

На правах рукописи



ЧУРА Екатерина Николаевна

**ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ
ПОЗДНЕГО ПРЕРАФАЭЛИТИЗМА.**

Специальность 17.00.04 — Изобразительное, декоративно-прикладное
искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва - 2006

Работа выполнена на кафедре истории художественной культуры
Художественно-графического факультета Московского педагогического
государственного университета

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор В.Д.Дажина

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
К.Г.Богемская

кандидат искусствоведения
М.В.Соколова

Ведущая организация: Московский Государственный
художественно-промышленный
университет им. С.Г.Строганова

Защита состоится «27» XI 2006 г. в 11 часов на
заседании Диссертационного совета Д 009 001 01 Научно-
исследовательского института теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств по адресу: 119034, Москва, ул.
Пречистенка, 21.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Российской
академии художеств по адресу: 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21.

Автореферат разослан «27» XI 2006 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Е.Н.Короткая

Прерафаэлитизм – крупнейшее явление в художественной жизни Англии второй половины XIX в., значение которого выходит далеко за рамки изобразительного искусства. Более семидесяти художников и иллюстраторов викторианской эпохи были так или иначе связаны с этим движением. До настоящего времени ведутся споры о том, кого же из них можно с уверенностью назвать "прерафаэлитами". Прерафаэлитизму практически невозможно дать краткую обобщающую характеристику, поэтому статьи в энциклопедических справочниках справедливы и верны лишь отчасти, а само понятие все еще не имеет четкого определения. Сложность состоит в том, что уже современниками выражение "прерафаэлит" употреблялось для обозначения двух различных живописных манер: приверженцы одной стремились искренне и правдиво запечатлеть в мельчайших подробностях окружающую действительность, последователи другой создавали возвышенные поэтические образы, не имеющие ничего общего с реальной жизнью. Тем не менее, совершенно очевидно, что как художественное течение прерафаэлитизм имеет некую совокупность общих черт, позволяющих выделить творчество его представителей из остального, иногда очень похожего, наследия эпохи.

Фактически, движение прерафаэлитов, возникло тогда, когда перестало существовать Братство (1854), а его конец теряется где-то в конце 1920-х гг. То, что столь протяженное во времени, и столь противоречивое в художественном смысле явление следует каким-то образом структурировать, искусствоведы осознали только к концу XX в. Однако, это оказалось не так просто, поскольку при исследовании прерафаэлитизма 1860-х – 1890-х гг. ближайшей смежной областью оказывается история неоклассицизма и эстетизма, декаданса и символизма, культуры *fin de siècle* в целом, а картина взаимоотношений этих художественных направлений до сих пор предстает достаточно запутанной.

В настоящий момент проблема определения внешних и внутренних границ прерафаэлитизма представляется наиболее важной. Публикации последних десятилетий позволяют говорить о своеобразном «информационном прорыве» в прерафаэлитском вопросе. Были вновь открыты многие забытые имена, взгляд на историю движения стал шире и глубже. Можно отметить усложнение восприятия прерафаэлитизма в специальной литературе. В то же время, все больше чувствуется потребность в подробном и четком изложении истории движения, где нашли бы место и биографические подробности, и культурологические обобщения.

Для России обращение к данной проблематике особенно актуально, так как здесь прерафаэлитизм редко привлекал внимание исследователей. С изменением политической и культурной обстановки интерес к прерафаэлитам, эстетическому движению и викторианскому искусству в целом значительно возрос. Во многом, это происходит потому, что прерафаэлиты стояли у истоков дизайна, изменили представление об интерьере и эстетике быта, оставили значительный след в полиграфии и художественной промышленности. На современном этапе уже невозможно

обойтись теми сведениями общего характера, которые можно найти в немногочисленных изданиях об английском искусстве на русском языке.

Степень разработанности темы.

Прерафаэлитам посвящена обширная литература и, тем не менее, история движения еще не написана, по причинам, перечисленным выше. Обращает на себя внимание недостаточная исследованность иконографических и иконологических аспектов, а также минимальные попытки социо-культурного анализа. Большинство исследований представляют собой однообразный пересказ биографических подробностей, иногда разбавленный описанием процесса работы художника над тем или иным произведением. Отсутствие фундаментального обобщающего труда об истории движения явно демонстрирует тот факт, что стилиевая составляющая прерафаэлитизма оказалась самым неизученным вопросом.

Применительно к моей теме особый интерес вызывают работы общего характера, показывающие историю движения в целом, раскрывающие проблему эволюции теории и практики, иконографические особенности, характеристику творческих личностей, взаимодействие с другими явлениями в искусстве того времени. Следует признать, что исследований подобного плана удивительно мало, да и те, что есть, можно рассматривать лишь как первые, в той или иной степени удачные, попытки обобщения искусствоведческих изысканий нескольких десятилетий.

По прерафаэлитам существует чрезвычайно мало каталогов *raisonné*, многие художники до сих пор нуждаются в отдельных монографиях. Особенно драматична ситуация с малоизвестными представителями позднего прерафаэлитизма. В изданиях по викторианскому искусству в целом (Д.Маас, К.Вуд, Г.Рейнольдс, Д.Треухерц) можно встретить множество имен, но фактически вся информация сводится к перечислению отдельных работ. Именно поэтому и по сей день актуальными источниками являются статьи из периодической печати конца XIX – начала XX в., прежде всего журналов «Studio» и «Art Journal» 1890-1900-х гг.

Ценнейшими источниками для изучения прерафаэлитской иконографии являются научные каталоги больших тематических выставок, где собраны работы не только из крупнейших музеев, но и небольших галерей, провинциальных музеев и частных собраний. Прежде всего, следует назвать выставки: «Прерафаэлиты» (1984, Галерея Тейт), «Уильям Моррис и средние века» (1984, Манчестер), «Леди из Шелотта» (1985, Провиденс), «Последние романтики» (1989, Художественная галерея Бабикана), «Прерафаэлитские художницы» (1997-1998, Манчестер, Бирмингем, Саутгемптон), «Век Россетти, Берн-Джонса и Уоттса» (1997, Галерея Тейт).

Достаточно большой массив литературы о прерафаэлитизме, также как и об эстетике или декадентстве, находится на стыке литературоведения и искусствоведения. На сегодняшний день следует признать, что наиболее интересные, значимые, глубокие работы написаны литературоведами. Только в их работах можно обнаружить попытки анализа характерных черт

праерафаэлитской эстетики, с выявлением и изучением ее наиболее заметных составляющих. Среди исследований такого рода – «Праерафаэлитская фантазия 1848-1900» Д.Д.Ханта (1968), «Ритуал толкования: Изобразительные искусства как литература у Рескина, Россетти и Патера» Р.Стейна (1975) и, прежде всего, «Символистская традиция в английской литературе: очерк о праерафаэлитизме и fin de siècle» Л.Хоннигхаузена (1971), которая во многом подсказала мне план и пути собственного исследования. В искусствознании первой и последней попыткой структурировать все многообразие проявлений праерафаэлитизма остается книга П.Бейта "Английские художники праерафаэлиты: их близкие друзья и преемники" (1899). А из работ, затрагивающих проблему викторианской иконографии можно назвать только книгу Кристины Поулсон «Поиски Граала: Артуровские легенды в английской культуре 1840-1920 гг.» (1999).

На русском языке единственными примерами обстоятельного анализа темы, связанной с праерафаэлитизмом, являются опубликованная в виде монографии диссертация Н.И.Соколовой «Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте "средневекового возрождения" в викторианской Англии» (1995) и диссертация А.Ю.Броновицкой «Творческий метод Эдварда Берн-Джонса и тенденции историзма в английской художественной культуре второй половины XIX века» (2004). Н.И.Соколова, по существу, идет путем Р.Стейна и Л.Хоннигхаузена, исследуя природу характерных россеттиевских образов, анализируя их поэтическую и живописную иконографию. Первой монографией русского автора об истории праерафаэлитского движения стала книга В.П.Шестакова «Праерафаэлиты: Мечты о красоте» (2004).

Цели, задачи и объект исследования.

В искусствознании Великобритании о необходимости анализа эстетики праерафаэлитов было заявлено в начале 1990-х гг., но пока не появилось ни одной аналитической монографии. Именно поэтому **основную цель** диссертации я определила, как выявление и по возможности наиболее разносторонний анализ характерных для праерафаэлитов художественных особенностей. На сегодняшний день чрезвычайно важно определить, что же является "праерафаэлитским" в праерафаэлитизме, определить границы влияния, уточнить имена, связанных с ним художников. Фактически, речь идет о поиске основных компонентов праерафаэлитского стиля.

Специфика данного вопроса состоит в том, что праерафаэлитизм – часть викторианской культуры, одна из сторон ее "лица"; и условно называемый "праерафаэлитский" стиль – часть общего, викторианского стиля. Но, одновременно, викторианство и праерафаэлитизм, в какой-то степени, – антагонисты. Можно сказать, что последний выполнял роль авангарда внутри викторианской культуры, типичные проявления которой выражают обывательские, мелкобуржуазные вкусы своего времени. Уже современники порой причисляли к праерафаэлитам представителей других творческих группировок, часто даже противоположных им по своим художественным

принципам. Подобная путаница продолжается и сейчас. Именно поэтому в диссертации пришлось разъяснить эти вопросы, уделив внимание тому, что все-таки связывало членов прерафаэлитского движения с представителями других направлений эпохи Позднего Викторианства.

Исходя из того, что прерафаэлиты - плоть от плоти викторианской эпохи, были сформулированы основные задачи диссертации. И первой из них стал поиск источников их тем и образов, и используемых художественных приемов, выявление особенностей интерпретации известных сюжетов (1 глава). На следующем этапе исследования (2 глава) особое внимание было уделено всестороннему анализу характерного для прерафаэлитов образного ряда, являющегося цементирующим элементом позднего этапа движения, так как в период Братства художников связывала еще и общность поиска новых возможностей масляной живописи. Также было важно выявить направление эволюционных изменений внутри движения на протяжении десятилетий и стилистические особенности составлявших его творческих "школ" (3 глава). Все это позволило выйти на некоторые обобщающие характеристики, способствующие пониманию эстетических и сущностных доминант прерафаэлитизма, как художественного направления.

В силу поставленных задач хронологические рамки материала, вошедшего в мое исследование, достаточно широки: с конца 1850-х гг. до первых десятилетий XX в. Несмотря на большой временной промежуток, все это – период позднего прерафаэлитизма. По числу мастеров и многообразию художественных высказываний он значительно превосходит ранний период, ограниченный несколькими годами существования Братства и довольно узким кругом живописцев, исповедовавших идею "верности природе". Следует признать, что для моего исследования большее значение представляли эстетические, нежели хронологические рамки, поэтому вопрос о границах исследования в данном случае представляется достаточно условным.

Объектом изучения для меня были, прежде всего, сами живописные произведения. Следует оговориться, что интересовавшие меня иконографические и иконологические аспекты, иногда требовали включения в ареал исследования графических и дизайнерских работ. Однако в целом декоративно-прикладное наследие прерафаэлитов, также как и искусство книги или новая эстетика интерьера, осталось за пределами моих интересов. Вместе с тем, был привлечен значительный массив литературных произведений, как тех, что послужили источниками сюжетов, так и тех, которые были близки внутреннему миру прерафаэлитов, вдохновляли и формировали мир образов. Без этого сущностное понимание прерафаэлитского творчества просто невозможно.

Методология исследования.

Поиск стилистической общности предполагал комплексный метод исследования, учитывающий влияние многих факторов, различных проблем

художественной и внехудожественной сферы. Особое внимание было уделено вопросам иконографии и иконологии, которые до настоящего времени мало исследованы. Многоплановость задач диссертации потребовала объединения черт интерпретационно-иконологического анализа с элементами формально-стилевого и культурологического. Иногда, в силу неисследованности темы, приходилось прибегать и к сугубо описательному изложению материала.

Научная новизна работы. В настоящей диссертации теория и практика прерафаэлитизма впервые подвергается столь всестороннему исследованию, с привлечением максимально широкого ареала памятников, созданных в течение нескольких десятилетий. Глубокий сущностный анализ составляющих эстетики прерафаэлитов позволил выйти на уровень стилистических обобщений, что является значительным шагом в определении внешних и внутренних границ прерафаэлитизма, как самостоятельного художественного направления, существовавшего на протяжении полувека. Собранный иконографический материал впервые рассматривался не с точки зрения выявления общности островного и континентального искусства конца века, а скорее различия, что способствовало более глубокому пониманию искусства прерафаэлитов.

Апробация исследования. Материалы диссертации получили отражение в ряде статей и докладов (см. ниже).

Практическая ценность. Результаты настоящего исследования могут быть полезны не только для историков искусства, занимающихся теорией и практикой прерафаэлитского движения, но также и для тех, чьей сферой интересов является искусство XIX в. или английская культура в целом. Так же ее материалы могут стать основой фундаментальной монографии об истории прерафаэлитского движения, а отдельные положения могут быть привлечены при составлении лекционных курсов по истории искусства.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения (вводная часть и историография), трех глав и заключения. Помимо этого, текст диссертации снабжен примечаниями, библиографией и списком памятников, упомянутых в работе.

Во **Введении** изложены основные задачи диссертация, обозначается предмет исследования, обосновываются хронологические рамки, структура работы и ее актуальность, а также дается историография вопроса. Здесь же затрагивается проблема терминологии, так как слово «прерафаэлит» и по сей день является одним из наиболее произвольно употребляемых терминов в истории искусства, причиной чему — отсутствие четко сформулированных эстетических принципов, присущих данному направлению.

Глава 1. Основные источники сюжетов и художественных приемов.

Эстетика поздневикторианской живописи (в том числе и живописи прерафаэлитов) складывалась, прежде всего, из взаимодействия и противоборства трех художественных явлений — "средневекового возрождения", "классического возрождения" и "ренессанса Ренессанса". Медиевизм был постоянной доминантой в английском искусстве практически с середины XVIII в., а в первой половине царствования королевы Виктории он имел определяющее влияние на художественный вкус англичан. Очередной всплеск интереса к итальянскому Ренессансу в начале 1860-х гг., как и возникновение неоклассического движения, стал результатом протеста части художественного сообщества на засилье "английского искусства" прерафаэлитов и Рескина, точнее — медиевизма, натурализма и морализаторства.

С целью выявления стилевых составляющих прерафаэлитской эстетики в первой главе творчество членов движения исследуется в контексте трех викторианских "возрождений". Таким образом были определены источники сюжетов и доминирующих мотивов, а также характер осмысления культурного наследия прошлого, что позволило сформулировать особенности изобразительно-выразительных средств.

1.1. Искусство прерафаэлитов в контексте английского "средневекового возрождения".

В этой части кратко излагаются особенности английского "средневекового возрождения" (Medieval Revival) с указанием его этапов, теоретической базы и наиболее значимых художественных произведений. Затем исследуются основные литературные источники медиевизма прерафаэлитов: "Смерть Артура" Т.Мэлори и "Королевские идиллии" А.Теннисона; их место в формировании узнаваемых прерафаэлитских образов и история бытования в английской культуре легенд о короле Артуре. Более подробно рассматриваются ранние артуровские поэмы Теннисона («Смерть Артура», «Леди из Шелотта», «Сэр Ланселот и королева Гвиневра» и «Сэр Галахад»), оказавшие наибольшее влияние на прерафаэлитов. Акцент делается на различии понимания того или иного сюжета разными художниками, что рождало разнообразие интерпретаций.

Далее подробно рассматривается история создания фресок в Зале для дебатов студенческого клуба в Оксфорде и роль Д.Г.Россетти в этом предприятии. Оксфордские фрески можно с полным правом назвать «артурианой Россетти», так как его влияние в выборе сюжетов и трактовке было определяющим. Поэтому помимо фресок в рамках этой части исследуются все произведения Россетти, вдохновленные артуровскими сюжетами, а также круг проблем, связанных с периодом близких отношений Россетти, Берн-Джонса и Морриса, объединенных интересом к сюжетам и проблематике «Смерти Артура». Версия средневековых легенд, предложенная Мэлори, сыграла главную роль в формировании системы образов Э.Берн-Джонса, поэтому артуровские сюжеты в его творчестве анализируются с возможной полнотой.

В заключении формулируются основные черты прерафаэлитского медиевизма, его отличие от викторианского аналога. Также приводятся основные изобразительные источники средневековых мотивов, использовавшиеся Россетти, Берн-Джонсом и Моррисом.

1.2. Неоклассические влияния в искусстве позднего прерафаэлитизма.

Одной из составляющих художественного языка второго поколения прерафаэлитов становятся античные реминисценции, что совершенно отсутствовало на начальном этапе движения. Это естественно в свете общих тенденций времени, но усложняет идентификацию прерафаэлитизма в пестрой палитре искусства эпохи эклектики и историзма. Поэтому возникла необходимость анализа неоклассических влияний в искусстве второго и третьего поколения прерафаэлитов.

В первую очередь в этой части исследуется проблема взаимодействия и соперничества между прерафаэлитам и художниками британского "классического возрождения" (Classical Revival) второй половины XIX в. – Ф.Лейтоном, Д.Ф.Уоттсом, Л.Альма-Тадемой и Э.Д.Пойнтером. "Парнасцы" с самого начала противопоставляли себя прерафаэлитам, однако и в публикациях того времени, и в современных изданиях, можно обнаружить некоторую путаницу в стилистических характеристиках того и другого направления. Поэтому нашей задачей стало выявление и фиксация тех позиций, по которым проходит водораздел между двумя движениями. В то же время, были отмечены тесные личные контакты и те элементы стилистики, где наблюдается некоторая общность пристрастий.

Характерной чертой неоклассического движения стало возвращение в английское искусство обнаженной натуры. В те же годы она впервые появляется и у художников прерафаэлитского круга, поэтому этот вопрос рассмотрен достаточно обстоятельно. Прерафаэлиты оказались непосредственными участниками жарких дебатов вокруг этики наготы, сосредоточенных вокруг противопоставляемых категорий: мужского – женского, естественного – искусственного, английского – иностранного. В связи с этим пристальное внимание уделяется баталиям, развернувшимся вокруг "Странствующего рыцаря" Д.Э.Миллеса и "Филлиды и Демофонта" Э.Берн-Джонса, что позволило обозначить различия между типично викторианскими критериями красоты, и новыми критериями, предложенными прерафаэлитами и эстетам, раздвинувшими рамки морали и сексуальности в искусстве.

В заключении исследуются источники прерафаэлитских античных сюжетов, их восприятие классического наследия и его влияние на формирование стиля у некоторых художников. Наиболее подробно анализируются работы Э.Берн-Джонса и Д.У.Уотерхауса, в творчестве которых классическое влияние более заметно.

1.3. "Ренессанс Ренессанса" и художественный язык позднего прерафаэлитизма.

Переоценка ценностей в отношении "примитивов" во многом

способствовала возникновению движения прерафаэлитов, в то же время, и само прерафаэлитское искусство оказывало влияние на появление тех или иных привязанностей англичан по отношению к итальянскому Ренессансу. Не случайно самыми крупными коллекционерами итальянской живописи второй половины XIX в. были покровители прерафаэлитов – У.Грэм и Ф.Лейленд. Одним из наиболее талантливых дилеров своего времени был Ч.Ф.Марри, начинавший свою карьеру как ученик Берн-Джонса.

Эта часть объединяет проблемы, связанные с ренессансными влияниями в прерафаэлитской стилистике. Обозначаются основные ориентиры прерафаэлитов среди работ итальянских художников. Особое место уделяется феномену поздневикторианского культа Боттичелли, оказавшего заметное влияние на формирование стиля художников «школы Берн-Джонса». Также проговаривается влияние венецианских художников чинквеченто в творчестве Россетти и Берн-Джонса.

Здесь же исследуется роль прерафаэлитов в возникновении «темперного возрождения», и рассматриваются характерные черты техники письма, любовь к темпера и акварели, ставших для них совершенными средствами выражения. Феномен прерафаэлитской акварели не случайно затрагивается вместе с проблемой темперы: темперная работа на бумаге часто выглядит у прерафаэлитов, как рисунок акварелью, а акварель на загрунтованном холсте напоминает фреску.

Глава 2. "Прерафаэлитское" в прерафаэлитизме: доминирующие образы и мотивы.

2.1. Образ "прерафаэлитского приюта".

Настоятельная потребность тишины и покоя, а главное, свободы от бега времени, заставляла прерафаэлитов, как и многих других их современников, искать убежище в естественном, природном окружении, противоположном злобещей урбанистической реальности. Таким вожделенным миром становилась природа, но природа не бескрайних степей и дремучих лесов, а ее "камерное" проявление – сад, небольшая роща, поляна. Пейзажи прерафаэлитов – это всегда защищенная от бурь внешнего мира обитель. Жизненное пространство их работ всегда соразмерно человеку, а иногда, как например у Россетти, оно может быть даже слишком тесным.

В процессе исследования образа "прерафаэлитского приюта" ("preraphaelite bowers") выявляются и анализируются его основные составляющие: приют любви, розарий, фруктовый сад, страна безвременья. Также рассматриваются источники сюжетов и мотивов, формирование иконографии и роль символического значения в том или ином элементе, составляющем образ. Прослеживается история возникновения и формирования внутри прерафаэлитизма той или иной традиции изображения. Обращается внимание на излюбленные мотивы отдельных художников, их развитие или повторение в искусстве последователей. Особое место уделяется анализу внутренней системы образов таких крупных мастеров движения, как Д.Г.Россетти и Э.Берн-Джонс.

2.2. Образ идеальной возлюбленной.

Уже ранние прерафаэлитские работы продемонстрировали появление новых женщин, отличающихся от обычных викторианских героинь, которые с легкостью меняли современное платье из картин бытового жанра на псевдоисторические одежды в возвышенно-драматических сюжетах из далекого прошлого.

В поисках источника всегда узнаваемого женского образа прерафаэлитов я обратилась к творчеству Джона Китса, поэзию которого любили и члены Братства, и прерафаэлиты конца века. Сюжеты, взятые из его произведений, занимают одно из ведущих мест среди наиболее известных прерафаэлитских работ. Особой любовью пользовались поэмы "Канун Св.Агнессы" (1819) и "Изабелла, или Горшок с базиликом" (1818), а также баллада "La Belle Dame sans Merci" (1819). В процессе анализа этих поэм и написанных на их сюжет прерафаэлитских картин выявляются те черты героинь Китса, которые перекликаются с живописными образами прерафаэлитов. Также исследуются иконографические особенности и трактовки сюжетов Китса у разных поколений прерафаэлитов.

Следующим шагом является анализ трансформации женского идеала в творчестве Д.Г.Россетти от Беатриче и Девы Марии к Лилит. Комплексное исследование поэзии и живописи позволило достигнуть сущностного понимания эволюции любви и восприятия женщины у Россетти, и если не реконструировать его мировоззрение, то хотя бы зафиксировать его основные доминанты. На основе анализа были сформулированы черты возникающего у прерафаэлитов образа «роковой женщины», который не является совершенным аналогом подобных образов в континентальном искусстве.

При исследовании характерного для прерафаэлитов женского образа подробнее анализируются такие его аспекты, как мотив мертвой или спящей возлюбленной. Рассматривается различная проблематика, связанная с привязанностью викторианцев к темам смерти, сна, молчания, одиночества, ночи, ставшая причиной возникновения целой иконографической традиции «плывущих» литературных героинь (Офелия, Леди из Шелотта, Элейн) и погруженных в сон Спящих красавиц, Св.Цецилий, Ариадн, просто многочисленных красивых женщин, дремлющих в ренессансных садах, античных патио или викторианских гостиных. Иконография таких важных для понимания прерафаэлитизма женских образов, как Леди из Шелотта и Спящая красавица, исследуется особенно тщательно.

В конце этой части анализируются образы женщин, обладающих колдовской силой – волшебниц и сирен. Рассматриваются личные привязанности художников к тому или иному образу, их интерпретации литературных сюжетов, различия в понимании и восприятии, наполняющие образы женщин-чародейк разным содержанием. Главным образом, внимание сфокусировано на фигурах Д.Г.Россетти, Э.Берн-Джонса и Д.У.Уотерхауза, для творчества которых подобные образы наиболее характерны.

2.3. Музыка и музицирование как сюжет, мотив и художественный прием в искусстве прерафаэлитов.

Среди картин, акварелей и рисунков, составляющих наследие прерафаэлитизма, обращает на себя внимание значительное число работ, персонажи которых изображены музицирующими, также часто музыкальные инструменты являются предметом антуража. Поэтому эта проблема исследуется отдельно и достаточно обстоятельно.

Практически все связанные с музыкой сюжеты и мотивы, не только ставшие частью иконографии позднего прерафаэлитизма, но и ознаменовавшие рождение эстетизма, впервые появились в работах Д.Г.Россетти, на что обращается особое внимание в этой части.

Отдельное место отводится любимому прерафаэлитами образу Святой Цецилии. Прослеживается история сложения иконографии образа, отмечаются его основные черты.

В заключении рассматривается мотив музыки в творчестве Э.Берн-Джонса и других художников позднего прерафаэлитизма. Исследуются источники и особенности изображения музыкальных инструментов, играющих и покоящихся персонажей, а также понимание художниками музыки вообще. Обращается внимание на присущую многим картинам композиционную и колористическую гармонию, рождающую внутреннюю музыку полотен.

Глава 3. Судьба прерафаэлитизма во второй половине XIX – начале XX вв.

В последней главе диссертации содержится характеристика тех направлений, по которым прерафаэлитское движение развивалось с середины 1860-х гг. до первых десятилетий XX в.

3.1. Д.Г.Россетти и его роль на втором этапе движения.

В начале части дается краткая характеристика поздней карьеры Д.Г.Россетти, отмечается то особое место, которое он занимал в английской художественной среде своего времени. Затем кратко излагаются основные черты творчества трех художников, в манере которых влияние Россетти заметно в большей степени, нежели у всех других. Это – Фредерик Сэндис (1829-1904), Симеон Соломон (1840-1905) и Мария Спартали Стиллман (1844-1927).

3.2. Э.Берн-Джонс и его последователи.

В силу малоисследованности в России искусства прерафаэлитов я сочла необходимым изложить в диссертации краткую биографию Э.Берн-Джонса, но сделала это, акцентировав внимание на последовательности творческих этапов и изменениях, происходивших в его стилистике. Далее рассматривается творчество последователей Берн-Джонса, которых, по примеру многих современных исследователей, я разбила на две группы. В первую вошли художники Бирмингемской Школы, декоративный стиль которых обусловлен участием в инспирированном прерафаэлитами Движении искусств и ремесел: Кейт Элизабет Банс(1858-1927), Джозеф

Эдуард Саутолл (1861-1944), Артур Джозеф Гаскин (1862-1928), Генри Артур Пейн (1868-1940), Сидни Харольд Метъярд (1868-1947), Бернард Слей (1872-1954) и Максвелл Армфелд (1881-1972). Во вторую – художники так называемой «школы Берн-Джонса», эксплуатировавшие разные вариации стиля последнего: Джон Роддам Спенсер Стенхоуп (1829-1908), Джон Мельхьюиш Страдуик (1849-1937), Эвелин де Морган (1855-1919), Чарльз Фэрфакс Марри (1849-1919), Томас Мэтью Рук (1842-1942), Роберт Бейтман (1842-1922), Уолтер Крейн (1845-1915), Эдвард Роберт Хьюз (1851-1914) и Эдвард Реджинальд Фрамpton (1872-1923).

3.3. Прерафаэлитское движение эпохи fin de siècle и первых десятилетий XX в.

В этой части исследуется творчество мастеров так называемого «академического прерафаэлитизма», которые не были связаны личными контактами с членами движения прерафаэлитов, но в их творческой манере обнаруживается не только прерафаэлитский "дух", но и конкретные стилистические черты.

К подобным мастерам относится, прежде всего, Джон Уильям Уотерхауз (1849-1917) – самый значительный позневикторианский романтический художник после Берн-Джонса. Уотерхауз никогда не причислял себя к движению прерафаэлитов. Тем не менее, его художественное наследие обнаруживает столь много прерафаэлитских черт, что уже при жизни критики причисляли его к прерафаэлитизму. Настроение его полотен, созданные образы, используемые мотивы, нестандартный подход к расхожему сюжету – все это делает художника подлинным наследником прерафаэлитов.

В завершении кратко излагаются особенности стиля менее значительных художников - Томаса Купера Готча (1854-1931), Марианны Стоукс (1855-1927), Эвина Остина Абби (1852-1911), Элеаноры Фортескью-Брикдейл (1872-1945), Джона Байама Листона Шоу (1872-1919) и Фрэнка Кадогана Каупера (1877-1958).

Заключение

В заключительной части работы делаются выводы по каждой из трех глав, а также подводятся итоги проведенного исследования.

История второго этапа прерафаэлитского движения началась со знакомства Д.Г.Россетти с Э.Берн-Джонсом и У.Моррисом и их совместной работой над оксфордскими фресками. Россетти был связующим звеном между первым и вторым этапом движения, и доминирующей фигурой в течение десяти лет, но когда его здоровье ухудшилось, руководство перешло к Берн-Джонсу, величайший триумф которого состоялся на открытии галереи Гросвенор в 1877 г., где его провозгласили ведущим современным художником Англии. Берн-Джонс был "лицом" второго этапа, а его стиль был растиражирован многочисленными последователями. К концу века прерафаэлитская эстетика получает столь широкое распространение, что становится частью позневикторианского салонного искусства, и на этом

поле прерафаэлитизм начинает стилистически сближаться со своим "противником" — неоклассицизмом, царившим на выставочных площадках Королевской Академии.

В художественном смысле искусство позднего периода прерафаэлитского движения представляет собой весьма пестрое и неоднозначное явление. Тем не менее, различные творческие индивидуальности объединяет выбор сюжетов, тем и мотивов, стилистические ориентиры и технические приемы.

Обратившись к анализу позднерафаэлитской эстетики, я убедилась в том, что "визитной карточкой" прерафаэлитов становятся романтические "медиевистские" образы, навеянные ранними поэмами А.Теннисона и книгой Т.Мэлори "Смерть Артура". Доминанты прерафаэлитской артурианы определили оксфордские фрески. Они продемонстрировали интерес прерафаэлитов к мистическим и любовным историям, настоящий клад из которых содержала книга Мэлори.

Как и многие современники, прерафаэлиты пытались найти синтез современной жизни и средневековых идеалов. Несмотря на очень индивидуальный отклик каждого художника на медиевистические устремления эпохи, общим качеством можно было бы назвать творческий подход к наследию прошлого. Они использовали его как источник вдохновения, заимствовали понравившиеся элементы и смело примеряли их на себя, отбрасывая ненужное и добавляя что-то свое. В отличие от царствовавшего в Академии "археологического" медиевизма, прерафаэлиты разрабатывали свой вариант, который можно было бы назвать "поэтическим". И Россетти, и Берн-Джонс провели долгие часы за изучением памятников Средневековья, но созданный ими романтический мир красивых дам и благородных рыцарей достаточно условен. Скорее мы видим сон "о прежних временах" и как всякий сон он немного призрачный и ирреальный, и всегда ускользающий. Осмысление средневекового наследия привело к созданию поздними прерафаэлитами нового стиля, новой эстетики, которая оказала влияние на дальнейшее развитие английского искусства.

Как и Средневековье, Античный мир был для прерафаэлитов одним из источников идей и художественных присмов, способных помочь на пути к идеальной красоте и гармонии. В большей степени неоклассические влияния обнаруживаются в стилистическом, нежели в смысловом поле, что свидетельствует о неизменности (за очень редким исключением) сюжетных и тематических предпочтений на протяжении нескольких десятилетий существования прерафаэлитизма. В лучших прерафаэлитских работах можно обнаружить интересные примеры опосредованного и рафинированного претворения античной мифологии, но большая их часть свидетельствует о характерном для эпохи стремлении к декоративности. Природа этой декоративности разнообразна и интерпретация здесь соседствует с прямым цитированием. В случае с прерафаэлитами нельзя

сказать о глубоком проникновении в сущность классического искусства. Прерафаэлитская мифология – это мифология сказки, легенды.

В отличие от Средневековья и Античности, Ренессанс практически никогда, ни прямо, ни косвенно, не служил источником сюжетов. Исключением был Россетти, в творчестве которого всегда особое место занимала "Новая жизнь" Данте. Для прерафаэлитизма в целом характерно обращение к стилистическим особенностям итальянских художников. И если в работах ранних прерафаэлитов можно обнаружить элементы стилизации средневековой и раннеренессансной живописи (в том числе техники письма), то у поздних мастеров встречается как глубокая переработка заимствованных мотивов, так и их буквальное перенесение в новый художественный контекст. И на стилизации, и на прямом цитировании построено искусство Берн-Джонса. Использование художественного наследия у него чрезвычайно разнообразно, наряду с аллюзиями на итальянскую живопись существуют узнаваемые детали предметного мира, позы, композиционные построения. Часто вольно интерпретируя сюжеты, он достаточно точно воспроизводит атрибуты, соответствующие традиционной иконографии. Все это в той или иной степени характерно и для других художников.

Обращаясь к итальянскому искусству за вдохновением, прерафаэлиты на каждом этапе истории движения выбирали разные стилистические ориентиры. От восхищения "примитивами" в эпоху Братства они приходят к чувственной щедрости венецианцев; поколение 1890-х гг. вновь возвращается к изяществу и простоте Раннего Возрождения, а в искусстве "последнего прерафаэлита" Ф.Кадогана Каупера мы видим отголоски "венецианских" фантазий Россетти. Увлечение венецианской живописью XVI в., в той же мере, как и влияние идей эстетов, способствовало уменьшению нарративности в работах второго и третьего поколения прерафаэлитов.

Благодаря увлечению Ренессансом прерафаэлиты возрождают и вводят в моду темперную живопись, которая становится их излюбленным материалом. Во многом, "темперное возрождение" является логическим продолжением живописных экспериментов ранних прерафаэлитов с цветом и светом. Две национальные черты английского искусства – любовь к линейному контуру и интенсивному чистому цвету – характерны и для ранних, и для поздних мастеров, и возможности темперы как нельзя лучше соответствовали этим пристрастиям. Художники второго и третьего этапа прерафаэлитского движения активно экспериментировали с живописными материалами, способами грунтовки, сочетаниями разных техник. Они писали темперой на бумаге, а акварелью на холсте. Но в каком бы материале не были выполнены прерафаэлитские работы, для большинства из них характерен "эффект фрески". Брошенное когда-то Э.Делакруа по отношению к первым прерафаэлитам определение "сухая школа" – совершенно справедливо можно отнести и в адрес многих самых последних из них. Темперная работа на бумаге, которая выглядит как рисунок акварелью, и

напоминающая фреску акварель на загрунтованном холсте, воплощают эстетику позднего прерафаэлитизма, утрировавшего графичность жестов и декоративность цвета. Часто несколько материалов – масло, темпера, гуашь, акварель – использовались в одной работе. Подобное комбинирование, а также любовь к сусальному золоту, объясняется не только увлечением Средневековьем и Ранним Возрождением, но и тесной связью второго поколения прерафаэлитов с декоративным искусством.

Третье поколение художников, причисляемых к движению, возвращается к стилю раннего Миллеса и Россетти, чтобы дать ему новое толкование в более академическом духе. В отличие от своих современников из Бирмингемской группы, для которых прерафаэлитизм был живой традицией, художники "академического прерафаэлитизма" рубежа веков расценивали его как явление, требующее возрождения. Также они очередной раз заново "открывали" ренессансную живопись. Можно сказать, что они шли не "за" прерафаэлитами, а тем же путем, но уже в другую эпоху. Возможно, именно поэтому многим удалось создать оригинальный стиль, что отличает их от "школы Берн-Джонса".

Анализ значительного массива художественных произведений дает основание утверждать, что несмотря на отсутствие художественной программы и даже каких-либо видимых связей между отдельными мастерами, прерафаэлитское движение, растянувшееся во времени на несколько десятилетий, обнаруживает ряд общих эстетических знаменателей, которые позволяют говорить о нем, как о творческом направлении, имеющим узнаваемое лицо. Так, прерафаэлитизм начала XX в. отчетливо демонстрирует узнаваемые черты фирменного стиля членов Братства: утрированную графичность жестов и поз, декоративность цвета, пластическую неловкость, "принужденность" поз и движений персонажей, эффект чрезмерно "сухой" техники.

Прерафаэлиты практически никогда не выбирают кульминационные моменты сюжета, а изображают или начальные эпизоды, где отдельные детали позволяют предчувствовать грядущие события, или самый конец истории - овеянный печалью момент воспоминания о минувшем. Типично прерафаэлитская картина та, где мы видим остановившееся время - мгновение тишины. Запечатленность пограничного состояния, невыразимого момента "между", в котором соединяются тени прошлого и будущего, - характерная особенность прерафаэлитизма, которую можно обнаружить как в ранних, так и в поздних работах.

Неопределенность и тревога разлита в мире прерафаэлитских полотен. Персонажей отличает отсутствие внутреннего покоя, удовлетворенности, довольства жизнью. Они очень материальны и, одновременно, совершенно бесплотны. Они всегда здесь, но и всегда - Там. Любую прерафаэлитскую картину можно узнать по взгляду персонажей. Это - странный взгляд, взгляд в никуда, в пустоту, но - предопределенность. Как актеры, все они знают наперед следующую сцену своей жизни, и подобно россеттиевской Деве Марии цепенеют от надвигающейся судьбы. Если типично викторианские

героини, это "Леди Счастья", то прерафаэлиты воспели "Леди Боли". И это – принципиальный элемент поэтичного мира прерафаэлитов.

Пожалуй, наиболее яркая черта прерафаэлитизма – новый женский образ, воплощающий идеальную возлюбленную. Викторианский конфликт между идеалистическим моральным кодексом и плотскими желаниями был разрешен посредством эстетического, даже поэтического, компромисса. Прерафаэлитская Идеальная возлюбленная - это, одновременно, сочетание соблазнительности и чистоты. Она представляет английский вариант образа "роковой женщины" рубежа веков. В ее дуалистической природе образ Пресвятой Девы (т.е. – духовная сущность любви) "перекрывает" несущую искушающее сладострастие Лилит. Идеальная возлюбленная воплощает стремление прерафаэлитов к идеальной Красоте. Жажда недостижимого, как и страх перед приносящим неизбежные изменения временем, рождает такие стороны образа Идеальной возлюбленной, как сон и смерть.

Излюбленными образами "мистического" прерафаэлитизма становятся Спящая красавица, Леди из Шелотта, La Belle Dame Sans Merci, в которых можно увидеть все ипостаси Идеальной возлюбленной. Непосредственными источниками не столько сюжетов, сколько внутренней наполненности, знаковой сущности всех этих образов была поэзия Китса и Теннисона, а также "открытая" поздними прерафаэлитами "Смерть Артура" Т.Мэлори.

Другим проявлением попытки избежать мучительного опыта реальности становится создание мистически-романтических "убежищ", которые вошли в английскую культуру под названием "pre-raphaelite bowers". Этот образ вырастает в недрах движения постепенно, получая развернутое воплощение на картинах "мистического" прерафаэлитизма. "Pre-raphaelite bower" это – приют любви, заповедное место, где живет Идеальная возлюбленная, "убежище тепла в зиме жизни". В позднем прерафаэлитизме "убежища" получают свое эстетическое завершение в образе страны безвременья - "timeless land". Это - призрачная земля, земля сна и смерти, "где нету ни ночей, ни дней", место вечно длящегося прекрасного мгновения.

Сердцевиной движения всегда оставался личностный принцип, выражение творческой индивидуальности, что составляет основу романтического мировоззрения. Также наблюдается некоторая преемственность в выборе источников вдохновения: в литературе это - Китс и Теннисон, в живописи - итальянские "примитивы". В позднем прерафаэлитизме еще отчетливее просматривается такая черта, как "мечтательность". Это свойство прерафаэлитских персонажей выделяет даже моралистические работы "реалистического" периода из примеров викторианского "жанра". Образы прерафаэлитов, как правило, нельзя назвать сентиментальными. В какой-то степени, именно в области эмоциональной окраски и проходит тонкая грань между "прерафаэлитским" и "викторианским".

К концу века в характерном стиле прерафаэлитов декоративность начинает преобладать над натуралистичностью, что особенно заметно в

изображении природы. В отличие от раннего периода в "мистическом" прерафаэлитизме трудно обнаружить не только "следование природе", но и соответствие литературному первоисточнику. Характерной чертой становится "слияние" нескольких сюжетов и образов в одном. Появляется "мерцание" смысла, многоуровневость прочтения, которое, впрочем, отдается целиком во власть зрителя. Свобода интерпретации рождается с появлением "несимволического символа". Уменьшение повествовательного начала сближает поздних прерафаэлитов с эстетическим движением. Не случайно одним из самых любимых становится мотив музыки. В русле той же тенденции времени находится пристрастие к декоративному эффекту, которое иногда становится для художников самоцелью. В этом вопросе поздний прерафаэлитизм "балансирует" на очень тонкой, порой едва уловимой грани, отделяющий его от творческих поисков эстетов.

Список опубликованных работ по теме диссертации:

1. Чура Е.Н. Искусство прерафаэлитов в XX веке: обзор выставок. //Гуманитарное знание: итоги XX века: Материалы научной конференции. 1998. – Москва, 1999. – С.94-112. (1.4 п.л.)

2. Чура Е.Н. Интерпретация образов из книги Томаса Мэлори «Смерть Артура» в творчестве Д.Г.Россетти. // Образ и текст: Сборник материалов международной научной конференции 21-22 октября 2004 г. Курская Государственная картинная галерея им А.А.Дейнеки. – Курск, 2004. – С.95-105. (0.6 п.л.)

3. Чура Е.Н. "Ренессанс Ренессанса" и художественный язык позднего прерафаэлитизма. //Итальянский сборник. Выпуск 5. (1 п.л., в печати)

Отпечатано в ООО «Компания Спутник+»

ПД № 1-00007 от 25.09.2000 г.

Подписано в печать 20.10.06

Тираж 100 экз. Усл. п.л. 1,13

Печать авторефератов (495) 730-47-74, 778-45-60