

Прерафаэлиты

Прерафаэлитов, знаменитых английских художников середины XIX века, называли «глашатаями модернизма». Их картины приковывали взор яркими красками и необычными сюжетами, но путь к признанию этих мятежных художников был тернист и долг. Творчество прерафаэлитов оказало поистине революционное влияние на дальнейшее развитие живописи, которая, казалось, благодаря им наконец-то пробудилась ото сна и обрела второе дыхание. Жизнь и творчество этих удивительных, всесторонне одаренных людей — одна из увлекательных страниц истории всей мировой культуры.

Прерафаэлиты









Лоранс де Кар – хранитель в музее д'Орсэ. Была куратором выставок «Начало мира», «Вокруг шедевра Курбе» (1996 год), «Жан-Луи Лоранс, исторический художник» (1997 год). Она – один из организаторов ретроспективной выставки работ Эдварда Бёрн-Джонса, последовательно организованной в музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке, Бирмингемском музее и музее д'Орсэ в 1998 и 1999 годах.

Посвящается Луи

Перевод с французского
Юлии Эйделькинд

© «Gallimard» / Réunion des Musées
nationaux, 1999, права на перевод
и адаптацию во всех странах
© ООО «Издательство Астрель», 2002

ISBN 5-17-008099-9 (ООО «Издательство АСТ»)
ISBN 5-271-02250-1 (ООО «Издательство Астрель»)
ISBN 2-7118-3808-0 (фр.)
ISBN 2-07-053459-6 (фр.)

ПРЕРАФАЭЛИТЫ МОДЕРНИЗМ ПО-АНГЛИЙСКИ

ЛОРАНС ДЕ КАР



МОСКВА
Астрель • АСТ
2002



«В 1848 году английская школа живописи была близка к закату. Даже такой великий и несравненный гений, как Тёрнер, был в то время стар и исчерпал себя. <...> В целом школа пала очень низко <...> и дошла до той точки, когда банальность стала похвалой, а глупость не воспринималась как оскорбление».

У. М. Россетти, 1867

ГЛАВА I

ВИКТОРИАНСКИЙ МЯТЕЖ

Архаичный реализм картины Холмана Ханга «Канун святой Агнессы» (см. фрагмент слева) и ее тема говорят об эстетических предпочтениях прерафаэлитов. Рисунок Ханга справа напоминает о дружеском единении, которое легло в основу создания группы.





В начале сентября 1848 года в мастерской Джона Эверетта Миллеса (83-й дом по Гауэр-стрит в лондонском квартале Блумсбери) собрались семеро молодых людей — шесть художников и один писатель — и назвали себя, по выражению критика Джона Рёскина, «неудачно и немного смешно «Братством прерафаэлитов».

Во главе этой разнородной группы стояли фак-

тически три человека: Джон Эверетт Миллес (1829–1896), Уильям Холман Хант (1827–1910) и Данте Габриел Россетти (1828–1882). Эти три художника были душой первых лет движения, которое, хоть и было порождением смутного юношеского идеализма, вскоре развернулось настолько, что глубоко потрясло художественную жизнь всей эпохи.

В школе Королевской Академии

Джон Эверетт Миллес происходил из обеспеченной семьи. Его ранние способности к рисунку и живописи, поощряемые семьей, открыли перед ним в 1840 году двери Королевской Академии (Школы изящных искусств), где он оказался самым молодым студентом, когда-либо принятым в это заведение (Миллесу было 11 лет). Но он был настолько неудовлетворен академическим образованием, что поспешил примкнуть к художникам с явно реформаторскими устремлениями. Так он познакомился с Уильямом Холманом Хантом, поступившим в Академию в 1844 году. Ханту, выходцу из куда более скромной среды, потребовалась большая сила характера, чтобы убедить семью в своем художественном призвании.



Будучи связаны глубокой дружбой, прерафаэлиты много рисовали друг друга, запечатлевая черты и темперамент каждого в живописи и рисунке, в том числе охотно используя и карикатуру. В мае 1853 года Россетти писал: «12 апреля члены «Братства прерафаэлитов» нарисовали свои портреты и отправили их Вулнеру». Так, Хант сделал точный и изящный портрет Миллеса (слева), Россетти изобразил Ханта (на с. 13), создав напряженный и несколько хмурый образ, в котором обнаруживается склонность к самоанализу, уже присутствующая в представленном внизу его полном неистовства и еще романтическом автопортрете, который датируется 1847 годом.



Данте Габриел Россетти был сыном итальянского политического ссыльного из Неаполя, преподавателя Лондонского Королевского колледжа и специалиста по Данте (чем объясняется имя сына и, несомненно, страстное увлечение последнего итальянским поэтом, возникшее еще в юные годы). Его мать, Франческа Полидори, поощряла интеллектуальную одаренность своих четверых детей: Данте Габриела, Уильяма Майкла, Марии и Кристины. Так Данте Габриел, молодой человек, воспитанный на романтической литературе, но далеко не примерный студент, к моменту основания «Братства» вступил на путь поэтического творчества и занялся переводами из итальянских поэтов XII–XIV веков.

Весной и летом 1848 года Миллес, Хант и Россетти состояли также в недолгом просуществовавшем «Циклографическом обществе» — клубе рисунка, основанном на взаимной критике, где, предположительно, оформились многие прерафаэлитские идеи. Несомненно, стремясь к магической цифре семь, трио привлекло в группу четверых друзей: Томаса Вулнера, скульптора и поэта, который собирался воплотить их идеи в скульптуре; Джеймса Коллинсона, также студента Королевской Академии, который вскоре был помолвлен с Кристиной Россетти; Уильяма Майкла Россетти, не имевшего практического художественного опыта (он был в то время служащим



Когда юные художники, создавшие прерафаэлитское братство, посещали школы Королевской Академии, те были расположены (с 1837 г.) в правом крыле Национальной галереи на Трафальгарской площади (вверху). В 1869 году они пересели в Берлингтон-Хаус на Пиккадилли.

налоговой инспекции) и ставшего летописцем движения; наконец, Фредерика Джорджа Стивенса, который испытывал трудности в обучении живописи и через несколько лет занялся писательством и художественной критикой, став одним из привилегированных свидетелей викторианского художественного мира.

Всевозможные бунты

Они были главными действующими лицами. Но значение первого объединения прерафаэлитов нельзя понять, не поместив его в интеллектуальный и художественный контекст Европы начала викторианской эпохи. Действительно, «Братство» зарождается, когда Европа пребывает в состоянии сильного политического и социального брожения. Братство было особо чувствительным к социальным протестам, происходившим в Англии в 1840-х годах, которые вылились 10 апреля 1848 года в одну из последних чартистских демонстраций. В 1836 году чартисты отметили начало английского национального рабочего движения, потребовав всеобщего и тайного голосования. Миллес и Хант приняли участие в этом знаменитом шествии, но пока их протест носит в первую очередь эстетический характер. Маленькая группа ориентируется на отказ от академических условностей и стремление к оживлению стиля и тематики английской живописи.

Викторианская живопись, или Триумф жанровой живописи

Восшествие на престол королевы Виктории в 1837 году приходится на время огромного успеха жанровых картин, которые преобладают в английской живописи 1830–1840 годов. Такой феномен объясним в стране, которая, в сущности, никогда не любила историческую



живопись и заимствовала традицию бытовой живописи, типичной для голландского и фламандского искусства XVII века. По образцу литературы, где «золотой век» романа связывается с именами В. Скотта, Ч. Диккенса и У. Теккерея, повествовательная живопись Д. Уилки, У. Малреда и У. Пауэлла Фрайта уделяет внимание малейшим деталям и принимает морализаторский или унизительный оттенок, доходящий до самого слащавого сентиментализма. В развитом индустриальном обществе вы-

сокий уровень техники исполнения этих произведений воспринимался как залог качества, чем и объяснялся их успех. В целом английская живопись, увязавшая в условностях и повторениях, казалось, ждала пробуждения от скуки летних выставок Королевской Академии, которая с каждым годом становилась все очевиднее.

Закостенелая система обучения

Истоки этого творческого тупика прерафаэлиты усматривали в академическом образовании, эталоны которого казались им извращенными или ошибочными. Их страстная и временами злая критика сосредоточилась в особенности на хранимой в Ватикане картине Рафаэля «Преображение», копия которой экспонировалась в 1840-х годах в Национальной галерее: «Эту картину стоило осудить за грандиозное презрение к простоте правды, помпезные одеяния апостолов и лишенное духовности изображение Спасителя», — возмущался Хант. Рубенс тоже был одним из объектов их ненависти: на страницах одного труда по истории искусства напротив каждого из упоминаний о художнике Россетти ухитрился написать следующее

«Традиции Бонской Академии с их стремлением задушить рисунок, служившие эталоном для других нижестоящих школ, имели фатальное влияние» (Хант, 1905 г.). По этой логике «Преображение» Рафаэля (на с. 14, внизу) рассматривалось как первый пример стеснения искусства законами и нормами, что привело в Англии начала XIX века к воцарению жанровой живописи, однообразной и лишенной воображения, по примеру «Молитвы перед обедом» Дэвида Уилки (слева).



Рейнолдс (вверху — автопортрет) был первым президентом Королевской Академии, основанной в 1768 году. Он вызывал самое презрительное отношение прерафаэлитов.

распоряжение: «Плюнуть здесь!». Прерафаэлиты желали возродить живопись, черпая из истинного источника, пойти вспять по пути истории, дабы найти там новые ориентиры, свободные ото всех академических уловок. За образец же искренности и художественной свободы было взято средневековое искусство.

Окончательный выбор: неоготика

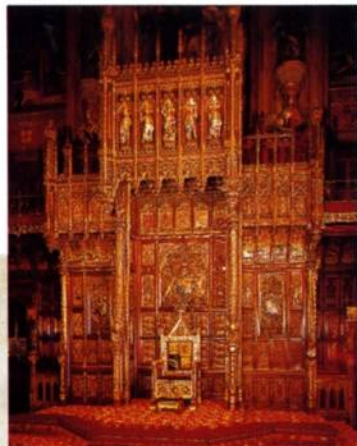
Это литературное и архитектурное течение с целью заново открыть Средневековые возникло в Европе в середине XVIII века. Наибольший размах оно приобрело в XIX веке в Англии, где атмосфера



напряженной религиозной мысли отвечала отменному сомнению духовному сознанию того времени.

Действительно, в Англии происходили перемены в положении различных вероисповеданий. Так, католики, искорененные из общественной жизни со времен Генриха VIII, обрели определенное место в английском обществе благодаря «Биллю об избирательных правах католиков» (1829). Эта реабилитация, несомненно, облегчила возврат к готическим формам славных времен великих соборов. Блестящим преобразователем этих форм был архитектор Огастес Уэлби Нортмюр Пьюджин (1812–1852).

Архитектурные композиции Чарлза Барри для нового Парламента (слева – план и разработка централь-



ной башни), по словам Пьюджина, «придавали готическим деталям что-то итальянское». Стремясь к совершенству, Барри желал контролировать все элементы оформления, что сделало сотрудничество с Пьюджином плодотворным, но временами мучительным. Так, много споров возникло вокруг установки королевского трона. В окончательном варианте это произведение искусства, выполненное из раскрашенного и позолоченного резного дуба (вверху), является великолепным повторением форм XV века.

С другой стороны, различные тенденции сосуществовали и в лоне государственной – Англиканской Церкви, где самое консервативное крыло представляла Высокая церковь (*High Church*). Некоторые желали духовного обновления, которое также находило выражение в средневековых формах. Эта забота об обновлении особым образом выразилась в оксфордской студенческой среде, породив создание таких групп, как «Оксфордское движение» (со знаменитой проповедью о национальном веротступничестве (1833) теолога Кейбла), или «Трактарианское движение», названное в честь трактата, опубликованного в 1841 году. Последнее разработало через Кембриджское Кемденское Общество и журнал *The Ecclesiologist* (там печатались размышления об идеальной церкви) архитектурные правила, главными приверженцами которых были Гилберт Скотт (1811–1878), Уильям Баттерфилд (1814–1900) и Джордж Эдмунд Стрит (1824–1881).

После пожара, разрушившего здание Парламента в 1834 году, они были восстановлены с 1840 по 1865 год под руководством сэра Чарлза Барри (1795–1860) и Пьюджина, утвердивших апофеоз неоготического стиля. Помимо архитектурных работ, Пьюджин спроектировал мебель и внутреннюю отделку помещения, проявив редкую виртуозность в использовании красок. Величественный результат можно увидеть внизу на картине Джозефа Нэша, изображающей первое заседание Парламента в 1851 году.





Картина «Италия и Германия» назарейца Овербека (слева) представляет собой аллегорическое прославление творческого союза двух стран. Стилистически она свидетельствует о поиске новой эстетики в ранней итальянской живописи, что будет свойственно и прерафаэлитам. Внизу – алтарь, выставленный в Лондоне в 1848 году. Он был куплен принцем Альбертом, а затем пожертвован королевой Викторией Национальной галерее в 1863 году.

Эти идеи лежали в основе возведения многочисленных религиозных, а также гражданских зданий, самым знаменитым из которых является новый Вестминстерский дворец. Выбор художников для росписи стен Парламента был доверен Комиссии по изящным искусствам, во главе которой стоял супруг королевы Викторины, принц Альберт. Немец по происхождению, он открыто взял за образец современную немецкую живопись. Результатом явился ансамбль фресок в довозрожденческом стиле, прославляющий английскую историю и литературу. Помимо стилистических ориентиров, именно этот литературный и национальный характер неоготического движения оказал сильное влияние на первые шаги прерафаэлитов.



Новые образцы

С ростом интереса к искусству, уходящему от эстетических канонов, диктуемых со времен Ренессанса, в Англии 1830–1840 годов зародился интерес к примитивной живописи. Прекрасным примером этому служила коллекция, собранная принцем Альбертом. Он же стал в 1848 году одним из основателей общества, целью которого было воспроизведение «строгих и чистых стилей старинного искусства», чтобы возвысить «голос национальной школы живописи и скульптуры».

Но напрямую прерафаэлизм оказался связанным с угасающим европейским романтизмом, особенно с немецким движением назарейцев, в которое входили Иоганн Фридрих Овербек (1789–1869), Юлиус Шнорр фон Карольсфельд (1794–1872), Франц Пфорт (1788–1812) и Вильгельм Шадов (1788–1862), объединившиеся в 1809 году в Вене в «Союз святого Луки». Затем они обосновались в Риме, где жили почти монастырской общиной, взяв за образец средневековую и довозрожденческую живопись. Помимо эстетического новаторства, религиозный аспект этого движения оказал влияние на устав «Братства прерафаэлитов».

Идеи и стиль назарейцев были непосредственно перенесены на английский почву двумя художниками: Уильямом Дэйсом (1806–1864) и Фордом Мэддоксом Брауном (1821–1843), которые встречались с Фридрихом Овербеком, бывая в Риме. Дэйс впоследствии стал одним из первых художников, поддержавших прерафаэлитов. Что касается Форда Мэддокса

Не будучи членом прерафаэлитского братства, Мэддокс Браун был очень близок к движению с момента его основания. В картине «Чосер при дворе Эдуарда III» худож-



ник обращается к теме зарождения английской поэзии в XIV веке. Форма и композиция отвечают здесь оформительским стремлениям Брауна, участвовавшего в отделке нового здания Парламента.

Брауна, его так называемый «раннехристианский» стиль произвел такое сильное впечатление на Россетти, что тот в 1848 году выразил желание у него учиться, пригласив столь восторженное письмо, что Браун поначалу подумал, что это шутка.

«Идти к Природе»: влияние Рёскина

Среди тех, чье влияние на прерафаэлитов явилось определяющим, был и Джон Рёскин – теоретик и художественный критик. Родившийся в 1819 году, в один год с королевой Викторией, и умерший в 1900-м, Рёскин воплотил в себе эстетические устремления эпохи.

Будучи выходцем из обеспеченной семьи, он получил прекрасное образование. Многочисленные путешествия, которые он совершал с родителями, развили его нескончаемую жажду познания природы. Его образование было, с одной стороны, научным (биология, минералогия и геология), с другой – художественным (он серьезно занимался рисованием). Он также сформировал в себе высоко моральный взгляд на искусство и его социальную роль. Выше всего он ставил ремесло, апогей которого для него заключался в готической архитектуре, он видел в нем путь к оживлению искусства в эпоху индустриализации.

Образцом терпеливого наблюдения за природой был для него художник Тёрнер (1775–1851). Все творчество самого Рёскина свидетельствует не только о любви к анализу, но также о поэтическом



«Скалы в Глен-Финласе», написанные Рёскиным в Шотландии, передают его страсть к геологии. Быть может, они были изображены с целью помочь Миллессу в создании пейзажа, на фоне которого тот хотел написать портрет критика. Заметная четкость черт свидетельствует о влиянии прерафаэлитской эстетики.

и мистическом восприятии природы. Хотя время первых публикаций Рёскина предшествует даже его поступлению в Оксфорд, подлинным началом его карьеры можно считать выход в свет в 1843 году первого из пяти томов «Современных художников». Именно там находится его знаменитый призыв, вдохновленный творчеством Тёрнера, но будто резюмирующий первые устремления прерафаэлитов: «Идти к природе с сердечной стойкостью и двигаться вместе с ней доверчиво и страстно, думая лишь о том, чтобы как можно лучше проникнуть в ее суть и научиться у нее, ничего не отбрасывая, ничего не выбирая, ничего не презирая». Необходимость прямого и искреннего изображения природы, единственная приемлемая основа всякого творческого процесса, снова отсылала к истории живописи. Читая в 1847 году второй том «Современных художников», Хант был первым, кто обнаружил у писателя стрем-

Значение творчества Рёскина было велико как в Англии, так и на континенте, в особенности после 1860 года. Его наиболее известные работы – «Современные художники. Семисвечник Архитектуры» (1849) или «Камни Венеции» (1851–1853) – выражают морально-эстетические взгляды их автора. Пруст, большой поклонник Рёскина, рассматривал его творчество как утверждение абсолютного приоритета художественного жеста. Сущность и ост-

MODERN PAINTERS: THEIR SUPERIORITY IN THE ART OF LANDSCAPE PAINTING



ление, родственное его собственному: «Больше, чем кто-либо другой, он знает, какова власть и ответственность искусства». Тем не менее реальные взаимоотношения Рёскина с прерафаэлитами начались в 1851 году, когда писатель выступил в *Times* с двумя знаменитыми письмами в их защиту от распускавшейся критики, не будучи знаком к тому моменту еще ни с одним из членов «Братства».

рота текстов Рёскина не могли быть поняты без учета того, что сам критик был также талантливым рисовальщиком и акварелистом. Крайне редко изображая людей, за исключением нескольких автопортретов (слева – один из них), Рёскин посвятил себя изучению природы и архитектуры. «Я могу рисовать лишь то, что вижу», – признавался он.

Братство прерафаэлитов

На почве восторженного отношения к средневековому искусству и общего желания обновить английскую живопись и завязалась дружба между художниками.

На выставке Королевской Академии летом 1848 года Россетти отметил лишь одну картину. Это был «Канун святой Агнессы» Холмана Ханга. Они стали друзьями и решили в августе 1848 года разделить ателье, расположенное на Кливленд-стрит возле Ридженс-парка. Они вместе совершили поездку в Бельгию и Францию, где вдоволь насмотрелись картин ранних фламандских и германских художников.

*Dante G. Rossetti
P.R.B. 1849*

Через Циклографическое Общество Россетти познакомился с Миллесом, который уже был другом Ханга и жил в том же квартале Лондона. В ходе дискуссии родилась идея объединения, несомненно, предложенная Россетти, которая осуществилась в сентябре. Происхождение названия точно не установлено: принято считать, что оно возникло в 1847 году. Ханг с Миллесом публично критиковали перед товарищами «Преображение» Рафаэля, а один из студентов ответил им: «Ну, тогда вы – прерафаэлиты».

Другая традиция приписывает его скорее Россетти, у которого термин «братство» выдавал любовь к таинственности, вынесенную им из семейного круга. Решение ставить на картинах буквы «P.R.B.» в виде криптограмм, которые могли понять лишь некоторые посвященные, дало повод к шуточным интерпретациям типа *Please Ring Bell* и *Penis Ratber Better*.

Юный возраст участников – от 19 до 22 лет – позволяет понять их причудливые или незрелые поступки, идет ли речь о выборе названия или примерного определения целей движения.

«Мы все действительно были как братья, постоянно вместе, обмениваясь любым художественным, литературным или просто личным опытом. Мы отказались от употребления в наших письмах слова *Esquire* (господин), ставя на его место P.R.B. (заглавные буквы от *Pre-Raphaelite Brothers*). Это было время юности, и каждый из нас, даже не претендуя на что-то серьезное, наслаждался поэзией или чувствовал себя озадаченным искусством».

У. М. Россетти



Буквы «P.R.B.», следующие за подписью Россетти, появляются также на картине Миллеса «Изабелла» в виде резьбы на скамье.



Уильяму Майклу Россетти принадлежит декларация, которая в своей наивности, безусловно, верна духу группы:

«1. Иметь оригинальные идеи. 2. Внимательно изучать природу, чтобы уметь ее выразить. 3. Любить в искусстве прошлого все серьезное, прямое и искреннее и, наоборот, отбрасывать все банальное, самодовольное и рутинное. 4. Самое главное: создавать абсолютно прекрасные картины и скульптуры».

Ханг подвел этому следующий итог: «Короче говоря, нам было нужно новое и более смелое английское искусство, которое заставило бы людей размышлять».

Итак, четкость намерений казалась немного шаткой, но искренность мотивов была полной, а вдохновение достаточно сильным, чтобы породить совокупность произведений, публично доказавших существование движения и его устремлений.

Холман Ханг выставил в Королевской Академии свою картину «Канун святой Агнессы», будучи еще студентом. Чтобы помочь ему закончить работу в срок, некоторые детали нарисовал Миллес. Сцена, взятая из стихотворения Китса, изображает побег двух влюбленных, Мадлены и Порфиры, уличенных для этого момента во время праздничного пира.



«Случайный читатель художественной критики был, вероятно, заинтригован присутствием трех таинственных букв, указывающих на какую-то новую школу или стиль живописи, недавно вошедший в моду. Иероглифы, о которых идет речь, это буквы «P.R.B.», обозначающие слова «Pre-Raphaelite Brothers».

Ангус Б. Рич,
The Illustrated London News,
4 мая 1850

ГЛАВА II АВАНГАРДНЫЙ АРХАИЗМ (1848–1859)

«Изабелла» Миллеса (фрагмент слева) полностью отвечает идее следования традициям примитивистов. Но в результате получилась вполне современная картина, далекая от простой стилизации. В скульптуре нечто похожее можно видеть у Александра Манро в «Павло и Франческе».



Очень скоро произведения прерафаэлитов вызвали непонимание и скандал. Удивлял как парадоксальный выбор архаичного стиля для обновления современной живописи, так и соединение стремления к натурализму с употреблением сложной религиозной, литературной и поэтической символики.

Первые выставки

Первые официальные показы картин с монограммой «P.R.B.», смысл которой еще не был известен широкой публике, состоялись в 1849 году.

На Свободной выставке в Гайд-парке Россетти представил свою работу «Детство Богоматери», которую он также экспонировал в Королевской Академии вместе с «Изабеллой» Миллеса и «Риенци» Ханга.

«Детство Богоматери» было первым крупным произведением Россетти. По образцу примитивной религиозной картины, он развернул в ней сложную иконографию, которую пояснял в стихотворении, написанном на рамке; в каталоге смысл картины уточнял другой поэтический текст.

Он также подробно рассказывал о цветочных символах: лилия – символ чистоты, а пальма и терновник говорят о семи радостях и страданиях Богоматери.

Это тесное соединение поэтического текста и картины подчеркивает одновременно литературные и художественные устремления Россетти.

«Изабелла» была первой картиной, написанной Миллесом в соответствии с принципами прерафаэ-

«Детство Богоматери» (внизу) Россетти задумал как «символ женского совершенства, высшим проявлением



которого видится Богоматерь», и настаивал на реалистичном характере картины. Ему позировали мать и сестра, чьи религиозные убеждения повлияли на ряд деталей. Стилистическая напряженность между реализмом и архаизмом делает интерпретацию неоднозначной.



лизма. Темой послужила сказка Боккаччо в интерпретации Китса («Изабелла, или Горшок с базиликом»). Здесь изображение картины сопровождается в каталоге стихами:

Вассал любви – Лоренцо
молодой,
Прекрасна, простодушна
Изабелла!
Возможно ль, чтоб под
кровлею одной
Любовь сердцами их
не овладела;
Возможно ль, чтоб
за трапезой дневной
Их взгляды не встречались
то и дело;
Чтобы они среди ночи
в тишине
Друг другу не пригрезились
во сне.

(Перевод Галины Гамтер)



«Изабелла» (картина – вверху, слева – эскиз) – один из самых красноречивых примеров принятого у прерафаэлитов изображения близких друзей. В братьях Изабеллы можно узнать Ф. Г. Стивенса (с левой стороны, с бокалом вина), В. Девелла (по левую руку от него), Д. Харриса (отталкивает ногой собаку). Среди других персонажей узнаются Д. Г. Россетти (справа, в глубине, пьет из бокала), отец Миллеса (вытирает губы салфеткой); Лоренцо – это, несомненно, У. М. Россетти, а Изабелла – жена сводного брата Миллеса.



Миллес выбрал тот момент во время трапезы, когда любовь Лоренцо и Изабеллы стала явной для ее братьев. Они убьют юного претендента на руку сестры, а Изабелле солгут, чтобы скрыть убийство. В конце концов, после того, как призрак Лоренцо явится Изабелле и откроет ей правду, она, выкопав тело, отрежет голову, которую сохранит в горшке с базиликом. Эстетические достоинства этой картины, явившейся роскошной вариацией на тему примитивной живописи, несомненно, позволяют считать ее первым шедевром движения.

Сюжет картины Ханта «Риенци» взят из исторического романа Булвера-Литтона «Риенци, последний из римских трибунов» (второе издание было опубликовано в 1848 году), рассказывающего о жизни одного республиканца XVI века, Кола ди Риенци, возглавившего народную революцию, нацеленную на свержение римского дворянства. Сцена, изображенная Хантом, взята из первой главы, когда только что убили Адриана, младшего брата главного героя. В действительности картина отражает политические события 1848 года: «Как большинство молодых людей, я был потрясен свободным духом революцион-

В своем эссе «Прерафаэлитизм», опубликованном в 1851 году, Рёскин особо подчеркивает тот факт, что элементы пейзажа в картине «Риенци» были написаны с натуры. Но Хант обратился здесь также к религиозной иконографии: позы персонажей, особенно братьев и двух солдат, заставляют вспомнить традиционное изображение сцены оплакивания Христа, акцентирующее идею о герое-искупителе и спасителе.

ных событий, которые тогда происходили. Воззвание к небу против тирании по отношению к бедным и беззащитным, естественно, нашло художественный отклик». Это, безусловно, одно из первых прерафаэлитских высказываний о желании использовать современные сюжеты, даже если, как здесь, ширмой служит средневековая история. Но картина отражает также эстетические устремления Ханта, отточенные чтением Рёскина и его концепцией живописи на «пленэре». По словам художника, «все произведение писалось на открытом воздухе, сразу на полотне, со всеми деталями и при свете дня». Для персонажей позировали друзья художника: Россетти — для Риенци, Миллес, а затем Уильям Майкл Россетти — для Адриана. Прерафаэлитский бунт воплощался его главными героями через революционный сюжет.

«Росток»

Все три картины были проданы и почти не имели отрицательных отзывов: официальный дебют прерафаэлитов прошел относительно удачно. Члены «Братства» почувствовали к себе доверие, и Россетти предложил создать ежемесячный журнал, который отражал бы ли-

The Germ

Thoughts towards Nature

тературные и поэтические устремления движения. Еженедельник, получивший название *The Germ* («Росток»), просуществовал очень недолгое время, выйдя в количестве лишь четырех номеров с января по апрель 1850 года. Несмотря на провал, этот журнал остается первой публикацией, родившейся из авангардного художественного движения, равнявшего с английской традицией — ассоциацией «текст-образ», задуманной в чисто иллюстративной форме. Тексты подразумевали как художественную критику и статьи по теории искусства, так и стихи или новеллы.

1850 год был годом перемен: *The Germ* помог «Братству» получить большой общественный отклик,

Хотя авторы первого выпуска *The Germ* остались неизвестными, счета были подписаны братьями Россетти и их сестрой Кристиной Вулнером, Стивенсом, а также поэтом Ковентри Пэтмором, Фордом Мэддоксом Брауном, Уильямом Бэзлом Скоттом, Вальтером Хоуэллом Девереллом, Уильямом Кэйном Томасом.



На обложке номера «Ростка» (вверху) фигурировало стихотворение Россетти, а также фронтиспис, выполненный Хантом, иллюстрировавший стихотворение Вулнера. Цели журнала: «Собирать мысли художников о Природе, выраженные в Искусстве, на другом, не привычном для них языке. <...> Журнал создан для того, чтобы выразить идеи тех, кто принимает в Искусстве и Поэзии простоту Природы».

но таинственность, которой хотели окружить себя его члены, постепенно исчезала. Значение трех загадочных букв было раскрыто в одной статье, опубликованной в *Illustrated London News* от 4 мая 1850 года.

Религиозные сюжеты вызывают взрыв негодования

Первый успех оказался недолгим. Критические нападки на прерафаэлитов начались после того, как Россетти в апреле 1850 года представил на суд публики *Ecce Ancilla Domini* («Благовещение»).

Его брат сказал, что эта картина является «формальным изображением идей». Задуманное как диптих (вторая часть, которая должна была изображать Успение Богоматери, так и не была создана), это произведение, как и «Детство Богоматери», испытало сильное влияние примитивных художников, работы которых Россетти видел во время своего путешествия по Фландрии и Италии. Но в картине было слишком много новаторства, для того чтобы оставить критику равнодушной.

Иконография кажется странной, поскольку Святая Дева предстает перед зрителем как бы в состоянии транса. Обращение к хроматической гамме, практически сведенной к первичным цветам и к тому же нетрадиционной (доминирующий белый цвет, тогда как цветом Марии считается голубой), заставило крити-

Картина *Ecce Ancilla Domini* (внизу) подверглась яростной атаке в печати. В художественном журнале *Albion* можно было прочесть, что это «произведение демонстративно выставлено художником на всеобщее обозрение с учительским высокомерием».



ков разбушеваться. Атмосфера картины нереальна, но почти испуганное выражение лица Богоматери выглядит вполне человеческим. В своем прочтении темы Благовещения полотно было новаторским. Один критик все же назвал художника «великим священником этой ретроградной школы».

Но еще больший скандал разразился на выставке Королевской Академии 1850 года. Хант представил там картину «Новообращенная семья древних бриттов, спасающая миссионера от преследования друидов». Он снова выбрал тему утешения, в данном случае под углом религиозного преследования. Над пейзажем он работал на открытом воздухе, а людей писал в мастерской, но при естественном освещении. Произведение насыщено символами, которые отсылают одновременно к теме евхаристии (виноградная гроздь) и к теме крещения (ребенок с чашей воды, река на переднем плане). В 1851 году Хант уточнил, что природа была здесь одним из символов «цивилизующей роли» христианства.



Хант продал «Новообращенную семью древних бриттов...» (слева) Томасу Комбу, который станет крупным коллекционером произведений прерафаэлитов.

Скульптор Т. Вулнер (внизу – дружеский шарж на него, сделанный Россетти) был одним из основателей «Братства». Его присутствие указывает на общее стремление к сочетанию различных видов искусства. Прерафаэлитская скульптура тяготеет к реализму в области портретного изображения, но к идеализированному стилю, когда речь идет о литературных или мифологических сюжетах.

«Возмутительная картина»

Наиболее яростную критику вызвала картина «Христос в плотницкой мастерской» (или «Христос в родительском доме»), которую представил на той же выставке Миллес.

Тема картины возникла явно под влиянием Оксфордского движения, поскольку Хант рассказывал, что идея этого сюжета появилась у Миллеса после того, как он прослушал проповедь одного из оксфордских теологов. Что касается стиля, то здесь многое взято от Россетти, который также сделал тогда серию рисунков на данную тему. Этюды обоих художников к этой картине явно перекликаются между собой.

Вторжение веризма в столь изысканную иконографическую конструкцию повергло критиков в шок. *Times* писала: «Главная картина Миллеса, попросту говоря, ужасна. Идея поместить Святое Семейство рядом с самыми омерзительными вещами обстановки мастерской плотника, изобразив все с отвратительной точностью, не пренебрегая нищетою, грязью или болезнью, является отталкивающей». После сравнительно благожелательного, чтобы не сказать равнодушного, отношения «Братство» все же обнаружило, что их секрет понят как претенциозная наглость, а реализм, призванный обновить живопись, граничит с кощунством. Самая знаменитая из обличительных речей была произнесена даже не представителем традиционной критики, а писателем с большим именем, отчего, разумеется, получила еще больший резонанс. Это был Чарлз Диккенс,



Следуя принципам прерафаэлитизма, Миллес написал эту сцену из детства Христа, соединив два стиля – реализм и символизм. Христос стоит в центре рядом с Марией. Справа – Иосиф и св. Иоанн Креститель, несущий чашу с водой, как прообраз будущего Крещения. Слева – св. Анна и помощник Иосифа. (Рисунки слева и справа – эскизы к картине.)

который в своей газете *Household Words* от 15 июня 1850 года подверг бичеванию картину Миллеса, представляющую ему чрезвычайно вульгарной. Все это наделало столько шума, что картина была снята со стены для того, чтобы быть представленной лично королеве Виктории.

При таком общественном давлении и враждебности искусство прерафаэлитов могло только эволюционировать. Решение Россетти больше не выставляться публично нанесло первый удар по духу группы, что прекрасно поняли Миллес и Хант. Но «Братство» обрело также и новых членов, таких как Чарлз Оластон Коллинз, Артур Хьюз и Вальтер Деверелл.



Интерьер мастерской с ее досками и гвоздями, как и рана на руке маленького Иисуса, кровь из которой капает ему на ногу, указывают на будущую мученическую смерть Христа. Треугольник, висевший на стене над его головой, символизирует Троицу. Миллес взял за образец настоящую мастерскую, а когда писал руки Иосифа, то просил позировать плотника.



«Самая благородная художественная школа, какую видел мир за последние триста лет»

Неистовство критики продолжалось и во время выставки Королевской Академии в 1851 году, где были представлены картины Миллеса «Марианна, дочь дровосека» и «Возвращение голубя в ковчег»; картина Ханга «Валентин спасает Сильвию от Протея» и картина Коллинза «Мысли монастыря». Но на этот

В 1851 году Ханг впервые выставил картину, написанную на сюжет пьесы Шекспира «Два веронца»: «Валентин спасает Сильвию от Протея» (вверху). Пейзаж был во многом написан прямо с натуры.



раз Рёскин, с подачи Дайса заинтересовавшийся прерафаэлитами, написал в *Times* два письма (14 и 30 мая 1851), предшествовавших публикации эссе «Прерафаэлитизм», где встал на защиту молодых художников: «Со временем они могли бы заложить у нас в Англии основы самой благородной художественной школы, какую видел мир за последние триста лет».

Эффект свечения, исходящего от полотен (особенно впечатляющий в «Мыслях монастыря») и обеспечивающего притягательно-резкую яркость цветов, был достигнут при помощи одного специального приема, уже испробованного ранее Уилки или Маллери, правда, в рамках мастерской. Он состоял в использовании белой основы и в нанесении красок на еще сырой белый грунт. Эта техника частично объясняется идеей приблизиться к впечатлению, производимому итальянскими фресками, хотя прерафаэлиты и не были хорошо знакомы с ее принципами. Главным их мотивом было стремление, в противовес академическим правилам, придать большее значение цвету, за что также выступал и Рёскин.



Коллинз был близким другом Миллеса, но так никогда и не стал членом «Братства». Тем не менее, его картина «Мысли монастыря» (вверху) была сурово атакована прессой, которая нашла в ней все недостатки прерафаэлитизма. Это относилось и к выбору сюжета, и к радикальному цветовому решению. Но Рёскин в одном из своих писем в *Times* выступил в защиту этой «чудесной картины». Внизу — крупным планом изображенные бассейны с кувшинками и красными рыбками.





Начало признания: литературные сюжеты

После того как вторжение в область религии завершилось бурей критики, прерафаэлиты обратились к литературным сюжетам.

И этот выбор, позволяя им войти в русло национальной культурной традиции, открыл для них путь к признанию.

Избранные прерафаэлитам мастера слова свидетельствовали о перемене вкуса, поскольку в их число часто входили Кинг и современные им, такие как Теннисон и Ковентри Пэтмор. Шекспир, столь любимый поколением романтиков, разумеется, оставался самым почитаемым автором. Так, вдохновленный «Бурею» Миллес написал картину «Ариэль обманывает Фердинанда», создав одно из самых удивительных произведений сказочной живописи, которая стала так популярна в Викторианскую эпоху.

Из того же, шекспировского, источника черпал вдохновение Деверелл для «Двенадцатой ночи», а Миллес — для «Марианны», которая сопровождалась отрывком из стихотворения Теннисона, навеянного «Мерой за меру».

Нескончаемое ожидание Марианной своего жениха Анджело становится роскошной вариацией на тему почти сладострастной самоотверженности, доходящей даже до стремления к смерти, о чем напоминает сделанная на витраже надпись *In coelo quies* («Упокойся в раю»).

Неудовимое смешение чувственного и духовного, которое удалось здесь Миллесу, и значение этого сочетания в истории прерафаэлитского движения не ускользнули от внимания Рёскина: «Самым совершенным и показательным из произведений оказался не образ Марии, принимающей Благою Весть, а образ потягивающейся Марии, уставшей от отсутствия новостей».



В картине «Ариэль обманывает Фердинанда» (на с. 36) Миллесу удалось смелое сочетание скрупулезно зарисованного с натуры пейзажа и вторгшегося в его пространство абсолютно фантастического явления. Дух Ариэль, прилетев на странных летучих мышах, обманывает Фердинанда, говоря, что его отец погиб во время кораблекрушения у берегов острова, принадлежащего Просперо — хозяину Ариэля.

Многочисленные отсылки к Средневековью и богатство деталей в «Марианне» (слева) позволили развернуться в полную силу таланту Миллеса-рисовальщика. Картина была большей частью написана в Оксфорде. Изображенные здесь витражи представляют собой вариацию на тему витражей Мертон-колледжа, а сад за окном — это, вероятно, сад Томаса Комба, у которого Миллес жил. Что касается мышки в правом нижнем углу картины, которая словно бы помогает привлечь внимание к подписи художника, то это ясный намек на стихотворение Теннисона.

«Нерадивый пастух» его же работы написан по мотивам песенки Эдгара из «Короля Лира». Хант говорит об этой сцене так: «[Она] описывает пастуха, пренебрегающего своими обязанностями: он пользуется голосом не для того, чтобы окликать своих овец, а для своего удовольствия. Его образ указывает на пастырей со смя-



тенным умом, которые вместо того, чтобы служить своей пастве, предаются обсуждению вопросов, не имеющих ценности для человеческой души».

Главной картиной тех первых лет является «Офелия» Миллеса. Представленная, как и «Нерадивый пастух», на выставке Королевской Академии в 1852 году, картина отсылает к IV акту «Гамлета». Там королева Гертруда говорит о гибели Офелии, которая утопилась в реке, сойдя с ума, узнав об убийстве возлюбленным ее отца:

«Есть ива над ручьем: серебристые листья
Глядятся в зеркало воды; туда пришла
Она в причудливых гирляндах маргариток,
Крапивы, лютика и пурпурных цветов;<...>

«Нерадивый пастух» представляет собой смесь подробного и натуралистического изображения английской деревни и религиозного символизма.

ма. В своем внимании к природе это произведение почти идеально воплощает рёссинскую программу. Кроме того, эта картина задумана не только как иллюстрация к шекспировскому тексту, но как символическое отображение английских дебатов по религиозным вопросам, которые Хант считал абсолютно бесплодными.



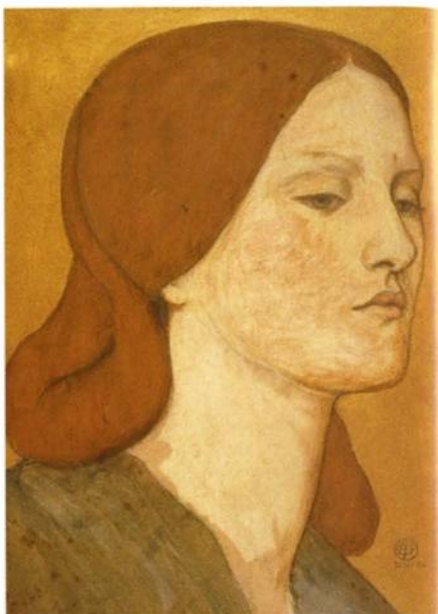
«КлAUDIO и Изабелла» (слева) Хант выставил в 1853 году в Королевской Академии. В этом произведении он продолжает прибегать к характерному для него духовному символизму, особенно затрагивая тему проституции, к которой он еще вернется в картине «Пробудившийся стыд». Действительно, мы видим момент, когда Клаудио умоляет свою сестру Изабеллу отделиться их врагу Анджело, чтобы спасти его самого от верной гибели. Клаудио здесь является фигурой зла, которой противопоставлена фигура добра в лице Изабеллы. Хант очень долго работал над позами персонажей, сделав множество эскизов, и, в конце концов, на картине мы видим прямо стоящую Изабеллу, а тело Клаудио словно сведено судорогой. Эта поза выдает его ничтожностью и трусливую натуру.



Когда к ветвям она нависшим
 потянулась,
 Чтобы венки на них развесить,
 Обломился коварный сук;
 И в плачущий ручей она
 Упала вся в цветах.
 Расплывшись, платье
 Поверх воды ее держало,
 как наяду;
 Отрывки песенок она
 старинных пела,
 Как бы опасности не сознавая,
 словно
 Для этой создана была стихии
 И с ней сроднилась. Недолго
 длилось это:
 Отяжелев, намокшие одежды
 Бедняжку в мутную втянули
 глубину,
 От сладкой песни к смерти».
 (пер. К. Р.)

В течение лета 1851 года Миллес рисовал с натуры пейзаж на берегу реки Хогсмилл, в графстве Суррей. Он жил там вместе с Хантом, который писал своего «Нерадивого пастуха». Фигуру Офелии он писал зимой в Лондоне. Модель – Элизабет Сиддел – была открытием Вальтера Деверелла, который нашел ее в 1849 году (ей было в то время двадцать лет, и она работала модисткой в «Ковент Гарден»). Чтобы облегчить молодой женщине сеансы позирования, Миллес соорудил в своей мастерской некоторое забавное устройство: Элизабет Сиддел лежала в ванне, вода в которой подогревалась при помощи ламп, расположенных под ней. У. М. Россетти рассказывает об одном случае: однажды лампы потухли, натурщица простудилась, и ее отец пригрозил художнику судом, если тот не возьмет на себя оплату услуг врача.

В произведении Миллеса обнаруживается характерный для прерафаэлитов подход к живописи. Натурализм в тщательном выписывании растительности соседствует со сложным символизмом, полным намеков на судьбу Офелии.



Элизабет Сиддел должна была стать для прерафаэлитов одной из моделей-символов. Вверху – ее портрет работы Россетти, а на странице справа – эскиз Миллеса к «Офелии».



Художник оставил полные юмора воспоминания о процессе создания картины: «В течение одиннадцати часов я сижу в костюме под зон-

Создав эту истинно прерафаэлитскую картину, которая была сразу же одобрена критикой и публикой на выставке 1852 года, Миллес решающим образом поспособствовал успеху движения. Любопытно, что Рёскин принял «Офелию» только через некоторое время и назвал ее «самым радостным английским пейзажем, населенным печалью».

Миллес рвал с традицией изображения этого сюжета, лишая образ Офелии классического сочетания трагизма с соблазнительностью, которое можно найти, например, у Делакруа. На этой картине лежит невыразимый, производящий гипнотическое впечатление груз болезненности, который значительно повлиял на живопись и литературу конца века.

тиком, отбрасывающим тень размером не больше, чем полпенни, с детской кружкой для питья. <...> Мне угрожает, с одной стороны, предписание предстать перед магистратом за вторжение на поля и повреждение посевов, с другой – вторжение на это поле быка, когда будет собран урожай. Мне угрожает ветер, который может снести меня в воду и познакомить с впечатлениями тонувшей Офелии, а также возможность (впрочем, маловероятная) полного исчезновения по вине прожорливых мух. Мое несчастье усугубляют два лебедя, упорно разглядывающие меня как раз с того места, которое я хочу рисовать, истребляя по ходу дела всю водную растительность, до которой они только могут дотянуться».



Стремление прерафаэлитов к реализму требовало изображения современной жизни, являлась ли она объектом восхищения или осуждения. Но как за стилем, так и за морально-религиозным фоном этих произведений скрывались очень разные личности, мысли и чувства которых сильно отличались друг от друга.

ГЛАВА III СУДЬБЫ (1852–1856)

По поводу картины Мэдокса Брауна «Труд» один критик заметил в 1865 году, что это «самый патетический, но при этом наименее сентиментальный взгляд на основной аспект английской жизни». Справа – «Читающий» кисти Миллеса, 1853 год.



«От нас ускользает поэзия нашего мира»

Обновление живописи шло также через новаторское решение – писать полотна на современные сюжеты. Поначалу оно нашло свое отражение в теории, и, конечно же, статьи на эту тему появились на страницах «Ростка»: «От нас ускользает поэзия мира – виной тому наши железные дороги, наши заводы, наши шахты, наши шумные города, наши пароходы, а также все новшества, которые совершаются каждый день». (Ф. Г. Стивенс, майский номер 1850 г.). Подобные мотивы уже использовала жанровая викторианская живопись, но пре-
рафаэлиты привнесут в нее критический взгляд.

«Труд» (внизу) изображает сцену на Хэт-стрит в Хэмпстеде, написанную под палящим июльским солнцем, «не по причине особой склонности к этому типу освещения, а потому, что это лучше всего отвечало образу труда во всей его суровости».



Первая работа, связанная с этими устремлениями, принадлежит художнику Форду Мэдоксу Брауну, маргинальному представителю движения.

Картина «Труд», начатая им в 1852 году и законченная в 1865-м, является настоящей программной картиной, где художник изобразил все виды труда.

Тема многим обязана идеям Томаса Карлейля, в частности его работе «Прошлое и настоящее» (1843), а также Т. Е. Плинга, повысившего с 1856 года моральные и религиозные требования к творчеству, и без того уже очевидные у Брауна. Впрочем, Кар-

лейль изображен в крайней правой части композиции рядом с прогрессивным англиканским священником Ф. Д. Морисом: таким образом,

все викторианское общество, от интеллигенции до рабочих, словно бы создано на прославление моральной ценности труда.

Картина «Отплытие из Англии» (1852–1855), написанная Брауном в похожем, но не таком догматическом ключе, является, по его словам, «исторической в самом прямом смысле слова. Она говорит о большой волне эмиграции, которая достигла своей высшей точки в 1852 году». В основе сюжета произведения лежит отъезд в Австралию Томаса Вулнера в 1852 году в разгар золотой лихорадки.

Находясь в равно затруднительном материальном



Философ Томас Карлейль (слева на эскизе сверху) и преподобный Ф. Д. Морис (справа) действительно позировали Мэдоксу Брауну. На стене в левой части картины наклеена афиша Рабочего колледжа, основанного Морисом.

«Когда я изучал работу британского землекопа, мне показалось, что труд художника требует не меньше усилий, чем труд рыбака Атлантики, крестьянина Кампании или неаполитанского нищего».

Форд Мэддокс Браун (1865)

положении, Браун какое-то время также думал о том, чтобы эмигрировать в Индию.

Желая вписать личную трагедию в современную историю, он переносит эту мысль на полотно, изображая себя со своей женой Эммой и их двумя детьми в виде унылой и покорной судьбе семьи эмигрантов. Непривычная овальная форма картины позволяет зрителю сконцентрировать взгляд на супружеской паре, ощутить ее моральную изолированность.

Живопись как способ социальной критики

Генри Уоллис (1830–1916) был из тех художников, которые время от времени вращались вокруг прерафаэлитов. По стилю и сюжету к ним особенно близки его картины «Дробильщик камней» и «Смерть Чаттертона». Что касается «Дробильщика камней», то здесь Уоллис непосредственно ссылается на Томаса Карлейля, поскольку на выставке



«Чтобы точно показать, как выглядят предметы в пасмурную погоду на море, картина писалась большей частью на открытом воздухе в пасмурные дни. Не оглядываясь ни на какое искусство какой бы то ни было эпохи, я попробовал передать эту сцену такой, какой она должна была быть в действительности; максимально возможное при таком освещении подробное воспроизведение деталей показалось мне необходимым для того, чтобы дать зрителю лучше почувствовать весь пафос сюжета». *Форд Мэдокс Браун по поводу «Отплытия из Англии», каталог выставки 1865 года.*

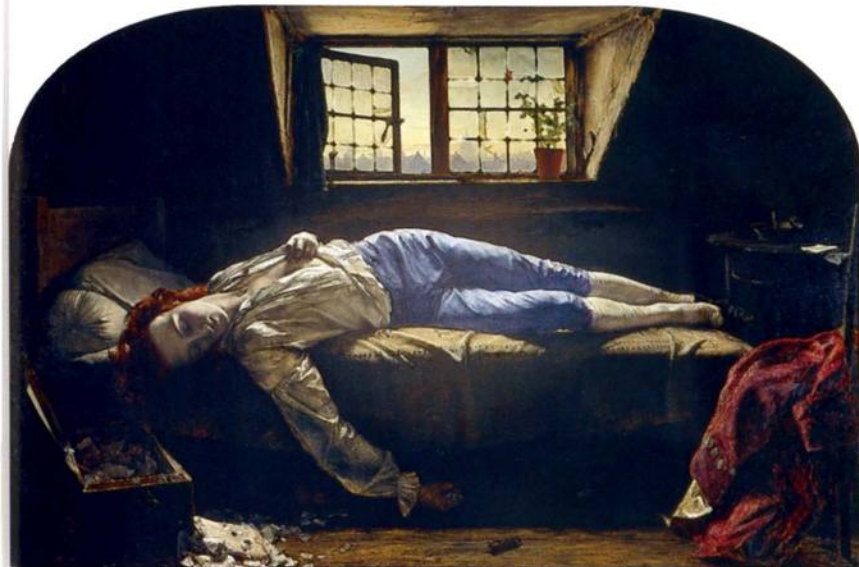


1858 года картина сопровождалась цитатой из его работы, в которой философ восхищается двумя типами тружеников: крестьянином, человеком от земли, и мыслителем.

Второй из этих символов представлен картиной «Смерть Чаттертона», которая с невероятным успехом экспонировалась в Королевской Академии в 1856 году, увековечив с романтической чувствительностью образ нищего поэта, покончившего с собой в нищете в возрасте восемнадцати лет.

Моделью служил поэт и романист Джордж Мердит,

Стремясь к подлинности и про-
являя внимание к ма-
лейшим деталям,
Уоллис основывался
на современных рас-
сказах о смерти Чат-
тертона, который,
оказавшись без
средств к существо-
ванию, покончил с
собой во цвете юно-
сти, отравившись
мышьяком.



чья жена влюбилась в художника и сбежала с ним во Францию.

Обе картины говорят о смерти; гибель творческой личности связана с непониманием общества, а камнетеса — с жестокостью социальных устоев.

Картина обличает «Билль о правах бедных», в соответствии с которым бедняков использовали на дорожных работах в обмен на ночлег и еду. Яростная прямота изображения резко порывает с отрядным и апологетическим образом труда.

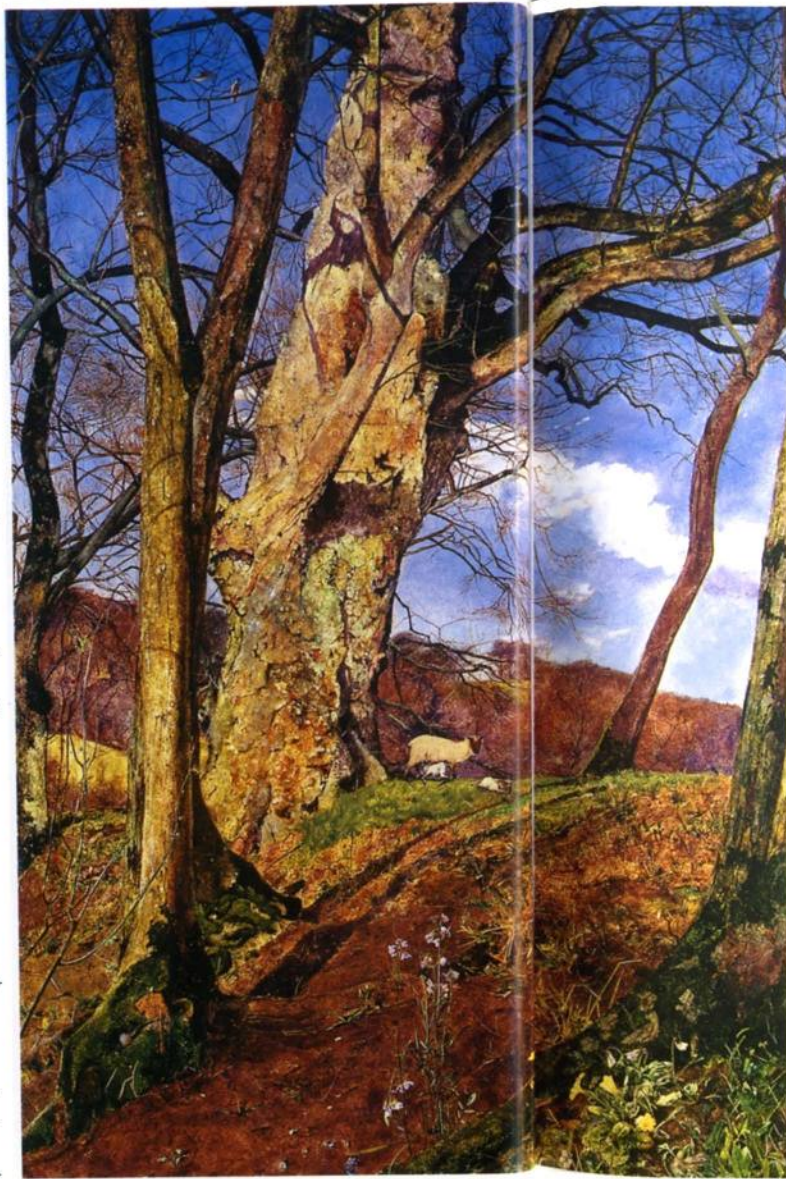
К теме «Дробильщика камней» (на с. 48, внизу) в 1849 году обращался Постав Курбе, несомненно, оказавший влияние на Уоллиса, частично получившего образование в Париже.

Эксперимент: Колледж для рабочих

Некоторые из художников-праерафаэлитов стремились ближе соприкоснуться с реальностью своего времени, участвуя в новаторском педагогическом опыте.

Социальная озабоченность качеством художественного образования, а также отвечающее идеям Рёскина стремление поддержать школу современного английского искусства привели к созданию Колледжа для рабочих, который был основан в 1854 году христианским социалистом Ф. Д. Морисом. Этот колледж готовил представителей всех ремесленных профессий (ювелиров, литографов, гравёров, переплетчиков и т. д.). Действия Мориса носили отпечаток христианского прозелитизма, но давали возможность нескольким новаторам, бесplatно преподававшим в его учебном заведении, распространять свои идеи.

Так, Рёскин стал там преподавать рисование, проповедуя идеи, достаточно революционные для того времени, которые сводились к восстановлению «невинности взгляда» и внимательному и верному воспроизведению природы. Эти принципы, содержащиеся в его кни-



ге *The elements of Drawing* («Элементы рисунка»)(1859), праерафаэлиты использовали на практике начиная со своих первых работ, а потому неудивительно желание Рёскина, чтобы некоторые из них преподавали в Колледже для рабочих.

Уильям Дэйс, несмотря на более солидный возраст, был очень близок к праерафаэлитам. Он очень рано заинтересовался вопросом изображения пейзажа с натуры и еще в 1846 году предвидел



Тем не менее выбор Россетти в качестве преподавателя портрета и акварели кажется удивительным, так как взбалмошный характер художника должен был плохо сочетаться с риторической и технической строгостью уроков Рёскина.

Но слабые стороны Россетти искупала его подлинная страсть к своему искусству, послужившая настоящим источником вдохновения для многих из его учеников, в числе которых был Эдвард Бёрн-Джонс. В 1858 году Россетти оставил преподавание, и на его место заступил Форд Мэддокс Браун.

ту значимость, которую этот вопрос приобретет для английской живописи. Картина «Залив Пегуэлл – Воспоминание о 5 октября 1858 года» (вверху) противопоставляет человека, занятого своими повседневными делами, и природу, которая довлеет над всем сущим. Более прозаичным оказывается Джон Инчболд в своем «Мартовском эпизоде 1855 года» (слева), где старательно воспроизведена лесная чаща.

Падшая женщина как один из сюжетов

Викторианское сознание, особенно в литературе и живописи, не переставало обращаться к теме нравственного падения во всех его формах (побочные связи, незаконнорожденные дети, проституция). Этот столь заостренный и чаще всего сочувственный взгляд основывался на идее, что подобные ситуации связаны с развитием городов – средоточия всевозможных искушений, индустриального общества, навсегда потерявшего невинность деревенской жизни, которая виделась настоящим раем.

«Дочь дровосека» Миллеса (1850–1851) создана по мотивам стихотворения Пэтмора, в котором говорится о том, как дочь дровосека, вынужденная утопить своего незаконнорожденного ребенка, сходит с ума. Эта картина положила начало серии прерафаэлитских произведений, где современность имела горький привкус поломанных судеб.

«Найдена» Россетти – единственный случай использования художником современного сюжета:

«Возчик скота бросил свою телегу <...>, чтобы догнать прошедшую рядом с ним девушку, блуждающую по улицам. Он только что поймал ее, а она, узнав его, упала на колени» (письмо к Ханту от 30 января 1855 г.). В качестве места действия он выбрал один из самых мрачных районов Лондона, несомненно почерпнув вдохновение из книги Генри Мэйхью «Лондон рабочих и бедняков» (1851) и многочисленных

Можно найти множество источников или возможных параллелей картины Россетти «Найдена» (внизу), настолько животрепещущей была тема проституции, ставшая предметом публичных и литературных дебатов. Чарлз Диккенс, одним из персонажей которого является проститутка в «Дэвиде Копперфильде», к тому же основал приют для женщин этой профессии, решивших оставить свое ремесло.



современных романов, казавшихся подобными тем. Для героини позировала Фанни Корнфорт, его экономка и любовница. После серии эскизов картина была написана маслом в двух вариантах, которые остались незавершенными.

«Возьмите своего сына, сэри!» Брауна – тоже незаконченная картина, которая, по причине своей двусмысленности, трудно поддается интерпретации. Для нее позировала жена художника Эмма, с их вторым ребенком Артуром. Молодая женщина предстает в виде странной мадонны, протягивающей новорожденного его отцу, находящемуся буквально на месте зрителя. Идет ли здесь речь о прославлении семьи и брака или об изобличении рождения внебрачного ребенка?

В последнем случае присутствие жены и сына Брауна объяснялось бы «неправильным» семейным положением художника в то время, когда родился их первый ребенок. Здесь можно ощутить обвинительную интонацию, – отец-зритель лицом к лицу со своей ответственностью. Чувство тревоги, вызываемое картиной, ее незаконченность заставляют склониться к последнему предположению. Образ материнства, воплощенный в картине, будоражит душу более других, созданных живописцами XIX века. Напряженность, подобная той, что исходит от этого странного произведения, будет в дальнейшем встречаться у художников-символистов.



Не исключено, что картина «Возьмите своего сына, сэри!» написана Мэдоксом Брауном под влиянием страстных споров, предшествовавших утверждению в 1857 году закона, впервые позволявшего женщинам в некоторых случаях самим просить о разводе.

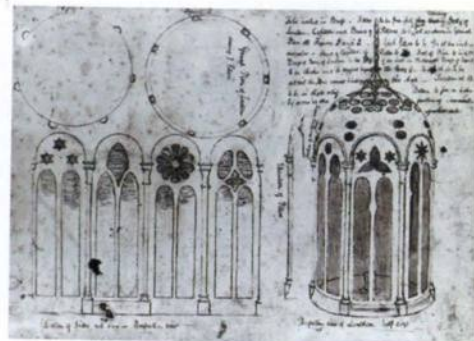
Хант, или Искупление возможно

Уильям Холман Хант вносит более оптимистическую ноту в видение современной жизни. Источником вдохновения для его картины «Пробудившийся стыд» послужила фраза: «Что снимающий с себя одежду в холодный день, что укусу на рану, то поющий песни печальному сердцу», которую он велел написать на раме. Потому что, как он сказал, «эти слова, выражающие невольное пробуждение нравственного чувства от невинного пения, вызвали у меня желание показать, как человек, способствующий падению этой девушки, мог сам неосознанно оказаться посредником для передачи божественного послания». В качестве модели Хант избрал свою любовницу, Энни Миллер, а для того, чтобы подчеркнуть неофициальность отношений пары, он оставил безымянный палец женщины без обручального кольца, а обстановке комнаты постарался придать вид, по выражению Рёскина, «фатальной новизны», чтобы дать понять, что женщина живет на содержании. Картина также изобилует символами-разоблачениями, такими как кот, добыче которого удалось ускользнуть, валяющаяся на полу партитура романа «Беспользные слезы» на стихи Теннисона, повествующие об утраченной невинности. К тому же природа

Чтобы найти надежащее обрамление для сцены «Пробудившегося стыда» (внизу), Хант снял комнату на одной вилле. По словам дочери художника, это был «подходящий дом». Картина, затрагивающая тему женщины на содержании, была крайне плохо встречена критикой.



была написана ночью на открытом воздухе, что было вызовом с точки зрения техники. Миллес, живший в то время в графстве Суррей вместе с Хантом, рассказывает об этом так: «Этим вечером я вышел в сад (прекрасная лунная ночь, но очень холодная) с фонариком для Ханта, чтобы увидеть эффект <...>, которого тот хочет достичь при помощи этого лунного света». В своей любви к природе Хант оставался безупречно верен принципам прерафаэлизма. Но произведение было недооценено и плохо понято. Позже его купил для своей коллекции Томас Комб, и оно имело огромный успех в конце века, став самой известной из английских религиозных картин, благодаря распростиравшимся гравюрам и фотографиям с ее изображением.



изображена на полотне лишь через отражение в зеркале.

Задуманная как диптих к «Пробудившемуся стыду», картина «Светоч мира», которая была выставлена в Королевской Академии в 1854 году, была первой религиозной картиной Ханта. На раме и в каталоге был написан текст, взятый из Апокалипсиса св. Иоанна Богослова (3, 20): «Се стою у двери и стучу. Если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечером с ним, а он со Мною». Картина

Картина «Светоч мира» (слева) Хант заканчивал в мастерской, где разрабатывал устройство, состоящее из перетяжки и занавесок, чтобы искусственно воспроизводить желаемые световые эффекты и днем и ночью. «Он прибегал к этому методу даже тогда, когда сюжет был весьма далек от реальности», — писал Скотт.

Очень большое внимание Хант уделил изображению фонаря в руке у Христа. В своем стремлении к совершенству он даже сделал макет фонаря (см. эскиз внизу). На его взгляд, «разные формы отверстий» в корпусе лампы были «в основе духовной интерпретации сюжета», вне всякого сомнения, указывая на существующее множество Церквей и в первую очередь на семь Церквей из Апокалипсиса.

Мистические поиски истины

Иронически названный «великим священником» прерафаэлитского движения, Хант не собирался отделять свою религиозность от своего искусства. Картина «Наши английские берега» (1852),



написанная по заказу, была вначале воспринята, как саркастический политический комментарий к отсутствию у Англии защиты перед лицом гипотетической французской угрозы. Но художник дал своей картине еще одно название – «Заблудшие овцы», религиозный смысл которого был очевиднее, особенно в ссылке на 53 гл. из книги пророка Исаии: «Все мы блуждали, как овцы, совратились каждый на свою дорогу». Эта интерпретация картины была принята Рёскином, который также восторженно отметил ее цветовые и световые эффекты.

Желая еще интенсивнее приняться за религиозную живопись, Хант отправился в 1854 году в двухгодичное путешествие по Египту и Палестине, несмотря на неодобрение со стороны своих друзей Россетти, Миллеса и Рёскина. Изучая еврейские обычаи и традиции перед тем, как писать картину «Иисус, найденный родителями в Храме», он набрел на тему для «Козла отпущения». Этот сюжет, взятый из Книги Левит, описывает один из обычаев Дня Искупления, когда один или два козла, символизирующие искупаемые иудеями грехи, в качестве жертвы изгоняются в

На берегу Мертвого моря, среди враждебной природы, под угрозой быть ограбленным, Хант упрямо писал «Козла отпущения»: «Я продолжал невозмутимо переносить краски с палитры на полотно, не спуская руки с ружья. <...> Так же спокойно, как если бы я находился у себя в мастерской».



пустыню. Художник выбрал для изображения место Карбет-Ездун на Мертвом море, где предположительно находился Содом. Произведение это до сих пор остается одним из самых загадочных произведений прерафаэлитов.

«Теперь Круглый стол полностью распущен»

В 1850 году, когда Хант повез Россетти в Кент, в Севенокс, рисовать пейзажи, там яснее обнаружилась разница в их подходах к живописи. Действительно, Россетти, сознавая, что не способен заставить себя отдалиться внимательному наблюдению природы,

Картина «Наши английские берега» была отправлена на Всемирную выставку в Париж в 1855 году. Она привлекла в восхищение Делакруа. Именно тогда Хант изменил название потому, что она висела рядом со «Светочем мира», а художник хотел подчеркнуть общую для обеих картин религиозную направленность.



быстро отказался от любой идеи рисования на «плёнере»: «Говоря между нами, известно, что листья на деревьях, которые я должен рисовать здесь, предстают моим глазам красными, желтыми и т. д. А поскольку я, разумеется, знаю, что они на самом деле ярко-зеленого цвета, то скорее раздражаюсь от невозможности нарисовать их такими, когда мой сюжет требует весны» (25 октября 1850 г.).

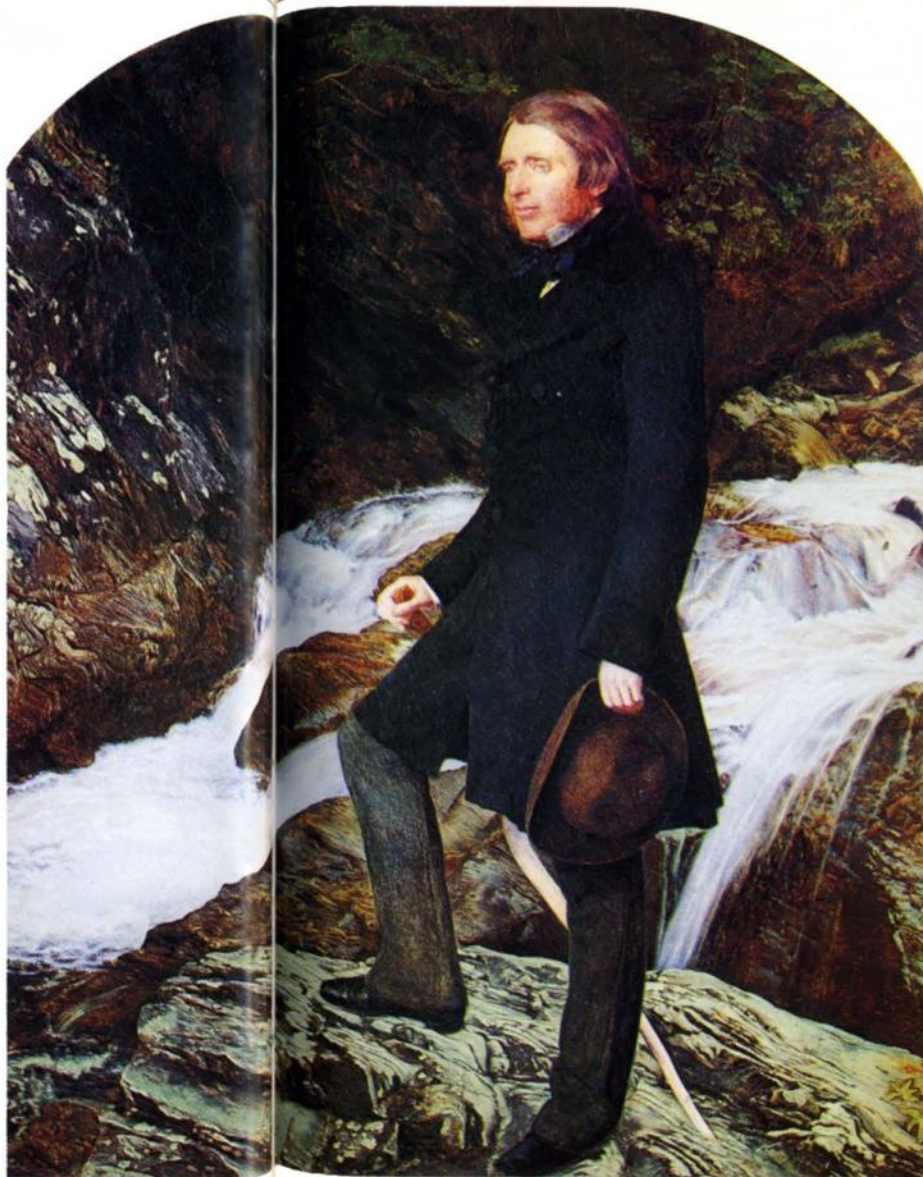
Хрупкая сплоченность первых лет рушилась по мере того, как все четче формировались личности. Отъезд Томаса Вулнера в Австралию в 1852-м, затем поездка Ханга в Святую Землю в 1854-м завершили свое дело. В ноябре 1853-го Россетти писал своей сестре Кристине по поводу избрания Миллеса в Королевскую Академию:

«Только что узнал, что Миллеса вчера избрали, значит, теперь Крутой стол полностью распущен».

Отношение Рёскина к Миллесу стало более сдержанным и критичным по причинам скорее частного порядка. В самом деле, между ними завязалась дружба в 1853 году, когда жена критика, Эффи Рёскин, позировала



для картины «Приказ об освобождении». Летом все трое поехали на каникулы в Шотландию, где Миллес начал писать портрет Рёскина на фоне горного потока. Ему стоило большого труда закончить картину, что удалось только в декабре 1854-го. Тем временем дружба двух мужчин сменилась жестокой враждебностью, так как, пребывая в Шотландии, Миллес влюбился в Эффи Рёскин, на которой в конце концов женился, после того как ей скандалом удалось добиться развода.

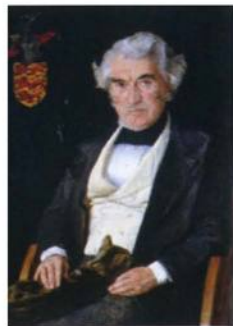


Этот портрет свидетельствует о том влиянии, которое Рёскин имел одно время на Миллеса. Здесь великолепно синтезированы идеи критика: внимательное созерцание и скрупулезное изображение природы не просто служат фоном, но и склоняют к размышлению о преходящем (вода) и вечном (скалы). Когда Миллес работал над этой картиной, Рёскин писал своему отцу, признаваясь в потребности контролировать интересовавших его художников: «[художника] интересно изучать, но я не знаю, как управлять им» (на с. слева).

Сюжет «Приказа об освобождении», написанного Миллесом в 1852–1853 годах, взят из шотландской истории и рассказывает об освобождении якобитского повстанца, задержанного англичанами. Сначала картина была названа «Выкуп», но идея денег была отвергнута художником в пользу более нейтральной. Остается некоторая двусмысленность в отношении цены, заплаченной этой молодой женщиной с загадочным лицом, моделью для которой послужила Эффи Рёскин.

Новый успех

Быстро распавшаяся, «Братство» парадоксальным образом стало порождать соперников, которые частично или полностью заимствовали его прежние идеалы. Некоторые художники, такие, как Генри Александр Боулер или Бёртон, создали лишь по одному произведению, которое можно было бы отнести к этому движению, но другие были с ним тесно связаны, например Артур Хьюз, открывший для себя прерафаэлитов благодаря чтению «Ростка». Для этого художника определяющим оказалось влияние Миллеса. Наконец, прерафаэлитское движение не ограничилось лондонской артистической средой, близкой Королевской Академии. Оно получило действи-



Томас Комб (вверху — его портрет, написанный Миллсом в 1850 г.) покупал произведения Хантга, Миллеса и Коллинза с 1850–1851 годов. Основная часть его коллекции образует теперь прерафаэлитский фонд музея Ашмола в Оксфорде. Он был одним из первых, но все же не был единственным из крупных меценатов, коллекционировавших работы прерафаэлитов.

После «Раненого всадника» (слева) Уильям Шекспир Бёртон был скоро причислен к прерафаэлитам. Эта картина, изображающая сцену из Гражданской войны, очень понравилась Рёскину, но тем не менее она явно лишена символического богатства и той живописной мощи, на которую были способны главные представители движения.



тельно национальный размах благодаря распространению репродукций, но в первую очередь из-за появления новых командитистов — выходцев из среднего класса, живших в крупных торговых и индустриальных центрах, таких, как Бирмингем, Манчестер или Ливерпуль. Они были прямыми продолжателями той линии меценатов, что прославили в 1830–1840-е годы викторианскую жанровую

живопись. Подавляющее большинство этих коллекционеров покупали картины, авторами которых были художники, принадлежавшие к новому поколению, потому что эти люди были лишены разных предубеждений или культурных предрассудков аристократии, традиционно предпочитавшей коллекцию старинных мастеров.

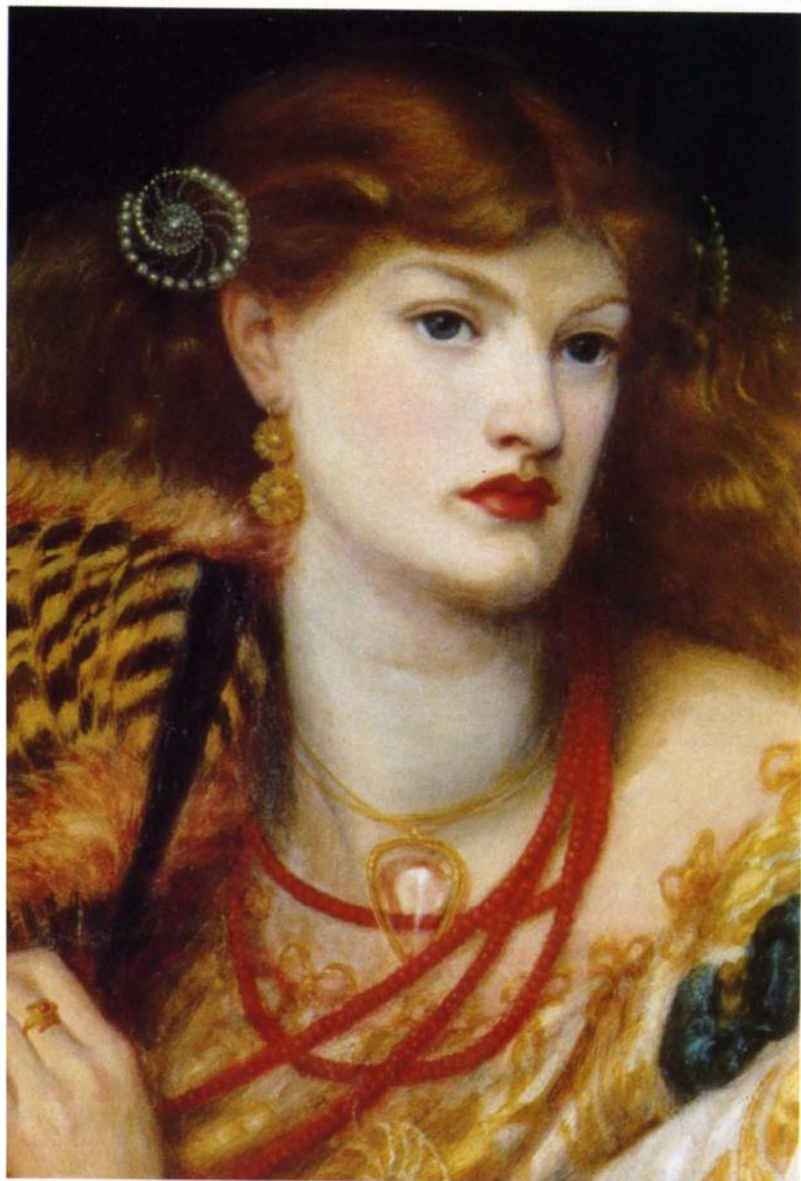
Говоря об этих коллекционерах, в первую очередь стоит назвать Томаса Комба, который одним из первых поддержал прерафаэлитов, начав покупать их картины.

С развитием провинциального меценатства такой город, как Ливерпуль, стал одним из важнейших центров прерафаэлизма. Каждый год Академия выставки там значительное количество прерафаэлитской живописи, что сделало возможным рождение в этом городе группы художников, испытавших большое влияние движения. К ним относятся Уильям Дэвис и Уильям Линдсей Уиндус.

Прерафаэлиты получали также серьезные частные заказы, например от леди Тревелин, на роспись Веллингтон-холла, частного владения в окрестностях Ньюкастла. Для дома был создан цикл декоративных картин на тему истории графства Нортамберленд (автор — Уильям Бэлл Скотт), где финальная композиция «Железо и уголь» напоминает «Труд» Брауна. В ней также чувствуется влияние произведений Россетти, Вулнера и Манро.

«Апрельская любовь» (внизу) Артура Хьюза (1832–1915) вызвала такое восхищение Рёскина, восторговавшегося ее психологической тонкостью и изысканностью цветового решения, что Уильям Моррис, тогда еще студент, решил купить эту картину в 1856 году.





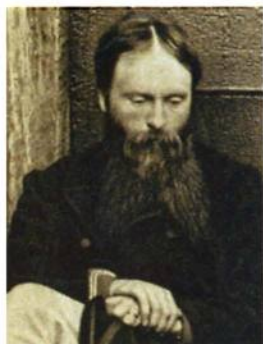
«Эта новая школа – особенно Россетти – дает нам почувствовать, что природа теперь лишь фон. Самые сильные чары и самые живые воспоминания передаются ценителю красоты через женский взгляд».

Фредерик Уильям Генри Майерс,
«Россетти и религия Красоты», 1883

ГЛАВА IV РОССЕТТИ И МИЛЛЕС – ДВЕ ЭСТЕТИКИ (1857–1870)

По поводу «Монны Ванны» (слева) Россетти пишет в 1866 году: «У меня почти закончена одна картина, которая мне кажется одной из лучших и, возможно, самой декоративной из всех, которые я когда-либо написал <...>, в общем, это венецианский идеал женской красоты». Карикатура справа изображает У. Морриса и Э. Бёрн-Джонса.





В 1850-е годы фигура Россетти, решившего больше не выставляться, стала легендарной. Постоянно присутствующий в его творчестве автобиографический аспект способствовал романтической самогероизации. Популярность этого человека и притягательность его творчества сделали Россетти центральной фигурой движения, вокруг

которой объединились более молодые художники, среди которых были Уильям Моррис и Эдвард Бёрн-Джонс.

«Новое поколение» префаэлитов

Долгая и крепкая дружба Эдварда Бёрн-Джонса (1833–1898) и Уильяма Морриса (1834–1896) зародилась в Оксфорде в 1853 году, когда они начали изучать теологию в Экстер-колледже. Бёрн-Джонс происходил из семьи относительно скромного достатка и пережил одинокое детство без матери, которая умерла родами; детство Уильяма Морриса, наоборот, прошло счастливо и благополучно в обеспеченной лондонской семье. Этих выходцев из разных миров объединила общая страсть к средневековой культуре, а также, в первое время, интерес к оксфордскому трактарианскому движению. Но они быстро повернулись в сторону христианского социализма, а затем социал-критических идей Карлеля и Рёскина.

В 1855 году Бёрн-Джонс открыл для себя цикл легенд о короле Артуре в изложении Томаса Мэлори «Смерть Артура» (1485, переиздан в 1817-м Робертом Соути), который наложит литературно-романтический отпечаток на все его дальнейшее творчество. В том же году молодые люди совершили путешествие во Францию с ее средневековыми соборами, что помогло им утвердиться

В одном письме Россетти говорил о Бёрн-Джонсе (слева – его фото 1874 года), что это «один из самых милых молодых людей из «страны грёз».

Моррис получает следующую характеристику от Бёрн-Джонса во времена их учебы в Оксфорде: «Человек умный, исполненный восхищения по отношению к священным, прекрасным и подлинным вещам, для которых у него всегда найдется оригинальное суждение»; «Если бы не его странности и вспышки ярости, разрушающие исходящее от него обаяние, в моих глазах он был бы совершенным героем».



в художественном призвании. Только Бёрн-Джонс собирался посвятить себя живописи, а Моррис – архитектуре. Кроме того, на их выбор не могло не повлиять чтение Рёскина, а также впечатление от выставок в Королевской Академии и собранной в Оксфорде коллекции Томаса Комба. Одно из последних приобретений коллекционера – акварель Россетти

Эта акварель создана по мотивам «Новой жизни» Данте. Поэт застигнут гостями за рисованием ангела в тот день, когда исполнился год со дня смерти Беатриче.



«Первая годовщина смерти Беатриче» – сделало в конце концов ее автора кумиром Бёрн-Джонса и Морриса: «он сразу предстал для нас главной фигурой префаэлитского Братства».

По стопам Россетти

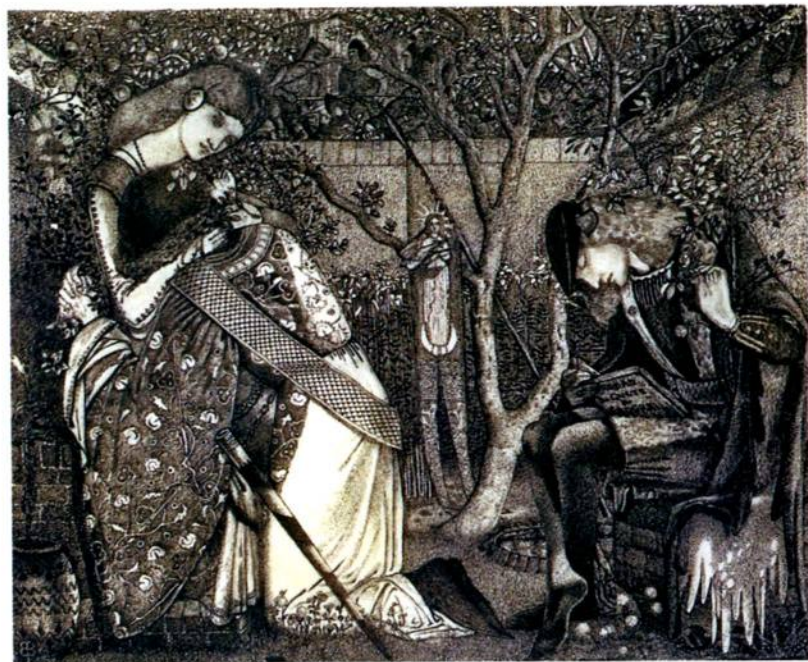
В январе 1856 года Моррис поступил в агентство неоготического архитектора Джорджа Эдмунда Стрита, тогда как Бёрн-Джонс предстал перед Россетти, который тогда преподавал в Колледже для рабочих. Между двумя художниками, при небольшой разнице в возрасте (двадцать три и двадцать восемь лет), сразу возникла симпатия. Летом того же года Моррис в свою очередь познакомился с Россетти, согласившимся сотрудничать в недавно созданном

Художник объяснял: «Я хотел дать понять, что дама – это Джемма Донати, на которой Данте впоследствии женится. <...> рисунок также полон идей подобного рода, которые могли бы увлечь лишь поклонников Данте». Помимо самоидентификации с поэтом Возрождения, Россетти утверждает свою принадлежность к единственной культуре, которая может оплодотворить новую эру.

и финансируемом им журнале *Oxford and Cambridge Magazine* (который был в некотором роде наследником «Ростка» и вышел в количестве лишь двенадцати номеров). Россетти убедил Бёрн-Джонса заняться живописью, дав ему ряд неофициальных уроков, а также пытался увлечь на этот путь и Морриса, правда, с куда меньшим успехом.

Дружба еще больше укрепилась, когда Бёрн-Джонс с Моррисом поселились в Лондоне по адресу Рэд-Лайон-сквер, 17 – в том же месте, где жили Россетти и Деверелл во времена существования «Братства». Их жилище быстро заполнили всевозможные средневековые предметы, доспехи, рукописи, эмали, весьма любимые обоими художниками гравюры Дюрера, а также расписанная ими самими и Россетти мебель. Похожая атмосфера была воссоздана в Красном Доме (*Red House*), который Моррис заказал Филиппу Веббу, женившись в 1859 году на

В молодости здоровые не позволяло Бёрн-Джонсу писать маслом, и первые его серьезные произведения представляли собой в высшей степени законченные рисунки, сделанные тушью. В них просматривается влияние творчества Россетти, а также идей Рёскина, заявленных в «Элементах рисунка». Интерес к Средневековью обнаруживается в теме куртуазной любви и ее обработке в «Прощании рыцаря» (внизу), где также ощущается влияние гравюр Дюрера.



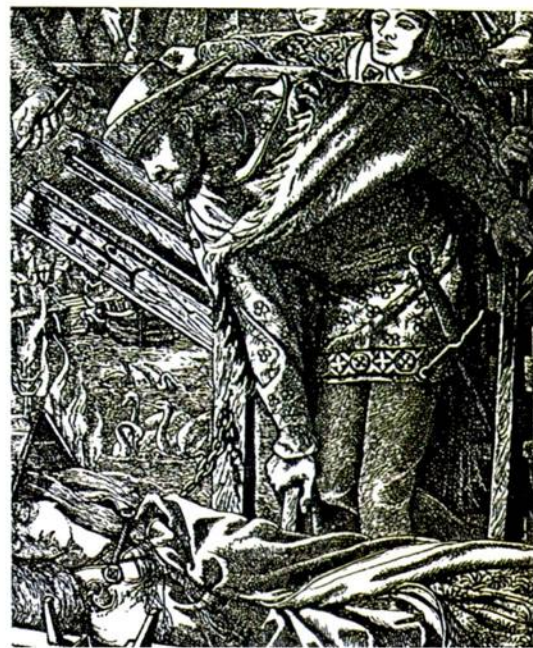
Джейн Бёрден, с которой он познакомился в Оксфорде.

Над оформлением этого дома работали Моррис, Бёрн-Джонс, Россетти, Элизабет Сиддел. Этот опыт в будущем ляжет в основу создания Моррисом предприятия по производству декоративных предметов (1861).

Россетти, несомненно, почувствовал, что с «новобранцами» возрождается дух прерафаэлизма. В самом деле, в 1857–1858 годах произошли события, которые объединили два поколения художников, они свидетельствовали о жизнеспособности идей, заявивших о себе более десятилетия тому назад.

Этими событиями стали получастная-полуобщественная выставка картин и акварелей Форда Мэдокса Брауна в июле 1857 года, а также специально представляющая прерафаэлитов передвижная выставка английского искусства в Нью-Йорке, Филадельфии и Бостоне.

Наконец, в 1858 году был создан *The Hogarth Club*, собравший среди своих членов практически всех, – за исключением Миллеса и Коллинсона, – представителей прерафаэлизма: Брауна, Россетти, Бёрн-Джонса, Рёскина, Уоттса, Суинберна, Стрита, Филиппа Вебба, Бойса, Бретта. В этом клубе, просуществовавшем до 1861 года, устраивались, в частности, выставки, первой из которых была выставка произведений Бёрн-Джонса в 1859 году (среди представленных на ней работ были «Отправляясь на битву» и «Прощание рыцаря»).



Общий проект вновь объединил прерафаэлитов, когда Хант, Россетти, Миллес и Вулнер участвовали в иллюстрированном издании стихов Теннисона. Пять иллюстраций принадлежат Россетти, одна из которых – к «Даме из Эскалота» (вверху). Изображая сцену появления в Камелоте лодки с телом проклятой героини, он помещает композицию в тесные рамки, которые, сужая пространство, переключают внимание с повествования на таинственность момента.



Оксфордские фрески

Самыми знаменитыми из коллективных предприятий этого периода были оформительские работы для Оксфордского союза. Как-то раз Россетти зашел в Оксфорде к свдему другу, дублинскому архитектору Бенджамину Вудворду, работавшему одновременно над новым зданием университетского музея и устройством нового конференц-зала для Оксфордского союза. Находясь под впечатлением от того, как была оформлена обновленная Баттерфилдом часовня в Мертон-колледже с ее потолком, расписанным Полленом, Россетти сумел убедить Вудворда доверить группе его друзей-художников роспись стены над галереей, окружающей конференц-зал.

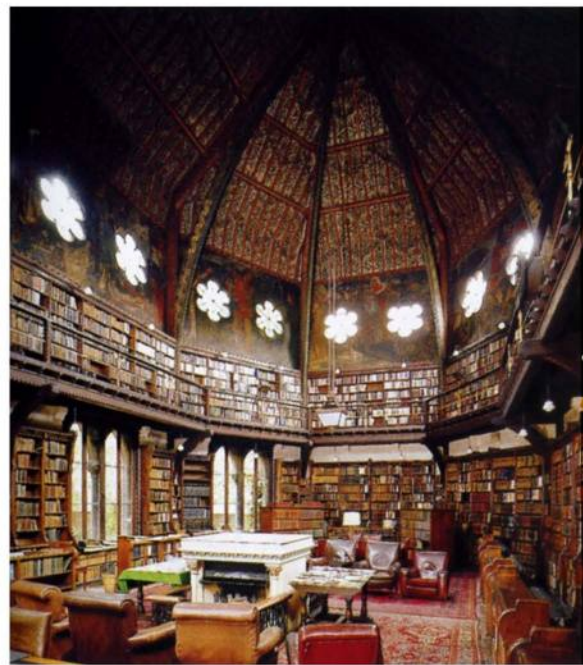
Так Бёрн-Джонс, Моррис, Джон Хангерфорд Поллен и сам Россетти, а также Спенсер Стэнхоп, Вэл Принсеп, Артур Хьюз и Манро в роли их ассистентов, решились на эту затею, которая стала одним из самых замечательных моментов в истории прерафаэлизма, но обернулось одним из самых серьезных его поражений. Проект предполагал десять фресок, иллюстрирующих «Смерть Артура». Но никто из художников,

«Явление Св. Граля сэру Ланселоту» было темой росписи, которую должен был сделать Россетти. Вверху – предварительный рисунок на картоне.

Суинберна (внизу), Бёрн-Джонс звал «любимой морковкой».



кроме Поллена, не был хорошо знаком с этой техникой, и роспись поблекла, еще не будучи законченной. Как раз в это время Россетти открыл талант молодого поэта Алджернона Чарлза Суинберна, в то время еще студента колледжа, ставшего с тех пор одним из членов группы.



Апогей и конец медиевизма

Медиевистские настроения в викторианской поэзии и живописи, позволявшие подменить реальность романтическим миром рыцарства, находились на пике популярности. «Смерть Артура», оказавшая такое сильное влияние на прерафаэлитов, получила современный аналог в виде «Королевских идилий» Альфреда Теннисона (где главным персонажем является Артур), опубликованных в 1855 году, а в 1859-м иллюстрированных Хантом, Миллесом, Россетти и Вулнером.

Работы по оформлению конференц-зала (в котором теперь находится библиотека Оксфордского союза) (слева) шли летом 1857 года. Царившая там исключительно приятная атмосфера – художники прозвали этот период «веселой работой» – и почет, которым был окружен Россетти, передаются в воспоминаниях Вэла Принсепа: «Мы так веселились в Оксфордском союзе! Сколько шуток, сколько смеха! Россетти был планетой, вокруг которой мы все вращались. Мы даже копировали его манеру говорить. <...> Нашим возвышенным идеалом было Средневековье, а личности наши оформлялись в тени личности обожаемого нами Габриэля». Это мероприятие притягивало в университет много любопытных. Среди частых посетителей можно назвать леди Паулину Тревелин, для которой Уильям Белл Скотт писал в то время восемь больших картин, предназначенных для ее частного владения, Веллингтон-холла. В последние годы интерес к декоративному искусству в кругу прерафаэлитов только окрепнет.

Та же тема вдохновила Уильяма Морриса на реализацию одного из самых главных литературных проектов прерафаэлитов – на книгу «Защита Гвиневры и другие стихи»; книга была опубликована в марте 1858 года. Кроме того, главное стихотворение стало сюжетом единственной законченной картины Морриса «Король Гвиневры», которую он писал со своей жены Джейн. Что касается Бёрн-Джонса, то после «Милосердного рыцаря» (1863) тот определенно сошел с пути архаистического мистицизма. Эта одержимость Средневековьем уже начинала раздражать самого Рёскина, видевшего в ней опасный риск отрыва от изображения природы. Прерафаэлизм не мог оставаться новаторским движением, не освободившись от эталонных рамок, ставших слишком тесными.

Картины, которые отдаляют Миллеса от прерафаэлизма

Миллес был первым из группы, кто избавился от тематической и стилистической скованности. В трех картинах – «Маленькая слепая», «Осенние листья» и «Весна» – он предвосхитил принципы Эстетического движения, желавшего освободить творчество от любого постороннего суждения, провозгласив лозунг «Искусство ради искусства». В «Маленькой слепой», начатой осенью 1854 года в графстве Сассекс

В «Милосердном рыцаре» (внизу) Бёрн-Джонсу удалось передать дух легенды о короле Артуре.



На одном из эскизов к картине «Прекрасная Изольда», известной также под названием «Королева Гвиневра» (справа; художник придал героине черты своей жены Джейн), Моррис написал: «Я не могу вас нарисовать, но я вас люблю».



и законченной в 1856 году в доме Пёрта в Шотландии, художник коснулся особо болезненной темы детей-бродяг и инвалидов. Но Миллес предпочел избежать всякой сентиментальности, передав очень яркими средствами единение с природой, исполненное поразительного символизма. «Осенние листья» – это, по выражению Эффи Миллес, жены художника, «картина, поражающая красотой и лишенная сюжета». Автор преследовал в данном случае определенную и довольно смелую цель – изобразить ощущение. Здесь есть и грусть, и размышление о ходе времени и неизбежной смерти, которая коснется однажды этих девочек, несмотря на их теперешнюю юность. Одним из непосредственных источников вдохновения для этой картины послужила также поэзия



весьма близкого Миллесу Теннисона, особенно «Бесполезные слезы».

Наконец, картина «Весна», или «Яблони в цвету», написанная между 1856 и 1859-м всё в том же доме Пёрта, является своего рода противоположностью «Осенних листьев». Своей гармоничной декоративной композицией, детали которой не до конца поддаются расшифровке, она скорее походит на формальные поиски Уистлера, нежели на классическую сцену в викторианском жанре. В Королевской Академии она была выставлена вместе со своей мистической парой – картиной «Долина покоя».

Все эти произведения были плохо приняты, и Миллес вернулся к более обычной повествова-

О «Маленькой слепой» (слева) Браун говорил: «Во всех отношениях прекраснейший из сюжетов – картина религиозная и более чем великолепная». Для Россетти это было «одно из самых волнующих и совершенных произведений».

По поводу «Осенних листьев» (на с. 73) Миллес уточнил: «Я всегда чувствовал себя оскорбленным, когда люди воспринимали эту картину, как простой бытовой эпизод, выбранный для цветового эффекта».

тельной живописи, начав, с куда большим успехом, карьеру официального художника. Новые эстетические ориентиры под сильным влиянием творчества Веласкеса и Халса окончательно увели его в сторону от прерафаэлизма.

Другая Италия

В 1860 году, в последнем томе «Современных художников», Рёскин отдал должное венецианской живописи. Теоретики искусства и художники, сознающие, что средневековые и доренессансные источники начинают истощаться в повторяющемся и предсказуемом систематизме, ощутили потребность обратиться к другой стороне итальянского искусства.



Начав работать над картиной «Весна» (слева), Миллес исполнял желание Рёскина, писавшего в 1858 году: «Как странно, что среди всех этих картин <...> нет одной настоящей английской весны!» Смысл этой картины, представляющей собой викторианский вариант «Завтрака на траве», во многом остается таинственным. Отдаленное эхо «Весны» Боттичелли встречается здесь с выражением изолированности и равнодушия на лицах персонажей, что, возможно, является результатом влияния модных в то время фотографических коллажей и монтажей.

Желая вывести Бёрн-Джонса из области средневековых сюжетов и чрезмерной драматизации эстетики, Рёскин поощрил его поездку в Италию.

Художник отправился туда в первый раз осенью 1859 года вместе с Вэллом Принсепом, а во второй – в 1862-м, с самим Рёскином, чтобы сделать для него копии с картин и фресок Тинторетто, Тициана, Веронезе и Дуини.

Некоторое время спустя Суинберн в одной статье положил начало культу Боттичелли. Эстафета была подхвачена художественным критиком Вальтером Пейтером в его эссе, опубликованном в августе 1870 года, затем вновь Суинберном в 1873 году рядом с текстами о Микеланджело и Леонардо да Винчи. Показательным примером этого эстетического сдвига нача-

ла 1860-х годов являются два произведения Бёрн-Джонса – «Сидония» и «Клара фон Борк». Они были созданы под влиянием «Колдуньи Сидонии фон Борк» Вильгельма Мейнхольда, впервые вышедшей на английском языке в 1849 году (в переводе матери Оскара Уайльда) и вызвавшей восхищение Россетти и его круга.

Обе акварели одновременно наводят на мысль и о средневековых источниках, и о влиянии эпохи Возрождения.

Россетти сделал множество зарисовок с Элизабет Сиддел, некоторые из них затем послужили эскизами для его картин. Так, рисунок, представленный слева, стал этюдом образа Рахили для акварели «Явление Данте Рахили и Леи» (1855), заказанной художнику Рёскином.

Картина «Клерк Саундерс» работы Элизабет Сиддел (1857, внизу) вдохновлена одной из шотландских баллад, собранных Вальтером Скоттом. Призрак Клерка Саундерса, убитого братьями своей возлюбленной Мэй Маргарет, является к ней, пройдя сквозь стену комнаты, чтобы просить ее вновь обратиться к вере.



Россетти и Элизабет Сиддел: дантовский диалог

Отказавшись от всякого служения природе, Россетти обратился к поэзии и к иллюстрации. Как раз в это время он влюбился в Элизабет Сиддел (с которой Миллес писал Офелию). Сила его чувства к ней была такова, что это неизбежно отразилось на его карьере и всей его жизни. В 1852 году они поселились в доме на Чэтэм Плейс. Элизабет Сиддел стала одновременно и постоянной моделью Россетти, и его художественным двойником.

В начале их отношений Россетти направлял и поощрял ее попытки рисовать и писать стихи. Стихи молодой женщины не имели успеха, зато графика сделала ее вскоре довольно популярной. В 1855–1857 годах Джон Рёскин назначил ей нечто вроде стипендии в обмен на все ее работы. Произведения Элизабет Сиддел перекликались с творчеством Россетти, вступая с ним в пленительный диалог.

Что касается Россетти, то его страсть нашла выражение в сюжетах, посвященных истории Данте и Беатриче, таких, как *Paolo e Francesca da Rimini* (1855) и *Dantis*

«Сидония фон Борк» Бёрн-Джонса (внизу) была написана под впечатлением портрета Изабеллы д'Эсте работы Джулиано Романо.





Amor (1859; это панно украшало скамью с высокой спинкой – один из предметов обстановки дома на Рэд-Лайон-сквер). Общим для этих картин является плоскостное изображение и декоративная стилизация. Стилистические шаги в этом направлении обнаруживаются с 1855 года и в иллюстрациях работы Россетти.

Россетти разрывался между своей идеализированной любовью к Элизабет Сиддел и связями с некоторыми из своих натурщиц: Фанни Корнфорт, проституткой из Сохо, или Анни Миллер, которая была одновременно любовницей Холмана Ханга. В конце концов, в 1860 году, он женился на Элизабет Сиддел. Но, как оказалось, слишком поздно. Молодая женщина, чье слабое здоровье продолжало ухудшаться, умерла в феврале 1862 года (незадолго до этого она потеряла новорожденную дочь. – *Примеч. пер.*), как настоящая романтическая героиня, от передозировки опия.

От «*Bocca Baciata*» к «*Beata Beatrix*»:

два видения женственности

Россетти все же вернулся к живописи маслом в 1859 году, в картине *Bocca Baciata*, чья композиция и цветовая гамма говорят о сильном влиянии уже не флорентийской, а чувственной венецианской живописи. Картина в основном рассматривается как главное из первых произведений Эстетического движения. Название взято из «Декамерона» Боккаччо: *Bocca baciata non perda ventura, anzi rinnuova*

Россетти так объяснял мотивы создания картины *Beata Beatrix* (внизу): «Глядя на эту картину, важно помнить о том, что она призвана не изображать смерть, но заменить ее формой транс, в состоянии которого Беатриче, словно парящая на балконе над городом, неожиданно оказывается вознесенной с Земли на Небо». Поражает тематическое и стилистическое сходство этого произведения с фотографией Джулии Маргарет Кэмерон *Can, I follow* (слева сверху), вдохновленной стихотворением Альфреда Теннисона.



come fa la luna («Целованные губы не утрачивают своей прелести, но, наоборот, обновляются, как луна»). Для этой картины, заказанной другом Россетти, художником Джорджем Прайсом Бойсом, позировала Фанни Корнфорт, которая была любовницей того и другого. С *Bocca Baciata* началась впечатляющая серия женских образов, населивших творчество Россетти: среди них «Вероника Веронезе», «Голубая беседа» или «Возлюбленная».

После смерти Элизабет Сиддел Россетти поселился в Тюдор-Хаусе в Челси. Он стал вести все более и более эксцентричный образ жизни, окружив себя экзотическими животными и начав долгое нисхождение в ад, усугублявшееся употреблением алкоголя и наркотиков. Там он писал с 1864 по 1870 год картину *Beata Beatrix* – произведение, сильно отличающееся от блистательных и чувственных женских образов, характеризующих его творчество, начиная с *Bocca Baciata*. Эта картина – памятник Элизабет Сиддел, которую художник сравнивает здесь с Беатриче из «Новой жизни», ассоциируя себя со скорбящим Данте. Расплывчатость изображения говорит, возможно, о влиянии фотографий работы Джулии Маргарет Кэмерон, которые очень нравились Россетти. Это состояние вне времени между жизнью и смертью, между чувственным и духовным, отсылает к гипнотическим состояниям, которыми потом активно займутся художники-символисты. Россетти еще только один раз обратится к дантовской теме – в «Сне Данте» (1871), произведении, также тематически связанном с потерей Элизабет Сиддел.



Bocca Baciata (внизу), с ее, по выражению Рёскина, «великолепной животной чувственностью», конечно, обладала всем для того, чтобы шокировать Холмана Ханга. Он жаловался в одном

из писем Томасу Комбу: «Большинство людей говорит мне об этом, как о триумфе нашей школы. <...> Не побоюсь сказать, что, хотя на меня и произвело впечатление замечательное мастерство исполнения произведения, его грубая и возмутительная чувственность <...> тоже весьма заметна».



Джейн Моррис (на с. 78) стала музой Россетти на последнем этапе его творчества. Природа их отношений остается неопределенной; известно, что с 1869 года они стали очень близки. Художник сделал много фотографий Джейн, особенно в саду своего дома в Челси. Эти фотографии он использовал в качестве этюдов для своих картин.

«Прозерпина» (1873–1877, слева) – одна из многочисленных вариаций на тему литературных и мифологических сюжетов, вдохновленных чувственной красотой Джейн Моррис. Богиня изображена как владычица Подземного царства, приговоренная делить свое существование между ним и земной жизнью за то, что отвела несколько зернышек граната, который неразрывно связывает ее с Плутоном – ее новым супругом. Говоря об одном из восьми вариантов картины, Россетти уточнял для одного заказчика: «Прозерпина – изображена в темном коридоре с роковым плодом в руке. На стену позади нее падает луч света из надземного мира, на который она смотрит украдкой, погруженная в свои мысли».



«Под картиной я подразумеваю красивую романтическую мечту о том, чего никогда не было и никогда не будет, что освещено самым прекрасным светом и находится в таком месте, которое нельзя ни найти, ни вспомнить, а можно только лишь желать».

Эдвард Бёрн-Джонс

ГЛАВА V В СТОРОНУ СИМВОЛИЗМА (1871–1898)

Находясь в тени движения, Бёрн-Джонс тем не менее становится воплощением его возрождения. (Слева – его картина «Околдованный Мерлин».) Важным моментом в его работе было сотрудничество с Моррисом в области декоративных искусств. (Справа – шкатулка для украшений, расписанная Россетти и Элизабет Сиддел.)



С 1870-х годов новое поколение прерафаэлитов выходит на передний план. Это в первую очередь Бёрн-Джонс и Моррис, каждый в своем особом ключе. Бёрн-Джонс, замечательно воплотивший в своем творчестве эстетические, а затем символические устремления движения, стал главной фигурой в английской живописи этого периода. Моррис же поставил свой талант на службу более практическим требованиям времени, которые казались ему самыми важными.



С Уильямом Моррисом прерафаэлизм осваивает декоративное искусство

Творчество Уильяма Морриса в области прикладных искусств великолепно синтезирует приверженность медиевизму и все более утонченный и изысканный подход к декоративному искусству. Моррис увлекся созданием мебели и декоративных предметов, некоторым образом продолжая хранить верность прерафаэлитскому идеализму. В 1861 году он основывает фирму под названием «Моррис, Маршалл, Фолкнер и К^о» с постоянными сотрудниками в лице Бёрн-Джонса, Форда Мэддокса Брауна, Филиппа Вебба, Россетти и временными – в лице Артура Хьюза и Симеона Соломона. Фирма занималась дизайном и декорацией интерьеров и производила предметы мебели, витражи, изразцовую плитку, ковры, обивочные ткани, обои, металлические фурнитуры.



Политические убеждения Уильяма Морриса всегда были очень твердыми, принимая многочисленные формы на разных этапах его жизни. В 1870 году он был либералом, в 1883-м – присоединился к Демократической федерации и даже сделал для нее рисунок членской карточки (вверху), затем участвовал в образовании Социалистической лиги в 1884 году. Его озабоченность социально-политическими вопросами лежит в основе социальной утопии «Вести ниоткуда», написанной им под влиянием работ Энгельса.

После того решающего путешествия по северу Франции в 1855 году, где они с Бёрн-Джонсом открыли для себя средневековые соборы, Моррис стал придавать большое значение роли витража в архитектуре. Слева – витраж из церкви Дарли Дэйл в Дербишире, сделанный по рисунку Морриса в 1862 году.

В 1866–1867 годах предприятие Морриса получило публичный заказ от Южного кенсингтонского музея (ныне Музей Виктории и Альберта) на оформление чайной гостиной (т. н. Зеленой Гостиной). Выполненный Филиппом Веббом декор уже не отвечает требованиям медиевистского стиля, приобретая более легкий и классический колорит.

В 1875 году в результате личного конфликта, обострившегося по вине Морриса, последний остался один руководить фирмой, продолжавшей тем не менее носить название «Моррис и К^о», под которым она просуществует до 1940 года. За десять лет он сделал из нее одну из самых признанных мануфактур декоративно-прикладного искусства, и не только в Англии, но и в Европе. В 1877 году он даже открыл магазин на Оксфорд-стрит. В 1881 году все производство компании сосредоточилось в Мертонском аббатстве графстве Суррей, недалеко от Уимблдона, где были собраны все мастерские.

В 1887 году было основано предприятие, называвшееся Обществом выставок искусств и ремесел (*Arts and Crafts Exhibition Society*), которое все стали называть просто *Arts and Crafts* («Искусства и ремесла»). Став его вдохновителем и руководителем, Моррис сумел сочетать коммерческую сторону дела с сохранением



Гобелен «Павлин» (вверху) был выткан в 1885 году по эскизу самого Морриса и представлен на второй выставке в 1888 году. Моррис также был автором рисунка для ткани, которой обито кресло (на фото), сделанное по проекту Филиппа Вебба в 1878 году.



В 1878 году Уильям и Джейн Моррис переехали в новый дом. Этот дом, стоящий над Темзой, они окрестили Кельмскотт-Хаус, в память



о своем доме в Оксфордшире. Фотография гостиной (слева) показывает обстановку, окружавшую Морриса, который любил сочетать собственные произведения (на обоях – узнаваемый мотив «Птица», а на занавесках – мотив «Павлина и Дракона») со старинными книгами и другими предметами из своих коллекций. Обои «Жасмин» (вверху, 1872) свидетельствуют о мастерстве и изобретательности рисунка Морриса. Этот образец использовал Бёрн-Джонс для отделки одной из комнат своего дома, в Фулхеме.

праерафэлитского стиля в натуралистическом изображении декоративных мотивов и придании мебели старинного вида; благодаря его вере в ремесло и общие идеалы у этого направления в искусстве словно появилось второе дыхание.

Кельмскотт Пресс: возрождение иллюстрированной книги

Из всех многочисленных начинаний, принятых Моррисом, его издательская и типографская деятельность были, может быть, наиболее близки к праерафэлизму; они весьма поспособствовали начавшемуся в конце века по всей Европе возрождению иллюстрированной книги.

В конце 1880-х годов Моррис основал издательство *Kelmscott Press*, первая публикация которого датируется 1891 годом. Будучи страстным библиофилом, увлекающимся каллиграфией, и заядлым коллекционером произведений конца XV века, он старался воссоздать в своих книгах дух поздней готи-

THE MUSIC.

LOVE IS ENOUGH: cherish life that abideth,
Lest ye die ere ye know him, and curse and misname him;
for who knows in what ruin of all hope he hideth,

ки. Это проявлялось даже в выборе бумаги (для самых элитарных изданий использовался тонкий пергамент). Было опубликовано более шестидесяти книг, большую часть которых составляли произведения Морриса и средневековые тексты. Бёрн-Джонс стал сотрудничать с издательством в качестве дизайнера. Наряду с ним, но в меньшей мере, там работал и Вальтер Крейн. Одним из результатов сотрудниче-



ства Морриса и Бёрн-Джонса в этой области является иллюстрированный сборник произведений Чосера, который представляет собой настоящий шедевр, прекрасно передающий атмосферу средневековой книги.

Параллельно с работой дизайнера Бёрн-Джонс продолжает свою карьеру художника

В 1870 году Бёрн-Джонс покинул *Old Water-Colour Society* (Общество английских акварелистов), которое принудило его убрать с организованным этим обществом вы-

«Суть моей работы в том, чтобы не просто производить продукцию, а делать красивые книги», — говорил Моррис. Он верстал все книги, издававшиеся в *Kelmscott Press*, а также работал печатником, рисовал инициал-литеры и миниатюры. Для своих главных изданий он создал новые типографские шрифты, такие, как «Чосер» — для сборника произведений Чосера или «Позолоченный» — для «Позолоченной легенды». На фото слева — сотрудники Морриса печатают Чосера.





ставки акварель «Филлида и Демофонт», осудив как шокирующее изображенное на ней нагое мужское тело. Бёрн-Джонс фактически нарушал табу, запрещавшее изображать нагое тело, царившее в викторианской живописи. Этот внезапный, более чувственный, оттенок его живописи приобрела после страстной связи с Марией Замбако – молодой художницей и натурщицей греческого происхождения. Покинув общество акварелистов, Бёрн-Джонс лишился места для регулярных пуб-

личных выставок. В последующие семь лет он выставился очень мало, пользуясь поддержкой нескольких меценатов, главным образом Фредерика Лейлэнда и Уильяма Грэхема. Связи с Рёскином ослабли после того, как в 1871 году критик атаковал Микеланджело, ставшего в то время основным образцом для художника. Прежнее содружество с Россетти, некогда выбитым из колеи серьезным приступом депрессии в 1872 году, и с Моррисом, который был занят своей фирмой, постепенно распалось.

«Это культурное, высокоинтеллектуальное, эстетически утонченное искусство...»

В 1871 и 1873 годах Бёрн-Джонс снова побывал в Италии, чтобы утвердиться на выбранном им эстетическом пути, который позволил ему окончательно отойти от слишком старательного прерафаэлизма. Смешанное влияние Мантеньи, Синьорелли, Боттичелли и Микеланджело стало в его творчестве основополагающим. Эта вновь достигнутая эстетическая

«Золотая лестница» (1880) (на с. 89) – одно из произведений, наиболее близких к эстетической чувственности, провозглашаемой символизмом. Не имея строгого сюжета, картина является формальной вариацией на тему музыки. Гармония повторов в процессе молодых женщин с музыкальными инструментами в руках имеет сходство с воображаемой партитурой. Это произведение очень привлекло бельгийского художника-символиста Фердинанда Кнопфа.



Портрет Марин Замбако (вверху) Бёрн-Джонс написал, когда их связь подходила к концу. Но ее черты обнаруживаются и в «Филлиде и Демофонте» (вверху, слева).

зрелость открылась широкой публике в 1877 году на первой выставке Гросвенорской галереи, недавно созданной сэром Коуттсом Линдсеем с целью предоставить возможность выставляться художникам, отвергнутым или плохо представленным в Королевской Академии. Произведения Бёрн-Джонса получили высокую оценку со стороны писателя Генри Джеймса, который сказал о них: «Это культурное, высокоинтеллектуальное, эстетически утонченное искусство для тех, кто смотрит на мир не прямо – в его случайной реальности, а через отражение и изображение его в литературе, поэзии и культуре».

Это означало настоящее признание, и с тех пор Бёрн-Джонс обрел всенародную, а с 1880-х годов и международную известность. Такой успех объясняется обдуманном решением Бёрн-Джонса посвятить свое искусство воображаемому. Проповедуя бегство от реальности, он присоединился к одному из устремлений нарождающегося символизма, который основывался на критике современного материализма.



Открыв для прерафаэлизма, преклонявшегося перед Средневековьем, дополнительный источник вдохновения – античную мифологию, он придал этому стилю живописи точность выражения и эмоциональность.

**Мифологические циклы:
невозможность
завершения**

Вдохновленный мифологическими и средневековыми сюжетами, Бёрн-Джонс часто задумывал свои произведения как большие эпические полотна, состоящие из многочисленных панно, которые часто оставались незаконченными. Замысел требовал монументализма, и его картины стали принимать огромные размеры (1870-е годы).

Это стремление к монументализму, мыслимое как современный эквивалент живописи Кватроченто, выражалось в различных формах. Так, амбициозный «Троянский триптих» не был закончен, но некоторые его элементы превратились в самостоятельные произведения («Пир Пелеса», «Венера Дискордия», «Колесо Фортуны»). Цикл «Шиповник», истоки которого восходят к 1860-м годам, представляющий собой декоративное панно из фаянсовых плит, изображающих сцены из «Спящей красавицы» Перро, уступил место двум сериям картин. Первая была создана в 1870–1873 годах и отличалась «небольшими размерами», вторая серия была закончена лишь спустя десять лет. Что касается шедевра Бёрн-Джонса в области декоративной живописи – цикла о Персее (который был заказан в 1875 году политиком и будущим премьер-министром Артуром Бэлфором для музыкального салона своей лондонской резиденции), то полностью завершена была только серия гуашей.



Артур Бэлфор предоставил Бёрн-Джонсу свободу в выборе темы для оформления его музыкальной гостиной. Художник выбрал историю Персея. Ансамбль позволяет раскрыться пластической свободе художника, не имеющей ранее аналогов в его творчестве. Для картины «Колесо Фортуны» (вверху), изображающей освобождение Персеем Андромеды, автор смело дает контраст между обнаженным женским телом и «металлическим» сплетением героя с морским чудовищем.

Зато в области декоративных искусств (витраж и гобелен) монументалистские амбиции Бёрн-Джонса оказались полностью удовлетворены, поскольку он был одним из главных дизайнеров в «Моррис и К°». В конце 1880-х годов была создана первая крупная серия гобеленов на тему «Поклонение волхвов». Но более впечатляющим был результат работы над циклом о Святом

На картине «Зловещая голова» (внизу) Персей показывает Андромеде голову Медузы через отражение в колодезе.



Граале, который должен был украсить собой столовую в Стейнмор-холле, загородном доме австралийского промышленника Уильяма Нокса д'Арси. Этот ансамбль, наполненный вагнеровской атмосферой, был выткан в Мертонском аббатстве в 1891–1894 годах.

Бёрн-Джонс и символисты

Чтобы как-то противостоять материализму современного мира и не поддаться его бездуховности, Бёрн-Джонс погрузился в бесперывное изучение мифов и легенд, что роднило его с некоторыми континентальными художниками-символистами. «Что мне нравилось в произведениях некоторых английских художников, так это точное выражение мифологического духа», — писал в 1899 году бельгийский писатель-символист Фернанд Кнопф. Если Бёрн-Джонс и не был никогда символистом в прямом смысле слова, то он все же почувствовал эти точки соприкосновения. Так, говоря о Пюви де Шаванне,

он писал: «Он поднял то же знамя, что и мы». С Бёрн-Джонсом прерафаэлитизм получил, в первый и последний раз, настоящий международный отклик.



Обри Бёрдсли, или Извращенный прерафаэлитизм

Вытесненный в область элитарного искусства, прерафаэлитизм быстро иссяк, дойдя до дэндизма декадентского толка. Но он все же дал мо-

лиеносно расцвести некоторым блестящим талантам, среди которых ярчайшим примером был Обри Бёрдсли. Родившийся в 1872 году, он сочетал в своем творчестве восхищение прерафаэлитизмом с неизбежным предательством их поколения по отношению к Россетти, но особенно — к Моррису и Бёрн-Джонсу. Когда он был начинающим художником, Бёрн-Джонс поддерживал его, давал ему рекомендации и даже представил Оскару Уайльду, чью «Саломею» тот будет



непочтительность циничного и подчас пародийного прочтения «Смерти Артура» Бёрдсли не могла не шокировать прерафаэлитов. Его видение не содержало никакой тоски по рыцарским временам, развивая саркастический и сексуальный подход к миру Круглого стола. Слева — гравюра под названием «Тристан, пьющий любовный напиток».

иллюстрировать три года спустя. Его «Зигфрида» Бёрн-Джонс повесил у себя на почетное место рядом с гравюрами Дюрера. Но когда букинист и издатель Джон Дент заказал Бёрдсли в 1892 г. иллюстрации к новому изданию «Смерти Артура», служившей прерафаэлитам главным литературным эталоном, его талант художника-графика, способный подорвать устои прерафаэлитизма, был отторгнут Бёрн-Джонсом и, еще в большей степени, Моррисом.

Последние воспоминания

Прерафаэлитское движение просуществовало все же очень долго, и, безусловно, это объясняется тем, что ему был присущ национальный колорит, который оно приняло с самого начала. Холман Хант

Поиски Св. Грааля были для Морриса и Бёрн-Джонса «самым красивым и законченным эпизодом из легенд артурского цикла, являющим собой серию картин». «Выступление рыцарей Круглого стола» (вверху) — одна из самых удачных групповых композиций Бёрн-Джонса. По идее Морриса, gobelen был выткан с использованием шелковых нитей.

больше всех оказался верен идеалам прерафаэлизма, написав в 1870–1873 годах. «Тень смерти» – религиозную картину в духе исторического веризма, близкого к «Жизни Иисуса» Эрнеста Ренана, недавно прочитанной художником. Подобное следование избранному пути можно видеть у Джона Уильяма Уотерхауса, который в 1894 году в своей картине «Дама из Эскалота» вновь коснулся темы, затронутой Хантом в 1886–1887 годах.

Но носителем последних отблесков прерафаэлизма стало течение, декоративное в своей основе, в котором преобладало влияние Бёрн-Джонса. Так, картины Эвелин де Морган являются хорошим примером страсти, питаемой в конце века к Боттичелли, чье творчество рассматривалось сквозь призму творчества Бёрн-Джонса. Похожим образом можно охарактеризовать и живопись Джона Страдвика – давнего помощника Бёрн-Джонса. Но в этих произведениях уже отсутствует глубокое понимание легенды или мифа, а есть лишь прѳстое и формальное декоративное упражнение, лишенное всякого творческого содержания. Настоящей эпитафией прерафаэлизму можно считать еще более позднее произведение – «Война с бурами» Джона Байама Шоу, которая была выставлена в Королевской Академии в 1901 году.

«Мой энтузиазм прошел»

Это слова Бёрна-Джонса, сказанные им в 1897 году. Художники постепенно сходили со сцены: Россетти умер в 1882-м, Мэдокс Браун – в 1893-м, Миллес и Моррис – в 1896-м, а в 1898-м – Бёрн-Джонс. С ними угасло движение,

На картине «Венец славы» (1896, внизу) работы Эвелин де Морган богатая куртизанка снимает с себя украшения, глядя на фреску, изображающую мистический брак св. Франциска с Бедностью. Очевидно, что источником вдохновения для художника послужила фреска Джотто в Ассизи.



питавшее художественную жизнь Викторианской эпохи в течение почти пятидесяти лет.

Прежнее отношение к прерафаэлизму сменилось реакцией усталости, а затем отторжения, господствовавшего на протяжении большей части XX столетия. Подобные повороты являются классическими в истории искусства. В данном же случае можно предположить, что такое изменение отношения было во многом следствием свойственного новому времени чисто формального прочтения истории искусства, не позволявшего в полной мере понять движение, для которого современность и прошлое были столь тесно связаны. Открытие прерафаэлитов заново началось в 1960-х годах. Задача современных искусствоведов – передать все богатство, все сложности и иногда парадоксы искусства, занимающего интригующее и волнующее место в обновленной истории XIX века. Начав тогда свой поиск с бунта против искусства своего времени, сегодня прерафаэлиты воплощают великую викторианскую мечту, тяготеющую и к старине, и к модернизму.

Уотерхаус создал серию из трех картин по мотивам поэмы Теннисона «Дама из Эскалота». Несмотря на литературную ссылку в прерафаэлитском ключе, второе полотно (слева) свидетельствует о трактовке сюжета в духе иллюзионизма. В картине Страдвика «Когда лето находит печаль» (внизу) обнаруживается влияние Бёрн-Джонса, смешанное с классицизмом в античном стиле. Прерафаэлитская эстетика возродилась в киноискусстве. На следующей странице – кадр из фильма «Женщина французского лейтенанта» (Карел Райц, 1981).





СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ

«У прерафаэлизма есть только один принцип: абсолютная и бескомпромиссная правдивость во всех произведениях. Она достигается работой над каждой деталью, рисуемой с натуры, и только с натуры».

Джон Рёскин



Полемика

Как и все художественные направления, ниспровергавшие академические каноны изобразительного искусства, творчество прерафаэлитов, прерафаэлизм стали предметом полемики. Достигнув своего апогея в начале 1850-х годов, феномен стал вновь актуален через 20 лет, когда чувственная живопись Россетти и еретические стихи Суинберна подверглись осуждению тем же самым морализирующим консерватизмом.

Чарльз Диккенс стал, благодаря своей известности, самым влиятельным и ярким противником прерафаэлитов. Как ни парадоксально, столь резко выраженное неприятие их творчества с его стороны пошло на пользу художникам. В их защиту на страницах газеты *Times* выступил Джон Рёскин, положив, таким образом, начало долговременному эстетическому сотрудничеству, пережившему как времена подъема, так и периоды отсутствия взаимопонимания.

Критика картины «Христос в родительском доме» Миллеса, 1850

Перед вами – мастерская плотника. На переднем плане – противный рыжеволосый мальчишка в ночной рубашке; он хнычет: кажется, он повредил себе руку, наверняка получив от другого мальчишки, с которым играл на улице; эту руку он показывает коленопреклоненной женщине, такой ужасной в своем безобразии, каковым (трудно себе представить, как человеческое существо может хотя бы одно мгновение прожить с шеей, повернутой таким образом) отличаются и прочие персонажи. Подобное чудовище не стало бы выглядеть хуже и в самом грязном кабаке Франции или самой отвратительной английской пивной. <...>

THE EXHIBITION OF THE ROYAL ACADEMY OF ARTS. MDCCCL.

Произведения, представленные на выставке 1851 года, вызвали бурную критику.



Гравюра Миллеса «Христос в родительском доме» сопровождалась в печати комментарием: «Намеренные искажения персонажей – не в нашем вкусе, но у картины столько достоинств, что эти чудачества вполне извинительны».

Повсюду вы здесь найдете уродство лица, тела или позы. Такие люди, как эти плотники, могли бы быть достопримечательностью больницы, где принимают пьяниц с варикозным расширением вен.

Отрывок из дневника Чарльза Диккенса.
Household Words, 1851

Письмо в *Times*, 7 мая 1851 года

В настоящее время мы не можем, как мы того хотим, подвергнуть полномасштабной цензуре этот странный беспорядок духа и зрения, который, доходя до абсурда, продолжает постоянно нарастать среди молодых художников, называющих себя P.R.B., что в расшифровке означает «Братство прерафаэлитов». Кажется, их вера состоит из полного неприятия общезвестных канонов перспективы и законов игры света и тени, в извращении понятия красоты форм и в особом почтении к малейшей неуклю-

жести сюжетов, как будто специально ищущих каждую неприятную или искаженную черту. Господа Миллес, Хант, Коллинз и, в какой-то степени, г-н Браун, автор большого изображения Чосера, предприняли попытку, исходя из своих принципов, преобразить искусство. Академический Совет, действуя в духе терпимости и нетребовательности по отношению к молодым художникам, позволял им в течение последних трех лет портить стены своими художествами; поскольку мы не в состоянии помешать этим людям, несомненно, способным на лучшее, тратить понапрасну свой талант на уродство и суету, публика имеет право потребовать, чтобы эти оскорбляющие глаз картины прекратили выставляться как примеры мятежного характера этих художников, которые впали в детство своей профессии.

Чарльз Диккенс,
письмо в *Times* 7 мая 1851 года

Письмо в *Times*, 14 мая 1851 года

Сэр,

я уверен, что свойственная вам либеральность позволит выразить на страницах вашей газеты мое сожаление о том, что тон критики, появившейся в *Times* в среду по поводу работ г-д Миллеса и Ханта в Королевской Академии был презрителен и суров.

Я об этом сожалею прежде всего потому, что труд, затраченный на эти произведения, и верность своего рода правде (труд и правдивость – это две вещи, которые не подлежат осуждению) были бы достаточны для того, чтобы поставить их над обычным презрением; и, во-вторых, я считаю, что эти молодые художники переживают сейчас самый критический момент своей карьеры – это грань, после которой они могут как кануть в небытие, так и достигнуть истинного величия; и я также думаю, что дорога, которую они выберут, дорога взлета или падения, зависит от характера критики, с которой столкнутся их произведения.

Эти прерафаэлиты (за прозвище, с позиции здравого смысла, я их похвалить не могу) ни в коем случае не претендуют на имитацию средневековой живописи как таковой. И плохо знают старинную живопись те, кто думает, что работы этих молодых художников на нее похожи. Насколько я могу судить об их намерениях, – потому что, как я уже говорил, не знаю этих людей лично, – прерафаэлиты пытаются извлечь выгоду из тех преимуществ, которые могут дать их искусству сегодняшние знания и изобретения.

Если они пытаются повернуться лицом к прошлому, то лишь для того, чтобы, если они этого захотят, рисо-



«Последние мазки» (1850 г.), набросок Миллеса, воспроизводящий атмосферу перед открытием выставки.

вать то, что видят или представляют себе, не считаясь с установленными правилами. И вот они выбрали себе имя, что, может быть, было напрасно, но допустимо, потому что все художники делали так до Рафаэля и прекратили после него, стремясь скорее рисовать красивые картинки, нежели изображать неприкрашенную действительность. Следствием этого, как известно, явилось то, что историческая живопись от Рафаэля до наших дней находится в упадке.

Джон Рёскин,
письмо в *Times*, 14 мая 1851 года

«Чувственная школа поэзии»

В 1871 году Томас Мейтланд (псевдоним посредственного поэта Роберта Бьюкенена) с враждебностью атаковал Россетти и Симеона Соломона в желчной статье, «Чувственная школа поэзии», которая увидела свет в *Contemporary Review*.

Г-н Россетти может быть представлен как автор, который довел до абсурда все сложные литературные направления, которым в данный момент подвержено его творчество.

У него есть мощные изобразительные способности, развитые пропорционально отсутствию поэтического воображения. Он прекрасно воспроизводит стиль старинных баллад, делая то, в чем признанным мастером считается г-н Суинберн.

Образованные читатели прежде всего распознают в каждой из его поэм отзвуки Теннисона, испорченного стилем Броунингов и кое-где прикрытого какими-нибудь прерафаэлитскими чудачествами <...>.

Наше мнение о Россетти, которым мы и ограничимся, в основном совпадает с мнением о нем *North American Reviewer*, как о человеке с ярко выраженным поэтическим характером и тем самым, несколько отличающемся от наших прочих второсортных поэтов; но сколько-нибудь весомого поэта мы в нем видеть не можем.

Это так, потому что он настолько неестествен, сентиментален и подражателен, что все, что ему можно пожелать по поводу его последней книги, где он до предела опустошает свое сердце, – это самому извлечь из этого больше удовольствия, чем он доставил другим (которые такового не получили).

Таково наше мнение, быть может, оно ошибочно. Мы могли бы его изменить, если бы г-н Россетти был бы моложе и не так пресыщен собой. Собственная «зрелость» фатальна для г-на Россетти.

Роберт Бьюкенен
«Чувственная школа поэзии»:
М. Д. Г. Россетти»,
Contemporary Review,
октябрь 1871 года

«Критическая школа лицемерия»

Россетти счел своим долгом ответить в журнале «*Albenaem*» статьей, озаглавленной «Критическая школа лицемерия». Этот выпад так глубоко ранил художника, что в своей реплике он выглядит растерянным.

Было бы униительно <...> опровергать предъявленное обвинение в том, что я будто бы связан торжественной клятвой с неким обществом, чья цель – восхваление плоти в поэзии и живописи. Можно было бы с улыбкой проигнорировать безумца, бросившего в лицо более-менее здравомыслящему человеку подобное обвинение. Впрочем, того, что я уже сказал, достаточно, чтобы его опровергнуть. Я уверен, что настоящее признание моей поэзии должно уже само защищать мое дело в глазах невинного читателя. Я ничего не говорю о моих картинах, но те, кто их знает, будут смеяться по поводу обвинения, мне высказанного. Да будет мне позволено, однако, избежать столкновения с рядом поэтов и критиков, учитывая реальные условия жизни каждого человека, далекие от его духовных устремлений, в которых ему приходится действовать, – что позволительно в рамках искусства, я бы сказал – как минимум возможно. Я не желаю прятаться от ответственности. Но утверждать, что мое искусство игнорирует или затмевает красоту духа, – это абсолютная ложь, которая может быть выдвинута только человеком предубежденным или тем, кто хочет удовлетворить свою злобу.

Д. Г. Россетти,
«Критическая школа лицемерия»,
Albenaem, декабрь 1871 года

Художники-поэты

Прерафаэлизм – художественное течение, всегда включавшее в себя литературное направление. Многочисленные произведения прерафаэлитов были написаны под воздействием религиозных, исторических, этических и поэтических текстов. Одна из оригинальных черт этого течения заключается в том, что многие художники предпочитали выражать себя через поэзию.



«Никакая печаль не сравнится с той, что заставляет этого мужчину негодовать, а эту женщину – погибать».

Россетти, захваченный поэзией итальянского Возрождения и особенно произведениями Данте, писал с начала своей карьеры до конца 1840-х годов. Но первая публикация его сборника «Поэмы» увидела свет только в 1870 году. Это столь запоздалое открытие для публики объяснялось тем, что Россетти поместил свои поэтические рукописи в гроб Элизабет Сиддел, преждевременно скончавшейся в 1862 году. Тексты были открыты только спустя семь лет. Здесь мы предлагаем нашим читателям познакомиться с отрывками из поэтических произведений Габриэла и Кристины Россетти.

Элизабет Сиддел, ободряемая Россетти, также занималась поэзией. Ее произведения остались неизданными при ее жизни. Благодаря современным исследователям, которые интересовались ролью женщин в прерафаэлизме, яркая личность Элизабет Сиддел и качество ее графических и поэтических произведений были оценены по достоинству. Две поэмы, наполненные постоянно преследующим ее страхом смерти, неотвратимо указывают на трагическую судьбу автора.

Уильям Моррис вел активную литературную деятельность, в том числе написал много стихов. Его первый сборник «Защита Гвиневры и другие стихи», опубликованный в 1858 году, когда ему было 24 года, состоял из 30 текстов, форма которых варьировалась в зависимости от сюжета. Стихотворение, давшее название сборнику, было написано по мотивам легенд о короле Артуре и отвечало средневековому вкусу, принятому в кружке прерафаэлитов. Моррис игнорирует викторианскую мораль, воссоздавая Гви-

невру, бросающую вызов тем, кто упрекал ее в том, что она предала память своего мужа Артура, став любовницей Ланселота.

«Счастливое положение... до конца их жизни»

«Быть может, еще долго шло бы так скандально и неблагополучно их дело, как вдруг выступил на их защиту знаменитый Рёскин, уже прославившийся своим сочинением *Modern Painters* («Новые живописцы»). Он напечатал в газете *Times* (13 и 30 мая 1851 года) две статьи, которые произвели переворот в суждениях публики и обратили ее вкусы прямо в противоположную сторону против прежнего. Прерафаэлитов признали, им дали право гражданства в искусстве, их полюбили, они вошли в моду, и такое счастливое положение осталось (за тремя главными из их числа, по крайней мере) до конца их жизни».

В. В. Стасов. «Искусство XX века»
Избр. соч.: В 3 т. М., 1952, т. 3, с. 601

«Мечта оборвалась... Мало кто пришел им на смену»

Этот человек (Моррис. – *Ред.*) всю жизнь изучавший все новые ремесла, внесший огромную красоту в свои стекла, глины, переплеты, типографские произведения, в свои бумажные обои, свои материи, мебель, ковры, кафели и т. д. и т. д., чувствовал себя поистине рабочим. Звание подлинного достойного рабочего, производителя очеловеченных вещей, *добросовестного* производителя их, стало быть, артиста и отца красоты, Моррис считал гораздо более высоким, чем звание «чистого» художника, часто за гениальным капризничанием забывающего трудную,

продуктивную сущность искусства. Вот почему Моррис так часто оказывался вместе с рабочими во время их протестов и демонстраций. От аристократического представления о стиле в жизни оказался только один шаг до представления социалистического и до перехода на другую сторону баррикады <...>.

На его кооперативных предприятиях лежит печать некоторой утопии. Произведенные ручным трудом изящные вещи не могут стать общим достоянием, и демократическое искусство Морриса увидело свои продукты, украшающими homes исключительно богатых людей. Но это не беда. Принципиальные заветы Морриса на деле соединены с завоеваниями новейшей культуры. Не в этом беда, а в том, что перемерла блестящая плеяда, давшая Англии Рёскина и Россетти, Морриса и Бёрн-Джонса, Мэдокса Брауна и Миллеса, и что же остается? Да ничего! К традициям Англии прибавилось еще одно воспоминание, которое, однако, почти не живет в ее действительности. Нет, пока доминирует капитал, попытке создать искусство общедоступное и осветить тихим его очарованием самые темные углы быта останутся мечтою, превращающейся при немедленном осуществлении в роскошь, доступную только снобам. Придет время, однако, о котором мечтал Моррис, о котором писал он, – в довершение ко всему своему искусству – крупный поэт, – в знаменитой книге «Вести ниоткуда», придет время, когда люди начнут творить не на продажу, а на радость. Но это время наступит еще не завтра, а немало придется потрудиться для ускорения его пришествия.

<...> А пока не без благоговения ходишь по залам павильона Марсан, где всюду чувствуется веяние великой души Мор-

риса. Потому что все его гениальные друзья испытывали на себе его глубокое влияние. Эти торжественно-простые, серьезные по архитектуре ансамбли, спокойные панно, эти изысканные по рисунку, с любовью сработанные вазы и бокалы, эти сотни предметов, сделанных словно с молитвой жизни и гению человечества, влекут и умиляют вас. Но надо всем доминируют изумительные, несравненные ковры Уильяма Морриса, сделанные им, его женою и его друзьями по картонам Бёрн-Джонса. Это цикл легенд о Круглом столе, легенд, выросших из корня бездонно древних саг бретонского народа и неоднократно, проходя сквозь души поэтов более новых, до Теннисона включительно, принимавших, новый колорит и подчинявшихся новым изменениям.

Быть может, ни у кого они не прекрасны так, как у Бёрн-Джонса. Все его действующие лица красивы красотой сдержанной, торжественной, словно слегка испуганной бездонностью пространства и тайн жизни. Эти благородные дамы, складки платьев которых льются и падают так ритмично, которых волосы лежат как золотые венцы, глаза чутко спрашивают и уста таинственно молчат, эти рыцари, преданные и восторженные, полные отваги и любви, эта густая тень замороженных лесов, эти травы и цветы, полные кроткой мудрости, эти животные — наши сестры и братья, — весь мир, сказочный, темный, но в глубине которого чувствуется какое-то радостное обещание: какая это прелесть! Иметь такой ковер, сотканный искусными руками взволнованного артиста, передавший картон всем бархатом оттенков богатой ткани, иметь его перед собою всегда — не значит ли это осветить свою комнату образом, из которого будет

излучаться вера в жизнь и ее предназначение?

Да, искусство Уильяма Морриса и его друзей было великим. И великолепной была их мечта рассеять лучи его по жилищам бедных и трудящихся. Мечта оборвалась. Они спят в своих могилах. Мало кто пришел им на смену. Но их надежда не из тех, что умирает <...>.

А. В. Луначарский. «Уильям Моррис в Париже»,
Собр. соч. в 8 т. Т. 5, с. 323–390.

Первый в ряду прерафаэлитов

<...> Первым в ряду прерафаэлитов следует, несомненно, назвать поэта и художника Д. Г. Россетти. Он внес в поэзию принцип живописности, а в живопись — образы и сюжеты фольклорных и литературных произведений, мечтал о синтезе искусств (правда, исключая музыку). Идея взаимодействия живописи и поэзии пронизывает издававшийся в 1850 году по предложению Д. Г. Россетти прерафаэлитский журнал «Джерм». Стихи и гравюры в этом журнале были едины по темам. По мнению Д. Г. Россетти, все «братья»-прерафаэлиты должны были быть поэтами и художниками. И все же Д. Г. Россетти прежде всего был поэтом; его живопись обращена к литературным темам. Он говорил своему другу Томасу Гордону Хейку в 1870 году: «Я считаю, что я — поэт (в меру своих сил) прежде всего и мои поэтические наклонности главным образом и дают ценность моим картинам; и, хотя только живопись давала мне средства к жизни, я вложил свой поэтический дар именно в поэзию. Вопрос о пропитании во многом делал мою живопись ремесленной и не более, но в своих стихах, не приносящих дохода,



Неосипетский вход на кладбище Хайгейт, где была похоронена Элизабет Сиддел

я оставался бескорыстным и не простиговировал своего таланта...» <...>

В картинах Д. Г. Россетти воспроизводились литературные сюжеты, а в его стихах создавались живописные, зрительные, декоративные образы. Он стремился к тому, чтобы картина вызвала у зрителя поэтическое настроение, как при чтении стихов, а стихотворение оказывало такое же сильное впечатление единым прекрасным образом, как картина <...>.

В стихотворении Д. Г. Россетти «Небесная подруга» (1850) яркими живописными штрихами нарисован образ привлекательной женщины:

Вся глубина вечерних вод
Была в ее глазах...
Волна распущенных волос
Желта, как рожь, была.

В сонетах Д. Г. Россетти стремился «подвигнуть» «монумент моменту» —

рельефно, скульптурно, живописно запечатлеть драматизм переживаний. Он писал «Сонеты к картинам» — произведениям известных художников. Таковы «К Мадонне на скалах» Леонардо да Винчи», «К Венецианской пасторали» Джорджоне», «К Аллегорическому танцу женщин» Андреа Мантеньи». Д. Г. Россетти писал также сонеты и к своим собственным картинам: «Пасха в святом семействе», «Детство Девы Марии», «Лилии», «Сибилла Пальмифера», «Пандора» и др. Поэт стремился запечатлеть в сонете то чувство, которое вызывала картина в зрителе.

Рёскин считал поэзию и живопись Д. Г. Россетти «главной интеллектуальной силой в становлении современной романтической школы в Англии».

Г. В. Аникин. «Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века». М., 1986, с. 271–272.

Повседневная жизнь прерафаэлитов

Американский писатель Генри Джеймс был внимательным свидетелем и часто очень точным критиком художественной жизни Лондона конца прошлого века.

«Высокая худощавая женщина в длинном платье из ткани цвета приглушенного пурпура с копной вьющихся черных волос, ниспадающих крупными волнами по вискам, маленькое бледное лицо, большие темные глаза».

В письме, датированном мартом 1869 года, он рассказывал сестре Алисе о своем первом визите к Моррисам. Помимо скрупулезного описания одновременно изысканной и божественной атмосферы, которая окружала художника, автор письма отдает должное колдовской красоте Джейн Моррис.

«Вчерашний день, дорогая моя сестра, был для меня своего рода апофеозом, поскольку я провел большую часть этого дня в доме г-на У. Морриса, Поэта.

Моррис живет в том же самом доме, где открыл свой магазин, в Блумсбери. Это обветшалый квартал, который раньше был в моде и процветал целый век, с почтенным изображением королевы Анны в центре.

Видишь ли, поэзия для Морриса является второстепенным занятием. Прежде всего, он производитель витражей, фаянсовой плитки, средневековых гобеленов и церковного шитья, — в общем, всего прерафаэлитского, старинного, необычного и, должен добавить, бесподобного. Конечно, всё это делается в скромных масштабах и может производиться в домашней обстановке. Вещи, которые он делает, необыкновенно изящны, драгоценны и дороги (они превосходят по цене предметы самой боль-



Моррисы на водном курорте в Эмсе (карикатура Россетти, 1869 г.).

шой роскоши), а потому что его фабрика не может иметь слишком большого значения. Но все, что он сотворил, — восхитительно и превосходно.

Его личность гораздо любопытнее, чем все остальное. Он создает в своей голове и своими руками все образы и мотивы, использованные в его настенных ковриках, и больше того, делает последние своими собственными пальцами, ему также помогают его жена и маленькие дочери.

О, моя дорогая, что это за женщина! Она прекрасна во всем. Представь себе высокую, худощавую женщину, в длинном платье из ткани цвета приглушенного пурпура, из натуральной материи до последнего шнурка, с копной вьющихся черных волос, ниспадающих крупными волнами по вискам, маленькое и бледное лицо, большие темные глаза, глубокие и совсем сунберновские, с густыми черными изогнутыми бровями, рот как у «Орианы» в нашем иллюстрированном Теннисоне, высокая открытая шея в жемчугах, и в итоге — само совершенство. На стене висел ее портрет почти в натуральную величину кисти Россетти, настолько странный и нереальный, что если бы вы его видели, то приняли бы за болезненное видение, но необыкновенной похожести и верности чертам.

После обеда (я остался на обед с м-ль Грейс, м-ль С.С.), Моррис прочитал нам одну из своих неизданных поэм, отрывок из следующей части своего «Рая», совсем не земного, а его жена, страдая от зубной боли, отдыхала на софе, с платком у лица. Мне казалось, что было что-то фантастичное и удаленное от нашей настоящей жизни в этой сцене: Моррис, читающий плавающим античным размером легенду о чудесах и ужасах (это была история Беллерофонты), вокруг нас живописная подержанная мебель квартиры (каждый предмет — образчик чего-либо), и, в углу, эта сумрачная женщина, молчаливая и средневековая со своей средневековой зубной болью.

Генри Джеймс, «Переписка» Кембридж, *Harvard University Press*, 1974, в кн.: «Прерафаэлиты», *Christian Bourgois éditeur*, 1898



Образец ткани «Тюльпан», созданный в 1875 году

Высказывания

Джон Рёскин, первые произведения которого были своего рода манифестом для художников при создании «Братства», стал, с момента своего выступления в Times в 1851 году, теоретиком прерафаэлизма. Между критиками и художниками начался интеллектуально плодотворный диалог, иногда сложный с точки зрения человеческих отношений. Его вели между собой художники как «первого поколения» движения, представленного на публичной лекции 1853 года, так и «следующего поколения», особенно Бёрн-Джонс.

Прерафаэлиты, как их объясняет Джон Рёскин

Сюжет, к которому я хочу привлечь ваше внимание этим вечером, является результатом некоторого раскола, произошедшего несколько лет назад среди английских художников.

Этот раскол или ересь, которая к нему ведет, была спровоцирована, как вы уже, без сомнения, знаете, маленькой группой очень молодых людей, и сводится главным образом к утверждению, что принципы, которые превалировали в художественном воспитании последние три сотни лет, полностью ошибочны, и мы должны руководствоваться теми, которые царили до эпохи Рафаэля. Принимая эти принципы, наши молодые люди выбрали как род связи, укрепляющей их единство, неудачное и несмешное комичное название «Братство прерафаэлитов».

Вы не должны также игнорировать, что критика резко ополчилась на эту ересь и использовала против нее все свое влияние, что не помешало новому течению найти свое место под солнцем, а их картинам — стать очень популярными.

Наша система образования пагубно действует на большинство тех, кто ей подчиняется. Она смущает и парализует самых сильных. Нет современного художника, чье искусство не развилось бы вопреки тому, что ему преподавали с юности, и кто, какими бы достоинствами он ни обладал, не пережил бы разочарования, прежде чем победить.

Но пришло время, которое положит конец существующему положению вещей. Нет ничего более необычного, чем то, как появились люди, которые собираются это осуществить.

Тем не менее это ученики тех же самых школ, получившие то же самое образование, которое долгое время



Джон Рёскин и Данте Габриел Россетти, сфотографированные 29 июня 1863 года в саду у дома Россетти, Чейн Уок, в Челси

парализовало наших художников. Но эти молодые люди испытывают такое же отвращение к копированию античных статуй, которые ставят перед ними. Иногда они их копируют, как предписано, и делают это, может быть, даже лучше, чем кто-либо другой, достигая больших успехов, но все же ненавидя свою работу. Наконец, им разрешают рисовать с натуры. Тут они обнаруживают, что жизнь весьма отличается от античных образцов, и утверждают это. Их учителя внушают им, что античность лучше, и что жизнь изображать не надо. В конце концов, ученики договариваются между собой о том, чтобы все-таки любить и рисовать жизнь; они так верно этому следуют, что их учителя объявляют их потерянными навсегда, а товарищи осивствуют их, как только те появляются в классе. Но их это не беспокоит, они сохраняют единство, пассивно сопротивляясь как шиканью, так и проповедям. Случайно им попадают в руки несколько гравюр с произведений Джотто, несколько слепков с произведений Гибerti. Они узнают в этих произведениях то, чего они раньше не видели, что-то сильное и вечно правдивое. Продолжая свои поиски, они сами открывают большую часть того, что я вам представил сегодня вечером. Они формируют группу и принимают этот крестовый поход, который был уже достаточно победоносным и который приведет в будущем к полному и безоговорочному триумфу.

Главная ошибка, которая помешала до этого момента некоторой части широкой публики следовать за ними, скоро будет искоренена. Эта ошибка

JOHN RUSKIN

CONFÉRENCES

L'ARCHITECTURE

LA PEINTURE

заклучалась в утверждении, что вместо того, чтобы желать возврата *принципов* примитивного искусства, эти художники намеревались возродить свое *невежество*. Эта мысль происходит из некоторой грубости, кото-

рая ощущалась в их первых произведениях и должна была проявляться от усилия написать натуру как в зеркале. Ошибка распространилась частью из ревности их вытесненных соперников, частью из пагубного и неизлечимого невежества всего так называемого общества критиков искусства, которые информируют прессу. Никакое мнение не является более необоснованным и смехотворным. Утверждалось, что прерафаэлиты не умеют рисовать, несмотря на то, что самый замечательный из их членов был буквально осыпан медалями Академии за рисунок. Утверждалось, что они не владеют перспективой, и эта критика исходила от людей, которые понимали в перспективе не больше, чем в астрологии. Утверждалось, что они грешат против настоящей правды, и это мнение было выдвинуто критиками, которые никогда не нарисовали с натуры ни листочка, ни цветка. И когда наконец это сплетение клеветы и абсурда не встретило поддержки, когда публика была вынуждена признать, что стиль прерафаэлитов был верен и соответствовал натуре, выдумали ложь, что они копируют фотографии. Вы видите, как эта последняя низость преда-ла все остальные. Она признает их приверженность правде, стараясь обвинить их в обратном. Но она была уничтожена вызовом, брошенным

всем противникам новой школы, спровоцировав их воспроизводить прерафаэлитскую живопись, или что-то похожее на нее, при помощи любых фотографий.

Позвольте мне немедленно освободить ваши умы от всех этих сомнений и ответить на всю эту клевету. У прерафаэлизма есть только один принцип:

абсолютная и бескомпромиссная достоверность во всех произведениях. Она достигается работой над каждой деталью, рисуемой с натуры, и только с натуры.

Все прерафаэлитские пейзажи написаны на открытом воздухе, до самого последнего мазка, в соответствии с реально существующим пейзажем. Каждый прерафаэлитский образ, с какой бы экспрессией он ни был изображен, это портрет реально существующей личности. Каждый предмет, каким бы эфемерным он ни казался, написан таким же образом.

И еще одна причина, по которой некоторыми художниками так яростно была атакована школа, — это тщательность и огромный труд, свойственный ее членам. Этот метод, говорящий в их пользу, можно противопоставить принятому ныне небрежному и неопределенному стилю.

Джон Рёскин, «Прерафаэлизм», 4-я лекция, прочитанная в ходе «Лекций по архитектуре и живописи», Париж, 1910 год

Английская школа по Делакруа

В рамках Всемирной выставки 1855 года в Париже произведения прерафаэлитов были впервые выставлены на континенте. Восторженное суждение англофила Делакруа слегка оттенено ироничным взглядом Теофила Готье. Два текста отражают на-

строения французов по отношению к этой живописи, которые будут колебаться между восхищением и отторжением.

Шампросэ, 17 июня. Сегодня в воскресенье, на следующий день после выставки, я с утра думаю об особенном шарме английской школы. Та малая часть их произведений, которую я увидел, осталась в моей памяти. У этих художников есть настоящая тонкость, которая превалирует над всеми попытками подражания, которые проявляются тут и там,



Деталь картины «Приказ об освобождении» Миллеса, представленной на Всемирной выставке 1855 года

как в нашей унылой школе живописи. Тонкость у нас встречается очень редко: кажется, что все сделано громоздкими приспособлениями и, что еще хуже, вульгарными и тупыми умами.

Сравните, к примеру, «Приказ об освобождении» Ханты или Миллеса, неважно кого из них, с нашими примитивами, византийцами, для которых главное — стиль, глаза которых зафиксированы на картинах прошлого и которые берут оттуда только напряжение,

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855.

BEAUX-ARTS.

без придания картине собственных черт. Эта толпа унылых посредственностей огромна; ни одной правдивой черты, идущей от души, такой, как этот малыш, спящий на руках у матери. Его шелковые волосы, его сон, даже покрасневшие ножки — все здесь исполнено правдивости и чувства.

Шампросэ, 30 июня.

9 часов утра, в Жюри. Я снова вижу Кокереля и Тейлора, старых знакомых; я провожу здесь время до полудня, рассматривая живопись англичан, которой я восхищаюсь; я по-настоящему очарован овцами Ханта.

Эжен Делакруа,
«Дневник», 1855 год

Другой взгляд, Теофиль Готье

Если Малредди, как истинный английский художник старой закалки, следует прямой линии Хогарта и Уилки, аккумулируя все достоинства и ошибки своей породы, за исключением отдельных черт лица, что отличает его от его предшественников, г-н Миллес не придает значения ни прошлому, ни настоящему британской школы. Он отстраняется и полностью изолируется в своей оригинальности, как в неприступной башне, под готическими стрелами свода круглого зала, который служит ему мастерской, освещенной лучом света, проникающим сквозь узкую бойницу. Он работает с молитвенной простотой Хеммелинга, красками Ван

Эйка и скрупулезным реализмом Гольбейна так, словно с того дня время не перевернуло уже четыре-пять раз свои песочные часы. Миллес мог бы поставить Рафаэля в дверях рая, под предлогом светскости и маньеризма, как это делали некоторые архаичные немцы.

Три картины Миллеса, бесспорно, самые оригинальные на Всемирной выставке, и даже самому невнимательному посетителю нельзя не остановиться перед ними. Многие из художников нашего времени искали среди множества существующих теорий «наивность в живописи», большей частью по ту сторону Рейна, но никто из них не довел свою систему так отважно до конца. Что отличает произведения Миллеса от попыток подобного рода, так это то, что он не ставит себе целью делать подобие более или менее удавшихся копий из старой живописи, он исследует натуру душой и глазами художника XV века.

Надо признать, что издали «Офелия» Миллеса немного похожа на куклу, тонущую в ванночке; но приблизитесь, и вы будете поражены чудесным миром деталей. Полотно оживет и придет в движение перед вашими глазами. Покажется, что вы лежите на берегу, и вот перед вами понемногу открываются тысячи образов, которые вы поначалу приняли за смешанную зеленую массу. Все время что-то новое, что-то неожиданное, не замеченное ранее будет привлекать ваше внимание.

В очаровательной наивности натурализма этой картины есть нечто

странное, быть может, более отвечающее сюжету, чем осознанная ее сторона. Невозможно потратить больше времени на безумную Офелию, но все же не думайте, по описанию, ни о чем шекспировском или романтическом в том смысле, который мы обычно вкладываем в эти слова. Это некая фантазия, исполненная с потрясающим терпением, и даже самый вьедливый ботаник не сумеет найти здесь ни одной жилки, ни лепестка, ни пестика, выполненных неточно!

Г-н Хант относится к тому же направлению, что и Миллес. Кто ученик, кто последователь? Когда они пришли с похожими мыслями к похожему же результату? Это мы обсуждать не будем.

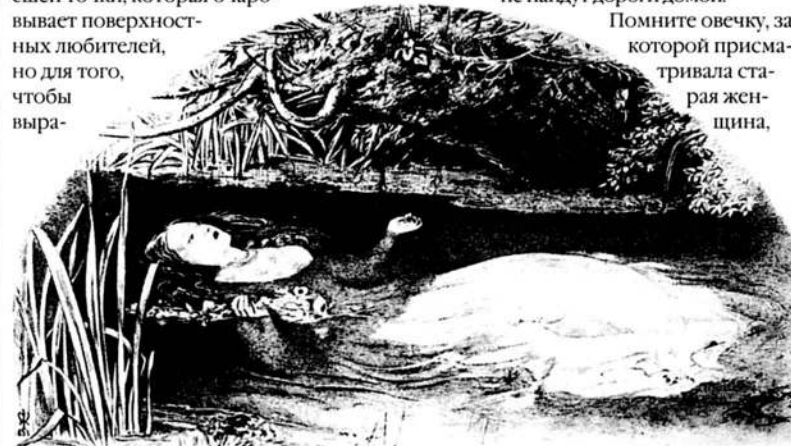
Картина «Клавдио и Изабелла» написана в странной манере, которую мы уже отмечали у Миллеса, и в чем мы себе с трудом отдаем отчет. Верность и законченность передачи изображения доведены здесь до совершенства, но не для того, чтобы достигнуть той наивысшей точки, которая очаровывает поверхностных любителей, но для того, чтобы выразить

настоящую суть в досконально изученных деталях.

Мы думаем, что господа Миллес и Хант станут основоположниками целой школы в Англии. Категоричность их системы соблазнительна для точных умов; но мы сомневаемся, что наши реалисты будут когда-либо ее копировать: для этого нужно слишком много времени, сознательности, воли и наблюдательности. Отдавая им должное, чего они вполне заслуживают, и что, возможно, не будет сделано в полной мере по причине странности их образов и их шокирующей оригинальности, мы опасаемся, как бы они не погибли в этой схватке с природой.

Что нас заставляет этого опасаться, так это картина г-на Ханга, названная «Заблудшие овцы», где художник решительно начинает битву на поле пейзажа и предлагает дуэль реальности. Овцы, выпущенные из своего загона, оказались среди колючего кустарника и горных уступов и блеют, обеспокоенные тем, что не найдут дороги домой.

Помните овечку, за которой присматривала старая женщина,



«Офелия г-на Миллеса немного похожа на куклу, тонущую в ванночке; но приблизитесь, и вы будете поражены богатым миром деталей».

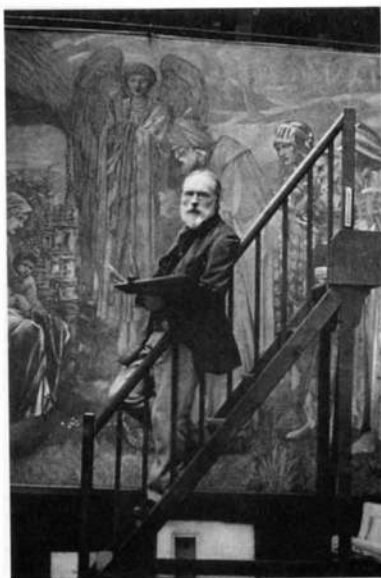
на одной из последних картин, выставленных Миллесом? Эта овечка, со свежестриженной пахучей шерстью, была лишь размытой абстракцией, недоделанным эскизом по сравнению с животными Ханта. А пейзаж? Остановитесь, чтобы созерцать его, он стоит того. Под странной зеленой омытого голубыми тенями и позолоченного солнцем газона вы проследите каждую складку местности, вы обнаружите растения, примятые проходившим стадом, места, где видны проблески спрятанной от глаз воды, работа, которая свела бы с ума китайца!

Поскольку художник, решивший не идти ни на какие жертвы, не может, несмотря на всю свою утонченность, провести на полотне с математической точностью линию горизонта, получается, что детали становятся слишком важными и рассматриваются, как под микроскопом, травинка притягивает столько же внимания, что и дерево. Это особый феномен, на выставке, пожалуй, нет другой картины, которая бы так же смущала взгляд, как «Заблудшие овцы»; картина, которая кажется ложной, на самом деле – самая верная.

Теофиль Готье,
«Изящные искусства в Европе»,
Братья Мишель Леви, 1855 год

Бёрн-Джонс и Франция. От энтузиазма...

Французская критика по-настоящему приняла Бёрн-Джонса в 1878 году, когда художник представил три произведения, среди которых была картина «Искушение Мерлина» на Всемирной выставке в Париже. Четыре года спустя критик Эрнест Шено вернулся ко времени восторженного открытия им этого художника.



Бёрн-Джонс на фоне одной из своих росписей – «Вифлеемская звезда...»
Справа – автокарикатура

Художники Великобритании не ищут мотивов для героических композиций в мифах античности, а ищут их в легендах национальных поэтов. Эта форма эстетического вдохновения достойно представлена в лице господина Бёрн-Джонса.

В моих глазах произведения Бёрн-Джонса приобретают важное значение в том смысле, что этот художник единственный, чей особенный талант рисовальщика, мастера композиции и колориста находится на уровне его поэтических представлений. Этот немногочисленный состав составляет редкое и выдающееся достоинство трех работ г-на Бёрн-Джонса: «Мерлин и Вивiana», по поэме Альфреда Теннисона, «Любовь среди развалин» и «Любовь исцеляющая». Здесь стиль достигается строгой элегантностью рисунка, про-

никновенными поисками мимики и экспрессии, богатством тонов в слегка приглушенной гамме и скрупулезным следованием деталям, любовно исполненный вплоть до самых мельчайших черт: цветок, кустарник, дверной косяк, как и контур века или тонкий рисунок ногтя на босой ноге молодой женщины. Эта любовь к правдивости, поставленная на службу возвышенному воображению, придает картинам дополнительную ценность, делая их эмоциональными и поэтически преображенными, чего безуспешно пытаются достичь, пренебрегая правдой, многие молодые французские художники, работающие в традициях Академии.

Быть влюбленным в реальность – это искусство, которое с не меньшей глубиной затрагивает и поэзию. Именно эта страсть к реальному помогает достигать столь прекрасных поэтических результатов.

По редкому стечению обстоятельств и после долгих лет борьбы английская публика поняла это направление в искусстве и поэзии. Этот успех обязан, без сомнения, самим произведениям, но и, надо это повторить, благодаря еще и яркой защите г-на Джона Рёскина.

Эрнест Шено,
«Английская живопись», Париж,
1882 год

К усталости...

Но произведения Бёрн-Джонса перестали встречать такой

же, как раньше, любезный прием во Франции в середине 1890-х годов. Вкусы публики изменились, и эстет Робер де Монтезью предчувствовал тогда, что искусство, так долго соблазнявшее символистские и декадентские французские круги, подходит к своему пределу.

Холодное здравомыслие в концепции и постоянная кропотливость в исполнении – вот то, чем г-н Бёрн-Джонс разочаровал зрителей, жаждущих страстных и болезненных полотен, сияющих красотой сквозь руины неудовлетворенных попыток и мучительных проб.

Это безупречное исполнение, это непогрешимое мастерство в скрупулезной работе придают тому, что исходит из-под этой кисти, некий оттенок «текстильности», что, в свою очередь, придает шарм только игре цвета и отдельным искусно выполнен-

ным деталям. Разве картины Бёрн-Джонса менее декоративны, чем его гобелены, посуда, мозаики и позолоченные горельефы?

Да, полотна Бёрн-Джонса – это самые настоящие гобелены. А потому лучшими произведениями, где натура проявляется с большей свободой и чистотой, являются его чисто декоративные работы.

Робер де Монтезью,
«Призрак Бёрн-Джонса (1894)»,
Париж, 1898 год



и painted masterpieces.

Открывая заново

После окончательного заката в 1890-х годах прерафаэлизм пробудил к себе новый интерес критики в первой половине XX столетия. Единственными, кто осмелился нарушить молчание в 1930-е годы, оказались сюрреалисты. Но настоящее возрождение состоялось после войны, благодаря публикации в 1948 году книги Робина Айронсайда и Джона Гира «Художники-прерафаэлиты». В 1960-х годах, газета *Suining London* отнесла прерафаэлитов к современным художникам, тем самым пробудив новый интерес к их творчеству.

Огромная популярность картины Ханга «Светоч мира» объясняет его постоянный уклон в сторону религиозных сюжетов.



Сальвадор Дали

Помимо того, что он просто интересен с исторической точки зрения, текст Сальвадора Дали дает довольно верный анализ по меньшей мере невротичной женственности, развитой в прерафаэлитском воображении.

Как Сальвадору Дали не восхититься явным сюрреализмом английского прерафаэлизма? Художники-прерафаэлиты представляют нашему вниманию, заставляя сиять перед нашими глазами, одновременно самых желанных и самых ужасающих женщин, которые только могут быть. Речь идет о том виде существ, которые несут в себе больше всего ужаса и тревоги: это плотские фантазмы из области «ложных воспоминаний» детства, это студень из самых преступных чувственных снов. Прерафаэлизм ставит на стол это сенсационное блюдо из вечно женственного, приправленное возбуждающей моральной специей респекта-

бельного «отвращения». Эти телесные воплощения до предела идеальных женщин, эти горячечные и трепещущие материализации, эти вялые Беатриче и Офелии в цветах производят на нас, когда мы видим отблеск их волос, тот же самый недвусмысленный эффект притяжения и отвращения, что и нежное брюшко бабочки, просвечивающее сквозь ее крылья. Есть что-то болезненное и обморочное в изгибах

шей, поддерживающих головы этих женщин с тяжелым взглядом, глазами, полными застывших слез, с густыми тяжелыми волосами, уставшими от свечения ореолов. Есть такая же неизлечимая усталость плеч, согбенных под тяжестью буйного цветения этой легендарной некрофильной весны, о которой расплывчато говорил Боттичелли. Но Боттичелли был еще слишком близок к живой плоти мифа, чтобы достичь этой утомленной, великолепной и чудесным образом материальной славы всей психологической лунной «легенды» Запада.

Сальвадор Дали, «Спектральный сюрреализм вечно женственного в прерафаэлизме», *Minotaure*, № 8, 1936

Джереми Маас

Джереми Маас был известным лондонским торговцем, специализировавшимся на живописи Викторианской эпохи. Его воспоминания позволяют представить себе заново произошедшее открытие искусства, обреченного на жалкую участь, которая была уготована ему предыдущим поколением любителей и коллекционеров. Сперва это дело шло робко, затем постепенно оживлялось и стало коммерчески успешным.

Зимняя выставка 1951–1952 годов в Королевской Академии «Первые сто лет Королевской Академии, 1769–1868» завершила совершенствование моего воспитания. Когда я пишу, в моей памяти возникают образы, и я смотрю с некоторым замешательством на эти ужасно наивные записи, сделанные ручкой на полях, когда мне было 23 года. Там я впервые увидел «Изабеллу» Миллеса; «Марианна» и «Ариэль» обма-

нывает Фердинанда» (это восхитительное полотно было мне одолжено позже его настоящим владельцем для выставки) тоже составляли часть экспозиции. Была там и «Маленькая слепая», ставшая одной из моих любимых картин. Недалеко была вывешена большая версия картины «Овец из Баа» Форда Мэддокса Брауна и «Дробильщик камней» Бретта. «Скучно», — записал я на полях со стрелкой к каждой картине. Я сказал бы, что они до сих пор не относятся к числу моих любимых, в противоположность «Раненому всаднику» Бёртона, которого я относил, как и сейчас, вместе с «Чаттербоном» Уоллиса — обе находятся в Галерее Тейт — к самым великим шедеврам этой школы живописи. Среди других я увидел в первый раз «Нерадивого пастуха» Ханга, одну из моих любимых картин этого автора, (другое полотно называлось «Валентин спасает Сильвию»). Я думал всегда, что творчество Ханга должно было быть отмечено его поездкой в Святую Землю. С моей точки зрения, полотна Ханга, которыми можно бесконечно наслаждаться, это те, которые в большинстве своем были написаны до 1850-х годов, во время его первого посещения Святой Земли. Самая сильная и известная из созданных там картин — «Козел отпущения». Она тоже была представлена на выставке. Когда «Козел отпущения» был выставлен в первый раз в Королевской Академии в 1856 году, публика делала вид, что не может отличить его голову от хвоста, и эта картина была воспринята всеми, в том числе и Рёскином, как поражение. Вот что написала моя рука: «Абсолютно удивительно», но это утверждение при первом взгляде на картину было, быть может, несколько неправильным. Ясно одно: в начале 60-х годов прерафаэлиты уже достаточно созрели для общего ожив-

ления интереса к ним, не только в связи с изменением вкусов публики, но как уже давно ожидаемое явление, охотно предоставляющее себя для академических исследований. Это милостивое возвращение внимания состоялось за семь или восемь лет до основного всплеска интереса к живописи викторианской эпохи как таковой.

1960-е годы были такими же захватывающими в плане общественной истории или истории искусства, как и 1860-е. Без сомнения, движение «хиппи» и его отголоски в Англии в нравах, манере одеваться и вести себя многим обязаны воображению и идеалам прерафаэлитов. Каждый из нас, кто присутствовал на выставке, должен был почувствовать, что там он находился среди множества молодых людей, которые пришли к тому, что сами стали похожи на образы картин, которые они созерцали.

Джереми Маас, «Прерафаэлиты: личный взгляд»,
в *Pre-raphaelite Papers*,
Публикации «Галереи Тейт», 1984

Питер Гринуэй

Для своего фильма «Утонуть в числах» Питер Гринуэй черпал вдохновение, наслаждаясь прерафаэлитскими пейзажами. Он объяснял этот шаг тем, что изображения английского пейзажа именно прерафаэлитами глубоко укоренились в обществе, заняв свое место среди основных предпочтений в живописи.

Миллес и Хант провозглашали себя прерафаэлитами, но их сюжеты и мораль были викторианскими. После 1860-х годов интерес к этому особому жанру драматизированного «морального» пейзажа упал, и большая часть таких картин на долгое время вышла

из моды. Они расценивались и продолжают расцениваться как слишком «литературные». Некоторые рассматривали их как «устаревшие» и ставили им в упрек «избыток чувства». Заняв их место, ведущую роль получили современные течения во Франции. Что было особенным в этих картинах, так это сверхчувствительное воспроизведение света, особенно солнечного света и погодных феноменов, скрупулезно изученных. Эта забота о точном воспроизведении видимого мира настолько сильна, что делает болезненным его созерцание. Их устремления были также в высшей степени моральными. Иногда эта мораль проста или достаточно провокационна, чтобы смутить. Часто она сложна и проблематична. Иногда она достаточно загадочна, чтобы настойчиво интриговать. Холман Хант – производитель загадок.

У Уильяма Холмана Ханта есть одна картина «Нерадивый пастух», которая с бесконечной регулярностью воспроизводилась в книгах и периодических изданиях послевоенных лет. Я открыл ее в 50-е годы, и хорошим тоном было считать эту картину плохой. Самое злое обвинение заключалось в том, что она является «повествовательной» и «литературной». Теперь я пришел к мысли, что эта картина не более повествовательна (или повествовательна), чем многие другие, например чем картины Вермеера. И я подозреваю, что ее плохая репутация в 50-е годы связана с другими факторами, а именно – с распространением ее посредственных репродукций, общим недоверием к явлениям Викторианской эпохи, а также реакцией против часто усматриваемого в ней шовинистического интереса к «зеленой смеющейся Англии». Это также слишком символическая живопись, что является преступлением в Англии, присое-

диненной в конечном итоге против ее воли к материковым опытам.

Питер Гринуэй,
«Страх утонуть в числах»,
Правила игры, Ди Вуар, Париж, 1988.

Живопись прерафаэлитов и фотография

Аарон Шарф был первым историком фотографии, который серьезно проанализировал связи между живописью и фотографией в XIX веке. Его размышления о прерафаэлитских поднимают вопросы, которые касаются как прямого использования художниками фотографии, так и ее влияния на композицию и эстетику прерафаэлитских картин.

Мысли Рёскина о живописи с натуры как будто входят в противоречие с другими его рекомендациями, относящимися к фотографии, которая, как он отмечал, может быть полезной художникам. Но он думал, что она служит лишь для этюдов или рисунков, а не для того, чтобы писать картины. Поскольку фотографии открывают тонкости контуров или тона, он признавал, что здесь следует многому научиться. Так что нельзя недооценивать их полезности для работы в мастерской.

Форд Мэддокс Браун, например, писал в своем дневнике (12 декабря 1847 года), что он «пошел посмотреть на Марка Энтони на дагерротипе: с идеей вдохновиться на написание лиц на полотне и чтобы выиграть время». Фотографический аппарат помогал собрать этюды воедино и экономить художнику стоимость нескольких сеансов позирирования. Так, Эдвард Бёрн-Джонс и Уильям Моррис фотографировали в разных позах модель, одетую в рыцарские доспехи.

У Россетти было несколько фотографий Джейн Моррис, которые,

возможно, были использованы в рисунках или картинах.

На портрете кисти Миллеса Рёскин стоит на скалистом откосе перед нагромождением камней, которые контрастируют с задним планом, и на их фоне фигура кажется словно наложенной сверху. В «Осенних листьях» объекты переднего плана кажутся отрезанными от заднего плана, четкие и легкие контуры фигур отделяют их от пейзажа, который виден вдаль. Рёскин отмечал в 1870 году, что некоторые фотографии «показывают тонкую светящуюся линию по краям темных объектов», а раньше, в 1859 году, обсуждались способы, как этого избежать.

Аарон Шарф,
«Использование фотографии прерафаэлитами»,
Art and photography, 1968



Фотография Томаса Карлейля, этюд для картины «Труд» Ф. М. Брауна

БИБЛИОГРАФИЯ

Основные произведения

- Bruckmuller-Genlot D., *Les Préraphaelites*, Paris, Armand Colin, 1994.
 -Hilton T., *The Pre-Raphaelites*, Londres, Thames and Hudson, 1970 (nombreuses rééditions).
 -Parris L., *The Pre-Raphaelites*, Londres, Tate Gallery Publications, 1984 réédité en 1994.
 -Treuhertz J., *Victorian Painting*, Londres, Thames and Hudson, 1993.
 -Warner M., *The Victorians, British Painting 1837–1901*, Washington, National Gallery of Art, 1997.
 -Wildman S., *Visions of Love and Life. Pre-Raphaelite Art from the Birmingham Collection*, England, Alexandria, Virginie, Arts Services International, 1995.
 -Wilton A. et Upstone R. *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts, Symbolism in Britain 1860–1910*, Londres, Tate Gallery Publishing, 1997.

Сборники статей

- Parris L., *Pre-Raphaelite Papers*, Londres, Tate Gallery Publications, 1984.
 -Harding E., *Re-framing the Pre-Raphaelites. Historical and Theoretical Essays*, Hants, Solar Press, 1995.

Антологии

- Hares-Stryker C., *An Anthology of Pre-Raphaelites Writings*, New York, New York University Press, 1997.
 -Lemaire G.-G., *Les Préraphaelites entre le ciel et l'enfer. Une anthologie*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1989.

Мемуары художников

- Burne-Jones G., *Memorials of Edward Burne-Jones*, Londres, Macmillan and CO, 1904.
 -Millais J.G., *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, Londres, Methuen and Co., 1899.
 -Rossetti W.M., *Dante Gabriel Rossetti: his family letters with a memoir*, Londres, 1895, réédité par AMS Press, New York, 1970.
 -Rossetti W.M. (ed.), *Preraphaelite Diaries and letters*, 1900.
 -Surtees V., *The Diary of Ford Madox Brown*, Londres, New Haven, 1981.

Монографии

- Edward Burne-Jones (1833–1898)*, Paris, RMN, 1999.
 -*William Morris*, Philip Wilson Publishers, Victoria and Albert Museum, Londres, 1996.
 -Surtees V., *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828–1882). A Catalogue raisonné*, Oxford, 1971.

МУЗЕИ

Произведения прерафаэлитов хранятся главным образом в Великобритании.

Великобритания

Бекслихет (Кент)

- Рэд-Хаус

Бирмингем

- Музей и художественная галерея в Бирмингеме

Кембридж

- Музей Фицуильяма

Ливерпуль

- Галерея искусств леди Левер

Лондон

- Галерея Тейт
 - Музей Виктории и Альберта
 - Галерея Уильяма Морриса

Манчестер

- Художественная галерея г. Манчестера

Оксфорд

- Музей Ашмола
 - Оксфордская объединенная библиотека (фрески)
 - Кельмскотт Мэнор (Оксфордшир)

Саутгемптон

- Городская галерея искусств Саутгемптона

Соединенные Штаты

Уилмингтон

- Музей искусств Делавера
 - Нью-Хевен (Коннектикут)
 - Йельский центр британского искусства

Пуэрто-Рико

Понс

- Музей искусств

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ОБЛОЖКА

1-й лист
 Д. Г. Россетти, «Прозерпина», деталь, 1873–1877, Галерея Тейт, Лондон
 Э. Бёрн-Джонс, «Мирингам, сестра Моисея и Аарона» (также называется «Портрет Марии Замбако»), витраж, 1872, Уотерфорд, Хертфордшир.
 Корешок
 Д. Г. Россетти «Астарта Сирийская», 1877, Галерея искусств Манчестера.

РАЗВОРОТ

1. Д. Г. Россетти, «Беседка» (*The Bower Meadow*), (деталь) 1871–1872, Галерея искусств Манчестера.
 2. Чарлз Олстон Коллинз, «Мысли монастыря» (деталь), 1850–1851. Временная экспозиция музея Ашмола, Оксфорд.
 3. Д. Г. Россетти, *Ecce Ancilla Domini* (деталь), 1849–1850, Галерея Тейт, Лондон.
 4. Дж. Э. Миллес «Маринья» (деталь), 1850–1851, Галерея Тейт, Лондон (коллекция Мейкинсов).
 5. Артур Хьюз, «Апрельская любовь» (деталь), 1855, Галерея Тейт, Лондон.

6. Уильям Моррис, «Королева Гвиневра» (деталь), 1858, Галерея Тейт, Лондон.
 7. Э. Бёрн-Джонс, «Околдованный Мерлин» (деталь), 1870–1874, Коллекция попечителей национальных музеев и галерей Мерсейсайда, Ливерпуль (Галерея искусств леди Левер).
 9. Д. Г. Россетти, «Беседка» (*The Bower Meadow*), 1871–1872, Галерея искусств Манчестера.

ГЛАВА I

10. У. Холман Хант, «Канун святой Агнессы», масло, холст, 1848, Галерея Гидхолл Арт, Корпорация музеев Лондона.
 11. Артур Хьюз, по эскизу У. Холмана Ханта, «Братство прерафаэлитов», 1848, см. в У. Холман Хант «Прерафаэлизм и братство прерафаэлитов», 1905.
 12. Вверху: Уильям Холман Хант, «Портрет Миллеса», рисунок, 1853. Частная коллекция.
 12. внизу: Д. Г. Россетти, «Автопортрет», рисунок, 1847, Национальная портретная галерея, Лондон.
 13. Вверху: Национальная галерея, Трафальгарская площадь, гравюра Р. Сандса, по Т. Аллому, 1836. Коллекция Питера Джексона.

13. внизу: Д. Г. Россетти, «Портрет Холмана Ханта», рисунок. Музей и галерея искусств Бирмингема.
 14. Рафаэль, «Преображение», музей Ватикана.
 14–15. Дэвид Уилки, «Молитва перед обедом», 1839, Музей и картинная галерея Бирмингема.
 15. Сэр Джошуа Рейнолдс, гравюра, фронтиспис к *Works of Sir Joshua Reynolds*, 1801.
 16. Вверху: Королевский трон, Палата Лордов, Вестминстерский дворец, Лондон.
 16. середина. Эскизы Чарльза Барри для нового Парламента, акварель. Королевский музей британских архитекторов, коллекция рисунков, Лондон.
 17. Джозеф Нэш, «Палата лордов», гуашь, 1851. Вестминстерский дворец, коллекция искусства.
 18. Вверху: Фридрих Овербек, «Италия и Германия», 1828. Дрезден, картинная галерея, Новые Мастера.
 18. внизу: Джусто де Менабуон, «Коронация Девы» (деталь), Национальная галерея, Лондон.
 19. Форд Мэддокс Браун, «Чосер при дворе короля Эдуарда III», 1845–1851, картинная галерея Нового Южного Уэльса, Сидней.
 20. Джон Рёскин, «Ска-

лы в Гленфинласе», акварель, 1853. Временная композиция музея Ашмола, Оксфорд.
 21. Вверху: «Современные художники», титульный лист.
 21. внизу: Джон Рёскин, Автопортрет, акварель, фронтиспис к *Жизни Рёскина* В. Г. Коллинвуда, 1893.
 22. Вверху: Д. Г. Россетти, «Данте, рисующий ангела в день первой годовщины смерти Беатриче» (деталь подписи), тушь, 1853. Бирмингемский музей и картинная галерея.
 22. внизу: Дж. Э. Миллес, «Изабелла» (деталь), 1848–1849, Коллекция попечителей национальных музеев и картинных галерей. Мерсейсайд, Ливерпуль (картинная галерея Уолкера).
 23. У. Холман Хант, «Канун святой Агнессы», 1848. Картинная галерея Гидхолл, Корпорация музеев Лондона.

ГЛАВА II

24. Дж. Э. Миллес «Изабелла» (деталь), 1848–1849, Коллекция попечителей национальных музеев и картинных галерей Мерсейсайда, Ливерпуль (картинная галерея Уолкера).
 25. Александр Манро, «Паоло и Франческа»,

мрамор, 1851–1852. Бирмингемский музей и картинная галерея. 26. Д. Г. Россетти, «Отрочество Богоматери», 1848–1849. Галерея Тейт, Лондон. 27. Вверху: Дж. Э. Миллес, «Изабелла», 1848–1849. Коллекция почитателей национальных музеев и картинных галерей. Мерсейсайд. Ливерпуль (картинная галерея Уолкера). 27. Внизу: Дж. Э. Миллес, набросок к картине «Изабелла», 1848–1849. Британский музей, Лондон, отделение рисунка и гравюры. У. Холман Хант, «Риенци», 1848–1849. Частная коллекция. 29. Вверху: «Искусство и Поэзия», титульный лист, 1850. 29. Внизу: «Росток», титульный лист (деталь), 1850. 30. Д. Г. Россетти, *Ecce Ancilla Domini*, 1849–1850. Галерея Тейт, Лондон. 31. Вверху: У. Холман Хант, «Новообращенная семья древних бриттов, спасающая миссионера от преследования друидов», 1850. Временная экспозиция музея Ашмола, Оксфорд. 31. Внизу: Д. Г. Россетти, карикатура Томаса Вулнера, тушь, 1850. Бирмингемский музей и картинная галерея. 32–33. Вверху: Дж. Э. Миллес, «Христос в родительском доме», 1849–1850. Галерея Тейт, Лондон.

32–33. Внизу: Дж. Э. Миллес, наброски к картине «Христос в родительском доме», 1849–1850. Галерея Тейт, Лондон. 34. У. Холман Хант, «Два веронца: Валентин спасает Сильвию», 1851. Коллекция Мейкинсов. 34–35. Внизу: Чарлз Олстон Коллинз, «Мысли монастыря» (деталь), 1850–1851. Временная экспозиция музея Ашмола, Оксфорд. Чарлз Олстон Коллинз, «Мысли монастыря», 1850–1851. Временная экспозиция музея Ашмола, Оксфорд. Дж. Э. Миллес, «Ариэль обманывает Фердинанда», 1849–1850. Коллекция Мейкинсов. 36–37. Дж. Э. Миллес, «Марианна», 1850–1851. Галерея Тейт, Лондон. 38. У. Холман Хант, «Нерадивый пастух», 1851–1852. Картинная галерея Манчестера. 39. У. Холман Хант, «Клавдио и Изабелла», масло, дерево, 1850–1853, ретушировано в 1879. Галерея Тейт, Лондон, коллекция Мейкинсов. 40–41. Дж. Э. Миллес, «Офелия», 1851–1852. Галерея Тейт, Лондон. 42. Д. Г. Россетти, «Лиззи Сиддел», гуашь, 1850–1855, музей Фитцвильяма, Кембридж. 42–43. Дж. Э. Миллес, «Офелия» (деталь), 1851–1852. Галерея Тейт, Лондон. 43. Дж. Э. Миллес, набросок к картине

«Офелия», 1851–1852. Бирмингемский музей и картинная галерея.

ГЛАВА III

44. Форд Мэддокс Браун, «Труд» (деталь), 1852, ретуширована между 1856–1863, Манчестерская картинная галерея. 45. Дж. Э. Миллес, «Портрет Форда Мэддокса Брауна», акварель, 1853. Временная экспозиция музея Ашмола, Оксфорд. 46. Форд Мэддокс Браун, «Труд», 1852, ретуширована между 1856–1863, Манчестерская картинная галерея. 47. Форд Мэддокс Браун, набросок к картине «Труд», 1852, Манчестерская картинная галерея. 48. Вверху: Форд Мэддокс Браун, «Отплытие из Англии», 1852–1855. Бирмингемский музей и картинная галерея. 48. Внизу: Генри Уоллис, «Дробильщик камней», 1858. Бирмингемский музей и картинная галерея. 49. Генри Уоллис, «Смерть Чаттертона», 1855–1856. Галерея Тейт, Лондон, коллекция Мейкинсов. 50. Джон Инчбодд, «Мартовский этюд», 1855 года, 1855. Временная экспозиция музея Ашмола, Оксфорд. 51. Уильям Дэй, «Залив Пегуэлл. — «Воспоминание о 5 октября», 1858 года, 1858. Галерея Тейт, Лондон.

52. Д. Г. Россетти, «Найдена», 1854–1881. Музей искусств Далавера, департамент Уилмингтона, США. 53. справа. Форд Мэддокс Браун, «Возьмите своего сына, сэр!», 1851, 1856–1857. Галерея Тейт, Лондон. 54. У. Холман Хант, «Пробудившийся стыд», 1853–1854. Галерея Тейт, Лондон. 55. Вверху: У. Холман Хант, «Светоч мира», 1851–1853, Кейбл коллекция, Оксфорд. 55. Внизу: У. Холман Хант, набросок к «Светочу мира», 1851–1853. Временная экспозиция музея Ашмола, Оксфорд. 56. У. Холман Хант, «Козел отпущения», 1856. Коллекция почитателей национальных музеев и галерей. Мерсейсайд. Ливерпуль (Галерея искусств леди Левер). 57. У. Холман Хант, «Наши английские берега», 1852. Галерея Тейт, Лондон. 58. Дж. Э. Миллес, «Приказ об освобождении», 1746 года, 1852–1856. Галерея Тейт, Лондон. 59. Дж. Э. Миллес, «Портрет Джона Рёскина», 1853–1854. Частная коллекция. 60. Вверху: Дж. Э. Миллес, «Портрет Томаса Комба», 1850. Временная экспозиция музея Ашмола, Оксфорд. 60. середина. Уильям Шекспир Бёртон, «Ра-

венный всадник», 1855. Картинная галерея Гилдхолл, Корпорация музеев Лондона. 61. Артур Хьюз, «Апрельская любовь», 1855. Галерея Тейт, Лондон.

ГЛАВА IV

62. Д. Г. Россетти, «Мона Ванна», 1866. Галерея Тейт, Лондон. 63. Макс Бирбом, карикатура Уильяма Морриса и Бёрн-Джонса в Рэд Лайон-сквере, акварель. Галерея Тейт, Лондон. 64. Вверху. Фотография Бёрн-Джонса в 41 год. Воспроизведена в кн. Г. Бёрн-Джонс, «Историческая хроника», 1904. 64. Внизу. Фотография Уильяма Морриса в 23 года. Воспроизведена в кн. Г. Бёрн-Джонс, «Историческая хроника», 1904. 65. Д. Г. Россетти, «Данте, рисующий ангела в день первой годовщины смерти Беатриче», акварель, 1853. Временная экспозиция музея Ашмола, Оксфорд. 66. Э. Бёрн-Джонс, «Прощание рыцаря», тушь, пергамент, 1858. Временная экспозиция музея Ашмола, Оксфорд. 67. Д. Г. Россетти, иллюстрация к «Даме из Эскалота», издание поэм Теннисона, опубликованное Эдвардом Моксоном в 1857. 68. Вверху: Д. Г. Россетти, картон для картины

«Явление сэру Ланселоту святого Грааля», акварель, 1857. Временная экспозиция музея Ашмола, Оксфорд. 68. Внизу. Фото Алджернона Чарльза Сунберна в 26 лет. Воспроизведено в кн. Г. Бёрн-Джонс, «Историческая хроника», 1904. 69. Интерьер конференц-зала Оксфордского союза. 70. Э. Бёрн-Джонс, «Милосердный рыцарь», акварель и гуашь, 1863. Бирмингемская картинная галерея. 71. Уильям Моррис, «Королева Гвиневра», 1858. Галерея Тейт, Лондон. 72. Дж. Э. Миллес, «Маленькая слепая», 1856. Бирмингемский музей и картинная галерея. 72–73. Дж. Э. Миллес, «Весна», 1856–1859. Коллекция почитателей национальных музеев и галерей. Мерсейсайд. Ливерпуль (Галерея искусств леди Левер). 73. Дж. Э. Миллес, «Осенние листья», 1855–1856. Манчестерская картинная галерея. 74. Вверху: Д. Г. Россетти, Лиззи Сиддел, карандаш, 1855. Бирмингемский музей и картинная галерея. 74. Внизу. Элизабет Сиддел, «Клерк Саундерс», акварель и гуашь, 1857. Музей Фитцвильяма, Кембридж. 75. Э. Бёрн-Джонс, «Сиддония фон Борк», акварель и гуашь, 1860. Галерея Тейт, Лондон. 76. Вверху: Джулия Мар-

гарет Кэмерон *Can I follow*; фотография. Королевское фотографическое общество, Бэт. 76. Внизу: Д. Г. Россетти, *Beata Beatrix*, 1864–1870. Галерея Тейт, Лондон. 77. Д. Г. Россетти, *Bocca Baciata*, 1859. Музей изящных искусств, Бостон, подарок Джеймса Лоуренса. 78. Фотография Джейн Моррис в 1865 году. Собрание гравюр св. Брайда, Корпорация музеев Лондона. 79. Д. Г. Россетти, «Прозерпина», 1873–1877. Галерея Тейт, Лондон.

ГЛАВА V

80. Э. Бёрн-Джонс, «Околованный Мерлин», 1870–1874. Коллекция почитателей национальных музеев и галерей. Мерсейсайд. Ливерпуль (Галерея искусств леди Левер). 81. Сундучок для драгоценностей Моррисов, украшенный Россетти и Элизабет Сиддел. Кельмскотт Мэнор. 82. слева. Витраж У. Морриса, Церковь Дейли Дейл, Дербишир. 82. Вверху. Членская карта Демократической Федерации, нарисованная У. Моррисом. Библиотека исторической хроники Маркса, Лондон. Бирмингемский музей и картинная галерея. 83. Вверху. Гобелен У. Морриса, «Павлин»,

1885. Частная коллекция. 83. Внизу. Кресло У. Морриса, 1870. Музей Альберта и Виктории, Лондон. 84–85. Кельмскотт-Хаус, фотография. Собрание гравюр св. Брайда, Лондон. Корпорация музеев Лондона. 85. Обои с рисунком У. Морриса, «Жасмин», рисунок, 1872. Общество Уильяма Морриса, Кельмскотт Хаус, Лондон. 86. Типография Уильяма Морриса, *Love is Enough*, Кельмскотт Мэнор, Оксфордшир. 86–87. Фотография Кельмскотт Пресс. Собрание гравюр св. Брайда, Лондон. Корпорация музеев Лондона. 87. Страница кельмскоттского Чосера, 1896. Частная коллекция. 88. Вверху: Э. Бёрн-Джонс, «Филлида и Демофонт», акварель и гуашь, 1870. 88. Внизу: Э. Бёрн-Джонс, «Мария Замбако», гуашь, 1870. Музей Клеменс-Селс, Нейсс. 89. Э. Бёрн-Джонс, «Золотая лестница», 1876–1880. Галерея Тейт, Лондон. 90. Э. Бёрн-Джонс, «Свершение судьбы» (цикл Персей), гуашь, 1884–1885. Музей искусств Саутемптона. 91. Э. Бёрн-Джонс, «Зловещая голова», 1886–1887. Государственная галерея, Штутгарт.

92. Иллюстрация Обри Бёрдсли «Тристан, пьющий любовный напиток к смерти короля Артура» Томаса Мэлори.	СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ	Лондон. Отдел гравюр и рисунков.	111. Дж. Э. Миллес. Приказ об освобождении, 1852–1853 (деталь). Галерея Тейт, Лондон.
93. Э. Бёрн-Джонс. «Вооружение и выступление рыцарей Круглого стола», gobelen 1890–1894. Частная коллекция.	97. «Миссис Моррис на софе», рисунок Россетти, 1870. Британский музей, Лондон. Отдел гравюр и рисунков.	105. Вход на кладбище Хайгейт в Лондоне, фото Сюзанны Босман.	112. Титульный лист каталога Всемирной выставки 1855.
94. Эвелин Морган. «Венец славы», частная коллекция.	98. Титульный лист каталога выставки 1851 г. в Королевской академии искусств, частная коллекция.	106. Фотография Джейн Моррис. Собрание гравюр Св. Брайда. Лондон. Корпорация музеев Лондона.	113. Миллес, «Офелия», рисунок. Галерея искусств Плимута.
95. Альфред Уотерхаус. «Дама из Эскалота», 1888. Галерея Тейт, Лондон.	99. Гравюра «Христос в родительском доме», иллюстрированные лондонские новости, май 1851.	107. Вверху. Моррисы в Эмсе, карикатура Россетти, 1869. Британский музей, Лондон.	114. Бёрн-Джонс на фоне росписи «Вифлеемская звезда», фото.
96. Мерил Стрип в фильме Карела Райца «Женщина французского лейтенанта», 1981.	100. «Последние мазки», рисунок Миллеса, 1850. Частная коллекция.	108. Карикатура Россетти, 1869. Британский музей, Лондон.	115. Бёрн-Джонс, автокарикатура. Рисунок 1890, Музей и картинная галерея Бирмингема.
	101. «Найдена», рисунок Россетти, тушь, размытая акварелью. Британский музей.	109. Рёскин и Россетти 29 июня 1863, фото Уильяма Дауни.	116. Религиозная картинка 1900 г. по мотивам «Светоча мира» Ханга.
		110. Титульный лист французского издания 1910 <i>Лекций</i> Рёскина.	117. Фото Карлейля для картины «Труд» Форда Мэдокса Брауна.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (ПО АВТОРАМ)

БРАУН (ФОРД МЭДОКС)	<i>and Departure of the Knights of the Round Table on the Quest of the Holy Grail</i> , (gobelen), 93.	«Сидония фон Борг» (<i>Sidonia von Bork</i>) 74, 75.	ХЫЮЗ (АРТУР)
«Возьмите своего сына, сэр!» (<i>Take your Son, Sir</i>) 46, 53.	93. «Зловещая голова» (<i>The Baleful Head</i>), 91.	«Филлида и Демифонт» (<i>Phyllis and Demofon</i>), 88.	«Апрельская любовь» (<i>April Love</i>), 61.
«Отплытие из Англии» (<i>The Last of England</i>), 47, 48.	«Золотая лестница» (<i>The Golden Stairs</i>), 88.	«Цикл Персея», 91.	ХАНТ (УИЛЬЯМ ХОЛМАН)
«Труд», (<i>Work</i>), 45, 47, 61.	«Клара фон Борг», 74.	«Цикл Святого Грааля» (gobelen), 92.	«Валентин спасает Сильвию от Протее» (<i>Valentine rescuing Sylvia from Proteus</i>), 34.
«Чосер при дворе Эдуарда III» (<i>Chaucer at the Court of Edward III</i>), 19.	«Колесо Фортуны» (<i>The Wheel of Fortune</i>), 90.	«Цикл Шиповник» (<i>The Briar Rose Cycle</i>), 90.	«Иисус, найденный родителями в Храме» (<i>The finding of the Saviour in the Temple</i>), 56.
БЕРН-ДЖОНС (ЭДВАРД КОЛЕЙ)	«Милосердный рыцарь» (<i>The Merciful Knight</i>), 70.	КОЛЛИНЗ (ЧАРЛЗ ОЛСТОН)	«Канун святой Агнессы» (<i>Eve of Saint Agnes</i>), 11, 22, 23.
«Венера Дискордия» (<i>Venus Discordia</i>) 90.	«Околдованный Мерлин» (<i>The Beguiling of Merlin</i>), 81.	«Мысли монастыря» (<i>Convent Thoughts</i>), 34, 35.	«Клавдио и Изабелла» (<i>Claudio and Isabella</i>), 38, 39.
«Вооружение и выступление рыцарей Круглого стола» (<i>The Arming</i>	«Отправляясь на битву» (<i>Going to the Battle</i>), 67.	ДЕВЕРЕЛЛ (ВАЛТЕР)	«Козел отпущения» (<i>The Scapegoat</i>), 56.
	«Портрет Марии Замбако», 88.		
	«Прощание рыцаря» (<i>The Knight's Farewell</i>), 66, 67.		

«Наши английские берега, или Заблудшие овцы» (<i>Our English Coasts or Strayed Sheep</i>), 56, 57.	(<i>Ferdinand lured by Ariel</i>), 36, 37.	стос в родительском доме» (<i>Christ in the house of His Parents</i>), 32.	«Автопортрет», 12.
«Нерадивый пастух» (<i>The Hiredling Shepherd</i>), 38, 42.	«Весна» (или «Яблони в цвету») (<i>Spring, or Apple Blossoms</i>), 70, 72, 73.	МОРРИС (УИЛЬЯМ)	«Благоговение», 30.
«Новообращенная семья древних бриттов, спасающая миссионера от преследования друидов» (<i>A Converted British Family Sheltering a Christian Missionary from the Persecution of the Druids</i>), 31.	«Возвращение голубя в ковет» (<i>The Return of the Dove of the Ark</i>), 34.	Карта члена Демократической Федерации, 82.	«Дама из Эскалота» (<i>The Lady of Shalott</i>), 67.
«Портрет Миллеса», 12.	«Долина покоя» (<i>The Vale of Rest</i>), 72.	«Королева Гвиневра» (<i>Queen Guenievre</i>), 70.	«Карикатура на Томаса Вулнера», 31.
«Пробудившийся стыд» (<i>The Awakening Conscience</i>), 39, 54, 55.	«Дочь дровосека» (<i>The Woodman's Daughter</i>), 34, 52.	«Жасмин» (окрашенная бумага), 85.	«Мона Ваина», 63.
«Риенци, последний из римских трибунов» (<i>Rienzi or the last of the tribunes</i>), 26, 28.	«Изабелла, или Горшок с базиликом» (<i>Isabella or the pot of Basil</i>), 22, 25, 26, 27.	«Павлин» (gobelen), 83.	«Найдена» (<i>Found</i>), 52.
«Светоч мира» (<i>The Light of the World</i>), 55, 57.	«Марианна», 34, 36, 37, 38.	«Павлин и дракон» (мотив для ткани), 85.	«Детство Богоматери» (<i>The Girlhood of Mary Virgin</i>), 26, 30.
«Собрание братства», 1848, 11.	«Невеста» (<i>The Bride's maid</i>), 79.	«Птицы» (мотив для ткани), 83.	«Паоло и Франческа да Римини», 75, 78.
«Тень смерти» (<i>The Shadow of Death</i>), 94.	«Осенние листья» (<i>Autumn Leaves</i>), 70, 72.	МАНРО (АЛЕКСАНДР)	«Первая годовщина смерти Беатриче» (<i>The first Anniversary of the Death of Beatrice</i>), 65.
МИЛЛЕС (ДЖОН ЭВЕРЕТТ)	«Офелия» (<i>Opheelia</i>), 38, 41, 42, 43.	«Паоло и Франческа» (<i>Paolo and Francesca</i>), 25.	«Портрет У. Ханга», 12.
«Ариэль обманывает Фердинанда»	«Портрет Джона Рёскина», 58, 59.	РОССЕТТИ (ДАНТЕ ГАБРИЕЛ)	«Портрет Элизабет Сиддел», 74.
	«Портрет Томаса Комба», 60.	«Бекатрикс», 76, 77, 78, 79.	«Прозерпина», 77.
	«Портрет Форда Мэдокса Брауна», 45.	«Воска Бациата», 76, 77, 78, 79.	«Сон Данте» (<i>Dante's Dream</i>), 77, 79.
	«Приказ об освобождении» (<i>The Order of Release</i>), 58.	«Дантис Амор», 76.	Шкатулка для украшений, 81.
	«Христос в плотницкой мастерской» (или «Хри-		«Явление Святого Грааля сэру Ланселоту» (<i>Lancelot's Vision of the Sanc Grael</i>), 68.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

А	90, 91, 92, 93, 94, 95.	В	Вулнер (Томас), 12, 13, 29, 31, 47, 58, 61, 67, 69.
Автопортрет (Рейнольдс), 15.	Бёртон (Уильям Шекспир), 60.	Г	
Альберт (принц), 18, 19.	Бойс, 67.	Гросвенорская галерея, 81, 89.	
Б	Боккаччо (Джованни), 27.	Грейндж (Фулхем), 85.	
Барри (сэр Чарлз), 16, 17.	Боттичелли (Сандро), 73, 74, 88, 89, 94.	Д	
Бёрдсли (Обри), 92, 93.	Боттичелли (Сандро), 73, 74, 88, 89, 94.	Да Винчи (Леонардо), 74.	
Бёрн-Джонс (Эдвард Колей), 51, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 74, 75, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 89.	Булвер-Литтон (Эдуард), 28.	Дайс (Уильям), 19, 35, 51.	
	Бэлфор (Артур), 90, 91.	«Дама из Эскалота» (Уотерхаус), 94, 95.	

Оглавление

I ВИКТОРИАНСКИЙ МЯТЕЖ

- 12 Молодые художники
- 14 Рафаэль, Рубенс, Рейнолдс под запретом
- 16 Вестминстерский дворец, отражение нового вкуса
- 18 Уроки примитивистов и назарейцев
- 20 Рёскин – властитель души
- 22 Содружество мысли, спящее дружба

II АВАНГАРДНЫЙ АРХАИЗМ

- 26 Три произведения для официального дебюта
- 28 Журнал для прерафаэлитов
- 30 Темы, провоцирующие раздражение
- 32 Слишком реалистичное святое семейство
- 34 Восхищение Рёскина
- 36 Шекспир и Теннисон как источники вдохновения
- 38 Добро и Зло
- 40 Офелия
- 42 Геронния прерафаэлитов

III СУДЬБЫ

- 46 Работа стоит картины
- 48 Жестокое общество
- 50 Писать природу на природе
- 52 Женщины, средоточие всех несчастий
- 54 Систем мира

- 56 Хаит и религия
- 58 Рёскин и Миллес – разрыв
- 60 Годы активной работы

IV РОССЕТТИ И МИЛЛЕС – ДВЕ ЭСТЕТИКИ (1857–1870)

- 64 Два новых прерафаэлиты
- 66 Возрождение духа братства
- 68 Веселая работа
- 70 Избавление от старых традиций
- 72 Новая живопись для Миллеса
- 74 Другие итальянские образцы
- 76 Женские лица
- 78 Последняя муза Россетти

V В СТОРОНУ СИМВОЛИЗМА

- 82 Искусства и ремесла
- 84 Кельмскот Хаус – вселенная Морриса
- 86 Для красоты книги
- 88 Искусство ради искусства?
- 90 Мифология
- 92 Споры вокруг Грааля
- 94 Конец прерафаэлитизма

СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ

- 98 Polemika
- 102 Художники-поэты
- 106 Повседневная жизнь прерафаэлитов
- 108 Высказывания
- 116 Открывая заново
- 120 Приложения

УДК 75.03
ББК 85.143(3)
К21

Кар Л. де
К21 Прерафаэлиты: Модернизм по-английски / Л. де Кар; Пер. с фр. Ю. Эйдель-кинд. — М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2002. — 128 с.: ил.

ISBN 5-17-008099-9 (ООО «Издательство АСТ»)
ISBN 5-271-02250-1 (ООО «Издательство Астрель»)
ISBN 2-7118-3808-0 (фр.)
ISBN 2-07-053459-6 (фр.)

УДК 75.03
ББК 85.143(3)

Ренуар • Моне • Ренессанс: Архитектура • Динозавры • Язык знаков и символов • История красоты • Веласкес • Гоген • Британцы и драконоподобные драконы • Мане • Барокко • Леонардо да Винчи • Япония вечная • Гитлер • Рембрандт • Че Гевара • Гити • Веласкес • Древняя Греция • Матисс • Древний Китай • Ван Гог • Шагал • Древний Рим • Тулуз-Лотрек • Пикассо • Золото Византизма • Искусство и человек • Мадонна • Прерафаэлиты • Сезанн • Давид • Бельмунд • Искусство детства • Пьеро • Христос • Символы мира • Крестовые походы • Клеопатра • Английский Ренессанс • Драконы и вампиры

Introduction des auteurs

Les Prerafaélites, Un modernisme d'anglais

Préface de L. de Car

PRÉFACE DE L. DE CAR

AVANT-PROPOS DE L. DE CAR