда ее законы настолько общеприняты и упрочены, как и национальный язык, и когда местные различия в стиле – не более чем диалекты того же языка» [Там же, с. 294]. В связи с этим Рескин приходит к выводу, что современной ему британской архитектуре нужен некий единый стиль, на основе которого можно было бы сформировать национальную архитектурную школу и который можно было бы преподавать, в силу его общепринятости, во всех британских учебных заведениях [Там же, с. 295, 298]. По мнению Рескина, выбор мог бы лежать между следующими четырьмя стилями: романский стиль Пизы; ранняя готика Западной Италии; венецианская готика; ранний «украшенный» стиль английской готики. Из всех данных стилей Рескин отдает предпочтение последнему [Там же, с. 301], т.к. ранняя английская «украшенная» готика во многом соответствует тем требованиям, которые Рескин предъявляет к архитектуре в целом [15, с. 143-169].

Отдавая приоритет раннему «украшенному» стилю средневековой английской готики, Рескин выступает с резкой критикой викторианской неоготики, которая, по его мнению, может свидетельствовать лишь об упадке искусства, так как ее характерной чертой является «архитектурное излишество», избыточность [17, с. 184], а «избыточность и многочисленность изгибов всегда свидетельствует об иссякающей энергии и исчерпанном вдохновении» [15, с. 293-294].

Художественно-эстетические проблемы, исследуемые в трудах Джона Рескина, получили свое дальнейшее осмысление в работах Уильяма Морриса (William Morris), ставшего фактически последователем Рескина.

Как и Рескин, Моррис выступает с критикой викторианского искусства и дизайна, констатируя при этом низкий уровень эстетических вкусов большинства представителей современного ему британского общества, а также выявляя негативные следствия распространения массового промышленного производства и углубления процессов коммерциализации различных составляющих повседневной жизни на развитие британского искусства и качественную составляющую его потребления. Моррис отмечает, что подлинное искусство вскоре может погибнуть вообще, «хотя псевдоискусство может занять его место и превосходно развиваться благодаря дилетантствующим и изысканным дамам и джентльменам...» [13, с. 70].

Как художник Уильям Моррис проявил себя преимущественно в области создания предметов декоративно-прикладного искусства и разработки дизайна интерьеров. Поэтому в своих художественно-критических

работах он обращается, прежде всего, к проблемам современного ему британского декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Как и Джон Рескин, Моррис отмечает, что в Викторианской Англии различные отрасли декоративно-прикладного искусства неоправданно профанируются, «становятся тривиальными, механическими, неспособными сопротивляться переменам, вызываемым модой или недобросовестностью...» [12, с. 245]. Выступая с критикой викторианской эклектичной архитектуры и декоративно-прикладного искусства, Моррис, подобно Рескину, предлагает практические советы, которыми, по его мнению, следует руководствоваться архитекторам и дизайнерам в их профессиональной деятельности. Практически все моррисовские советы сопоставимы с аналогичными требованиями, выдвигаемыми применительно к архитектуре и искусству в целом Джоном Рескином. Это отмечает и сам Моррис: «Я столь многому научился у Джона Рескина, что постоянно чувствую, как в моих словах эхом отдаются его идеи» [11, с. 107].

Моррис трактует понятие «декоративно-прикладное искусство» в расширительном смысле: «На мой взгляд, мы только из соображения удобства отделяем живопись и скульптуру от прикладного искусства; по сути дела, синоним прикладного искусства – это архитектура, и я должен сказать, что живопись и скульптура в жизни применяются мало; исключить надо лишь случаи, когда произведения этих искусств входят как часть в архитектурный ансамбль» [5, с. 297]. Исходя из специфики данного определения, требования, предъявляемые Моррисом к архитектуре, оказываются проецируемыми одновременно на дизайн и декоративно-прикладное искусство как таковое.

Данные требования сводятся к следующему. Во-первых, это требование «простоты» [11, с. 121], которое соотносится с принципом «функциональной честности» Рескина и принципом «верности цели» Пьюджина: эстетическая составляющая произведения архитектуры или декоративно-прикладного искусства не должна вступать в противоречие с его функциональным назначением, следует избегать перегруженности декоративными элементами.

Во-вторых, Моррис полагает, что в основе любого архитектурного проекта должен лежать принцип «основательности» [Там же]. Требование «основательности» соответствует «Светочу Памяти» Рескина: любое здание должно возводиться «основательно», чтобы прослужить нескольким поколениям. Точно так же и предметы декоративно-прикладного искусства, используемые человеком в быту, должны как можно дольше сохранять свою функциональную пригодность. Призывая архитекторов к «основательности», Моррис задает по сути риторический вопрос: «Разве мы не чувствуем удовольствия при виде старинного дома, думая о всех тех поколениях, которые прожили в нем?» [Там же].

В-третьих, Моррис выдвигает требование «верности материалу», которое соответствует аналогичному принципу Пьюджина, а также соотносится со «Светочем Истины» Рескина: необходимо «максимально использовать материал, но всегда таким образом, чтобы выявить его наиболее характерные свойства» [8, с. 141].

И, наконец, одно из главных требований Морриса применительно к архитектуре и декоративно-прикладному искусству – необходимость подражания природе: «...все, что делается человеческими руками, имеет форму либо прекрасную, либо уродливую; прекрасную, если она гармонирует с природой и соответствует ей; уродливую, если она не соответствует природе и извращает ее» [12, с. 246]. Таким образом, Моррис, говоря о необходимости обращения к природе в процессе поиска художественно-выразительных форм, фактически развивает принцип «природосообразности» в искусстве, который до него также выдвигал Джон Рескин.

Подобно О. Пьюджину и Дж. Рескину, Моррис выступает с критикой стилевого эклектизма в современной ему британской архитектуре, считая необходимым формирование некоего единого национального стиля в архитектуре Великобритании [4, с. 333]. За основу национального стиля в британской архитектуре Моррис, вслед за Пьюджином и Рескином, предлагает взять средневековую готику [Там же, с. 331, 333-334]. По мнению Морриса, готика – «стиль архитектуры, на котором можно возводить настоящее живое искусство, свободное и способное приспособляться к изменяющимся условиям социальной жизни, климата и прочего...» [Там же, с. 331].

В своих критических работах Моррис проповедует особый подход к «правильной» организации труда художника-ремесленника. Моррис понимает под истинным искусством «выражение человеком радости его труда» [10, с. 89]. Исходя из данного представления о специфике искусства и художественного творчества, Моррис критикует как современное ему массовое промышленное производство в целом, так и создание предметов декоративно-прикладного искусства промышленным способом [1; 2; 3; 6; 7; 8; 13]. Однако, в отличие от Рескина, Моррис, подобно О. Пьюджину, не отрицает полностью всю совокупность различных технических достижений в производственном процессе: критикуя промышленное производство, Моррис имеет в виду, прежде всего, «современную машину, которая оказывается словно бы живой и по отношению к которой человек становится придатком, но не старую машину, не тот улучшенный инструмент, который был придатком к человеку и работал, лишь пока его направляла рука» [13, с. 65]. Тем не менее, если речь идет о создании произведений декоративно-прикладного искусства высокого качества, то Моррис советует отказаться и от последнего вида машин и станков [Там же].

В своих художественно-критических работах Моррис обращается также к эстетико-педагогической проблематике. По мнению Морриса, повысить уровень художественно-эстетических вкусов его современников возможно посредством создания эстетически продуманной, гармоничной среды обитания человека [8, с. 143-145; 9, с. 215]. Как полагает Моррис, для повышения качества жизни современного ему общества, привнесения новых эстетических доминант в его повседневную культуру необходимо, чтобы каждому человеку были гарантированы:

– достойная и соответствующая его способностям работа, а также полноценный досуг (социальная составляющая) [9, с. 214-215];

– добротный и красивый дом (эстетико-педагогическая составляющая: эстетически продуманная среда обитания человека как средство его художественного воспитания и приобщения к прекрасному) [Там же, с. 215].

Реализация на практике трех этих положений могла бы, по мнению Морриса, как решить целый ряд назревших социально-экономических противоречий, так и повысить уровень эстетических критериев, которыми руководствуются его современники в повседневной жизни.

На основе вышесказанного можно сделать вывод о том, что в Викторианскую эпоху отдельные представители британской художественной интеллигенции выступали с резкой критикой стилевого эклектизма в викторианской архитектуре (О. Пьюджин, Дж. Рескин, У. Моррис), а также констатировали низкое качество дизайна предметов викторианского декоративно-прикладного искусства, производившихся массовым промышленным способом (О. Пьюджин, Р. Ворнэм, Дж. Рескин, У. Моррис).

В противовес стилевому эклектизму в викторианской архитектуре О. Пьюджин, Дж. Рескин и У. Моррис считали необходимым формирование некоего единого общенационального стиля в архитектуре Великобритании, предлагая взять за его основу средневековую готику.

С целью повышения качества дизайна предметов викторианского декоративно-прикладного искусства О. Пьюджин и У. Моррис призывали к отказу от практики производства последних массовым промышленным способом и максимальному ограничению использования различных вспомогательных технических средств непосредственно в процессе художественного оформления предметов декоративно-прикладного искусства, требующего активного творческого участия человека. В отличие от Пьюджина и Морриса, Дж. Рескин настаивал фактически на полном отказе от использования различного рода машин и станков при создании предметов декоративно-прикладного искусства, отдавая предпочтение традиционному ремесленному способу производства.

Список литературы

1. **Моррис У.** Архитектура и история // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 404-426.
2. **Моррис У.** Будущее архитектуры в условиях цивилизации // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 352-387.
3. **Моррис У.** Возрождение художественного ремесла // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 269-280.
4. **Моррис У.** Готическая архитектура // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 313-334.
5. **Моррис У.** Искусства и ремесла наших дней // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 294-313.
6. **Моррис У.** Искусство, благосостояние и богатство // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 148-168.
7. **Моррис У.** Искусство и его творцы // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 280-294.
8. **Моррис У.** Искусство и красота Земли // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 127-147.
9. **Моррис У.** Искусство и социализм // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 197-220.
10. **Моррис У.** Искусство народа // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 75-97.
11. **Моррис У.** Красота жизни // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 98-126.
12. **Моррис У.** Малые искусства // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 244-269.
13. **Моррис У.** Цели искусства // Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 58-75.
14. **Рескин Дж.** Искусство и действительность / отв. ред. и авт. вступ. статьи О. А. Донских. Изд-е 3-е. Новосибирск: Сова, 2006. 260 с.
15. **Рескин Дж.** Камни Венеции / пер. с англ. А. В. Глебовской, Л. Н. Житковой. СПб.: Азбука-классика, 2009. 352 с.
16. **Рескин Дж.** Лекции об искусстве: курс лекций / под ред. Е. Кононенко; пер. с англ. П. Когана. М.: Б. С. Г.-Пресс, 2006. 319 с.
17. **Рескин Дж.** Семь светочей архитектуры / пер. с англ. М. Куренной, Н. Лебедевой, С. Сухарева. СПб.: Азбука-классика, 2007. 320 с.
18. **Blakesley R. P.** The Arts and Crafts Movement. London: Phaidon, 2006. 272 p.
19. **Pugin A. W.** An Apology for the Revival of Christian Architecture in England // Pugin A. W. The True Principles and Revival of Christian Architecture. Edinburgh: John Grant, 1895. 51+7+10 p.
20. **Pugin A. W.** Contrasts; or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste. London: James Moyes, 1836. IV+50+2+ 17 p.
21. **Pugin A. W.** The True Principles of Pointed or Christian Architecture: Set Forth in Two Lectures Delivered at St. Marie's, Oscott // Pugin A. W. The True Principles and Revival of Christian Architecture. Edinburgh: John Grant, 1895. VIII+56+19 p.
22. **Wornum R. N.** The Exhibition as a Lesson in Taste // The Art-Journal Illustrated Catalogue: The Industry of All Nations, 1851. London: George Virtue, 1851. P. I***-XXII***.

ANTI-VICTORIAN REACTION IN BRITISH ART CRITICISM OF THE END OF THE 30S – THE 90S OF THE XIXTH CENTURY

Ilin Akim Vasil'evich

*Moscow State University of Culture and Arts
akim_ilin@mail.ru*

The article is devoted to the analysis of anti-Victorian countercultural mindset in the British art criticism of the Victorian era – the works of A. Pugin, R. Wornum, J. Ruskin, and W. Morris. Particular attention is paid to the identification of the specific methodological foundations of these British artistic intelligentsia representatives' critical-analytical approach to the comprehension of the problems of the Victorian artistic culture that was contemporary to them, and also the characteristic of practical recommendations aimed at solving these problems and developed by them is given.

Key words and phrases: United Kingdom; Victorian era, British art criticism; Victorianism; Victorian artistic culture; countercultural reaction; anti-Victorian reaction.

УДК 94(47).084.9

Исторические науки и археология

С помощью материалов Государственного архива социально-политической истории Тамбовской области автор характеризует положение евангельских христиан-баптистов в условиях советской действительности второй половины 1950-х годов, показывает формы и методы, используемые евангельскими христианами-баптистами в целях привлечения в свои ряды молодого пополнения. Особое внимание уделено характеристике зарегистрированных общин евангельских христиан-баптистов в Тамбовской области.

Ключевые слова и фразы: религия; атеизм; евангельские христиане-баптисты; молодежь.

Иошкин Михаил Викторович

*Тамбовский государственный технический университет
ioshkin.mihail@mail.ru*

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ХРИСТИАНЕ-БАПТИСТЫ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА МОЛОДЕЖЬ В КОНЦЕ 1950-Х ГОДОВ[©]

В последние годы все больше историки обращают внимание на специфику отношений государства и церкви в период так называемой «оттепели» [2-10]. Появилось немало работ и о внутреннем состоянии Русской православной церкви в данный период [3; 7; 10]. Значительно меньше внимания уделяется нетрадиционным религиозным направлениям, хотя и в данной сфере отечественной историографии есть весьма заметные достижения. В частности, все большее внимание уделяется истории евангельских христиан-баптистов (ЕХБ) [4].

Во второй половине 1950-х годов евангельские христиане-баптисты имели наибольшее влияние среди зарегистрированных общин. Они отрицали таинства, культ икон, посты, монашество, церковную иерархию, считали, что спасают не церковь и не таинства покаяния, а личная вера. Привлекательной для многих была борьба ЕХБ с курением, пьянством, прелюбодеянием, пропаганда святости семейной жизни. Особая трудность для государства в борьбе с данной конфессией была связана с тем, что евангельские христиане-баптисты придерживались строгой политики неучастия в общественной жизни [Там же, с. 195].

Данное объединение возникло в результате слияния евангелистов, баптистов и христиан евангельской веры (пятидесятников) в единый союз в 1944-1945 гг. Евангельские христиане-баптисты принимали и исключали лиц из состава своих религиозных объединений на общих собраниях верующих. Причем прием в объединения ЕХБ на местах новых лиц проводился из числа так называемых приближенных (они проводили в обществах годичный испытательный срок). При приеме приближенных в основной состав за каждого из них давали поручительства не менее двух действительных членов, проводился обряд водного крещения.

Евангельские христиане-баптисты большое внимание уделяли привлечению молодежи в свои общества. Для этого использовались самые разнообразные формы работы. В поселке Ясная Поляна Харьковской области регент общества Резуненко организовал 2 мая 1957 г. маевку в лесу. В ней приняли участие несколько десятков парней и девушек. Играл струнный оркестр, распевались религиозные псалмы. Все участники сфотографировались под лозунгом «Юноши и девушки, любите Бога!». В Краснодаре пресвитер общества Дубовченко создал молодежный музыкальный кружок, регулярно выезжал с ним на прогулки в сельскую местность. Результаты работы ЕХБ с молодежью весьма красноречивы: если в 1955 г. общества, находящиеся на территории РСФСР, подвергли обряду крещения 127 человек в возрасте до 25-ти лет, то в 1956 г. – 327; на территории Украинской ССР данный показатель вырос соответственно с 474-х до 851-го [1, д. 11111, л. 88].