

Ильин Аким Васильевич

**К ПРОБЛЕМЕ ИДЕНТИФИКАЦИИ "ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ" В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ВЕЛИКОБРИТАНИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА**

Несмотря на широкое использование понятия "Эстетическое движение" в специальных культурологических исследованиях, по сей день, ввиду условного характера данного понятия, остается открытым вопрос о степени его научной релевантности. Цель настоящей статьи заключается в анализе данного понятия и выявлении оснований, позволяющих утверждать о развитии "Эстетического движения" в контексте британской художественной культуры последней трети XIX столетия. Эстетизм в статье рассматривается как особое умонастроение среди британских теоретиков искусства, писателей, художников и соответствующая практическая тенденция в художественной культуре Великобритании указанного периода.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2014/3-2/26.html](http://www.gramota.net/materials/3/2014/3-2/26.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2014. № 3 (41): в 2-х ч. Ч. II. С. 97-103. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2014/3-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2014/3-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

## Список литературы

1. **Артемьев С. Е.** Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту: дисс. ... к. искусств. Нижний Новгород, 2007. 178 с.
2. **Вартанова Е. И.** Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта. Саратов, 2003. 23 с.
3. **Гумерова О.** Австро-немецкая симфония и соната в свете эстетики «Бури и натиска». Челябинск, 2010. 162 с.
4. **Маслов Р. А.** История исполнительства на кларнете в XVIII – начале XX вв. М., 2002. 122 с.
5. **Протопопов В.** Полифония В. А. Моцарта // История полифонии. М.: Музыка, 1985. Вып. 3. С. 34-386.
6. **Brumer J.** Clarinet. London, 1979. 260 S.
7. **Kroll O.** Die Klarinette. Kassel, 1965. 94 S.

CONCERTO FOR CLARINET AND ORCHESTRA OF THE XVIII<sup>TH</sup> CENTURY: AT ORIGINS OF GENRE**Zlotnikov Dmitrii Evgen'evich***Saratov State Conservatory (Academy) named after L. V. Sobinov  
zlotnikov2707@rambler.ru*

In this article the attempt is made to trace and identify the characteristic features of the formation and development of the genre of concerto for clarinet and orchestra of the composers of the XVIII<sup>th</sup> century. The concertos for clarinet and orchestra by J. Molter, J. Stamitz, C. Stamitz and W. A. Mozart as the first examples of this genre are chosen as the research material. By the example of these concertos the evolution of instrumentation, concert form, thematic base and the ways of its development are observed, the amount of clarinet usage as a solo instrument by composers is determined as well as the ways of the soloist's and orchestra's cooperation.

*Key words and phrases:* concerto for clarinet and orchestra; concerto genre; J. Molter; J. and C. Stamitz; W. A. Mozart; evolution of instrumentation; cooperation of soloist and orchestra.

УДК [7.035(410)+821.111]"1870/1900":7.011.22

**Культурология**

*Несмотря на широкое использование понятия «Эстетическое движение» в специальных культурологических исследованиях, по сей день, ввиду условного характера данного понятия, остается открытым вопрос о степени его научной релевантности. Цель настоящей статьи заключается в анализе данного понятия и выявлении оснований, позволяющих утверждать о развитии «Эстетического движения» в контексте британской художественной культуры последней трети XIX столетия. Эстетизм в статье рассматривается как особое умонастроение среди британских теоретиков искусства, писателей, художников и соответствующая практическая тенденция в художественной культуре Великобритании указанного периода.*

*Ключевые слова и фразы:* Великобритания; искусство; художественная культура; эстетизм; «Эстетическое движение».

**Ильин Аким Васильевич***Московский государственный университет культуры и искусств  
akim\_ilin@mail.ru***К ПРОБЛЕМЕ ИДЕНТИФИКАЦИИ «ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ» В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ВЕЛИКОБРИТАНИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА** ©

Британское «Эстетическое движение» последней трети XIX в. неоднократно становилось объектом исследования в работах как отечественных, так и зарубежных историков искусства и литературоведов. Данные работы можно условно разделить на две группы: исследования, посвященные отдельным аспектам эстетизма в британской художественной культуре (эстетизм в литературе [12; 18], эстетизм в искусстве [20; 21]), и исследования, в которых предпринимается попытка анализа «Эстетического движения» как культурного явления в целом [2; 17; 23]. В работах, затрагивающих различные аспекты эстетизма, как правило, рассматривается творчество литераторов, художников, дизайнеров и архитекторов, традиционно ассоциируемых с «Эстетическим движением»: писателя О. Уайльда (O. Wilde), поэтов А. Ч. Суинберна (A. Ch. Swinburne), У. М. Россетти (W. M. Rossetti), А. О'Шонесса (A. O'Shaughnessy), художников Дж. Э. М. Уистлера (J. A. M. Whistler), А. Дж. Мура (A. J. Moore), Э. К. Берн-Джонса (E. C. Burne-Jones), поэта и художника Д. Г. Россетти (D. G. Rossetti), архитекторов и дизайнеров Э. У. Годвина (E. W. Godwin), Т. Джекилла (T. Jeckyll) и ряда других. Однако, несмотря на значительный опыт осмысления «Эстетического движения» в контексте специальных художественно-критических и литературоведческих исследований, по сей день остается открытым вопрос о степени научной релевантности самого понятия «Эстетическое движение», используемого с целью обозначения особого умонастроения среди британских теоретиков искусства, писателей

и художников и основанной на нем практической тенденции в литературе и искусстве Великобритании последней трети XIX столетия. Настоящая статья преследует своей целью уточнение данного понятия и выявление тех оснований, которые позволяют утверждать о формировании и развитии «Эстетического движения» в контексте британской художественной культуры указанного периода.

Собственно концепция эстетизма зародилась изначально в контексте французской теории и философии искусства и художественного творчества. Формулировку главного принципа эстетизма – «искусство ради искусства» – приписывают французскому философу Виктору Кузену (Victor Cousin), который изложил данный принцип в лекциях, прочитанных им в Сорбонне в 1818 г. Опубликованы же данные теоретические взгляды Кузена были позднее, лишь в 1836 г., в его работе «Об истине, красоте и добре» («Du vrai, du beau, et du bien») [20, p. 3]. Вслед за Кузенем идея «самоценности» искусства была развита Теофилом Готье (Theophile Gautier) в предисловии к роману «Мадемуазель де Мопен» («Mademoiselle de Maupin», 1835-1836) [1, с. 5-36]. Однако применительно к культуре Франции второй половины 1830-х гг. – конца XIX в. (времени упадка эстетизма) понятие «Эстетическое движение» не употребляется. Это обусловлено двумя причинами. Во-первых, спецификой французских «эстетских» концепций, которые не получили такого широкого развития, как в Великобритании, и эстетизм во Франции существовал как художественно-критическое умонастроение и основанная на нем практическая тенденция в творчестве, главным образом, отдельных писателей и поэтов (наряду с творчеством вышеупомянутого Т. Готье, во второй половине XIX в. принципы эстетизма нашли отражение в произведениях «парнасцев» и примыкавших к ним поэтов (Ш.-М.-Р. Леконт де Лиль (Ch.-M.-R. Leconte de Lisle), Т. де Банвиль (T. de Banville), Ж.-М. де Эредиа (J.-M. de Heredia), Ш. Бодлер (Ch. Baudelaire), П. Верлен (P. Verlaine) и др.), а также частично в творчестве писателя Ж.-К. Гюисманса (J.-K. Huysmans)). Во-вторых, особенностями исторического формирования понятия «Эстетическое движение» в художественной критике, которое традиционно используется для описания развития эстетизма именно в Великобритании. Искусствовед Элизабет Приттиджон (Elizabeth Prettejohn), касаясь проблемы генезиса понятий «эстетизм» и «Эстетическое движение» в своей книге «Искусство ради искусства. Эстетизм в викторианской живописи» («Art for Art's Sake. Aestheticism in Victorian Painting», 2007), отмечает, что сам термин «эстетический» одним из первых в Великобритании стал использовать писатель Самюэль Тейлор Колридж (Samuel Taylor Coleridge), впервые употребив его на страницах «Blackwood's Edinburgh Magazine» в 1821 г.; позднее данный термин стал постепенно входить в употребление среди художественных критиков, а с конца 1860-х гг. стал использоваться для обозначения новых тенденций в английском искусстве и литературе, по отношению к которым до сих пор употребляются понятия «эстетизм» и «Эстетическое движение» [20, p. 3-4].

Первым в Великобритании принцип «искусство ради искусства» изложил в 1868 г. в своем эссе об Уильяме Блейке (William Blake) поэт и критик Алджернон Чарльз Суинберн (Algernon Charles Swinburne) [22]. При этом фраза «art for art's sake» («искусство ради искусства»), использованная Суинберном, который был хорошо знаком с творчеством Т. Готье и Ш. Бодлера, является фактически дословным переводом аналогичного франкоязычного понятия «l'art pour l'art» [Ibidem, p. 91, 101]. По мнению Суинберна, единственная цель искусства должна заключаться в стремлении к собственному совершенству, т.к. по своей природе искусство не может и не должно служить каким-либо «посторонним» целям (религиозным, моральным, политическим и т.д.) [Ibidem, p. 90]. В отношении художественно-теоретических взглядов Суинберна необходимо, однако, отметить, что принципы эстетизма в своих работах он развивал преимущественно во второй половине 1860-х годов, в начале же 1870-х годов он постепенно стал отходить от эстетских идей, признав в итоге возможность и оправданность «союза» искусства с высокими политическими, моральными и другими идеями подобного рода [20, p. 65-67]. В 1870-е – начале 1890-х гг. принципы эстетизма получили также развитие в работах искусствоведа Уолтера Пейтера (Walter Pater) [3], художника Джеймса Эббота Макнейла Уистлера (James Abbot McNeill Whistler) [10], лекциях, критических работах и художественных произведениях писателя Оскара Уайльда (Oscar Wilde) [4; 5; 6; 7; 8; 9; 24], а также частично в критических работах писателя и художника Макса Бирбома (Max Beerbohm) [15; 16].

Очевидно, что в последней трети XIX в. идеи эстетизма были достаточно широко распространены в британской художественной критике, но можно ли утверждать о существовании в это время в Великобритании «Эстетического движения»? Определение конкретного культурно-исторического явления как движения, в строгом смысле данного термина, предполагает наличие конкретных основоположников и идеологов рассматриваемого движения, его теоретической платформы и (или) программы (которая может быть выражена, например, в форме манифеста), а также конкретных участников движения, стремящихся в своей практической деятельности к реализации его программных установок. Используя указанные идентификационные признаки культурного движения, можно сделать вывод о том, что в последней трети XIX в. «Эстетического движения» в британской художественной культуре не существовало по следующим причинам. Во-первых, ввиду отсутствия конкретных основоположников движения. Во-вторых, большинство деятелей британской культуры (за исключением О. Уайльда), развивавших в своих художественно-критических работах принципы, составившие концептуальные основания «Эстетического движения», не причисляло себя к «эстетам»: таковыми не считали себя А. Суинберн, У. Пейтер, Дж. Уистлер, а М. Бирбом, проповедуя ряд идей эстетизма, но будучи художником-карикатуристом и писателем-сатириком, сохранял довольно ироничное отношение к данному культурному явлению. В-третьих, ввиду отсутствия конкретных основоположников движения, у него фактически не существовало своей теоретической платформы как общей теории, принимаемой и разделяемой основоположниками и участниками того или иного движения. Таким образом, в Великобритании, как и во Франции, эстетизм развивался в качестве художественно-критического умонастроения и основанной на нем практической тенденции в сфере художественного творчества.

Однако, несмотря на вышеописанные специфические черты как французского, так и британского эстетизма, понятие «Эстетическое движение» традиционно используется в искусствоведении, культурологии и литературоведении с целью условного обозначения развития эстетизма в контексте британской художественной культуры последней трети XIX столетия. Использование данного понятия вполне приемлемо ввиду следующих оснований. Во-первых, собственно исторически сложившейся традиции определения процесса формирования и развития эстетизма в Великобритании как «Эстетического движения». Данное понятие неоднократно использовал в своих теоретических и художественно-критических работах писатель О. Уайльд, считавший себя «эстетом» и соответственно идентифицировавший свое творчество с данным культурным явлением [4, с. 178; 8, с. 283; 24, р. 11]. Это же понятие использовал в своей одноименной работе «Эстетическое движение в Англии» («The Aesthetic Movement in England», 1882) современник и первый историограф движения Уолтер Хамильтон (Walter Hamilton) [17]. Во-вторых, понятие «Эстетическое движение» может быть использовано с целью условного обозначения развития эстетизма в контексте британской художественной культуры последней трети XIX в. ввиду более широкого распространения в Великобритании, нежели во Франции, художественных теорий, составивших концептуальные основания эстетизма, а также более широкой практической реализации принципов эстетизма в творчестве ряда писателей, поэтов, художников. В данном отношении следует также учитывать тот факт, что художники, поэты и писатели, которых обычно причисляют к кругу «эстетов», состояли в непосредственных социальных, дружеских контактах и так или иначе испытали взаимное творческое влияние. Например, в круг О. Уайльда входили Дж. Уистлер и М. Бирбом; Уистлер также состоял в дружеских связях с Д. Г. Россетти, А. Суинберном, художником А. Дж. Муром, испытал осязаемое творческое влияние последнего [21, р. 19-42]. М. Бирбом в эссе «1880-й год» («1880», 1895) утверждает также о формировании своего рода «эстетской общины» в Челси, члены которой (А. Суинберн, У. Моррис, Д. Г. Россетти, Дж. Уистлер, Э. Берн-Джонс) проповедовали культ Красоты [14, р. 278]. Таким образом, данные основания позволяют говорить о британском «Эстетическом движении», но учитывая при этом *художественно-критическую, искусственно-научную природу* данного понятия. Исследователь эстетизма Роберт Винсент Джонсон (Robert Vincent Johnson) отмечает, что использование подобных обобщающих научных понятий приемлемо и продуктивно с исследовательской точки зрения, т.к. позволяет выявлять союзы и антагонизмы, формирующиеся среди индивидов и действующие как заметные социальные силы [18, р. 6].

Сопоставляя развитие французского и британского эстетизма, целесообразнее говорить о заимствовании «идеологами» эстетизма в Великобритании французского понятия «искусство ради искусства», но при этом самостоятельности формирования и развития собственно британского «Эстетического движения», что было обусловлено сильным влиянием богатой романтической традиции в английской культуре. Влияние данной традиции на зарождение английского эстетизма отмечает, в частности, Р. В. Джонсон. По мнению Джонсона, английский эстетизм может рассматриваться как естественно развившийся из английской романтической литературы и романтических идей относительно творческого воображения [Ibidem, р. 2]. Английскую романтическую традицию в качестве предшественницы «Эстетического движения» и источника эстетских идей рассматривал также О. Уайльд [8]. Будучи ведущим адептом эстетизма, Уайльд полагал, что в основе искусства, представляющего собой «обособленную» производную человеческой культуры, должен лежать вымысел [9]. Таким образом, принимая вымысел в качестве основного художественного метода, Уайльд противопоставлял романтизм (предполагающий «художественное» осмысление окружающей действительности либо создание сугубо вымышленных образов) и реализм (базирующийся на прямом воспроизведении социальных и природных явлений), который, по мнению Уайльда, «как способ создавать искусство полностью несостоятелен» [Там же, с. 289]. Характеризуя же романтизм, Уайльд отмечал, что романтическое творчество, по существу, основывается на впечатлениях и охотнее воспроизводит исключения вместо типов жизни [24, р. 17]. Большое внимание романтизму уделял и У. Пейтер, призывая рассматривать данное художественное явление не как совокупность конкретных художественно-исторических школ в культуре разных стран, но как художественное умянастроение в целом, проявляющееся в тот или иной исторический период с большей или меньшей степенью интенсивности [19, р. 217]. По мнению Пейтера, для романтизма характерны такие черты, как любовь к красоте, стремление к индивидуализму в творчестве, свободному выбору художником (в широком смысле – живописцем, писателем и т.д.) тематики своих произведений [Ibidem, р. 210-217]. Можно отметить, что данные черты романтизма являются также ключевыми и для концептуальных оснований «Эстетического движения».

Основные положения концепции эстетизма заключаются в следующем.

Во-первых, по мнению «эстетов», искусство существует ради искусства. Данное положение означает, что искусство «самодостаточно» и «самоцельно». Как отмечает О. Уайльд, «у искусства нет никаких посторонних целей, – только собственное совершенство...» [8, с. 272]. Искусство не обязано (и по сути своей не должно) отражать социальные или моральные проблемы той или иной эпохи, и в целом должно быть свободно от каких бы то ни было этических требований и условностей.

Во-вторых, главная внутренне детерминированная цель искусства – стремление к Красоте, а одна из основных составляющих повседневной жизни человека – наслаждение прекрасным. Как отмечает Уайльд, «социальная идея искусства не в том, чтобы без надобности вызывать у вас смех или нектати успокаивать вас; она не в сюжете, а в форме, – очаровании линий, в чуде красок, в радушной прелести рисунка» [Там же, с. 270]. Иными словами, искусство является источником прекрасного и должно вызывать у человека наслаждение прекрасным на основе присущего только ему, искусству, языка изобразительно-выразительных средств.

В-третьих, «эстетам» была разработана достаточно четкая классификация искусств на основе степени их «совершенства». Классификация наиболее «значимых» искусств (с точки зрения степени выражения в них «самоценности» искусства в целом, его «чистоты» как «автономного» культурного явления) выглядит следующим образом. Самым «совершенным» и «чистым» искусством является музыка, ибо музыка, согласно замечанию Уайльда, – «такое искусство, где форма и содержание – одно, где сюжет неотделим от способов его выражения; здесь как нельзя полнее осуществляется художественный идеал...» [Там же, с. 271-272]. За музыкой следует поэзия, основное достоинство которой, по мнению «эстетов», заключается не в сюжете стихотворных произведений, но в особой ритмике самого стиха. Как отмечает Уайльд, истинные достоинства и наслаждения поэзии проистекают «из созидательной обработки ритмического языка, от того, что Китс называл «чувственной жизнью стиха»» [Там же, с. 271]. Третьим по «значимости» является декоративно-прикладное искусство в совокупности всех его внутренних разновидностей, т.к., во-первых, в декоративно-прикладном искусстве главную роль играют преимущественно изобразительно-выразительные средства (т.е. особый язык, внутренне присущий искусству как таковому), а во-вторых, предметы декоративно-прикладного искусства постоянно окружают человека в его повседневной жизни (а основная цель искусства – доставлять человеку наслаждение прекрасным). После декоративно-прикладного искусства в рамках «эстетской» классификации стоит живопись, в которой «эстеты» ценили ее «декоративную» составляющую, т.е. совокупность исключительно изобразительно-выразительных средств, используемых художником при написании картины. Как отмечает У. Пейтер, «живописный элемент картины, независимо от каких бы то ни было поэтических или идейных придатков, покоится исключительно на изобразительной или творческой работе с цветом и линией. Это единственный залог неподдельного художественного дарования...» [3, с. 223-224].

И, наконец, одно из ключевых положений концепции эстетизма – принцип «транспозиции искусств» (т.е. стремление одного искусства «перейти» в другое, приблизиться к характерному для него языку изобразительно-выразительных средств), который тесно связан с вышерассмотренным ее положением. По мнению «эстетов», большинство искусств стремится приблизиться к музыке как наиболее «совершенному» искусству. У. Пейтер данное положение характеризует следующим образом: «...все искусства вообще тяготеют к принципу музыки, ибо она – типическое или идеальное законченное искусство, объект... всего, что художественно или обладает художественными свойствами» [Там же, с. 227].

При рассмотрении эстетизма важно различать контекстуальные значения понятия «эстетическое» («эстетический»): как относящийся к эстетизму и как предметное поле философской дисциплины эстетики соответственно. Эстетизм, подобно эстетике, обращается к проблемам художественного творчества и, в частности, прекрасного в искусстве, но эстетизм, в отличие от эстетики, представляет собой художественно-критическое умонастроение, основным предметом которого является *представление об особой природе и месте искусства и прекрасного в жизни отдельного человека и социума*, а не выработка универсального философско-эстетического категориального аппарата и описание на его основе специфически человеческого, собственно эстетического отношения к окружающей действительности. В частности, в эстетизме нет универсального определения понятия «прекрасное», которое трактуется здесь в релятивистском ключе: ввиду «автономности» и «самоценности» искусства, каждый художник (в широком смысле – живописец, поэт, писатель и т.д.) сам вправе определять свой идеал прекрасного. Иными словами, концептуальные основания «Эстетического движения» связаны в большей степени с проблематикой теории искусства и художественного творчества, нежели с предметным полем собственно эстетики.

Как практическая тенденция в сфере художественного творчества эстетизм в Великобритании нашел отражение в области литературы, живописи, графики, дизайна интерьеров, а также частично в архитектуре, где эстетизм был связан с возрождением в последней трети XIX в. т.н. «стиля королевы Анны».

В области литературы эстетские принципы получили развитие как в прозе, так и в поэзии. Эстетизм в прозе был связан, главным образом, с творчеством О. Уайльда. К числу основных представителей «эстетской школы» в поэзии первый историограф и современник движения У. Хамилтон относил Данте Габриэля Россетти (Dante Gabriel Rossetti), Уильяма Майкла Россетти (William Michael Rossetti), Томаса Вулнера (Thomas Woolner), Уильяма Морриса (William Morris), Алджернона Чарльза Суинберна, Артура О'Шонесси (Arthur O'Shaughnessy) и Оскара Уайльда [17, p. 41]. Для «эстетской поэзии», как и для «эстетской прозы», характерны свободный подход писателей и поэтов к выбору тематики своих произведений, вне зависимости от каких-либо «внешних» детерминант (общепринятые этические нормы, требования социального заказа и т.п.), сильное чувственно-эмоциональное начало, интерес писателей и поэтов к «декоративно-эстетической» стилизации текста.

Идентификация эстетизма в живописи и графике, как и в литературе, предполагает выявление практической реализации эстетских принципов в творчестве отдельных художников, что и позволяет условно рассматривать последних как «представителей» «Эстетического движения». Еще в 1867 г. новую тенденцию в британском изобразительном искусстве выявил литературный и художественный критик Сидни Колвин (Sidney Colvin), отнеся к числу «художников-эстетов» Фредерика Лейтона (Frederick Leighton), Альберта Джозефа Мура (Albert Joseph Moore), Джеймса Уистлера, Данте Габриэля Россетти, Эдварда Коули Берн-Джонса (Edward Coley Burne-Jones), Симеона Соломона (Simeon Solomon), Джорджа Фредерика Уоттса (George Frederic Watts), Артура Хьюза (Arthur Hughes) и Джорджа Хеминга Мейсона (George Heming Mason) [20, p. 7]. Как отмечает искусствовед Элизабет Приттиджон, в контексте «Эстетического движения» указанные художники не создавали формального объединения наподобие Братства прерафаэлитов, не работали они также сообща, организуя совместные выставки или объявляя верность девизу «искусство ради искусства» (напротив,

большинство из них весьма неохотно позволяло типизировать их работы посредством употребления по отношению к последним данного девиза). Однако они состояли в тесных социальных контактах, и их работа есть свидетельство сложной системы соотношений и взаимосвязей [Ibidem]. К подобным «соотношениям» и «взаимосвязям» можно отнести реализацию, в большей или меньшей степени, в произведениях «художников-эстетов» таких эстетских принципов, как стремление к прекрасному в Искусстве посредством индивидуального творческого воображения, интерес к чувственно-эмоциональной составляющей художественного образа и сугубо изобразительно-выразительному языку живописи, ее «декоративному началу».

Наиболее последовательную реализацию принципы эстетизма получили в творчестве художника Джеймса Уистлера. Во-первых, в своих произведениях Уистлер делает акцент на собственно изобразительно-выразительных средствах живописи, осознанно отказываясь от какого-либо повествования. Данный принцип своей живописи отмечал и сам художник: по мнению Уистлера, «на каждом холсте краски, если так можно выразиться, должны быть –вышиты» по нему, то есть один и тот же цвет должен постоянно повторяться там и сям, как одна и та же цветная нить в вышивке; и то же и со всеми другими, сообразно их значению, образуя, таким образом, нечто целое, вроде гармонического узора...» [11, с. 53]. Во-вторых, еще одна эстетская особенность живописи Уистлера – попытка реализации художником в своих произведениях принципа «транспозиции искусств», что нашло отражение в использовании Уистлером музыкальной терминологии в названии своих работ («аранжировка», «симфония», «ноктюрн», «каприччо») и соответственно стремлению приблизить художественный эффект последних к впечатлениям, получаемым человеком от музыки (например, такие картины Уистлера, как «Аранжировка в сером и черном: Портрет матери художника» («Arrangement in Grey and Black: Portrait of the Painter's Mother», 1871; Музей Орсе (Musée d'Orsay), Париж), «Симфония в белом № 1: Девушка в белом» («Symphony in White № 1: The White Girl», 1862; Национальная галерея искусства (National Gallery of Art), Вашингтон), «Ноктюрн: Голубое и золото – старый мост в Баттерси» («Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge», 1872-1875; Тейт Британ (Tate Britain), Лондон), «Каприччио в пурпурном и золотом: Золотая ширма» («Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen», 1864; Художественная галерея Фрира (Freer Gallery of Art), Вашингтон)). В-третьих, с эстетизмом Уистлера связывало его стремление к реализации в своем творчестве принципа «самоценности» искусства в целом, который тесно связан с двумя предыдущими эстетскими особенностями живописи Уистлера. Сам Уистлер в данном отношении писал следующее: «Искусство должно быть независимым от всех трескучих эффектов, должно держаться самостоятельно и воздействовать на художественное чувство слуха или зрения, не смешивая это с совершенно чуждыми ему эмоциями, такими, как благочестие, жалость, любовь, патриотизм и т.п. Все это не имеет никакого отношения к нему, и вот почему я настаиваю на том, чтобы называть свои работы –композициями» и –гармониями» [10, с. 180-181].

Широкое развитие эстетизм получил в области дизайна интерьеров, что было обусловлено интересом «эстетов» к декоративно-прикладному искусству в силу вышеозначенных причин. «Дизайнеры-эстеты» – Джеймс Уистлер, Томас Джекилл (Thomas Jekyll), Эдвард Уильям Годвин (Edward William Godwin) – разработали новый тип интерьера, который можно условно определить как «эстетский интерьер». Данный тип интерьера отличал эклектизм, который, однако, представлял собой не бессмысленное сочетание различных элементов декоративного оформления, но был подчинен внутренней логике самого «эстетского стиля». В оформлении типичного «эстетского интерьера», как правило, использовались предметы китайского и японского декоративно-прикладного искусства (чаще всего китайский сине-белый фарфор, японские веера), а также павлиньи перья и японские гравюры. Стены либо покрывались краской теплых тонов, либо декорировались «художественными обоями». В качестве последних нередко использовались обои фирмы «Моррис и Ко.» («Morris & Co.»). В моду вошло разделение стены на три горизонтальные зоны: нижнюю, среднюю (самую широкую) и фриз, поверх которого потолок помещения по всему периметру опоясывал карниз. На деревянную полочку, ограничивающую снизу карниз, могли помещаться веера и сине-белый китайский фарфор. В оформлении различных элементов декоративного убранства часто присутствовали флоральные мотивы. В качестве таковых нередко использовались изображения подсолнухов и лилий, которые эстеты считали наиболее «прекрасными» цветами [8, с. 283]. Характерный для «Эстетического движения» ориентализм был обусловлен спецификой концептуальных оснований движения: «эстеты» ценили искусство стран Востока за преобладание в нем собственно «декоративного начала». Как отмечал Уайльд, «слишком тяжелое бремя рассудочных сомнений и мучительных духовных трагедий возложил на искусство Запад; а Восток навсегда остался верен первичным, чисто декоративным задачам искусства» [Там же, с. 270].

Эстетизм в архитектуре условно связывают с возрождением в Великобритании в последней трети XIX в. т.н. «стиля королевы Анны» [21, р. 43-48; 23, р. 120-122], который в контексте указанного исторического периода правильнее определить как «неостиль королевы Анны», учитывая его формирование и осмысление уже на новой культурной почве. Согласно свидетельству У. Хамильтона, именно «неостиль королевы Анны» «эстеты» предпочитали другим архитектурным стилям [17, р. 34]. По всей видимости, «эстеты» ценили данный стиль за его изящество и особую декоративность. Исторический «стиль королевы Анны» представлял собой английское классицизирующее барокко, достигшее расцвета в годы правления королевы Анны (1702-1714). От своего исторического прототипа «неостиль королевы Анны» отличал больший эклектизм: в контексте данного неостилия получили новую интерпретацию элементы голландской, фламандской, тюдоровской и яковинской архитектуры. Развитие «неостилия королевы Анны» было связано с творчеством таких британских архитекторов, как Уильям Иден Несфилд (William Eden Nesfield), Томас Джекилл, Ричард Нормен Шоу (Richard Norman Shaw), Эдвард Уильям Годвин, Эдвард Джон Мэй (Edward John May), Морис Бингем Адамс (Maurice Bingham Adams).

Четверо последних архитекторов участвовали в планировке и строительстве Бедфорд-парка – садового пригорода Лондона, который, по словам искусствоведа Изабель Энском (Isabelle Anscombe), был первым опытом создания «эстетского Эдема» [13, p. 104]. Бедфорд-парк был основан в 1875 г. торговцем тканями Джонатаном Карром (Jonathan Carr) и был ориентирован, главным образом, на представителей среднего класса и художественных кругов (в разное время здесь проживали поэты, писатели, художники, актеры). Постепенная застройка пригорода велась вплоть до середины 1910-х годов, но единство стиля в архитектуре Бедфорд-парка сохранялось только до 1887 г., когда проводившиеся под руководством Карра работы были приостановлены из-за проблем с финансированием и у Бедфорд-парка стали появляться новые застройщики. Наряду с жилыми домами на территории Бедфорда-парка были также расположены магазины, клуб, художественная школа, церковь, театр [17, p. 127-131]. Дома, построенные в «неостиле королевы Анны», как правило, из красного кирпича, отличались строгостью и сдержанностью, но одновременно сохраняли архитектурное изящество. У. Хамилтон, лично посещавший Бедфорд-парк, отмечал следующие положительные стороны его архитектуры: отсутствие скучной монотонности в экстерьере домов; использование строительных материалов (камня, кирпича, дерева) в рамках их специфического функционального назначения, без попыток искусственной имитации ими других, более дорогих материалов (мрамора, терракоты и т.п.); функциональные и одновременно «эстетически» продуманные, с декоративно-художественной точки зрения, интерьеры домов [Ibidem, p. 132-133].

На основе вышесказанного очевидно, что термин «Эстетическое движение» носит условный характер. Данный термин может быть использован исключительно в рамках условного обозначения развития в последней трети XIX в. соответствующего умонастроения среди британских теоретиков искусства, писателей и художников и основанной на нем практической тенденции в британском искусстве и литературе. Ввиду условности данного термина, его использование как научного конструкта предполагает введение ряда дополнительных оговорок:

– ввиду невозможности использования понятия «теория» применительно к художественно-критическим основаниям британского «Эстетического движения», более приемлемым в данном случае является понятие «концепция эстетизма» (или «концептуальные основания «Эстетического движения»») в собирательном значении, т.е. как совокупность общих, схожих принципов художественных теорий ряда деятелей британской культуры указанного периода, составивших основу данной концепции;

– ввиду разграничения контекстуально-смыслового употребления термина «эстетический» (в контексте эстетизма и применительно к эстетике), целесообразнее в отношении принадлежности того или иного явления «Эстетическому движению» использовать термин «эстетский» (имеющий отношение к эстетам, эстетизму) во избежание путаницы двух вышеупомянутых контекстуальных дефиниций «эстетического»;

– в связи с тем, что большинство деятелей британской культуры, традиционно относимых к числу представителей «Эстетического движения», не идентифицировали свое творчество с последним (за исключением О. Уайльда), то использовать в отношении их художественно-практической деятельности понятия «эстет» и «эстетский» правильнее в кавычках («художник-эстет», «поэт-эстет», «эстетская живопись» и т.д.), отмечая таким образом научную природу данной терминологии.

#### Список литературы

1. **Готье Т.** Мадемуазель де Мопен / пер. с франц. Е. Баевской. М.: ТЕРРА, 1997. 352 с.
2. **Ламборн Л.** Эстетизм / пер. с англ. Е. Козловой, Е. Чура. М.: Искусство-XXI век, 2007. 240 с.
3. **Пейтер У.** Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С. Займовского; под ред. Е. Кононенко. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. 399 с.
4. **Уайльд О.** Критик как художник: диалог // Уайльд О. Собрание сочинений: в 3-х т. / пер. с англ.; сост. А. Дорошевич; коммент. В. Мураг, Ю. Фридштейна. М.: ТЕРРА, 2000. Т. 3. Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. С. 117-190.
5. **Уайльд О.** На лекции м-ра Уистлера в десять часов // Уайльд О. Собрание сочинений: в 3-х т. / пер. с англ.; сост. А. Дорошевич; коммент. В. Мураг, Ю. Фридштейна. М.: ТЕРРА, 2000. Т. 3. Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. С. 306-309.
6. **Уайльд О.** Перо, полотно и отравы: этюд в зеленых тонах // Уайльд О. Перо, полотно и отравы: Письма. Эссе / пер. с англ. В. Воронина, А. Зверева, Л. Мотылева, Ю. Рознатовской. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 311-335.
7. **Уайльд О.** Портрет Дориана Грея // Уайльд О. Портрет Дориана Грея: Роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы / пер. с англ. В. Чухно, М. Благовещенской. М.: Эксмо, 2004. С. 11-234.
8. **Уайльд О.** Ренессанс английского искусства // Уайльд О. Собрание сочинений: в 3-х т. / пер. с англ.; сост. А. Дорошевич; коммент. В. Мураг, Ю. Фридштейна. М.: ТЕРРА, 2000. Т. 3. Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. С. 257-283.
9. **Уайльд О.** Упадок лжи: диалог // Уайльд О. Перо, полотно и отравы: Письма. Эссе / пер. с англ. В. Воронина, А. Зверева, Л. Мотылева, Ю. Рознатовской. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 273-310.
10. **Уистлер Дж.** Изящное искусство создавать себе врагов // Уистлер Дж. Изящное искусство создавать себе врагов / вступ. статья, сост., пер. и прим. Е. А. Некрасовой. М.: Искусство, 1970. С. 131-262.
11. **Уистлер Дж.** Письмо А. Фантен-Латуру [30.09.1868] // Уистлер Дж. Изящное искусство создавать себе врагов / вступ. статья, сост., пер. и прим. Е. А. Некрасовой. М.: Искусство, 1970. С. 53-54.
12. **Хорольский В. В.** Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа XIX-XX веков. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1995. 144 с.
13. **Anscombe I.** Arts & Crafts Style. London: Phaidon Press, 2007. 232 p.
14. **Beerbohm M.** 1880 // The Yellow Book: An Illustrated Quarterly. London: John Lane, The Bodley Head; Boston: Copeland & Day, 1895. Vol. IV. P. 275-283.

15. **Beerbohm M.** A Defence of Cosmetics // The Yellow Book: An Illustrated Quarterly. London: Elkin Mathews & John Lane; Boston: Copeland & Day, 1894. Vol. I. P. 65-82.
16. **Beerbohm M.** Dandies and Dandies // The Works of Max Beerbohm: With a Bibliography by John Lane. N. Y.: Dodd, Mead and Company, 1922. P. 3-32.
17. **Hamilton W.** The Aesthetic Movement in England. 3<sup>rd</sup> ed. London: Reeves & Turner, 1882. VIII+143 p.
18. **Johnson R. V.** Aestheticism. London: Methuen & Co., 1969. 98+6 p.
19. **Pater W.** Romanticism // Selected Writings of Walter Pater / ed. with an introduction and notes by H. Bloom. N. Y.: Columbia University Press, 1982. P. 208-223.
20. **Prettejohn E.** Art for Art's Sake. Aestheticism in Victorian Painting. New Haven – London: Yale University Press, 2007. XI+344 p.
21. **Spencer R.** The Aesthetic Movement: Theory and Practice. London: Studio Vista; N. Y.: E. P. Dutton and Co., 1972. 160 p.
22. **Swinburne A. Ch.** William Blake. A Critical Essay. London: John Camden Hotten, 1868. IV+4+304+16+8 p.
23. **The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860-1900** / ed. by S. Calloway, L. F. Orr. London: V&A Publishing, 2011. 296 p.
24. **Wilde O.** L'Envoi // Rodd. R. Rose Leaf and Apple Leaf / with an introduction by O. Wilde. Portland, Me.: Thomas B. Mosher, 1906. P. 1-21.

#### ON PROBLEM OF “AESTHETIC MOVEMENT” IDENTIFICATION IN CONTEXT OF GREAT BRITAIN ARTISTIC CULTURE OF THE LAST THIRD OF THE XIX<sup>TH</sup> CENTURY

Il'in Akim Vasil'evich

*Moscow State University of Culture and Arts*  
akim\_ilin@mail.ru

Despite the widespread use of the notion “Aesthetic Movement” in special culturological researches, to this day, because of the conditional nature of the notion, the question about the extent of its scientific relevance remains open. The purpose of the article is to analyze this notion and to identify the bases enabling to assert “Aesthetic Movement” development in the context of the British artistic culture of the last third of the XIX<sup>th</sup> century. Aestheticism is viewed in the article as the particular frame of mind among the British art theorists, writers, artists and the relevant practical tendency in the artistic culture of Great Britain of the mentioned period.

*Key words and phrases:* Great Britain; art; artistic culture; aestheticism; “Aesthetic Movement”.

УДК 316.613

#### Социологические науки

*В статье рассматривается вопрос формирования языковой идентичности у молодого поколения башкортостанцев. Анализ проводится по результатам этносоциологических исследований, реализованных в Республике Башкортостан в 2005 г. и 2013 г. Языковая идентичность рассматривается через формирование этнокультурной идентичности и анализируется через следующие показатели: «язык как основное средство общения», «родной язык», «язык как средство общения в инокультурной среде» и др. Также автор выделяет факторы, влияющие на формирование позитивной этнокультурной и языковой идентичности.*

*Ключевые слова и фразы:* идентичность; языковая идентичность; этническая идентичность; молодежь; этносоциологические исследования; Республика Башкортостан.

**Камалова Гульдар Рашитовна**, к. полит. н.

*Башкирская академия государственной службы и управления при Президенте Республики Башкортостан*  
guldar@mail.ru

#### ЯЗЫКОВАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ЭТНОСОЦИОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ В РЕСПУБЛИКЕ БАШКОРТОСТАН)<sup>©</sup>

За последние двадцать лет в России были проведены масштабные социологические исследования по изучению идентичности на базе различных научно-исследовательских центров, институтов Российской академии наук. За этот период были реализованы этносоциологические исследования по изучению этнической, региональной / республиканской, национальной, гражданской, языковой идентичности в различных субъектах Российской Федерации [1; 8], в том числе и в виде отдельных монографических исследований по конкретным этносам [3; 4; 7]. Автором статьи также на протяжении последнего десятилетия в разные периоды проводились исследования и замеры в том числе по этнической, языковой, гражданской, национальной идентичности. Полученные материалы этносоциологических исследований позволили провести анализ ситуации, складывающейся в нескольких поколениях молодежи Республики Башкортостан.