



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра _____ английского языка и литературы _____

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему Взаимодействие литературы с другими видами искусств в творчестве Г.
Росsetти и У. Морриса

Исполнитель _____ Попова Елизавета Алексеевна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ доктор филологических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Якушкина Татьяна Викторовна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____  _____
(подпись)

_____ кандидат филологических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____
(фамилия, имя, отчество)

« 19 » мар 2018 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2018



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра _____ английского языка и литературы _____

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему

Взаимодействие литературы с другими видами искусств в творчестве Г. Россетти и У.

Морриса

Исполнитель _____ Попова Елизавета Алексеевна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ доктор филологических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Якушкина Татьяна Викторовна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____
(подпись)

_____ кандидат филологических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____
(фамилия, имя, отчество)

« ____ » _____ 2018 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2018

**ЗАЯВЛЕНИЕ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ЗА
НАРУШЕНИЕ ЧУЖИХ ПРАВ НА
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНУЮ СОБСТВЕННОСТЬ
(ПЛАГИАТ)**

Я, Попова Елизавета Алексеевна, представляя к защите свою выпускную квалификационную работу «Взаимодействие литературы с другими видами искусств в творчестве Г. Россетти и У. Морриса» для присуждения мне степени бакалавра по профилю 45.03.01 – «Зарубежная филология (английский язык и литература)» заявляю, что работа выполнена мною самостоятельно, без нарушения чужих прав на интеллектуальную собственность.

Я понимаю, что заимствование целого текста или его фрагментов без указания источника заимствования является умышленным присвоением авторства (плагиатом). Я проинформирован(а), что в случае, если я буду уличен(а) в плагиате, моя работа будет дисквалифицирована и право повторной защиты мне будет предоставлено не ранее, чем через год.

«__»_____2018 г.

Подпись:

Оглавление

Оглавление.....	3
Введение.....	4
Глава I. Истоки синтеза искусств в творчестве прерафаэлитов.....	10
1.1. Синтез литературы и живописи в историческом аспекте.....	10
1.2. Влияние средневековой традиции на творчество прерафаэлитов....	17
1.3. Идеи Д. Рёскина в истории эстетической мысли.....	19
1.4. Основные идеи Д. Рёскина в движении прерафаэлитов.....	24
Вывод по главе I.....	25
Глава II. Синтез литературы и живописи в творчестве прерафаэлитов.....	27
2.1. Творчество Д. Г. Россетти.....	27
2.2. Творчество У. Морриса.....	37
Вывод по главе II.....	44
Заключение.....	45
Список литературы.....	50
Приложение 1.....	54
Приложение 2.....	55
Приложение 3.....	56
Приложение 4.....	57
Приложение 5.....	58
Приложение 6.....	59
Приложение 7.....	61
Приложение 8.....	62
Приложение 9.....	63
Приложение 10.....	64

Введение

Эстетическая ситуация Англии XIX века породила такое явление, как прерафаэлитизм. В этот период проявлялся колоссальный интерес к искусству, которое было основано на работах теоретика искусства – Д. Рёскина, и нашло реальное воплощение в творчестве прерафаэлитов.

Опираясь на идеи Рёскина, братство прерафаэлитов образовалось в 1848 году с целью борьбы с академическими традициями и условностями викторианской эпохи. Отказавшись от навязанного эпохой академизма, три студента Королевской Академии искусств – Данте Габриэль Россетти, Джон Эверетт Миллес и Уильям Холман Хант, стали основоположниками братства прерафаэлитов. Отвергая предсказуемость и однообразие британского искусства XIX века, они совершают настоящий переворот в эстетике живописных и словесных образов. Позже к братству присоединились художники Джеймс Коллинсон и Фредерик Джордж Стивенс, художественный критик Уильям Майкл Россетти и скульптор Томас Вулнер. Так возникло сообщество, состоящее из семи «братьев». Они планировали объединить в своём творчестве живопись, графику, скульптуру и поэзию. В начале своего пути, амбициозные молодые люди стремились обрести признание и богатство. Свои основные принципы развития искусства братство формулирует в декларации, автором которой является У. М. Россетти:

- «1. Иметь только оригинальные идеи;
 2. Внимательно изучать природу, чтобы уметь её выразить.
 3. Любить в искусстве прошлого всё серьезное, прямое и искреннее и, наоборот, отбрасывать всё банальное, самодовольное и рутинное;
 4. Самое главное: создавать абсолютно прекрасные картины и скульптуры»
- [16, с. 42].

Всё это и становится фундаментом их творчества, которое создавалось именно до Рафаэля, где не было ни пирамидальных, ни идеализированных

композиций. Прерафаэлиты считают эстетику, грацию и гармонию Рафаэля и последующих академистов неуместной и лживой в условиях индустриального 19-го века. Живопись Пьеро делла Франческа и Сандро Боттичелли становится для братства образцом нравственного и духовного искусства. Они не боятся экспериментировать и нарушать каноны композиции. Их искусство стало альтернативой строгим академическим устоям. Братство поражало своим новым радикальным творчеством. Ощущение реального времени и присутствия, цветовая гамма и точность изображения восхищали современников.

Они привносят известным литературным и библейским сюжетам высокий смысл, чтобы вернуть искусству особое нравственное звучание. И хотя ранние работы творцов опирались на Евангельские сюжеты, сцены изображены уже более реалистично, а композиции построены наперекор всем существующим на тот момент правилам. В процессе создания картин художники всё чаще обращаются к литературным сюжетам, и с особенным чувством проявляется яркая литературность их живописи. Художники старательно переводили на язык живописи образы Китса, Данте, Шекспира, Библии и т.д. Более того, прерафаэлиты и сами сочиняли.

Больше остальных поэзия интересовала Россетти и Морриса. Как и в живописи, в их литературных трудах можно отметить задумчивость, мечтательность, таинственность и меланхолию. Таким настроением наполнено знаменитое стихотворение Россетти «Блаженная Дева» («The Blessed Damsel», 1850), написанное под влиянием «Ворона» Эдгара По. Цикл сонетов «Дом жизни» по праву считается главным лирическим достижением Россетти, и он также наполнен снами и призраками. Уильям Моррис публикует свой первый сборник «Защита Гвиневеры» («The defence of Guinevere», 1858) в возрасте 24 лет.

Члены братства, в первую очередь, грезил о красоте, отсюда появляется еще одна черта прерафаэлитизма – эстетизм. Они видят в прекрасном цель и идеал своих стремлений. Так зарождается пристрастие к пассивизму, тяге к

минувшему, мифам и преданиям прошлого, а особенно итальянскому и английскому Средневековью. Творчество прерафаэлитов тесно связано и с романтизмом. Поэзия таких английских писателей, как Р. Браунинг, А. Теннисон, У. Блейк и Д. Китс, нашла отражение в искусстве прерафаэлитов и повлияла на формирование их литературного стиля, в частности, Д. Г. Россетти.

В программу братства входило неприятие буржуазной культуры и индустриального общества. Они способствовали возрождению нравственной чистоты и духовности. Как в литературе, так и в живописно-прикладном творчестве прерафаэлиты уделяли особое внимание эпохе средневековья, которая нашла отражение в их произведениях.

Данте Габриэль Россетти и Уильям Моррис – стали яркими представителями братства, одного из значимых движений в искусстве XIX века. С первых дней своего существования прерафаэлиты рассматривали литературу и поэзию во взаимодействии друг с другом. Россетти также делал акцент на наличии взаимосвязи между поэзией и живописью. Благодаря его творчеству, понятие прерафаэлитизм сейчас воспринимается как явление, которое относится не только к области изобразительного искусства, но применимо и к литературе. В живописи и в поэзии Россетти исходил из одних и тех же принципов: «Картина и поэма так соотносятся друг с другом, как красота мужчины и женщины; момент их встречи, когда они наиболее тождественны – наивысшее совершенство» [40, с. 18].

После расцвета творчества братства, как это часто бывает, у прерафаэлитов наблюдается кризис. Несмотря на угасание их эстетических, духовных стремлений, были попытки возродить течение, его взгляды и убеждения (Хогартский клуб, 1858-1861 г.).

Незаслуженно забытое почти на столетие, братство прерафаэлитов всё же явилось значимой ступенью в развитии мировой истории искусства. Их идеи и принципы существуют и дополняются, давая вдохновение и опору новым течениям в разных сферах творчества.

Интерес к истории синтеза искусств в творчестве прерафаэлитов проявляли искусствоведы: Е. Н. Чура «Проблемы теории практики позднего прерафаэлитизма» [38], Л. В. Жебровская «Эстетические концепции британского книжного дизайна второй половины XIX - начала XX в. в контексте издательской культуры» [9], И. Г. Мосин «Прерафаэлитизм» [17].

Основоположникам братства - Д. Г. Россетти и У. Моррису, посвящены литературоведческие работы Н. И. Соколовой «Творчество Г. Россетти в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии» [36] и Л. В. Спицыной «У.Моррис. Жизнь и творчество» [37], работы таких зарубежных исследователей, как Г. Х. Флемминг «Россетти и братство прерафаэлитов» [48], С. Адамс «Творчество прерафаэлитов» [44]. Статья Э. В. Седых «Истоки христианских мотивов в творчестве У. Морриса» [30] посвящена рассмотрению основных источников христианских мотивов, которые послужили в качестве основы произведений английского поэта и художника викторианской эпохи. Н. С. Бочкарёва в своей работе «Эстетические взаимодействия в литературе и культуре: экфрастическая поэзия XIX века» [5] исследует синтез визуального и живописного образа на примере полотен и сонетов Д. Г. Россетти. Книга Л. Кар «Прерафаэлиты. Модернизм по-английски» [11] представляет собой описание братства прерафаэлитов как феномена в английском искусстве XIX века и показывает влияние Д. Рёскина. Среди тех, кто занимался частными вопросами, можно выделить работы Е. И. Кирюхиной. В своей статье «Способы отражения и преобразования средневековья художниками-прерафаэлитами» [12], автор рассматривает способы отображения Средневековой эпохи прерафаэлитами и анализирует соотношение субъективного и объективного начала в их произведениях, автор определяет влияние Викторианской эпохи на изображение прерафаэлитами мира Средневековья в статье «Повседневность Средневековья в творчестве художников-прерафаэлитов» [13]. В книге «Романтизм в английском искусстве» [18], Е. А. Некрасова даёт характеристики и глубокий анализ творчеству представителей искусства

XIX века в Великобритании: У. Морриса, Дж. М.Тёрнера, Д. Г. Россетти и У. Блейка и других.

Таким образом, **актуальность работы** обосновывается тем, что вопрос взаимодействия литературы и живописи анализировался искусствоведами и литературоведами в теоретическом аспекте, однако ни одна из работ не ставила тему синтеза искусств в качестве предмета изучения.

Целью данной выпускной квалификационной работы является выявление принципов взаимодействия литературы и живописи в поэтическом творчестве У. Морриса и Д. Г. Россетти.

В соответствии с этой целью, в работе ставятся и решаются следующие **задачи**:

- Определить характер взаимодействия литературы и живописи, свойственный изобразительным искусствам в поэтическом творчестве и наоборот;
- Проанализировать влияние средневековой традиции на творчество прерафаэлитов;
- Определить степень влияния Д. Рёскина в истории английской культуры XIX века и его воздействие на формирование эстетических идей прерафаэлитов;
- Выявить особенности творчества братства прерафаэлитов;
- Рассмотреть принципы взаимодействия литературного и изобразительно-прикладного творчества У. Морриса и Д. Г. Россетти.

Объектом исследования является творчество прерафаэлитов.

Предметом исследования являются принципы взаимодействия живописи и литературы в поэтическом творчестве Д. Г. Россетти и У. Морриса.

Материал исследования составляет: сборник сонетов «Дом Жизни» Д. Г. Россетти и сонеты У. Морриса, опубликованные в сборнике «Поэтический мир прерафаэлитов» («The poetic world of the Pre-Raphaelites», 2013).

Методологической основой являются работы идеи Д. Рёскина [25; 26; 27], имевшие значительное влияние на братство, а также труды Н. Певзнера [22],

В. П. Шестакова [39; 40], Н. С. Бочкарёвой [5], Н. И. Соколовой [35; 36]. В работе были использованы такой **метод исследования**, как историко-литературный с элементами сопоставительно-описательного и биографического методов.

Практическая значимость данной выпускной квалификационной работы заключается в возможности использования результатов исследования на лекционных и семинарских занятиях по дисциплинам «История мировой литературы» и «История литературы страны изучаемого языка XIX века», а также при дальнейшем изучении данной темы, при подготовке изданий, комментировании и перевода текстов Д. Г. Россетти и У. Морриса.

Структура работы. Данная работа состоит 50 страниц: введения, двух глав, теоретической и практической, выводов по ним и заключения. Список использованной литературы состоит из 50 наименований, из них 7 – иностранные источники.

Апробация работы. Результаты исследования частично были представлены в виде доклада на студенческой конференции РГГМУ (Санкт-Петербург) 10 апреля 2018 года.

Глава I. Истоки синтеза искусств в творчестве прерафаэлитов

1. 1. Синтез литературы и живописи в историческом аспекте

Взаимодействие искусств - взаимное влияние различных видов искусства друг на друга в процессе их исторического развития. В художественной культуре каждой страны и эпохи виды искусства существуют во взаимосвязи друг с другом и развиваются не изолированно. В каждую историческую эпоху доминировал тот или иной вид искусства, влияя на другие и накладывая на них свой отпечаток. Каждое из искусств способно художественно познавать сущность жизни, человеческих отношений, общественного развития, т. е. отражать мир в целом. Вместе с тем каждый вид искусства одновременно нуждается в помощи других, потому что возможности непосредственного отображения действительности у него ограничены. В подобной диалектике общего и специфического в художественной сфере коренится основа процессов взаимодействия между искусствами, которые происходят в развитии художественной культуры на всех этапах ее истории.

С одной стороны, каждый вид искусства стремится максимально выявить, усилить и развить то, что составляет его неповторимую особенность, отличает его от всех других и является его преимуществом перед ними, оправдывающим его право на существование. Но, с другой стороны, каждое искусство стремится также учесть и использовать опыт других, обменяться с ними достижениями, расширить свои возможности и границы.

Черты взаимовлияния различных искусств можно проследить в любом виде художественного творчества. Воздействие одного искусства на другое плодотворно, когда оно совершается на основе сохранения специфики какого-либо вида искусства и ведет к обогащению его чертами другого, к расширению художественных возможностей и средств. Но оно непродуктивно, когда разрушает специфику данного искусства, подменяя его спецификой другого, подавляющего его собственную природу [32].

Границы искусств формируются в течение продолжительного времени, а понимание потребности в разделении художественных образов и средств, которые были свойственны разным искусствам, происходит постепенно. Культура древности отмечена единством изображения и слова. По мере развития абстрактного мышления изображение отделяется от словесного эквивалента, а расширение сферы художественного и практического опыта приводит к тому, что изображение и слово не дублируют друг друга. В слове появляется способность передавать мысли и чувства более тонко. Изображение перестает быть единственным способом объективации мысли человека. Литературу можно назвать одним из более универсальных видов искусства, которая выделяется в общей структуре художественной культуры. Она осваивает мир при помощи выразительных средств языка. Литературный язык отличается различными формами иносказания, тропами, которые усиливают образность слова. Более того, язык охватывает человеческую жизнь во всём её многообразии и даёт литературе практически неограниченные возможности художественной передачи образа.

Художественное слово писателя направлено на интерпретацию живописных образов в тот момент, когда фантазия читателя создаёт картины прочитанного. Литература – это надёжный источник исторических и мифологических сюжетов для произведений искусства. Многие литературные и мифологические сюжеты, лежат в основе художественной концепции произведений живописи, театра, балета, скульптуры и кино. Выразительные возможности слова гибки и безграничны. Благодаря этому литература способна впитывать в себя элементы художественной составляющей любого из искусств.

Произведения изобразительного искусств передают проблемы эпохи и времени через визуальные образы. Живопись занимает центральное место среди

изобразительных искусств. Язык живописи складывается из таких компонентов, как сюжет, композиция, цвет, перспектива и многое другое. Живописные образы отличаются зрительным восприятием и наглядностью. Во взаимозависимых произведениях, которые образуют целостную структуру, существенную нагрузку несет цвет. Он же является специфическим качеством живописи и раскрывает сущность картины [32].

Первое обращение к слиянию живописи и литературы происходит в античный период. Древние греки и римляне описывают произведения изобразительного искусства и архитектуры в литературных текстах. В эпоху Средневековья возникает взаимодействие пластических искусств. Взаимодействие слова и изображения мы наблюдаем во всех жанрах искусства, однако в процессе развития между живописью и поэзией возникали конфликты их главенства. Леонардо да Винчи отразил полемику между представителями изобразительного искусства и литературы в своём сочинении «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором»: «Если ты назовешь живопись немой поэзией, то и живописец может сказать, что поэзия – слепая живопись. Теперь посмотрим, кто «более увечный урод»: слепой или немой?» [2, с. 47]. С XVI по XVII века в европейской литературе появляется тенденция сопоставлять поэзию и живопись в контексте английской литературы.

На рубеже XVIII-XIX вв. немецкие романтики йенской школы (Ф. Шлегель, Л. Тик, В. Вакенродер) начинают теоретическое осмысление проблемы художественного синтеза. Они стали родоначальниками теории взаимодействия искусств в современном понимании этого термина. Занимаясь проблемой синтеза искусств, развивали философские идеи Г. Гегеля, И. Канта, Ф. Шиллера и В. Гёте. Стремление к философскому осознанию единства всех искусств стало отличительной чертой романтиков. Так Ф. Шеллинг «впервые выдвинул идею субстанционального единства всех искусств, их общей укорененности в духовном состоянии эпохи» [7, с. 22].

Среди всех видов искусства романтики отдавали первенство музыке. Именно в этом виде искусства была возможность реализовать основную задачу искусства – выразить духовное содержание. Музыка оказывает влияние на литературу, насыщая музыкальностью ритмов и интонаций.

В начале XIX века в культуре намечается тенденция синтезировать искусства в единое целое и сблизить формы художественной деятельности. Роль синтеза искусств связывается в концепции *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера, немецкого композитора и теоретика искусств, с всеобщим объединением всех видов творческой деятельности, в которой целью является формирование гармоничной и совершенной личности. В данной идее берут своё начало попытки слияния искусства с жизнью и преобразования действительности в художественную реальность, где искусства должны обрести высший синтез. Позже композитор А. Скрябин решит создать «Мистерию», в которой все искусства сольются и преобразят жизнь.

Романтики стремятся к взаимодействию искусств и создают эстетические концепции, которые находят свое отражение в творчестве символистов. Визуальность свойственна литературе романтизма. В творчестве английских романтиков она проявляется особенно ярко (У. Блейк, В. Скотт, С. Колридж, У. Вордсворт, Дж. Байрон и др.). Литературные произведения создаются как живописное полотно, но вместо красок писатель использует слова. Художественные полотна символизма обращаются к сознанию читателя, создавая ассоциации, которые связаны с разными видами искусства, и обладают визуальностью. Символизм вырабатывает художественный язык, основанный на таких средствах выразительности, как метафора, символ, аллегория, ритм и цвет.

Особенно ярко синтез искусств проявляется в творчестве французских писателей. «Рисующие писатели» насыщают поэзию синтетическими тропами, экспериментируя с цветом звука и слова (Г. Флобер, А. Рембо, В. Гюго, П. Мериме, Э. Делакруа). В 1860-е годы поэты французского объединения «Парнас» указывают на родство литературы, скульптуры и

живописи. Французские символисты придавали значение также и музыке. Идеальную модель взаимодействия искусств представляла собой поэзия, которая объединяла в себе все художественные начала различных искусств. Например, П. Верлен в стихотворном манифесте «Поэтическое искусство» (1874) осуществил удачные эксперименты по перенесению принципов импрессионизма в поэзию.

Позже распространению идеи синтеза поспособствовал труд Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), где он рассматривает проблему связи искусств как высвобождение эстетического феномена из синкретического единства [14].

Во второй половине XIX века многие поэты, писатели и художники проявляют себя в области литературы и живописи (Д. Рёскин, Д. Г. Россетти, У. Моррис, Л. Кэрролл, О. Уайлд, У. Пейтер). Их произведения являются ярким примером синтеза искусств. С появлением стиля модерн намечается тенденция взаимодействия всех видов художественной деятельности. В основе синтеза лежит стремление человека к гармонии. Возникает эстетический идеал цельности мира. Феномены взаимодействия искусств осмысляются поэтами, художниками и философами разных эпох. В литературоведении складывается единое положение синтеза искусств, в рамках которого теоретически исследуется проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства. Подобный синтез в полихудожественном тексте возникает, если писатель является художником, литературный текст построен по принципу живописного полотна, создается на сюжет произведения искусства, посвящается художнику или появляется живописная образность. Художественный диалог литературы с другими видами искусств возможен в результате встречи искусств в контексте литературного произведения.

Характеристика литературного произведения не обходится без аналогий: слово сравнивается с красками, а словесное мастерство с талантом художника. Подобное сравнение не случайно, оно объясняется спецификой

художественного образа. В течение многих лет такой подход к исследованию искусства остаётся едва ли не самой традиционной категорией, под которой понимают выражение понятия о зрительном характере явления или предмета.

Прерафаэлиты считали, что одна из их главных задач - это объединение поэзии и живописи. Викторианская Эпоха отмечена тенденцией к синтезу искусств. Во второй трети XIX века поэзия признавалась высшим видом искусства. В то время в работах уделялось особое внимание предназначению поэзии. Произведение может считаться поэтическим только тогда, когда оно связано с нравственным началом. Прерафаэлиты приносили поэтическое начало в живопись, и тем самым наполняли ее личностным. В своей работе «Современные художники» (Modern Painters, 1848) Рёскин говорил о поэтическом начале в полотнах прерафаэлитов и связи с литературными произведениями [27].

При объединении двух видов искусств, прерафаэлиты стремились к выявлению концептуальной сущности литературного текста и освещению основной идеи произведения. Одним из любимых жанров Россетти были сонеты к картинам, в которых он демонстрировал поэтическую интерпретацию собственных полотен или картин других художников. Он обращался к средневековым песням, балладам, а также к итальянской форме сонета по образцу Данте. Его не увлекала идея связи искусства и религии. По отношению к искусству Россетти выявляется воздействие эстетики У. Блэйка и Дж. Китса, которые считали, что главный источник творчества это воображение художника [35].

Говоря об отечественном развитии синтеза, можно отметить тенденцию к взаимодействию искусств в музыке Н. Римского - Корсакова, в творчестве Л. Бакста, Б. Кустодиева, А. Бенуа, М. Добужинского, Б. Кустодиева и др. У М. Врубель, одного из самых ярких художников своей эпохи, прослеживалась идея пересоздания жизни с помощью взаимодействия искусств, которая реализовывалась в широте его интересов (полихромная скульптура, монументальная живопись, книжная иллюстрация, декоративно-прикладное

творчество) и в углубленности духовности его произведений. Более того, идея синтеза искусств сохраняет свою актуальность и в художественной практике и теории авангарда. Один из основоположников абстрактной живописи – В. Кандинский, создал концепцию искусства, воплощающего в себе большие общественные идеи (монументальное искусство). Здесь выдвигается принцип объединения искусств в сфере театра и в области взаимодействия архитектуры и искусств.

Происходит и обновление звуковой и инструментальной фактуры С. Прокофьева и И. Стравинского. Такие поэты, как Б. Пастернак, М. Цветаева, А. Блок, В. Маяковский, В. Хлебников, находились в поисках новых выразительных возможностей слова. Одним из высших достижений в области синтеза искусств стали «дягилевские сезоны» русской оперы и балета.

Несмотря на различие концепций взаимодействия искусств деятелей разных направлений, все они были проникнуты желанием пересоздания и преображения жизни.

К началу XX века происходят кардинальные перемены. Появляется потребность к созданию целостной научно-синтетической картины мира. Таким образом, происходит усиление тенденции к взаимодействию искусств в культуре. Всё большее внимание к проблеме синтеза в ту эпоху объяснялось стремлением «не только вернуть утраченное искусством и человеком единство, преодолеть разорванность художественного и общественного сознания, но и осуществить это единство на новом общественном и эстетическом уровне» [20, с. 20].

Проблема синтеза искусств является той точкой пересечения, где сходятся различные, а иногда и противоположные направления в искусстве. С взаимодействием искусств художники, писатели связывали идеи создания и развития нового искусства, которое смогло бы преобразовать действительность по законам творчества.

1. 2. Влияние средневековой традиции на творчество прерафаэлитов

Братство прерафаэлитов образовалось в викторианскую эпоху (1837-1901) в Лондоне. Это время можно назвать одним из самых значимых в истории Англии. Технологические и демографические изменения, перемены с сферах человеческой, экономической и духовной жизни. В этот период не было масштабных войн, благодаря чему страна развивалась. Всё происходило стремительно, и Британия стала высокопроизводительной страной. Она четко ассоциировалась с традициями и консерватизмом.

Происходили резкие перемены, технический прогресс, на смену ручному труду приходит машинное производство, всё рассматривалось с точки зрения дохода и выгоды. Началась погоня за прибылью, появился бесчеловечный практицизм и бездушный эгоизм. Однако, несмотря на достижения, внутри общества назрели противоречия. Богатый класс промышленников диктовал свои условия в политике, экономике и даже культуре, и всё это вызвало негодование со стороны обедневшей аристократии. Также были нарушены патриархальные взаимоотношения крестьян и землевладельцев, начался кризис между буржуазией и рабочим классом. Индустриальная революция привела к социальным конфликтам: чартистские путчи, восстания луддитов и движение «суинг».

В результате общественных потрясений и промышленного переворота, как европейская, так и английская культура уходит в прошлое – появляется историзм. В 1843 году Т. Карлейль, английский философ и публицист, в книге «Теперь и прежде» говорит о нравственности героев Средневековья, хаосе современности и единстве прошедшей эпохи. В литературе зарождается исторический роман, ярким представителем которого стал шотландец сэр Вальтер Скотт. Также вновь появляется интерес к Мильтону, Шекспиру, Спенсеру и др., увлекает и народная поэзия, мифы и легенды. В архитектуре появляется «неоготика», которая возродила конструктивные

особенности средневековой готики и её формы. Только в живописи историзм долго не проявляет себя из-за академических традиций Королевской академии художеств. Исторические сюжеты демонстрировали не актуальный на тот момент историзм, а наоборот шли вразрез с его природой, а сами сюжеты трактовались иначе, совершенно формально и условно. Таким образом, недовольство прерафаэлитов академизмом воспринималось весьма радикально, несмотря на то, что братство стремилось вернуться к прошлому.

Появление нового взгляда на мир и проблема взаимоотношений человека и природы, возродила культ средневековья среди художников, поэтов, деятелей искусств и критиков. Сторонники движения были обеспокоены расцветом промышленного производства, господством утилитаристской доктрины и выдвиганием идеала социального устройства, что повлекло за собой утрату духовных ценностей. В то время как эпоха Средневековья воспринималась как время истинной веры. Новые представления о мироздании поставили под сомнение библейские Книги Бытия и существование Бога, а также основную идею нравственной сущности природы [36]. Подобные открытия вызвали реакцию в сфере религии, философии, литературы и эстетики. Возрождение духовного в современниках возможно, если средневековый авторитет христианской церкви будет восстановлен. Всё большую популярность приобретали произведения фольклора и средневековой английской литературы, в свет выходили новые издания рыцарских романов и легенд, появлялись многочисленные версии средневековых сюжетов. Викторианцы находили аналогии между средневековьем и собственной эпохой. Теннисон создал интерпретацию легенд о короле Артуре «Королевские идиллии» (*Idylls of the King*, 1859-1885). Здесь он выстраивал параллели между деградацией общества и человека, которую он видел и в своей эпохе. Тем не менее, у жителей Англии складывалось неоднозначное отношение к средневековому возрождению. Некоторые считали, что у него есть лишь декоративная сторона и воспринимали это как бегство в прошлое. А другие видели в этом

попытку возрождения английского искусства и нации. Их привлекала специфика мироощущения эпохи и ее сущность. К ним относились и основоположники прерафаэлитского братства. В искусстве Средневековья прерафаэлиты нашли средство духовного возрождения. В своём творчестве они провозглашали принцип верности искусству, природе, а также взаимосвязи с религией. По мнению современников, члены братства были последователями Рёскина, из-за их отношения к средневековому искусству и эстетическим установкам. В своих работах «Камни Венеции» (The Stones of Venice, 1851), «Современные художники» (Modern Painters, 1848) Рёскин также призывал к возрождению принципов в искусстве Средневековья.

Таким образом, благодаря стремительному развитию Англии, зарождается интерес к эпохе Средневековья среди поэтов, художников и не только. Были возрождены идеи и положения прошлого.

1. 3. Идеи Д. Рёскина в истории эстетической мысли

Расцвет эстетической мысли относится к VII-III векам до нашей эры, однако как особая философская наука она рассматривается только в XVIII столетии. Давая определение понятию «эстетика», можно сказать, что это наука о чувственном восприятии совершенства, о сущности общечеловеческих ценностей и творчества, об общих принципах эстетического освоения мира в деятельности человека и о природе эстетического.

В эстетике чувственное познание является основополагающей целью. В основе эстетического удовольствия лежит усмотрение в предметах целесообразности формы, то есть соответствия предмета некой внутренней цели, внутренней природе. С внешней стороны эта целесообразность может выступать как соразмерность частей друг с другом, целым или гармоничное сочетание красок. Чем полнее выражена эта целесообразность формы, тем большее чувство удовольствия оно у нас вызывает, тем более прекрасным

оно нам кажется. Особенность эстетического удовольствия в его всеобщности и одновременно субъективности чувственного восприятия.

Эстетическое знание носит конкретно всеобщий характер, поскольку эстетика, таким образом, представляет собой некую систему понятий логических категорий. В настоящее время всеобщность эстетического познания мира находит свое отражение в системности эстетического знания. Для эстетики характерна логическая связь, соподчиненность, иерархия понятий, категорий, законов. Всякая проблема эстетики может быть разрешена, только если она поставлена в связь со всеми остальными проблемами и вопросами эстетики. С этой точки зрения эстетика предстает как система законов и категорий, описывающих мир в его богатстве и ценности для человека и творчество по законам красоты, сущность искусства, особенности процесса его развития, специфику художественного творчества, восприятия и функционирования художественной культуры. Признаками системности эстетического знания являются также объяснение всех явлений из одних и тех же исходных оснований, а также принцип минимальной достаточности. Минимальное число аксиом или других исходных положений должно способствовать такому разворачиванию идей, чтобы в своей совокупности они могли охватить максимальное число фактов и явлений. Принципиальная разомкнутость, готовность воспринять до сих пор неизвестные факты и явления.

Развитие эстетики начинается в Древней Греции. У Гесиода и Гомера встречаются такие эстетические категории, как гармония, прекрасное и мера. Но более раннюю разработку эстетических категорий в теоретической форме начинает пифагорейская школа. В своей философии душой мира считалось число, а гармония чисел объективная закономерность, которая определяет состояние мира. Сократ выносит в центр своей философии человека, а мир понимает теологически. Эстетические качества определяются целями человека. Для Сократа идеалом является прекрасный духом человек. Задача искусства заключается в создании творческого воображения идеала человека.

Для Аристотеля эстетика – это проблема поэтики и общепhilософских вопросов природы и искусства и красоты. Платон под эстетикой понимает вопросы государственного контроля над искусством и роли в воспитании человека.

Систематизатором средневековой философии считают Фому Аквинского (1225-1274 гг.) Он соединил христианскую философию, которая базировалась на идеях Платона, с рационалистической философией Аристотеля. В эстетике разрабатывал учение о форме и сущности, определяя прекрасное как совокупность субъективных и объективных характеристик предмета. Красота оценивалась как нечто естественное, а не как символ божественного. Эстетика Леонардо да Винчи выявляла соотношение художественной деятельности и природы. Предмет эстетики для Канта – это прекрасное в искусстве, где эстетика представлена в качестве критика эстетической способности суждения.

Эстетика Просвещения – следующий этап развития общества, характерен враждой к крепостному праву. Идея приобщения к Богу, возвышения до божественного сменяется идеей просвещения народа. В эту эпоху происходят ранние буржуазные революции. Буржуазия вступает как прогрессивный класс, её идеи прогрессивны. Эстетика эпохи Просвещения составная часть идеологии третьего сословия. Она развивала представление об искусстве, которое доступно всем, оно демократично и исповедует принцип воспроизведения жизни. Французский писатель и просветитель – Дени Дидро, пришел к мысли о том, каждое сословие имеет свои типы и характерные черты.

К задачам эстетики относится также и психологическое объяснение истории различных искусств и различных течений. Эстетика обращается в составную часть науки об искусстве, которая должна не только установить внешние данные, но и понять отдельные произведения, возникновение отдельного произведения из психики художника и его влияние – из психики наслаждающегося субъекта и существование искусства вообще – из

человеческой природы. То есть наука об искусстве никогда не сможет быть тем, чем она должна быть, если она не воспримет в себе психологической эстетики.

Искусство определенной эпохи и определенного народа есть вместе с тем выражение индивидуальности этой эпохи и этого народа. Здесь эстетическая проблема обращается в социально-психологическую: эстетика становится частью науки о человеческой культуре.

В английском эстетизме искусствовед, идеолога и художественного критика – Д. Рёскина (1819-1900), прослеживается не просто литературно-художественное течение, а некое подобие религии.

Категория прекрасного – одна из ведущих ролей в эстетике Рёскина. Он говорит об идеале красоты, создавая особую традицию в английской литературе и искусстве XIX века. Рёскин ставит в противовес красоте капиталистическое общество и безобразия буржуазной действительности. По его мнению, прекрасное – это человеческая правда, единство природных форм и сила нравственности. Этическое содержание его работ играет немаловажную роль: искусство способно существовать только при надлежащем уровне нравственности.

Рёскин известен как критик и историк искусства, тем не менее, он увлекался геологией, занимался социальными вопросами и уделял внимание литературе. Подобный спектр интересов роднит Рёскина с деятелями Средневековья и эпохи Возрождения.

По мнению Рёскина, искусство призвано служить практической пользе и истине. Одна из его функций связана с преобразованием существования человека, а конечная цель – «превращение земли в обитель красоты». Явление разделения труда Рёскин воспринимает как враждебное искусству. Он стремится привнести в современную жизнь представление о прекрасном, обращаясь к искусству прошлого. Вдохновленный средневековыми традициями, Рёскин категорически отвергает продукцию массового производства и призывает вернуться к ремёслам. Он старается противостоять

влиянию современной механизированной цивилизации. Рёскин был категоричен по отношению к техническому прогрессу, считая, что подобные инновации губительны для природы и человеческой души.

В основе эстетики Рёскина лежат три основополагающих концепции, которые он выражает в своих трудах: концепция художественной правды, природы и красоты. Эстетический вкус выступает в качестве основополагающего фактора нравственности человека: «Вкус не только часть или признак нравственного достоинства, это единственная нравственность <...> Скажи мне, что ты любишь, - и я скажу, что ты такое» [26, с. 15]. По мнению критика, эстетический вкус заключается в способности наслаждаться добром, и тот человек является истинно праведным, который может увидеть в поступке красоту.

Согласно Рёскину, искусство призвано служить практической пользе и истине. Оно облачает божественную истину в визуальные образы. Одна из функций искусства заключается в том, чтобы преобразовать земное существование человека. Эстетизированный быт облагораживающее влияет на человеческую душу. Человек невольно подчиняется эстетическому закону, если с ранних лет его окружают красивые вещи, и он посвящает свою жизнь их созданию. Один из последователей Рёскина, У. Моррис, развил его идеи, говоря о том, что «для воспитания идеального человека необходима идеальная книга и идеальный дом» [32, с. 78]. Рёскин видел в искусстве его творческую суть. Он считает, что изображаемая картина жизни всегда включает в себе отражение души художника. Немаловажную роль в эстетике Рёскина играет категория прекрасного. Он выдвигал идею красоты как ощущение счастья, находя её в природе и в людях. По мнению Рёскина, прекрасное означает нравственность человека, который стремится к счастью и совершенствованию. Рёскин утверждал, что искусство всегда связано с нравственностью, а связь эстетического и этического органична.

Эстетические принципы формулировались в работах Рёскина на основе анализа произведений литературы, архитектуры и живописи прошлых веков

и современности. По его убеждению, необходимо добиться надлежащего уровня нравственности для того, чтобы искусство могло существовать.

Конечная цель искусства – превращение земли в обитель красоты, но на это должны быть направлены усилия многих поколений [25; 26].

1.4. Основные идеи Д. Рёскина в движении прерафаэлитов

Обращаясь к искусству прошлого, Рёскин старается привнести в жизнь представление о прекрасном, утраченное современным обществом. До Рёскина эпоха Средневековья рассматривается как смутное и тираническое время. Он опровергает подобные видения прошлого, видя положительные начала, которые проявляются в культуре прошедшей эпохи. Большим достижением современного искусства Рёскин считал пейзаж. Изображение природы становится значимым и художественным, если оно проникнуто человеческими чувствами: «Вся мощь в изображении природы зависит от её подчиненности человеческой душе. Человек – солнце мира; он больше чем реальное солнце. Пламя его чудесного сердца – это единственный свет и тепло, которые достойны внимания. Там, где человек, находятся тропинки; там, где его нет, – ледяная пустыня» [27, с. 168]. Писатели и художники обращаются к пейзажу в качестве попытки создать иллюзию жизни в обществе, где господствует безжизненное.

В искусстве современного английского пейзажа Рёскина привлекают результаты синтеза различных видов искусства. Он обращал особое внимание на взаимодействие живописи и поэзии, добиваясь того, чтобы первое наполнялось таким же нравственным содержанием и внутренним значением как и второе. Рёскин сближает живопись и поэзию, замечая, что их суть заключается в равносильных возможностях при выражении благородных чувств.

В работах Рёскина искусство неразрывно связано с природой, моралью и религией. Он добивался однозначного внутреннего содержания в поэзии и

живописи, придавая значение взаимодействию искусств. В творчестве прерафаэлитов он увидел взаимодействие визуального образа и литературы.

Рёскин во многом повлиял на укрепление позиции движения братства. Он защищал прерафаэлитов от нападков, критики, выдвигая искусство Средневековья и Раннего Возрождения в качестве идеала. Братство нашло поддержку в лице Джона Рёскина, который был крайне недоволен характером и положением современного искусства. Рёскин бесстрашно вступает за братство, несмотря на общественное мнение, и пишет письмо в газету «Times», хотя он не был знаком ни с одним из прерафаэлитов. «Эти молодые люди находятся в наиболее критическом периоде их карьеры, в поворотном пункте, от которого они могут либо погрузиться в неизвестность, либо подняться до истинного величия. Прерафаэлиты вовсе не хотят подражать древнему искусству. Да они не очень много о нём знают. Насколько я могу судить об их картинах – я не знаком ни с кем из них лично, – они не считают, что открытия современной науки не могут поддержать их искусство. Они стремятся вернуться к ранним эпохам только ради одного – чтобы изображать то, что является реальным фактом, в сценах, которые они изображают» [34, с. 105]. Эта страстная позиция Рёскина по отношению к прерафаэлитам произвела колоссальный эффект на общество после публикации. Более того, художественный критик считал, что со временем школа прерафаэлитов сможет занять свою, значимую, нишу в мировом искусстве.

Действительно, братство полюбили и признали лишь после того, как они получили поддержку Рёскина - прерафаэлиты выиграли битву с неприятием и осуждением, а Британское искусство навсегда изменилось.

Вывод по главе I.

Таким образом, на протяжении истории развития культуры литература и живопись взаимодополняли друг друга, заимствуя художественные приёмы.

В истории художественной культуры, наряду с усилением расхождения и выявлением индивидуальной специфики видов искусства, протекает и встречный процесс: усиление взаимодействия и синтеза обретших самостоятельное и неповторимое своеобразие искусств. При этом увеличивается многообразие типов их художественного синтеза. В течение каждой эпохи писатели и художники делали акцент на синтезе двух искусств, проявляя себя и в литературе и в изобразительном искусстве. В основе синтеза лежит стремление человека к гармонии.

Д. Рёскин также обращался к идее взаимодействия искусств. Его привлекали результаты синтеза живописи и поэзии в современном творчестве. Рёскин старался привнести в жизнь представления о прекрасном, обращаясь к искусству прошлого. Рёскин видел в Средневековье не только образцы для подражания, но и отражение гармоничного и подлинно духовного христианского общества, еще не испорченного натурализмом и эгоизмом последующих поколений мастеров Возрождения. Рёскин считал, что в средневековье создавались высшие образцы эстетически-этического начала, доступные не только аристократическим классам, но и всему народу, включая крестьян и ремесленников, которые вступали в зону прекрасного и возвышенного, в частности, на церковных службах в готических соборах, построенных и украшенных гениальными и изысканными творцами.

Эстетические идеи Рёскина оказали значительное воздействие на развитие английской литературы и искусства конца XIX начала XX века.

Глава II. Синтез литературы и живописи в творчестве прерафаэлитов

2. 1. Творчество Д. Г. Россетти

Д. Г. Россетти (1828-1882) – английский поэт, художник, один из основателей братства прерафаэлитов. С самого детства Д. Г. Россетти был окружен шедеврами итальянской литературы, особенно привлекала его внимание «Божественная комедия» Данте. Культ Данте царил в семье. Именно в честь итальянского поэта Россетти было дано имя. Творчество итальянского мыслителя оставило след, как в поэтической деятельности Россетти, так и в живописи. Россетти переводит «Новую жизнь» Данте на английский язык, иллюстрирует поэму и посвящает её сонет «О «Новой жизни» Данте. Он неоднократно обращается к поэме и восхищается возвышенной любовью, которая была изложена в поэме. Тема любви и жизни Данте отразилась в его работах «Паоло и Франческа», «Видение Данте Рахили и Леи», «Данте, рисующий ангела в первую годовщину смерти Беатриче», «Джотто пишет портрет Данте», «Любовь Данте» и др.

Данте была близка гуманистическая идеология эпохи Возрождения. Однако он не отрицал связи между Богом и человеком, в отличие от Петрарки. Данте не считал, что можно «вырвать живущих в этой жизни из состояния бедствия», не приобщив их к гармонии превосходящего мира, несмотря на крушение идеи вселенской монархии. Основой красоты в эпоху Данте оставался Бог, однако это лишь усиливало мысль Данте о том, что мир будет спасён благодаря красоте. Ту самую красоту он увидел в уже не земной, а преображенной Беатриче. Обращение к творчеству Данте постепенно раскрывает особую силу эстетических и духовных взглядов Россетти. Вдохновленный итальянским поэтом, в 50-х годах он пишет ряд работ: «Встреча Данте и Беатриче в Раю» (1853-54), «Первая годовщина смерти Беатриче» (1854), «Видение Данте Рахили и Леи» (1855), «Паоло и

Франческа» (1855), «Сон Данте» (1856, 1871), «Данте встречает Беатриче» (1859) и «Любовь Данте» (1860).

Одна из лучших работ Россети «Беата Беатрис» - посмертный портрет его жены Элизабет. Он изобразил свою возлюбленную в виде дантовской Беатриче. Прославленное имя поэтом Средневековья Данте Алигьери сделалось нарицательным. По признанию Данте, благородная и трепетная любовь к Беатриче послужила толчком к пробуждению в нём поэта: «...перед моими очами появилась впервые исполненная славы дама, царящая в моих помыслах; которую многие – не зная, как её зовут, - именовали Беатриче». Беатриче – дарующая блаженство...» [19, с. 245]. Автобиографическая исповедь «Новая жизнь» («Vita nuova») была рождена любовью Данте, когда его возлюбленной уже не было в живых.

Россетти создал полотно, где изображена Беатриче на балконе флорентийского дворца. Данте – на правой стороне картины, устремил свой взор на Амура, который несёт пламенное сердце. Россетти говорил о том, что «картина является иллюстрацией к «Vita nuova» и символически воплощает смерть Беатриче так, как она там описывается» [19].

Вдохновленный поэзией Данте, прерафаэлит воскрешал черты возлюбленной на картинах «Смерть Беатриче», «Сон Данте» и «Беатриче благословенная».

Несмотря на общую идею братства, Россетти проявлял интерес к живописи раннего Возрождения до Рафаэля, в то время как его собратья стремились к реалистичному воспроизведению действительности. Обратившись за вдохновением к Библии, Россетти пишет картину «Благовещение». Картина была показана в 1850 году на выставке Королевской академии, однако автору избежать критики не удалось. Такое реалистичное изображение и нетрадиционная цветовая гамма (на картине доминирует белый цвет) вызвали негативные эмоции со стороны публики.

Россетти – один из самых активных членов братства – был не только художником, но и гениальным поэтом.

Его интересовала английская поэзия и средневековые легенды, вдохновляли произведения Томаса Мэлори. Сохранились эскизы и рисунки Россетти на тему «Смерть короля Артура». На творчество Россетти также повлиял Уильям Блейк. Благодаря его мистицизму в живописи и поэзии, Россетти формирует свой собственный стиль, который полон декоративности, символичен и наполнен мистикой.

Средневековые поэмы Китса «Канун Святой Агнессы» и «Изабелла, или Горшок с базиликом» оказываются в центре внимания Россетти. Он восхищался тем, «как поэт умел, самозабвенно отдаваясь снам воображения, сохранять при этом художественную зоркость и подробность изображения» [13, с. 62]. Формула Китса «Красота есть истина, а истина есть красота» стала аксиомой прерафаэлитов. Искусство сонета поэт довёл до небывалого совершенства, что произвело на Россетти впечатление – сонет стал его любимым преобладающим жанром. Можно предположить, что сборник «Дом жизни» (*The House of Life*, 1881) – это последнее великое достижение английской литературы в области сонетной формы.

Спустя два года после образования братства, Россетти встречает Элизабет Сиддал в мастерской Милле. Девушка становится ученицей, музой и любовницей художника. По мнению прерафаэлитов, потенциал талантливой Лиззи мог бы раскрыться, если бы она была свободнее в выражении своих художественных пристрастий и не боялась пренебрегать школой. Именно поэтому рисунки Сиддал порой были похожи на зарисовки ребёнка.

Несмотря на драматизм их взаимоотношений, Элизабет Сиддал стала музой, изменившей во многом его творческие стремления. Россетти создаёт ряд женских образов: «Блаженная Беатриче», «Кубок любви», триптих «Паоло и Франческа да Римини». Смерть Сиддал для Россетти стала сильнейшим ударом. В память о жене он пишет несколько работ: «Сон Данте» и «Блаженная Беатриче». Во время похорон Элизабет, отчаянный и подавленный Россетти положил в гроб рукописи своих стихов - он решил поэзию. Однако спустя пару лет, Данте Габриэль решает

опубликовать юношеские произведения и совершает шокирующий поступок. Чтобы извлечь свои стихотворения он вскрыл могилу Сиддал на Хайгетском кладбище и в 1870 году опубликовал книгу стихов.

В 1854 году Россетти встречается Д. Рёскина. Искусствовед проявлял интерес к его творческой деятельности, поддерживал и помогал советом. Благодаря Рёскину художник начал преподавать рисунок в мужском колледже. В том же году он знакомится с Уильямом Моррисом, для которого Россетти был кумиров еще со времен Оксфорда.

Говоря о поэзии, можно сказать, что Россетти отвергал общественную функцию литературы. Эстетизм - вот что признаётся в искусстве. Отталкивая всякую социальную и политическую проблематику, писатель наполняет свои литературные произведения, как и в живописи, мистицизмом и таинственностью, идеализируя образы. Уолтер Патер писал о поэзии Россетти следующее: «...В те дни, когда в Англии поэтическая оригинальность, как казалось, получила самое широкое распространение, явился некий новый поэт с построением и мелодикой стиха, словарем и интонацией неповторимо своеобразными, однако очевидно отказавшийся от любых формальных ухищрений, призванных привлечь внимание к автору: его интонация воспринималась скорее как свидетельство достоверности живой естественной речи, а сама эта речь представлялась совершенно непринужденным выражением всего того поистине чудесного, что поэт реально увидел и почувствовал» [40, с. 97].

Основное творческое наследие Д. Г. Россетти посвящено его жене – Элизабетт Сиддал. Всего было создано 132 картины и 152 литературных произведения, которые вошли в два тома сборников «Дом жизни».

Ярким примером взаимодействия литературы и живописи в творчестве Д. Г. Россетти являются картины «Сивилла Палмифера» (см. Приложение 1) и «Леди Лилит» (см. Приложение 3), и созданные к ним сонеты «Красота души» (см. Приложение 2) и «Красота тела» (см. Приложение 4). Близость сонетов и живописных сюжетов прослеживается в самом заглавии, что

позволяет сопоставить сюжеты и их художественное воплощение. По мнению исследователей, картина «Сивилла Палмифера» создавалась с 1866 по 1870 год, а «Леди Лилит» в 1864 – 1868 гг. Сонеты «Красота души» и «Красота тела» были написаны к полотнам в 1866 году и появились в сборнике «Стихотворения» в 1870 г. Позже они были переименованы и опубликованы в сборнике «Дом жизни» [5]. В данных произведениях темы любви, красоты и смерти неразрывно связаны друг с другом.

На картине «Сивилла Палмифера» Россетти изображает героиню с пальмовой ветвью - символом победы. Взгляд женщины открыт и обращён к зрителю, волосы убраны, художник не старается подчеркнуть ее бюст и плечи – совершенство тела вторично по отношению к богатству внутреннего мира. В древнегреческой мифологии Сивилла – прорицательница. Благодаря символическим образам художника, она превратилась в воплощение истинной красоты души. Справа от неё барельеф с черепом, а над ним венок из маков – атрибут смерти; слева - барельеф с амуром и венок из роз. Сфинкс возле головы девушки символизирует тайну, красная одежда – духовную страсть, бабочки, застывшие в полёте над её плечом, выступают в качестве образов души и бессмертия. Пальмовая ветвь в руке отождествляет победу и триумф. Данные символы прослеживаются в сонете Россетти, где он подтверждает великолепие Сивиллы.

Сонет «Красота души» был написан в 1866 году. Стихотворение начинается со слов «*Under the arch of Life, where love and death*» (под аркой жизни, где любовь и смерть), автор соотносит строки с символами картины (барельеф с амуром и венок роз, череп и маки). Россетти называет героиню «*Lady Beauty*» (Леди Красота) и использует слово «*beauty*» дважды. Он указывает на то, что её привлекает и заставляет трепетать: «*Hers are the eyes which can draw*» (эти глаза, что могут рисовать), а волосы и подол разлетаются «*flying hair and fluttering hem*» (развивающиеся волосы и подол). Лирический герой выражает свои чувства от первого лица «*I saw*» (я видел), «*I drew it*» (я рисовал это), также он обращается к неизвестному адресату:

«*Thy voice shake still*» (твой голос дрожит), «*long known to thee*» (давно известный тебе), «*Following her daily of thy heart and feet*». Автор говорит и о влюблённых в Сивиллу, называя их рабами «*bondman of her palm*» (раб её ладоней).

Иной тип женской красоты Россетти представляет в картине «Леди Лилит». Согласно приданию, Бог сделал Лилит из глины и дал Адаму в жены. Она отличалась строптивым характером и вступала в пререкания с мужем, покушалась на его старшинство и волю Бога. В конце концов покинула его, и Бог сотворил Адаму новую жену – Еву. Лилит стала повелительницей мира демонов, однако в литературе Возрождения она приобрела облик прекрасной женщины.

На картине всё внимание сосредоточено только на Лилит. Россетти изображает её самовлюблённой и бессердечной, но при этом красивой и миловидной. На героине – свободная туника, волосы её переливаются золотистой волной, плечо обнажено, а глаза прикрыты. Лилит смотрит в зеркало – она полностью увлечена самолюбованием и не замечает буйства зелени леса, которое отражается в большом зеркале. Венок на коленях, цветы на туалетном столике и розы на заднем плане создают атмосферу изобилия, но ей всё это чуждо – её занимает только собственная внешность. Цветок мака, алые губы и лента, которые подчеркивают как страсть и прелесть природы, так и неизбежность смерти. Потухшие свечи символизируют прерванные жизни.

Сонет «Красота тела» раскрывает идею картины. В первой строке Россетти отсылает читателя к библейскому сюжету: «*Of Adam's first wife, Lilith*» (О первая жена Адама, Лилит), а в третьей подчеркивает, что она была «до змея» и связана с ним. Не случайно аллитерация звуков «sh» и «s» ассоциируется с шипением: «*And softshed kisses and soft sleep shall snare?*» (и нежный поцелуй да сон поймают в западню?). Россетти показывает молодую колдунью, увлекающую мужчин своей красотой:

(The witch he loved before the gift of Eve,)

That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive...

В поэтическом тексте поэт связывает образ Лилит с вечностью: «*And still she sits, young while the earth is old,..*» (И до сих пор она юна пока земля не молодеет). Автор не называет лирического героя по имени, используя лишь местоимения «his», «him». Он пассивен, поддается чарам обольстительницы и становится её жертвой:

*Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.*

Надменность и холодность героини на холсте, вселяющие в зрителя ужас, в сонете превращаются в предупреждение о её коварстве. Однако именно картина подчёркивает превосходство Лилит. Объединение роз и маков «*the rose and poppy are her flowers*» (её цветы – розы и маки) символизирует её лукавость. Красота побуждает к страсти (символ розы), а мак напоминает о губительной сущности (цветок смерти) героини. Россетти уделил особое внимание золотистым волосам Лилит, её «оружию», благодаря которому, она заманивает мужчин и душил: «*her enchanted hair was the first gold*» (её зачарованные золотые волосы), «*strangling golden hair*» (удушающие золотые волосы). Во второй части сонета лирический герой обращается к деде, используя местоимения «*thine*», «*thy*».

Для обеих картин Россетти позировала Алекса Уайлдинг. Несмотря на это, автор создаёт совершенно разные образы, противопоставляя их друг другу. В картине «Леди Лилит» душа героини остаётся скрытой для зрителя, в то время как Сивилла смотрит ему глаза в глаза. Именно взгляд, определяющий настроение всего произведения, подчёркивает художник. Женские портреты на полотнах Россетти воплощают мифологические образы, которые дополнены символическими деталями, что позволяет соотнести их с сонетами. И в живописном и в словесном описании героини олицетворяют идеи автора: первая - духовную красоту, вторая – внешнюю, телесную. Статичность поз обозначена в обоих сонетах. За счет акцентов на внешний облик героинь возникает тема красоты. Сравнивая две картины мы

ощущаем полярность этих образов: надменность Лилит не позволяет постичь её внутренней сущности, а вглядываясь полотно «Сивилла Палмифера», мы переживаем сложную гамму чувств героини, вызываемую одним лишь её взглядом.

Картина «Отрочество Марии» (см. Приложение 5) создавалась с 1848 по 1849 год и стала первой работой Россетти с монограммой PRB, которая означала принадлежность к братству прерафаэлитов. Россетти представляет юную Деву Марию вместе с отцом Святым Иоакимом, матерью Святой Анной и ангелом. Юная девушка учится вышивать лилию, которую ангел держит в руках. Белый цветок – распространённый символ средневекового искусства и литературы, олицетворяющий невинность и чистоту. В христианской символике служила атрибутом святых дев. Четко очерченный силуэт Марии контрастирует с тёмным фоном полотна. На полу – пучок терновых ветвей, что символизирует семь страданий Марии, а книги – семь добродетелей. Белый голубь означает добродетель и целомудрие, светильник – Святой дух.

Текст «Отрочество Марии» (см. Приложение 6), сопровождающий картину, состоит из 28 строк, которые разделены на два сонета. Первый посвящен Марии блаженной, второй сонет – описанию картины. Уже с первых строк сонета Россетти привлекает внимание читателя к образу героини:

*This is that blessed Mary, pre-elect
God's Virgin.*

Россетти, обращаясь к библейскому пророчеству о пришествии Христа: «*Because the fulness of the time was come*» (настанет скоро то самое время), - акцентирует внимание на следующие выражения: *God's Virgin, God's will, near God? Great while* (давность предсказания), и предвещает события :

*The seven-thorn'd briar and the palm seven-leaved
Are her great sorrows and her great reward.*

.....

God the Lord

Shall soon vouchsafe His Son to be her Son.

Слова *faith* (вера), *hope* (надежда), *charity* (милосердие) напрямую отсылают читателя к Новому Завету. В сонете присутствуют религиозные понятия и символы «*charity*» (милосердие) и «*lily*» (лилия), из которых первое присутствует в качестве названия книги, а второе вербализует деталь в сюжете картины. Лилия Россетти отсылает нас к символике Средневековья. Метафора помогает подчеркнуть неземную чистоту Марии, подобную лилии:

*So held she through her girlhood; as it
were An angel-watered lily, that near God
Grows and is quiet.*

Именно символы помогают Россетти выразить религиозную составляющую образа Марии. Поэтический текст и изображение тесно связаны между собой и гармонизируют, дополняя друг друга, несмотря на разнообразие как художественных, так и языковых средств.

Картина «Морские чары» (см. Приложение 7) была написана на холсте в жанре портрета для английского коллекционера – Фредерика Лейанда и выступает в качестве иллюстрации к одноимённому сонету Россетти. Изначально поэт был вдохновлен строками из поэмы С. Т. Кольриджа, однако в процессе создания картина стала живописным сопровождением к его собственному сонету, строки которого он пишет на раме. На полотне изображена рыжеволосая сирена с венком из цветов и в светлых одеждах. На коленях она держит музыкальный инструмент. Сюжет создаёт не только эффект присутствия, но и завораживает зрителя. Над головой, привлечённая пением девушки, сидит морская птица – символ непростой судьбы моряка. Традиционно сирены воплощались с головой или телом птицы, Россетти изображает её в человеческом облике. Тема музыки является главной в композиции, а сирена выступает в качестве центрального музыкального образа. Многообразие символов расширяет возможности осмысления этого сюжета. И морская птица - символ способности к пению и лёгкости, и яблоки

- библейский символ искушения, в греческой мифологии обозначает плод смерти, и розовые цветы в венке героини, и музыкальный инструмент, - всё это насыщает воображение зрителя. Героиня задумчива и мечтательна.

Красный цвет, сопровождающий сюжет, символизирует физическую красоту. Благодаря подобным деталям появляется аналогия с сиреной, которая соблазняет моряков.

Сонет «Морские чары» (см. Приложение 8) раскрывает содержание одноимённого полотна. Он был написан около восьми лет ранее самой картины, а опубликован в 1881 году в сборнике «Баллады и сонеты».

С первых строк становится понятно, что речь пойдёт о женщине: «Her lute hangs shadowed in the apple-tree, ...» (Под яблоней она держит арфу).

Россетти не упоминает имя героини, давая определение лишь местоимениями «her» и «she», отсутствует и внешнее описание девушки. Благодаря её действиям, читатель понимает, что речь идёт о морской сирене: «weave» (плести), «stoop» (опуститься), «sink» (погружать) и «soar» (взлететь). Тема музыки господствует в сонете, как и на картине: «sound» (звук), «chords» (аккорды), «song» (песня), «lute» (арфа). И звучание этой темы, напоминает о грядущих опасностях, содержит меланхолические ноты:

*Till he, the fated mariner, hears her cry,
And up her rock, bare breasted, comes to die?*

Героиня этого сонета во многом подобна Лилит (сонет «Красота тела»). Здесь Россетти вновь обращается к образу роковой женщины.

Сонет «Морские чары» более динамичен в отличие от картины. Если на картине передан статичный кадр, то в стихотворении автор сосредотачивает внимание на коварных действиях роковой обольстительницы. Из одной сцены сонет перерастает в развёрнутое повествование, музыка передаёт колдовские чары героини, в то время как сюжет сосредоточен лишь на женском образе и окружающих её деталях

Россетти сопровождал картины сонетами, ощутив родство разных видов искусств. Он объяснял содержание картины, предоставляя зрителю самостоятельно разобраться в интерпретации мелких деталей.

2. 2. Творчество У. Морриса

У. Моррис (1834-1896) – представитель второго поколения прерафаэлитов, он также разделял идею братства и восхищался художниками. В Оксфорде Моррис познакомился с Бёрн-Джонсом, и именно любовь к средневековью их объединила. В то время как Эдвард хотел стать художником, Уильям больше увлекался архитектурой и поэзией. Вместе они мечтали основать братство и идти против общества. Однако проблем с поиском единомышленников у них не было. Моррис выступал в защиту прерафаэлитов, позже и сам вступил в братство. Он восхищался Россетти, мечтал рисовать как основатель братства, жить как он. После знакомства с Россетти, он даёт согласие на работу в журнале «Oxford and Cambridge Magazine», где Уильям публиковал свои статьи по теории прикладных искусств и поэтические произведения.

В 1858 году, под влиянием легенд о короле Артуре, Моррис создаёт сборник «Защита Гвинеvры и другие стихи». Сюжеты первой книги поэта были романтические. Рыцари, их дамы и подвиги составляли основу образной системы. Исследователи признают в стихах Морриса влияние Китса. Однако благодаря присущей Моррису свежести деталей и изысканной декоративности, они были оригинальны и звучали по-новому. Поэзия Браунинга оказала не меньшее влияние. Драматичность – одна из черт, роднившая поэзию Морриса и Р. Браунинга – прослеживалась в литературном творчестве прерафаэлитов. Он замечал, что его ранние поэмы в чём-то близки с браунингскими своей запутанностью сюжета и неоднозначностью. Они не содержали элементов морализирования и вовлекали читателя в действие. Поэтов сближало и внимание к малым

лирическим жанрам, где появлялась возможность передать духовный мир человека через драматизированный монолог. Моррис продолжает традицию Браунинга, не давая подробных разъяснений к созданным им ситуациям. Однако поэтическую эмоциональность Моррис выражает намного ярче, а отношение автора к героям более определённее. Поэтов объединяет интерес к созданию циклов из отдельных поэм. В отличие от Браунинга, в своей поэзии он избегает педантичности и парадности. Для Морриса Средние века не просто фон повествования, это его естественное окружение. Он воспринимал эпоху как реальность, «в которой обитала его беспокойная душа» [33, с.114].

Предметность и материальность изобразительной манеры, это именно то, что отличало Морриса от его современников. Моррис продолжает традиции, созданные английской культурой первой половины XIX века. В этом сборнике писатель собрал тот запас художественного смысла и содержания, который затем перенёс в другие сферы искусств. Однако вскоре поэзия перестала удовлетворять Морриса: он стремился воплотить свои замыслы в более зримых и осязаемых формах. Несмотря на тягу к изобразительному искусству, Моррис понимал свою несостоятельность в живописи. Его больше увлекало декоративно-прикладное искусство, что позволило называть художника родоначальником английского дизайна. При создании мебели и предметов декора, творец черпал вдохновение в природе.

В 1865 году он основал фирму «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко.». Она занималась всеми видами дизайна: здесь производили мебель, ткани, обои, гобелены, витражи. Позже появилось целое движение – the Arts and Crafts movement. Первое время фирма не приносила дохода, создатели занимались лишь украшением церквей. Появился спрос, стиль утверждённый законодателями, вошёл в моду.

Отвергая машинное производство, вслед за Рёскином, Моррис мечтал о гармонии интеллектуального и физического труда. Будучи идеалистом, он мечтал вернуться в прекрасное прошлое. Всю жизнь Уильям Моррис стремился к красоте, он видел идеалы в эпохе Средневековья и считал, что

ремесленник, в процессе создания своего произведения, должен совмещать в себе художника, конструктора, технолога, и лишь тогда он поднимется до уровня творца. Его утопический роман «Вести из ниоткуда» - одно из самых значимых произведений, где автор наивно излагает свой взгляд на будущее. Здесь Моррис описывает страну, где царит гармония и где все работают ради удовольствия. Города превратились в огромные райские сады. Искусство в этом мире существует ради искусства, нет частной собственности и классов, повсюду царит любовь, и люди следуют этому чувству.

В начале 60-х Моррис начинает строительство «Красного дома», в котором объединились и высокое искусство, и повседневная жизнь. Совершенно всё в доме было сделано руками Уильяма и его друзьями-единомышленниками: посуда, ковры, обои, занавески, витражи, мебель. Можно сказать, что «Красный дом» стал воплощением духовных и художественных идей прерафаэлитов.

Уильям Моррис стал важной фигурой в области английской литературы, живописи, прикладного искусства, дизайна и книгоиздательства. Он искренне любил ручной труд: ткал ковры, вырезал по дереву, рисовал и сам составлял краски, проектировал и конструировал мебель. Всю свою жизнь он боролся с безвкусицей и противостоял буржуазности, неся в мир своё, новое и чистое, наполненное красотой и духовностью.

Моррис активно использовал мифологию, которая существовала в контексте его творений и образовывали синтез мифологических сюжетов и образов. В его произведениях появляется и дух Средневековой романтики, созвучный скандинавскому эпосу и греческому мифу. Последние привносят в его мир эстетичность и красоту, а благодаря кельтским сказаниям появляются волшебство и фантастичность. Моррис использует мотивы английских и ирландских сказок, символику готических романов.

Мифические и сказочные образы помогают создать параллельный мир с условной реальностью, где нет ни географической, ни временной конкретности. Более того, для художника и писателя является важным

художественный опыт Средневековья и эстетика рыцарского романа, которая была основана на легендах о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола. Такие произведения, как «Смерть Артура» Мэлори, «История Святого Грааля», «Англосаксонская хроника», «Тристрам из земли Лайонесс», хроники Фруассара, «История рыцарства» Дигби оказали большое влияние на его произведения. А благодаря старинным балладам и песням в контексте произведений Морриса появились сюжетность и динамичность повествования. Романтические вплетения были основаны на образности поэм Шелли, Китса, Колриджа. Глубокое понимание религии и мифологии помогло ему соединить в одно целое христианские легенды и языческие сказания, и источником осмысления христианских тем, безусловно стала для поэта Библия послужила.

Говоря о синтезе изобразительного искусства с поэзией, можно отметить, что литературное начало в живописно-прикладных текстах Морриса, с одной стороны, ощущается в наличии авторского комментария на полотне, в создании картин по мотивам литературных произведений и иллюстрировании литературного текста, а с другой - прослеживается наличие мифологического контекста, литературных символов и поэтического начала в произведениях искусства. Авторские комментарии на полотне часто заключены в особые рамки и отделены от основного текста. Рама выступает в качестве двойного преобразования природы, подчёркивая границы «картины в картине». Подобные надписи присутствуют на многих его полотнах, а порой их может быть несколько. Таким образом, автор стремится утвердить идею целостности мира в своих произведениях. В качестве словесного сопровождения могут быть девизы на английском, латинском или французском языках, надписи-комментарии или литературная цитата.

При иллюстрировании текста Моррис не создавал исторически точных изображений и не следовал за сюжетом. На основе средневековых манускриптов художник создал уникальное творение, в котором сочетались узор и слово. Более того, Морриса вдохновляли образы

литературных творений. «Легенды о славных женщинах» Чосера послужили сюжетом для многочисленных росписей, вышивок и витражей. Но так или иначе, одно из самых важных мест в живописи Морриса занимали сюжеты Мэлори из «Смерти Артура». Они были воплощены в картинах, росписях, рисунках, гобеленах и витражах (фреска «Как Сэр Паломид всем сердцем любил Прекрасную Изольду, и как она предпочла Сэра Тристрама», картина «Прекрасная Изольда», роспись «Сэр Ланселот, который приводит сэра Тристрама в замок Сада Удовольствий», серия витражей «История Тристрама», гобелены серии «Поиски Святого Грааля»). Присутствовало и наличие библейских аллегорий, мифологического контекста в произведениях искусства.

По мотивам ирландских саг появлялись росписи, кельтская образность поспособствовала появлению флористических орнаментов, восточные мотивы нашли своё отражение в рисунке Морриса «Дочь Золдана в Хрустальном Дворце» и вышивке «Павлин», а образы античной мифологии – в картине «Афродита, выходящая из моря», иллюстрации «Венера» и многочисленных вышивках. Библия была наряду с мифологией для произведений Морриса. Библейская символика и сюжеты встречается в его росписях, витражах и гобеленах. Образ Иисуса Христа для художника является центральным в творчестве на библейскую тему (гобелен «Поклонение волхвов» и серия витражей). Он почитал библейских персонажей, а по его дизайну был создан ряд витражей: «Дева Мария», «Мария из Вифании», «Святая Мария Магдалина», «Святой Михаил и дракон», «Песнь Соломона» и «Легенда о Святом Георгии» и плитки «Святая Цецилия», «Адам» и «Ева», «Святой Пётр». Однако в своих декоративно-прикладных работах Моррис заимствовал и собственные литературные мотивы. Автор использовал их в качестве надписей на гобеленах и плитках и расписывал мебель по мотивам собственных поэм (стулья-картины «Снаряжение Рыцаря» и «Гвендолин в Башне Ведьмы» на основе поэм «Сэр Галахад: Рождественская Мистерия» и «Рапунцель»).

В «Вестях Ниоткуда» Моррис создал идеальное общество, главным героем книги стало искусство - оно является персонажем многих его произведений: «Любви достаточно», «Земной рай», «Защита Гвинеvры».

Моррис писал стихи и к своим декоративно-прикладным работам. К плиточной композиции «Времена года» опубликовал поэмы «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима», одноименные поэмы к гобеленам «Фруктовый сад», «Помона» и «Флора». К гобелену «Лес» он создаёт четверостишие «Лев», в качестве надписи к изображению. Образ льва взят из поэмы Морриса «Земной рай». Строчки из четверостишия «Дятел» автор разместил на двух горизонтальных бордюрах гобелена. В них говорится о том, что когда-то дятел был «важным королём», но теперь он лишь долбит кору и ждёт своей добычи. Морриса не могла не привлечь такая птица, которая согласно сложившимся канонам, представляет собой образ дьявола, является предвестником несчастий и войн.

К картине «Прекрасная изольда» (см. Приложение 9), где изображена его возлюбленная - Джейн Бёрден, он написал поэму «Хвала моей госпоже» (см. Приложение 10). На полотне она представлена в средневековом платье в образе Изольды, тоскующей по изгнанному Тристану. Героиня будто встала с постели, а возможно и вовсе не сомкнула глаз – лицо её уставшее и бледное. Ветки розмарина, вплетенные в венок, символизируют верность и красноречиво говорят о чувствах и мыслях Изольды. Белое платье скрывает тело, при этом подчёркивает изгибы фигуры. Героиня придерживает золотой пояс – символ целомудрия. Чёткая графичность и акцент на деталях обращают внимание на тягу автора к дизайну, декору и народному творчеству. Цветовые оттенки (красный, белый, синий) демонстрируют традиционные национальные мотивы. Детали сюжета: старинные книги, зеркала, белоснежные гардины, оформление стен и блестящие медные кувшины свидетельствуют о личных увлечениях автора.

О сонете «Хвала моей госпоже» (Praise of my lady) известно немного. Схожесть образов позволяет сопоставить стихотворение с картиной «Прекрасная Изольда».

Из названия сонета «Praise of my lady» становится понятно, что автор восхищается главной героиней. Моррис называет её «my lady» (моя госпожа) и даёт определение местоимением «her». Поэт создаёт чёткое описание образа девушки, уделяя внимание каждой черте её лица:

*My lady seems of ivory
Forehead, straight nose, and cheeks that
be Hollow'd a little mournfully.*

.....

*Her forehead, overshadow'd much
By bows of hair...*

.....

Inside her tender palm...

Автор делает акцент на пышных волосах героини:

*Not greatly long my lady's hair,
Nor yet with yellow colour fair, But
thick and crisped wonderfully...*

Печальный образ девушки Моррис передаёт через следующие строки: «Beneath her brows the lids fall slow», «And gaze out very mournfully». Она будто чего-то ждёт, но не лирического героя: «Waiting for something, not for me». В то время как он восхищается своей возлюбленной, начинает задыхаться и слабеет, когда видит свою госпожу:

*To kneel before her; as for me,
I choke and grow quite faint to see
My lady moving graciously.*

Моррис использует историзмы «Curl'd», «Nay», «Hollow'd» в качестве декоративных элементов, что придает исторический колорит изображаемой эпохи. Если на картине Моррис воссоздаёт чёткий визуальный образ,

детально выписывает предметы интерьера, то в сонете он описывает каждую черту лица и положение героини, отражает её печальное состояние.

Вывод по главе II.

Анализируя творчество Д. Г. Россетти и У. Морриса можно отметить, что создавая сонеты и картины, Россетти остается в рамках традиции. При передаче женских портретов, он обращает внимание на волосы, глаза, щёки, стопы и кисти героинь. Моррис описывает портрет более точно и детально. В его творчестве более широкий спектр детализации. Он обращает внимание на детали, которые не встречаются у Россетти. Более того, в основу творчество Россетти легли итальянские традиции передачи образа (Данте, Петрарка). Морриса увлекает Библия, мифы и легенды, именно оттуда он черпает вдохновение для создания сонетов и декоративно-прикладных трудов.

Синтез искусств в творчестве прерафаэлитов объединяет все компоненты текста в художественное целое, украшая текст. Сложная композиция обращает внимание читателя на анализ внесюжетных элементов и деталей. Это помогает приблизить читателя к постижению авторского мировоззрения, которое принадлежит разным видам искусства.

Россетти был одним из первых членов братства, кто обратил внимание на взаимодействие поэзии и живописи. Он создал ряд сонетов, сопровождающих свои живописные полотна.

В основе творчества У. Морриса лежал принцип единства, целостности и гармонии в тексте как семиотического комплекса. В литературе и прикладных видах искусства он равнозначно использовал повторяющиеся мотивы и цвет. Поэмы Морриса многокрасочны и живописны, а повторы слов, звуков и образов подобны повторам элементов в картинах, витражах, тканях и коврах. Уильям Моррис был человеком-творцом, он стремился к гармонии и целостности. Для него образ идеального произведения искусства всегда основывался на эстетизме и великолепии идеального общества.

Авторы усиливают эстетическое воздействие на зрителя и усложняют образность произведений посредством объединения поэтического образа с живописным.

Заключение

К вопросу взаимодействия искусств обращались писатели, художники, композиторы разных эпох и народов. При синтезе искусств они стремились к проявлению идей и сущности произведений. Можно отметить, что благодаря немецким романтикам йенской школы, которые начали осмысление проблем художественного синтеза с теоретической точки зрения, появилась теория взаимодействия искусств в современном понимании данного термина.

В свою очередь английский теоретик искусств - Д. Рёскин также обратил внимание на феномен синтеза. Благодаря его концепциям, прерафаэлиты также обратили внимание на синтез литературы с живописно-прикладным творчеством. Теоретик искусств придавал особое значение проблеме синтеза в искусстве, стараясь добиться того, чтобы живопись, как и поэзия, была наполнена внутренним значением и нравственным содержанием. Английский писатель указывал на то, что живопись может считаться близким поэзии видом искусства, подчеркивая, что противопоставление первого второму нелогично, поскольку поэзия может быть выражена как в словах, так и в красках [35, с. 20]. Подобную тенденцию в создании произведений синтетического жанра Рёскин обнаружил в творчестве прерафаэлитов. Более того, в произведениях братства он видел реальное воплощение провозглашенного им принципа верности природе. Давая характеристику творчеству братства, он говорил об их стремлении к изображению действительности и фактов.

Создание прерафаэлитского братства следует рассматривать в общем русле культурной жизни середины XIX века, когда разного рода возникали многочисленные творческие организации. Объединения литераторов и художников позволяли им заявить о себе вне традиционных рамок Академий. Прерафаэлиты стали самым ярким явлением в культурной жизни Англии и привлекло к себе внимание и интерес практически с первых дней

возникновения. Творчество братства оказало колоссальное влияние на викторианскую эпоху. Благодаря неповторимому стилю и новым художественным задачам, что нашли своё отражение в творчестве представителей прерафаэлитов, англичане оказались в ряду значимых перемен искусства XIX века. Новаторские идеи членов братства вынудили общество пересмотреть традиционные представления о предназначении искусства. Творчество прерафаэлитов представляет собой характерное явление культуры, которое отличается определённой самодостаточностью.

Прерафаэлитам был свойственен культ средневековья. Они стремились быть такими же добросовестными и искренними в своей работе, как художники прошлого. Однако члены братства старались соответствовать запросам своего времени. В их работах нашли отражение злободневные проблемы общества середины XIX века.

Основная идеология Д. Г. Россетти и У. Морриса в целом строилась на преемственности глубинной англо-британской идентичности, мифологические и религиозные основы которой стали в центре и творчества. Вместе с тем они ориентировались на Шекспира, Китса, первыми признали значение Блейка. Теоретические основы их течения сформулировал Д. Рёскин, который поддерживал это направление своими публикациями и эссе.

Представители братства делали акцент на синтезе искусств. Они работали в разных сферах искусства и литературы: живопись, поэзия, графика, эссеистика, дизайн мебели и интерьера.

Свои идеи прерафаэлиты старались не только воплотить в живописных полотнах, но объяснить их стихотворными комментариями, а также обосновать свои взгляды в статьях, эссе, стихах.

Яркими представителями братства стали Д. Г. Россетти и У. Моррис. Они использовали различные подходы для создания поэтических образов. Несмотря на общую идею взаимодействия живописи и поэзии в своём творчестве, каждый из них опирался на разные традиции.

Также можно отметить, что, ощутив родство разных видов искусств, Россетти сопровождал своими сонетами картины. Изображая героинь на своих картинах, он создает новый тип женской красоты. Именно при помощи акцентов на внешний облик в творчестве Россетти возникает тема красоты. За счёт символов автор выражает и религиозную составляющую образов. На полотнах Россетти передавал визуальный образ, а благодаря поэтическому описанию, автор помогал понять замысел картин.

Моррис создавал литературные произведения не только к картинам, но и к гобеленам, мозаикам и т.д. Он дополнял декоративно-прикладные работы, внося текст на полотно. Если на картинах Моррис делал акцент на более точной детализации предметов интерьера, скрупулезно расписывая каждую деталь, то в сонете на полотне обращал внимание на каждую черту образа героини.

Сонеты У. Морриса и Д. Г. Россетти не столько описывают картины и предметы декоративно-прикладного творчества, сколько служат объяснением их символики. В литературных работах прерафаэлитов цитируется истолкование полотен самими художниками. И Россетти и Моррис сопровождали картины сонетами, размещая их на обратной стороне полотен, иногда вынося их на саму картину.

Благодаря поэтическому сопровождению картин, визуальный образ и сюжет наполняется внутренним содержанием и раскрывается с другой стороны. Поэзия даёт более чёткое представление о действиях и обстоятельствах, месте и времени, разворачивающихся на полотне. Авторы подробно описывают детали образа героинь, создают лирических героев. Несмотря на разнообразие языковых и художественных средств визуальный образ на картине и поэтический текст дополняют друг друга и тесно связаны между собой. Посредством сопровождения полотен литературным текстом прерафаэлиты усложняют сюжет произведения и усиливают воздействия на зрителя.

Прерафаэлиты оказали значимое влияние на развитие английской эстетики и искусства второй половины XIX века. Они считали, что только искусств даёт подлинную красоту, содействуя тому, что весь окружающий предметный мир становится утверждением их идеалов и отпечатком образа жизни.

Список использованной литературы:

1. Адаме, С. Движение искусств и ремёсел. Путеводитель по стилю Текст. / С. Адаме. – М. : Радуга, 2000. – 128с.
2. Альфонсов, В. Н. Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. – М. : Советский писатель, 1966. – 243 с.
3. Аникин, Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века / Г. В. Аникин. – М. : Наука, 1986. – 318 с.
4. Аникст, А. У. Моррис и проблемы художественной культуры / А. Аникст. М. : Искусство, 1973. - С. 257.
5. Бочкарёва, Н. С. Эстетические взаимодействия в литературе и культуре: Экфррастическая поэзия XIX века. Пермь. : Изд-во Пермского ун-та, 2016. – Вып. 5. – 139 с.
6. Брюнгес, Б. Рёскин и Библия: к истории одной мысли / Пер. с фр. Л. П. Никифорова. – М. : Посредник, 1902. – 258 с.
7. Ванслов, В. В. Синтез искусств как эстетическая проблема / В. В. Ванслов. – М. : Искусство, 1986. – 397 с.
8. Витковский, Е. В. Семь веков английской поэзии / Е. В. Витковский. – М. : Водолей Publisher, 2007. – 971 с.
9. Жебровская, Л. В. Эстетические концепции британского книжного дизайна второй половины XIX - начала XX в. в контексте издательской культуры : дис. канд. искусствоведения / Л. В. Жебровская. – М. : МГХПУ, 2008. – 60 с.
10. История мировой живописи. Викторианская живопись и прерафаэлиты / Н. Майорова, Г. Скоков. – М. : Белый город, 2008. – 125 с.
11. Кар, Л. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски / Л. Кар. – М. : Астрель, 2002. – 128 с.
12. Кирюхина, Е. М. Способы отражения и преобразования средневековья художниками-прерафаэлитами / Е. М. Кирюхина. – Н. Новгород. : Изд-во НГПУ, 2012. – Вып. 5. – 17 с.

13. Кирюхина, Е. М. Повседневность средневековья в творчестве художников-праерафаэлитов / Е. М. Кирюхина. – Н. Новгород. : Изд-во НГПУ, 2013. – Вып. 4. – 12 с.
14. Корецкая, И. В. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) / И. В. Корецкая. – М. : Наука, 2000. – С. 131-191.
15. Кружков, Г. Очерки по истории английской поэзии. Романтики и викторианцы / Г. Кружков. – М. : Прогресс-Традиция, 2015. – 1056 с.
16. Ламборн, Л. Эстетизм / пер. с англ. Е. Козлова, Е. Чура. – М. : Искусство –
17. Мосин, И. Г. Праерафаэлитизм: иллюстрированная энциклопедия / сост. И. Г. Мосин. – СПб. : Оникс, 2006. – 256 с.
18. Некрасова, Е. А. Романтизм в английском искусстве / Е. А. Некрасова. – М. : Искусство, 1975. – 216 с.
19. Обоймина, Е. Символ красоты / Е. Обоймина. – М. : Эксмо, 2016. – 448 с.
20. Образцова, А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX-XX вв. / А. Г. Образцова. – М. : Наука, 1984. – 334 с.
21. Поэтический мир праерафаэлитов / Отв. ред. А. Г. Генина. – М. : Центр книги Рудомино, 2013. – 359 с.
22. Певзнер, Н. Английское в английском искусстве / Н. Певзнер. - СПб. : Азбука-классика, 2004. – 320 с.
23. Первенцева, Е. В. Смысловое пространство художественного дискурса и роль визуальной составляющей в его формировании (на материале англоязычной художественной прозы) : дис. канд. фил. наук / Е. В. Первенцева. – М. : Из-во МГЛУ, 2007. – 192 с.
24. Путеводитель по искусству / Под ред. Яна Чилверса. – М. : ОАО Издательство «Радуга», 2002. – 686 с.
25. Рескин, Д. Лекции об искусстве / пер. с англ. Сухарев С. Л. – М. : Пресс, 2008. – 319 с.

26. Рескин, Д. Искусство и действительность / пер. с англ. Соловьёва О. М. – М. : Типо-литография, 2012. – 422 с.
27. Рескин, Д. Современные художники / пер. с англ. Сухарев С. Л. – М. : Пресс, 2007. – 476 с.
28. Россетти, Д. Г. Дом Жизни: Сонеты, стихотворения / пер. с англ. В. Васильева, Т. Казаковой и др. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 336 с.
29. Светлов, И. Прерафаэлиты / И. Светлов. – М. : Белый город, 2007. – 48 с.
30. Седых, Э. В. Истоки христианских мотивов в творчестве У. Морриса / Э. В. Седых. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2013. – Вып. 32. – 10 с.
31. Седых, Э. В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации Средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства : дис. докт. филол. наук / Э. В. Седых. – СПб. : СПбГУ, 2009. – 727 с.
32. Седых, Э. В. Проблема синтеза искусств в истории и теории литературы и искусства / Э. В. Седых. – СПб. : Знание, 2009. – 232 с.
33. Седых, Э. В. Уильям Моррис: лик Средневековья / Э. В. Седых. – СПб. : ИВЭСЭП, 2007. – 353 с.
34. Сизеран, Р. Рёскин и религия красоты / Пер. с фр. Л. П. Никифорова. – М. : Книжное дело, 2016. – 208 с.
35. Соколова, Н. И. Литературное творчество прерафаэлитов в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии : дис. докт. филол. наук / Н. И. Соколова. – М. : МПГУ, 1995. – 33 с.
36. Соколова, Н. И. Творчество Д. Г. Россетти в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии / Н. И. Соколова. – М. : МПГУ, 1995. – 169 с.
37. Спицына, Л. В. У. Моррис. Жизнь и творчество / Л. В. Спицына. – М. : Наука, 1991. – 298 с.
38. Чура, Е. Н. Проблемы теории практики позднего прерафаэлитизма : дис. кандидат искусствоведения / Е. Н. Чура. – М. : МПГУ, 2006. – 330 с.
39. Шестаков, В. П. Прерафаэлиты: мечты о красоте / В. П. Шестаков. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 204 с.

40. Шестаков, В. П. Тайное очарование прерафаэлитов / В. П. Шестаков. – М. : Белый город, 2011. – 240 с.
41. Швинглхурст, Э. Прерафаэлиты / Э. Швинглхурст. – М. : СПИКА, 1994. – 79 с.
42. Эстетика Морриса и современность / Под ред. В. П. Шестакова. – М. : Изобразительное искусство, 1987. – 220 с.
43. Эфроимсон В. П. Гениальность и генетика. – М.: Русский мир, 1998. – 544 с.
44. Adams, S. The Art of Pre-Raphaelites / S. Adams. – L. : Hart-Davis, 1997. – 247 p.
45. Barrell, John. Introduction to Paintings and the Politics of Culture. New Essays on British Art 1700-1850 / J. Barrell. – Oxford : OUP, 1992. - 301 p.
46. Cary, E. L. The Rossettis: Dante Gabriel and Christina / E. L. Cary. – N.Y. ; L. : Putnam, 1900. – 310 p.
47. Rossetti, D. G. Poems / D. G. Rossetti; ed. by O. Doughty. – L. : Dent, 1961. – 321 p.
48. Fleming, G. H. Rossetti and the Pre-Raphaelite Brotherhood / G. H. Fleming. – L. : Hart-Davis, 1967. – 233 p.
49. Watkinson, R. The Pre-Raphaelite Art and Design / R. Watkinson. – L. : Oxford University Press, 1970. – 354 p.
50. Werner, M. Pre-Raphaelite Painting and Nineteenth-Century Realism. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – 286 p.

Д. Г. Россетти «Сивилла Палмифера» («Sibylla Palmifera», 1866-1870).

Художественная галерея леди Левер, Порт-Санлайт.



**Д. Г. Россетти «Красота души» («Soul's Beauty», 1866). Сборник сонетов
«Дом жизни».**

Under the arch of Life, where love and death,
Terror and mystery, guard her shrine, I saw
Beauty enthroned; and though her gaze struck awe,
I drew it in as simply as my breath.
Hers are the eyes which, over and beneath,
The sky and sea bend on thee, – which can draw,
By sea or sky or woman, to one law
The allotted bondman of her palm and wreath.

This is that Lady Beauty, in whose praise
Thy voice and hand shake still, – long known to thee
By flying hair and fluttering hem, – the beat
Following her daily of thy heart and feet,
How passionately and irretrievably,
In what fond flight, how many ways and days!

Д. Г. Россетти «Леди Лилит» («Lady Lilit», 1864-1868). Художественный музей Делавэра, Уилмингтон.



**Д. Г. Россетти «Красота тела» («Body's Beauty», 1866). Сборник сонетов
«Дом жизни».**

Of Adam's first wife, Lilith, it is told (The
witch he loved before the gift of Eve,)
That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.
And still she sits, young while the earth is old,
And, subtly of herself contemplative,
Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold.

The rose and poppy are her flowers; for where
Is he not found, O Lilith, whom shed scent
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?
Lo! as that youth's eyes burnt at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.

Д. Г. Россетти «Отрочество Марии» («Mary's girlhood», 1848-1849).

Галерея Тейт, Лондон.



Д. Г. Россетти «Отрочество Марии» («Mary's girlhood», 1849).

Сборник сонетов «Дом жизни».

I

This is that blessed Mary, pre-elect
 God's Virgin. Gone is a great while, and she
 Dwelt young in Nazareth of Galilee.
 Unto God's will she brought devout respect,
 Profound simplicity of intellect,
 And supreme patience. From her mother's knee
 Faithful and hopeful; wise in charity;
 Strong in grave peace; in pity circumspect.
 So held she through her girlhood; as it were
 An angel-watered lily, that near God
 Grows and is quiet. Till, one dawn at home
 She woke in her white bed, and had no fear
 At all, — yet wept till sunshine, and felt awed:
 Because the fulness of the time was come.

II

These are the symbols. On that cloth of red
 I' the centre is the Tripoint: perfect each,
 Except the second of its points, to teach
 That Christ is not yet born. The books — whose head
 Is golden Charity, as Paul hath said —
 Those virtues are wherein the soul is rich:
 Therefore on them the lily standeth, which
 Is Innocence, being interpreted.
 The seven-thorn'd briar and the palm seven-leaved

Are her great sorrows and her great reward.
Until the time be full, the Holy One Abides
without. She soon shall have achieved Her
perfect purity: yea, God the Lord Shall soon
vouchsafe His Son to be her Son.

Д. Г. Россетти «Морские чары» («A sea-spell», 1877).

Художественный музей Фогга, Кембридж.



**Д. Г. Россетти «Морские чары» («A sea-spell», 1881). Сборник «Баллады
и сонеты».**

Her lute hangs shadowed in the apple-tree,
While flashing fingers weave the sweet-strung spell
Between its chords; and as the wild notes swell,
The sea-bird for those branches leaves the sea.
But to what sound her listening ear stoops she?
What netherworld gulf-whispers doth she hear,
In answering echoes from what planisphere,
 Along the wind, along the estuary?
She sinks into her spell: and when full soon
Her lips move and she soars into her song,
What creatures of the midmost main shall throng
In furrowed surf-clouds to the summoning rune:
 Till he, the fated mariner, hears her cry,
And up her rock, bare-breasted, comes to die?

У. Моррис «Прекрасная Изольда» («La belle Iseult», 1858). Галерея Тейт, Лондон.



У Моррис «Хвала моей госпоже» («Praise of my lady», 1858).

Книга «Защита Гвиневры»

My lady seems of ivory
Forehead, straight nose, and cheeks that be
Hollow'd a little mournfully.

Beata mea Domina!

Her forehead, overshadow'd much
By bows of hair, has a wave such
As God was good to make for me.

Beata mea Domina!

Not greatly long my lady's hair,
Nor yet with yellow colour fair,
But thick and crisped wonderfully:

Beata mea Domina!

Heavy to make the pale face sad,
And dark, but dead as though it had
Been forged by God most wonderfully

— *Beata mea Domina!* —

Of some strange metal, thread by thread,
To stand out from my lady's head,
Not moving much to tangle me.

Beata mea Domina!

Beneath her brows the lids fall slow,
The lashes a clear shadow throw
Where I would wish my lips to be.

Beata mea Domina!

Her great eyes, standing far apart,

Draw up some memory from her heart,
And gaze out very mournfully;
— *Beata mea Domina!* —
So beautiful and kind they are,
But most times looking out afar,
Waiting for something, not for me.

Beata mea Domina!

I wonder if the lashes long
Are those that do her bright eyes wrong,
For always half tears seem to be

— *Beata mea Domina!* —

Lurking below the underlid,
Darkening the place where they lie hid —
If they should rise and flow for me!

Beata mea Domina!

Her full lips being made to kiss,
Curl'd up and pensive each one is;
This makes me faint to stand and see.

Beata mea Domina!

Her lips are not contented now,
Because the hours pass so slow
Towards a sweet time: (pray for me,)

— *Beata mea Domina!* —

Nay, hold thy peace! for who can tell?

But this at least I know full well,

Her lips are parted longingly,

— *Beata mea Domina!* —

So passionate and swift to move,

To pluck at any flying love,

That I grow faint to stand and see.

Beata mea Domina!

Yea! there beneath them is her chin,
So fine and round, it were a sin
To feel no weaker when I see

— *Beata mea Domina!* —

God's dealings; for with so much care
And troublous, faint lines wrought in there,
He finishes her face for me.

Beata mea Domina!

Of her long neck what shall I say?
What things about her body's sway,
Like a knight's pennon or slim tree

— *Beata mea Domina!* —

Set gently waving in the wind;
Or her long hands that I may find
On some day sweet to move o'er me?

Beata mea Domina!

God pity me though, if I miss'd
The telling, how along her wrist
The veins creep, dying languidly

— *Beata mea Domina!* —

Inside her tender palm and thin.
Now give me pardon, dear, wherein
My voice is weak and vexes thee.

Beata mea Domina!

All men that see her any time,
I charge you straightly in this rhyme,
What, and wherever you may be,

— *Beata mea Domina!* —

To kneel before her; as for me,

I choke and grow quite faint to see

My lady moving graciously.

Beata mea Domina!