

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

(повне найменування вищого навчального закладу)

Факультет історії та філософії

(повне найменування інституту/факультету)

Кафедра культурології

(повна назва кафедри)

Дипломна робота

на здобуття наукового ступеня вищої освіти «магістр»

на тему:

«Художня спадщина прерафаелітів в контексті світової культури»

«The Pre-Raphaelite artistic heritage in the context of world culture»

Виконала: студентка заочної форми навчання
спеціальності 034 Культурологія
Коваль Ганна Юріївна

Керівник: д.ф.н., доц. Соболевська О.К. _____

Рецензент: к.ф.н., доц. Левченко В.Л. _____

Рекомендовано до захисту

Протокол засідання кафедри

№ _____ від _____ 2021 р.

Завідувач кафедри

(підпис)

Соболевська О.К.

(прізвище, ініціали)

Захищено на засіданні ЕК № _____

протокол № _____ від _____ 2021 р

Оцінка _____ / _____ / _____
(за національною шкалою, шкалою ECTS, бали)

Голова ЕК

(підпис)

Левченко В.Л.

(прізвище, ініціали)

Одеса-2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. Рецепція прерафаелізму на сучасному етапі та теоретико-методологічні основи дослідження.....	7
1.1. Огляд опрацьованих джерел та літератури	7
1.2. Обґрунтування теоретико-методологічних основ дослідження	13
Розділ 2. Прерафаелізм у контексті культури Англії другої половини XIX – початку XX століття	20
2.1. Особливості культури Англії другої половини XIX – початку XX століття	20
2.2. Витоки та формування прерафаелізму як художнього руху	29
Розділ 3. Вплив прерафаелітів на сучасну світову культуру.....	48
3.1. Вплив прерафаелітів на сучасну культуру Великої Британії, Німеччини, Росії, США	48
3.2. Вплив прерафаелітів на сучасну культуру України	54
3.2.1. Живопис на біблійні сюжети	55
3.2.2. Живопис на історичні сюжети	65
3.2.3. Живопис на літературні сюжети	70
ВИСНОВКИ	78
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	81
ДОДАТКИ	

ВСТУП

У наш час спостерігається тенденція до переоцінки культурної спадщини окремих знакових діячів культури і культурних рухів у цілому, які з певних причин раніше не посіли чільного місця у світовій культурній парадигмі. Одним із таких феноменів можна вважати художній рух, знаний у в історії як прерафаелітизм. Рух прерафаелітів був одним із найяскравіших художніх напрямків, осердям якого стала Великобританія середини XIX століття. На початку свого шляху цей рух був покритикований, але із часом його визнали співвітчизники, надавши йому гідного місця в культурі Англії, а потім і у світовій культурі.

Актуальність теми. Мистецтво прерафаелітів є актуальним для сучасного розвитку культури, адже із позиції сьогодення новації та відкриття прерафаелітів стали частиною сучасної культури, стилем мислення, частиною моди, кіно, фотографії та повсякдення. Розцінюючи прерафаелітизм як яскраве явище образотворчого мистецтва, доцільніше розглядати його не у вузьких рамках образотворчого мистецтва, як відокремленої території духовної практики, а значно ширше – як культурний код епохи. Актуальність теми зумовлена недостатньою розробленістю теорії та історії прерафаелітизму в культурологічному аспекті. Розуміння прерафаелітизму як складного феномену створює передумови для детального вивчення цього явища в єдності усіх його компонентів (теоретичного, історичного, соціального). На доцільність такого підходу також вказує і сама специфіка художнього руху, зокрема його синтетизм. Мистецтво прерафаелітів, народжене у середині XIX століття, знаменувало собою розрив із консервативною художньою традицією Королівської академії мистецтв. Декларований художниками революційний підхід до творчості отримав відображення у різних напрямках – у трактуванні сюжетів, у техніці письма, у роботі з натурою, які не лише знайшли послідовників у жанрі образотворчого мистецтва, але й стали активно

з'являтися у літературі, прикладній творчості та дизайні. Дослідження прерафаелітизму сьогодні досягло тієї стадії, коли з'явилася можливість для глибшого дослідження різних його проявів. За останні роки до наукового обігу увійшли нові відомості, факти, які скоригували загальну картину мистецького життя, що дозволяє вивчити особливості впливу прерафаелітів на розвиток культури середини XIX та початку XX століть. Детальний розгляд цього багатогранного явища уможливорює дослідження основних векторів його розвитку, які значною мірою визначили художній розвиток XX – XXI століть, що, у свою чергу, надає дослідженню особливої актуальності.

Актуальність теми полягає і в тому, що прерафаелітизм ще не отримав достатнього висвітлення в українській гуманітаристиці, а вплив прерафаелітів на українську культуру не досліджений належним чином. В українському контексті ця тема є перспективною та плідною, бо, по-перше, може надихнути українців на віднайдення свого образу «короля Артура», який би не викликав ані релігійних, ані національних чи будь-яких інших протиріччів, а консолідував би націю, ставши символом її спрямованості на самовдосконалення, а, по-друге, дав би змогу українцям глибше пізнати історію своєї культури, виплекати нові таланти, розширити зв'язки зі світовою культурою, ставши гідною її частиною.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки художньої спадщини прерафаелітів, обґрунтуванні та засвідченні впливу прерафаелітів на світову культуру.

Реалізація мети дослідження передбачає розв'язання таких **завдань**:

1. Проаналізувати опрацьовані джерела та літературу.
2. Розглянути теоретико-методологічні основи дослідження.
3. Охарактеризувати особливості культури Англії другої половини XIX – початку XX століття.
4. Визначити витоки та проаналізувати процес формування прерафаелітизму як художнього руху.

5. Виявити вплив прерафаелітів на сучасну культуру Великої Британії, Німеччини, Росії, Сполучених Штатів Америки.

6. Виявити вплив прерафаелітів на сучасну культуру України на прикладі живопису з біблійними, історичними та літературними сюжетами.

Об'єктом дослідження є художня спадщина прерафаелітів.

Предметом дослідження є вплив художньої образної системи прерафаелітів на світову культуру.

Хронологічними межами дослідження є період із початку виникнення Братства (1848) до сьогодення (2021).

Територіальними межами дослідження є: Велика Британія, Сполучені Штати Америки, Німеччина, Росія, Україна.

Методологічна і теоретична основа дослідження ґрунтується на принципах історизму, системності та наукової об'єктивності. Дослідження здійснюється на міждисциплінарному рівні: на перетині культурології, історії, історії мистецтва та мистецтвознавства.

У дослідженні використано культурологічний підхід до розкриття сенсу творів, зокрема, іконологічний метод, який передбачає реалізацію трьох етапів: формального, іконографічного та іконологічного аналізу.

Апробацію основних результатів дослідження здійснено на трьох наукових конференціях:

✓ 77-а звітна студентська наукова конференція ОНУ ім. І.І. Мечникова (29 квітня 2021 року, ОНУ ім. І.І. Мечникова). Тема доповіді: «Психолінгвістичні особливості сприйняття картини Данте Габрієля Россетті «Прозерпіна» сучасними українськими чоловіками».

✓ Науково-практична конференція «І наукові читання пам'яті професора М.М. Верникова» (27-28 вересня 2021 року, ОНУ ім. І.І. Мечникова). Тема доповіді: «Художні особливості прерафаелітизму в картині сучасної української мисткині Ірини Проценко «Прерафаеліти: загублені у часі».

✓ Конференція студентів і аспірантів «XXIV наукові читання пам'яті Георгія Флоровського» (25 жовтня 2021 року, ОНУ ім. І.І. Мечникова). Тема доповіді: «Художні особливості прерафаелітизму в картині сучасної української мисткині Катерини Куліш «Розмова з прерафаелітами».

Структура роботи відповідає поставленій меті, цілям, завданням та логіці дослідження і складається зі вступу, трьох розділів, шести підрозділів, висновків, списку джерел та літератури (66 позицій) та п'яти додатків.

У першому розділі здійснено аналіз джерел та літератури. Увагу зацентовано на особливо значимих дослідженнях у розрізі цього наукового доробку, сформульовано теоретико-методологічні основи дослідження.

У другому розділі проаналізовано особливості культури Англії другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Виявлені течії художньої культури, які вплинули на формування руху, а також художні напрямки, які були породжені самим прерафаелітизмом. У розділі проаналізовано витоки та процес формування прерафаелітизму як художнього руху.

Третій розділ присвячений спробі окреслення впливу прерафаелітів на сучасну культуру Англії, Німеччини, Росії, США, України, схарактеризовано творчість митців, які працюють в естетиці прерафаелітів, наслідують чи частково використовують їхні знахідки, надихаються їхньою творчістю.

Загальний обсяг роботи – 86 сторінок.

Розділ 1.

РЕЦЕПЦІЯ ПРЕРАФАЕЛІТИЗМУ НА СУЧАНОМУ ЕТАПІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Огляд опрацьованих джерел та літератури. Джерельну базу дослідження становлять різнопланові джерела авторів різних національностей та епох.

Серед них робота Д. Раскіна «Мистецтво та дійсність» [32], погляди якого відіграли значну роль у становленні прерафаелітської естетики і ціннісних орієнтирів Вікторіанства, а також стаття Ч. Діккенса «Старі лампи замість Нових» [8], яка є яскравим зразком критичного сприйняття прерафаелітизму у період становлення цього руху в мистецтві. Найціннішими із погляду автентичності є спогади В. Г. Ганта [58; 59] та щоденник Ф. М. Брауна [64].

Коло літературних джерел, безпосередньо присвячених творчості Братства Прерафаелітів, досить широке: майже у кожному дослідженні з історії мистецтва наявна інформація про діяльність цих митців.

Прерафаелітизм постав у центрі уваги істориків мистецтва і критиків Англії незабаром після заснування художнього співтовариства. Перші дослідження творчості прерафаелітів з'явилися на межі XIX – XX століть. До таких слід віднести щоденник Ф.М. Форда [64] (онука художника Ф.М. Брауна), а також роботу П. Бейт «Живопис прерафаелітів» [3], які містять спробу систематизувати відомості про учасників руху прерафаелітів, виявити їхній вплив на сучасників, а також оцінити їхній внесок до світової культурної спадщини під кутом зору періоду *fin de siècle*.

На межі XIX – XX століть в культурному житті Європи відбувається переоцінка цінностей. На хвилі поширення фрейдизму з'являються роботи, які дуже критично ставилися до прерафаелітизму. Серед них варто виокремити книгу «Виродження» М. Нордау (лікаря за освітою) [28]. У цьому творі автор

зробив оригінальну спробу інтерпретації «присмерку Європи», критикуючи з моральних позицій «дегенеративне мистецтво», породжене сучасною урбаністичною цивілізацією, а прерафаеліти зі своїм богемним способом життя, схильністю до містицизму, романтизмом, який, на думку автора, характеризується безладною асоціацією ідей, стали об'єктом різкої критики.

Перша світова війна розділила дві історичні епохи – Англія міжвоєнного часу відкинула своє Вікторіанське минуле, помітною частиною якого був рух прерафаелітів. Під час Другої світової війни та повоєнного періоду прерафаелітизм також не досліджувався. Однак століття Братства (1948) було відображене у серії великих ретроспективних виставок та циклі радіопрограм на каналі BBC.

У 1965 р. світ побачив вичерпну на той час бібліографічну працю В. Фрідмана [56], обмежену рамками 1848-1859 рр. Автор зосереджується лише на діяльності Братства та Оксфордської групи (Д. Г. Россетті, Е. К. Берн-Джонс та В. Морріс під час роботи над Оксфордськими фресками). Дослідник розглядає прерафаелітизм як романтичний рух, акцентується на відмінностях художніх індивідуальностей, а звідси – і на суперечливому характерові усього руху.

Серед важливих робіт 1970-х років слід назвати монографію Т. Хілтона «The Pre-raphaelites» [57], яка містить великий фактографічний матеріал та до сьогодні слугує невичерпним джерелом інформації про прерафаелітизм. Значна частина монографії присвячена історії Братства та ранньому «реалістичному» етапу руху, а «містичний» прерафаелітизм згадується лише побіжно.

У 1984 р. у галереї Тейт Британія відбулася перша велика виставка, присвячена прерафаелітам, що знаменувала перелом у сприйнятті цього феномена та стала поштовхом до опублікування численних каталогів, альбомів та досліджень, присвячених прерафаелітам. Знаковим є те, що творчість прерафаелітів почали по-різному інтерпретувати, зосереджуючись не лише на їхньому живописі, але й на літературній творчості, розглядаючи їхню діяльність як прояв нових тенденцій у культурі. Найповнішою (за обсягом та ґрунтовністю

трактувань) працею визнана книга Е. Претеджон «Мистецтво прерафаелітів» [63].

У зв'язку із актуалізацією гендерних досліджень наприкінці ХХ століття, жіноча складова і вплив жінок на рух прерафаелітів вивчає Я. Марш – найавторитетніша фахівчиня у цій тематиці. Я. Марш написала дві книги, в яких детально розповідає про жіноче питання (моделі, дружини, коханки митців) [60; 61]. Наукову значущість мають мотиви та джерела натхнення для митців у процесі створення шедеврів.

Найсучасніша дослідниця жіночого руху в прерафаелітизмі – К.С. Волкер – авторка книги «Pre-Raphaelite Girl Gang: fifty makers, shakers and heartbreakers from the Victorian Era» [66]. Хоча книга і претендує на сенсаційність, авторці водночас вдалося зробити глибоке дослідження, в якому вона переосмислює розуміння творчості прерафаелітів, показуючи художній рух як взірець для наслідування.

У ХІХ столітті творчість руху вийшла за межі Англії, коли в російській критиці вперше з'явилася книга В.В. Стасова «Мистецтво ХІХ сторіччя» [42], де автор докладно проаналізував історію Братства і творчість його членів, та спрогнозував його майбутні ризики (переродження у декадентське мистецтво).

У радянській історіографії питанням прерафаелітизму було присвячено розділ монографії К. Некрасової «Романтизм в англійському мистецтві. Нариси» [25], яка вийшла друком у 1975 р. Авторка не заглиблюється у проблеми теорії та практики, а здійснює поверховий аналіз історії руху, акцентуючись лише на творчості найвідоміших митців. Згадуючи другий та третій етапи руху, дослідниця не говорить про них змістовно.

Трохи згодом побачила світ змістовна, багатопланова монографія В.П. Шестакова «Таємна чарівність прерафаелітів» [53], яка виходить за межі популярного мистецтвознавства. Автор розглядає творчість прерафаелітів у зв'язку із розвитком образотворчого мистецтва, дизайну, декоративно-ужиткового мистецтва, естетичних та соціальних ідей, літератури. Також автор

виділяє «постпрерафаелітизм», тобто третій етап розвитку прерафаелітського руху, який є важливим для розуміння самого феномена прерафаелітизму. Значною перевагою роботи є ілюстративний матеріал, який допомагає повною мірою зрозуміти та оцінити творчість прерафаелітів.

Зростанню кількості наукових розвідок, присвячених творчості Братства прерафаелітів, посприяла виставка «Прерафаеліти: Вікторіанський авангард», організована 2013 року в Державному музеї образотворчих мистецтв ім. О.С. Пушкіна [29], яка мала значний успіх серед глядачів, а також дала поштовх до численних публікацій, репортажів, інтерв'ю, присвячених окремим аспектам, темам і питанням прерафаелітизму.

Науковці зосередились на розвідках, присвячених всеосяжному впливові прерафаелітів на культуру Росії кінця XIX – початку XX століття. Наприклад, С.Д. Титаренко опублікувала роботи, присвячені зв'язку прерафаелітів в Англії зі Срібною добою в Росії. Це, зокрема, статті: «Данте Габріель Россетті і В'ячеслав Іванов: Платонівський мотив возз'єднання душ та інтермедіальна поетика» [43]; «Російський символізм та традиції англійських прерафаелітів: проблеми інтермедіальності» [44].

Подібна тематика дослідження розкривається в статтях Д.М. Жаткіна. Автор простежує вплив Д.Г. Россетті на творчість Олександра Блока [11] та Івана Коневського [10]. Ці дослідження важливі не лише у широкому контексті рецепції англійської літератури і культури Вікторіанської епохи в Росії на межі XIX та XX століть, але і для розуміння мотивів російського символізму, який формувався на перетині різноманітних традицій.

У ході аналізу зазначимо, що дослідження творчості В. Морріса, який є унікальною фігурою руху прерафаелітів, будучи художником, дизайнером, літератором, соціалістом, доторкається до усіх напрямків, завдяки яким прерафаелітизм став відомим. Ця багатогранна фігура – символ руху прерафаелітів – є плідною та авторитетною особистістю, яка стала центром наукових пошуків Е.В. Сєдих. Її наукові пошуки та відкриття відображені в

статтях «Витоки християнських мотивів у творчості Вільяма Морріса» [35] та «Творчість Вільяма Морріса 1850-х років у контексті прерафаелізму» [36]. Зазначимо, що релігійна тематика – одна із характерних рис прерафаелізму, особливо на його першому етапові, багато в чому визначила подальшу долю руху.

Особливу цінність для цього дослідження має фундаментальне дисертаційне дослідження К. Чури «Проблеми художньої теорії та практики пізнього прерафаелізму» [50], яке розглядає та обґрунтовує три етапи в русі прерафаелітів, виокремлює сукупність загальних рис, які дозволяють вирізнити творчість прерафаелітів з решти, іноді дуже схожої, спадщини епохи. Хоча картина взаємовпливів неокласицизму та естетизму, декадансу і символізму видається досить заплутаною, але дослідниці вдається зробити певний «прорив» у прерафаелітському питанні, розширити та поглибити погляд на історію руху. Дослідниця фактично робить спробу виявлення основних компонентів «прерафаелітського стилю», хоча стосовно прерафаелітів категорія стилю ще маловживана, однак дослідження є підготовчим етапом до рівня стилістичних узагальнень.

Значимими у такому контексті є також дисертація О. Костіної «Відображення духовних пошуків англійського суспільства середини ХІХ ст. у творчості прерафаелітів» [18] та монографія О.М. Кірюхіної «Середньовіччя як джерело натхнення у творчості прерафаелітів та їхніх послідовників» [16], які дають можливість ознайомитися із проблематикою прерафаелізму на тлі вікторіанської доби, адже автори залучають до своїх творів величезний історичний матеріал, який дозволяє поринути в епоху, зрозуміти історичний контекст, в якому творили митці.

Варто зазначити, що в Україні з'явилися публікації про вплив прерафаелітів на українську культуру, серед яких назовемо розвідки О.Д. Сосік та Г.Я. Складенко, які також є значимими для цього дослідження.

Зокрема, Г.Я. Скляренко [38], аналізуючи ідейні засади мистецтва М. Бойчука в контексті художньо-культурних процесів першої третини ХХ століття, знаходить паралелі з творчістю прерафаелітів. Подальші дослідження в цьому напрямку є плідними та перспективними, з огляду на те, що особливостями обох мистецьких напрямків є ретроспективізм.

Уплив прерафаелітів на творчість українського митця польського походження В. Котарбінського аналізує О.Д. Сосік [41]. Подальше ж дослідження цієї теми дасть змогу проаналізувати вплив англійської культури на культурні процеси в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Усе зазначене дає змогу зробити висновок, що, незважаючи на численні дослідження прерафаелітизму, більшість розвідок є одноманітним оглядом біографічних подробиць, іноді розбавленим опису процесу роботи художника над тим чи тим твором.

Узагальнюючої, фундаментальної праці історії руху, на жаль, не знайдено, а відтак стильова складова прерафаелітизму виявилася найменш дослідженим питанням. Значний крок та підготовчу роботу у цьому напрямку спробувала здійснити К. Чура.

Усі названі розвідки вивчають хронологічний період другої половини ХІХ – початку ХХ століття (але дослідники віднаходять прогалини, важливі для розуміння культури в цілому), а зв'язок із творчістю сучасників (ХХ – початок ХХІ століття) ще не проаналізовано повною мірою, хоча в медіа просторі та соціальних мережах активно обговорюється тісний зв'язок прерафаелітів із сучасним живописом, дизайном, модою, кіномистецтвом та фотографією.

Це питання потребує детального аналізу, систематизації та узагальнення, з огляду на те, що рух прерафаелітів вийшов далеко за свої хронологічні та територіальні межі.

Ця тема є особливо перспективною та плідною для вітчизняних дослідників, адже вона дасть змогу українцям глибше пізнати історію своєї культури та її зв'язки зі світовою культурою.

1.2. Обґрунтування теоретико-методологічних основ дослідження.

Дослідження здійснено на міждисциплінарному рівні, зокрема, на перетині культурології, історії, історії мистецтва та мистецтвознавства, на найважливіших принципах вивчення культури:

- принципі історизму, який полягає в тому, що усі явища, події, факти культурного процесу розглядаються в контексті того історичного часу та умов (соціальних, економічних, політичних, морально-психологічних), в яких вони відбувалися;
- принципі цілісності, який полягає в тому, що дослідження будь-якого періоду, етапу в розвитку культури, має охоплювати усе розмаїття явищ, подій та фактів культури.

Дослідження ґрунтується на таких загальнонаукових принципах:

- принцип наукової об'єктивності, основний зміст якого зводиться до ідеї, згідно з якою методи та результати не знаходяться під впливом або, принаймні, не повинні перебувати під впливом особистих та групових інтересів, упереджених поглядів, ціннісних переконань та інших суб'єктивних факторів.
- принцип системності, який вимагає розглядати будь-який предмет пізнання як систему.

У роботі використано культурологічний підхід до розкриття сенсу творів, зокрема, іконологічний метод, який складається із трьох етапів: формального, іконографічного та іконологічного аналізу.

Основними методами, використаними у пошукові стилістичних спільнот сучасних художників та прерафаелітів, був іконографічний та іконологічний.

Нагадаємо, що у мистецтвознавстві іконографія – це опис та систематизація типологічних ознак і схем, застосованих у зображенні будь-яких персонажів (реальних чи легендарних) чи сюжетних сцен.

Метод іконографії сформувався у 1840-х роках, у Франції та Німеччині для вивчення середньовічного мистецтва, його джерел, зв'язків із релігійними

та літературними явищами шляхом тлумачення символіки, алегорій, атрибутів тощо.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. російський історик мистецтва М.П. Кондаков використовував метод іконографії для вивчення візантійських традицій у середньовічному російському мистецтві.

Американський учений Ервін Панофський розглядав іконографію як основу так званого іконологічного методу дослідження сюжетного боку творів мистецтва, щоб визначити їх значення та сенс у контексті певної культури, виявити відображені в них риси світогляду. Використання іконографії не як самоцілі, а у поєднанні із різнобічним дослідженням соціальних і естетичних аспектів мистецтва – одна із умов правильного розуміння художнього твору.

Іконологія (від др.-грец. εἰκόν – картина, і λόγος – учення) – найменування дослідницького напрямку, що виник у 20-ті – 30-ті роки XX століття в історії мистецтв, і є доповненням до іконографії, вивчає символічні аспекти будь-якого художнього твору.

Іконологічна методика дослідження уперше використана у дисертації страсбурзького ученого Абі Варбурга, в 1892 році, присвяченій двом полотнам С. Боттічеллі. Поняття ж «іконологічний аналіз» він уперше застосовує, описуючи свою методику роботи над фресками, що зображують місяці року у палаці Скіфанойя у Феррарі. Завдяки використанню цього методу А. Варбург зумів віднайти астрологічний зміст цього настінного живопису. Іконографічний аналіз почав широко застосовуватися учнями та колегами А. Варбурга, так званою Варбурзькою школою.

Подальшого розвитку іконологія набула завдяки американському вченому німецького походження Ервіну Панофському, який у 1939 році розробив спеціальну триступеневу програму інтерпретації художнього твору:

- передіконографічний аналіз;
- іконографічний аналіз;
- іконологічна інтерпретація.

У фундаментальній праці «Сенс та тлумачення образотворчого мистецтва», російський переклад якої був виданий у петербурзькому видавництві «Академічний проект» в 1999 році, мистецтвознавець Ервін Панофський зауважує: «На першому рівні розглядається первинний (формальний) сюжет та світ художніх мотивів, що розвиваються у творі. Інтерпретація здійснюється на основі знання зображених предметів та подій, способів їхньої передачі у різних історичних умовах. Для досягнення адекватної інтерпретації на цьому рівні необхідно мати знання історії певного художнього стилю, тобто розуміти, якими засобами на певному етапі розвитку історії були виражені відносини між персонажами, подіями або зображуваними об'єктами.

На другому рівні відбувається зіставлення сюжету із пізнаннями інтерпретатора в галузі сюжетів та алегорій світової міфології з метою виявлення вторинного змісту художнього твору.

На третьому рівні аналіз спрямовано на пошук прихованого внутрішнього сенсу чи сутності змісту твору загалом».

Застосування іконологічного аналізу дає змогу сприймати твір мистецтва як прояв характерних принципів у культурі, історичному періодові чи етапі розвитку філософської думки, сприяє виявленню загальних «зовнішніх» ідей у приватному «внутрішньому» світові картини. Художні мотиви, образи та алегорії розглядаються як символічні еквіваленти дійсності, створеної художником. Аналіз та інтерпретація мистецького твору цілком залежить від сприйняття цілого, яке, у свою чергу, складається із окремих складових. Дійсно, неможливо дослідити частину цілого, а потім спроектувати характеристики частини на твір загалом.

Іконологія має на меті «досягнення центру усіх речей» через пізнання «першоматерії», зокрема, дослідження «зовнішнього» як прояву «внутрішнього». Вирішити завдання іконологічної інтерпретації означає наблизитися до розуміння самої суті ядра твору, первинного образу художнього

твору, створеного художником. Ніхто із художників не пише картини таким чином, як це найчастіше представлено у мистецтвознавчих описах: «Ця картина символізує прагнення... У ній розкрито образ...» тощо. Картина, перш за все, є відображенням глибинних несвідомих, підсвідомих і надсвідомих психічних процесів, тому, аби наблизитися до розуміння прихованих творчих мотивів художника та оцінити символічну красу їхнього утілення в художньому творі, доводиться апелювати до чуттєвої інтуїції на основі знання про психологію та систему світогляду художника.

Іконологічна методика має значення у дослідженнях у галузі історії мистецтв, бо є важливим інструментом візуального сприйняття різних феноменів у видатних художньо-історичних творах, які належать до різних епох, мають різне національне походження чи методи втілення.

Особливої ваги набула іконографія християнського мистецтва у зв'язку зі складністю тлумачення біблійних джерел.

Іконографічний метод розглядає в мистецтві феномен візуального представлення змісту і оперує не окремими зображеннями, а їхніми сукупностями (наприклад, іконографічної традицією, що розгортається в часі).

У сучасному мистецтвознавстві іконографією називають зорову реалізацію теми, загальний нарис сцени чи героя, у яких суттєвими є: постановка та взаємодія тіл, жести та міміка, зовнішній вигляд, атрибути персонажів та простору. Зміст, який завжди береться до уваги в іконографічному дослідженні, може бути стійким і тривалий час актуальним для культури (наприклад, біблійні сюжети). В інших випадках зміст зображень може не визначатися жодними текстами. Серед аспектів, які обговорюються в іконографічних дослідженнях у зв'язку зі змістом, варто виокремити такі: популярність чи унікальність, конкретність чи узагальненість, ступінь нестандартності прочитання відомого змісту якоюсь мистецькою постаттю. Вважаємо, що іконографічні дослідження є особливо актуальними для мистецтва з комунікативним завданням та складним змістом.

Основні поняття історії мистецтва, що вивчається з іконографічних позицій – канон та традиція. Іконографічний (образотворчий) канон вимагає високого рівня регламентації вибору та змісту твору. Такі особливості притаманні художній культурі Стародавнього світу, а особливо у мистецтві, яким послуговуються в релігійних системах, аж до сьогодення. Іконографічна (образотворча) традиція характеризується більше стандартизацією, шаблонністю рішень, а не їхньою чіткою регламентацією. Часто вона зачіпає лише окремі аспекти зображення, а не є тотальною щодо усіх образотворчих аспектів. Беручи до уваги зазначене, іконографічними традиціями можна називати будь-які стійкі явища історії іконографії. Вони не обов'язково мають бути тривалими, але завжди позаперсоналізовані. У межах творчості одного художника може сформуватись іконографічний шаблон. Коли ми бачимо його використання в іншого художника, то говоримо про іконографічне запозичення. Віднайшовши іще один випадок запозичення, можемо стверджувати про утворення традиції. Іконографічні традиції формуються і розпадаються, нашаровуються одна на одну, утворюючи складні комбінації. Ці процеси спостерігаються і зараз, тому завданням фахівця є розпізнавання цих явищ і робота із ними, подібно до того, як фахівець з історії стилів працює із художніми напрямками та стильовими тенденціями.

Іконографічне дослідження спрямоване на вирішення двох основних завдань: створення іконографічного огляду та інтерпретація художнього твору. У методологічному плані іконографічний огляд є комбінацією власне іконографічного підходу та вивчення історичного контексту. Огляди будуються на основі спостереження особливостей іконографічного явища та його еволюції. Наприклад, обравши тему «Іконографія апостола Петра від західноєвропейського середньовіччя до мистецтва ХХ століття», дослідник побачить новації та повороти у традиції уявлення героя та пов'язаних із ним сюжетів, а також із унікальними іконографічними підходами окремих майстрів. Для детального аналізу всіх змін та їхньої характеристики знадобиться

вивчення історичного контексту, який дасть змогу з'ясувати причини видозмін. Твори із нестандартною іконографією варто виділити та інтерпретувати окремо.

Формальне та історичне дослідження часто використовуються разом із іконографічним підходом у процесі інтерпретації.

Приклади використання іконографічного аналізу можна знайти також у працях Е. Гомбріха, Ю. Хельда, Ф. Анталя, Я. Бялостоцького, Й. Трегера, однак обмежений обсяг роботи не дає змоги проаналізувати дослідження інших авторів.

У дослідженні також застосовані різні методи культурологічних досліджень, найвагомішими серед яких є:

- **Діахронічний метод** полягає у розгляді явищ, фактів, подій світової культури в хронологічній послідовності їх появи та перебігу. У дослідженні цей метод використаний у другому розділі в описові особливостей культури Англії другої половини XIX – початку XX століття.

- **Синхронічний метод** полягає у сукупному аналізові двох чи декількох культур на певному етапі їхнього розвитку з урахуванням існуючих взаємозв'язків та можливих суперечностей. Використовуємо його у другому розділі для виявлення витоків та формування прерафаелітизму як художнього руху.

- **Порівняльно-історичний метод** полягає у порівнянні різноманітних культур та використовується у третьому розділі для з'ясування впливу прерафаелітів на сучасну світову культуру.

- **Структурно-функціональний метод** полягає у розкладанні об'єкта на складові частини та виявленні внутрішнього зв'язку, зумовленості, співвідношенні, а також визначенні їхніх функцій. Цей метод застосовуємо для вивчення витоків та особливостей формування прерафаелітизму як художнього руху.

- **Біографічний метод** полягає в аналізі життєвого шляху діячів культури. Цей метод застосовуємо в другому та третьому розділах для опису творчого шляху прерафаелітів та їхніх послідовників.

Розділ 2.

ПРЕРАФАЕЛІТИЗМ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ АНГЛІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Особливості культури Англії другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Прерафаелітизм поширився на різні сфери культури та мистецтва Англії Вікторіанської епохи, викликавши суперечливі реакції серед художників, однак став невід’ємною її частиною.

Братство прерафаелітів було засноване в Лондоні, у самому серці Британської імперії, у 1848 році. Завдяки зовнішньополітичній стабільності та фінансовій могутності країни, період правління королеви Вікторії (1837 – 1901 рр.) став відомий як «Золоте століття Британії», адже у цей період:

- було опановано четверту частину Земної кулі;
- велася у край агресивна колоніальна політика;
- Англія стала батьківщиною промислової революції;
- країна перетворилася на центр світової торгівлі та економіки;
- наукові досягнення демонстрували нове об’єднання науки та техніки;
- мережа залізниць охопила усю країну; з’явився метрополітен;
- у 1851 році було організовано першу Всесвітню промислову виставку;
- теорія Ч. Дарвіна похитнула традиційні гуманістичні уявлення.

У той же час усередині англійського суспільства назріла низка суперечностей;

- збідніла аристократія не могла змиритися із владою заможних промисловців, які диктували свої умови як у політиці, такі на фінансовому ринку і в культурі;
- загострилася криза між робітничим класом та буржуазією;

- порушилися вікові патріархальні взаємини хліборобів та селян, які змушені були шукати роботу у містах.

Результатом таких соціальних конфліктів, породжених соціальною революцією, стали:

- повстання луддитів (так звані бунти проти машин);
- рух Суїнг (наймити та бідні фермери руйнували сільськогосподарські знаряддя праці лендлордів);
- криваві чартистські путчі (чартисти виступали за загальне виборче право та покращення умов праці).

Реакцією англійської та європейської культури на промисловий переворот та соціальні потрясіння був *відхід у минуле*, тобто **історизм**, який став визначальною рисою європейської культури XIX ст. Індустріальна революція в Англії змусила переосмислити значення історії, яка з *роздумів про минуле стала інструментом розуміння дійсності*:

- у літературі народився жанр *історичного роману*, майстром якого був Вальтер Скотт;
- *неоготика* змінила архітектурний вигляд Англії;
- у театрах відтворювалося достовірне історичне середовище, породивши *археологічний натуралізм*;
- у філософії *зразки моральності* знаходили серед *героїв Середньовіччя*.

Провідною рисою художніх концепцій стало пізнання минулого у його безпосередньому зв'язку із сьогоденням та одночасна інтерпретація сьогодення крізь призму минулого.

У англійському живописі Вікторіанської епохи історичний світогляд стримувала Королівська академія мистецтв. В.Г. Гант зазначає із цього приводу: «Лекції Д. Рейнольдса (1723-1792) якнайкраще підходили для того, щоб спонукати молодих до глибокого і благоговійного вивчення творів минулих століть... Проте останні 50 років його вчення трактували як

заохочення неоригінальності... англійська школа виникла на гребені хвилі і з тих пір неухильно зісковзує вниз. Незалежний геній першого Президента не передався у спадок, натомість передавалися встановлені ним жорсткі правила» [58, с. 85].

Унаслідок цього історичні сюжети трактувалися академістами формально, поза народними та національними мотивами. На цьому тлі антиакадемічний бунт прерафаелітів став радикальним та авангардним, незважаючи на те, що вони закликали повернутися до минулого.

Історизм прерафаелітів мав програмовий характер. Тип же організації братства відсилав до далекого Середньовіччя. Вони звернулися до національного минулого та до дорафаелівської епохи, тобто основними художніми напрямки стали медієвізм та італьянізм.

Медієвізм прерафаелітів сягав сюжетів, заснованих на середньовічній літературі, легендах про короля Артура, про лицарство. Художники звернулися до першоджерел у пошуках правдоподібності, вивчали старовинні манускрипти, історичні довідники, шукали костюми та інтер'єри. Завдяки такому історичному підходу їхній медієвізм не виглядав костюмованою театральною постановкою. Для прикладу назвемо акварелі Д.Г. Россетті «Весілля святого Георгія та принцеси Сабри» (1857), «Могила Артура» (1860), «Роман про троянду» (1864) та робота В. Морріса «Королева Гвіневера» (1858).

Твори прерафаелітів на сюжети В. Шекспіра, Д. Чосера можна віднести до історизму, спрямованого на *воскресіння героїчного національного минулого*. Середньовічний історизм проходить через усі три етапи прерафаелітизму: «Артурівські сюжети» з'являлися в живописі прерафаелітів під час підготовки проекту, відомого як «Моксон-Теннісон» (1857), а також проекту, задуманого (і не завершеного) виключно «Братством» – фресками для будівлі Дискусійного Товариства Оксфордського університету (1857), що став відповіддю Д.Г. Россетті на створення «фресок королівської вбиральні» у Вінчестері. Д.Г. Россетті зміцнив внутрішній зв'язок руху з Артурівськими сюжетами,

залучивши до нього і художників Е. Берн-Джонса та В. Морріса. Одночасно змінилася орієнтація руху: від творчості А. Теннісона прерафаеліти звернулися до праць Т. Мелорі. Захоплення працями Т. Мелорі тривало аж до кінця «Артурівського відродження». Артурівські сюжети та мотиви стали спільною рисою, чи навіть символом приналежності до руху, робіт певних художників. Тяжіння прерафаелітів до літературних сюжетів та натуралістичність деталей стали відмінною рисою пізнього «Артурівського відродження», вплинувши на манеру навіть художників кола Королівської Академії мистецтв, серед яких Д. Арчер, Д.Л.Б. Шоу, Д.Ф. Воттс. Прерафаеліти залишили виразний слід у «Артурівському відродженні», розширивши як корпус матеріалу, так і його іконографію, запропонували альтернативну інтерпретацію героїчних та етичних сюжетів до офіційного канону, який пропагував уряд і Королівська Академія мистецтв» [17, с. 25].

Розквіт середньовічного історизму в англійській культурі ХІХ століття міцно асоціюється із діяльністю фірми В. Морріса «Маршал Фолкнер та Компанія». Заснована в 1861 р., компанія функціонувала як середньовічна ремісничка майстерня, яка створювала продукцію справжньої рукотворної краси, ідеал якої В. Морріс побачив у пам'ятках Середньовіччя. Було відроджено *середньовічний вітражний живопис*, який став головним напрямом діяльності фірми. У цей період вагомою була творчість Е.К. Берн-Джонса як автора вітражів. Оформлення середовища як високого мистецтва отримало назву **дизайн**, який став новим напрямом як у англійській, так і в європейській та світовій культурі.

Італьянізм прерафаелітів (звернення до італійського Відродження) став також проявом **історизму**. «Міф Італії» – звернення до італійської культури як скарбниці краси, гармонії та гуманізму мав в Англії стійку традицію. У літературі Д. Чосер, В. Шекспір, Д. Адіссон, О. Поп, Д.Г. Байрон, П.Б. Шеллі апелювали до італійської культури. За спогадами В.Г. Ганта: «Сер Д. Рейнольдс

(1723-1792) вважав за доцільне взяти відправною точкою для Англійського мистецтва італійську школу в момент її найвищого розквіту...» [58, с. 78].

Рік перебування в Італії (*grand tour*) був необхідною умовою завершення освіти для студентів Королівської академії мистецтв, а гранд-тур з відвідуванням Риму, Флоренції, Венеції став традиційним для молодих людей із аристократичних (а пізніше – заможних буржуазних) сімей із освітньою метою.

Важливо зазначити, що однією із головних причин звернення митців Англії до італійської художньої традиції став розрив Генріха VIII з Римом у середині XVI століття через його бурхливе особисте життя, відлучення від католицизму та створення незалежної англіканської Церкви. Через відірваність від загальноєвропейського контексту Англія мала багато культурних лакун.

Італія стала джерелом натхнення та основним об'єктом вивчення для істориків мистецтва Д. Раскіна (1819-1900), В. Патера (1839-1894) та В. Лі (1856-1935). Італійська опера та комедія дель арте активно обговорювалися представниками англійської культури. Кожен із них, аналізуючи одні й ті ж джерела, створив свою концепцію. Д. Раскін розвинув *етичну теорію*, якою керувалося Братство прерафаелітів. В. Патер уперше сформулював принцип «мистецтво заради мистецтва», який став гаслом цілого руху 1860-1900 рр. – *естетизму*, а В. Лі вибудувувала *психологічну теорію сприйняття мистецтва*.

У 1848 р., у рік заснування Братства, у Лондоні було засновано Арундельську спільноту, метою якої стало прагнення зробити італійське мистецтво доступним для широкого кола: створювалися копії картин, гравюри, видавалися праці з історії італійського мистецтва, і, як писав знавець Італії П. Муратов, для пізнання італійського генія у всіх його проявах – від Джотто до Тьєполо, і від Данте до К. Гоцці – жодним народом не було зроблено стільки, скільки англійцями в 60-80-хрр. XIX ст. [23].

Прерафаеліти виявилися лідерами у цьому поривові: по-перше, італійська тема була лейтмотивом виникнення Братства, що і відображено у назві, а також

виявилася у діяльності другої хвилі – естетизму. Дебютною картиною італійської тематики стала «Ізабелла» (1849) Д.Е. Мілле на сюжет «Декамерона» Д. Боккаччо. Натхненні яскравістю італійських фресок, Д.Е. Мілле та інші прерафаеліти відкинули академічну манеру письма, винайшли власну техніку, яка відрізнялася від техніки італійського Кватроченто, але сила «міфу Італії» була настільки значною, що сучасники прерафаелітів порівнювали саме їхні картини із роботами митців XV століття і навіть влаштовували спільні виставки прерафаелітів та італійських художників дорафаелівської епохи. Будучи італійцем за походженням, Д.Г. Россетті присвятив італіянізму усю свою творчість. Він перекладав та ілюстрував «Нове життя» та «Божественну комедію» Данте. Для Д.Г. Россетті італійське минуле, англійське сьогодення, література та реальність зливаються воєдино у його роботі «Beata Beatrix»: «Д.Г. Россетті намагається передати те, що в межах реалістичного мистецтва неможливо зобразити – внутрішній момент смерті, перехід душі з часу у вічність, складна система асоціацій і символів у поєднанні з натуралізмом форми, із заміною духовних станів еротичними почуттями, що і свідчить про народження **символізму**», – коментує картину Е.Л. Лаєвська у роботі «Живопис Англії» [20; с. 7-47].

У прерафаелізмі можна простежити народження не лише символізму, а й нового художнього стилю **модерну**. Розглянемо роботу Д.Г. Россетті «Кохання Данте» (1960 р.), написану олією по червоному дереву. На картині зображено ангела кохання в незвичайній для XIX століття техніці живопису, яка апелює до мистецтва майстрів Кватроченто. *Форма триптиху, частиною якого є панель, а також багате використання золота, від якого намагався вивільнитися живопис при переході від ікони до картини, слугує знаком свідомого архаїзму. Фігура ангела виглядає площинною, позбавленою об'єму, трактується за допомогою ліній, але при цьому руки та голова уподібнені до опуклої, хоча й спрощеної форми. Промені, що відходять від сонця, перетворюються на умовні смуги, а потім і на орнамент. Художник не ставить за мету зобразити глибинний*

простір. Це – дзеркало, а не вікно у світ, що відбиває суб'єктивні фантазії автора. Звертаючись до мистецтва Кватроченто, Д.Г. Россетті закладає фундамент великого історичного стилю у європейському мистецтві – стилю модерн із характерною *відкритою умовністю, пануванням лінії, площинністю, орнаментальністю*. Таким чином, риси умовності та архаїзму в мистецтві італійського кватроченто у руслі мистецьких шукань ХІХ століття відіграли стимулюючу роль у процесі становлення модерну, зрілі форми якого можна побачити у В. Морріса та О. Бердслі.

Англіїці опинилися під впливом Венеціанського мистецтва, а Венеція виявилася найзмістовнішою та вдало обраною темою в англійському мистецтві ХІХ століття. Д.Г. Россетті відкрив «міф Венеції» у 1859 р. Під впливом Венеціанської живопису Д.Г. Россетті змінив як техніку, так і характер жіночої краси, зображуючи виключно фатальних красунь, експериментуючи із кольоровими пігментами, змінюючи біле тло на червоне венеціанських підмальовок.

На картині «*Monna Vanna*», (1866, Галерея Тейт, Лондон) перед глядачем постала вже не незграбна, худорлява Елізабет Сіддал, а Алекса Вайлдінг у розкішній розшитій дорогій сукні, дорогих прикрасах, хутряній накидці з копицею рудого волосся, що струмує по плечах, відтіняє її білу шкіру. Це був *Тиціанів тип чуттєвої краси* у сприйнятті художника ХІХ століття. На відміну від робіт Тиціана, у Д.Г. Россетті першою сприймається модель, а усе решта – це лише її прикраса.

Учень Д.Г. Россетті Е.К. Берн-Джонс (1833-1898) також переосмислив два досконалі набутки Венеціанського живопису: колорит та гармонійність, музичність. Герої Е.К. Берн-Джонса часто тримають в руках музичні інструменти. Наприклад, на картині «*Музика*» (1877) зображено двох жінок, одна грає на скрипці, інша ж тримає ноти. Картина побудована на співзвуччі червоних і зелених тонів, що притаманно картинам великого венеціанця Джорджоне. Е.К. Берн-Джонс перейняв у Джорджоне і колорит, і

характер живопису: ліричний і стримано меланхолійний. Відтоді Е.К. Берн-Джонс і Д.Г. Россетті не прагнули розгорнути хитромудрий сюжет або впливати на глядача дидактично (вчити його) – вони створювали красу заради краси, а мистецтво заради мистецтва. Венеціанська тема у творчості Д.Г. Россетті та Е.К. Берн-Джонса виявилася співзвучною руху *естетизму* в західноєвропейській культурі 1860-1900-х років.

Італьянізм Е.К. Берн-Джонса, який був захоплений трьома різними періодами італійського Ренесансу, – Флорентійським Кватроченто, Венеціанською мальовничою школою та Високим Відродженням, ішов ніби трохи врозріз із постулатами прерафаелітів, які насторожено ставилися до Високого Відродження. Після поїздки в Рим в 1871 р. митець був захоплений міццю Мікеланджело: герої його картин набули титанічної пропорції, пластики скульптур Мікеланджело, художник ніби зміг «вдихнути» *багатозначність епохи символізму*. Класичною у цьому контексті є картина «Колесо фортуни» (1871-1885), де митець зміг зобразити «англійське колесо удачі» безвідносно до короля, поета чи раба. Фігура долі відсилає до творчості С. Ботічеллі, а оголені постаті – до рабів Мікеланджело, які демонструють неможливість боротьби із долею: м'язи героїв розслаблені, позбавлені енергії. Після поїздки до Риму Е.К. Берн-Джонс став тяжіти до великих форм, створював епічні твори, що склалися із кількох панно. Навіть твори декоративного мистецтва, серед яких, наприклад, «Поклоніння волхвів», мають монументальний, грандіозний характер. Художник зберігає історичний та романтичний настрій прерафаелітів, але віддаляється від старанного та трудомісткого живопису, від підкресленої матеріальності, надаючи пріоритет уяві. Плавно переходячи до модерна, Е.К. Берн-Джонс черпає натхнення у С. Ботічеллі та А. Мантеньї, не копіюючи їх, а, спираючись на культурну спадщину минулого, *створює нове мистецтво*. У цьому полягає творча сила історизму, яку Е.К. Берн-Джонс продемонстрував з усією наочністю: «Так, він хоробро домагається у флорентійців секрету їхньої тілесної грації. Він бере у них постаті, і в ці, що відроджуються, сильні, майже

класичні постаті він, людина Півночі, вдихає фатальний, меланхолійний і песимістичний дух Д.Г. Байрона. Він зачаровує цих італійців, створених для посмішки, і перетворює їх на похмурих товаришів Мерліна. Він вкладає вірші А.Ч. Свінберна в уста статуй Донателло. Його фігури мають м'язи відродження і жести примітивів... Ботічеллі плаче, Мантенья знаходиться у спліні. Е.К. Берн-Джонс народився» [37; с. 32-33].

На наш погляд, варто зосередитись і на питанні жорстокої критики, якій піддавалися прерафаеліти, які належали до течії **декаданс**, періоду *fin de siècle* – напрямку в культурі, який характеризується естетизмом, індивідуалізмом, імморалізмом, та іноді розглядається як сполучна ланка між романтизмом ХІХ та модернізмом ХХ століття.

Подібно до більш раннього Руху мистецтв і ремесел, родоначальники декадентства прагнули звільнити мистецтво від матеріалізму промислової революції, вивільнити мораль, стиснуту умовностями Вікторіанської епохи. Вони виступали проти старих, академічних форм мистецтва, шукаючи нові форми самовираження, які б були гнучкішими, і які б відповідали ускладненому світовідчуттю сучасної людини.

Наведемо цитату уривок із книги «Виродження» (1892) М. Нордау: «Прерафаеліти мали значний вплив на поетів, які народилися протягом останніх 20 років. Вироджені та істеричні суб'єкти оспівували «блажених дів», наслідуючи Д.Г. Россетті, вихваляли протиприродні вади, злочини, пекло і диявола, наслідуючи А.Ч. Свінберна. Якщо наразі вся англійська поезія заразилася декадентством, то завдяки тому щасливому випадку, що одночасно з прерафаелітами жив і діяв такий величний поет, як А. Теннісон. Офіційні почесті, що випали на його долю, його успіх у читачів стали причиною того, що в нього з'явилися послідовники, принаймні серед поетів. Ось чому поряд із хором містиків лунають і голоси, що вторять поетові-лауреату» [28].

На прикладі творчості Е.К. Берн-Джонса можна простежити складні поєднання культури століття, що містили у собі багато течій і напрямів:

реалізм, символізм, історизм, італьянізм, естетизм, модерн, декаданс. Цей химерний сплав настроїв століття уживався в генієві Е.К. Берн-Джонса цілком гармонійно, породжуючи неповторні за мальовничим почерком твори майстра, що вплинули на культуру Англії: садово-паркове мистецтво, театральне мистецтво, скульптуру, літературу, декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн і моду: «Історизм *fin de siècle* (на зламі віків) йде далеко від тих цілей та завдань, які породжені ним напрями ставили за мету спочатку. Достовірне відображення подій минулого, відтворення реального середовища відступає, натомість естетична складова затьмарює найгарячіші етичні пориви та заклики вчитися в історії. Мова мистецтва стає гранично лаконічною: «спрощується» до окремого слова, символу, знаку; зміст же, навпаки, неймовірно ускладнюється, стає багатощаровим. До кінця століття історизм, який звернений до пам'яті, дедалі більше заглядає у майбутнє, представляє образи далекого майбутнього у новому, несподіваному світлі» [45, с. 214].

Наголосимо, що саме занурення прерафаелітів до історичних тенденцій століття дозволило їм бути двигунами англійського мистецтва та вивести його в авангард європейської культури, об'єднавши італійське минуле та англійське сьогодення, поглибивши та освіживши духовне життя Англії, навчивши глибше розуміти літературу та мистецтво, і таким чином сприяти становленню національної культури.

За словами П. Бейт, наприкінці століття «хвиля захоплення прерафаелітами розкотилася всюди, розсипалася тисячами бризок, найхимерніших форм, захопила такий величезний простір, що тепер ніхто не може визначити того пункту, де б у мистецтві починався, і де б припинявся вплив прерафаелітів» [3, с. 230].

2.2. Витоки та формування прерафаелізму як художнього руху.

Безперечно, прерафаелізм – це наймасштабніше явище у мистецькому житті Англії другої половини ХІХ – початку ХХ століть, яке охоплює образотворче

мистецтво, літературу, дизайн, декоративно-ужиткове мистецтво, естетичні та соціальні ідеї.

У неоднорідній історії прерафаелітизму більшість дослідників наразі виокремлюють три основні періоди [13, с. 180]:

- із 1848 до 1853 р. – роки існування Братства прерафаелітів, яке складалося з семи членів: Д.Е. Мілле, В.Г. Гант, Д.Г. Россетті, М.В. Россетті, Т.Вулнер, Ф. Стівенс та Д. Коллінсон;
- із 1856 до 1898 р.– роки розвитку естетичного руху (ключові постаті: Д.Г. Росетті, Е.К. Берн-Джонс, В. Морріс, Ф. Сандіс, С. Соломон, М.С. Стілман, Е. Лейтон, Е. де Морган);
- із 1898 до 1915 р.– роки діяльності художників – послідовників прерафаелітів (постаті: Д.В. Вотергауса, М. Стоукс, Л. Альма-Тадема).

Уважаємо за доцільне розглянути кожний етап окремо, адже кожен із них має свої особливості і неповторні постаті.

Перший період (1848– 1853) розвитку руху частково схарактеризовано у статті В. Морріса «Англійська школа прерафаелітів» (1891 р.): «Ця група нікому невідомих до того часу молодих людей зробила зухвалу спробу пробитися вперед та буквально змусила публіку визнати себе. Вони підняли справжній бунт проти академічного мистецтва, у лоні якого народжувалися усі художні школи тодішньої Європи. Заколот прерафаелітів слід розглядати як частину загального протесту проти академізму в літературі та мистецтві» [22, с. 388].

Спочатку розглянемо академічні принципи у мистецтві, які були сформульовані Д. Рейнольдсом, першим Президентом Королівської академії мистецтв в Лондоні, ще у XVIII столітті, на основі засвоєння традицій італійського живопису XVI століття та особливостей традиції Рафаеля, які в кінці XVIII століття стали догмою. Д. Рейнольдс закликав [цит. за: 53, с. 11]:

- піднятися над усіма окремими випадками;
- піднятися над усіма конкретними деталями;

- співвідносити все зображене, із загальними і незмінними уявленнями про природу;
- підкорятися правилам мистецтва, встановленим художньою практикою великих майстрів;
- звертатися до Біблійних та давньогрецьких міфів та Римської історії, аби уникнути частковостей.

Академії, які створили національні художні школи, перетворилися на центри консерватизму і стали зручним та ефективним засобом контролю художніх смаків. Найчастіше академії орієнтувалися на високе зростання, а насправді ж пропагували ідеальне мистецтво та банальне наслідування зразків. Все це породило негативну реакцію і публічну критику академії.

Із цього приводу В.Г. Гант зазначав: «Коли в мистецтві досягнуто гладкого напрацювання, дух застою підпорядковує собі майстрів, і вони починають сприймати мистецтво з отупляючою задоволеністю лотофагів; в очах воно набуло досконалості, відтепер вони живуть у світі непорушних законів. Під цим згубним впливом ні в кого із молодих немає і тіні надії перетворити своє мистецтво на живу стихію. Хіба що юнак критично оцінить догмати старших і наважиться збунтуватися проти їхнього авторитету. Поставимо питання: чи не в такому ми нині становищі?» [58, с. 47].

У XIX столітті в європейському мистецтві з'являється хвиля антиакадемічного руху, представлена назарейцями (1809) у Німеччині; прерафаелітами (1848) у Великобританії; імпресіоністами (1860) у Франції та передвижниками (1863) у Росії. Протести, проте, мали позитивний характер, бо бунтівниками були талановиті групи художників, які на противагу академіям, створювали своє мистецтво.

На думку В. Стасова, «першим протестантом проти академічних принципів Королівської академії мистецтв наприкінці XVIII століття був англійський живописець В. Блейк. Власне кажучи, він не думав виставляти себе нападником, протестантом, він дбав лише про вираз того, що його наповнювало

і бентежило, але протест виходив сам собою. Він був ворогом сучасного англійського живопису. Він говорив, що Д. Рейнольдс народився лише для того, щоб принизити мистецтво. Спадкоємець і продовжувач його ідей, Д. Скотт, критикував не лише Д. Рейнольдса, але й Тиціана, Я. Тінторетто, П. Веронезе, Мікеланджело, Рафаеля» [42, с. 125].

Слід зазначити, що і В. Блейк, і Д. Скотт були містиками. З їхніми художніми оцінками, думками та творчістю знайомиться наприкінці 40-х рр. молодий англійський митець Д. Г. Россетті. Ідеї цих містиків особливо вплинули на митця, бо відповідали його містичному напрямку, не поцінювали обожнюване публікою та художниками італійське мистецтво XVI століття.

Чи не найяскравішим прикладом для молодих митців було товариство, засноване у 1809 році німецькими художниками П. фон Корнеліусом та І. Овербеком, яке мало назву «Братство святого Луки» (назарейці). Художники жили за чернечим статутом та ґрунтувались на моральному принципівісередньовічного мистецтва, проповідуючи навчання у ремісних майстерних та життя у чернечому суспільстві. Назарейці намагалися відродити манеру майстрів Середньовіччя та раннього Ренесансу, відродивши монументальну фреску, уявляючи свій художній світ у вигляді величезних полотен, населених безліччю людей. Назарейці відомі творами на християнські, історичні сюжети, стилізованими під італійське мистецтво XV століття (раннє Відродження).«Учасники групи були учнями Віденської академії мистецтв – фактично ж, вони організували перший у художній системі XIX століття виступ проти академічного живопису (це була реакція на класицизм Й. Вінкельманна та академізм Г.Фюгера)» [35, с. 225].

Знаючи про приклад назарейців, Д.Г. Россетті (1828–1882) разом із двома друзями – Д.Е. Мілле (1829–1896) та В.Г. Гантом (1827–1910), які також були незадоволені існуючим мистецтвом, шукали виходу із цього становища, утворивши врешті художнє «Братство раннього християнського мистецтва», яке далі трансформувалося у Братство прерафаелітів.

За словами В.Г. Ганта, Д.Г. Россетті був захоплений самою ідеєю прерафаелізму, не замислюючись над її сутністю, тому мотиви прийняття в «Братство» були найрізноманітніші. Так, наприклад, молодий художник Д. Коллінзон (1825–1881), був прийнятим переважно тому, що був нареченим Крістіни Россетті, сестри Д.Г. та В.М. Россетті (1829–1919). В.М. Россетті ніколи не був художником, але Д.Г. Россетті спочатку запевняв, що у нього є талант. Скульптора та поета-початківця Т. Вулнера (1825 – 1892), який фактично так нічого «прерафаелітського» і не створив, залучив до «Братства» той самий Д.Г. Россетті. В.Г. Гант підтвердив, що, помітивши, як швидко розростається Братство, вирішив зосередитися на семи його членах. За рекомендаціями В.Г. Ганта був прийнятий Ф. Стівенс(1829–1907), який не став митцем, але обрав шлях художнього критика.

Наголосимо на тому, що прерафаеліти критично переглянули позиції Академії, які стримували талант художника, змушували його повторювати зразки минулих століть, і які насправді повторити неможливо. Д. Рейнольдс вважав творчість Рафаеля зразковою для кожного митця, і прерафаеліти також внесли Рафаеля до їхнього «списку безсмертних», тобто тих особистостей, авторитет яких вони не піддавали сумніву. Але прерафаеліти вважали, що після того, як краса Рафаеля була перетворена його послідовниками у якийсь зразок, це стало перешкодою для подальшого розвитку мистецтва в реалістичному напрямку: після Рафаеля провідною стає майстерність, а не думка, краса чи правда.

Можна стверджувати, що назва «прерафаеліти» відображає зацікавленість, яку викликав у молодих художників живопис XV століття (італійський та фламандський). Назва, однак, не дає право говорити про серйозне вивчення шедеврів Високого Відродження чи творчості «старих голландців». Революційність же полягає лише в тому, що вони з усім молодецтвом втілили на практиці ідеї, які вже і так перебували в полі зору. Тим

не менш, сама ідея сколихнути авторитети у будь-якій галузі для Вікторіанської Англії була дуже сміливою і викликала найжорсткішу критику.

Так, наприклад Ч. Діккенс у роботі «Старі лампи замість нових» наголошував на неприпустимості й абсурдності повалення авторитетів у будь-якій галузі. Письменник саркастично зауважує, що на «Святі дурників» першого квітня могли б бути присутніми представники таких вигаданих Братств: братства преперспективістів (бажаючи повалити всі відомі закони та принципи перспективи); преньютоніанського братства (об'єднує тих, хто вважає себе зобов'язаним підкорятися законам всесвітнього тяжіння); братства прегалілеїтів (тих, які категорично відмовляються здійснювати річний оборот навколо Сонця); братства прегарвеян (тих, хто заявив свій протест проти циркуляції крові); братства прегоуеритів і пречосеритів (туди входили б охочі відновити давньоанглійський спосіб письма і нещадно вилучити зі всіх бібліотек зухвалі твори Шекспіра); братства прелаурентитів (об'єднує тих, хто ставить за мету знищення всіх книг, крім написаних від руки); братства преазенкурейців (об'єднання охочих забути музику Моцарта, Бетховена, Генделя); братства прегенріхсьомістів (які ратують за відміну всіх успіхів, які були досягнуті Англією протягом останнього століття) [8, с. 210].

У вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві також поширена точка зору, за якою своїм естетичним ідеалом прерафаеліти оголосили мистецтво, що передувало творчості Рафаеля. Звідси нібито і походить назва Братства – «Прерафаеліти», тобто ті, які «до Рафаеля». Детальний аналіз помилкового погляду дає А.В. Ільїн і підтверджує це, по-перше, морфологічним аналізом назви Братства, а, по-друге, свідченнями В.М. Россетті та В.Г. Ганта, які спростували подібне трактування творчості прерафаелітів: «Значний обсяг робіт та необхідність навчання численних помічників змусили Рафаеля встановити певні правила та методи виконання робіт, а послідовники художника ще за його життя звели характерні для його творів пози до рівня застиглих станів. Цими художниками, які так по-рабському спотворювали

манеру письма, були рафаеліти. Термін «прерафаеліти» означає «ті, що до рафаелітів», тобто до послідовників Рафаеля, а не ті, «що до Рафаеля» [12, с. 79].

На початку свого шляху учасники Братства не мали успіху: і публіка, і критика їх осміювали і нехтували їхніми здобутками. Іноді (1851) розпорядникам виставок доводилося знімати їх картини геть. А Д.Е. Мілле був змушений змінити назву «Христос у батьківському домі» на нейтральну «У майстерні тесляра» після гострої її критики Ч. Діккенсом.

Започаткований Братством у 1851 р. щомісячний художній журнал «The Germ» («Зародок») проіснував усього чотири місяці, але прерафаеліти твердо і хоробро продовжували свою справу.

Можливо, справа Братства і надалі розцінювалась б як суперечлива і ненадійна, однак авторитетний критик Д. Раскін (1819 – 1900) віднайшов і заявив про позитивні моменти в роботах прерафаелітів. Він наголошував, що митці мають «чудові задуми картин і чудове їх виконання», «насичену гармонію кольору та старанно виписані деталі», «дивовижну правдоподібність деталей та багатство фарб», «достовірні пози героїв». Д. Раскін побажав молодим художникам успіхів і висловив віру в те, що, «якщо сміливість та енергія, яку продемонстрували прерафаеліти, розробляючи свою систему, поєднуються із терпінням і розсудливістю, і якщо вони під впливом надто різкої чи легковажної критики не відмовляться від своїх принципів та способів впливу на свідомість споглядачів, вони цілком можуть, набравшись досвіду, закласти в Англії основу нової художньої школи і стати біля витоків мистецтва, шляхетніше якого світ не бачив протягом трьохсот років» [34, с. 214].

На момент захисту творчості прерафаелітів Д. Раскін уже був відомим за твором «Modern painters» («Нові художники») та надрукованими у газеті «Times» (13 і 30 травня 1851 року) двома статтями, які докорінно змінили переконання публіки і повернули її уподобання у протилежний бік. Завдяки цьому прерафаелітів визнали, їм дали право існування в мистецтві, їх

полюбили, вони увійшли в моду, і таке становище залишалося щасливим принаймні для трьох найвідоміших митців руху аж до кінця їхнього життя.

Виступаючи перед загалом у 1849 році, прерафаеліти не оприлюднювали ніякого маніфесту. Немає жодного достовірного запису того часу, який дозволив би говорити про теоретичну платформу, яка лежить в основі їхньої творчості. Усі можливі висловлювання щодо художньої програми належать пізнішому часу і можуть розглядатися тільки як індивідуальні думки учасників або роздуми критиків. А трохи згодом В.М. Россетті зводить концепцію прерафаелітів до чотирьох ключових пунктів:

- мати оригінальні ідеї;
- вивчати природу, щоб уміти її висловити;
- любити в мистецтві минулого все серйозне, пряме та щире і, навпаки, відкидати все банальне, самовдоволене та рутинне;
- найголовніше – створювати абсолютно прекрасні картини та скульптури [19, с. 190].

Нововведення прерафаелітів, які були характерні і для наступних хвиль руху, полягали у використанні нової техніки та у роботі із пленером.

Наприклад, на відміну від академістів, які писали на темному тлі умовні дерева та умовні квіти, прерафаеліти виявили, що, якщо зафарбувати полотно білою фарбою, то можна передати справжній, природний, колір рослин, неба, води. Поверх білої основи вони пишуть тонкими акварельними пензлями, домагаючись наукової точності і ботанічної ілюстрації. Художники експериментують із сучасними матеріалами, фарбами в тюбиках, пензлями та різноманітними лаками. Митці стали використовувати нові пігменти – лимонний, рожевий, бузковий і розчинники, які використовувалися для надання полотнам більшої реалістичності та відображення оптичних ефектів. У подальшому Е.К. Берн-Джонс, представник другої хвилі, також писав свої картини на вологому білому тлі. Крім яскравості вибраної техніки, картини є довговічними, тому і зараз зберігають багатство кольорової палітри [19, с. 189].

Ще одним нововведенням прерафаелітів можна вважати розширення роботи на пленері. Так, В.Г. Гант писав свою картину «Світоч світу» при місячному світлі, змінивши час дії з денного на нічний, а Ф.М. Браун працював під палючим сонцем, аби створити «ескіз світла і спеки» [19, с. 190].

Використання техніки, коли на готовий фон, написаний на природі, наносять фігури, які пишуться в студії, призвело до скорочення перспективи, а іноді надавало фігурам певної аплікаційності. Представники третьої хвилі також продовжили традицію роботи на пленері. Наприклад, на картині Д.В. Вотергауса «Русалка», Русалка виглядає штучно вміщеною перед віддаленим тлом. Художники збільшують розміри полотен, щоб розмістити фігури людей і предмети в їхню натуральну величину. Наприклад, Е.К. Берн-Джонс (друга хвиля) ретельно деталізував не лише передній план, але і тло. Із прагненням мініатюриста він використовував стереоскопічний метод зображення природи.

Ще однією особливістю творчості митців було нанесення віршів та написів на полотно або на раму картини, яке повинно було допомогти глядачам повніше розкрити задум митця.

На жаль, «Братство Прерафаелітів» як художнє об'єднання проіснувало недовго. Так, у 1849 році з'явилися перші картини, підписані таємничими ініціалами PRB, а вже у 1853-му Д.Е. Мілле був обраний членом Королівської академії мистецтв. Після 1853 р. шляхи учасників «Братства» розійшлися. Однак, незважаючи на такий короткий період, діяльність цього художнього об'єднання мала потужний вплив на англійську культуру другої половини XIX століття і мала велике значення для становлення мистецтва наступного століття.

Другий період (1853–1898) розпочався, коли Д.Г. Россетті познайомився з Е.К. Берн-Джонсом і В. Моррісом, а також з їхньою спільною роботою над оксфордськими фресками. Творчість Д.Г. Россетті можна вважати провідником між першим та другим етапами руху, а його самого вагомою постаттю руху

протягом десяти років, але, коли стан його здоров'я погіршився, керівництво перейшло до Е.К. Берн-Джонса.

Приділимо особливу увагу тому, що на другому етапі художники не залежали від Королівської академії мистецтва, тому що мали меценатів та добродійців, серед яких сер Куттс Ліндсі та його жінка Бланш, які стали засновниками приватної Лондонської галереї Grosvenor у 1877 році. Галерея надала можливість художникам-прерафаелітам представити публіці свої роботи, які переважно не відповідали класичним канонам Академії, що було прогресивним явищем для Вікторіанської Англії. Прогресивними були не лише картини художників, представлені в галереї: зали Гросвенору були освітлені електричними лампами (вперше в галерейній практиці), а між полотнами з'явилися інтервали – на противагу звичній практиці того часу – шпалерній розвісці, яка закривала усю стіну.

Тріумфальним для Е.К. Берн-Джонса було відкриття галереї Гросвенор в 1877 році, де його проголосили провідним сучасним художником Англії. Е.К. Берн-Джонс був «обличчям» другого етапу, а його стиль розвивався численними послідовниками. Виставки в галереї Гросвенор мали велике значення в кар'єрі таких майстрів естетизму, як Д. Вістлер, А. Мор, Д. Воттс та Е.К. Берн-Джонс.

До кінця XIX століття прерафаелітична естетика була настільки поширеною, що стала частиною пізньювікторіанського салонного мистецтва, і на цій ниві прерафаелітизм почав стилістично зближатися зі своїм суперником – неокласицизмом, превалюючи на виставкових майданчиках Королівської академії мистецтв.

Варто зазначити, що під впливом Д.Г. Россетті, Е.К. Берн-Джонса і В. Морріса рух прерафаелітів отримав нове життя. Його вплив вийшов за межі живопису, змінивши практично всі аспекти художньої життя – декоративне мистецтво, архітектуру, дизайн інтер'єру, книжний дизайн, ілюстрацію, навіть

літературу. Прерафаелітизм став частиною англійського способу життя. Цей рух отримав назву «Arts & Crafts» («Рух мистецтв і ремесел»).

Розглядаючи мистецтво другого етапу прерафаелітичного руху в художньому розрізі, зазначимо, що воно є строкатим та неоднозначним явищем. Тим не менш, творчість митців об'єднує вибір сюжетів, тем і мотивів, стилістичних орієнтирів і технічних прийомів. «Візитівкою» прерафаелітів стають романтичні, «медієвістські» образи, нав'язані ранніми поемами А. Теннісона та книгами Т. Мелорі «Смерть Артура». Як і багато сучасників, прерафаеліти намагалися знайти синтез сучасного життя і середньовічних ідеалів. Осмислення середньовічного спадку призвело до створення нового стилю, нової естетики, яка вплинула на подальший розвиток англійського мистецтва.

Говорячи про іконографію другого етапу прерафаелітизму, бачимо появу сюжетів з античної міфології, чого ніколи не було раніше. Однак цей факт іще не свідчить про зміну улюблених літературних джерел прерафаелітів. Наприклад, більшість подібних робіт Е.К. Берн-Джонса засновано на поемі В. Морріса «Земний Рай». Крім того, прерафаеліти, як правило, обирають несподівані для вікторіанців епізоди, а також відрізняються оригінальністю потрактування відомих сюжетів: до античного міфу вони додають атмосфери середньовічної куртуазної любові. Пошуки натхнення в античному спадкові відповідали загальним тенденціям часу, спрямованими на розширення естетичних горизонтів. Із тієї ж причини в 1860-х роках на картинах прерафаелітів з'являється зображення «ню» – оголеного тіла. Це роботи Д. Соломона (1860–1927), Е. де Морган (1855 – 1919), Д. В. Годварда (1861 – 1922).

Уплив творчості провідних художників – Е.К. Берн-Джонса та Д.Г. Россетті – простежується у творчості художника С. Соломона (1840 – 1905). Його картини були нав'язані як образами античної міфології, так і юдейської історії. Блискуча мистецька кар'єра цього художника була перервана арештом

за звинуваченням у гомосексуалізмі, після чого він став вигнанцем вікторіанського суспільства, розділивши при цьому долю О. Вайлда.

Серед послідовників Берн-Джонса варто назвати і Д. Спенсер-Стенхоупа (1829 – 1908). Його живопис відрізнявся яскравістю і декоративністю, прагненням до наслідування флорентійського живопису епохи Відродження, особливо картин С. Боттічеллі.

Третьою важливою складовою естетики «містичного прерафаелізму» було мистецтво Високого Відродження. Але, на відміну від Середньовіччя та Античності, Ренесанс практично ніколи – ні прямо, ні опосередковано – не слугував джерелом сюжетів. Винятковою можна вважати творчість Д.Г. Россетті, у спадщині якого особливе місце завжди займав твір Данте «Нове життя». Для прерафаелізму в цілому характерне звернення до стильових особливостей італійських художників. Якщо у роботах ранніх прерафаелітів можна виявити елементи стилізації під середньовічний живопис і живопис Раннього Відродження, то у пізніх майстрів цього напрямку простежується глибоке переосмислення запозичених мотивів, їхнє буквальне перенесення на новий художній контекст.

Захоплення Ренесансною традицією дало змогу прерафаелітам відродити та ввести у моду темперний живопис, який став їхньою найулюбленішою технікою. Багато в чому потяг до темперного живопису є логічним продовженням живописних експериментів ранніх прерафаелітів із кольором і світлом. Дві національні риси англійського мистецтва – любов до лінійного контуру та інтенсивного чистого кольору – характерні і для ранніх, і для пізніх майстрів, і можливості темпері найкраще відповідали цим запитам.

Художники другого і третього етапів прерафаелітичного руху активно експериментували із живописними матеріалами, засобами ґрунтування, комбінаціями різних технік. Вони писали темперою на папері, а аквареллю на полотні. Їхнім роботам властивий «ефект фрески». Надане колись Е. Делакруа стосовно перших прерафаелітів визначення «сухої школи» можна цілком

справедливо віднести і до пізніх прерафаелітів. Темпера робота на папері, яка виглядає як малюнок аквареллю і нагадує фреску (акварель на заґрунтованому полотні), втілює естетику пізнього прерафаелітизму, який підкреслював графічність жестів і декоративність кольору. Почасти декілька матеріалів – олія, темпера, гуаш, акварель – використовувалися в одній роботі. Подібне поєднання матеріалів, а також любов до звичайного золота пояснювалася не лише захопленням Середньовіччям та Раннім Відродженням, але й тісним зв'язком другого покоління прерафаелітів із декоративним мистецтвом.

Розглядаючи період 1870–1880-х років, бачимо, що чільне місце в англійській культурі посідає естетика бернджонсівського прерафаелітизму, перетворившись із живої творчої сили в неодмінну складову буржуазної моди. Ставши частиною пізньовікторіанського салонного мистецтва, прерафаелітизм зблизився зі своїм суперником – неокласицизмом. На художньому ринкові з'явилися молоді випускники Королівської академії, для яких Д.Г. Россетті та Е.К. Берн-Джонс були такими ж поважними майстрами, як і Ф. Лейтон. Відтак існуюча в інтелектуальних колах «легенда про прерафаелітів» **перетворилася на частину масової культури.**

Зазначимо, що художники, які належали до так званої «школи Е.К. Берн-Джонса», сформували власну творчу манеру на основі прийомів і мотивів, важливих прикладів оригінального та неповторного стилю майстра. Декоративний стиль Бірмінгемської школи був зумовлений участю її представників в натхненному прерафаелітами «Русі мистецтв і ремесел» (Arts and Crafts movement).

Третій період (1898 – 1915) розвитку прерафаелітизму розпочався, коли в пізньовікторіанському мистецтві з'явилися майстерні (часто не пов'язані з прерафаелітами особистими зв'язками), в творчій манері яких, однак, відчувався не лише прерафаелітський «дух», але й конкретні стилістичні риси. До цього моменту головні представники другого етапу – Д.Г. Россетті, В. Морріс та Е.К. Берн-Джонс – уже пішли із життя, але багато послідовників

прерафаелітів зберігали їхню тематику та стилістику. Іноді це пряме наслідування, але найчастіше це нагадувало спробу поєднати прерафаелітизм із символізмом, модерном чи навіть деякими напрямками авангарду.

Відому близькість до прерафаелітів мав і відомий академічний художник Л. Альма-Тадема (1836 – 1912), сюжетами картин якого були сцени із римської історії, які він інтерпретував у дусі гедонізму. Бельгієць за походженням, Л. Альма-Тадема, приїхав до Великої Британії, та, познайомившись із прерафаелітами, повністю змінив свою палітру, яка стала прозорою та сповненою яскравих фарб.

До третього періоду розвитку прерафаелітизму, по-перше, відноситься творчість Д.В. Вотергауса (1849–1917) – найвидатнішого художника цього періоду – романтика пізньої Вікторіанської доби, розквіт творчості якого припадає на 1890–1910-ті рр. Д.В. Вотергаус ніколи не зараховує себе до руху прерафаелітів, тим не менш, уже при житті художника критики досить правильно оцінювали його місце в історії пізньовікторіанського мистецтва та вважали його майстром прерафаелітизму:

- Д.В. Вотергаус перебував під впливом Л. Альма-Тадема;
- наслідуючи Е.К. Берн-Джонса, він створює у картинах образ «фатальної жінки» – «*femme fatale*»;
- на відміну від європейських символістів, його численні сирени та німфи не несуть на собі печатки гріха чи чорта, а зберігають ідеальну красу, поєднану з меланхолійною ностальгією та містичним смутком.

Послідовником прерафаелітів був і художник В. Крейн (1845 – 1915). У свої молоді роки він перебував під сильним впливом Е.К. Берн-Джонса і, наслідуючи його, писав алегоричні картини на середньовічні сюжети. Згодом В. Крейн зайнявся книжковою ілюстрацією, зокрема, писав малюнки для дитячих книг.

Можемо говорити про те, що творчість М. Стоукс (1855–1927), В. Еббі (1852–1911), Е. Фортескью-Брікдейл (1872–1945), Ф.К. Купера (1877–1958),

деякі роботи Т.К. Готча (1854–1931) і Д.Б. Шоу (1872–1919) мають відношення до пізнього прерафаелітизму 1890–1919 рр., стилістика якого народжується з нової інтерпретації ранніх робіт прерафаелітів. На відміну від своїх сучасників із Бірмінгемської групи, для яких прерафаелітизм був живою традицією, художники «академічного прерафаелітизму» на межі століть розцінювали його як явище, яке потребувало відродження. Вкотре вони немов наново «відкрили» ренесансний живопис. Можна сказати, що **художники йшли не «за» прерафаелітами, а їхнім шляхом.** Можливо, саме тому багато кому вдалося створити оригінальний стиль, що відрізняє їх від «школи Е.К. Берн-Джонса».

Інше відгалуження послідовників прерафаелітів – Ліверпульські художники – В. Девіс (1812–1873), Д.О. Вільямсон (1823–1903), Д. Лі (активний 1850–1870), Д. Кемпбелл (1828–1893) – створювали подібні за стилістикою та технікою твори, і утворили найбільшу групу послідовників Братства. Ф. Шилдс (1833–1911) із Манчестера писав релігійні композиції, дотримуючись у творчості традицій В.Г. Ганта. Мистецтво Д.Е. Грімшоу (1836–1893) із Лідса було близьке, скоріше, Е.К. Берн-Джонсу, його твори засновані на інтерпретації поезії А. Теннісона. У Шотландії шанувальником і продовжувачем творчості прерафаелітів був Д.Н. Пейтон (1821–1901).

Ще однією сферою впливу прерафаелітизму стали станковий живопис і книжкова графіка. Значний внесок у створення ілюстрованої книги зробив Д.Б.Л. Шоу (1872–1919). У галузі книжкової графіки, продовжуючи та розвиваючи традиції прерафаелітів, працювало багато художників – Е. Дюлак (1882–1953), Е. Фортеस्कью-Брікдел (1872–1945). Світову популярність здобула книжкова графіка О. Бердслі (1872–1898), який наприкінці ХІХ століття відкрив шлях до мистецтва модерну.

Незважаючи на відсутність художньої програми і навіть будь-яких видимих зв'язків між окремими майстрами, прерафаелітичний рух, розтягнувшись у часі на кілька десятиліть, має низку загальних естетичних знаменників, які дозволяють говорити про нього, як про творче спрямування.

Так, прерафаелітизм початку ХХ століття демонструє пізнавальні риси фірмового стилю членів «Братства», серед яких:

- перебільшена графічність жестів і поз;
- декоративність кольору;
- пластична незручність;
- «примушеність» поз і рухомість персонажів;
- надмірно «сухий» ефект.

Також з'являються його окремішні риси:

- до кінця століття в характерному стилі прерафаелітів декоративність починає переважати над натуралістичністю, що є особливо помітним у зображенні природи;

- на відміну від раннього періоду, в «містичному» прерафаелітизмі важко виявити не лише «дослідження природи», але й відповідність літературному першоджерелу;

- зменшення оповідального початку зближує пізніх прерафаелітів із естетичним рухом;

- одним із найулюбленіших стає мотив музики;

- у руслі тієї ж тенденції часу перебуває тяжіння до декоративного ефекту, який став для інших митців самоціллю.

Таким чином, пізній прерафаелітизм «балансує» на дуже тонкій грані, яка відділяє його від творчих пошуків естетів. Серцевиною руху завжди був особистісний принцип, вираз творчої індивідуальності, який становить основу романтичного світобачення. Також спостерігається деяка спадкоємність у виборі джерел натхнення: в літературі це – Д. Кітс та А. Теннісон, у живописі – італійські «примітивісти». У пізньому прерафаелітизмі чітко видно таку рису, як «мрійливість». Ця властивість персонажів вирізняє навіть моралізаторські роботи «реалістичного» періоду прерафаелітів із прикладів вікторіанського «жанру». Образи прерафаелітів, як правило, не можна назвати

сентиментальними. **Саме у сфері впливу емоційного забарвлення і проходить переділ між «прерафаелітським» та «вікторіанським».**

Так, іще у 1838 році німецький історик Г.Ф. Вааген назвав три якості, які англійці «насамперед вимагають від творів мистецтва»:

- цікавої вигадки;
- схильності до меланхолії;
- топографічної історичної правди.

Практично такі ж риси в англійському мистецтві побачив і Н. Певзнер, який намагався зрозуміти, яким чином в Англії співіснує прихильність до раціонального та ірраціонального, спостереження та уяви. У мистецтві прерафаелітів **усі національні риси з'являються надзвичайно часто.** Можливо, саме тому воно так помітно вплинуло на англійську культуру.

Основоположними принципами цієї школи стали:

- заперечення того, що до неї вважалося вищим і найзначнішим у мистецтві;
- протест проти визнаних класичними вершин і намір замінити їх іншими вершинами, іншими завданнями, іншими поглядами;
- переконання про те, що ніщо не повинно застоюватися і пліснявіти: скрізь потрібна новизна та поступ.

Наприкінці ХХ століття дослідники руху у Великій Британії почали порушувати питання про необхідність аналізу складових естетики прерафаелітів та узагальнення усіх знань про прерафаелітизм для того, щоб характеризувати його як окремий «прерафаелітський стиль». Але на сьогодні такі роботи у Великій Британії не з'явилися, однак певну теоретичну базу для досліджень у цьому напрямку має російський доробок (2006). Обґрунтування поняття «прерафаелітський стиль» викладено у дисертації К.М. Чури «Проблеми художньої теорії та практики пізнього прерафаелітизму» [50], в якій авторка стверджує, що: «аналіз значного масиву художніх творів дає підстави стверджувати, що навіть за відсутності видимих зв'язків між окремими

майстрами, прерафаелітський рух, що розтягнувся в часі на кілька десятиліть, має низку загальних естетичних знаменників, які дозволяють говорити про нього як про творчий напрям, який має впізнаване обличчя» [50, с.8].

Виявлені особливості, безумовно, не є вичерпними, тому зосередимось лише на ключових аспектах.

- теми, сюжети та образи перебувають в межах трьох вікторіанських «Відроджень» – «середньовічного (готичного)», «ренесансного», «класичного»; часто основою є літературні твори англійських, італійських авторів, а також Біблійні та міфологічні сюжети, в яких митці найчастіше знаходять найдраматичніші моменти;

- образи романтичного прерафаелітського «притулку» – місця тиші та спокою, свободи від плину часу у природному оточенні, у «камерному» прояві (фруктовий сад, невеликий гай, галявина, обитель, розарій тощо);

- образи ідеальної коханої – гарної жінки, наділеної таємничістю, містицизмом, деякою відчуженістю, але водночас внутрішньою силою та усвідомленням своєї цінності як особистості. Із жіночими образами почасти пов'язані образи смерті, сну, мовчання, самотності, чаклунства. Найбільш частотні образи – це Офелія, Леді Шалот, Елейна з Астолату. Відмінними характеристиками зовнішності жінок на їх полотнах є розкішне волосся (часто руде) та сукні вільного крою насичених кольорів.

- музика та музикування як сюжет і мотив – зображення музичних інструментів, персонажів, які грають або співають, а також композиційна та колористична гармонія, що породжує внутрішню музику полотен.

- вірші та написи, що супроводжують картину, повніше розкривають задум художника.

- скрупульозне промальовування деталей, використання їх як символів, що не ускладнюють картину, а навпаки допомагають розкрити її зміст.

- багата палітра яскравих, чистих кольорів та відсутність лаку.

Такі художні особливості, наявність яких у повному обсязі необов'язкова, на думку К.М. Чури, дають можливість не лише проаналізувати картини самих прерафаелітів, визначити межі впливу, уточнити імена пов'язаних із ними художників, але й говорити про те, що картини їх послідовників у ХХ та у ХХІ столітті ми зможемо певним чином віднести до цього «стилю» у зв'язку з наявністю в їхніх роботах основних компонентів, які виділяють роботи з решти, іноді дуже схожої культурної спадщини.

Розділ 3.

ВПЛИВ ПРЕРАФАЕЛІТІВ НА СУЧАСНУ КУЛЬТУРУ

3.1. Вплив прерафаелітів на культуру Великої Британії, Німеччини, Франції, Росії, США. Прерафаелітизм був кінцем розквіту Вікторіанської цивілізації, епохою, яка незабаром була зруйнована силою модернізму та Першою світовою війною. Але, незважаючи на всі руйнування, що відбулися у ХХ столітті, світ краси, відкритий мистецтвом прерафаелітів, продовжує жити.

До послідовників прерафаелітів належить чимало художників, які жили і працювали вже у ХХ столітті. Постпрерафаелітизм склав новий, третій період у розвитку прерафаелітського руху. Він засвідчив здатність прерафаелітизму до еволюції, до синтезу з іншими художніми напрямками. Тому сьогодні прерафаелітизм – це не лише мистецтво вікторіанської Англії, він глибоко увійшов до художньої картини та естетичної свідомості Великобританії ХХ століття (згідно з сучасною періодизацією, третій етап прерафаелітизму закінчується 1915 роком).

У мистецтві прерафаелітів є дві лінії, які пов'язують його із мистецтвом ХХ століття. Перша лінія – це «Рух мистецтв та ремесел» («Arts & Crafts») під егідою В. Морріса (1834 – 1896). На щастя, зі смертю В. Морріса рух не пішов у небуття, а, навпаки, широко поширився в Європі та США. «Arts & Crafts» продовжив розвиток у творчості Ф. Бренгвіна (1867 – 1956), англійського художника, гравера, аквареліста та дизайнера, учня В. Морріса. Традицію В. Морріса наслідувала і школа шотландського архітектора, художника та дизайнера Ч. Макінтоша (1868 – 1928) – родоначальника стилю модерн у Шотландії.

Друга лінія – це прерафаеліти (Е.К. Берн-Джонс, Д.В. Вотергаус) на пізньому етапі творчості, естетика і практика модерну, що проголосила культ краси, вишуканої декоративності та еротизму. В.Г. Гант окреслює зв'язок прерафаелітів із сюрреалістами, яких наслідували прерафаеліти і в житті, і в

мистецтві. Відмінність полягала лише в тому, що прерафаеліти були оптимістами і вірили в красу, а сюрреалісти – це песимісти, які ні в що не вірили[53, с. 219].

Уплив мистецтва прерафаелітів вийшов далеко за межі Англії. У Німеччині (на відміну від Франції, де провідну роль грали імпресіоністи), особливий інтерес був виявлений до руху «Arts & Crafts», який надихнув створення нових шкіл у цьому напрямі.

Герман Мутезіус (1861– 1927) – німецький архітектор раціоналістичної течії, один із головних теоретиків і практиків європейського функціоналізму, який наприкінці XIX століття проживав у Лондоні, створив у Німеччині (М. Мюнхен, 1907 р.) Werkbund – німецький виробничий союз. Це була мережа організацій, яка об'єднувала художників, архітекторів, майстрів художніх ремесел, підприємців, промисловців та експертів. Союз існував до 1933 р., доки не був скасований нацистами, а 1947 р. був відтворений у Дюссельдорфі, та мав представництва в Австрії, Швейцарії, Скандинавії.

Вальтер Адольф Георг Гроппіус (1883 – 1969) – німецький архітектор, один із засновників і директор Баухауса, теоретик архітектури та дизайну, видатний художник-педагог. Баухаус (нім. Bauhaus) – навчальний заклад, що існував у Німеччині з 1919 до 1933 року, архітектурна та художньо-промислова школа, яка окреслила основні засади архітектури XX століття, ставши ініціатором концептуального розуміння архітектури поряд із доктриною функціоналізму. Творче об'єднання та ідейний центр європейського функціоналізму, школа Баухаус, мала значний вплив на формування різних концепцій мистецтва XX століття. Багато напрямів у мистецтві та архітектурі XX століття, серед яких і модернізм, і мінімалізм, і функціоналізм інспіровані ідеями Баухауса.

У Росії інтерес до творчості англійських художників виник іще у XIX столітті, але апогею досягнув у XX столітті, коли російські художники та критики, що примикали до журналу «Світ мистецтва», постійно публікували

репродукції картин англійських художників та літературні твори прерафаелітів. По-перше, «Світ мистецтва» також бунтував проти академізму, і митці використали різні мистецькі методи: реалізм, символізм, модерн. Журнал «Світ мистецтва» (1898 – 1927) був аналогом журналу прерафаелітів «Germ», який, щоправда, проіснував тільки чотири місяці. Ретроспективізм членів гуртка «Світ мистецтв» був звернений не до епохи Середньовіччя і Відродження, а до російського та європейського мистецтва XVIII століття. Російські художниці Марія Якунчікова (1870 – 1902) та Ганна Остроумова-Лебедева (1871 – 1955) були послідовниками прерафаелітів В. Крейна (1845 – 1915) та Д. Віслера (1834 – 1903). У працях російського живописця М.В. Нестерова (1862 – 1942), який називав себе послідовником естетики Д. Раскіна у Росії, гостро відчувається проникнення і божественний дух природи, тиха віра, наївність, якої прагнули прерафаеліти, взявши зразок середньовічних майстрів. Сприйняття М.В. Нестеровим мистецтва прерафаелітів (додаток А) демонструє його глибоке розуміння їхнього духу та естетики. О. М. Бенуа (1870 – 1960), засновник «Світу мистецтв», так оцінює увесь прерафаелітський рух: «У багатьох аспектах В.Г. Гант і його товариші стали необхідною за часом реакцією. Все те, що в них бачив Д. Раскін, було явищем дня, потрібним, корисним, важливим, але плінним. Але ретельне вивчення природи перемогло академічну умовність, їхнє послугування зразками XV століття освіжило колорит англійського живопису, зробило його знову яскравим, барвистим. У сенсі «завоювання правди» вони відіграли в Англії таку ж роль, як у Франції Г. Курбе та імпресіоністи. Зрештою, величезних результатів досягли вони і у галузі «мальовничої психології» [53, с. 208].

Особливої популярності у колі «Світу мистецтва» набула творчість англійського художника, графіка та ілюстратора, учня Е.К. Берн-Джонса О. Бердслі (1872 – 1898), послідовниками якого у Росії стали К.А. Сомов (1869 – 1939) та М.П. Феофілактів (1876–1941). Як бачимо, діалог між прерафаелітами та російським мистецтвом відбувався на початку XX століття.

У подальшому стилістика прерафаелітів простежується в картинах Андрія Ремнева (нар. 1962 р.) та Ольги Суворової (нар. 1966 р.), які високо цінують мистецтво прерафаелітів, знаходячи у ньому натхнення для своїх полотен (додаток А).

Творчість сучасного російського художника А. Ремнева багато в чому є прерафаелітською, але він є прерафаелітом більше дорафаелівським, ніж Д.Г. Россетті та його коло з їхніми чуттєвими образами. Фігури А. Ремнева з їхньою нерухомістю або уповільненою манекенно-статуарною пластичністю існують в особливому статичному просторі, де зупинений час, а атмосфера ясна і прозора. А. Ремнев черпає свою поетику в минулому, але говорить про вічне, як і прерафаеліти.

Сучасна російська художниця Ольга Суворова у пошуках цілісних і виразних рішень послідовно звертається до мистецтва минулого: візуальні метафори є експресивними та асоціативними, немов у поетичному тексті. Пластика рухів, жести персонажів і звичайно їх костюми – фактура тканини і характерний силует, аксесуари, зачіски і макіяж є авторською інтерпретацією стилістики бароко. У той же час образи зображених людей, характерні, виразні, сучасні типажі з осіб, нервовість у рухах кистей рук, які контрастно поєднуються з архаїчною пластикою одягу успадковують творчий досвід англійських художників-прерафаелітів. В директі Інстаграм художниця відповідає на мій лист-запит таким чином: «Люба Анно, я люблю прерафаелітів та символістів. Особливо виділяю Д.В. Вотергауса, Ф. Лейтона та Е.К. Берн-Джонса. У них є чому повчитися, їхній професіоналізм дуже високий. Щодо мене, я намагаюся виробити свій стиль, хоча вони навчили мене звертати увагу на найдрібніші деталі, які несуть смислове навантаження. Намагаюся, щоб картини були невеликою розповіддю, за допомогою мови символів».

Знаковим є і те, що, незважаючи на культурну конфронтацію між Америкою та Великобританією, прерафаеліти мали величезний вплив і на мистецтво США: у XIX столітті думки Д. Раскіна повністю підкорили

американських митців. Американська критика побачила у мистецтві прерафаелітів радикальне та революційне ставлення до мистецтва, і прерафаеліти стали предметом наслідування для американських художників, а їхня творчість відкрила шлях для оновлення американського мистецтва.

У журналі «Новий шлях» друкувалося багато статей, присвячених англійським прерафаелітам. Крім того, була створена Американська асоціація досягнення правди у мистецтві, заснована Т. Фаррером (1839 – 1891), а також Arts and Crafts movement. Слід зазначити, що наслідування зразкам прерафаелітів не створило в США оригінального мистецтва, а у XX столітті захоплення майже зійшло нанівець, хоча там і дотепер містяться найбільші колекції прерафаелітів.

Утім, ще у 1910-ті роки декоративні можливості картин прерафаелітів третьої хвилі Л. Альма-Тадема (1836 – 1912) оцінили в Голівуді, оскільки його живопис використовувався американськими режисерами як джерело видовищного матеріалу для постановки фільмів на античні теми. Роботами Л. Альма-Тадема надихався Д.Гріффіт у своїй «Нетерпимості», а також С. Б. Де Мілль: ставлячи фільму «Десять заповідей»(1956),С.Б. Де Мілль вручив операторові і художникам набір репродукцій картин Л. Альма-Тадема, щоб вони зрозуміли, що саме йому потрібно. Значна частина його художників-постановників були англійцями, очевидно, знайомими зі спадщиною художника. Із цього приводу К.Вуд зазначав: «За іронією долі, коли репутація Л. Альма-Тадема перебувала на найнижчій позначці, його дух жив у кіно».

Творчість прерафаеліти віддзеркалилась і коміксах про Конана-варвара, коли їх малював В. Windsor-Smith – англійський художник, який переїхав до США, тож ідеї прерафаелітів знайшли своє продовження і у бойовому фентезі (додаток Б).

Сучасні 3D-блокбастери студії Walt Disney продовжують тему бойового фентезі. Якщо історію про дівчину із довжелезним волоссям Рапунцель пов'язують зі стилістикою прерафаелітів лише ескізи головної героїні, то

«Хоробре серце» і все, що пов'язане із кельтами, – буквально втілення ідей Братства (додаток Б).

Найбільша колекція мистецьких шедеврів належить С. Бенкрофту в штаті Делавер, який заснував представництво Руху мистецтв і ремесел у США. С. Бенкфорд присвятив усе своє життя збиранню робіт прерафаелітів, які склали для нього «нову релігію», і наприкінці ХХ століття Делаверський художній музей стає центром тематичних виставок робіт прерафаелітів, які мають приголомшливий ефект. У США також існують великі колекції прерафаелітів, зібрані Ч. Нортоном у Гарварді та Л. Шерфілдом у Вашингтоні.

Американський художник ізраїльського походження Ігаль Озері створює фотореалістичні картини із найвищим ступенем деталізації, якої колись прагнули прерафаеліти. Теми його робіт – жінка та природа, де багато героїнь нагадують моделі прерафаелітів зовнішністю та одягом, а сюжети його робіт часто повторюють прерафаелітичні. Його картини – гімн краси, виразна антитеза згрубілості повсякдення, що зближує їх із ідеями прерафаелітів (додаток Б).

Американська дизайнерка одягу Анна Суї показала у 2014 році у Нью-Йорку свою колекцію «Прерафаелітське натхнення». Дизайнерські роботи знятої поціновувачки музеїв А. Суї часто відображають її пристрасть до мистецтва та історичних досліджень. Особливо це стосувалося зазначеної колекції. Для створення колекції «Тумани Авалона» А. Суї черпала натхнення, відвідуючи зали прерафаелітів у музеї Тейт, тому в її моделях ожили неземні постаті з легенд про короля Артура та шекспірівських героїнь, які зазвичай зображувалися у прерафаелітів ХІХ століття. Усі моделі А. Суї з розкішним волоссям, одягнені у розкішний оксамит, втілюють в життя образи Офелії, Королеви Гвіневери і Леді Шалотт, намальованих художниками Д.Г. Россетті та Д.Е. Мілле. Колекція дозволила А. Суї поєднати величезну любов до казок із її інтересом до вікторіанської тематики (додаток Б).

3.2. Вплив прерафаелітів на сучасну українську культуру. Для кращого розуміння сучасного стану розвитку української культури зануримось до контексту її поступу.

Неспростовним є той факт, що для української національної культури головним підґрунтям є народна культура, а своєрідність української культури визначена впливом географічних умов, особливостей її історичного шляху, а також взаємодії з іншими етнокультурами.

На наш погляд, важливою історичною подією для розвитку культури стала християнізація Русі у X столітті, яка значно вплинула на живопис, декоративно-ужиткове мистецтво, архітектуру та усі види художньої творчості, тому аж до XVII століття головними художніми творами в Україні були ікони.

У XVII – XVIII столітті розквітнув світський портретний живопис, адже багато талановитої української молоді навчалось та працювало у Петербурзькій академії мистецтв, яка в XIX сторіччі була центром освіти, подарувавши світові талановитих українських художників, серед яких І.М. Сошенко, Т.Г. Шевченко, Д.І. Безперчий.

Наприкінці XIX століття українські художники все частіше виїжджають до Європи, знайомляться із європейською культурою, стають учнями європейських майстрів. Наприклад, О.О. Мурашко – найкращий український портретист кінця XIX – початку XX століття, учень І.Ю. Рєпіна, закінчив Київську Художню школу, перебував у Парижі та Мюнхені в 1901 – 1903 рр. і, безперечно, відчув вплив імпресіонізму, модерну, ознайомився із творчістю прерафаелітів, картини яких були популярними в тогочасній Європі.

У радянській період в Україні створюється Київський художній інститут (сучасна назва – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури), який став справжнім центром авангардного образотворчого мистецтва, і в якому Михайло Бойчук започаткував новий напрям монументального мистецтва XX століття – неовізантизм, поклавши в його

основу органічне поєднання традицій давньоруського іконопису з конструктивними особливостями візантійського живопису.

У роки незалежності в Україні працює безліч художніх шкіл, училищ, факультетів образотворчого мистецтва та академії в Києві, Львові та Харкові. Українські митці відкриті для сприйняття європейської та світової культури, а їхні картини виставляються в усьому світі.

Отже, спробуємо знайти послідовників прерафаелітів або тих художників, які йдуть їхнім шляхом серед українських митців ХХ – ХХІ століття.

3.2.1. Живопис на біблійні сюжети. Загальновідомо, що тюдорівська секуляризація в Англії розпочалася в 1530-ті рр. під час правління короля Генріха VIII. У той час ліквідувалися монастирі та братські школи, і цей процес супроводжувався жорстокими репресіями. Поступово ж секуляризація громадської свідомості призвела до помітної кореляції систем цінностей, якими керується суспільство.

Художники-прерафаеліти виявилися активними учасниками цього процесу, з юнацькою енергією та самовпевненістю розпочали пошук нових варіантів трактувань та зображень вічної істини, яка містилася в Біблії. Саме цей факт і пояснює особливості першого періоду їхньої творчості, пов'язаного в основному з релігійними сюжетами. Головним їх ідеологом був художній критик Д. Раскін, який проголосив ідеї морального та художнього виховання в душі «релігії і краси».

Засновники Братства зверталися до цієї теми на початку своїх творчих шляхів:

- Д.Г. Россетті створив «Юність Діви Марії» (1848), «Благовіщення» (1850);
- Д.Е. Мілле намалював полотно «Христос у батьківському домі» (1850);

- В.Г. Ганту належать картини «Ісус та дві Марії» (1847), «Бритська родина, звернена до християнства, захищає проповідника цієї релігії від переслідування друїдів»(1850), «Світоч світу» (1854);
- Ф.М. Браун створив «Вікліф, який читає переклад Біблії» (1848), «Ісус, який омиває ноги Петру» (1852).

Відомо, що деякі із перелічених картин зазнали нищівної критики. Так, у 1850р.журнал «Spectator» опублікував статтю з оглядом мистецьких робіт прерафаелітів: «На виставці представлені схожі роботи: «Портрет молодого Ісуса» Д.Е. Мілле та «Друїди» В.Г. Ганта. Обидва художники, особливо Д.Е. Мілле, володіють яскравим талантом. Митець, який відмовляється слідувати академічній школі і повертається до грубості та спрощеності, безсумнівно піддає свій талант фатальній збитковості, або ж, в кінці кінців, доходить до імпотенції» [53, с. 35].

Непоодиноким явищем була критика мистецтва прерафаелітів численними газетами і журналами, їхнє ім'я сприймалося як символ чогось ретроградного та архаїчного. Митців звинуватили в абсурдності композицій, незнанні законів перспективи та світлотіні, у відразі до краси. Найбільш нищівний удар по прерафаелітам завдав Ч. Діккенс в 1850 р. в сімейному журналі «Світ домоводства»: «В картинах прерафаелітів розвінчано усе божественне, усі релігійні надії, усі піднесені думки, усе ніжне, святе, сумне та прекрасне...» [8, с. 209]. Ця стаття переважно стосувалась картини Д.Е. Мілле «Христос в батьківському домі», і Д.Е. Мілле змушений був замінити назву картини на банальне «Майстерня теслі».

Поширеною є думка, що прерафаеліти сприймали Біблію як літературний твір, тому і відійшли від традиційних способів зображення релігійних сюжетів. Але, якщо уважно дослідити Священні тексти, то очевидно, що художники зуміли побачити кульмінаційні, найдраматичніші моменти і зобразити їх на своїх картинах, не відійшовши від текстового першоджерела, відтак критика робіт прерафаелітів часто була нічим необґрунтованою.

Спробуємо підтвердити цю гіпотезу на прикладі картини Д.Г. Россетті «Благовіщення» (додаток В). Для цього нам потрібно зробити екскурс в історію релігійного живопису.

Загальновідомо, що батьківщиною іконопису є Візантія, де цей вид образотворчого мистецтва орієнтовно з'явився у VI столітті. Пізніше ікони були заборонені, а потім, на Сьомому Вселенському Соборі у 787 р., був прийнятий Догмат про іконошанування 367-ти Святих отців, який гласить: «ми визначаємо, щоб святі та чесні ікони пропонувалися для поклоніння так само, як зображення чесного животворящего Хреста, чи будуть вони написані фарбами, чи виготовлені з мозаїки, чи будь-якої іншої речовини, і чи будуть знаходитися у святих церквах Божих на освячених посудинах та одязі, на стінах і дошках, у будинках чи біля доріг, а також чи будуть це ікони Господа Ісуса Христа, чи Владичиці Богородиці, чи чесних ангелів і всіх святих і праведних мужів. Бо часто так буває, що через зображене на іконах до яких звертаються очима, возносяться до первообразу і вшановують його цілуванням і шанобливим уклоном. Тому що шанування, яке образу ми віддаємо, до первообразу переходить, і хто іконі поклоняється, поклоняється істоті, яка зображена на ній» [6, с. 100].

Наслідуючи настанови Догмату, образи починають канонізуватися, а відтак створюється їхня іконографія: «ікони повинні бути написані по суті і подібності, а не за здогадками чи особистою фантазією». Керівництвом до написання ікони слугували оригінали – обличчеві (із зображеннями) і тлумачні (без зображень).

Култ шанування Пресвятої Богородиці було встановлено на Третьому Вселенському Соборі в 431 р. Зовнішній вигляд Богородиці, крім давніх зображень, відомий за описами церковного історика Н. К. Ксанфопула (1256–1335). За ним, обличчя Богородиці мало овальну форму, ніс видовжений, рот маленький, очі мигдалеподібні широко відкриті, брови дугоподібні. Богородиця традиційно зображується покритою в омофор (фіолетовий, темно-червоний,

темно-вишневий, багряний), який закриває голову і плечі. Під омофором зображують туніку, довжиною до п'ят, із вузькими рукавами блакитного або синього кольору.

Важливим, на наш погляд, є і те, що обличчя святих на іконах писали без рис, які б передавали подолані ними земні переживання. Їхні обличчя стали символами найвищої, доступної людям, духовності – ликами. Статус ікони був адресований усьому християнському світові, але римський папа Адріан I його відкинув: іконографічний канон у західній католицькій церкві не визнаний, і художники мали можливість давати свою образотворчу інтерпретацію літературним сюжетам зі Старого та Нового Заповіту. Тому і в образотворчому мистецтві Схід і Захід Європи ішли двома абсолютно різними шляхами [31, с.128].

У католицькій Європі художники прагнули писати картини на сюжети Священного Писання якомога реалістичніше, і таким чином «приземлювали» події, досягнути які прості люди були не в змозі. Символ простору «не від світу цього» – золотий фон, який був змінений пейзажем або блакиттю небес. Першим від золотого фону відмовився Джотто (1267-1337).

Говорячи ж про європейський живопис, зауважимо, що він став на шлях засвоєння художнього реалізму. Головна відмінність релігійної картини від ікони полягає в тому, що на перший план виходить видима правдоподібність, а духовний зміст знаходиться на другому плані, а іноді буває й зовсім непоміченим.

Апокрифічне розуміння Благовіщення ми зустрічаємо, звісно, і в іконописі. Між іншим, дехто з італійських живописців, заради того ж реалістичного висвітлення події, зображують Гавриїла в образі ошатно вирядженого молодця, яким він постає у Благовіщенських містеріях С. Боттічеллі, Я. Тінторетто, П. Веронезе, тож не дарма у тосканських народних піснях ангел Гавриїл оспівується як найкрасивіший у всьому раю: *l'angel Gabriello Il più bel santo che sia in paradiso*. Натомість у картинах Фра

Анджеліко, Д. Гірландайо і П. делла Франческа Гавриїл представлений в образі демона-спокусника.

З огляду на те, що розповідь про Благовіщення викладена в Писанні недостатньо повно (Луки 1:26-38), не лише митці, але й автори-укладачі проповідей, літургій, гімнографи та іконописці користуються саме апокрифічними євангеліями. Підтвердимо зазначене текстом православного богослужіння з Мінеї, присвяченої Благовіщенню Пресвятої Владичиці нашої Богородиці та Приснодіви Марії, яке святкується 25 березня, де є слова ангельського привітання, не схожі з канонічним євангельським текстом: «Радуйся, неневісная мати, діва, яка не знала шлюбу! Не дивуйся моїй зовнішності, невідомій тобі, не жахайся, тому що я – архангел. Змій колись спокусив Єву, а тепер сповіщаю тобі добру, радісну новину: Ти не зазнаєш тління та народиш Господа, Пречиста».

Послідовно розвивається мотив страху Марії: вона боїться обману, який спіткав зваблену Єву. У тій самій стихирі Марія відповідає Гавриїлу: «Твої слова та погляди є дивними. Не спокушай мене, тому що я незаймана, цнотлива. Ти кажеш, що я зачну неосяжного: як Того, Кого небеса не вміщають, утроба моя вмістить?». Бачимо, що тут характерними є і діалогічна форма, і мотивація, яка спирається не стільки на Святе Передання, скільки на психологічно зрозумілу картину з реального життя: недовіра, переляк молодій дівчини, яка боїться спокуси, і в той же час дещо задоволена увагою Гавриїла.

Сюжет Благовіщення дуже часто використовували у своїх творах середньовічні майстри. Д.Г. Россетті узяв за основу роботи художників Раннього Ренесансу – Фра Анжеліко (1387 – 1455) і С. Боттічеллі (1445 – 1510). Таким чином художник мав намір повернутися до цнотливого настрою живописців Середніх віків, але це не означає, що він збирається копіювати або зображати їх манери письма. Натомість митець прагнув позмагатися із ними та прочитати Біблійний текст свіжим поглядом, об'єктивно, не повторюючи традиційне трактування. Літературна основа, використана художником – це 12

рядків із з канонічного варіанту Священного Писання. Ми ж звернемося до Нового Заповіту у перекладі Івана Огієнка [5]: 26 А шостого місяця від Бога був посланий Ангол Гавриїл у галілейському місті, що йому на ім'я Назарет, 27 до діви, що заручена з мужем була, на ім'я йому Йосип, із дому Давидового, а ім'я діви Марія. **28 І, ввійшовши до неї, промовив: Радій, благодатна, Господь із тобою! Ти благословенна між жонами! 29 Вона ж затривожилась словом, та й стала роздумувати, що б то значило це привітання. 30 А Ангол промовив до неї: Не бійся, Маріє, бо в Бога благодати ти знайшла! 31 І ось ти в утробі зачнеш, і Сина породиш, і даси Йому ймення Ісус. 32 Він же буде Великий, і Сином Всевишнього званий, і Господь Бог дасть Йому престола Його батька Давида. 33 І повік царюватиме Він у домі Якова, і царюванням його не буде кінця. 34 А Марія озвалась до Анголи: Як же станеться це, коли мужа не знаю?... 35 І Ангол промовив у відповідь їй: Дух Святий злине на тебе, і Всевишнього сила обгорне тебе, через те то й Святе, що народиться, буде. Син Божий! 36 А ото твоя родичка Єлисавета і вона зачала в свою старість сина, і оце шостий місяць для неї, яку звать неплідною. 37 Бо для Бога немає неможливої жадної речі! 38 А Марія промовила: Я ж Господня раба: нехай буде мені згідно зі словом твоїм! І відійшов Ангол від неї [Луки 1: 26-38].**

У візуальному образі Благовіщення художник зобразив дві сцени:

- ангельське привітання «Радуйся, Благодатна! Господь з Тобою; благословенна Ти між жінками» (**вірш 28**);
- хвилювання, здивування і навіть приголомшення Марії «Вона ж, побачивши його, зникла від його слів і розмірковувала, що це було за привітання» (**вірш 29**).

Ми бачимо, як Д.Г. Россетті прагне просто і щиро, достовірно і правдиво зобразити сцену: у простій кімнаті знаходиться молода дівчина, яка захоплена несподіваною появою Ангела, – вона злякана, здивована, збентежена і розгублена. У назві винесений текст вірша 38 «Я ж Раба Господня» (лат. Ессе

Ancilla Domini!), який традиційно ілюстрували більшість художників, чого нема на полотні Д.Г. Россетті.

Д.Г. Россетті закінчив Благовіщення в 1850 році. Спочатку художник замислював написати диптих, (частково тим пояснюється висока вузька форма картини), друга частина якого повинна була бути «Успінням», але, на жаль, картина так і не була створена. Архангела Гавриїла Д.Г. Россетті писав зі свого брата Вільяма Майкла (літературного критика), для Діви Марії ж позувала сестра Крістіна (поетеса). Художник змінив тон її волосся на вогненно-рудий, необхідний для виразнішого колірного рішення. Митець мав намір використовувати обмежену колірну гамму, тому домінує білий колір, який символізує чистоту. Полотно доповнене синім, який вважається кольором Богоматері, і червоним, який вказує на жертву Христа. Обидва герої – і архангел Гавриїл, і Діва Марія – мають золоті німби над головою.

Увесь же драматизм сюжету побудований на двоїстій символіці лілії, адже в італійському мистецтві вона вказує як на Богоматір, так і на траур з приводу розп'яття Спасителя. Отож, на картині представлена звістка як про спасіння, так і про смерть. Роль янгола, як Божого посланця, підкреслена маленьким білим голубом у небі, який символізує присутність Святого Духа.

Видно неозброєним поглядом, що композиція твору продумана до дрібниць: вертикальний поділ простору синьою підвіскою та краєм ліжка лягає на Золотий перетин. Голуб та лілія із закритим бутонем перетинає цей поділ. Внизу полотна Д.Г. Россетті написав дату «березень», можливо, для позначення місяця, в якому святкується Благовіщення (25 березня).

Картина була виставлена у Національному інституті в 1850 році, але зазнала різкої критики, частково за дидактизм: «Це полотно було виставлено митцем на суд глядача скоріше з причини його самовпевненості, ніж скромності, яка прагне до досконалості», – зазначав Критик «Атенеума». Несхвально відгукнулися і про відрив від класичної традиції: образ Марії вважали непристойним, а в її білому одязі, який символізує цноту, деякі

критики розгледіли нічну сорочку і натяк на альковність усього епізоду. Образ Архангела Гавриїла також викликав роздратування. Глядачі були обурені відсутністю крил та наготою, ледве схованою одягом.

Д.Г. Россетті ніколи більше не виставляв цю картину публічно, але дороблював її до 1853 року, аж до її продажу Ф. Маккракену з Белфасту, ранньому покровителю прерафаелітів, за 50 фунтів стерлінгів. Лаконічність, виразність образів, які з легкістю запам'ятовуються, можливо розглядати як внесення змін до іконографії Архангела Гавриїла та Діви Марії.

Вражає те, що **Т.Г. Шевченко** у відомій соціально-філософській поемі з елементами біблеїзму «Марія» (1859) описує зовнішність янгола Гавриїла та переляк Марії таким, яким його побачив Д.Г. Россетті: **«А гость роззутий, / Умитий, з куці вихожав / В одному білому хітоні, / Мов намальований, сіяв, / І став велико на порозі, / І, уклонившись, вітав / Марію тихо. Їй, небозі, / Аж дивно, чудно. Гость стояв / І ніби справді засіяв. / Марія на його зирнула / І стрепенулась. Пригорнулась, / Неначе злякане дитя, / До Йосипа свого старого»** [51]. Те, що Т.Г. Шевченко міг бути знайомим із картиною Д.Г. Россетті, малоімовірно, але його опертя на канонічний текст, як і у художника, є очевидним.

Цілком імовірно, що поема Т.Г. Шевченко, просякнута релігійним хвилюванням, могла надихнути українського художника **О.О. Мурашка** (1875–1919), який під час своєї подорожі до Європи ознайомився із європейським живописом. Його захопила творчість імпресіоністів, після чого художник став приділяти багато уваги світловим ефектам. Можливо, під час тієї ж поїздки він міг ознайомитися і з роботами прерафаелітів, які розійшлися в гравюрах не лише Англією, але й Європою.

Однією зі знакових робіт у творчості митця є «Благовіщення». Полотно є єдиним у творчості митця, яке відображає релігійну тематику. Найчастіше він писав своїх сучасників, навіть в уявних сюжетах. На цій картині героїв складно віднести до певної епохи. Дівчина, яка стоїть на колінах на плетеному килимку,

і, мабуть, зайнята вишиванням, може бути із будь-якого часу. А от різьблена дерев'яна веранда і квіти в горщиках говорять, швидше, про те, що ці деталі О.О. Мурашко писав з натури (додаток В).

Пізніше митець розповідав, як йому прийшов у голову цей сюжет. Справа у тому, що до їхнього будинку часто приходили різноманітні гості. Одного разу він побачив дівчину, яка безшумно відсунула фіранку та увійшла до вітальні. В уяві художника дівчина перетворилася на архангела Гавриїла, який прийшов до Марії з благою вістю – майже безтілесну фігуру із закритими очима, освітлену Сонцем. Ця тиха і домашня сцена дивовижним чином передає усю урочистість моменту.

Бачимо, що О.О. Мурашко споріднив у цьому творі **елементи філософського символізму, модерну та імпресіоністичний, пленерний живопис**, переконливу реальність зображення і віртуозну майстерність портретиста-реаліста. Безсумнівно, що перед нами – світовий художній твір з елементами побутового жанру та портрету.

Ми не можемо точно стверджувати, чи був знайомий О.О. Мурашко із картиною Д.Г. Россетті «Благовіщення», але неспростовним є те, що прерафаеліти користувалися авторитетом, ними захоплювалися, їх наслідували в період зламу століть.

У цьому контексті наведемо цитату В.Я. Брюсова, який у листі І.І. Коневському 1900 р. зазначає: «У вікнах книжкового магазину Maeterlinck, Strindberg, Ibsen, Rossetti, а заходити до цих магазинів потрібно через готичні двері із зображенням Христа нагорі» [10, с. 102–116], підкреслюючи таким чином курйозне протиріччя у середовищі, яке полягало у поєднанні тяжіння до оновлення життя та застиглу постійність.

Так, якщо хтось із глядачів бачив картину «Благовіщення» Д.Г. Россетті, то, ознайомившись із картиною Мурашка, виникають досить явні алюзії.

Художній образ будь-якого твору збагачується додатковими асоціативними смислами за подібністю чи відмінністю через натяк на інший,

уже відомий витвір мистецтва. Цей прийом не тотожний прийому цитування, тому що алюзія не є прямим посиланням до першоджерела, а лише натяком на нього, хоча й доволі помітним. Наприклад, можливі такі алюзії:

- 1) *автор* сам розуміє алюзії минулого і теперішнього у своїх творах;
- 2) *громадська думка* знаходить у творах алюзивність, навіть якщо автор її і не мав на увазі, розробляючи сюжет свого твору.

Вважаємо доречним згадати про незвичайну **виставку художниці Ірини Проценко**, організовану в м. Суми, унікальність якої є її приуроченість одній картині «Я не знала, що ангели мерзнуть». Виявляється, про деякі твори можна говорити годинами. На картині «**Я не знала, що ангели мерзнуть**» (додаток В) зображені дві людини — чоловік і жінка. Художниця зізналася, що спочатку полотно мало назву «Розмова ангелів». Подивившись на картину, люди мають спитати себе: «А хто із них ангел?» Стереотип підказує, що небесною посланницею є жінка, але насправді ангел – це чоловік, хоча він і без парадного одягу, сяючого німбу чи золотих кучерів.

Суспільна думка класифікувала цю роботу як найзворушливіше **зображення благої вісті**. Авторка розповідає, що їй сподобалося таке глядацьке сприйняття, хоча сама вона не мала на увазі Благовіщення: «Картина – відображення особистого. Вона не несла конкретної ілюстративності. Але глядач знайшов свої асоціації та збагатив картину новими смислами», – зазначає художниця.

Наголосимо, що Ірина Проценко добре знайома із творчістю прерафаелітів, їй близька їхня естетика. Можливо, що несвідомо іконографічний образ Марії, зображений Д.Г. Россетті, проявився в її творчості, хоча в її колекції є картина із прямим відсиланням до прерафаелітів (див. розділ 3.2.3.).

Таким чином, дві картини українських художників, написані з часовим інтервалом у 100 років, співзвучні картині англійського художника, написаній 150 років тому. Те, що О.О. Мурашко був знайомий із творчістю прерафаелітів

стверджувати неможливо, але цілком імовірно, що їхню творчість знає Ірина Проценко, тому захоплюється та надихається їхніми картинами. Можливо, в обох випадках значну роль мав феномен наочності, за якого художник несвідомо відтворює побачене раніше. Картина Д.Г. Россетті «Благовіщення» виділяється із безлічі картин цієї тематики протягом кількох епох, вона досі захоплює глядачів, надихає митців наступних епох на створення нових творів, прославляє прерафаелітський рух.

3.2.2. Живопис на історичні сюжети. Загальновідомо, що період правління королеви Вікторії (1837 – 1901) називають «Золотим століттям Британії». Це і зрозуміло, адже, з одного боку, Британія одержала багато колоній, стала Батьківщиною промислової революції, центром світової торгівлі та економіки, досягла успіхів у науці та техніці, хоча, з іншого боку, всередині англійського суспільства назріли драматичні соціальні суперечності між різними прошарками суспільства.

Реакцією англійської та європейської культури на промисловий переворот і соціальні потрясіння став відхід у минуле, а відтак **історизм** став визначальною характеристикою європейської культури XIX століття, перетворивши окремого індивіда на частину загального історичного процесу, розширивши світогляд людини, показавши різноманітність і самобутність культур, помістивши людину до часового контексту.

Так, В.Г.Белінський у праці «Посібник до загальної історії» назвав XIX століття історичним: «Історичне споглядання могутньо та чарівно проникло у всі сфери сучасної свідомості. Історія стала тепер ніби загальною основою та єдиною умовою всілякого живого знання: без неї стало неможливо розуміння мистецтва чи філософії».

Отож, розквіт історизму прийшовся на XIX століття, коли він заповнив філософську думку, моду, усе мистецтво та всі жанри. Головними рисами

художньої концепції стали: знання минулого у його безпосередньому зв'язку із теперішнім часом; інтерпретація теперішнього крізь призму минулого.

Історичні сюжети, які цінувалися в Академії, аж ніяк не можна назвати історизмом, адже трактувалися формально, засобами спустошеного, млявого класицизму, *поза народними і національними мотивами*, що призводило до умовності, зовнішньої театралізації.

Рух прерафаелітів став одним із найсамобутніших втілень історизму в живописі, демонструючи нові сюжети та техніку виконання. Історизм, який у прерафаелітів мав програмний характер, був однією зі сполучених ланок, що скріплювали їхнє об'єднання. Навіть тип організації Братства є відсиланням у далеке Середньовіччя. Звернення до національного минулого (**медієвізм**) було одним із двох напрямків їхньої ідеології, а друге було приховано у назві (**італіянізм**). Зачарованість лицарською темою у прерафаелітів полягала, насамперед, у відповідності першоджерелу, правдоподібності, заради якої митці вивчали старовинні рукописи, історичні довідники, шукали відповідні костюми та інтер'єри.

Артурівські мотиви стали атрибутом прерафаелітів у роботах таких митців: Дж. Херрік «Смерть Артура» (1862), Е. Сендіс «Моргана Ле Фей» (1864), Ф. Бертон «Зустріч на сходах вежі» (1864), С. Андерсон «Елейн» (1870), Дж. Спенсер-Стенхоуп «Любов і діва» (1877).

Створюючи авторські полотна, прерафаеліти брали участь і у групових проектах – вітражі на Артурові теми в Денлопі, розпис стін дискусійної зали Оксфордської спілки, гобеленові композиції для палаців та приватних будинків. Найактивніше з Артуріанською тематикою працювали Д.Г. Россетті, додавши до неї романтичних, психологічних та містичних мотивів.

Зазначимо, що і Е.К. Берн-Джонс протягом усього життя неодноразово звертався до Артурівського циклу (додаток Г). Його твори дивують появою рідкісного ілюзорного міфу, прагненням створювати засобами мистецтва міфотворче диво. Фігури його середньовічних полотен, мальованих на фоні

пейзажів, значно впливали на творчі манери пізніх художників-прерафаелітів, серед яких Е. Еббі, Е. де Морган, Д.В. Вотергаус. Більшою мірою Артурів вплив полотен Берн-Джонса помітний у творчості книжкових графіків кінця XIX століття О. Бердслі і В. Крейну. Ілюстрації О. Бердслея до «Смерті Артура» у виданні Джона Дента є значущим етапом в англійській Артуріані, до того ж вони визнані шедевром європейського книговидавничого мистецтва.

Зауважимо, що національно-романтичний напрям прерафаелітів надихнув та вплинув на багатьох **російських митців** початку XX століття, серед яких В.М. Васнецов, І.Я. Білібін, М.В. Нестеров, які працювали в національно-історичному напрямку.

Близькими до прерафаелітів, які бачили свої естетичні ідеали в минулому, заперечували цінність сучасного їм мистецтва, зверталися до Середньовіччя, виступали з ідеями художнього синтезу, була самобутня школа мистецтва, яка відрізнялася синтезом українського фольклорного образотворчого мистецтва та церковного мистецтва Візантії, Проторенесансу й України – Бойчукісти [38] – культурно-мистецьке явище в історії мистецтва, яке існувало у 1910 – 1930-х рр., а назва походить від прізвища засновника течії, монументаліста та графіка **Михайла Бойчука**.

Ідейний потенціал бойчуківської концепції виходив далеко за межі лише художніх проблем, а був, скоріше, напрямом пов'язаним із окресленням перспектив національно-культурного розвитку. Художня концепція М.Л. Бойчука складалася у перехідний для України історичний період бездержавності, колоніальності, національної роздробленості. Таке становище мало певну ретроспективність світобачення та культурно-художніх орієнтацій, а разом із тим і причиною поширення ідеологічних уній, у яких мистецтво займає провідну роль.

Принагідно зазначимо, що національне відродження в Україні мало специфічну морфологію та ієрархію, яка, звичайно, відрізнялася від

західноєвропейської: головним «полем» було мовне питання, історія ж ішла за ним.

Бойчук наголошував, що українські митці мали невичерпні джерела зразків у іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишивках, гончарстві, вибійках, писанках, килимах, – неоціненні скарби, у яких є весь синтез малярства національного, синтетично українського. І таке звернення до народної творчості дуже близьке до руху другого покоління прерафаелітів Arts & Crafts movement (засновник В. Морріс).

Так, у мемуарах Є. Бачинського «Мої зустрічі та сила українських малярів і різьбярів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908-1950», виданих в 1952 році в Торонто (Канада), наведено таку цитату М.Л. Бойчука: «Збиратиму здібних хлопців і дівчат, які відкриють в Україні власну академію робітню, прикрашатимуть будівлю, церкву, хати, не відкидаючи найменших дрібниць матеріальної культури; виконуватимуть образи, фрески, мозаїку, будуть робити різьблення по дереву та по каменю; ліпитимуть горщики, вази й інше із глини; додаватимуть золота; робитимуть одяг із усяких тканин дорогоцінних, килими, вишиванки, гаптування; учитимуться далі і утримуватимуться з роботи. Усе без винятку власноручно, кустарним, хатнім способом. Артист повинен бути ремісником-творцем, здатним жити й утримуватися вашою роботою».

Як уже частково було зазначено, М.Л. Бойчук (1882 – 1937) довгий час жив та вчився в Європі, тому із великою ймовірністю міг бути знайомим із бунтом прерафаелітів проти академічних принципів. Можливо, він бачив картини Артурівського циклу, що і могло надихнути його на створення нового українського стилю.

Приділимо особливу увагу тому фактові, що ідейний зміст творчої концепції Михайла Бойчука полягає у ствердженні України як національної одиниці на історичній карті Європи. З прерафаелітами його **об'єднує ретроспективізм Середньовіччя та бажання національного відродження.**

Ідейно-художні принципи бойчукізму не вкладалися в канонізовані рамки радянського мистецтва, тому яскраві тенденції розвитку національного мистецтва були оголошені глибоко ворожими соціалістичній культурі, а самого М.Л. Бойчука та його сподвижників було знищено радянською владою.

У сучасному українському живописі художником-ілюстратором **Владиславом Єрком** (народ. у 1962 р.), який захоплюється творчістю прерафаелітів, з осіб на Е.К. Берн-Джонсом, створені роботи національної та козацької тематики, яка має характер археологічного історизму: художник ретельно вивчає історичні документи та достеменно відтворює одяг героїв.

Серед таких – ілюстрації до книги Миколи Гоголя «Тарас Бульба», а також серія образів королів-гетьманів, дам-відьом, валетів-козаків, у яких він в особливій манері зміг передати весь колорит козацької одіжі. Проаналізувавши історію козацького костюма, художні твори, які описували життя і традицію волелюбних козаків, Владислав Єрко створив образ молодого козака-воїна – символу сили, відваги та мужності, яскравих досягнень та блискучих перемог, яким зараз послуговуються низка торгівельних марок України (додаток Г).

Зважаючи на те, що Артуріанське відродження відбувалося паралельно із шотландським, ірландським, валлійським і кельтським відродженнями – рухами, пов'язаними із підйомом культури народів Британських островів, і з конструюванням їхніх регіональних ідентичностей на основі давнього минулого, адже усі мешканці прагнули стати повноцінними членами Співдружності націй та посісти гідне місце, вони протистояли формуванню англоцентристської британської ідентичності.

В Україні ідея регіонального відродження простежується в творчості **Романа Мініна** (народ. у 1981 р., Донецька область). Із цього приводу митець зазначає: «Вікторіанський живопис спирався на Артуріанські легенди, а я – творець індустріальної легенди, міфології Донбасу. Нас об'єднує переосмислення минулого через мистецтво». Роман захоплений вітражами Е.К. Берн-Джонса, тому узяв за основу його підхід у створенні монументальних

творів мистецтва в авторському стилі трансмонументалізму. Р.С. Мінін, подібно Е.К. Берн-Джонсу, має схильність до створення грандіозних, монументальних полотен, вітражів та гобеленів (для Е.К. Берн-Джонсу прикладом був Мікеланджело), присвячених регіональному відродженню (додаток Г). На жаль, його роботи користуються попитом тільки за кордоном.

Таким чином, прерафаелітське звертання до минулого допомогло їм знайти свій неповторний шлях. Сплав історизму, медієвізму та італіянізму став візитівкою руху прерафаелітів, даючи приклад як художникам Англії, так і митцям далеко за її межами.

Звернення прерафаелітів до минулого мало деякі характеристики **ескапізму**, а для українських художників головна причина полягає в **ідентифікації нації**, а інтерес до минулого, спровокований посиленням процесів національної, етнічної, культурної та групової ідентифікації.

3.2.3. Живопис на літературні сюжети. Частим явищем у творчості прерафаелітів було літературне підґрунтя полотен. За основу в картинах брались літературні твори англійських авторів (Д. Кітс, А. Теннісон, В. Шекспір), італійських письменників (Данте, Д. Боккаччо), але особливістю таких полотен був аналітичний підхід до прочитання літератури, відбір найдраматичніших моментів. Серед найвиразніших прикладів таких художніх творів назовемо такі: полотна Д.Е. Мілле «Офелія» та Д.Г. Россетті «Мрія Данте», Ф.М. Брауна «Ромео та Джульєтта», Д.Е. Мілле «Ізабелла або горщик із базиліком», Д.В. Вотергаус «Міранда і буря», Е.К. Берн-Джонс «Король Конфетуа та жебрачка».

Послідовники прерафаелітів також використовують літературні теми, сюжети та образи. Спробуємо проаналізувати дві картини сучасних українських мисткинь, створених у ХХІ столітті: **Катерина Куліш «Розмова з прерафаелітами» (2018)** та **Ірина Проценко «Прерафаеліти: загублені в часі» (2016)** (додаток Д). Приділимо особливу увагу виявленню низки

загальних естетичних займенників, які дозволять нам стверджувати, що художниці наслідують у своїй творчості риси прерафаелізму.

Отже, теоретичною базою обираємо художні особливості прерафаелітів, виявлені К.М. Чурою у дослідженні «Проблеми художньої теорії та практики пізнього прерафаелізму» [50], в якому авторка зауважує: «Аналіз значного масиву художніх творів дає підстави стверджувати, що навіть за відсутності видимих зв'язків між окремими майстрами, прерафаелітський рух, що розтягнувся в часі на кілька десятиліть, виявляє низку загальних естетичних знаменників, які дозволяють говорити про нього як про творчий напрям, який має впізнаване обличчя» [50, с.8]. Виявлені особливості, безумовно, не є вичерпними, тому ми зосередили увагу лише на ключових аспектах.

До таких художніх особливостей (наявність яких у повному обсязі необов'язкова) К.М. Чура відносить (позначимо їх стисло, бо в пункті 2.1. був наведений розширений варіант):

- теми, сюжети та образи;
- образи романтичного прерафаелітського «притулку»;
- образи ідеальної коханої;
- музику та музикування як сюжет і мотив;
- скрупульозне промальовування деталей, використання їх як символів;
- багату палітру яскравих, чистих кольорів та відсутність лаку.

Першою проаналізуємо творчість **Катерини Куліш** (нар.1991 р., м. Дніпро), зокрема картину «Розмова з прерафаелітами» (2018), де художниця звертається до вічних тем життя та смерті, характерних для багатьох поважних художників. Як і прерафаеліти, К. Куліш черпає сюжет у творчості В. Шекспіра, занесеного прерафаелітами до укладеного «Списку безсмертних», що означало наслідувати його приклад і використовувати сюжети та образи у своїй творчості.

Поєма В. Шекспіра «Гамлет» [52] надихнула Д. Е. Мілле на створення образу Офелії Із 12 рядків опису загибелі Офелії : *Де верба над водою росте, купаючи/ У воді сріблясте листя, вона/ Прийшла туди в химерних гірляндах / З жовтиці, кропиви і ромашки,/ І тих квітів, що грубо називає/ Народ, а дівчата звать пальцями/ Небіжчиків. Вона свої вінки/ Повісити думала на гілках верби,/ Але гілка зламалася. У потік, що плаче,/ З квітами бідна впала. Сукня,/ Широко розпустившись по воді,/ Її тримала, як русалку.* Д.Е. Мілле вибирає найдраматичніший момент між життям та смертю героїні: ***У потік, що плаче, / З квітами бідна впала. Сукня, / Широко розпустившись по воді, / Її тримала, як русалку.***

Відомо, що у загальноприйнятій іконографії Офелія зображена як дівчина, яка гуляє вздовж струмка, збирає квіти, плете вінок, задумливо лежить на траві. Такий же образ бачимо у картинах інших прерафаелітів, яких також приваблювала ця тема: Артур Г'юз «Офелія», 1851; Артур Г'юз «Офелія», 1853; Джон Вільям Вотергаус «Офелія», 1889; Джон Вільям Вотергаус «Офелія», 1894; Джон Вільям Вотергаус «Офелія», 1910.

Д.Е. Мілле використав багату квіткову символіку для обрамлення героїні і, на думку Д. Раскіна, це прекрасний англійський пейзаж, пронизаний скорботою. Пейзаж написаний на пленері, для чого художник провів усе літо в графстві Суррей на березі річки Хогсмілл, а героїню малював у майстерні з моделі Е. Сіддал, яка позувала у ванній з водою, а це позування, як виявилось пізніше, коштувало їй здоров'я і життя. Безперечно, Д.Е. Мілле вносить нове в іконографію образу Офелії, а образ дівчини у воді та у квітах стає впізнаваним та розтиражованим (додаток Д).

Дозволимо собі навести цитату Катерини Куліш, яка в одному із інтерв'ю розповіла: ***«Я захоплююся естетикою прерафаелітів упродовж великого періоду своєї творчості. У їхній творчості я знаходжу натхнення та шукаю образи для своїх картин. Мені подобається, як митці-прерафаеліти зображують обличчя. Їхня манера письма така повітряна, така витончена.***

Намагаюся брати саме цю невагомість у свої картини. З майстрів особливо виділяю Джона Мілле. У своїй картині «Розмова з прерафаелітами» я поєднала реалістичні та абстрактні елементи. Реалістичні – це наше матеріальне життя, а абстракція – ментальне. Вони знаходяться на одній площині полотна, що показує зв'язок матеріального та ментального».

Детальний аналіз названої картини дав нам змогу виявити та проаналізувати такі характерні особливості прерафаелітизму:

1. **Сюжет** має літературну основу: історія героїні п'єси **Вільяма Шекспіра «Гамлет» Офелія**. Художниця ілюструє рядок: «І, як була, з копицею кольорових трофеїв, Вона в потік обрушилася» [52].

2. **Відокремлений притулок** – стихія води, що утихомирює (материнський Всесвіт), в якій відображається чудовий мальовничий вінок (відображення саду); тиша і спокій, час сповільнився.

3. **Образ «ідеальної коханої»** – прекрасної закоханої дівчини, беззахисної перед трагічною долею та невблаганною силою водної стихії; жінки, які «пливуть», «сплячі» – домінантні жіночі образи прерафаелітів.

4. У картині є **внутрішня музичність**: милозвучне дзюрчання води переплітається із сумними трагічними нотами.

5. **Ретельно виписана постать** героїні з відчуженим спокійним поглядом, піднесені догори витончені руки (матеріальне життя), вписані в абстрактне тло, в якому вгадуються буклі розкішного рудого волосся, пелюстки і гілочки, бульбашки повітря, крапельки води, легкі хвилі.

6. **Багата палітра яскравих чистих кольорів**, серед яких відтінки синього, зеленого, помаранчевого, білого позитивні і приємні для ока, а насичені синій і коричневий насторожують та надають злегка негативного забарвлення.

7. Вірші та написи, що супроводжують картину, відсутні.

На наш погляд, значущими для осягнення картини є ще й такі риси:

- художниця показує **найдраматичніший момент** у житті героїні, що є притаманним мистецтву прерафаелітів;
- у картині відчувається спокій, умиротворення, вічна краса;
- алюзії та ремінісценції допомагають розкрити задум автора;
- алюзія – **явне** посилення до прерафаелітів – міститься у **самій назві картини**;
- ремінісценція – **неявне** посилення на картини художників-прерафаелітів (полотна Д.Е. Мілле, Д.В. Вотергауса, А. Г'юза цієї ж тематики).

Таким чином, у картині Катерини Куліш «Розмова з прерафаелітами» нами була виявлена велика кількість характерних художніх особливостей прерафаелізму, тобто картина виявляє низку загальних естетичних знаменників, які дозволяють говорити про неї, як про твір, що має «пізнаване обличчя».

Вартою уваги у такому контексті постає і картина сучасної української художниці **Ірини Проценко «Прерафаеліти: загублені у часі» (2016)**. Прообразом героїні картини художниці є Леді Шалот, яка стала майже предметом культу для художників цього руху, що можна бачити на картинах В.Г. Ганта, Е.Р. Г'юза, Д.В. Вотергауса (додаток Д). Образ зачіпає гендерну проблематику, ґрунтуючись на дослідженнях, присвячених історії жіночого самоствердження в Британії та варіаціях цієї теми у мистецтві. Сюжет, що опанував уяву А. Теннісона, і захоплював прерафаелітів у другій половині ХІХ століття, продовжує своє життя і в сучасній культурі.

В інтерв'ю із приводу виходу картини Ірина розповіла, що **захоплюється прерафаелітами** з часів навчання у художньому училищі, і це дозволило їй виробити **реалістичне письмо**, бути **скрупульозною в деталях** та **працювати з натурою**, а також мати **філософський погляд** на життя, поєднаний із **романтичністю**.

Картина була написана у 2016 році як автопортрет художниці, який вона подарувала Київській бібліотеці ім. І. Франка. Ось що розповідає автор: «*На*

картині зображено мій стан в момент кризи та дискомфорту. Мені хотілося передати естетику прерафаелітів, їхній сумний романтизм, лицарський флер, драматичний містицизм. На полотні середньовічні сюжети знаходять нові смисли крізь призму сучасності. Герої цієї картини заплутані в часі: їм непросто знайти вихід, якого немає. Їхні долі трагічні, тому що високі романтики народилися не свого часу: вони бачать підміну істини, заміну високого, справжнього мистецтва цинічною метушиною. Я писала картину, щоб висловити свою опозицію мистецтву такого роду. Гадаю, що кожен зможе знайти свій сенс у цій картині».

Ретельне дослідження картини дає змогу додати до сказаного художницею, що на полотні зображено **прекрасну жінку в чудовій оксамитовій сукні глибокого синього кольору з копицею рудого волосся і відчуженим поглядом**. Вона пробирається сніжною рівниною крізь химерний ліс, віддаляючись від мужнього лицаря і місця-притулку, ніби вириваючись із полотна картини. З одного боку, ми бачимо **Середньовіччя (лицар у обладунках на тлі романського замку, що стоїть на скелі, а з іншого – промальоване сучасне місто з багатоповерхівками біля підніжжя)**. Місто ледь помітне і, можливо, це **Камелот** – ідеальна модель світу, місто примарних палаців, що символізує поступову еволюцію людських вірувань та інститутів, духовний розвиток людини. Однак, герої віддаляються від міста у різних напрямках, не помічаючи один одного, демонструючи **повне занурення в себе**. Вони нікого не шукають, ні в кому не мають потреби. Картина містить ремінісценції на бунтарку Леді Шалот та незворушного лицаря, яких бачимо на багатьох картинах прерафаелітів. Також у картині присутній ще один герой, який демонструє розуміння всього, що відбувається – це **лисиця**, природа якої **двоїста**: будучи символом сексуальності, спокуси, пристрасті, випробувань, переверництва, магії, хитрості, вона є і символом обережності, гострого розуму, винахідливості, уміння пристосовуватися до обставин, матеріального благополуччя. Цей символ сповнений оптимізму, і картина не справляє

гнітючого враження самотності, оскільки глядач упевнений, що вихід буде знайдено, і стан героїв тимчасовий, а випробування дані їм для того, щоб через їхні подолання знайти себе.

Зосередимось особливо на чинниках, які дозволять нам виявити згадані характерні риси у картині Ірини Проценко «Прерафаеліти: загублені в часі»:

1. **Сюжет** має літературну основу – поема А. Теннісона «Леді Шалот».
2. Відокремлений **притулок** – чарівна країна, де спинився час.
3. Образ «**ідеальної коханої**» – руда замріяна жінка у спокусливому оксамиті.
4. У картині є **внутрішня музикальність** – льодова тиша.
5. **Ретельно виписані** обличчя, одяг, прикраси, волосся, обладунки лицаря;
6. **Багата палітра яскравих чистих кольорів** – контрастні тони білого, синього, помаранчевого.
7. **Вірші та написи**, що супроводжують картину, відсутні.

Аналізуючи полотно, нам вдалося виокремити і такі, значущі, на наш погляд, риси:

- художниця показує **найдраматичніший моменту** житті героїні, що є притаманним мистецтву прерафаелітів;
- у картині відчувається злиття часу та вічності;
- алюзії та ремінісценції допомагають розкрити задум автора.
- алюзія – **явне** посилення до прерафаелітів – міститься у **самій назві картини**.
- ремінісценція – **неявне** посилення на картини художників-прерафаелітів (полотна Д.В. Вотергауса та В.Г. Ганта на цю ж тему).

Узагальнюючи авторські ремарки та зазначене нами, можемо стверджувати, що картина містить достатньо характерних рис прерафаелітизму, що і дозволяє віднести доробок до прерафаелітизму.

Таким чином, на прикладі картин сучасних українських художниць Катерини Куліш та Ірини Проценко ми бачимо процес реалізації феномену наступності, який дозволяє визначити особливості традиції минулих культур та специфіку їхнього прояву в нових умовах. Художниці переробила сюжети та образи, властиві творчості прерафаелітів, перенісши їх в інший мистецький період. Здійснений нами аналіз дає змогу в черговий раз стверджувати, що творчість прерафаелітів впливає на подальший розвиток не лише англійської, але й української культури.

ВИСНОВКИ

Прерафаелітизм – найбільше явище у мистецькому житті Англії другої половини XIX – початку XX століть, який виник як «візуальний бунт» проти образотворчого мистецтва, що задихалося під товстим шаром барнавого королівського академічного лаку, у закритих від сонячного світла академічних класах. Це мистецьке явище охопило не лише образотворче мистецтво, але й літературу, декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн, поширилось на естетичні та соціальні ідеї. Прерафаелітизм підбиває підсумки Вікторіанської епохи, виходячи за межі XIX століття.

Проведене дослідження дає змогу сформулювати такі висновки:

1. Хоча прерафаелітизм і є достатньо дослідженим, однак фундаментальної праці з історії руху ще немає, а стильова складова прерафаелітизму виявилася найменш вивченим питанням. Підготовчу роботу у цьому напрямку спробувала зробити сучасна російська дослідниця К. Чура. Зв'язок мистецтва із творчістю сучасних майстрів живопису ще не розкрито повною мірою. На наш погляд, цей аспект вимагає аналізу, систематизації та узагальнення, адже рух прерафаелітів вийшов далеко за свої хронологічні та географічні межі. Втішно, що українські науковиці Г. Скляренко та О. Сосік спрямовують свої пошуки на дослідження зв'язку прерафаелітського руху із культурою України.

2. Дослідження здійснено на міждисциплінарному рівні: культурологічний підхід використано для розкриття сенсу творів завдяки формальному, іконографічному та іконологічному аналізу. Методологічною основою дослідження є принципи історизму, цілісності, наукової об'єктивності, системності; використані діахронічний, синхронічний, порівняльно-історичний, структурно-функціональний та біографічний методи.

3. Прерафаелітизм, як явище англійської культури другої половини XIX – початку XX століття, був залучений до розроблення актуальних на той

момент напрямків (історизм, медієвізм, італіянізм); саме у його глибинах зародилися нові напрямки (естетизм, модерн, декаданс); найбільш суміжними стали неокласицизм, еллінізм, культура *fin de siècle*, а дизайн виокремився як окремий вид художньої діяльності.

4. Ідейне підґрунтя прерафаелітизму варто шукати у заколоті проти застою Академії, прикладом же для них була діяльність В. Блейка, Д. Скотта та назарейців. У неоднорідній історії прерафаелітизму, яка почалася із заснування Братства у 1848 році та тривала протягом 70 років, сучасні дослідники виділяють три періоди, які мають свої художні особливості і неповторних особистостей-представників (усього близько 70 осіб), але в той же час об'єднуються у певній сукупності загальних рис (спроба систематизувати які зроблена К. Чурою), що виокремлюють творчість митців із решти, іноді дуже схожої за духом та стилістикою, спадщини.

5. Вплив прерафаелітів поширився не лише на англійську культуру наступного століття, коли Ч. Макінтош та Ф. Бренгвін продовжили справу В. Морріса, розвинувши діяльність Руху мистецтв і ремесел, а у Німеччині така діяльність здійснювалась під керівництвом Г. Мутезіуса та В.А.Г. Гроппіуса. У Росії під впливом прерафаелітів в ХХ столітті перебував рух «Світ мистецтв» і творчість майстра історичного живопису М. Нестерова. У ХХІ столітті традиції продовжили відомі на увесь світ майстри А. Ремнев та О. Суворова. У Сполучених Штатах Америки прерафаелітизм мав сильний вплив на кінематограф: картини Л. Альма-Тадеми стали декораціями багатьох Голлівудських фільмів режисера Сесіль де Мілль, а у головній героїні анімаційного фільму «Хоробре серце» студії Disney Pixar утілилася руда муза Д.Г. Россетті. Творчість англійських митців змінила світобачення Б. Віндзора-Сміта (ілюстратора коміксів англійського походження), І. Озері (портретиста-гіперреаліста ізраїльського походження) та А. Суї (дизайнерки одягу японського походження).

б. Прерафаелітизм вплинув і на сучасний релігійний, історичний та літературний живопис України. Біблійні сюжети знаходимо на полотнах О.О. Мурашка «Благовіщення» та І. Проценко «Я не знала, що ангели мерзнуть», які співзвучні із роботою Д.Г. Росетті «Благовіщення». Із прерафаелітами творчість М.Л. Бойчука (талановитого представника Розстріляного відродження) об'єднує ретроспективізм до Середньовіччя та бажання віднайти корені національної краси. Артуріана Е.К. Берн-Джонса вплинула на становлення стилю сучасних українських митців, зокрема: В. Єрко ілюструє історичні повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» та І. Котляревського «Енеїда», а трансмонументаліст Р. Мінін створює індустріальну легенду Донбасу. Літературні сюжети розкриваються у творах К. Куліш «Розмова з прерафаелітами» та І. Проценко «Прерафаеліти: Загублені в часі». Обидві мисткині надихаються «літературними картинами» прерафаелітів.

Отже, подальше дослідження впливу прерафаелітів на сучасну культуру, особливо на культурні процеси України, є, безперечно, перспективним та плідним. Це могло б дати змогу мистецтвознавцям виявити нові мистецькі постаті, увівши культуру України до європейського та світового культурного контексту.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев М.П. Заметки о «Гавриилиаде» // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. – С. 281-325.
2. Архипова Ю.Е. Становление концептов английскости в художественной картине мира Джейн Остин // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. – 2015. – № 2 (47). – С. 78-86.
3. Бейт П. Прерафаэлиты / пер. с англ. Ю. Кулишенко. – М.: Эксмо, 2013. – 240 с.
4. Бернатоните А.В. Кинематографическая природа живописи английских прерафаэлитов // Вестник ВГИК. – 2014. – № 3 (21). – С. 61-70.
5. Біблія в перекладі Івана Огієнка.<http://www.my-bible.info/biblio/ukrainskaya-bibliya/index.html>
6. Борозенец Т. Путь, Истина и Жизнь. Вероучительные тексты Православной Церкви. – К.: Изд-во КДА, 2013. – 320 с.
7. Вернигорова Е.С. Реализация преемственности в процессе развития искусства на примере живописи прерафаэлитов // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – № 2 (33). – С. 53-59.
8. Диккенс Ч. Старые лампы вместо новых // Иностранная литература. – 2013. – № 5. – С. 206-211.
9. Дубицкая О.И. Прерафаэлиты и античность: восприятие сквозь призму субъективной «Авангардной» эстетики // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. – 2015. – № 22. – С. 141-154.
10. Жаткин Д.Н. Данте Габриэль Россетти и Иван Коневской // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. Филология. – 2016. – № 3 (39). – С. 102-116.

11. Жаткин Д.Н. Данте Габриэль Россетти и Серебряный век русской литературы (А.А. Блок, члены литературного общества «Аргонавты») // Вестник Бурятского государственного университета. – 2015. – № 10. – С. 106-110.
12. Ильин А.В. Английское движение прерафаэлитов как «контркультурное» явление // Вестник культурологии. – 2016. – № 3 (78). – С. 79-82.
13. Ильин А.В. Прерафаэлитизм в британской культуре второй половины XIX века: культ красоты и протест против официального викторианского искусства // Наука и школа. – 2013. – № 5. – С. 180-183.
14. Кирюхина Е.М. Новое прочтение Артуровской легенды в жанре «Литературной картины» у художников-прерафаэлитов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2011. – № 5 (1). – С. 324-330.
15. Кирюхина Е.М. Репрезентация образов исторических личностей Средневековья прерафаэлитам и художниками их круга // Преподаватель XXI век. – 2015. – № 3. – С. 277-289.
16. Кирюхина Е.М. Средневековье как источник вдохновения в творчестве прерафаэлитов и их последователей. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2020. – 240 с.
17. Комаринец А. Энциклопедия короля Артура и рыцарей Круглого Стола. – М.: АСТ, 2001. – 462 с.
18. Костина А.К. Отражение духовных исканий английского общества середины XIX в. в творчестве прерафаэлитов: дисс. канд. истор. наук. – Саратов, 2017. – 274 с.
19. Костина А.К. Прерафаэлиты о связи искусства и науки // Изд. Сарат. Ун-та. Нов. Сер. Сер. История. Международные отношения. – 2016. – Т. 6, вып. 2 – С. 189-191.
20. Лаевская Э.Л. Живопись Англии // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Живопись. Скульптура.

- Графика. Архитектура. Музыка. Драма-Театр. Искусство XIX века. Кн. 1. – СПб.: Изд-во Дмитрий Буланин, 2003. – С. 7-47.
21. Мещерякова А.В. Учение Дж. Рескина как религия красоты // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. – 2014. – № 5-6. – С. 65-68.
22. Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи лекции, речи, письма / У. Моррис; сост. А.А. Аникст, коммент. Р.Ф. Усмановой. – М.: Искусство, 1973. – 510 с.
23. Муратов П. Образы Италии. – М.: АСТ, 2019. – 369 с.
24. Мэлори Т. Смерть Артура = *Le Morte d'Arthure* / отв. ред. Жирмунский В.М.; пер. с англ. Бернштейн И.М. – М.: Наука, 1974. – 899 с.
25. Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве: очерки. – М.: Искусство, 1975. – 256 с.
26. Нестерова С.В. Образ английской и американской женщины в представлении современников: последняя треть XIX – начало XX веков: дисс. канд. филол. наук. – Самара, 2004. – 187 с.
27. Никифорова А.Е. Экранность магического зеркала в поэме А. Теннисона «Леди из Шалотт» и иллюстрациях прерафаэлитов // *Наука Телевидения*. – 2018. – № 14.4 – С. 168-190.
28. Нордау М. Вырождение / пер. с нем. и предисл. Сементковский Р.И.; послесл. Толмачева В.М. – М.: Республика, 1995. – 400 с.
29. Познанская А. Прерафаэлиты. Викторианский авангард. – М.: Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2013. – 22 с.
30. Пушкин Гаврилиада
<https://rvb.ru/pushkin/01text/02poems/01poems/0786.htm>
31. Райгородский Л.Д. Иконопись и живопись. Иконы и картины // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. – 2014. – № 1. – С. 126-138.
32. Рескин Дж. Искусство и действительность. – М.: Рипол Классик, 2016. – 312 с.

- 33.Рескин Дж. Лекции об искусстве. – М.: Б.С.Г. Пресс, 2006. – 319 с.
- 34.Рескин Дж. Художники-прерафаэлиты: письмо редактору «Таймс» / Рескин Дж.; пер. Сергеевой В. // Иностранная литература. – 2013. – № 5. – С. 212-216.
- 35.Седых Э.В. Истоки христианских мотивов в творчестве У. Морриса // Филология и культура. – 2013. – № 2 (32). – С. 223-227.
- 36.Седых Э.В. Творчество Уильяма Морриса 1850-х годов в контексте прерафаэлитизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9 – 2007. – Вып. 2. – С. 19-27.
- 37.Сизеранн Р. Современная английская живопись. – М.: Саблин, 1908. – 240 с.
- 38.Скляренко Г. Ідейні засади мистецтва Михайла Бойчука в контексті художньо-культурних процесів першої третин ХХ століття // Мистецтвознавство України. – 2008. – Вип. 9. – С. 19-26.
- 39.Смит Э. Прерафаэлиты: Викторианский авангард / Смит Э., Познанская А. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2013. – 194 с.
- 40.Соколова Н.И. Леди из Шелотта А. Теннисона в живописи прерафаэлитов // Филологическая регионалистика. – 2011. – № 2. – С. 23-28.
- 41.Сосік О.Д. Мотив потопельника в художній творах доби fin de siècle // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. – Вип. 41. – С. 233-241.
- 42.Стасов В.В. Искусство XIX века. – М.: Искусство, 1952. – 888 с.
- 43.Титаренко С.Д. Д.Г. Россетти и Вяч. Иванов: платоновский мотив воссоединения душ и интермедияльная поэтика // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2018. – № 52. – С. 216-230.
- 44.Титаренко С.Д. Русский символизм и традиции английских прерафаэлитов: проблемы интермедияльности // Культура и текст. – 2015. – № 5 (23). – С. 42-57.

- 45.Токмачева П. Прерафаэлиты в контексте английской культуры второй половины XIX – начала XX века // Вестник культурологии. – 2015. – № 4 (75). – С. 30-34.
- 46.Токмачева П. Прерафаэлиты в контексте английской культуры второй половины XIX – начала XX века // Искусствознание: к 70-летию ГИИ. – 2014. – № 3-4. – С. 201-214.
- 47.Цурганова Е.А. Прерафаэлитизм // Литературоведческий журнал. – 2013. – № 33. – С. 143-147.
- 48.Чичкова М.А. Проблемы современности в творчестве прерафаэлитов // Известия Саратовского университета. Серия История. Международные отношения. – 2010. – Вып. 2. – С. 20-24.
- 49.Чура Е.Н. Проблемы художественной теории и практики позднего прерафаэлитизма: автореф. дисс. канд. искусствоведения. – М., 2006. – 18 с.
- 50.Чура Е.Н. Проблемы художественной теории и практики позднего прерафаэлитизма: дисс. канд. искусствоведения. – М., 2006. – 330 с.
- 51.Шевченко Т.Г. Марія
<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=749&page=2>
- 52.Шекспир У. Гамлет <http://rushist.com/index.php/foreign-literature/5280-shekspir-gamlet-chitat-onlajn-polnostyu>
- 53.Шестаков В.П. Тайное очарование прерафаэлитов. – М.: Белый город, 2011. – 240 с.
- 54.Ян Т. Икона и религиозная живопись // Сборник Международной конференции «Языки науки – языки искусства». – 2002. – С. 38-43.
- 55.Christmas in History [Электронный ресурс] // The Girl's Own Paper. – 1896.
URL: <http://www.victorianvoices.net>
- 56.Fredeman W. Pre-Raphaelitism: a bibliocritical study. – Cambridge: Harvard University Press, 1965. – 327 p.

57. Hilton T. *The Pre-Raphaelites (World of Art)*. – L.: Thames & Hudson, 1985. – 216 p.
58. Hunt W.H. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood: in 2 vol.* – L. – N.Y.: Macmillan and Company, 1905. – Vol. I – 512 p.
59. Hunt W.H. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood: in 2 vol.* – L. – N.Y.: Macmillan and Company, 1905. – Vol. II – 493 p.
60. Marsh J. *The Legend of Elizabeth Siddal*. – L.: Quartet Books Ltd, 2010. – 244 p.
61. Marsh J. *The Pre-Raphaelite Sisterhood*. – N.Y.: St. Martin's Press, 1985. – 408 p.
62. Parry L. *William Morris and the Arts and Crafts Movement: a source book*. – N.Y.: Gramercy, 1989. – 150 p.
63. Prettejohn E. *The Art of the Pre-Raphaelites*. – Princeton: Princeton University Press, 2000. – 304 p.
64. *The Diary of Ford Madox Brown / Ed. Virginian Surtees*. – New Haven: Yale University Press, 1981. – 235 p.
65. *The Ultimate Guide to Great Art Online. Art Cyclopedia. Artists by Movement: The Pre-Raphaelite Brotherhood [Электронный ресурс]*. URL: artcyclopedia.com/history/pre-raphaelite.html
66. Walker K.S. *Pre-Raphaelite Girl Gang: fifty makers, shakers and heartbreakers from the Victorian Era*. – L.: Unicorn Publishing Group, 2020. – 208 p.