

**МІНІСТЕРСТВО НАУКИ І ОСВІТИ УКРАЇНИ**  
**МАРИУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ**  
**КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПРИКЛАДНИХ СТУДІЙ**

До захисту допустити:  
в.о.зав. кафедри  
 Олена ПЕДЧЕНКО  
18» листопада 2025 р.

**ФЕНОМЕН ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ**  
**ПРЕРАФАЕЛІТІВ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ**

Кваліфікаційна робота  
здобувача вищого освіти  
другого (магістерського) рівня вищої освіти  
освітньо-професійної програми  
«Англійська мова, зарубіжна література і компаративістика»  
Анненкової Олени Сергіївни

**Науковий керівник:** д.філол.н., доц. Городнюк Н.А.

**Рецензент:**  
Кулакевич Людмила Миколаївна,  
д. філол. наук, професор, професор кафедри іноземної філології та перекладу  
Українського державного університету науки і технологій

Кваліфікаційна робота захищена  
з оцінкою 100 А Відмінно  
Секретар ЕК Наталія БОРИСОВА  
«15» грудня 2025 р.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КОМПАРАТИВНИХ СТУДІЙ</b> .....	9
1.1. Від «синтезу мистецтв» до інтермедіальності: літературознавча візія і компаративний складник.....	9
1.2. Візуальний код як основа інтеракції літератури і живопису....	16
1.3. Естетичні принципи Братства прерафаелітів у культурно-художньому контексті вікторіанської епохи .....	21
Висновки до розділу 1.....	34
<b>РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА Д.Г. РОССЕТТІ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ</b> .....	36
2.1. Концепція мистецтва Д.Г. Россетті.....	36
2.2. Взаємодія візуального та вербального в творчості Д.Г. Россетті та художні прийоми реалізації інтермедіальності.....	41
2.3. Художній діалог Д.Г. Россетті з європейською культурою...	50
Висновки до розділу 2.....	65
<b>РОЗДІЛ 3. КЛАСИЧНА АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ЯК ПРЕТЕКСТ ТА ДЖЕРЕЛО ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ ПРАЕРАФАЕЛІТІВ</b> ....	67
3.1. Романтична традиція синтезу мистецтв В. Блейка як еталон для прерафаелітів.....	67
3.2. «Артурівське відродження» в творчості прерафаелітів.....	70
3.3. Діалог прерафаелітів з творчістю Дж. Кітса.....	82
Висновки до розділу 3.....	92
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	95
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	101
<b>ДОДАТКИ</b> .....	109

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Художня творчість Братства прерафаелітів є яскравим явищем в англійському мистецтві вікторіанської епохи. Молоді і талановиті митці, які склали основу Братства, запровадили революцію в англійському живописі, запропонували сутнісні зміни в підходах до відтворення реального світу, в баченні природи та людини, та водночас прерафаеліти потрапили у саме лоно англійської романтичної традиції, що проявилось в тому, що як фундатори групи, так і їхні послідовники, так звана «друга хвиля» прерафаелітів, звертались у своїй художній практиці до англійської середньовічної традиції, до середньовічних сюжетів та історії, актуалізуючи в вікторіанській Англії такий цікавий, утаємничений і різнобарвний світ англійського минулого, в якому вони вбачали джерела англійської національної культури і мистецтва. Художники-прерафаеліти використовували літературні сюжети як середньовічних авторів, так і тогочасних поетів-романтиків, у такий спосіб маніфестуючи культуроцентричність і літературоцентричність власної творчості. Крім того, один з головних засновників знаменитого художнього угруповання Д.Г. Россетті, як і його друг і митець, засновник руху «Морріс і Ко» В. Морріс, мав різнобічні таланти, був одночасно і художником і поетом, тож слід констатувати, що феномен творчості прерафаелітів є багатим матеріалом для інтермедіального і компаративного дослідження, тим більше в контексті інтенсивного розвитку інтермедіальних і компаративних студій. Науковці, зокрема італійська дослідниця М. Пунці слушно зауважує, що відбувся перехід від «епохи Гумбольдта» до «епохи інтермедіальності».

Творчість прерафаелітів користується постійною увагою з боку науковців та особливо західних. Існує навіть окремий журнал “The Journal of Pre-Raphaelite Studies”, що використовує скорочення JPRS, як данину пам’яті знаменитій утаємниченій монограмі, використаній фундаторами Братства. Заснований ще в 1977 р., він функціонує дотепер, виходячи двічі на рік, і

вважається провідним журналом в області міждисциплінарних досліджень. У відкритому доступі наявний сайт «Rossetti Archive», де можна знайти багато зібраних наукових матеріалів, які розкривають фактографічні та теоретичні аспекти творчості засновника Братства прерафаелітів Д.Г. Россетті та художників прерафаелітського кола.

Про творчість прерафаелітів, зокрема Д.Г. Россетті, В. Морріса написано багато монографічних досліджень, захищено дисертацій і наукових статей. Інтерес до них не згасає, хоча, здавалось б, їхня творчість вже досліджена ґрунтовно і всебічно. Фундаментальними видаються праці авторитетного знавця творчості Д.Г. Россетті американського літературознавця Дж. Макганна (Jerome John McGann), який написав серйозні монографії та статті, в яких аналізував жанр сонету в творчості Д.Г. Россетті, специфіку його художнього діалогу з традицією Данте Алігері, Дж. Боккаччо, Дж. Кітса та інших європейських митців. Літературознавці часто звертаються до англо-італійських зв'язків прерафаелітів та публікують свої дослідження зокрема в «Журналі англо-італійських студій» (Journal of Anglo-Italian Studies), який виходить в університеті Мальти. Можна виділити такі роботи, як стаття В. Тінклер-Віллані (Valeria Tinkler-Villani) «Італійський аспект журналу прерафаелітів «Росток» (The Italianate Aspect of the Pre-Raphaelite Journal The Germ, 2009), Е. Сассо (Eleonora Sasso) «Медієвізм Вільяма Морріса: між Данте і Боккаччо» (William Morris's Mediaevalism between Dante and Boccaccio: A Cognitive Approach to Literature, 2013) та ін. Багато досліджень присвячується концепції мистецтва в творчості прерафаелітів та ролі жінок в їхній творчості. Серед багатьох слід назвати такі праці: Р. Антінуччі (Rafaella Antinucci, 2009-2010) «"Амулет, талісман та оракул: Данте Габріел Россетті та дихотомія жіночої краси» ("Amulet, talisman, and oracle": Dante Gabriel Rossetti and the Dichotomies of Feminine Beauty, 2009-2010), Ф. Камілетті (Fabio Camilletti) «Портрет Беатріче. Данте, Д.Г. Россетті та вигадана Пані» (The Portrait of Beatrice. Dante, D.G. Rossetti and the Imaginary Lady, 2019); П. Кунду (Pritha

Kundu) «Муза, яка стала *femme fatale* в живописі і поезії Д.Г. Россетті» (Muse turned «*femme fatale*» in D.G. Rossetti's painting and poetry, 2013) та ін.

Не менше наукових досліджень присвячені вивченню особливостей інтермедіальних та інтертекстуальних аспектів творчої спадщини прерафаелітів. Серед численних робіт можна назвати монографію М. Засемпи (Marek Zasempa) «Братство прерафаелітів: живопис проти поезії» (The Pre-Raphaelite Brotherhood: painting versus poetry, 2008) та численні статті західних літературознавців: «Поезія і мистецтво прерафаелітів. Данте Габріель Россетті і В. Морріс» (Poetry and the Pre-Raphaelite Arts. Dante Gabriel Rossetti and William Morris, 2008) Е. Гелзінгер (Elizabeth K. Helsinger); «"Найшляхетніша картина – це написана поема": переклад мовою живопису. Данте Габріель Россетті читає Данте» («The noblest painting is a painted poem»: translating to paint. Dante Gabriel Rossetti reading Dante, 2020) Фр. Манзарі (Francesca Manzari); (2020); «"Вийміть картину і вставте сонет у рамку": Сонети і поезії Россетті до його власних картин» ("Take out the Picture and Frame the Sonnet". Rossetti's Sonnets and Verses for his Own Works of Art, 1978) В. Лоттса (Wolfgang Lottes); «Переглядаючи екфразис: перетинаючи мистецькі кордони. Реляційні конструкції в літературі і мистецтві» (Ekphrasis Revisited: Crossing Artistic Boundaries. Relational Designs in Literature and the Arts, 2012) К. Лара-Ралли (Carmen Lara-Rallo) тощо.

В українському літературознавстві інтерес до творчості прерафаелітів значно слабший, що можна пояснити тим, що поеми, сонети та поезії Д.Г. Россетті, В. Морріса не перекладені українською мовою і ще лише чекають на своїх дослідників та читачів. Тож **актуальність магістерської роботи** обумовлюється необхідністю заповнити українські літературознавчі лакуни та познайомити українського читача з багатогранною творчістю прерафаелітів.

**Метою роботи** є з'ясування і вивчення феномену інтермедіальності в творчості прерафаелітів в контексті компаративних студій.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- систематизувати наявні літературознавчі концепції інтермедіальності та простежити розвиток літературознавчих студій і мистецьких практик від синтезу мистецтв до інтермедіальності;
- вивчити особливості візуальності в літературі та живописі;
- проаналізувати естетичні засади Братства прерафаелітів та їхню роль у мистецтві вікторіанської епохи;
- вивчити естетичні погляди і концепцію мистецтва засновника Братства прерафаелітів Д.Г. Россетті;
- комплексно проаналізувати особливості художньої взаємодії вербальної і візуальної семіотичної системи у творчості Д.Г. Россетті;
- простежити вектори художнього діалогу Д.Г. Россетті з європейським культурним простором;
- проаналізувати претексти і джерела творчості прерафаелітів та шляхи реалізації діалогу між ними і англійською та європейською мистецькою традицією.

**Об'єктом роботи** є увиразнення особливостей феномену інтермедіальності у творчих практиках представників Братства прерафаелітів в аспекті компаративного літературознавства.

**Предметом роботи** стало вивчення взаємодії вербального і візуального текстів представників Братства прерафаелітів та дослідження естетико-поетологічних особливостей творчості Д.Г. Россетті, В. Морріса, Е. Берн-Джонса, Дж.В. Вотергауса та ін. в контексті їхнього мистецького діалогу з традицією європейської літератури та образотворчого мистецтва.

**Матеріалом роботи** послуговували поетичні твори Д.Г. Россетті, В. Морріса, Данте Аліг'єрі та картини різних художників-прерафаелітів.

**Новизна роботи** полягає у тому, що вперше в українському літературознавстві зроблена спроба комплексного аналізу літературної та образотворчої спадщини Д.Г. Россетті як засновника і представника Братства

прерафаелітів, досліджено феномен інтермедіальності в його спадщині, створена класифікація його вербальних і візуальних текстів.

**Теоретико-методологічну базу** роботи склали праці зарубіжних і вітчизняних літературознавців, в яких розглядаються проблеми компаративних студій, інтермедіальності та інтертекстуальності, а також питання романтичної естетики і поетики, культури і мистецтва вікторіанської епохи, творчості прерафаелітів як значущого явища англійського вікторіанства. Зокрема, важливими для обґрунтування компаративного виміру інтермедіальних досліджень виявилися, перш за все, розвідки Д.С. Наливайка, У. Вайсштайна, А. Гансен-Льове, Т.Н. Денисової, Т. Гундорової, Г. Римака, Т. Свєрбілової, Г. Сиваченко, а для розкриття поняття інтермедіальності та взаємозв'язків візуального і вербального, а також екфразису теоретико-методологічні праці М. Бал, В. Волфа, Ю. Крістевої, В.Дж.Т. Мітчелла, Дж. Хеффермана, І. Раєвські, Л. Генералюк, В. Просалової, В. Фесенко та ін. Корисними для концепції нашої роботи з огляду на специфіку творчості прерафаелітів були праці таких зарубіжних науковців, як Р. Антінуччи, Б. Донеллі, Е. Гелзінгер, Фр. Манзарі та ін., в яких увага зосереджена саме на принципах індивідуальної манери письма прерафаелітів.

**Методи дослідження**, які використані в роботі, обумовлені характером завдань та базуються на системному підході до вивчення феномену інтермедіальності в творчості прерафаелітів. В основі роботи лежить комплексний і міждисциплінарний метод, який синтезує літературознавчі і мистецтвознавчі методи аналізу. Зокрема, було використано історико-літературний метод для аналізу особливостей творчості Д.Г. Россетті, специфіки жанрової природи його творів, а також ключових проблем, мотивів і образів його творів; компаративний метод для порівняння як мистецьких робіт прерафаелітів, так і інтертекстуальних зв'язків творчості прерафаелітів з попередньою традицією і взаємовідносин вербальних і живописних текстів; метод інтермедіального аналізу для дослідження жанру *double work of art* у творчості Д.Г. Россетті, а також рецептивно-інтерпретаційний та елементи

герменевтичного методу для поглибленого аналізу смислів та особливостей художніх практик прерафаелітів.

**Апробація роботи.** Результати роботи були апробовані у вигляді доповідей на двох конференціях: на II Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції молодих учених та здобувачів вищої освіти Маріупольського державного університету «Мови та літератури у крос-культурній перспективі» 27-28 листопада 2024 року (тема доповіді – «Специфіка концепції мистецтва Д.Г. Россетті в контексті творчості прерафаелітів») та Звітній науковій конференції УДУ імені Михайла Драгоманова 21 травня 2025 року (тема доповіді – «Концепції жіночності та мистецтва в творчості Д.Г. Россетті»). За темою роботи опубліковані дві наукові статті: «"Мова душі": стратегії інтермедіальності в творчості Данте Габрієля Россетті» (Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. 2025. Вип. 32. С. 7 – 19) та «Багатоликість музи: до розуміння концепції жіночності та мистецтва в творчій свідомості Д.Г. Россетті» (Літературний процес: методологія, імена, тенденції. № 25. 2025. С. 6 – 18).

**Структура роботи.** Робота складається зі Вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків.

## РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В КОНТЕСТІ СУЧАСНИХ КОМПАРАТИВНИХ СТУДІЙ

### 1.1. Від «синтезу мистецтв» до інтермедіальності: літературознавча візія і компаративний складник

Мистецтва як один з найбільш естетично та духовно значущих видів діяльності людини з'явилися за сивої давнини, і важко сказати точно, який з видів мистецтва є найстаршим, чи то наскельні малюнки, знайдені в давніх печерах, чи пісні древніх аедів, рапсодів, скопів і бардів, що дійшли до наших часів завдяки писемним людям, котрі жили за часів античності та раннього середньовіччя. Зародки «синтезу мистецтв» можна вбачати ще в архаїчному синкретизмі, про що писав О.М. Веселовський, вважаючи, що на початку розвитку поетичного мистецтва елементи лірики, драми та епосу існували в синкретичному вигляді. В Давній Греції аеди та рапсоди супроводжували слова музичним акомпанементом, а актори додали ще і ритмічні рухи, у такий спосіб створюючи справжнє видовищне мистецтво. Тож взаємовплив і взаємодія різних видів мистецтв має довгу та цікаву історію, яка повно проявилася в історії літератури. У різні періоди розвитку культури і мистецтв домінував якийсь один з видів мистецтва: за первісних часів – мистецтво слова і музики (хорового і сольного співу, танцю), за часів античності – скульптура і театр, в якому зокрема синкретизм художньої образності і синтез слова, музики, драматургічної майстерності проявилися сповна); за часів раннього середньовіччя запанувала архітектура, яку в XV столітті з виникненням друкарського верстату відтіснила література; за часів Відродження панував живопис, який значно послабив свої позиції в XVII-XVIII століттях, ставши лише тінню літератури (К. Грінберг), а за романтичної доби першість серед мистецтв отримала музика, яку митці вважали вищим і «найромантичнішим» з усіх видів мистецтв. Однак не можна погодитися з Д. Наливайком, який слушно і точно визначив ті ознаки, які роблять саме мистецтво слова універсальним мистецтвом: «Література виділяється з-поміж інших видів мистецтва тим, що тільки вона суміщає в собі

весь комплекс його функцій у потенційно повному вияві. З цим пов'язана її здатність охоплювати всі сфери й аспекти буття, виражальна універсальність її мови, хоч у чуттєвій повноті й конкретності вираження певних його сторін вона поступається іншим мистецтва (наприклад, скульптурі – в пластичності зображення, живопису – його візуальній наочності й барвистості, музиці – в емоційній наснаженості і т.д. Вираження, що подається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією знакове, воно узагальненіше й абстрагованіше у відтворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, універсальне, наділене специфічною синтетичністю. Воно спроможне поєднувати те, що інші мистецтва, «часові» й «просторові», можуть передати лише спільним зусиллям») (Наливайко 2003, с. 8).

Водночас мистецтво слова, незважаючи на свою «автономність» та іманентну синкретичність (зшитість думки, образності та переживання та їхньої реалізації), активно вдивляється в інші види мистецтв, перекодовуючи їхню естетичну мову, «перекладаючи» її вербальними засобами, через що виникає «міжмистецька» (interart) і ширше – «міжмедійна» (intermedia) взаємодія, яка стала предметом інтермедіальних студій, що набули особливого поширення в 1990-і роки завдяки працям плідних дослідників теорії інтермедіальності, серед яких слід назвати зарубіжних науковців (Ірину Раєвські (Irina O. Rajewsky), Ульріха Вайнштейна, Вернера Вольфа (Werner Wolf), Клауса Клювера (Claus Clüver), Вільяма Джона Томаса Мітчелла (W.J.T. Mitchell), Ларса Ельстрема (Lars Elleström), Міке Бал (Mieke Ball) та ін.) і вітчизняних (Т. Гундорову, С. Масенку, Л. Генералюк, О. Левицьку, В. Просалову, Т. Пахареву та ін.)

Європейські романтики принесли нове розуміння взаємодії мистецтв, вважаючи, що мистецтва тяжіють до динамічних конвергенцій та дивергенцій, що мало знайти своє вираження у появі нової Біблії як роману, в якому поєднається поезія, філософія і риторика, та художня практика німецьких романтиків засвідчувала можливості реалізації їхніх теоретичних засад і прагнень (романи Ф. Шлегеля «Люцинда», Л. Тіка «Мандри Франца

Штернбальда з давніх німецьких часів», В. Вакенродера «Сердечні звірення ченця, закоханого в мистецтво» та ін.). Саме романтизм наголосив на необхідності «синтезу мистецтв», через що романтичні ідеї вважаються основою теорії інтермедіальності. Невипадково учасник авангардного мистецького руху «Флюксус» (Fluxus) Дік Гігінс, який вперше вжив термін “Intermedia” в написаному в 1965 р. есеї «Інтермедіа» (Intermedia), вказав на джерело запозичення терміну. Ним була робота англійського поета та блискучого літературного критика, одного з засновників романтизму в англійській літературі С.Т. Колріджа 1812 р., присвячена алегорії і символам.

“Synthesis of the arts”, “universal artwork”, “total artwork” або Gesamtkunstwerk цікавили всіх романтиків, і «тотальний мистецький об’єкт» (Т. Гундорова) знайшов глибоке теоретичне осмислення як в практиці, так і теоретичних роботах Р. Вагнера, зокрема в його драматичних операх та в трактаті 1849 р. «Твір мистецтва майбутнього», в якому він говорив про античну, давньогрецьку драму як прообраз власної музичної драми.

Термін Gesamtkunstwerk передував появі поняття «інтермедіальність», що з’явилося в 1983 р. в роботі Ааге А. Хансен-Льове (Aage A. Hansen-Löve), який власне і запропонував термін Intermedialität в роботі «Інтермедіальність та інтертекстуальність. Проблеми кореляції словесного і образотворчого мистецтв – на прикладі російського модернізму» (Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne). Він вважав, що поняття «інтермедіальність» добре відбиває проблему синтезу та взаємодії мистецтв. Він також розмежував «мультимедійну презентацію», властиву синтетичним видам мистецтв (зокрема театру), і «мономедійну презентацію», котра і позначає літературну інтермедіальність, під якою розуміють вербальне перекодування мови невербального мистецтва.

Інтермедіальність є складним поняттям, яке використовується в широкому і вузькому значенні, про що пишуть у своїх роботах І. Раєвські, В. Просалова, Л. Генералюк та ін. Зокрема Г. Сиваченко під інтермедіальністю розуміє

«культурну дифузію», яку визначає широко як «процес (і водночас результат) поширення (взаємного проникнення) явищ різних культур, що взаємодіють» (Сиваченко 2017, с. 3). Це, на нашу думку, є суголосним поглядам Ю. Крістєвої на текст як «транссеміотичний всесвіт», в якому наявні всі можливі смислові системи з культурно-художнім кодом (Крістєва 1996). Кожне з мистецтв використовує свою «мову», властивий кожному з них семіотичний код (література – слова, живопис – колір та лінії, музика – звуки, архітектура – будівельні матеріали, які складаються в цілісну форму, насичуючи її змістом, тощо), і ця мова фундується на цих медіа, які є каналами «художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтв» (Сиваченко 2017, с. 4).

На думку В. Просалової, теорія інтермедіальності «являє собою модифікацію теорії інтертекстуальності» (Просалова 2013, с. 47), а В. Волф вважає, що інтермедіальність та інтертекстуальність позначені «міжсеміотичними відношеннями» (Волф 1999, с. 46). Інтермедіальність включена в систему інтертекстуальності, яку можна вважати різновидом інтермедіальності тоді, коли йдеться про взаємозв'язки між вербальними текстами, про зв'язки всередині однієї, вербальної, семіотичної системи. Тоді як інтермедіальність передбачає зв'язки між різними семіотичними системами, коли йдеться про порушення кордонів окремих медій. При цьому відбувається двоетапний процес перекодування: спочатку мова одного мистецтва перекладається мовою іншого, а вже другим кроком є породження і насичення вербального тексту новими смислами завдяки взаємодії з мовою чужого семіотичного коду, адже коли йдеться про інтермедіальні взаємозв'язки, то фокус уваги переноситься саме не на цитацію, а на співвідношення текстів різних семіотичних систем. Саме тому, як слушно стверджує Г. Сиваченко, «картина “вербальна” ніколи не тотожна картині “живописній”» (Сиваченко 2017, с. 4), у чому матиме можливість переконатися у подальшому.

У більш вузькому розумінні під інтермедіальністю розуміють «з, одного боку, спосіб висвітлення художньою літературою інших видів мистецтва:

музики, живопису, скульптури, кіно тощо, з іншого – це й методологія порівняльного аналізу художнього тексту і культури загалом» (Просалова 2013, с. 47). Інтермедіальні констеляції потребують нових підходів до аналізу, тому традиційні методи поступаються місцем інтермедіальному аналізу, що базується, як зауважують науковці, «на постструктуралістському аналізі і постмодерністській методології» (Просалова 2013, с. 49). Саме такою методологією позначені сучасні розвідки, присвячені інтермедіальності.

Науковці визначають також різні типи інтермедіальності. Зокрема І. Раєвські виділяє три типи або форми інтермедіальних взаємозв'язків, зауважуючи, що її класифікації не є остаточною і вичерпною:

1) медіальну транспозицію (*medial transposition*) – трансформацію або проекцію медій різних мистецтв у літературному тексті, коли одне медіа стає джерелом появи нового медіа, наприклад, кіноадаптації;

2) медіальну комбінацію (*medial combination*) – йдеться про змішані медії типу опери, театру, ілюстровані рукописи, коміксів, тобто мультимедіа;

3) інтермедіальні референції (*intermedial references*) – тематизація або інкорпорація образів, мотивів, сюжетів творів одного виду мистецтв у художню структуру іншого (екфразис, посилення у фільмі на картину, музикалізація в літературному творі та ін.) (Раєвські, с. 51-53).

А німецький учений В. Волф подає більш складну класифікацію. Він виділяє «екстракомпозиційну» (позакомпозиційну) інтермедіальність та «інтракомпозиційну» (внутрішньокомпозиційну) інтермедіальність, яка має дві форми: 1) мультимедіальність (спостерігається в оперних виставах, балеті, коміксах) і 2) інтермедіальне покликання (*intermedial reference*), яке поділяється на декілька різновидів:

а) «експліцитне покликання» (*explicit reference*) або «інтермедіальна тематизація» (*intermedial tematization*): пряме згадування у вербальному тексті іншого медіуму, поява у творі серед інших персонажів художників, музикантів та ін.;

б) «імпліцитне інтермедіальне покликання (implicit intermedial reference), що має три «підформи» (subforms), серед яких поширені дві – екфразис і «формальна інтермедіальна імітація» (formal intermedial imitation) («фільмізації» романів – екранізації, «музикалізація» картини тощо (Волф 2005, с. 254-255).

Т. Гундорова наголошує на необхідності коректного розуміння того, чим є інтермедіальність. Вона спирається на статтю німецького дослідника, професора Університету імені В. Гумбольдта Єнса Шретера (Jens Schröter) “Discourses and Models of Intermediality”, в якій автор підкреслює, що «інтермедіальність не зводиться лише до поєднання формальних засобів різних медій, але постає в момент «симультанної презентації» різнорідних медійних форм та означає «рецептивну або когнітивну асиміляцію» медій в одному об’єкті. Тож стверджується, що об’єкт інтермедійний знаходиться не в проміжку між медіями, а якраз у їхній одночасній інституціональній єдності, яка і сприймається як одноціле явище» (Гундорова 2018, с. 56-57), тобто він говорить про інтермедіальний дискурс.

Інтермедіальність, як стверджує більшість сучасних дослідників, є невід’ємним складником царини літературної компаративістики, однією з її галузей, яка займається «вивченням літератури у системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності, у взаємопов’язаності та взаємодії з ними» (Наливайко 2018, с. 13). Зіставлення різних мистецтв один з одним, їх порівняння і протиставлення є безпосереднім предметом компаративних студій. Жоден, як стверджує У. Вайсштайн, «історик національної літератури останнім часом не може працювати без порівняльної історії літератури» (цит. за: Сучасна літературна компаративістика 2009; с. 398).

Першим про зв’язок між компаративістикою та інтермедіальністю ще в 1961 р. заговорив знаний німецький професор, фахівець в галузі компаративістики Генрі Г. Ремак, який дав широке визначення компаративістики: «Компаративістика – це вивчення літератури далеко за межами однієї окремої країни й вивчення взаємовідносин між літературою, з

одного боку, та іншими сферами знань і вірувань, таких як мистецтво (наприклад, живопис, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, соціальні науки (наприклад, політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо, – з другого боку» (Ремак 2009, с. 44-45).

Д. Наливайко у 2010-х рр. зауважував, що інтермедіальні студії в контексті літературної компаративістики знаходяться в «дискретному стані» та «мають конкретно-історичний характер й спрямування» (Література на полі медій 2018, с. 20-21). З ним погоджується Л. Генералюк, яка зауважує, що «літературознавство внаслідок тривалої секуляризації гуманітарного знання, ще не зовсім готове до засвоєння літературних форм, зумовлених транспозицією візуальних структур у структури вербальні» (Генералюк 2018, с. 184). Зарубіжні науковці також шукають причини такої ситуації, та В.Дж.Т. Мітчелл говорить про обмеження компаративного підходу, які він вбачає, по-перше, «в існуванні гомогенного поняття і пов'язаної з ним «науки», яка робить неминучими компаративні пропозиції»; по-друге, «уся стратегія систематичного порівняння/контрасту, яка не бере до уваги інших форм взаємовідносин, виключаючи можливість метонімічних зіставлень...», і, по-третє, «ритуальний історизм..., канонічний основний наратив...» (Мітчелл 1994, с. 87). Однак за останні роки компаративний аспект інтермедіальності оприявнюється все більш повно в різних дослідженнях літературознавців теоретичного і практичного характеру.

На початку ХХІ століття заговорили про інтермедіальний поворот у літературознавчих студіях, які позначені міждисциплінарною взаємодією літературознавстві і культурології, що називають «компаративними культурологічними студіями», тобто йдеться про культурознавчу орієнтованість філологічних досліджень. В основі парадигмальних зрушень в гуманітарному знанні ХХІ століття лежать теорії «екзистенційного діалогу» М. Бахтіна, «діалогічного антропологізму» (М. Бубера), «екзистенційної комунікації» К. Ясперса та ін. З огляду на ці концепції на перший план філологічних студій

виходить комунікативна природа мистецтв (про це йдеться в працях німецького науковця Вернера Вольфа) та їхня семіотична здатність відбивати певний код та обмінюватися значеннями, а також увага приділяється формам інтермедіальних констеляцій (транспозиція, інкорпорація, трансформація, інтерференція тощо).

Хоча кожен вид мистецтв має свій базовий інструментарій, всій культурі, як стверджував Ю. Лотман, властивий поліглотизм, що пояснює факт того, що тексти зазвичай існують в «просторі як мінімум двох семіотичних систем». Ці системи стають предметом літературної компаративістики і, вужче, її окремої галузі, інтермедіальності, яка вивчає процеси інтерсеміотичного перекладу мови мистецтв візуальних мистецтвом слова. І в цьому просторі, де зустрічаються різні інтерсеміотичні системи, формуються поля особливого семантичного напруження, взаємодіють значення і генеруються нові смисли, які є цінними і визначальними для культури і літератури сьогодення, тобто цей простір перехрещення різних семіотичних систем породжує семіозис, процес інтерпретації знаків, чим і займається інтермедіальний аналіз, який підсилюють герменевтичний, культурологічний, структуралістичний, компаративний, рецептивний та інші методи аналізу художнього тексту.

## **1.2. Візуальний код як основа інтеракції літератури і живопису**

Як казав Леонардо да Вінчі, «живопис – це поезія, яку бачать, а поезія – це живопис, який чують» (Кочерга, Вісич 2023, с. 22). Відповідно до наукової проблеми нашого наукового дослідження увага концентрується на особливостях констеляцій здебільшого літератури і живопису, що повно проявилось зокрема в творчості представників мистецького руху Братства прерафаелітів. Естетика «живописного», яка є іманентною природі живопису, водночас слугує базою для транспонування та інкорпорування візуального коду в літературні твори.

Д. Наливайко у своїх розвідках (зокрема, див. Наливайко 2003, с. 15, 16, 18-19) згадує Ш. Бодлера і Р.М. Рільке в якості поетів, в творчості яких був надзвичайно помітним саме живописний первень. Імена поетів і письменників

можна множити, але в контексті інтермедіальних і компаративних студій особливо цікавим видається творчість тих митців, які поєднували таланти поетів і художників, як Мікеланджело Буонарроті, Й.В. Гете, Т. Шевченко, В. Блейк, Д.Г. Россетті, В. Морріс, В.М. Текерей та ін. Ще за часів античності була сформульована думка про глибинний та органічний зв'язок живопису з літературою, що виражалось в метафоричних визначеннях живопису як «німої поезії», а поезії як «ословленого живопису». Горацій у знаменитому віршованому трактаті «Про поетичне мистецтво» вивів лаконічне формулювання – «ut picture poesis» («Вірш до картини подібний: ця здалеку краща, та – зблизька» (вірш 361, пер. А. Содомори).

Однак у XVIII ст. відбулись серйозні зміни в розумінні онтологічної природи літератури і живопису. Визначальним в цьому сенсі став відомий трактат Г.Е. Лессінга «Лаокоон, або про межі живопису й поезії», написаний в 1776 р. У цій фундаментальній праці німецький просвітник і драматург Г.Е. Лессінг, якого Т. Гундорова вважає провісником «семіотичного підходу до аналізу мистецтв» і також рецептивного аналізу (Гундорова 2018, с. 65), підкреслив очевидні відмінності між поезією, яка є часовим мистецтвом, основу якого складають «дії», та живописом як мистецтвом просторовим, базою для якого є «тіла», тобто в його епохальній роботі йшлося про «чистоту медій» (Т. Гундорова). Мета цих мистецтва, на думку Лессінга, також різняться: живопис прагне виразити пластичну красу, тоді як поезія тяжіє до досягнення внутрішнього, при цьому живопис і література не спроможні виходити за власні межі.

Утім, цю думку Г.Е. Лессінга спростовує художня практика видатних митців, починаючи з XIX століття, а також розвідки як літературознавців, так і власне письменників і художників. Зокрема, Д. Наливайко стверджує, що «насправді ж обидва мистецтва володіють своїми специфічними засобами долати онтологічні бар'єри й передавати в одномоментності зображення внутрішню та зовнішню динаміку (живопис) і в тяглоті живописну-пластичну

красу чуттєвого світу (поезія)» (Наливайко 2018, с. 17). Німецький дослідник О. Вальцель (Walzel O.) в роботі «Взаємовисвітлення мистецтв» (Wechselseitige Erhellung der Künste), яка була опублікована ще в 1920 р., також спростовує позицію Г.Е. Лессінга і розглядає «взаємовисвітлення мистецтв» крізь категорію стилю, підкреслюючи, що література має спільні виражальні засоби як з «просторовими», так і з «часовими» видами мистецтв.

А ще раніше за О. Вальцеля з позицією Лессінга вступив у дискусію І. Франко в статті «Із секретів поетичної творчості» 1898 р. Він зауважував, що обидва види мистецтв, живопис і література, мають на меті естетично вплинути на реципієнта, і виходив він з міметичної природи обох видів мистецтв: малярство своїми засобами прагне «передати нам чи то якусь частину дійсного світу <...> або якусь думку, виявлену також постатями, взятими більше або менше живцем з природи», а поезія теж «передає якийсь шматок дійсності, закріплює його в вузькі (порівняно до дійсності) рамці, піднімає його понад водоворот дійсного життя» (Франко 1981, с. 102, 103). На слушну думку І. Франка, поезія також «обертається до зору, оперує цілою системою кольорових плямок («літер»), а почасти «літери відразу викликають в нашій уяві конкретні образи, відповідні словам, які творять літери, що написані в книзі» (Франко 1981, с. 103). Однак далі, що цікаво, письменник говорить про принципові відмінності живопису і літератури, наголошуючи на ширших можливостях саме літератури.

У цьому аспекті з ним погоджуються сучасні науковці та письменники. Зокрема, сучасні англійські письменники Дж. Фаулз і Дж. Барнз стверджують, що людина за своєю природою схильна до вербалізації схильна до візуалізації і що слова є найбільш точним інструментом людини (Дж. Фаулз, «Арістос»). На початку ХХ ст. послідовним прихильником концепції взаємопов'язаності літератури і живопису був швейцарський письменник і теоретик мистецтв Г. Вельфлін, і серед науковців вже кінця ХХ-початку ХХІ ст. прибічників такої позиції стало ще більше. Зокрема, М. Бал зауважує, що «літературні тексти

можна змістовно і продуктивно аналізувати як візуальні» (Бал 2012, с. 224). Професор історії мистецтв Чиказького університету В.Дж.Т. Мітчелл у відомій роботі «Теорія зображень: есе про вербальну та візуальну репрезентацію» (Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, 1994) також стверджує, що традиційний підхід різкого розмежування візуальних та вербальних видів мистецтв за сучасних умов є застарілим і контпродуктивним (Мітчелл 1994, с. 85). Письменники активно використовують «медіа» живопису, зокрема перспективу, кольори, лінії, портрети, пейзажи та ін. для створення неповторних, індивідуально-авторських, чуттєво-пластичних, психологічних, символічно-алегоричних і синестетичних образів. Як слушно зауважила В. Фесенко, «живопис, із його пристрасстю до яскравого письма, світлотіні, плавності або переривності ліній, використання різних технік малюнка, приваблює літературу, змушує її говорити своєю мовою» (Фесенко 2014, с. 5).

Наявність в літературному тексті дескрипцій візуального об'єкту (живописного, архітектурного, скульптурного, декоративно-прикладного тощо) підпадає під поняття екфразису. Екфразис є яскравим феноменом художньої культури. Екфразис може бути не лише описовим, він також може перебувати між описом та оповіддю і корелюватися з часовим і просторовим аспектами літературного твору, тобто наявність екфразису в тексті визначає його особливу семіотичну, стильову та естетичну природу. Екфразис розуміють по-різному: чи то надзвичайно широко, як запропонував це робити Л. Геллер, чи то обмежуючи його вживання, як це роблять відомі зарубіжні (Джеймс Хеффернен, Міке Бал, Рут Вебб та ін.) та вітчизняні дослідники. Зокрема Леся Генералюк зауважує, що транспозиція може відбуватися лише «в одному напрямку – візуальності у слово. У зворотному перекодуванні – це ілюстрація чи картина на тему літературного твору; вивченням їх займаються переважно мистецтвознавці» (Генералюк 2018, с. 187). Думається, що все ж таки практика інтермедіального аналізу в рамках компаративного методу дозволяє говорити про більш широкі можливості кореляцій і констеляцій візуального, вербального, музичного та

інших кодів, особливо коли йдеться про такий феномен, як літературні твори художника та художні картини поета/письменника, як, наприклад, Д.Г. Россетті.

Прикметно, що американський дослідник В.Дж.Т. Мітчелл, говорячи про творчість В. Блейка, поета і художника чи художника і поета, адже важко сказати впевнено, який талант був первісним та домінантним для цього митця, використовує термін «зображення-текст», з дефісом, що позначає «відношення між візуальним і вербальним» та є «місцем діалектичної напруги» (Мітчелл 1994, с. 89, 106). Тож ми солідаризуємось з думкою авторитетних науковців і *під екфразисом* у нашій роботі розуміємо «вербальне перетворення візуальних мистецьких творів» (Дж. Керр'єр 1997, с. 8), з урахуванням того очевидного факту, що між первісним мистецьким об'єктом та його реценцією та рефлексією завжди лежить царина уяви, що робить екфразис унікальним авторським продуктом. Водночас художник, створюючи полотно, написане на літературний мотив чи сюжет, втілює в ньому власні уявлення про світ, які формуються зокрема під впливом літературних першоджерел, тож говорити про традиційні, а тому і кардинально відмінні принципи мистецтвознавчого і літературознавчого аналізів у конкретному емпіричному досвіді навряд чи є продуктивним. Ба більше, вважаємо, що екфразис не можна вважати виключно технікою, художнім прийомом, адже в художніх творах сучасних письменників (візьмемо в якості прикладу твори Дж. Фаулза, А.С. Батт, Дж. Барнза) екфразис виконує смислотворчу функцію та є принципово важливим для розуміння їхніх текстів як «текстів культури».

Існує багато різних класифікацій екфразису як художнього прийому. Серед них можна запропонувати класифікацію, зроблену Л. Генералюк, яка визначає три різновиди екфразисів: 1) літературні твори, зміст яких постає на основі повного опису візуального об'єкту – тут екфразис замінює зображення; 2) розгорнута словесна інтерпретація живопису, графіки чи скульптури як компонент твору більшого обсягу; 3) короткі, вкраплені в структуру твору

асоціативні екфразиси-експромти, екфразиси-узагальнення та екфразиси-ремінісценції на тему пластичних мистецтв» (Генералюк 2018, с. 196).

Не лише літератори цікавляться і живляться витворами образотворчого мистецтва. Художники не меншою мірою використовують літературні джерела у своїй діяльності, що демонструє глибокі можливості взаємодії цих двох естетичних і семіотичних систем. Українські науковиці С. Кочерга та О. Вісич виділили основні види взаємовпливу літератури і живопису, серед яких назовемо такі:

1. Використання літературних текстів для задумів своїх картин (перш за все, це текст Біблії);
2. Визнані картини художників слугують «імпульсом» для створення літературних творів;
3. Особистість митця поєднує таланти літературні та малярські;
4. Творчі зв'язки літераторів і художників, що є джерелом виникнення нових ідей і творів;
5. Малярські прийоми, які використовують літератори та ін. (Кочерга, Вісич 2023, с. 25-26).

Взаємозв'язок між вербальним і візуальним є надзвичайно плідною цариною досліджень міжмистецьких констеляцій, які ефективно вивчаються крізь призму екфразису. З огляду на діалогічність екфразису аналіз екфрастичних репрезентацій є плідним для компаративних досліджень. Отже, зрозуміло, що література і живопис насичують одне одного, активно взаємодіють і взаємовпливають, посилюючи можливості та поглиблюючи смисли створених образів, а візуальний код є основою для їхньої взаємодії.

### **1.3. Естетичні принципи Братства прерафаелітів у культурно-художньому контексті вікторіанської епохи**

Братство прерафаелітів як мистецький рух утворилось у вікторіанській Англії у вересні 1848 р. Це було угруповання молодих людей, художників і

поетів, літературних критиків, які об'єднались завдяки спільним поглядам на культуру взагалі та образотворче мистецтво зокрема. «Оксфордський путівник з англійської літератури» (The Oxford Companion to English Literature) подає таке визначення цього угруповання: «Pre-Raphaelite Brotherhood, a group of artists, poets, and critics – J. E. Millais, D. G. Rossetti, W. Holman Hunt, W. M. Rossetti, T. Woolner, Frederic George Stephens (1828-1907), and James Collinson (1825-81) – who first met as a group, led by the first three, in 1848. Various derivations have been assigned to the term 'Pre-Raphaelite', which indicated the group's admiration for the Italian quattrocento and its defiance of the authority both of Raphael as a master and of 19th-cent. academic painting» (Oxford Companion 2000: 813).

Осердя Братства склали три найталановитіших художники, яким на момент створення групи було трохи більше двадцяти років: Д.Г. Россетті, італієць за походженням, закоханий в Данте художник і поет, ініціатор заснування Братства, та англійці за походженням, талановиті художники В.Х. Хант і Дж.Е. Міллес (Мілле). Крім них, Братство включало молодшого брата Д.Г. Россетті літературного критика В.М. Россетті та їхню сестру-поетесу К. Россетті. До угруповання були близькі такі митці, як: скульптори Томас Вулнер (Thomas Woolner) і Джон Лукас Таппер (John Lucas Tupper), художники Чарльз Олстон Колінз (Charles Allston Collins), Артур Г'юз (Arthur Hughes), Вільям Бел Скотт (William Bell Scott), Волтер Деверел (Walter Howell Deverel), поет і письменник Колдер Кембелл (Calder Campbell) та деякі інші.

Слово «братство» в назві групи свідчило про їхню залюбленість в Середньовіччя, передавало ідею закритого товариства, подібного до середньовічних чернечих орденів і гільдій майстрів. А прерафаелітами цей союз називався тому, що вони вважали чистим, щирим і справжнім мистецтво було до Рафаеля, а все, що писали послідовники Рафаеля і пізній Рафаель було манерним, штучним, скутим умовностями і позою. Прерафаеліти орієнтувались на Джотто, фра Анжеліко, Мазаччо, фра Філіппо Ліппі, Сандро Ботічеллі, на яскравих і талановитих художників італійського середньовіччя та кватроченто,

раннього Ренесансу. Свій ідеал краси вони шукали в середньовічній давнині, в легендах про короля Артура, в біблійських історіях, у такий спосіб вони переживали естетику заново, перевідкривали її для себе та актуалізували в свідомості сучасників, насичуючи її символічними смислами, естетизуючи Красу.

Їхні картини засвідчували романтичну концепцію двох світів: світу реального, матеріального та мінливого і світу духовного, світу неминущих цінностей. Крізь матеріальну щільність речових деталей, насиченість їхніх творів конкретними реаліями зовнішнього світу проступав той найважливіший план нематеріального, що складало суть їхнього мистецтва, - зв'язок матеріального і духовного заради утворення нової духовності, яка тяжіла до містичного переживання присутності Бога і таїни в житті людини. Водночас члени Братства були надзвичайно різними за своїми поглядами людьми і митцями, що стало причиною швидкого розпаду угруповання вже в 1853 р.

Ще до формального утворення братства Д.Г. Россетті і Вільям Холман Хант склали «Список Безсмертних» (List of Immortals), який виражав їхні духовні та мистецькі орієнтири, став символом їхньої Віри (the whole of our Creed) та містив імена тих, хто справив на них найбільший вплив. Цей перелік можна знайти в книзі В.Х. Ханта «Прерафаелітизм та Братство прерафаелітів» (Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood). Список містив Христа, Гомера, Данте, Боккаччо, Чосера, Шекспіра, Гете, Байрона, Кітса, Теннісона, Роберта Браунінга та його дружину Елізабет Баррет-Браунінг, Е. По, Текерея, а також художників раннього італійського і фламандського Ренесансу і ранніх готичних архітекторів. І чотири цілі товариства, що задокументував Майкл Вільям Россетті, були революційними, хоча і дещо умоглядними:

1. Знаходити справжні ідеї для вираження;
2. Уважно вивчати Природу;
3. Мають бути близькими речі серйозні та щирі, а не ординарні;

4. Робити гарне мистецтво (1. “To have genuine ideas to express; 2. to study Nature attentively”; 3. when it comes to history of art, the things most congenial to them were those “serious and heartfelt”, not conventional; and 4: to produce good art) (Rossetti Archive).

Найбільший вплив на прерафаелітів і, перш за все, Д.Г. Россетті мали англійські поети і художники. Д.Г. Россетті звернувся до традиції англійського візійера, поета, художника і гравера В. Блейка (1757-1827) і продовжив її у власній творчості, пишучи картину і супроводжуючи її поетичними коментарями (сонетами) і навпаки. Д.Г. Россетті, копирсаючись у 1847 р. в архівах Британського музею, надібав на невеликий блокнот, який його сильно зацікавив. Там містилися дивовижні малюнки і коментарі, виявилось, що вони належали В. Блейку. Блейк був сміливим експериментатором, він мріяв відродити красу і глибину символічного середньовічного мистецтва. Саме безстрашну душу (the dauntless soul) і сильну і тверду руку (The unflinching hand) відмітив Россетті як визначальні рими творчої особистості В. Блейка, про що написав у присвяченому поету сонеті (Rossetti 1884: 295). Блейк винайшов техніку опуклого офорту і прагнув зробити так, щоб на одному аркуші паперу розміщувався і текст, і ілюстрація до нього, так це мало нагадувати середньовічні ілюміновані рукописи. У такий спосіб Блейк волів заманіфестувати відомий, властивий романтизмові «синтез мистецтв», зливаючи у своїх художніх досліджах живопис (колір, лінію і декоративний орнамент) та слово, які перебувають в нерозривній, органічній взаємодії. Прикладом подібного «живого» синтезу мистецтв, коли текст і малюнок доповнюють один одного, утворюючи цілісний художній комплекс, який набуває надхудожнього звучання, слугують добре відомі його твори – «Книга Йова» (The Book of Job), «Книга невинності та досвіду» (Songs of Innocence and of Experience), «Шлюб Неба і Пекла» (The Marriage of Heaven and Hell), «Видіння дочок Альбіону» (Visions of the Daughters of Albion) та ін.

Крім В. Блейка, прерафаеліти спирались на загальну теорію романтичної творчості, яка була сформульована представниками старшого покоління англійських романтиків В. Вордсвортом і С.Т. Колріджем. Інтерес до англійського (зокрема до кельтської міфології та переказів, пов'язаних з легендами про короля Артура) та європейського Середньовіччя, увага до Біблії, до сюжетів Старого Заповіту, розуміння ролі уяви в творчості, прагнення поєднати етичне та естетичне, знайти універсальну мову для всіх мистецтв, тобто тяжіння до синтезу мистецтв були властиві представниками молодого та амбітного угруповання митців. Відповідно до надзвичайно широкого поширення у прерафаелітів сюжетів артурівського циклу переказів можна навіть говорити про друге «артурівське відродження» в історії англійської культури, тому що перше відбулось в 70-і роки XIV ст. Втім, ідеї не лише перших англійських романтиків цікавили прерафаелітів, вони захоплювались творчістю Дж. Кітса, представника «молодшого покоління» англійських романтиків, звідки вони запозичували сюжети та ілюстрували його поеми.

Россетті та прерафаеліти керувались ідеями нового естетизму, продовжуючи шукання англійських романтиків у царині синтезу мистецтв. Угруповання прерафаелітів зростала на ґрунті заперечення панівного академічного живопису, що асоціювався і підтримувався Королівською Академією Мистецтв, правила якої були сформовані ще її першим президентом талановитим художником Джошуа Рейнолдсом. Як зазначають науковці, «програму, за якою викладали в Королівській Академії мистецтв, де він недовго навчався, вважав застарілою, а сучасне мистецтво – мертвим...» (Анненкова 2016, с. 162). На їхню думку, картини тих років визначалися функцією лише відтворення подій та явищ, тоді як живопис мав бути піднесений до поезії, художня уява і фантазія повинні були працювати на створення живих і прекрасних образів, які б пробуджували співпереживання та емоції реципієнтів. Прерафаеліти не сприймали засилля коричневої фарби на полотнах, самий історичний живопис художників-академістів, який їм вважався штучним і

застарілим, вони прагнули революційних змін в образотворчому мистецтві вікторіанської Англії, яке потребувала хвилі свіжості та повернення до природності живопису митців дорафаелівської школи. Це дає підстави деяким дослідниками вважати їхнє мистецтво «контркультурним» (а *countercultural movement*) (див. Singh 2022), хоча це справедливо лише в певному сенсі, адже прерафаеліти, активно виступаючи проти панівної традиційної школи живопису, створювали нову школу живопису, яка стала живильним імпульсом для розвитку англійського національного живопису та англійської поезії, адже Россетті довів жанр сонету до досконалості, до найвищої точки розвитку сонету в історії англійської літератури. Про прерафаелітів як революціонерів писав О. Вайлд, вважаючи їх тими, хто прагне створити щось глибоке і чудове та піднести «духовну цінність мистецтва» (Вайлд 1891). І прерафаеліти на своєму зустрічали нерозуміння і протидію, тому слушною є метафора, яку щодо них використовує науковець Фабіо Камілетті, називаючи їх «невизнаними законодавцями свого часу» (Camilletti 2019: 69).

Прерафаеліти воліли показати, що лише мистецтво, прекрасне і нетлінне, здатне надати справжнього духовного смислу індивідуальному існуванню людини, увиразнивши абсолютну самоцінність творчої діяльності людини та безумовну красу. Краса в розумінні прерафаелітів набувала самодостатнього значення та виявлялась значущим чинником естетизації мистецтва і способу життя. Особливо повно це оприявнювалось у творчості Д.Г. Россетті, який у відомому сонеті «Краса Душі» (*Soul's Beauty*) підносив Красу як свою Пані, як свою Даму серця:

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 (Rossetti 1884: 264).

Д.Г. Россетті визнавав себе прихильником і творцем в Англії «мистецтва для мистецтва» (термін Т. Готьє) та вважав, що митці не мають займатися політикою, мистецтво не має виконувати соціальні функції та бути

заангажованим, яскравою ілюстрацією чого є відома і довга балада «Трагедія короля» (The King's Tragedy), котра була написана за декілька років до смерті поета, адже її фіналізують слова:

“Alas for the woful thing,  
That a poet true and a friend of man,  
In desperate days of bale and ban,  
Should needs be born a King!” (Rossetti 1884: 224)

Але водночас прерафаеліти ці революційні зміни створювали в річищі англійської художньої традиції романтичної доби, звернувшись до середньовічної англійської культури. Вони глибоко усвідомили прагнення представників англійської романтичної школи, але трансформували і розвинули їхні важливі тези і підходи, *рухаючись у бік естетизму, яким ознаменувався кінець вікторіанської епохи в англійській культурі, ставши по суті в англійському мистецтві засновниками ідей естетизму та естетичного руху.*

Прерафаеліти знайшли підтримку в тогочасній суворій і практичній вікторіанській Англії зокрема в обличчі яскравого мистецтвознавця Дж. Раскіна, адже естетичні ідеї вже поступово, але наполегливо маніфестувались прогресивними англійськими інтелектуалами, критиками і теоретиками культури та мистецтв, серед яких слід назвати Т. Карлайла і Дж. Раскіна, думки яких були згодом розвинуті В. Пейтером, О. Вайлдом і В. Моррісом. Т. Карлайл, як і перші англійські романтики – В. Вордсворт, С.Т. Колрідж та Р. Сауті, захоплювався і зростав на ідеях німецького романтизму. У трактатах «Sartor Resartus» (1833-1834), «Про героїв, культі героїв та героїчному в історії» (1841), «Минуле і теперішнє» (1843) він говорив про необхідність пізнати велику таїну Природи, саме божественної, містичної таємниці всього сутнього, що відкривається в процесі творчої діяльності наділеним особливим відчуттям присутності Бога і Краси митцям. Т. Карлайл писав, що Всесвіт є символом Бога, а людина живе у світі символів, які вона прагне пізнати, тому все, що робить людина, все, що існує в світі, є проявом божественної суті. Висновок

зрозумілий: найкраще мовою символів, які передають єдність краси і духовного змісту, володіє мистецтво та його творці, поети, художники, філософи, через яких Бог розмовляє з простими людьми.

Ідеї Т. Карлайла розвинув і підніс на новий рівень ерудований і талановитий англійський історик мистецтв, поет і художник, літературний критик і ще соціаліст за своїми поглядами Джон Раскін (1819-1900). Це він волів втілити естетичні принципи в реальне перетворення життя людей на основі духовного розвитку та змін у свідомості кожної людини через долучення до краси і правди, зокрема мистецтва (див. Додаток 1). Це він відкрив англійцям художника В. Тернера, якого шанував настільки сильно, що навіть у статті під оманливою назвою «Прерафаелітизм» (Pre-Raphaelitism) (оманливою через те, що менше чверті її присвячено прерафаелітам), він із захватом говорить про неперевершений талант цього маляра, майстерність та художні відкриття якого мають визначити, на думку критика, шляхи розвитку англійського мистецтва. Раскін навчив своїх співвітчизників розуміти картини прерафаелітів, творчість яких відразу підтримав і допоміг просуватися на складному творчому шляху. Раскін постійно відвідував їхні виставки, друкував розлогі рецензії на їхні роботи в журналах, перші схвальні з'явилися в журналі «Time» в потрібний час, тоді, коли жорстко розкритикував представлені на перших виставках роботи майстрів сам метр англійської літератури Ч. Дікенс, що дуже допомогло прерафаелітам зміцнити свої позиції. Раскін стверджував, що більшість художників-прерафаелітів вміють прекрасно малювати, пишуть лише з природи і максимально щирі у передачі природи (“they paint from nature only; If they adhere to their principles, and paint nature as it is around them, with the help of modern science, with the earnestness of the men of the thirteenth and fourteenth centuries, they will, as I said, found a new and noble school in England”) (Raskin 1851). Щирість прерафаелітів він пов'язував з їхнім знанням справжнього життя, що було суголосним його поглядам на мистецтво, тому він охоче їх підтримував та

спонсорував. І художники справедливо вважали Раскіна своїм другом і промоутером.

Раскін написав багато фундаментальних творів, присвячених роздумам про розвиток мистецтва. Це «Лекції про художників» (1843), «Лекції про мистецтво» (1870), «Каміння Венеції» (1852), «Сім світочів архітектури» (1849) та ін. В них він розвинув ключові положення своєї естетичної теорії, основою якої була єдність краси і моралі, правди і добра, релігії і доброчесностей та їхньої взаємопов'язаності з реальним життям людини. В «Семи світочах архітектури» він зазначав: «Існує прозора схожість між моральністю людини та освітленістю планети, на якій вона живе...» (Раскін 2007, с. 45). Раскін наділяв мистецтво особливими можливостями впливати на людину з метою її духовного вдосконалення. В «Лекціях про мистецтво» він так формулював найважливішу функцію мистецтва: «Найвище, що морже зробити мистецтво, – це репрезентувати істинний образ шляхетного людського існування. Воно ніколи не робить більше за це; воно не повинно робити менше за це (Раскін 2007, с. 319).

Для Раскіна *правда* в мистецтві означає слідування Природі, тому він і захищає художників, Тернера, якому відкрився справжній дух природи, так чуттєво переданий ним в картинах. Такий саме новий тип художнього мислення і бачення він відчував у полотнах прерафаелітів, де сила почуття, живого людського серця зливалась з чистим духом природи. Свідомість митця, його уява та фантазія мають величезне значення в процесі втілення творчості, через душу поета і художника, перетворена в ній, передається справжня правда природи. Якщо природа є великою книгою Бога, то художник є її тлумачем, йому єдиному дана можливість зрозуміти мову Бога та його задум. Відповідно лише Мистецтво може осягнути смисл божественного творіння. Так формується друга важлива концепція Раскіна – *концепція мистецтва*, під яким він розумів все прекрасне, піднесене та шляхетне і пов'язане з моральністю: «Найвидатніший витвір мистецтва той, який будь-якими засобами може

передати свідомості глядача найбільшу кількість найбільш величних ідей» (Raskin 1843). Мистецтво, на думку Раскіна, виконує лише 3 функції: «зміцнення релігійного почуття, підйом морального стану та практичну користь» (Раскін 2007, с. 338).

Отже, основні ідеї Раскіна можна звести до таких аспектів:

1. Мораль і Краса – речі взаємопов'язані, так само як Краса, Істина і користь («Є два великих моральних інстинкти – Гармонія і Добро. В основі всіх мистецтв лежить оброблення землі та добре почуття, яке примушує нас доставляти народу їжу, одяг, помешкання і прикрашати їх» (Раскін 2007, с. 375);

2. Швидка індустріалізація та машинізація вбивають справжнє мистецтво, тому важливим є розвиток ремесел («дух передається лише рукою і поглядом майстра» (Раскін 2007, с. 253);

3. Людей має виховувати Мистецтво, зокрема архітектурна готика, яка була досконалою через те, що в ній втілювались духовність та емоційне багатство майстрів, які будували собори і палаци за часів Середньовіччя, чому сприяли середньовічні цехові об'єднання майстрів і робочих.

Прерафаеліти стали тими митцями, які найбільш послідовно наслідували ідеї Раскіна. Це відбувалось тому, що вони співпадали з їхніми власними уявленнями про те, яким має бути мистецтво. Прерафаеліти хотіли не лише втілити ці принципи в своїй творчості, а вони хотіли жити в реальному житті, керуючись ними. Тому вони були тими, хто перетворював життя на основі краси, і чия життєва практика може бути схарактеризована як життєтворчість. Вони своєю поведінкою та мистецтвом епатували публіку, викликали в ній непідробний інтерес, але, з іншого боку, англійська публіка навчалась цінувати красу, індивідуальний почерк митця. Творчий союз Россетті та В. Морріса зростав на доброму ґрунті: Морріс став видавати власний журнал, утворив своє об'єднання, до якого залучив і Россетті, і в майстернях Морріса панував головний принцип праці – ручне виробництво, що робило кожний виріб унікальним, справжнім і коштовним витвором мистецтва, на протипагу

буржуазному мануфактурному масовому виробництву товарів. Тож прерафаеліти створювали не лише мистецтво, а стиль життя, в якому краса і користь, краса і мораль були нерозривно злиті.

Мистецтво прерафаелітів – це художні практики, які базувались на серйозній теоретичній основі. Окрім теоретичних ідей Дж. Раскіна, самі вони, зокрема Данте Габріель Россетті та його молодший брат, формували принципи своєї творчості, що закарбувались в заснованому ними журналі під назвою “The Germ” і красномовним підзаголовком – Роздуми о природі в поезії, літературі та мистецтві (*«Thoughts towards Nature in Poetry, Literature, and Art»*), що фіксував принципову орієнтованість прерафаелітів на природу. Головним редактором журналу за взаємною згодою став В.М. Россетті. І назва була обрана продумано: вона була покликана засвідчити зв'язок угруповання з природою (і рослинний декор став однією з прикмет малярських робіт художників), а також те, що з їхніх зародків і зерен мають прорости нові мистецькі ідеї. Вийшло лише чотири номери журналу у 1850 р., і після цього він припинив своє існування, що говорило про його непопулярність. Скоріш за все, для вікторіанців ідеї художників-бунтівників та авангардистів, продовжувачів революційних інновацій в мистецтві англійських романтиків, були на той час малозрозумілими. Однак вже перший номер містив основну програму прерафаелітського братства. Важливо, що останні два номери журналу мали назву «Мистецтво і поезія» (*Art and Poetry: Being Thoughts towards Nature Conducted Principally by Artists*), тобто видавці повернулись до первісної ідеї найменування журналу - “Monthly Thoughts in Literature, Poetry, and Art”, що засвідчувало взаємооберненість талантів деяких з представників угруповання (наприклад, художник і поет Д.Г. Россетті, скульптор Томас Вулнер був також і поетом, як писав вірші Форд Медокс Браун (зокрема сонет з красномовною назвою, що був надрукований в журналі “The Germ” “The Love of Beauty: Sonnet”) та взаємозв'язок літератури і живопису, підтверджені практикою прерафаелітів.

У 1899 р. В.М. Россетті, якому судилося довге життя, написав Передмову до перевидання журналу “The Germ”, в якій знову підкреслив той основний принцип, з якого виростало мистецтво прерафаелітів, - орієнтація на безпосереднє пізнання Природи: «Their minds were to furnish them with subjects for works of art, and with the general scheme of treatment; Nature was to be their one or their paramount storehouse of materials for objects to be represented» (Rossetti 1899). А в першому номері журналу була надрукована перша частина есе «Предмет в мистецтві» (The Subject in Art), в якому були викладені ключові ідеї Братства прерафаелітів, якими вони керувались у своїй творчості. Прикметно, що не вказаний автор есе, що свідчить про те, що всі члени угруповання погоджуються з висловленим у ньому. В есе міститься поділ мистецтва на високе та низьке, хоча і уточнюється, що межа між ними надзвичайно хитка, і формулювання того, що вважається «високим» мистецтвом: «‘High Art,’ *i. e.* Art, *par excellence*, Art, in its most exalted character, addresses pre-eminently the highest attributes of man, *viz.*: his mental and his moral faculties» (The Germ). Прикметно, що це формулювання надто схоже на визначення мистецтва, яке давав Дж. Раскін (див. вище), тобто високе мистецтво прямо впливає на моральність людини і пов’язане з нею. Воно спроможне активно впливати на людину, що проявляється, по-перше, в великій насолоді, яку відчуває людина, і, по-друге, в тому, що воно говорить про страждання, що провокує інтелектуальну енергію людини. У будь-якому разі мистецтво викликає у сильне захоплення і подив, що сприяє розвитку душевних сил людини. В есе йдеться про особливу мову мистецтва, за допомогою якої звичайні предмети перетворюються на об’єкти символічні та значущі; зображене на картині (пейзаж, портрет або натюрморт) мають інтелектуальний і чуттєвий вплив на глядача (“fine art excites either the sensory or the mental faculties”). Це відбувається через те, що предметом мистецтва є всілякі явища людського життя, все, що тривожить людину, всі історичні катаклізми і перипетії, радість і горе, милосердя і закон – все це є предметом справжнього мистецтва: “all, every thing or incident in nature which

excites, or may be made to excite, the mind and the heart of man as a mentally intelligent, not as a brute animal, is a subject for Fine Art, at all times, in all places, and in all ages” (The Germ, The Subject in Art). Звідки випливає висновок, що всі «прекрасні мистецтва» можуть вважатися високими: “all Fine Art may be High Art” (The Germ, The Subject in Art).

Естет і теоретик мистецтва, близький до прерафаелітів есеїст і критик Волтер Пейтер відштовхувався в своїх роздумах про суть мистецтва від відомої та блискучої формули Дж. Кітса «краса є правда, правда є краса» (пер. В. Мисика). Творчість прерафаелітів асоціювалась в його свідомості з новим мистецтвом і красою, тому інтерес Пейтера до них був зрозумілий. Він звертався до творчості Россетті багато разів і присвятив йому есе «Данте Габріель Россетті», яке було написане вже після смерті художника і поета, у 1883 р. Пейтер, порівнюючи та зближуючи талант Россетті з генієм італійського поета Данте, визначає ключові риси творчої своєрідності англійського митця та всієї школи прерафаелітів, прямо і міцно з ним пов’язаної. Серед них він називає: 1) цілковиту відвертість митця, яка проявляється у свідомому використанні найбільш прямого і нетрадиційного вираження поетичного смислу (a perfect sincerity, taking effect in the deliberate use of the most direct and unconventional expression, for the conveyance of a poetic sense which recognised no conventional standard of what poetry was called upon to be) (Pater 1883); 2) його природну органічність і безпосередність (as that speech itself was the wholly natural expression of certain wonderful things he really felt and saw); 3) прозорість, ясність мови (transparency in language); 4) духовне і матеріальне злиті в свідомості митця (the material and the spiritual are fused and blent); 4) також, що є, на наш погляд, надзвичайно проникливою заувагою, Пейтер відмічає завжди присутню інтелектуальну структуру (a genuine intellectual structure), сухий розум (the dry reason), який допомагає і сприяє вмінню Россетті розповідати захопливі історії про пристрасть з ефектом (telling some red-hearted story of impassioned action with effect) (Pater 1883). Тобто, зауважує Пейтер, Россетті створив новий ідеал, який

увиразнив магістральну функцію поезії як мистецтва – відкривати кожному оку ідеальні аспекти звичайних речей (it may reveal, it may unveil to every eye, the ideal aspects of common things), що цілком вкладається у парадигму романтичної поезії, підпадає під настанови Передмови В. Вордсворта до збірника «Ліричні балади», маніфесту англійського романтизму. А те, що Россетті належав саме до романтичного руху англійської літератури, відмічав свого часу О. Вайлд, написавши про це в літературно-критичному есеї «Критик як художник». Слід зауважити у зв'язку з увагою естета В. Пейтера до творчості Д.Г. Россетті, що Пейтер, як і О. Вайлд, був представником англійської культури вже нового періоду, коли вона увійшла в період декадансу, відійшовши від ідей Раскіна про нерозривний зв'язок мистецтва і моралі. Для представників нового покоління естетів Мистецтво було самоцінним, вона було надрелігійним і незалежним від моралі та будь-яких інших конвенціональних умовностей.

Отже, прерафаеліти демонстрували у своїй творчості надзвичайно яскраві та складні тенденції: в розумінні мистецтва, в своїх сюжетах і мотивах, в образах вони розвивали естетику романтизму, однак художня техніка їхніх ідей демонструвала близькість до стратегій реалістичного типу творчості з властивою йому увагою до конкретизування, нюансування художніх деталей, дотримання правила «правдоподібності», відповідності історичним та побутовим реаліям.

### **Висновки до розділу 1**

Підсумовуючи вищесказане, можна висновувати, що інтермедіальні студії є однією з галузей літературної компаративістики, яка активно розвивається в останні два десятиріччя XXI століття. На сьогодні не існує єдиної інтермедіальної теорії, однак можна відзначити існування різних концепцій інтермедіальності, які належать різним зарубіжним і вітчизняним дослідникам. Інтермедіальні студії відкривають можливості по-новому подивитися на традиційні методика аналізу літературного твору та проя нові

принципи розв'язання літературознавчих проблем, які все частіше потребують застосування міждисциплінарного підходу.

Можна говорити, що творчість прерафаелітів мала розвинуте теоретичне підґрунтя, до формування якого доклались самі прерафаеліти.

Прерафаеліти були одночасно реформаторами мистецтва та продовжувачами англійської художньої традиції. Відчувши нерв доби, з властивим їй інтересом до Середньовіччя як до витоків англійського національного мистецтва, вони разом еволюціонували від романтизму до естетизму, заклавши по суті підвалини модерного мистецтва кінця XIX-початку XX століття.

## РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА Д.Г. РОССЕТТІ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

### 2.1. Новела Д.Г. Россетті «Рука і душа» як прояв естетичної концепції мистецтва художника і поета

Дослідники творчої спадщині Россетті суголосні в розумінні того, що прерафаелітизм та естетизм саме у творчості цього англійського поета і художника збіглися і знайшли своє найвище та повне вираження. Россетті, як і пізніше В. Пейтер та О. Вайлд, оспівував Красу, з важливим акцентом на тому, що під Красою він розумів Красу духовну, Красу Богом створеного світу, передану словом, пензлем, рукою і душею митця. У найвідомішому з усіх сонетів майстра «Краса душі» (Soul's Beauty) читаємо:

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. (Rossetti 1884: 264)

Якщо Россетті сприймають як постать, яка дала імпульс для виникнення естетизму в Англії, то його новела «Рука і душа» відповідно сприймається як програмний документ не лише мистецької концепції Россетті та відповідно всього прерафаелітського руху, а й як той ґрунт, на якому взростали декаданс та естетизм кінця XIX століття. Новела випередила ідеї В. Пейтера та О. Вайлда більше ніж на двадцять років, але більш важливим є те, наскільки принциповими для становлення митця, зануреного в таємниці душі людини, мистецтва і світу, виявилися висловлені в ній ідеї.

Новела «Рука і душа» вважається романтичною метафорою мистецтва, як розумів його художник і поет Д.Г. Россетті. При цьому В.М. Россетті слушно вважав новелу свого брата справжнім маніфестом всього прерафаелітського мистецтва. Він писав, що Данте Г. Россетті вивів саму суть мистецтва – лише ті твори прекрасні, які виражають душу митця: «The only satisfactory works of art are those which exhibit the very soul of the artist. To work for fame or self-display is a failure, and to work for direct moral proselytizing is a

failure; but to paint that which your own perceptions and emotions urge you to paint promises to be a success for yourself, and hence a benefit to the mass of beholders» (Россетті 1899). Саме в цьому, на нашу думку, полягає цінність цього маленького твору.

Россетті писав новелу дуже швидко. Її основна частина була створена 21 грудня 1849 р., за п'ять нічних годин, адже Россетті поспішав її підготувати до виходу першого номеру їхнього журналу «Росток». Він встиг, та твір був опублікований у першому номері разом з художніми творами інших представників угруповання. Його брат В.М. Россетті пропонував побачити в творі «догмат мистецтва» (a very serious manifesto of art-dogma) і три основних думки: знання про італійське мистецтво, ідеалізована та індивідуалізована оповідь та деталізація вигадки, що надає їй вигляду реальних фактів («(1) A certain amount of knowledge regarding the beginnings of Italian art, mingled with some ignorance, voluntary or involuntary, of what was possible to be done in the middle of the thirteenth century; (2) a highly ideal, yet individual, general treatment of the narrative; and (3) a curious aptitude at detailing figments as if they were facts» (Россетті 1899). Вільям М. Россетті стверджував, що образ К'яро, як і більшість інших образів, а також візит автора до Флоренції та описані фрески в галереї в Пітті (Pitti Gallery) повністю вигадані Д.Г. Россетті. Тож можна висунути думку, що все написане в новелі є символіко-алегоричним зображенням розуміння мистецтва Россетті та водночас умоглядною і проникливою проєкцією його власного життєвого шляху, його еволюції від романтичного піднесення мистецтва до творення свого життя як мистецтва, до органічного поєднання життя і мистецтва, і це можна підтвердити тим, що сам Россетті називав новелу «метафізичною».

Цілком поділяємо думку Фр. Манзарі про те, що протагоніст та оповідач твору є двійниками поета, а новелу можна вважати автобіографічним твором митця у тому сенсі, що вона передає розуміння нерозривного зв'язку творчості та життя (Il s'agit d'une écriture autobiographique, plus exactement 'autographique': une tentative de vivre-écrire, d'accéder à la «vraie vie» par la

création artistique) (Manzari 2019). Новела написана у такий спосіб, що читач відчуває: Россетті проживає одночасно в двох століттях – XIII і XIX, а також зрозумілим є те, що Россетті прагнув поєднати текст мистецтва і текст свого життя. Фр. Манзарі відмітила міцні інтертекстуальні зв'язки новели з «Новим життям» Данте, твором, який справить один з найбільших впливів на свідомість Россетті. Поет і художник наслідувати життєвий і художній досвід Данте, та історія його кохання з Елізабет Сіддал виглядає як оновлена репліка ставлення Данте до Беатріче, образ якої переплітається в уяві Россетті з образом Сіддал. Дійсно, прозорий слід творів Данте, «Нового життя» і «Божественної комедії», наявний саме у тих епізодах новели, де йдеться про присутність жінки в кімнаті К'яро та її вплив на молодого художника<sup>1</sup>. Хоча на дантівський претекст натякає також і епіграф, взятий Россетті у італійського поета тосканської школи XIII століття Б. Орбіччіані, якого Данте вивів у 24 пісні «Чистилища», де він розмірковує про «новий сладісний стиль», а добре відомо, як уважно вивчав сам Россетті *dolce stil nuovo*, перекладаючи Данте. Але нам важливо акцентувати увагу не на інтертекстуальних переплетіннях двох творів, а виділити основні думки Россетті, які він виклав у цьому прозовому творі.

У новелі йдеться про містичний досвід, який пережив талановитий італійський художник К'яро дел Ерма. Вже назва як паратекстуальний компонент твору сигналізує про його тему: рука (тобто почуття) – це один з головних інструментів художника, який може бути продуктивним за умови взаємодії з душею, тому важливим епізодом твору є фінальний епізод, коли знеможений К'яро малює портрет своєї втіленої Душі, пише його з усією силою своєї майстерності, любові і щирості: «only with eyes which seek out labour, and with a faith, not learned, yet jealous of prayer» (Rossetti 1850). Россетті зображує еволюцію художника, який від копіювання природи доходить до розуміння справжніх завдань художника і мистецтва. К'яро з раннього

---

<sup>1</sup> Детально див.: Manzari, Fr. (2020). «The noblest painting is a painted poem»: translating to paint. *Dante Gabriel Rossetti reading Dante. Between*, 10 (20), 222-243.

дитинства був відданий мистецтву, уважно вивчав його, прагнучи максимально точно наслідувати природу: «he endeavoured from early boyhood towards the imitation of any objects offered in nature» (Rossetti 1850). Він хотів вчитися і брав уроки у найкращих художників того часу, однак швидко зрозумів, що він перевищив свого вчителя Джунто Пізано, і пішов від нього, зрозумівши важливу річ про славу як марноту. Неочікувано для себе він став звертати увагу на буяння земного життя навколо себе. Він побачив, що, окрім мистецтва, існують вродливі жінки, прекрасні сади і міста, і він відчув у собі живі сили, щоб кохати і бути коханим, тому він «partook of his life» (Rossetti 1850). Однак це тривало недовго, тому що він почув ім'я художника Бонавентури, таланти якого перевищували мистецтво Пізано. І К'яро усамітнися у кімнаті та працював невтомно, розмірковуючи над долями світу. Прошло три роки, і слава про К'яро ширилася містом, він почав отримувати замовлення і зробив для міста багато, розписуючи стіни його соборів і приміщення аристократів. Знову він отримав те, чого в глибині душі прагнув, але отримана шляхом виснажливої і відданої праці слава не задовольняла його: «It was the peace-offering that he made to God and to his own soul for the eager selfishness of his aim» (Rossetti 1850). Йому не давали спокою згадки про видіння, яке він пережив ще в юності: він бачив свою даму серця (his mistress — his mystical lady), якій було лише дев'ять років (алюзія на історію зустрічі Данте з Беатріче є прозорою лише з тим нюансом, що Россетті інверсує факти, адже саме Данте було 9 років, коли він вперше побачив восьмирічну Беатріче) і вірив, що душа її сягне Бога, який прийме її як святу: «This thing he had seen with the eyes of his spirit» (Rossetti 1850). І все одно, піддаючи себе суворому аналізу, він розумів, що все ще тягнеться за красою і земними благами, ніж за справжнім, небесним. Тепер він став братися лише за роботи, в яких міг виразити «some moral eatness», і забував про красу і земні пристрасті, пишучи абстрактні роботи, які не розуміли люди. Але художник вперто малював ці холодні, вимучені (labored) картини, подовгу залишаючись на самоті. І ось сталося велике свято в місті, і він бачив, як в церкві зіткнулися дві ворогуючі

родини. На одній зі стін церкви була фреска К'яро, що зображувала алегорію Миру (a moral allegory of Peace), яка мала б стати запорукою того, що кров у цьому святому місці не прол'ється. Художник не міг на це дивитися, занурився у себе, і думки його були невтішними: він відчував, що втратив славу, віру і надію, втратив світло та оточений темрявою. І раптом він відчув зміни (he found awe within him), світло і свіжість в кімнаті і в собі та побачив жінку, одягнуту в сіро-зелений одяг. У ній він пізнав свою кохану, саму душу свою, свій голос і своє дихання: «her face was not lifted, but set forward; and though the gaze was austere, yet her mouth was supreme in gentleness. And as he looked, Chiaro's spirit appeared abashed of its own intimate presence...» (Rossetti 1850). Він чув її слова, звернуті до нього, і відчував, що з ним говорить його єство, його душа і муза, яка жила в його душі: «I am an image, Chiaro, of thine own soul within thee. See me, and know me as I am...» (Rossetti 1850). Він чув її настанови писати від серця, а не від розуму, і розумів, що знав це завжди, тому і кімната наповнювалася сонячним світлом. Він став відчувати, що помилявся, думаючи, що втратив любов і Бога, і душа його казала йому, що ці речі завжди є в його душі, адже тільки вони сягають Бога і з ними в серці можна творити: «for the heart must believe first <...> Think not of Him; but of his love and thy love» (Rossetti 1850). Художник цілком приймає слова своєї душі, які є власне основним, чим має керуватися художник і художник. Щоб наблизитися до Бога, слід жити в любові і підкорятися серцю: «In all that thou doest, work from thine own heart, simply; for his heart is as thine, when thine is wise and humble; and he shall have understanding of thee» (Rossetti 1850).

Тож, для того, щоб творити мистецтво, яке захоплює людей, художник має йти за голосом свого серця. Так стверджувалися засади всього мистецтва прерафаелітів: щирість, чистота, краса духовної любові, очима якої зображається краса світу, жінки і природи. Муза являється художнику у вигляді його містичної коханої, духовність якої підносить душу митця. Помітно, що Муза, Душа репрезентовані в творчості Россетті завжди в образі надзвичайно вродливої жінки. Муза завжди живе в душі митця, він бачить її

своїм внутрішнім оком, і, зустрівши земну жінку, в якій він впізнає свою музу, він має писати лише її (як Россетті впізнавши в Елізабет Сіддал свою музу, писав здебільшого її, принаймні на початку їхнього стосунків, він писав лише її). Для Россетті було важливим наголосити концептуальний принцип, що лежав в основі його розуміння мистецтва: щоб мистецтво було прийнятим людьми, слід керуватися любов'ю до своєї справи і слухати голос своєї душі, писати лише те і про те, що близько серцю митця, вкладаючи в творіння всього себе справжнього: «Set thine hand and thy soul to serve man with God» (Rossetti 1850). А для вираження своєї душі слід знайти особливу естетичну мову, через яку художник зможе розмовляти зі світом. Такою мовою для Россетті, як і багатьох прерафаелітів, стала мова «взаємовисвітлення мистецтв», взаємодії вербальної мови з візуальною, аудіальною та іншими «мовами» різних видів мистецтв, яскравий приклад чого дав у своїй творчості першим серед братів-прерафаелітів саме Д.Г. Россетті, про що йтиметься в наступному підрозділі.

## **2.2. Взаємодія візуального і вербального в творчості Д.Г. Россетті та художні прийоми реалізації інтермедіальності**

Важко визначити з науковою точністю, який таланти переважав у Россетті – таланти поета чи таланти маляра та ілюстратора. Як пише Фр. Манзарі, «життя Россетті знайшла подвійне втілення: в поезії і живописі» («La vie de Rossetti connaît également une double traduction, en poésie et en peinture» (Manzari 2019). А літературний критик і мистецтвознавець і рідний брат Д.Г. Россетті В.М. Россетті підсумував свого часу в Передмові до зібрання творів Россетті, що той був вправним в обох видах мистецтва: “Dante Rossetti was a very fastidious writer, and, might add, a very fastidious painter. He did not indeed "cudgel his brains" for the idea of a poem or the structure or diction of a stanza. He wrote out of a large fund or reserve of thought and consideration, which would culminate in a clear impulse or (as we say) an inspiration” (Rossetti 1884: XXVI). Відомо, що Россетті завжди вважав живопис і літератури тими видами мистецтв, які найбільш наближені один до одного. Прикметно, що для поетичної творчості

Д.Г. Россетті обрав форму сонету, про яку літературознавець Д. Скотт сказав, що вона найбільше пов'язана з образотворчим мистецтвом (Скотт 1988, с. 76). Поетична і малярська творчість Россетті позначені саме інтелектуальною домінантною (за що йому дорікали критики), яка поєднувалась з чистотою і чіткістю вираження, чим відзначені його вербальні та візуальні твори. Суворі і висока сонетна форма відповідає піднесеності основної ідеї всієї творчості поета: у творчості, мистецтві виражається душа митця. Невипадково свою підсумкову збірку поезій "The House of Life. A Sonnet-Sequence", опубліковану за рік до смерті, у 1881 р., Россетті починає зі вступного сонету (Introductory Sonnet "A sonnet is a moment's monument..."), в якому виражає свій погляд на цю унікальну літературну форму і жанр. Для поета сонет є найбільш зручною формою для вираження його заповітних думок про зв'язок душі і тіла, краси духовної та фізичної, життя і смерті, мистецтва і вічності:

A Sonnet is a moment's monument, –  
 Memorial from the Soul's eternity  
 To one dead deathless hour. (Rossetti 1884: 226).

Сонет дає змогу виразити всю суть світу, суть творчої душі, основну мету творчості, яка говорить із Вічністю, що робить сонет величним: «and let Time see // Its flowering crest impearled and orient» (Rossetti 1884: 226).

У другій частині вірша поет прямо говорить про дві грані сонету та відповідно призначення майстра і мистецтва: митець має проявити в творчості свою душу, а душа виразити Любов і Життя, тому і збірка названа «Дім /Будинок життя», в якому переплетені любов і мистецтво, що складають життя поета і художника:

Sonnet is a coin : its face reveals  
 The soul, – its converse, to what Power 't is due: –  
 Whether for tribute to the august appeals  
 Of Life, or dower in Love's high retinue,  
 It serve... (Rossetti 1884: 226).

Художня практика Россетті є багатим матеріалом для дослідження трансмедіальної інтермедіальності або інтермедіальних референцій (за визначенням І. Раєвскі), в основі чого є транспонування, інкорпорації та

відповідно трансформації образів, сюжетів, мотивів у літературі (поезії) та живописі, а також трансформаційної інтермедіальності. Різнобічні таланти, малярські, дизайнерські та літературні мав і В. Морріс, який писав поезії як коментарі до картин прерафаелітів та інших художників, а самі художники-прерафаеліти часто запозичували літературні сюжети для своїх картин. Водночас думки науковців збігаються у тому, що прерафаеліти не використовували попередні тексти буквально, а прагнули створити щось цілком нове, вдаючись до міфотворчості, оновлюючи сюжети, вкладаючи нові смисли в образи, акцентуючи раніше до кінця не прочитані або не помічені мотиви, демонструючи можливості перепрочитання і переінтерпретації, на перший погляд, відомого матеріалу.

Ще О. Вайлд відмітив особливості творчої манери та естетичної мови Д.Г. Россетті. В статті «Критик як художник» він говорив про яскравість фарб та надзвичайну складність його малюнку, а в поезії зауважував «витонченість і точність мови, безстрашність і бездоганність стилю», «постійне визнання музичної цінності кожного слова» (Вайлд 1891), акцентуючи увагу на тяжінні до синтезу принципів вербального та звукового мистецтва, при цьому цілком очевидною була взаємодія поезії та живопису в творчості цього обдарованого представника нового англійського мистецтва.

Д.Г. Россетті був працелюбним майстром, він залишив по собі велику кількість картин, ілюстрацій, ескізів і значну кількість літературних творів, що потребує класифікації та систематизації. Такі спроби робились деяким дослідниками. Зокрема, літературознавець Дхармендра Сінгх (Dharmendra Kumar Singh) в статті «Живопис в поезії і поезія в живописі: художні рефлексії в творчості Д.Г. Россетті» пропонує виділити 3 групи творів поета і художника. До першої він відносить поетичні твори, які не супроводжуються ілюстраціями чи картинами; до другої – картини, які не доповнюються віршами, але самі по собі є поезією в живописі; до третьої – ілюстрації / картини, які написані на сюжети поетичних творів інших літераторів (Singh 2022: 63). Водночас наведені ним приклади, на нашу думку, дещо порушують

цю класифікацію. Вони навпаки виразно демонструють, що в творчій свідомості Россетті поезія і живопис були органічно злиті, нерозривно поєднані, взаємодіяли та доповнювали одна одну.

Не претендуючи на повноту та остаточність, вважаємо за можливе запропонувати власну класифікацію творів Россетті в контексті проблеми інтермедіальності, в основі якої лежить проблемно-тематичний аспект:

1. Взаємообернені, взаємодоповнювальні сонети і картини на християнські мотиви (так звані *double work of art*, які польський дослідник вважає унікальним авторським жанром (M. Zasempa: 26)), що належать Россетті, містичного характеру (назви картин і сонетів в більшості збігаються, вірші представлені з різних поетичних збірок): “The Blessed Damozel”, “Sybilla Palmifera”, “Lady Lilith”, “The Day Dream”, “Mary’s Childhood. For a Picture”, “The Passover in the Holy Family. For a Drawing”, “Mary Magdalene at the Door of Simon the Pharisee. For a Drawing”;
2. Взаємодоповнювальні сонети і однойменні картини Россетті на сюжети античної міфології та артурівського циклу міфів: “Proserpine. For a Picture”; “Pandora. For a Picture”; “Astarta Syriaca. For a Picture”; “Venus Verticordia. For a Picture”; “A Sea Spell. For a Picture”; “Aspecta Medusa. For a Drawing”; “The Beloved”; “The Tomb of Arthur”, “The Damsel of the Sanct Grael” та ін.
3. Сонети або картини, написані на твори інших художників або поетів або інспіровані духом їхньої творчості: “William Blake”, “Found”, “Beata Beatrix”, “Dante’s Dream”; “Goblin Market”; “Monna Vanna, or Belcolore”, “Fiametta. For a Picture”, “Vocca Baciata”, “The Vase of Life” та ін.
4. Сонети як живопис, які не мають живописного відповідника у Россетті, але є «картиною у словах» (Introductory Sonnet; “Lovesight”; “Nuptial Sleep”; “Tomas Chatterton”; “John Keats” та ін.)

5. Картина як поезія: “Joan of Ark”, “The Garlanded Lady”, “Regina Cordium” (Королева в сердець), “Pia de Tolomei”, “Mnemosyne”, “Ligeia Siren”, “Penelope” та ін.

У цьому підрозділі зупинимось на лише деяких *double work of art* Россетті, а саме на екфрастичних сонетах, які він писав для створених ним картин, тобто спочатку писалась картина, а потім виникав сонет. Однак відомо, що бувало і навпаки: писався сонет, а потім – картина (зокрема йдеться про відомий сонет «Благословенна Дамозель» (The Blessed Damozel), опублікований в 1850 р. в журналі «The Germ» і створений раніше за картину, яка була написана в 1870-х рр.; сонет «A Sea-Spell. For a Picture» 1869 р., а картина – в 1877 р.). Взаємодія між вербальним і візуальним текстами у цьому випадку є процесом складного семіотичного «взаємоперекладу», який має, на думку літературознавців, декілька варіантів: 1) сонет нерозривно пов'язаний з картиною, він повторює полотно та водночас посилює його смисли, розширюючи їх; 2) спільна основна тема розкривається у різний спосіб, при цьому взаємозбагачуючи твори мистецтва.

Картина Россетті «Прозерпіна» (див. Додаток 2) та однойменний сонет, написаний як супровід картини та який розміщений в її правому верхньому куті, є яскравим прикладом такого складного семіотичного «взаємоперекладу». Россетті працював над картиною декілька років, почавши в 1874 р., і написав її 8 окремих версій, сонет був створений у 1880 р., для однієї з останніх з них. Художник сам чудово описав створене ним: “She is represented in a gloomy corridor of her palace, with the fatal fruit in her hand. As she passes, a gleam strikes on the wall behind her from some inlet suddenly opened, and admitting for a moment the sight of the upper world; and she glances furtively towards it, immersed in thought. The incense-burner stands beside her as the attribute of a goddess. The ivy branch in the background may be taken as a symbol of clinging memory” (архив Россетті). На картині Прозерпіна зображена в повний зріст, вона одягнута в темну, смарагдово-зелену чи темно-синьо-зелену довгу сукню, хвилі якої відповідають шикарному чорному довгому

кучерявому волоссю жінки, а колір якої гармонює з кольором глибоких і сумних темно-синіх чи темно-зелених очей. Причина її смутку криється в плоді граната, який вона тримає в руках, і цей гранат вже розкритий. Россетті не використовує початок відомого міфу, а пише Прозерпіну (латинський відповідник давньогрецької богині Персефони) вже в підземному царстві, де вона стала жити з Гадесом, який вкрав її у матері Деметри. Червоний колір граната красномовно засвідчує глибину нещастя жінки, яка так необорожно скуштувала його зернятка, що зробило її покірною жертвою закоханого в неї, але жорстокого Аїда. Гілочка плющу, яку згадує і пише на картині Россетті, підкреслює цю її приреченість постійно пам'ятати про те, що тепер вона належить не лише землі, весні і матері, а й ще чомусь малозрозумілому і точно протилежному тому, до чого вона звикла в юному житті. Темний фон і темні кольори картини увиразнюють трагічність ситуації Прозерпіни, яка стала полонянкою пристрасті чоловіка, якого вона не кохає, і червоний колір граната, колір пристрасті, любові і крові, контрастує з темрявою і сумом, який живе в душі жінки, але корелюється з пухкими і також червоними губами жінки. Водночас ці кольори (темні і холодні та яскраві і теплі) також утворюють живописний і смисловий контраст.

Гранат, атрибут Прозерпіни, привертає увагу на картині, однак і в сонеті він залишається одним з ключових образів. Більше того, слова додають значень візуальному образу плоду: ми тепер бачимо не лише красивий фрукт та символ приреченості жити в Царстві мертвих, а й відчуваємо, наскільки цей гранат ненависний жінці, що підкреслюють епітети «*this drear // Dire fruit*» і метафора «*must thrall me here*». Її ув'язненість, вимушена покора обставинам, які вищі за неї, добре передані цими художніми деталями, а також напруженістю пози жінки, яка ніби завмерла в незручній спробі руху та її утримують складки її сукні, ніби приковують її до місця.

Сонет побудований на просторових антитезах: землі і підземного царства (квіти сонячного сицилійського містечка Енни і сірий Тартар – «*the flowers of Enna*» і «*Tartarean grey*»), дня і ночі, небес і підземелля, куди не

проникає світло, а є лише тіні, далеких світла і квітів та близьких сірості та холоду. Обидва твори містять натяк на автобіографічні деталі, особистісні мотиви, які легли в їх основу. Ці автобіографічні нюанси говорять нам про сильне кохання Россетті до Джейн Морріс, яка стала моделлю для картини. Вона була дружиною доброго друга Россетті також поета, художника і дизайнера В. Морріса, та, очевидно, почувалася в цьому шлюбі не дуже добре, адже відповіла взаємністю Россетті, водночас і розірвати стосунки з Моррісом вона не могла. Про життя як в'язницю на картині говорить темний колір і коридор, в якому, ніби стиснута, стоїть Прозерпіна. Картина не містить натяків про те, що жінка так сильно тужить за світлом також і через те, що кохає іншого чоловіка, тоді як в сонеті виникає образ ліричного героя, який говорить про те, що закоханий в неї. Прозерпіна – це «some heart», а він – це «some soul doth pine», та їхні душі тужать одна за одною. Підсумок і фінал увиразнює останній рядок, який достатньо прозоро говорить про справжні почуття ліричного героя: 'Woe me for thee, unhappy Proserpine'. Конотація горя підкреслюється семантичним повтором слів "woe" і "unhappy". Тож можна говорити, що візуальне і вербальне доповнюють і посилюють одне одне, водночас використовуючи спільний прийом антитези для увиразнення контрасту між свободою і в'язницею, світлом і темрявою, життям і смертю.

Слід навести ще один приклад взаємооберненої роботи Россетті. У 1864 р. Россетті написав картину з красномовною назвою – «Венера Вертікordia» (Venus Verticordia, «Та, що обертає серця») (див. Додаток 3). Назва картини була запозичена ним у Овідія, а історія цього епітета бере свій початок, як свідчать джерела, у 144 р., коли три весталки були страчені за любовні зв'язки, через що вирішили спорудити храм Венери, яка мала б обертати серця жінок від похотливості до чистого кохання. Ця картина є повною протилежністю проаналізованій вище. Вона вся сяє яскравими, золотавими, жовто-червоними фарбами, виблискує рожево-червоними кольорами та зображує жінку з оголеними грудьми, одну з яких спокусливо ледь прикриває золотаве яблуко, яке красуня тримає у тонкій руці. На цьому

яблуку, яке є алюзією одночасно на райський сад і яблуко Єлени Троянської, сидить золотий метелик, крила якого є атрибутом прекрасної Психеї, дружини бога Ерота, а в другій, правій руці жінка тримає золоту стрілу, яка також пов'язана з Еротом, котрий володіє чарівними стрілами, що влучають у серця людей і викликають кохання. Як зазначають критики, зображена на картині жінка, моделлю для якої послугувала Алекса Вайлдінг, є втіленням земного кохання. Важливою є значення квітів – троянд і жимолості, які символізують любов і чуттєвість, але вони також можуть прочитуватися як алюзія на давні ритуали і звичаї, за якими в Давньому Римі квітами прикрашали зазвичай статуї богині Венери.

Водночас красномовною є художня деталь, а саме – над головою Венери, яка зображена звично для прерафаелітів з копною рудого розпущеного волосся, є німб, який має символізувати святість та який зазвичай пов'язують з християнською міфологією, з Дівою Марією. У листі до друга-художника, Медокса Брауна, Россетті писав, що він думає, що давні греки зображували німб навколо голів своїх богинь. Враховуючи тенденцію творчості Россетті та його прагнення до усунення дихотомії земного і небесного, можна говорити, що у такий спосіб Россетті саме зтирає межі між плотським і духовним. Це грайлива, спокуслива картина, яка втілює уявлення Россетті про жіночу красу і земне кохання, яке здатне трансформуватися в любов духовну, високу і чисту. Помітним є певний дисонанс, який виникає у глядача картини. Незважаючи на оголені груди і прозорі символи, пов'язані з любовними міфологічними сюжетами (Ерот, Психея, Єлена Троянська), обличчя жінки спокійне, її погляд не спокушає, її губи виразні, але не настільки припухлі, як було на інших відомих картинах Россетті цього періоду, це молода і дуже вродлива жінка, яка зображена в усій красі свого жіночого єства. У той же час неоднозначною є семантичне навантаження яблука. З одного боку, це може бути яблуко розбрату, яке віддала Афродіта Єлені, а та подарувала Парису, а, з іншого, це може бути яблуко з Едемського саду, яблуко з дерева пізнання, яким спокусив Єву змії. Завдяки численним

полісемантичним алюзіям картина набуває рис наративності, розповідаючи відому історію і водночас наділюючи цю історію новими контекстами і смислами.

Тим більш важливим є вербальний текст, однойменний сонет, який супроводжував цю картину і був написаний вже після створення картини. Над сонетом Россетті працював так само довго, як і над картиною (з 1865 по 1869 рік, коли була завершена картина. Сонет умовно ніби поділений на дві частини, де перша описує зображене на картині: жінка з яблуком в руці, і вона вагається, чи віддати яблуко чоловікові, чи залишити його собі: «She hath the apple in her hand for thee, // Yet almost in her heart would hold it back...» Вона розуміє, що яблуко – це шлях від його губ до самого серця, це шлях любові. У другій частині сонету автор акцентує увагу на погляді жінки – він застиглий і сором'язливий (*her glance is still and coy*), що відповідає візуальному зображенню. Однак сонет пояснює причини її задумливого погляду: вона думає про наслідки свого вчинку, що станеться, якщо вона віддасть яблуко юнакові, і вона прозирає Троянську війну (наприкінці вірша виникає образ Трої – «the light of Troy»). Фіксація уваги на погляді жінки неодмінно нагадує читачу картину, котра виділяється виразними очима жінки, яка дивиться прямо на глядача, і у такий спосіб сонет набуває рис візуального образу, описаний погляд можна відтворити пензлем.

Епітет «фрігійський хлопчик» (*Phrygian boy*) відсилає читача до Аттіса, вродливого хлопця, коханого богині Кібели, матері богів. Ці думки про палке кохання запалюють раніше спокійні очі Венери та уможливлують прозирання катастрофічного майбутнього – спалену Трою. Тож те, що уведено в підтекст візуального образу, експлікується у вербальному тексті, водночас сонет сугестує відомі культурні алюзії на наслідки гри з любовними атрибутами (стріла, яблуко, любов, війна – «the woe foretell»), які на своєму метафоричному рівні символізують одвічну

проблему, що повно простежується у творчості романтиків – нерозривний зв'язок любові, життя і смерті.

Слід думати, що Россетті тяжів до того, щоб створювати такі подвійні мистецькі роботи, які могли б доповнювати і посилювати, підсвітлювати смисли одна одної, тобто інструментарій вербального і візуального мистецтва він використовував максимально продуктивно і повно, завжди прагнучи сигналізувати глядачеві / читачеві про наявність, крім буквального, значно глибшого і важливішого смислу, який оприявнювався за допомогою мови міфу.

### **2.3. Художній діалог Д.Г. Россетті з європейською культурою**

Д.Г. Россетті у своїй творчості демонстрував ґрунтовне знання європейської культури, якою постійно цікавився. Власні рефлексії з приводу образів і сюжетів європейських живопису та літератури, а головне, з приводу смислів їхніх видатних витворів Россетті виражав у поезіях та численних картинах, які були виразниками його думок, емоцій та естетичних переживань. Інтереси Россетті охоплювали широке поле європейської культури, він захоплювався творчістю різних митців, з якими перебував у напруженому художньому діалозі. Деякі з них цікавили його побіжно або недовго, але були такі, які тривожили його уяву, душу і розум серйозно і глибинно. Серед них слід назвати такі імена: англійці Дж. Чосер і В. Шекспір, В. Блейк, Дж. Кітс і А. Теннісон та італійські генії Данте Аліг'єрі та Дж. Боккаччо.

З творчістю Данте Аліг'єрі Россетті об'єднували не лише спільне італійське походження і приналежність до царини культури, то був глибинний зв'язок споріднених творчих души, який позначив все життя Россетті як художника і поета та як чоловіка. Кохання до Елізабет Сіддал, яку Россетті писав в образі Беатріче та оспівував як божественне створіння, в реальному житті програвалося так само, як історія кохання Данте до Беатріче Портінарі. У дивовижний спосіб у свідомості Россетті переплелися образи реальної

Елізабет, в яку він закохався, вигаданої та створеної його багатою художньою уявою надзвичайної, неземної жінки та пам'ять про кохання італійського Данте до прекрасної Беатріче. Елізабет Сіддал стала для Россетті його коханкою, потім дружиною, але перш за все музою і моделлю для його картин. Важливо, що вона була також ідеальною натурницею і для інших художників-прерафаелітів, тут слід згадати знамениту картину Дж.Е. Міллеса «Офелія». Россетті не сприймав її як земну жінку, на що натякає в своєму вірші “In an Artist’s Studio” рідна сестра художника Крістіна Россетті:

One face looks out from all his canvasses,  
 One selfsame figure sits or walks or leans;  
 We found her hidden just behind those screens,  
 That mirror gave back all her loveliness.  
 A queen in opal or in ruby dress,  
 A nameless girl in freshest summer greens,  
 A saint, an angel—every canvass means  
 The same one meaning, neither more nor less...

Після знайомства з Сіддал Россетті тривалий час писав лише її, створивши безліч малюнків, ескізів та картин, на яких була зображена Елізабет. Він не розлучався з нею, познайомив її з Дж. Раскіном, який визнав художній талант молодій жінки, котра, як виявилось, також була художницею. Раскін купив всі її картини і призначив стипендію. Обоженню жінки, розуміння її вищої, духовної сутності знаходило свої витoki в художній та життєвій практиці Данте, так само як і безпосередність і щирість художнього самовираження та особлива мова, яка сягала принципів знаменитого поетичного стилю – «нового солодкого стилю», в якому було написано «Нове життя» Данте, – ось ці засади, які споріднювали митців різних і віддалених у часі культурних епох.

Д.Г. Россетті був ерудованою та добре освіченою людиною. Він походив з інтелектуальної родини, його батько був поетом, який вимушений був покинути Італію та емігрувати в Англію, а мати була дочкою тосканського

літератора, який також, після того, як працював секретарем В. Аліф'єрі, переїхав до Лондона. Батько Россетті дав своєму синові друге ім'я на честь італійського видатного поета. Всі його родичі, дві сестри і брат, були палкими поціновувачами таланту Данте: вони перекладали його твори, писали про нього книги (сестра Марія Франческа напише книгу «Тінь Данте»). І Россетті не став виключенням: Данте був його беззаперечним кумиром з ранніх років, який багато в чому визначив шлях Россетті в мистецтві. Він вважав, що Данте та «солодкий новий стиль» (*dolce stil nuovo*) мають наслідуватися майбутніми поколіннями поетів, принаймні він прагнув слідувати цьому постулату. В англійській літературі інтерес до Данте проявляли і поети-романтики до Россетті, починаючи з В. Блейка, який мав у свою чергу вплив на Россетті. Так утворювався безперервний зв'язок художньої традиції – від Данте до англійських поетів.

Відомо, що Россетті, натхнений італійським поетом, написав низку картин: «Зустріч Данте і Беатріче в Раю» (1853-1854), «Перша річниця смерті Беатріче» (1854), «Видіння Данте Рахілі і Леї» (1855), «Паоло і Франческа» (1855), «Видіння Данте про смерть Беатріче» (1856, 1871), «Данте зустрічає Беатріче» (1859), «Любов Данте» (1860), а також сонет “On the ‘Vita Nova’ of Dante”, в якому Россетті експлікує своє захоплення життям і творчістю італійця, який настільки сильно вплинув на його творчі принципи і становлення як митця. Він говорить про «потрійне зачарування» (*threefold charm*) Данте, внутрішній стан блаженства якого, відчутний в його творах, сприяв формуванню розуміння Россетті єдності творчості і життєдіяльності митця:

At length within this book I found portrayed  
 Newborn that Paradisal Love of his,  
 And simple like a child; with whose clear aid  
 I understood. To such a child as this,  
 Christ, charging well his chosen ones, forbade  
 Offence: ' for lo ! of such my kingdom is.' (Rossetti 1884: 162)

Говорячи про картини Россетті на дантівські мотиви, важливо відмітити, що на картинах, пов'язаних з Данте, в образі Беатріче зображувалась лише Сіддал. Однак і після смерті Елізабет Сіддал в 1862 р. Данте продовжував писати її образ, оспівуючи померлу кохану з небувалою інтенсивністю, що нагадує творчу історію не лише Данте, а й Петрарки («Канцоньєре», яка поділена на дві частини – «На життя донни Лаури» і «На смерть донни Лаури», а вся збірка була написана саме після смерті Лаури). Важливо відмітити й те, що всі ці образи, для яких слугувала моделлю Сіддал, були позначені мотивом смерті чи лімінальними душевно-фізичними станами, що нібито передвіщало чи навіювали сумні і недобрі передчуття передчасної і трагічної смерті, що власне і сталося з Елізабет Сіддал, яка померла в тридцять два роки.

Як слушно зазначає дослідниця Фр. Манзарі, «Dante Gabriel Rossetti's translation of Dante Alighieri's poetry may be read as a seminal life experience, which sets the pattern and method of a process of imitative self-creation» (Manzari 2020). Іншими словами, вона говорить про особливий процес життєтворчості, який позначив розуміння смислу життя і мистецтва художник і поет. Вона стверджує, що для Россетті було важливим, щоб його життя відповідало його теоретичним настановам про те, що мистецтвом має бути саме життя. Він вважав Елізабет Сіддал своєю Беатріче, він ставився до неї як до неземного божества, у такий спосіб переводячи їхнє кохання на вищий, цілком духовний рівень. У взаємодії життя і мистецтва у випадку Россетті Фр. Манзарі пропонує бачити «двосторонню трансмедіальність», за якої творче натхнення призводить митця до духовного піднесення. Дослідниця наполягає на тому, що творчість Россетті підтримує віртуальний зв'язок з життям через посередництво мистецтва, «через письмо чи через живописний жест» (La production du poète maintient un rapport virtuel, potentiel avec la vie, elle assure la vie grâce à une constante traduction qui est une promesse d'avenir, d'accomplissement à venir de la vie par l'écriture ou par le geste pictural (Манзарі 2020: 226).

Россетті перекладав «Нове життя» Данте і присвятив цей переклад своїй дружині, Елізабет Сіддал. До своїх перекладів він додав Передмову, яка була стислою біографією тосканських поетів, представників «солодкого нового стилю», і для написання таких біографій він спирається, окрім Боккаччо, на інших дослідників їхнього життя і творчості. Біографії були важливими для Россетті, щоб показати, відслідкувати той перехід і зв'язок між життям і творчістю поетів. Життя він вважав продовженням свого мистецтва, а мистецтво продовженням життя, тому зустріч з Елізабет Сіддал, яка докорінно змінила його життєвий устрій, та їхнє кохання склалися саме так, як він вважав належним, і прикладом йому в цьому була любов Данте до Беатріче. Антологія перекладів Данте з біографіями тосканських поетів не випадково з'явилась саме після одруження з Сіддал, в 1861 р., хоча почав він їх перекладати, як твердять літературознавці, ще в 1843 р. У цьому Фр. Манзарі пропонує побачити «подвійний переклад: англійською з тосканської і життя з поезії» (*comme s'il s'agissait de l'accomplissement d'une double traduction, du toscan à l'anglais et de la poésie à la vie*) (Manzari 2020: 229).

Крім перекладів Данте, Россетті активно створював картини на сюжети Дантових творів. У цьому зв'язку виділимо найвідомішу картину Россетті, пов'язану з життєтворчістю Данте, яка називається «Beata Beatrix» (див. Додаток 4). Над картиною він працював після смерті Сіддал протягом декількох років, з 1864 до 1870., послуговуючись численними малюнками із зображеннями Сіддал, які він робив під час їхнього спільного життя. Власне і робота над картиною почалася раніше, ніж померла Сіддал, перші ескізи датуються 1856 р., як свідчить архів Россетті. Художник сам зазначав, що картина є ілюстрацією до «Нового життя» Данте, саме того моменту, де зображується смерть Беатріче, з іншого боку, неприхованим є автобіографічний акцент картини. Россетті не лише накладає на свій досвід втрати коханої та музи дантевський, він ще і трансформує життєвий сюжет Данте, він створює, як вважає більшість дослідників, прерафаелітський канон зображення жінки в перехідному стані глибокого трансу, в якому знаходиться

людина, перебуваючи між життям і смертю. У такий спосіб Россетті за допомогою ліній та нюансів кольору виражає думку про вищу чистоту жінки, яка буде піднесена на небеса. Її прикриті очі, блаженна, ледве помітна посмішка на губах, її штучна витягнута шия (мовою лінії художник виражає найпоетичнішу свою думку про неземну, надлюдську сутність Беатріче), яка тягнеться до світла, все її обличчя, що підсвічується особливою яскравою фарбою і потрапляє в яскраву, сяючу пляму, що нагадує ореол, складені в очікуванні благословення руки, – все це говорить про готовність жінки до переходу в інший, кращий світ. Більше того, світло від обличчя жінки перегукується зі світлом, яке йде від зображеного на задньому плані зліва янгола або фігури, в руці якої сяє полум'я кохання, так само, як руки самої Беатріс також лежать на світлому, біло-жовтуватому фоні, утворюючи гармонію (у чому прочитується символічне тяжіння до світла і кохання, які чекають на неї в потойбічному житті), тоді як Данте або Россетті (про те, хто саме, Данте чи Россетті, чи, як вважаємо ми, образи цих митців зливаються воедино, зображений в образі темної фігури, мистецтвознавці розходяться у своїх думках) залишаються в тіні.

На картині сусідують реалістичні та символічні деталі. Відкрите вікно, перед яким сидить жінка у своїй кімнаті, з якого відкривається вид на міст через річку Арно та башти Флоренції, фіксують саме те, що Беатріче все ще фізично перебуває на землі, тоді як символічні деталі (неприродного червоного кольору (символ пристарстї і кохання) голуб, який приніс жінці мак – символ смерті та опіуму (тут натяк на смерть Елізабет від передозування лауданума)) переносять глядача вже в інший світ. Символи, фарби, гра тіні і світла і зображені фігури відтворюють інтенцію Россетті передати близькість свого душевного досвіду до життя видатного Данте, і образ Беатріче-Сіддал, адже ці образи зливаються в свідомості поета, максимально сприяють цьому, як власне і річка Арно, яка може сприйматися як і лондонська Темза. Картина буквально сигналізує про те, як Россетті поєднував автобіографічний і художній рівні, адже добре відомо, що художник вважав цю картину

меморіалом своїй дружині, смерть якої він переживав надзвичайно інтенсивно, так само як Данте переживав смерть своєї Беатріче. І він, як і Данте, який закарбував Беатріче у своїй поезії, Россетті зображує образ Елізабет на полотні, через мистецтво забезпечуючи безсмертя їхньому коханню, як безсмертним є кохання Данте і Беатріче. Більше того, можна припустити, оскільки Данте єднав ідеї смерті та любові, через що вважав, що після смерті Беатріче досягне небесного блаженства, то ця думка, можливо, могла б полегшувати страждання Россетті від смерті його коханої, зображеної на картині в очікуванні небесної благодаті.

Однак з огляду на творчість Россетті слід сказати і про метатекстуальний, автотекстуальний та інтертекстуальний рівні цієї картини, адже, по-перше, фігури на цій картині відсилають глядача до інших зображень художника – до графічного малюнку та акварелі «Перша річниця смерті Беатріче», а також «Повернення Тібуба до Делії» і, що дуже цікаво, до неймовірної акварельної картини «Синя шовкова сукня» (1872), на якій зображена ще одна муза і коханка Россетті Джейн Морріс, дружина його близького друга В. Морріса, яку він також побачив в образі Беатріче.

По-друге, деякі дослідники творчості Россетті пов'язують цю картину з його відомим сонетом під назвою «Портрет»<sup>2</sup>, який він помістив у своєму підсумковому і головному збірнику поезій «Будинок життя» під номером Х. Власне його брат, коментуючи перевидання збірки поезій Россетті, датує цей сонет між 1848 і 1869 рр., можна думати, що робота над картиною збіглася у часі з написанням сонету. Зокрема, Фр. Манзарі про це говорить ствердно, підкреслюючи, що сонет не є транспозицією портрету, не є його сценічною ремаркою, але він «виконує функцію розширення зображувального прийому» (*il fonctionne comme extension du dispositif pictural*) (Manzari 2020: 239). Вважаємо, що сонет не лише розширює, а скоріше поглиблює смисл

---

<sup>2</sup> Деякі науковці говорять про те, що сонет під назвою «Портрет» написаний Россетті саме до картини «Синя шовкова сукня», водночас є твори Россетті з назвою «Портрет», які різняться за змістом та об'ємом. Ранній «Портрет» атрибується як «поема», він був написаний в 1869 р., в той рік було екзгумовано тіло його померлої дружини Елізабет Сіддал.

зображеного на картині, вербалізуючи його, у такий спосіб словами акцентується і примножується візуальний ефект полотна: прикметно, що на картині голова жінки потрапляє в світле сяйво і контур її волосся промальований яскраво-помаранчовою фарбою з вогняними вкрапленнями, що нагадує німб святої. У сонеті читаємо:

...let this my lady's picture glow  
 Under my hand to praise her name, and show  
 Even of her inner self the perfect whole:  
 That he who seeks her beauty's furthest goal,  
 Beyond the light that the sweet glances throw  
 And refluent wave of the sweet smile, may know  
     The very sky and sea-line of her soul. (Rossetti 1884: 231)

Дієслово «praise», іменник the light, словосполучення the perfect whole, the very sky точно передають неземне сяяння, яке йде від неї, відбиваючи її неймовірну, неземну суть її внутрішньої краси, її душі (of her inner self the perfect whole). Оскільки ліричний герой звертається до Любові як вищої сутності з проханням, щоб вона наділила його пензель силою, спроможною передати душу жінки, то відповідно можна думати, що картина передувала написанню сонету, який виконував не стільки допоміжну, скільки увиразнювальну-пояснювальну функцію. Для Россетті було важливим підкреслити, що в картині виражена не лише внутрішня суть Беатріче-Елізабет, а саме через неї душа самого митця, який керувався вищою Любов'ю, і це дозволило йому створити справжній шедевр. Він ідеалізував свою померлу дружину, наділяв її надзвичайними рисами, і через це підносив себе через страждання за нею та спроможність побачити істинну суть. У цьому випадку взаємозв'язку картини і сонета прикметним є те, що картина максимально використовує мову символу (червоний голуб як знак Святого Духа та звістки, мак як символ смерті та оп'яніння, кольори тощо), тоді як в сонеті слова конкретні і точні в своїх метафоричних значеннях. Так відбувається взаємодія мистецтва візуального та вербального, яка посилює кожне з них.

По-третє, ми вбачаємо, що інтертекстуальний рівень россеттівського сонету проявлений в алюзивній аналогії до сонету Данте «В своїх очах...»,

розміщеним в «Новому житті». В ньому Данте пише про те, що Беатріче пробуджує в серцях лише Любов. Вона випримиює чисте блаженство, і люди відчують блаженство, дивлячись на неї. Йдеться не про її зовнішній вигляд, не про колір її очей, а про те, як вона впливає на людей, пробуджуючи Любов:

«В своїх очах вона несе Кохання, –

На кого гляне, все блаженне вмить...» (Данте 1965: 54).

Водночас картина Россетті «Beate Beatrix» може прочитуватися як «зворотній» екфразис, адже вона «описує» лініями, світотінню, кольорами смерть Дантової Беатріче, коли поету було видіння померлої Донни: «І тоді начею пішов я побачити тіло, в якому перебувала та найшляхетніша і блаженна душа <...> і мені здалось, ніби її лице мало такий знак покірності, що немовбито казало: «Ось я бачу джерело спокою!»» (Данте 1965: 61). Максимально наближений до цього стану вираз обличчя глядачі бачать на картині Россетті: його Донна прикрила очі, перебуваючи в блаженному очікуванні переходу в стан неземної радості і спокою. Россетті настільки досконало через візуальну мову передає душевний стан зображеної жінки, що картина викликає суцільне захоплення, яке також суголосне тому внутрішньому стану, в якому перебуває Данте після смерті Беатріче. Він вдивляється в небо, плаче і говорить: «О найпрекрасніша Душе, який блаженний той, хто баче тебе!» (Данте 1965: 61). І так само, як і Данте, який бачить Беатріче в оточенні янгелів, в його уяві вона зливається з Христом і Богоматір'ю і втрачає риси земної жінки, Россетті закарбовує на полотні жінку в межовому стані, вона вже не на землі, а ближче до небес.

Вербальні тексти двох текстів також позначені інтертекстуальним зв'язком через загальний семантичний візерунок, осердям якого є мотив любові (слово “love” двічі повторюється в тексті і пишеться з прописної літери, що увиразнює той вищий, неземний смисл, який вкладає в це почуття Россетті). У Россетті читаємо: «Lord of all compassionate control, // O Love! let this my lady's picture glow...» (Rossetti 1884: 231) Любов'ю дихає образ зображеної жінки, і поет підкреслює саме те враження, яке вона справляє на

людей. Вони захоплюються нею саме тому, що крізь її земні риси мають побачити красу її неземної душі: *And refluent wave of the sweet smile, may know // The very sky and sea line of her soul*» (1884: 231). Її обличчя для поета є «храмом», «святинею», тому воно викликає таке блаженство у всіх, хто дивиться на неї, і всіх, хто переживає цей захват, чекає зустріч з душею поета, митця, який завдяки своєму мистецтву зміг закарбувати її вищу суть та виразити свій естетичний ідеал, який він виразив в новелі «Рука і душа» - через мистецтво поет пізнає свою душу, тому що коли він творить, він любить свій витвір вищою, справжньою любов'ю:

*Her face is made her shrine. Let all men note*

*That in all years (O Love, thy gift is this!)*

*They that would look on her must come to me (Rossetti 1884: 232).*

Після Данте серед італійських письменників Россетті надихався творчістю Дж. Боккаччо. Серед причин зацікавленості англійським художником і поетом італійцем можна назвати декілька основних: по-перше, Боккаччо був тим, хто докладно вивчав творчість Данте, написавши його біографію і присвятивши йому цикл лекцій, а Данте був культовою постаттю для Россетті; по-друге, його цікавили середньовічні історії Боккаччо, які ставали сюжетами для його картин і робіт прерафаелітів. Слід згадати для прикладу картину Россетті «*Belcolore*» (1863), створену із використанням новели другої восьмого дня з «Декамерона», відому картину «*Восса Baciata*» (1859), яку деякі дослідники також пов'язують з «Декамероном», говорячи про те, що написане на зворотньому боці картини італійське прислів'я можна знайти в збірнику Боккаччо (*Bossa baciata noon perde ventura*), і картину «Видіння Фьяметти» (*A Vision of Fiammetta*, 1878), яка супроводжувалась сонетом «Фьяметта» (*Fiammetta. For a Picture*). Ці картини позначені образами надзвичайно красивих, яскравих жінок, які марковані акцентованою чуттєвістю, що експлікує боккачевський інтертекст. З огляду на наше дослідження, зупинимось на «диптиху», «подвійній роботі» («літературній картині» і «живописносу сонеті»), присвяченому образу Фьяметти. Ця робота

тим більш цікава, що Россетті сам вказав на джерело свого натхнення, на рамі картини написавши текст вірша Боккаччо, який той присвятив своїй музі – Фьяметті (тут перегуки з музами Данте і самого Россетті прозорі), його переклад з італійської, зроблений Россетті, та сонет, написаний Россетті, тож перед нами чотири тексти, які взаємодіють один з одним.

Моделлю для картина стала британська талановита художниця Марія Спарталі Стілман, відома своєю красою. На картині зображена жінка в яскравому червоно-багряному одязі, вся оповита прекрасним гіллям з розпущеними квітками яблуні; над її головою червоний птах (частий символ у Россетті, провісник смерті), а вся голова, як і на картині «Beata Beatrix», осяяна ніби німбом. Червона сукня жінки та повні соків життя квітки яблуні контрастують з темним тлом, з якого виступає жінка. На її обличчі немає відчаю, вона розуміє, що янгол смерті поруч, адже її рука міцно тримає гілку, на якій сидить голуб. Прикметно, що картина всупереч своїй символіці, створює мажорний, піднесений настрій завдяки надзвичайній красі жінки, витонченим лініям, які підкреслюють надзвичайну красу божественного світу, і кольорам, які передають барвистість і життєствердне начало буття. Колористичний код картини відповідає значенню ім'я жінки: Фьяметта у перекладі з італійської означає «маленький вогник, полум'я», що асоціюється з чуттєвістю і сексуальним бажанням.

Цей настрій підтримується поезію, яка супроводжує картину. Сонет Россетті може вважатися екфразисом, який як описує зображене, так і поглиблює його метафізичний смисл. Сонет так само, як і картина, побудований за принципом стилістичної антитези. Перша його частина точно описує те, що бачимо картині: жінка стоїть посередині яблуневого саду, а птах вже розправляє свої смертоносні крила. Рядки сонету розшифровують символічне значення червоного голуба (Death drawn near), не залишаючи можливості розтлумачити його інакше. Водночас саме рядки сонету підказують реципієнту, що краса прекрасних весняних квіток яблуні є оманливою: вони нагадують сльози – «Along her arm the sundered bloom falls

sheer, // In separate petals shed, each like a tear», що корегує враження від візуального об'єкту. Природа плаче за красивою жінкою, над якою вже літає янгол смерті (Life shaken and shower'd and flown). Однак в другій половині сонету ліричний герой від опису переходить до узагальнень і тлумачень смислу, настрої його змінюється і починає відповідати життєствердності картини. Про це свідчить художня деталь, яку вводить у вербальний текст автор: *reassuring eyes* – спокійні очі жінки, заспокійливий погляд якої контрастує з іншими тривожними деталями, які провіщають швидкі і близькі зміни (одяг на жінці тихо коливається від крил чи подиху птаха, гілля яблуні також рухається і квітки падають, що точно відбиває зображене на картині – квітки саме зафіксовані в процесі падіння на землю: *All stirs with change. Her garments beat the air: // The angel circling round her aureole Shimmers in flight...*) І це відчуття неодмінної смерті, яке передається красивою метафорою “Death's dark storm”, не стільки протиставлене, скільки продовжується і завершується торжеством духу вічного життя душі: з фізичної оболонки тіла вилетить прекрасна душа. Тут знову використовує Россетті чудову метафору – “the rainbow of the Soul”, і ця радісна метафора пояснює піднесене та оптимістичне враження, яке справляє візуальне зображення на глядача.

Необхідно сказати, що Боккаччо присвятив Фьяметті декілька своїх творів, однак зупинимось на перекладеному Россетті сонеті Боккаччо, який послугував безпосереднім джерелом натхнення прерафаеліта – «On his last sight of Fiammetta». Наведемо її повністю:

Round her red garland and her golden hair  
 I saw a fire about Fiammetta's head;  
 Thence to a little cloud I watch'd it fade,  
 Than silver or than gold more brightly fair;  
 And like a pearl that a gold ring doth bear,  
 Even so an angel sat therein, who sped  
 Alone and glorious throughout heaven, array'd  
 In sapphires and in gold that lit the air.  
 Then I rejoiced as hoping happy things,  
 Who rather should have then discern'd how God

Had haste to make my lady all his own,  
 Even as it came to pass. And with these stings  
 Of sorrow, and with life's most weary load  
 I dwell, who fain would be where she is gone. (Цит. за:  
<https://womennart.com/2019/12/04/fiammetta/>)

Як бачимо, перші рядки сонету Боккаччо повторюють як рядки оригінального сонету Россетті, так і зображене на його картині, тобто твори Россетті експлікують власну інтертекстуальність, утворюючи водночас інтермедіальні констеляції, за яких естетична мова кожного з текстів доповнюють один одного. З іншого боку, друга частина боккаччівського сонету відрізняється за тональністю від вербального і візуального текстів Россетті. Італійський поет не приховує свого суму, він страждає через смерть коханої, яку забрав до себе Бог (how God // Had haste to make my lady all his own), і поету нічого іншого не залишається, як продовжувати жити з печаллю втрати в серці (with these stings // Of sorrow, and with life's most weary load // I dwell...) Очевидно, якщо Боккаччо страждає через смерть коханої, то Россетті стверджує торжество життя душі, яка є результатом смерті. Тож, можна казати, що три твори перебувають у складних інтертекстуальних та інтермедіальних кореляціях. Картина відбиває лише дескриптивну частину сонету італійського поета, тоді як сонет Россетті, написаний до картини, поглиблює її смисли, при цьому оригінальний поетичний твір трансформує первісне джерело, надаючи йому відмінних коннотацій, властивих і важливих саме творчої свідомості англійського поета.

Россетті писав поезії не лише для власних картини, а й реагував на картини видатних художників, серед яких можна назвати Леонардо да Вінчі, А. Мантенья, Мікеланджело і Сандро Боттічеллі. Відомо, що Раскін надзвичайно цінував видатного представника раннього італійського Відродження Сандро Боттічеллі, про що писав у своїх «Лекціях про пейзаж» (1871). А вище згаданий В. Пейтер в есе «Фрагмент про Сандро Боттічеллі» (A Fragment of Sandro Botticelli, 1870) стверджував, що італійський художник формувався під сильним впливом саме літератури, а не живопису, і називав

його живописцем-поетом (a poetical painter): “He is before all things a poetical painter, blending the charm of story and sentiment, the medium of the art of poetry, with the charm of line and colour, the medium of abstract painting” (Pater 1998: 34). Серед поетів і письменників, які справили найбільший вплив на нього, він називає Данте і Боккаччо, тих авторів, творчістю яких захоплювався Россетті, тож зрозумілою є увага англійського поета і художника до витонченого представника ранньоренесансного живопису, який у своїй творчості керувався уявою і фантазією, поєднуючи чуттєвість і матеріальність.

Россетті написав сонет на відому картину Боттічеллі «Весна» (1482) під однойменною назвою «Spring, by Sandro Botticelli (In the Academia of Florence)» в 1880 р., за два роки до смерті, тобто ці твори розділяє чотирьохсотлітня дистанція. Деякі з біографів стверджують, що Россетті, який ніколи не був в Італії, не міг бачити картину Боттічеллі, але читати про неї та уявляти, якою вона є, він міг, інтуїція та ерудованість допомагали йому, крім того, він ніби маленьку репродукцію. Очевидно, він знав, що на ній зображено, так само, як і знав, що картина Боттічеллі повна нез’ясованих і багатозначних загадок та має безліч потрактувань, від міфологічних і куртуазних до філософських і релігійних. Картина італійського майстра має струнку композицію, що властиве літературним творам, вона насичена символікою, персонажі розшташовані так, що це утворює чіткий віршовий ритм, вона має глибокі та розлогі претексти (античні міфи, поезія Лукреція, Овідія, Горація, А. Поліціано). Це дозволяє вважати її поезією в живописі, прикладом «поетичного живопису». Так само важливим є інструментарій образотворчого мистецтва: кольори, лінії, перспектива і плани. Фігури зображені так, що вони утворюють гармонійний ансамбль, а лінії суконь, які виглядають так, що вони тихо коливаються, ніби струменяться, як і волосся жінок, передають відчуття легкого вітерця.

Тепер прочитаємо сонет Россетті і спробуємо зрозуміти, як працює з візуальним об’єктом Россетті, враховуючи ту позицію дослідників, що він картину на власні очі не бачив. Залишається дивуватися можливостям творчої

інтуїції та культурній пам'яті поета, який в лаконічних фразах передає зображене, згадуючи майже всіх персонажів (Весна, Флора, Зефір, Гермес, Амур, грації) і говорячи про те, що Флора вся оточена квітами (*with all flowrets pranked and pined*). Словами він навіть передає радісний настрій, який панує на полотні: «*with mutual cheer // Of clasp and kiss*», і через алітерацію і повтори створює відчуття легкого віяння вітру (*wind-withered, the Graces circling, feathered feet which hovering glide*), який присутній в картині. Водночас помітним є те, що Россетті-поет у віршах зазвичай був уважним до кольорів і прагнув «розфарбувати» свої поезії, однак тут колір згаданий лише один раз (білі руки грацій).

Як відомо, картина Боттічеллі справляє враження декоративності, театральності, всі персонажі та деталі розставлені так, ніби актори на сцені. Россетті, як припускають літературознавці, і не можна не погодитися з ними, інтерпретує картину як італійський «театр масок». Слово «маска» (*masque*) виникає в першому сонетному рядку та йому відповідає і підтримує слово «*mummers*» – лицедій, ряжений в останньому рядку. Россетті називає персонажів, як оголошує імена дійових осіб, які виходять на сцену один за одним. Однак властива сонетам поета дескриптивність тут змінюється філософськими питаннями, які корелюються із закодованістю картини Боттічеллі. Сонет починається риторичним питальним реченням і закінчується трьома риторичними питаннями, які додають емоційності поетичному висловлюванню, але роблять очевидним, що Россетті не потребує і не чекає відповідей, і сам не відповідає в останньому рядку, що порушує правило суворої сонетної форми, за яким останні рядки є підсумковими і саме в них знаходимо основну думку твору. Особливо утаємниченим звучить друге питання в коді – «*But how command // Dead Springs to answer?*», яке порушує радісний тон вірша згадкою про смерть. Тож сонет дає свою, одну з вірогідних версій для інтерпретації картини, яка водночас маркована міркуваннями пізнього Россетті: життя і смерть пов'язані, все в природі і житті циклічно, життя змінюється смертю, після смерті народжується життя, життя душі, і це

поєднання смерті (темного тла картини Боттічеллі, зображеної на ній хмари і тривожних запитань Россетті з ключовими словами “dead” і “mystery”, “Spring's brief bloom”) і життя (спільні образи Весни, Аврори, Флори) в одному художньому просторі і часі перетворює сонет на оригінальний твір, створений за мотивами відомої картини, але насичений власне россеттівськими смислами. Сонет не містить натяків на чуттєвість і грайливість, але веде до метафізичних роздумів. Можна думати, що Пейтер, який вбачав еволюційний характер творчості Россетті, мав рацію, коли говорив про те, що пізній митець тяжів до езотеричних образів, пов’язаних зі смертю (Pater 1883).

## **Висновки до розділу 2**

У другому розділі була проаналізована творча спадщина Д.Г. Россетті крізь призму інтермедіальності. Ми звернули увагу на особливості естетичної концепції майстра, яка була сформульована ним в ранній новелі «Рука і душа». Сутність концепції поета і художника полягає в тому, що мистецтво є засобом вираження творчої душі художника. Мистецтво завжди виражає творця, і мистецтво одухотворяє життя митця. Россетті вважав, що життя і мистецтво впливають одне на одне і міцно взаємодіють, так само, як взаємодіють інструменти різних видів мистецтв в якійсь одній естетичній і семіотичній системі.

У другому підрозділі увага була сконцентрована на прийомах втілення «взаємовисвітлення мистецтв» у художній практиці Д.Г. Россетті. Різнобічно обдарований, Россетті писав картини і творив поетичні тексти, він був відданий відразу двом культурним традиціям, англійській та італійській, він перекладав з італійської англійською, та його улюбленим поетом був Данте Аліг’єрі, ім’я якого він взяв собі на знак великої пошани творчості геніального італійця, а також Дж. Боккаччо. Россетті розвинув започаткований В. Блейком новий для англійського мистецтва жанр, який називається *double work of art*. Цей жанр Россетті довів до досконалості, показавши широкі можливості візуального і вербального інструментарію. Ми з’ясували, що в мистецькій

практиці Россетті переважають два типи інтермедіальних кореляцій: трансмедіальна інтермедіальність і трансформаційна інтермедіальність. Водночас проаналізовані твори Россетті демонструють цілком оригінальну інтерпретацію претекстів, підтримуючи та оновлюючи англійську художню традицію. Ми запропонували власну класифікацію творів Россетті, в основі якої лежить проблемно-тематичний аспект. Проаналізовані екфрастичні сонети поета і художника оприявнюють складний процес семіотичного «взаємоперекладу» вербального і візуального текстів.

Ми також проаналізували особливості творчого діалогу Россетті з європейською культурою, зокрема його зв'язки з італійськими поетами-стілновістами та особливо Данте Аліг'єрі, акцентувавши увагу на тому що образ Беатріче став тим стрижнем, який став базою для формування процесу життєтворчості англійського поета і художника. Ми дійшли висновку про те, що важливу роль в житті і мистецтві Россетті відігравали його супутниці, Елізабет Сіддал, офіційна дружина, та Джейн Морріс, його коханка, які були його музами. Були проаналізовані особливості перекладів Россетті «Нового життя» Данте англійською та мовою образотворчого мистецтва. Слід говорити про глибинний, філософсько-метафоричний, метатекстуальний та автометабіографічний дискурс, який розгортається в живописних і поетичних текстах Россетті та одночасно інтертекстуальні перегуки творів Россетті з текстами Данте Аліг'єрі, Дж. Боккаччо і живописом ранньоренесансних італійських художників.

### **РОЗДІЛ 3. КЛАСИЧНА АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ЯК ПРТЕКСТ ТА ДЖЕРЕЛО ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ ПРЕРАФАЕЛІТІВ**

#### **3.1. Романтична традиція синтезу мистецтв В. Блейка як еталон для прерафаелітів**

У творчості видатного представника англійського передромантизму В. Блейка притаманний романтикам синтез мистецтв проявився з великою мірою інтенсивності. Невипадково, що його творчість відразу привернула до себе увагу Д.Г. Россетті, який, копирсаючись в архівах Британського музею, надібав на зошит Блейка, в якому містилися малюнки та вірші Блейка. І зрозумів, що перед ним роботи генія. Крім того, він відчув спорідненість свого таланту та розуміння мистецтва з інтенціями Блейка. Россетті разом з Суїнберном багато зробив, щоб відкрити англійцям їхнього талановитого співвітчизника. В. Блейк, так само, як і Россетті, мав різнобічні таланти. Він був надзвичайним поетом, обдарованим гравером та художником, сміливим експериментатором і новатором, він і залишився для англійців поетом нерозгаданої таємниці. Відомо, що протягом життя Блейк бачив дивовижні видіння, які сприймав як реальність. Він не ставився до них як до чогось надзвичайного і надприродного, а навпаки вважав їх органічною частиною свого життя, не розмежовуючи реальне і містичне, відчуваючи, що видіння з'являються у тих людей, які наділені образним мисленням та «внутрішнім оком», оком душі. Він був неординарним художником, на слайдах ви бачите його відомі і не дуже відомі картини. Він був плідним поетом, який написав багато великих поем і віршів, та супроводжував їх власними ілюстраціями. У своїй творчій діяльності Блейк втілював принципи синтезу мистецтв, їхньої єдності і взаємодоповненості. Він прагнув повернутися до символізму середніх віків, відродити мистецтво ілюмінованих рукописів часів Середньовіччя. Він

хотів бачити свої тексти та ілюстрації до них на одній сторінці аркушу. І тому він почав експериментувати з технікою глибокого офорта та винайшов новий спосіб друку, який назвав «ілюмінованим друком» (*illuminated printing*), а техніку - «методом інтальо» або «рельєфним гравіруванням»: малюнок і текст наносились на мідні пластини кислотостійким лаком, фон роз'їдався кислотою, а контури залишались, і потім аквареллю розфарбовувалася ілюстрація. У такий спосіб Блейк виконав ілюстрації до Біблії, «Божественної комедії» Данте, «Кентерберійських оповідей» Дж. Чосера, але також Блейк використовував цей спосіб для ілюстрації власних творів. Одним з найяскравіших прикладів є його відома книга поезій «Пісні невідання та досвіду» (*The Songs of Innocence and Experience*), яка була опублікована в 1794 р. У ній поезії були надруковані на одному аркуші з ілюстраціями, а якість ілюстрацій не поступалася якості середньовічних ілюмінованих рукописів, які він бачив у Вестмінстерському абатстві. Найвідомішими є дві ілюстрації, що доповнюють відповідно два також найбільш знаних вірша цієї збірки – «Агнець» і «Тигр». Прикметною рисою цих подвійних мистецьких робіт є те, що Блейк надав більшої ваги вербальному тексту, а малюнок слугував здебільшого саме красивим доповненням до поезій. Водночас важливо підкреслити, що поезії та ілюстрації до них мали прочитуватися не лише буквально, а саме їхні смисли розгорталися в метафорично-символічний бік. Якщо поезії «Агнець» і «Тигр» є тими, до яких найбільш звертаються дослідники (див. зокрема: Анненкова 2024, с. 248-251), то в роботі хотілося б для прикладу навести поезію В. Блейка «Пастух / Пастир» (*The Shepherd*), яка входить до першої частини збірки – до «Пісень невідання».

У поезії «Пастух / Пастир» створюється атмосфера чистої і світлої радості від гармонії між природою і пастухом, отарою овець та вівчарем. Вівчар встає разом із сонцем, коли прокидається природа, і жене свою спокійну отару на пасовисько, через що і можна порадіти за долю пастуха: «How sweet is the Shepherds sweet lot» (Blake 1794). Він чує лагідний і невинний голос ягнят (*the lambs innocent call*), і серце його сповнюється теплом і радістю. Його отара

спокійна і радісна, тому що вона відчуває захищеність з боку вівчаря. У вірші домінує почуття світлої радості, душевного спокою та умиротворення, що передається за допомогою вербальних засобів: нейтральної лексики, спокійного ритму, заспокійливої інтонації.

Настрою вірша суголосна ілюстрація, на якій Блейк засобами живопису передає той тихий душевний спокій, що панує в природі і в душах людей (див. Додаток 6). Художник використовує м'яку палітру природних, життєрадісних і спокійних кольорів: зелений, блакитний, жовтий, рожевий, щоб передати гармонію в природі та між природним світом і людиною. Прикметними є елементи схожого на рослинний орнаменту: вівці намальовані так, щоб хвилястими м'якими лініями передати пухнатість і ніжність їхнього хутра, зелена крона дерев також нагадує вигнуті візерунки майбутніх орнаментів В. Морріса та картин прерафаелітів, а пастух стоїть оповитий виноградною лозою, яка буде згодом часто з'являтися на картинах прерафаелітів. Водночас за цим буквальним планом виростає символічний шар, який дозволяє побачити в образі пастуха Божого Пастиря, а в образі отари – паству, яка почуввається добре у присутності Бога. Символічним є зображений на картині білий голуб, який додає відчуття спокою і гармонії, що його отримує від ілюстрації. Образ голуба відсутній в однойменному вірші, тож можна думати, що Блейк додає цей візуальний образ для посилення ефекту від іконічного зображення. Схильність до декоративності, орнаментальності, яка наявна на акварельних ілюстраціях Блейка, знайде своє вираження у подальшому англійському образотворчому і декоративному мистецтві, вона зустрінє розуміння у художників-прерафаелітів, які використовуватимуть знахідки Блейка у своїй творчості.

Звернемо увагу на ще один вірш з першої частини збірки, який має назву «Пісня сміху» («Laughing Song»). Він складається з трьох строф, і кожна з них описує ситуацію радості і веселощів, загального єднання на фоні лагідної природи. Весь художній арсенал невеликої поеми спрацьовує на відтворення гармонії між світом, природою і людиною. Поет використовує метафори-

персоніфікації для оживлення природи: *the green woods laugh with the voice of joy, the dimpling stream runs laughing by, the green hill laughs with the noise of it* (Blake 1794). В природі лунає веселий сміх всього живого і неживого: сміються гори, ліси, луки, птахи і цвіркуни. Цьому природному сміху відповідає сміх людей, образи яких з'являються у другій і третій строфах. Веселі жінки сидять за столом і співають веселу пісню: «*When Mary and Susan and Emily // With their sweet round mouths sing 'Ha ha he!'*» (Blake 1794). Суміжне римування також сприяє створенню враження щодо розлитої у світі гармонії між природою і людьми.

На ілюстрації до вірша (див. Додаток 7) Блейк збільшив кількість людей з трьох до восьми, один з яких, чоловік, тримає в руці бубон, а на столі стоять келихи, напевно, з грайливим вином. Чоловіки і жінки сидять за столом, який органічно вписаний в лісний пейзаж. Одяг людей зеленого і жовтого кольору корелюється з тими самими природними кольорами, і в такий спосіб ілюстрація посилює смисли вірша, і можна побачити, як вона набуває ознак наративності, розповідаючи історію святкування людьми і природою життя на землі, а поезія проситься на картину, що стає можливим завдяки деталізованому візуальному ряду (ліс, луки, струмок, цвіркун, птахи, жінки).

Можна висновувати, що мистецький досвід Блейка був серйозно оцінений і сприйнятий всіма прерафаелітами та особливо Д.Г. Россетті, який довів свої подвійні мистецькі роботи до досконалості, через що саме Россетті вважають винахідником жанру *double work of art*.

### **3.2. «Артурівське відродження» в творчості прерафаелітів**

Всі художники-прерафаеліти захоплювалися англійським минулим, середньовічною історією та пов'язаними з нею сюжетами, образами, мотивами. Особливу увагу вони віддавали сюжетам і героям, які відносилися до «артурівського» циклу переказів, в центрі яких був образ напівлегендарного короля Артура та його славетних рицарів. Образ короля Артура та історії про

шляхетність і сміливість його та рицарів Круглого столу, історія дивовижного Камелота з його світським культом і рицарським кодексом, перекази про фей, чаклунок і чаклунів – все це набувало в їхній творчості метафоричних нюансів, насичувалось символікою, стаючи частиною вікторіанського мистецтва і продовженням англійської національної традиції. Часте і наполегливе використання артурівських сюжетів у творах прерафаелітів, а також звернення до них поетів, які не належали колам прерафаелітів, зокрема Т.Л. Пікока (поема «Як сер Ланселот вирушає в похід»), Р. Сауті (він переклав з французької «Роман про Мерліна» і написав передмову і коментарі до перевидання роману Т. Мелорі «Смерть Артура») та А. Теннісона, дає підстави говорити про «артурівське відродження», яке переживала англійська культура в 1-й половині XIX століття. «Королівські ідилії» А. Теннісона, присвячені померлому принцу Альберту, надихали романтично налаштованих художників, і вони зображували на своїх картинах рицарів і прекрасних леді, додавали власні вигадки до них вже давно вигаданих історій, створюючи твори цілком оригінальні та надаючи англійському мистецтву серйозної вікторіанської епохи присмаку неймовірних див і спокусливих пригод, яким також знайшлося місце під прагматичним небом вікторіанської Англії. Тут слід вказати такі живописні роботи прерафаелітів, як, перш за все, поетичну збірку В. Морріса «На захист Гвіневри та інші поезії» (*The Defence of Guenevere and Other Poems*), а також численні картини: Д.Г. Россетті «Діва святого Грааля» і «Могила короля Артура»; Е. Бьорн-Джонса «Зачарований Мерлін», «Король Кофетуа і жебрачка», «Смерть Артура»; Дж.В. Вотергауза «Пані Шалот»; В. Морріса «Королева Гвіневра» і фрески в Залі Дебатів в Оксфорді та багато вітражів В. Морріса та його послідовників у церквах і соборах Англії та за її межами на артурівську тематику. Прерафаеліти створювали ідеалістичні твори, героями яких частіше за все ставали король Артур, Мерлін, сер Ланселот і Галахад та, звичайно, легендарні жіночі героїні – королева Гвіневра, фея Моргана, загадкова Німуе, Володарка Озера, прекрасна Ізольда та ін. Прерафаеліти естетизували артурівські міфи і, разом із

А. Теннісоном, назавжди залишили їх в англійському культурно-художньому каноні і традиції.

Зупинимось у межах дипломної роботи на декількох прикладах того, як прерафаеліти працювали з артурівським циклом міфів. Россетті сильно цікавився середньовічними сюжетами. Деякі дослідники навіть виділять медієвістський період в його творчості – з 1854 по 1867 рр. (J.-M. M. Vellar 2009), коли він разом з В. Моррісом і Е. Бьорн-Джонсом захопилися романом Т. Мелорі «Смерть Артура» і взялись писати фрески в залі Дебатів Оксфорду (the Debating Hall in Oxford). Хоча існує думка про те, що Россетті читав цей роман до зустрічі з Моррісом і Бьорн-Джонсом (J.-M. M. Vellar 2009, с. 3, 4). У 1857 р. Д.Г. Россетті написав акварель на граалівський сюжет. Серйозність його зацікавленості ним підтверджується тим, що він повернувся до сюжету знову у 1874 р., написавши картину під назвою «Діва святого Грааля» (The Damsel of the Sanct Grael). Моделлю для картини послугувала одна з улюблених натурниць Россетті Алекса Вайлдінг. На джерела сюжету вказує сам художник, написавши на рамі картини слова з рицарського роману Т. Мелорі XV століття «Смерть Артура». Написана в пізній період творчості художника, картина містить всі особливості цього етапу його діяльності та водночас вона демонструє, як він працює з відомими сюжетами та вже канонічними в англійській культурі образами. У романі Т. Мелорі Діва святого Грааля не описується, а лише згадується як така, яка внесла чашу в залу під білим покривом, тому що не можна було бачити ні чашу, ні Діву. Россетті ж пише Діву у такому образі, який дуже віддалений від святості. Навпаки, художник зображує прекрасну жінку надзвичайної вроди, з розкішним густим довгим волоссям, з припухлими червоними губами, колір яких відповідає кольору її червоної сукні. Сукня також виписана детально, в ній поєднуються насичені глибокі червоний та темно-зелений кольори, які гармонують з рудим волоссям спокусливої та замріяної жінки. Сукня вочевидь пошита з коштовної тканини і прикрашена декоративним малюнком, який є дорогою красивою ручною вишивкою. Про святість Диви

нагадує лише білий голуб, символ Святого Духу, який ніби покриває голову чарівної рудоволосої жінки. Сама чаша Грааля також зображена як сучасний предмет розкоші, а не виконана у середньовічному стилі. На відміну від ранньої акварельної роботи, на цій картині все виглядає надто піднесено і прикрашено. Якщо на акварелі, моделлю для якої виступила рудоволоса Елізабет Сіддал, жінка зображена в скромній позі, з прикритими очима та строгому одязі синьо-зеленого кольору, вона знаходиться в стані релігійного трансу, то на пізній картині жінка випромінює впевненість і загадковість. Її зовнішність більше говорить про земні пристрасті, ніж про релігійний запал. На акварелі зображена золота чаша на довгій ніжці, але вона нічим не прикрашена, і виглядає дуже скромно, на відміну від модерної чаші пізньої картини. Об'єднує картини їхня спільна назва, образ Діви і чаші, а також жест благословення, в якому зображена рука Діви на обох картинах. Утім, жіноча рука на пізній картині акцентовано витончена, разом із поглядом і виразом обличчя вона утворює цілісний образ чарівної і спокусливої світської жінки. Тож відчутно, наскільки Россетті відступає від традиційного образу Діви, хранительки чаші святого Грааля, і дотримується властивій власній творчості манері письма.

Одним з центральних у циклі артурівських переказів є епізод, пов'язаний зі смертю короля Артура. Д.Г. Россетті уважно читав роман Т. Мелорі «Смерть Артура», зокрема ті глави, в яких йдеться про події, пов'язані зі смертю славетного короля (Rossetti Archive). І в 1855 р. Россетті пише акварель під назвою «Могила Артура» (The Arthur's Tomb) (див. Додаток 8), в якій зображує власну інтерпретацію розв'язки любовного трикутника, який склався між Артуром, його другом і лицарем Ланселотом і Гвіневрою. На картині зображений Ланселот, який схилився над мармуровою статуєю Артура і дивиться на королеву Гвіневу, прохаючи її про поцілунок, в якому вона йому відмовляє. Россетті значно драматизує сюжет мелорівського роману, зображуючи королеву і Ланселота в момент їхнього побачення саме над труною Артура, але зберігаючи момент категоричної відмови королеви поцілувати

рицаря. Як написав Мелорі: «Wherefore madam, I pray thou kiss me and never no more. Nay, said the queen, that shall I never do, but abstain you from such works» (цит. за: J.-M. M. Vellar 2009, с. 6). У претексті закохані побачилися в монастирі, де вже після смерті чоловіка перебувала Гвіневра, яка розуміла свою вину перед Артуром. Дещо трансформуючи літературний сюжет, Россетті розв'язує чутливу для себе проблему сакрального і земного кохання та вини за нього. Зображене на картині говорить про те, що закохані побачились не в монастирі, а перед могилою померлого Артура, який їх розділяє і після смерті.

Важливою є фігура Гвіневри, яка одягнута як монахиня і водночас зберігає статус королеви. Лівою рукою вона відхиляє пропозицію Ланселота, а правою обіймає мармурову статую Артура, ніби підкреслюючи розуміння і готовність спокути свою провину. Як справедливо зауважує Х. Віллар, «Rossetti fronts Guenevere's attempt to expiate her fault and renew her bonds with her duties and the orderly structure of the past: the ideal proves her only refuge now that the kingdom has collapsed and her main aim is that of cleansing her guilty soul» (J.-M. M. Vellar 2009, с. 6). Золота корона Гвіневри та золота стрічка на її чорній сукні корелюються з золотими лініями на могилі її чоловіка, а біле покривало, яке повністю закриває її волосся резонує з білою гробницею Артура, що підкреслює зв'язок між ними. Россетті ретельно промальовує зображення на могилі, дві сцени, на одній з яких, тій, що справа, відтворений момент прибуття в Камелот чаші Грааля, а на лівій показаний Ланселот, який збирає військо для війни з Артуром. Тож жест відмови королеви прочитується, як спроба показати її цілковите, але запізніле розуміння тих руйнувань, до яких призвела їхня закоханість: загинув Артур і королівство.

Однак фігура Ланселота містить інші конотації: яблуна над героями символізує спокусу і падіння, що посилюється зображенням змії в лівому нижньому куті картини і червоним кольором одягу Ланселота, який контрастує з чорною, суворою і цнотливою сукнею королеви. Тож можна побачити, як візуальне посилює вербальні смисли, розставляє важливі акценти для розуміння

образів Ланселота і королеви завдяки кольорам та іконічним символами, відсутнім в мелорівському претексті. Символічною є і назва картини, адже вона зображує зустріч живих закоханих, але фокусує увагу на смерті короля, яка, з одного боку, унеможливила продовження флірту між Гвіневрою і Ланселотом, а, з іншого, показала наслідки руйнування усталеного порядку і добродесності.

Можна порівняти картину Россетті з полотном його друга Е. Бьорн-Джонса, який захопився артуріаною у двадцятидворічному віці та протягом своєї творчості часто звертався до цих сюжетів. Значно пізніше, у 1898 р. він закінчив грандіозну картину під назвою «Останній сон Артура» (*The last sleep of Arthur*) (див. Додаток 9), і прикметно, наскільки інакше він переклав вербальний мелорівський претекст мовою візуального мистецтва. По-перше, це дуже об'ємна картина, по-друге, він працював над нею сімнадцять років, з яких тринадцять стали останніми роками його життя, навіть більше, він працював над картиною за день до своєї смерті. Він повністю віддався цій картині, на старості все більше відчуваючи наближення смерті та ототожнюючи себе з померлим Артуром. Він також болісно переживав смерті своїх друзів, серед яких був В. Морріс, який помер за два роки до смерті Бьорн-Джонса.

Не можна не відмітити і час роботи над картиною: це останні десятиріччя ХІХ століття, кінець вікторіанської епохи, чого, безумовно, не міг знати художник, але відчуття змін, майбутніх негативних зрушень і потрясінь носилось у повітрі, і темні кольори її передають ці емоції. Крім того, художник не лише міг переживати славетні часи дружнього Братства прерафаелітів, яке розпалося ще в 1850-х роках, але він став свідком і розпаду товариства Морріса і провалів виставок руху «Мистецтва і Ремесла». Художнику вдалося передати мовою кольорів і ліній, поз зображених фігур почуття глибокого суму і невиразної тиші, якими просякнута картина. На відміну від білої статуї Артура у Россетті, померлий Артур Бьорн-Джонса лежить у чорному одязі. Померлий Артур лежить на Авалоні в оточенні багатьох прекрасних жінок, кожна з яких переживає справжнє горе. Його голова лежить на колінах феї Моргани,

одягнутої в білу сукню. Всі інші жінки стоять або сидять мовчки, лише одна з них тримає руку на арфі, яка видає тужливі звуки невимовної скорботи за померлим. Можна відмітити, що художник відходить від описаного Мелорі та зображеного Россетті. Він продовжує історію Артура після смерті, показуючи його в оточенні трьох королів і молодих жінок і на передньому плані малюючи маленькі красиві різнокольорові квіти, які додають символізму зображеному. Квіти – це символи молодості та енергії, життя, яке має повернутися в певний час до Артура і він прокинеться. Над тілом короля нависає мармуровий купол, весь залитий яскравим жовтим світлом, на якому зображені сцени легенди про святого Грааля. Він контрастує з чорною фігурою короля, підкреслюючи піднесеність і чистоту скорботи всіх людей через смерть шляхетного героя.

Епізод смерті короля Артура став матеріалом для осмислення не лише в живописі прерафаелітів, а й в їхній поетичній творчості. Варто згадати збірку В. Морріса «The Defence of Guenevere and Other Poems», написану ним в 1858 р., на декілька років пізніше того, як завершив роботу над своєю аквареллю Россетті. В збірці Морріса є поема під назвою «Гробниця Артура» (King Arthur's Tomb), в якій Морріс одночасно розвиває мотиви роману Мелорі і картини Россетті, додаючи їм відсутніх в них нюансів. Він розпочинає поему розповіддю про закоханого в Гвіневру Ланселота, який не може забути свою королеву і переживає бурхливі почуття любові до неї, котрі він не здатний приборкати. Він не здатний забути її та, готуючись до зустрічі з нею, він згадує їхнє кохання та її красу і ніжність:

...I think, that Guenevere,  
 Made sad by dew and wind, and tree-barred moon,  
     Did love me more than ever, was more dear  
 To me than ever, she would let me lie  
     And kiss her feet, or, if I sat behind,  
 Would drop her hand and arm most tenderly,  
 And touch my mouth. And she would let me wind

Her hair around my neck, so that it fell

Upon my red robe... (Morris 1858)

Прикметно, що саме у червоному одязі зображений Ланселот на картині Россетті, що підтверджує думки дослідників про те, що Морріс писав ці свої поеми, натхнений картинами на артурівський сюжет свого друга. Морріс пише, що Ланселот на шляху до монастиря Гластонбері, де сховалася від світу Гвіневра, думав лише про їхнє кохання, згадуючи, як вони любили один одного, і ніби забувши про смерть Артура. Побачивши її біля могили короля, він прийшов до тями і помітив, наскільки вона змінилась: вся в чорному одязі з білою вуаллю («all her robes were black, // With a long white veil only» (Morris 1858) – так само її зобразив на картині Россетті)), Гвіневра була втіленням скорботи, покаяння перед Артуром і Богом та водночас вона сповнена кохання до Ланселота, якого також не могла забути. Морріс описує зустріч закоханих, передаючи їхній відчай через неможливість щось змінити і розуміння приреченості свого кохання. Їхні почуття поет зображує через діалогічну сцену, в якій звучать напружені голоси обох протагоністів. У цьому довгому діалозі багато любові і горя від розлуки, провини і смерті короля, що передають короткі та експресивні речення, вигуки, риторичні питання та оклики. Вона звертається по допомогу до Бога, а він просить її про останній поцілунок (kiss me once! for God's love kiss me!), в якому вона відмовляє йому, тому що розуміє, що їхні стосунки призвели до смерті Артура, через що вона молить Бога про свою смерть («Now I have slain him, Lord, let me go too, I pray»), а також про прощення гріхів Ланселота (Help me to save his soul!) (Morris 1858). Слід зауважити, що Морріс вкладає в уста Гвіневри палкі промови, сповнені жалю щодо минулого, яке не можна виправити, однак вона не жалкує, що втратила кохання свого життя в обличчі чоловіка, а що вона і світ, весь Камелот втратили в особі Артура найвеличнішого і найшляхетнішого короля (the greatest king), який коли-небудь жив. Вона визнає його велич, шляхетність та його роль, але не говорить про їхнє взаємне кохання.

Морріс посилив релігійні мотиви в образі Гвіневри, передаючи через її пряму мову її звернення до Бога з палкою молитвою про прощення її гріхів. Він створює суперечливий образ королеви-грішниці і королеви-жінки, яка не може примирити в серці два різних почуття – провини перед чоловіком, королівством і Богом та любов до Ланселота: «But love you, Christ, yea, though I cannot keep From loving Launcelot» (Morris 1858). При збереженні основної ситуативної канви двох претекстів, тексту Мелорі та картини Россетті, Морріс значно поглиблює образ королеви і Ланселота, показуючи їх не легковажними коханцями, а глибоко закоханими один в одного людьми, при тому приреченими на трагічний фінал.

Прерафаеліти брали сюжети для своїх поетичних і живописних творів не лише з хронік Дж. Монмутського і лицарських романів Т. Мелорі. Вони також читали і твори сучасників, зокрема поета А. Теннісона, який так само, як і вони, захоплювався артурівськими сюжетами. Під час заснування Братства прерафаелітів Д.Г. Россетті і В.Г. Хант внесли Теннісона в знаменитий Список «Безсмертних», де містилися ті поети і письменники, здебільшого минулого, на яких вони орієнтувалися та якими захоплювалися, і це означає, що вони високо оцінювали його творчість. Теннісон написав велику кількість значущих для вікторіанської епохи творів. Крім його видатних «Королівських ідилій», які він почав публікувати з 1858 р. та повз яких не могли пройти прерафаеліти, ще раніше, у 1832 р., він написав одну з найвідоміших своїх поетичних балад «Леді Шалот». Ця балада, відома в двох версіях 1832 і 1842 рр., стала безцінним джерелом інтермедіальних кореляцій для прерафаелітів (Д.Г. Россетті, Елізабет Сіддал, В.Г. Хант та ін.) і навіть пізніх прерафаелітів. Зокрема, Дж.В. Вотергауз зробив три живописні версії, тобто три переклади мовою живопису твору Теннісона, на одній з яких зупинимось.

В основу «Леді Шалот» А. Теннісон поклав середньовічні артурівські перекази, в яких йшлося про леді Елейн з Астолата. Історія Елейн розповідалася в італійській новелі XIII століття “Donna di Shalotta”, яка входила в відому збірку

новел «Il Novellino». Теннісон переосмислює первісний сюжет, роблячи акцент на важливих для його творчості темах ізольованості людини від зовнішнього світу. Його леді Шалот самотня і не спілкується з людьми, будучи запротореною в башту, але потім, побачивши Ланселота, вирішує покинути свою в'язницю. Постать Шалот оповита таємницею і містикою. На неї накладене незрозуміле прокляття, через яке вона має постійно ткати, не виходячи з башти і дивлячись у вікна. У неї є дзеркало, в якому відображається все, що відбувається на дорозі перед її баштою. В ньому вона бачить людей, які прямують дорогою в Камелот. Однак все це лише відображення реального життя, що описується місткою метафорою Теннісона – “*shadows of the world*”, яка засвідчує, що леді Шалот розуміє, що відображення не може замінити реальність: «*I am half sick of shadows*» (Tennysson 1842).

Образ прекрасного Ланселота, який співає пісню, примушує її розірвати зачароване коло і наважитися подивитися у вікно, при цьому дзеркало дає тріщину, і вона розуміє, що прокляття здійснилося:

The mirror crack'd from side to side;

"The curse is come upon me," cried

The Lady of Shalott. (Tennysson 1842)

Вона знаходить човен, пише на ньому своє ім'я і пливе на ньому в Камелот. Вона діє машинально, підкорюючись якійсь непереборній силі, яка примушує її покинути звичну обстановку, при цьому вона очевидно розуміє наслідки своїх дій. Прокляття здійсниться, і вона помре, що точно описує поет:

Like some bold seër in a trance,

Seeing all his own mischance—

With a glassy countenance

Did she look to Camelot. (Tennysson 1842)

Вона в білосніжному одязі лягає в човен, співає пісню, віддаючи себе на волю річки. Співаючи пісню, вона помирає. Човен припливає в Камелот, всі дивляться на чарівну жінку, рицарі жахаються, а Ланселот визнає її красу і

звертається до Бога, щоб той дарував їй благодать. Поема Теннісона насичена візуальними образами: башта, дзеркало, образи зовнішнього світу, пейзаж, одяг пані і рицаря Ланселота. В ній багато простору, повітря, сюжетних епізодів, кожен з яких може стати об'єктом живописного зображення, що пояснює, крім захопливого середньовічного сюжету, таку увагу до поеми художників.

У 1888 р. Дж.В. Вотергауз написав одну з трьох своїх картин за сюжетом балади А. Теннісона «Леді Шалот», яка стала серед них найвідомішою (див. Додаток 10). Художник зображує жінку в складний момент, коли вона сідає у човен і відпливає в Камелот, тобто він використовує лише один з епізодів балади, а саме її четверту частину. Вона сидить на витканому нею яскравому і різнокольоровому килимі, на носі її невеличкого човна висить ліхтар, біля носу – розп'яття, поряд з яким стоять три свічки, з яких горить лише одна. Свічки символізують життя, і те, що дві з них вже згаслі, означає те, що її смерть скоро настане. Художник додає деталей в картину, які відсутні в поемі Теннісона. Ці деталі набувають символічного значення, і вони покликані увиразнити силу образу зачарованої жінки. Вона все життя ткала і бере з собою в далеку путь звичну річ, вона вирушає в дорогу в човні з однією свічкою, розуміючи, що це недобрий знак, розп'яття на човні – також символічний образ, з одного боку, її сподівання на божественний захист, а, з іншого, свідчення неминучості здійснення прокляття. Саме тому художник зображує обличчя і позу жінки такими особливими. Її обличчя задумливе і напружене, темні очі її вдивляються вдалечінь, в те, що попереду неї, вона ніби вся трохи випрямилась, щоб роздивитися раніше нею не бачене. Художник зображує жінку в струмливому білому одязі, зберігаючи ці конкретну деталь, вказані Теннісоном (*robed in snowy white // That loosely flew to left and right*), він передає її питливий погляд, також дотримуючись вербального першоджерела (у Теннісона читаємо – «*With a glassy countenance*»), однак він залишає глядача у невідомості щодо її подальшої долі, лише через деталі натякаючи на її смерть. Мова живопису дає можливість зобразити, а глядачу побачити риси її обличчя, тоді як вербальний

текст не містить опису зовнішності жінки. У баладі не описується зовнішність, тому що ліричний герой є ніби відстороненим споглядачем за ситуацією. Він знає, що ніхто з людей не міг бачити пані, заточену в башту, а могли лише чути її співи. Тут художник вільний дофантазувати, і він створює образ молодої, вразливої, тендітної жінки, яка наважується на вибір, наслідки якого вона знає, вона готова прийняти смерть, тому її погляд такий зібраний і стривожений.

Вотергауз також уважний до деталей природного світу, який оточує таємничу жінку. Він ретельно вимальовує пейзаж: дерева, ліс, річку і річкові трави, квіти і листя, які лежать у воді, по якій пливе човен. Очевидно, що він прагне передати красу природу, як це зробив Теннісон:

On either side the river lie  
 Long fields of barley and of rye,  
 That clothe the wold and meet the sky... (Tennysson 1842)

Однак якщо поет не вказує на пору року і час, коли відбувається дія (у баладі лише один раз згадується осина, яка тремтить від холоду – «aspens quiver»), то художник символічною мовою кольорів натякає на те, що дія відбувається восени. На картині домінують темно-зелені, на задньому плані жовто-бурі, а на передньому яскраво-жовті кольори опалого листя чи висохлої жовтої тростини, що гармонує з підкреслено яскравими, жовто-червоними кольорами витканого пані гобелена. Завдяки кольорам, грі світла і тіні, чіткій композиції і фігурі жінки художнику вдається передати приреченість жінки та водночас відчайдушність її вчинку, що створює атмосферу напруженості і суму, які панують на картині. Цей настрій суголосний настрою, який створений у вербальному тексті за допомогою особливого римування (AAAABCCCB) та лаконічному синтаксису. Можна казати, що візуальний арт-об'єкт вступив у мистецький діалог з вербальним, заповнюючи лакуни та увиразнюючи, оголюючи нюанси конкретного епізоду балади «Леді Шалот». Крім того, зрозуміло, що балада має метафорично-алегоричний рівень, на якому образ леді Шалот стає алегорією митця, якого не може задовольнити життя в повній

ізоляції від світу людей, що робить його мистецтво не справжнім, а лише слабкою тінню чи копією живого і реального. Це пояснює, чому художник обрав саме цей епізод з поеми, в якому зображується саме вихід митця у світ, його прагнення зустріти нове і невідоме, незнане, хай і небезпечне, але необхідне йому як творцю мистецтва не мертвого, а істинного, що було принципово важливим для прерафаелітів та їхніх послідовників.

### 3.3. Діалог прерафаелітів з творчістю Дж. Кітса

Дж. Кітс був одним з найвитонченіших англійських романтиків, дуже чутливий до краси і надзвичайно захоплений античною культурою та античним мистецтвом. Наділений сильним талантом і відчуттям слова, він у своїй творчості створював поетичні екфрази, однією з яких є його знаменита «Ода до грецької урни». Цю оду Кітса вважають «найвідомішою екфразою романтизму» (М. Рубінс). У цій оді міститься також провідний і концептуальний постулат романтичної творчості: «Beauty is truth, truth beauty' – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know», який був суголосним ідеям художників-прерафаелітів. Чіткі, гранично виразні слова Кітса релевантні прекрасному зображенню на вазі та досконалості форми самої вази, яка є витвором мистецтва, котрий перевищує природу, що також відповідало уявленням прерафаелітів про мистецтво та життя.

Дж. Кітс був тим романтиком, який сильно захоплювався культурою середньовіччя, і це стало ще одним чинником підвищеного інтересу до нього з боку прерафаелітів, які жваво експлуатували його тексти. Кітс також цікавився європейським живописом, і в його поетичних текстах наявні алюзії на картини відомих малярів (наприклад, Клода Лоррена... «Dear Reynolds! as last night I lay in bed...»). Властива творам Кітса деталізація, нюансування, вміння створити синтетичний образ, який сприймається одночасно різними органами чуття робило англійського поета близьким творчим принципам різносторонньо обдарованим англійським митцям прерафаелітського кола як середини, так і

кінця вікторіанської епохи, тож можна вважати передтечею творчості прерафаелітів, однією з ключових рис творчості яких була літературоцентричність.

Про Кітса точно висловився естет О. Вайлд в одному зі своїх есе: “It is in Keats that the *artistic spirit* of this century first found *its* absolute incarnation” (Wilde 1891), тому зрозуміло, що і Д.Г. Россетті, і Е. Бьорн-Джонс, і В.Г. Хант, і Дж.В. Вотергауз, і В. Морріс часто звертались до Кітса у пошуках натхнення. Россетті присвятив сонет Кітсу, який розмістив разом з декількома іншими чотирма сонетами, присвяченими видатним англійським передромантикам (Чаттертон, Блейк) і романтикам (Колрідж, Шеллі, Кітс). У цьому вірші він прославляє Кітса як безсмертного поета:

Thou whom the daisies glory in growing o'er,—  
 Their fragrance clings around thy name, not writ  
 But rumor'd in water, while the fame of it  
 Along Time's flood goes echoing evermore. (Rossetti 1884: 296)

Д.Г. Россетті настільки захопився Кітсом, що часто писав про нього в листах до свого брата і друзів. Ці листи були видані окремим томом в 1919 р. під назвою «Джон Кітс: критика і коментарі Д.Г. Россетті» (*John Keats: Criticism and Comment* by D.G. Rossetti). Брат Д.Г. Россетті В.М. Россетті згадував, що Данте Г. Россетті особливо в пізній період своєї творчості захоплювався Кітсом, якого читав постійно разом із Данте Аліг'єрі. Россетті також уважно читав листи поета, в одному з яких той писав, що надзвичайно високо цінує ранньоренесансний італійський живопис, живопис до Рафаеля Санті, що теж було суголосним уявленням прерафаелітів. Цей лист Кітса також демонструє любов поета до живопису, його добру обізнаність в образотворчому мистецтві, що може бути поясненням використання поетом живописного інструментарію в його літературних текстах.

Д.Г. Россетті вражала чуттєвість Кітса, його любов до готичних, середньовічних елементів та архітектурних деталей, які пронизують твори

романтика. Варто звернутися до невеликого вірша Кітса 1817 р. «Готика виглядає піднесено» (The Gothic looks solemn), щоб зрозуміти ставлення поета до середньовічної готики та його глибоке розуміння її краси і значення. Він вбачає зв'язок між готичним і античним та насичує цей вірш дрібними деталями, які підмічає на готичній споруді та інкорпорує їх у вербальний текст:

The Gothic looks solemn,  
 The plain Doric column  
 Supports an old bishop and crosier;  
 The mouldering arch,  
 Shaded o'er by a larch,  
 Stands next door to Wilson the Hosier.

А В. Морріс, естет, поет, дизайнер, типограф, у 1894 р. у своєму видавництві Келмскот-прес видав збірку поезій Дж. Кітса, обкладинка якої була прикрашена його знаменитим декоративним орнаментом. В. Морріс, як і Кітс, захоплювався прекрасним, він добре розумів значення краси і вмів бачити красу у світі, природі, речах, мистецтві. Вони обидва могли описувати і зображувати красу словами, лініями, грою світла і тіні, кольорами, деталями, вкладаючи в ці прийоми особливі емоції, та обидва вони жили у світі своїх фантазій та бурхливої, розвинутої уяви. Деякі науковці, які вивчають творчість художників-прерафаелітів, серед яких можна назвати Е.П. Томпсона (E.P. Thompson) кажуть про те, що вплив Кітса на прерафаелітів є серйознішим, ніж вважалося раніше, і що слід продовжувати ретельно вивчати «сліди» Кітса, які присутні в їхній творчості, і літературна спадщина В. Морріса є одним з векторів компаративних літературознавчих досліджень, адже Морріс зауважував сам, що всі прерафаеліти перебували під впливом Кітса значно більше, ніж під впливом П.Б. Шеллі, у якого «не було очей». Зрозуміло, що візуал-Морріс має на увазі схильність Кітса до дрібних деталей, нюансів, предметів матеріального світу, які прикрашають його твори. Поезіям Кітса була властива особлива живописність,

він був поетом-візуалом, візіонером, і це було ще однією важливою причиною, через яку прерафаеліти вбачали в Кітсі споріднену творчу душу.

У мистецький діалог з Дж. Кітсом вступали, крім Россетті і Морріса, також такі художники-прерафаеліти, як Дж.Е. Міллес та В.Г. Хант, які переклали мовою живопису поему Кітса «Вечір святої Агнеси». Особливою увагою користувалася також поема англійського романтика «*Isabella, or the Pot of Basil*», яку прокоментували вже згадані Дж.Е. Міллес («Ізабелла», 1849) і В.Г. Хант («Ізабелла і горщик з базиліком», 1856), а також Дж.В. Вотергауз («Ізабелла і горщик з базиліком», 1907). Першоджерелом для самого Кітса стала відома новела Дж. Боккаччо з «Декамерону» (5 новела IV дня) про Ізабеллу та її коханого Лоренцо, якого вбили її жорстокі брати, тож можна прослідкувати культурно-художній діалог протягом багатьох століть і між різними культурами, що його продовжили прерафаеліти, актуалізувавши англо-італійські культурні зв'язки і традицію. Джерелом для натхнення прерафаелітів ставала також поема Дж. Кітса «Ламія», до якої звертався Дж.В. Вотергауз («Ламія», 1905), а також послідовники прерафаелітів, зокрема англійські художники Е.Р. Г'юз («Ламія», Дж. Кольєр (картина «Ліліт», 1887, на якій оголена Ліліт зображена оповитою змією). Прикметно, що цю картину художник супроводив сонетом Д.Г. Россетті «Пані Ліліт, або Краса тіла», в якому Ліліт описана як спокуслива і небезпечна для чоловіків жінка. Тож, можна говорити про об'єднану роль Кітса для художників-прерафаелітів.

Вже було сказано, що Россетті особливо цікавився творчістю Дж. Кітса, та інтерес викликають не лише очевидні, але також і неочевидні перегуки цих двох англійських митців. Сонет Россетті «Пані Ліліт, або Краса тіла» можна співвіднести з відомою баладою Кітса «Безжалісна красуня» (*La Belle Dame sans Merci*), що була написана ним 1819, а опублікована у 1820 р. Джерелом для Кітса послуговували як класичні англійські твори (поема Е. Спенсера «Королева фей» і великий прозовий твір Р. Бертона «Анатомія меланхолії»), так і німецька легенда про Тангейзера. Назву балади Кітс запозичив у середньовічного

французького поета XV сторіччя А. Шартъє, якій у своїй поемі розповідає про нещасне кохання рицаря до жінки, яка так і не відповіла йому взаємністю, через що він помер. У баладі Кітс трансформує первісний французький сюжет, надаючи йому нового життя. В його творі рицар не помирає, а страждає від нерозділеного кохання. Балада побудована у вигляді діалогу між оповідачем і рицарем, якого зустрічає перехожий-оповідач і, звернувши увагу на виснаженість рицаря, питає його про причини такого занепаду духу. І рицар розповідає йому історію про зустріч з таємничою і прекрасною феєю, яку він посадив на свого коня, а вона відвезла його в грот ельфів, де він заснув і бачив неприємний сон. Він повірив її сльозам, він закохався в неї, а у сні рицарі попереджали його про те, що його полонила фея, ця «безжалісна» красуня. Він прокинувся, але відтоді, блідий і самотній, він гуляє по полях і не знаходить спокою. Балада насичена багатьма промовистими деталями, які посилюють її загадковість і розширюють можливості її тлумачень. Образ рицаря забарвлений романтичними тонами: він блідий і нещасний (*Alone and palely loitering*), він виснажений і скорботний (*So haggard and so woe-begone*), а на його обличчі зав'ялі квіти – лілея і троянда:

I see a lily on thy brow  
 With anguish moist and fever dew,  
 And on thy cheeks a fading rose  
 Fast withereth too. (Keats 1819)

Образи зав'ялих квітів є традиційно символічними: лілія означає чистоту і водночас смерть, що натякає на те, що, можливо, рицар є вже мертвим, що він є примарою або плодом уяви ліричного героя. Образ сумного і нещасного рицаря контрастує з зображенням пані. Чарівна фея має довге красиве волосся (*Her hair was long*), легку ходу (*her foot was light*) і дикі очі (*her eyes were wild*), що підкреслює її незвичний образ і надзвичайну вроду. Прикрашена рицарем у гірлянди, пояс і браслети, вона видає «сладісне стінання» (*made sweet moan*). Вона погоджується сісти на його коня, і вона співає йому чарівні, чаклунські

пісні, крім яких, полонений ними рицар, нічого більше не чує і не бачить. Вона пригощає його магичними стравами (She found me roots of relish sweet) і нелюдською мовою, яку він однак розуміє, говорить йому про любов: (“I love thee true”). Вона заводить його в грот, де він цілує її, а вона плаче, а потім рицар засинає і бачить дивні, тривожні сни, в яких рицарі попереджали його (With horrid warning) про небезпеку: “La Belle Dame sans Merci // Hath thee in thrall!” Коли рицар прокинувся, він не побачив пані, і відтоді він більше не повертається до людей, а ходить навколо мертвого озера, де не співають птахи (Though the sedge is wither'd from the lake, // And no birds sing).

Утаємничена, журлива і меланхолійна атмосфера балади, образи рицаря та феї привертали увагу багатьох художників, які були пов'язані з прерафаелітським мистецтвом. Мовою живопису її перекладали Ф. Діксі, А. Г'юз, В. Крейн, В.Дж. Нітбі, Дж.В. Вотергауз та інші. Найвідомішою є однойменна картина Дж.В. Вотергауза (The Beautiful Woman Without Mercy), написана у 1893 р. (див. Додаток 11). Вона зображує жінку з рудим довгим волоссям, вона сидить на траві і волоссям обкручує шию рицаря і волоссям притягає його до себе для поцілунку, тобто картина ілюструє рядки балади Кітса, де йдеться про їхній поцілунок:

She took me to her elfin grot,  
And there she wept, and sighd fill sore,  
And there I shut her wild wild eyes  
With kisses four. (Keats 1819)

На картині особлива увагу приділена обличчю і волоссям жінки. Вона дивиться на рицаря поглядом, який зачаровує, не відводячи очей, притягуючи його до себе спокусливим довгим і міцним волоссям. Ця деталь ніби покликана підкреслити нерозривний, неунікнений зв'язок між нею і рицарем, який вже не зможе позбутися її влади над ним та його обладунки не захистять його. Жінка сидить у сладісній позі (це перегукується з рядками Кітса – «sweet moan» пані) в червоній чи вабливого винного кольору довгій сукні на тлі темно-зеленої трави

і густого лісу, що за допомогою теплих фарб створює природну атмосферу природної таїни і тиші. Водночас якщо Кітс зображує зимову, ніби мертву природу (озера із засохлою травою, не чути голосів пташок), то на картині Вотергауза ми бачимо насичені фарби і деталі, які говорять про пізнє літо або осінь: на передньому плані червоне листя, зелена трава, білі маленькі квіточки дикої шипшини чи маргаритки, символу невинності. Все це мінливе, оманливе, ілюзорне, як ці цнотливі квітки, що поєднуються з вабливою пані, як це пронизливий погляд жінки, який багато обіцяє і мало дає (дивний погляд жінки згаданий в баладі Кітса – «her eyes were wild»). Художник оригінально змінює деякі деталі вербального претексту, зберігаючи його основне семантичне навантаження: ця жінка небезпечна і рудий колір її волосся це маніфестує. Темні кольори і густий ліс підтримують відчуття небезпеки, яка склалась навколо рицаря. Виписаний також і погляд рицаря: він також дивиться на жінку і не може відвести очей, він повністю під її владою. Картина наповнена витонченим еротизмом, солодкістю кохання і лише навіює думки про небезпечні наслідки цього любовного зв'язку, тоді як балада Кітса створює романтичний образ нещасного рицаря і фатальної пані, від нелюбові якої приречений страждати герой. Можна казати, що на картині Вотгауза підкреслюється домінування жінки, яка підкорює собі рицаря, а в тексті Кітса історію розповідає чоловік, йому сняться чоловіки, які попереджають його про загрози, а жінка, як фея, дивно з'являється і зникає за незрозумілих обставин.

Повертаючись до Россетті, то слід зауважити, що він також ілюстрував баладу Кітсу, зробивши декілька малюнків олівцем у 1848 і 1855 роках, які демонструють оригінальне тлумачення вербального претексту, тому що на них Россетті відтворює епізоди балади (рицар і пані на коні, рицар і пані в лісі), але зображена жінка не випромінює спокуси і загрози, а рицар закоханий, але не зачарований нею. Однак більше алюзій на баладу Кітса можна побачити в згаданій картині Россетті «Пані Ліліт, або Краса тіла» та значно більше в його однойменному сонеті “Body’s Beauty”. На цій картині зображена розкішна

манка жінка з довгим розпущеним рудим волоссям, яка розглядає себе в дзеркалі і дивиться на волосся як на знаряддя своєї влади над чоловіками і світом. Жінка тримає волосся в руці, відтягуючи його, що сугестує алюзію на пізню картину Вотергауза, де жіноча рука застигла в схожому жесті, тягнучись до шиї рицаря, тож тут вбачається такий триголосий полілог між вербальним претекстом Кітса і двома візуальними його перекладами-інтерпретаціями. Так само виразними є деталі в сонеті Россетті, які алюзивно сягають балади: описана жінка називається відьмою (“witch”, “she sits, young”, її язик обманює “her sweet tongue deceive”) (у Кітса вона видає солодкі стони і говорить оманливі слова кохання), а її золоте волосся може задушити (деталь небезпечного волосся зберігається у Россетті і на картині Вотергауза). У сонеті герой підкорений красунею, вона домінує і має владу над ним (“went thy spell through him”, і в баладі фея зачаровує рицаря і зникає, залишаючи його самотнім), власне це мотив наявний в поемі Кітса та експлікований на картині Вотергауза.

Попередні приклади показали, як прерафаеліти інтерпретували мотиви та образи творів Кітса, а рецепція поеми Кітса «Вечір святої Агнеси» демонструє інші риси його творчого стилю, які привертала їхню увагу. Сюжет поеми Кітса був вичитаний ним з книги Р. Бертона «Анатомія меланхолії», а написана вона були в стилі термін під час перебування поета в маленькому середньовічному англійському містечку Чичестері (Анненкова 2024, с. 298). Це місто надзвичайно сподобалося поету своєю середньовічною готичною архітектурою, яка надихнула його на написання низки творів. Не зупиняючись на змісті та певних особливостях цієї витонченої романтичної поеми, скажемо про інші важливі речі. В поемі експліковані середньовічний колорит, відтворена атмосфера середньовічного життя: замок, красиві інтер'єри великих приміщень, одяг, стосунки між людьми, чоловіком і жінкою, які говорять про властиві середньовічним часам звичаї. У поемі відчутною є відверта і спокуслива еротична атмосфера, в якій розлите томне і водночас невинне кохання двох молодих і ніжних закоханих, Порфіро і Маделіни. Чуттєвість твору була

важливою прикметою для прерафаелітів, які зображували на своїх картинах закоханих чоловіків і жінок і вродливих земних жінок, які викликають бажання. Це може бути поясненням того, що ця поема так часто надихала прерафаелітів на написання картин. Не менш важливим є те, як Кітс тяжіє до деталізації речового світу в поемі, яка позначена акцентованою декоративністю. У тексті детально описується одяг героїв, нюанси оздоблення внутрішніх кімнат Маделіни. Як зазначає авторка підручника з історії англійської літератури, ми читаємо найдетальніший і найуважніший опис кімнати дівчини: «високе, «на три арки» вікно, «все в різьбленні, // рясне від грон Плодів кунштовних», «біле, пахке полотно», на якому вона спить, «холодний шовк» її ліжка, скатертина «червоно-жовто-чорного ткання», м'який, «тихий килим», золоті тарелі, «кошики з ажурного срібла» та смачні фрукти, які готує Порфіро, щоб погодувати Маделіну після її пробудження:

І він зі схованки носив тайком

Їй сливи, груші, айви медяні,

Драглі прозорі, соки, довгі дні

Настояні в льохах на цинамон,

І фініки із Феца запашні –

Все, що дали з своїх розкішних лон

Шовковий Самарканд і пальмовий Цейлон» (Анненкова 2024, с. 299-300).

Такий насичений кольорами і різними предметами поетичний живопис буквально проситься на картину, ця поема є яскравим прикладом живопису словом, коли вербальний текст набуває якостей візуального і може «читатися» як живопис. Дослідниця Е.Д. Морілло (E.D. Morillo) навіть узагальнює, що поема Кітса «feels like a long and continuous ekphrasis» (Morillo 2020: 14). Поема з її любовним, романтичним сюжетом і героями, її живописність привертала увагу художників, серед яких були Артур Г'юз, В.Г. Хант, Дж.Е. Міллес та ін.

А. Г'юз написав триптих «Вечір святої Агнеси» (1856) (див. Додаток 12), перебуваючи, як справедливо стверджує Е. Морілло, під подвійним впливом

двох першоджерел – вербального (поема Кітса) і живописного (картина В.Г. Ханта «Втеча Порфіро і Маделіни...», 1848) (Morillo 2020, с. 15), хоча з цих двох художників, на її думку, саме А. Г'юз був ближчим до Кітса. Однак, порівнюючи ці картини з огляду на їхню близькість до вербального претексту, помітно, що художники прагнуть дотримуватися особливостей стилю поета: точно передають атмосферу та середньовічний інтер'єр, вимальовують деталі середньовічної готичної архітектури (арочні вікна з яскравими вітражами), меблі та інші найдрібніші деталі оздоблення кімнат, одягу героїв, використовують яскраві різноманітні кольори (фіолетовий, темно-синій, яскраво-зелений, червоний), які сугестують і відтворюють сексуальний і звабний флер вербального тексту.

А. Г'юз створив триптих, що ілюструє епізоди поеми Кітса. На рамі триптиху містяться рядки поеми, що робить ці два тексти, вербальний і живописний, взаємооберними інтермедіальними арт-об'єктами:

Вони казали, що в цю дивну ніч,  
 Перед Агнесою, дівчата снять  
 Про ласку милих, чують їхню річ  
 І їм хвилини солодко летять,  
 Якщо усе належно спорядять,  
 Наприклад: натще ляжуть, навзнаки  
 Розкинувши лілейно-білу стать,  
 Не глянувши ні в двері, ні в кутки,  
 А в небо справивши всі прагнення й думки. (Кітс 1819)

На лівій панелі зображений молодий Порфіро, який заходить у кімнату Маделіни, на правій бачимо молодих закоханих, які стоять у великій залі, дивлячись на сплячих друзів батька дівчини, вони ніби застигли, але зрозуміло, що вони готуються до втечі. Центральна панель особливо прикметна: вона більша і зображує той епізод, де Порфіро стоїть перед ліжком Маделіни і дивиться на неї, розмовляючи з дівчиною. Зроблена в темних, приглушених

тонах, які передають тепло кімнати юнки, середня картина особливо еротична. Акцент зроблений на світло-жовтому ліжку, ніжному і розкішному, прикрашеному орнаментом простирадлі, на якому лежить тендітна і спокуслива дівчина, а перед нею на колінах стоїть закоханий Порфіро, який ледве дихає від кохання і пристрасті, що ілюструє рядки поеми Кітса:

Вона задихала. І враз — о ці  
 Блакитні очі, що їх жах розняв!  
 Блідий, мов статуя, він на коліна впав!  
 Вона поглянула.  
 Та, мабуть, їй  
 І досі сонні бачились дива.  
 Змітала болісно, як буревій,  
 Її блаженні сни страшна ява —  
 І дівчина, у плач хибкі слова  
 Мішаючи, в обличчя юнаку  
 Все дивиться, очей не одрива,  
 А він застиг, укляк на килимку,  
 Щоб не вразить її, замріяну й тремку. (Кітс 1819)

На задньому плані картини зображене велике вітражне вікно, саме таке, як написав Кітс («Високе, на три арки, там було...») (Кітс 1819), при цьому на кожній з трьох картин зображені вікна, які обов'язково були присутні в кімнатах середньовічних замків. Всі деталі і кольори, що набувають символічного значення, засвідчують глибокий мистецький діалог між вербальним і живописним текстами.

### **Висновки до розділу 3**

У третьому розділі роботи була досліджена роль англійської класичної художньої традиції в становленні творчості представників руху прерафаелітів. Було з'ясовано, що творча спадщина Т. Мелорі, Дж. Монмутського, В. Блейка,

С.Т. Колріджа, а також сучасних прерафаелітам поетів і письменників значно вплинули на особливості художнього бачення світу прерафаелітами. Естетичні пошуки В. Блейка, англійський рицарський роман, живопис італійських художників часів раннього Ренесансу, культура середньовічної англійської готики стали для них претекстом, який надихав митців на створення оригінальних художніх робіт. Можна говорити про те, що творчість прерафаелітів мала літературоцентричну природу.

Художні експерименти В. Блейка надихали всіх прерафаелітів та особливо Д.Г. Россетті. Поетична збірка В. Блейка «Пісні невідання та досвіду» продемонструвала можливості взаємодії мови живопису і мови літератури, і саме цей успішний досвід англійського передромантика надихав Россетті, який розвинув жанр *double work of art*.

У мистецтві вікторіанської Англії «артурівське відродження» знайшло своє друге з середньовічних часів, з часів англійського XV століття, народження, але вже не лише в літературних текстах, а й також в образотворчому мистецтві. Перекази про напівлегендарного короля, славного своїми подвигами, шляхетністю і духом шляхетного рицарства, відповідали духу вікторіанства, а інтерес до середньовічних часів корелювався з романтичною традицією, яка була своєрідно продовжена прерафаелітами. Це пояснює причин популярності творчості прерафаелітів, які підтримували державницькі інтереси і культурно-художню англійську традицію. Естетизуючи та ідеалізуючи часи та образ короля Артура та його рицарів, прерафаеліти закріпили ці англійські міфи в культурній традиції країни. Проаналізовані картини Д.Г. Россетті «Діва святого Грааля» і «Могила Артура», Е. Бьорн-Джонса «Останній сон Артура», поему В. Морріса «Гробниця Артура» доводять думку про те, що роман Т. Мелорі «Смерть Артура» став одним з головних претекстів для прерафаелітів, що разом уможливило порівняти ці роботи, вивчивши інтертекстуальні зв'язки між ними та простеживши інтермедіальний вимір їхніх художніх практик.

У третьому розділі був проаналізований мистецький діалог прерафаелітів з творчістю їхнього сучасника А. Теннісона, який також захоплювався англійськими середньовічними переказами і кельтською міфологією. Його знаменита балада «Пані Шалот» стала джерелом натхнення багатьох прерафаелітів, які по-різному та оригінально інтерпретували відомий і популярний за вікторіанських часів вербальний текст.

У цьому розділі аналізуються причини звернення прерафаелітів до творчості англійського романтика Дж. Кітса. Зауважується, що любов Кітса до середньовічної культури та естетики, його витончене розуміння краси і мистецтва, його схильність до деталізації та нюансування, візуальна домінанта його вербальних творів викликали увагу до нього з боку прерафаелітів, особливою увагою яких користувалися такі роботи Кітса, як «Ізабелла та горщик з базиліком», «Вечір святої Агнеси», «Безжалісна красуня» та ін. Живописні роботи Дж.В. Вотергауза, А. Х'юза, подвійні роботи Д.Г. Россетті дають можливість простежити, як саме працювали художники з першоджерелом та за якими напрямками відбувались трансформації претекстів.

## ВИСНОВКИ

Творчість Братства прерафаелітів є яскравим і неповторним явищем в англійській культурі і мистецтві. Прерафаеліти вплинули не лише на мистецтво вікторіанської епохи, збагативши та оновивши його і надавши йому свіжих імпульсів, але й значно вплинули на європейське мистецтво кінця XIX століття. Прерафаеліти перебувають у фокусі постійної уваги літературознавців, та інтерес до них не слабшає, а навпаки зростає, особливо серед західних дослідників, тому що їхня спадщина представляє багатий матеріал для актуальних сьогодні компаративних та інтермедіальних студій.

Інтермедіальні студії є актуальним напрямом літературознавчих досліджень, до яких залучені науковці різних країн світу. Дослідники розробляють теоретичні положення інтермедіальності, вивчають її зв'язки з інтертекстуальністю, мультимедіальністю, визначають різні типи інтермедіальних констеляцій тощо. Розмаїття інтермедіальних взаємозв'язків визначає місце інтермедіальності в системі літературознавчих галузей, а саме її приналежність до компаративістики. Кожне мистецтво має свій комплекс інструментів, за допомогою яких воно виражає себе, і цей інструментарій формує семіотичну систему, яка взаємодіє з іншою семіотичною системою, створюючи інтерсеміотичні зв'язки, зокрема між живописом і літературою або музикою і літературою, чи ще більш складні полісеміотичні зв'язки – між літературою, живописом і музикою чи іншими видами мистецтв. У цьому просторі перехрещення і взаємодії різних систем і кодів виникають поля семіотичного напруження, які підлягають скрупульозним інтерпретаціям дослідників, які працюють у межах актуального зараз міждисциплінарного підходу, залучаючи різні методи аналізу літературних текстів.

Творчість прерафаелітів визначає предмет цього дослідження та його методологію, тож у фокусі уваги опинилася взаємодія візуального і вербального текстів, які позначені домінантою візуальної поетики. Науковці стверджують, а художня практика доводить, що вербальні тексти можна продуктивно аналізувати як візуальні і навпаки. Художня спадщина засновника і одного з найяскравіших представників Братства прерафаелітів Д.Г. Россетті є промовистим прикладом того, як вербальне і візуальне взаємозбагачуються, взаємодоповнюються і перебирають елементи одне одного. Одним з найпоширеніших типів інкорпорацій візуальних об'єктів у вербальний текст є екфразис, під яким в роботі розуміється переклад, дескрипція мовою літератури живописного об'єкту. Поетичні твори Д.Г. Россетті оприявнюють екфразистичні включення, деякі з яких проаналізовані в роботі.

Естетична концепція мистецтва прерафаелітів була водночас революційною і контрреволюційною для вікторіанської культури. З одного боку, прерафаеліти виступали проти академічного мистецтва, шукали шляхи для оновлення англійського живопису, а, з іншого, вони продовжували художні стратегії англійських романтиків, прагнучи синтезу мистецтв. Хоча їхнє мистецтво зустрічало нерозуміння і супротив, тим не менш, вони були визнаними майстрами і на довгі роки визначили стиль і тематику англійського живопису і навіть вплинули на стиль життя вікторіанців, ставши джерелом для розвитку і підйому декоративного мистецтва в Англії середини XIX століття. Прерафаеліти вбачали в мистецтві силу, яка спроможна надати особливого смислу індивідуальному існуванню людини, тому що саме мистецтво і митець могли бачити та адекватно виражати істинну Красу світу, тож вони були провісниками течії естетизму, який заповнив Європу наприкінці XIX століття.

Значна роль у становленні і підтримці прерафаелітського руху, розвитку ідей цих оригінальних митців належить художнику та мистецтвознавцю, поету і літературному критику Дж. Раскіну, мистецькі концепції якого були авторитетними за вікторіанської епохи. Він пропонував вікторіанцям прийняти

новий тип художнього мислення, зразки якого знаходив у роботах прерафаелітів, які вірили в те, що їхнє мистецтво долучає людину до вищих смислів, до Бога, до Краси і любові, де правда, мораль, краса і користь злиті в нерозривній єдності. Надихаючись ідеями Дж. Раскіна, прерафаеліти формулювали власні принципи мистецтва, які знайшли своє вираження в публікаціях у заснованому ними журналі з символічною назвою «Росток» (“The Germ”).

Поет і художник Д.Г. Россетті виражав естетичні погляди не лише в своїх теоретичних есе, а й в художніх творах. З’ясовано, що новела Д.Г. Россетті «Рука і душа» є програмним і засадничим документом як творчості цього художника і поета, так і всього руху прерафаелітів. Зображене в новелі є символіко-алегоричним уособленням розуміння мистецтва Россетті, з іншого боку, є всі підстави вважати новелу автобіографічною. В ній відтворюється його еволюційний мистецький шлях: від романтичного ентузіазму і піднесення митця і мистецтва до творення життя як живого мистецтва. Муза являється художнику у вигляді прекрасної пані, вродливої жінки, наслідком чого є уявлення Россетті про те, що земна жінка, в якій він впізнає свою музу, потребує втілення в мистецтві.

Особливістю мистецтва прерафаелітів була специфічна естетична мова, мова синтезу всіх можливих видів мистецтв. У творчості Россетті синтез вербального і візуального експлікований найбільш повно та оригінально, доказом чого є жанр, в якому поет і художник працював постійно. Він настільки удосконалив мистецькі експерименти В. Блейка, що його «подвійні мистецькі роботи» (double work of art) можна вважати цілком новаторськими. Сонети до картин, написані ним у різні періоди творчої діяльності та включені в окремі збірки, а також в одну з найвідоміших його збірок «Будинок життя», є тим жанром, в якому його майстерність як інтелектуального поета і художника, втілилась з максимальною силою. Творчість Россетті засвідчує, що він вдавався до інкорпорацій, транспонування і трансформацій образів, мотивів і сюжетів у

літературі і живописі, що розуміється як трансмедіальна та трансформаційна інтермедіальність.

Д.Г. Россетті залишив велику кількість поетичних і живописних творів, і в дослідженні зроблена спроба їхньої класифікації за тематично-проблемним принципом. Нами виділені такі види робіт англійського митця:

1) взаємодоповнювальні сонети і картини на християнські мотиви (double work of art); 2) взаємодоповнювальні сонети і однойменні картини Россетті на сюжети античної міфології та артурівського циклу міфів; 3) сонети або картини, написані на твори інших художників або поетів або інспіровані духом їхньої творчості; 4) сонети як живопис, які не мають живописного відповідника у Россетті, але є «картиною у словах»; 5) картини як поезія.

Як приклад «подвійного мистецького об'єкту» проаналізовані однойменні сонети і картини «Прозерпіна» і «Венера Вертікordia» та було визначено, що у такий спосіб майстер доповнював і посилював смисли творів, які за формальними ознаками належали до різних видів мистецтв, а змістовно та естетично утворювали нерозривну мистецьку пару.

Д.Г. Россетті добре знав і любив європейську культуру, тому у своїй практиці звертався до літературних і живописних творів різних поетів, письменників і художників. У роботі проаналізовані інтертекстуальні та інтермедіальні зв'язки Россетті з життям і творчістю Данте Аліг'єрі, зокрема з його книгою «Нове життя», що дало можливість висновувати, що Россетті наслідував приклад Данте і створив образ англійської Беатріче, моделлю для якої послугувала коханка, а згодом і дружина митця художниця Елізабет Сіддал. Ми визначили, за допомогою аналізу картин («Блаженна Беатріче» та ін.) і сонетів Россетті, які включені в збірку «Будинок життя», що творчість і життя поєднувалися у Россетті через посередництво мистецтва, що визначало його побутову поведінку і його мистецький стиль.

Россетті любив і цінував творчість Дж. Боккаччо, твори якого також були для нього джерелом натхнення. Проаналізована картина Россетті «Видіння

Фьяметти» та однойменний сонет, яким вона супроводжувалась, засвідчують глибину і складність роботи митця з претекстами італійського письменника та оригінальність трансмедіальної інтермедіальності та інтермедіальних трансформацій, що оприявлені в названих роботах англійського майстра. Сонет є екфразисом, а картина – яскравим уособленням уявлень Россетті про Красу і Мистецтво та водночас прикладом автоінтертекстуальності і метатекстуальності, як ключових рис творчої манери Россетті. Доведено, що сонет Россетті «Весна Сандро Ботіччеллі» є зразком екфрастичного, «живописного» сонету і водночас прикладом інтелектуально-філософського твору, в якому виражені уявлення Россетті про життя, смерть і мистецтво.

Д.Г. Россетті не лише взаємодіяв з літературними текстами, але також і з роботами інших видатних художників, картини яких надихали його на створення поезій і власних живописних робіт. Особливою увагою англійця користувалися картини ранньоренесансних італійських художників, зокрема С. Ботіччеллі, що знайшло відображення в сонетах Россетті.

У роботі була доведена думка про укоріненість прерафаелітів і Д.Г. Россетті зокрема в англійську та, ширше, європейську культурно-художню традицію. Прерафаеліти плекали національне минуле, вивчали і запозичували, актуалізували та оновлювали середньовічні сюжети, мотиви та образи, надаючи їм другого життя. Вони орієнтувались на досягнення як англійських митців (Т. Мелорі, В. Блейка, С.Т. Колріджа та ін.), так і захоплювались творчістю європейських художників, поетів і письменників часів Раннього Ренесансу. Проаналізовані живописні та поетичні роботи прерафаелітів (Дж.Е. Міллеса, Е. Бьорн-Джонса, Дж.В. Вотергауза, А. Г'юза та ін.) дозволяють говорити про «артурівське відродження» в мистецтві і культурі вікторіанської Англії. Слід відмітити, що прерафаеліти разом з іншими представниками англійського романтичного руху, зокрема Дж. Кітсом та їхнім сучасником поетом А. Теннісоном, також захопленим середньовічною історією та культурою, сформували яскраву тенденцію вікторіанської культури, яка стала

мейнстримом та вплинула на формування естетизму як оригінального явища епохи декадансу.

Проведений аналіз робіт прерафаелітів, зокрема Д.Г. Россетті, засвідчує, що прерафаеліти працювали в межах естетики романтизму, однак поетика їхніх творів оприявнює стратегії реалістичного типу творчості, що за вікторіанських часів стало справжнім культурним феноменом.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аліг'єрі, Данте. (1965). Нове життя. Київ: Вид-во художньої літератури «Дніпро». 140 с.
2. Анненкова, О.С. (2024) Історія англійської літератури: від Середньовіччя до Романтизму. К.: Основи. 328 с.
3. Бал, М. (2012). Візуальний есенціалізм та об'єкт візуальних досліджень. Логос. № 1 (85). С. 212-249.
4. Бербенець, Л. (2018) Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій. Література на полі медій. Зб. наук. пр. відділу теорії літератури та компаративістики Ін-ту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т.І., Сиваченко Г.М. Київ. 633 с. С. 66-88.
5. Вайсшайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтв. Сучасна літературна компаративістика: стратегія і методи. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 372–410.
6. Вислоух, С. (2008). Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв. Теорія літератури в Польщі: антологія текстів / за заг. ред. В. Моренця. К.: ВД «Києво-Могилянська академія. С. 309-321.
7. Гаврилюк Н. Інтермедіальність, інтертекстуальність, візуальність // Матеріали конференції «Актуальні проблеми літературознавчої термінології». Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет, 2017. Т. 2. С. 43–46.
8. Генералюк Л. Виклики екфразису/ Література на полі медій. Зб. наук. пр. відділу теорії літератури та компаративістики Ін-ту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т.І. , Сиваченко Г.М. Київ. 633 с. С. 184-199.
9. Геймей, А. (2012). Культурологічна компаративістика: інтерпретація та екзистенція. Захід – Схід: основні тенденції розвитку

сучасного порівняльного літературознавства: антологія. Заг. ред. Л.В. Грицик. Донецьк: Ландон-XXI, 2012. С. 114–121.

10. Гурдуз, А. (2005). Українська літературна компаративістика: етапи розвитку. Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. № 6. С. 90–98. 17.

11. Денисова, Т.Н. (2005). Літературна компаративістика. Нариси про американську компаративістику. Київ : Фоліант. Вип. 2. 37 с. 18.

12. Денисова, Т.Н. (2005). Наука «компаративістика» в сучасному трактуванні. Літературна компаративістика. Київ : Фоліант. Вип.1. С. 10–26.

13. Кітс, Дж. (1819). Вечір святої Агнеси. URL:  
<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3324>

14. Кочерга, С., Вісич О. (2023). Літературознавча інтермедіальність: генеза і сучасні горизонти. Навчальний посібник для здобувачів вищої освіти Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія». 286 с.

15. Крістева, Ю. (1996). Stabat Mater. Антологія світової літературно-критичної думки / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис. С. 495-509.

16. Крисовський, О. (2012). Література і живопис у порівняльних дослідженнях // Захід і Схід : основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства: антологія / за заг. ред. Л. Грицик. Донецьк: Ландон XXI. С. 104–113.

17. Лессінг, Г.Е. (1968). Лаокоон. К.: Мистецтво. С. 159-168.

18. Література і образотворче мистецтво. (1971). Київ: Вид-во Київ. ун-ту. 130 с. : іл.

19. Література на полі медій. (2018). Збірка наук. пр. відділу теорії л-ри та компаративістики Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Т. Гундорова, Г. Сиваченко. Київ. 633 с.

20. Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Київ: ВД «Стилос, 2011. Ч. 1. 296 с.; Ч. 2. 448 с.

21. Мочернюк, Н. (2013). Художній простір у контексті інтермедіальності (поезія та образотворче мистецтво). Питання літературознавства. № 87. С. 219-229.
22. Наливайко, Д.С. (2009). Інтродукція. Національні варіанти літературної компаративістики. Київ : Видавничий дім «Стилос». С. 5–19.
23. Наливайко, Д.С. (2002). Літературознавча компаративістика: стан, проблеми (Чи потребує оновлення порівняльне літературознавство в Україні?). Слово і час. № 2. С. 25–26.
24. Наливайко, Д.С. (2003). Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. Слово і час. № 6. С. 7-19.
25. Наливайко, Д.С. (2006). Теорія літератури й компаративістика. Київ: Видавничий дім Києво-Могилянська академія. 347 с.
26. Просалова, В. (2013). Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. Філологічні семінари. Вип. 16. С. 46-53.
27. Раскін, Дж. (2021). Лекції про мистецтво. СПб., Азбука. 448 с.
28. Ремак, Г.Г. (2009). Літературна компаративістика: її визначення та функції. В кн.: Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія (2009). За заг. ред. Дмитра Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія. 487 с. С. 44-58.
29. Свєрбілова, Т.Г. (2020). Від літературної компаративістики до транскультурних та медіакультурних компаративістичних студій. URL: [https://www.academia.edu/37675742/Від\\_літературної\\_компаративістики\\_до\\_транскультурних\\_та\\_медіакультурних\\_компаративістичних\\_студій.pdf](https://www.academia.edu/37675742/Від_літературної_компаративістики_до_транскультурних_та_медіакультурних_компаративістичних_студій.pdf)
30. Сиваченко, Г.М. (2017). Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина». Слово і час. № 2. С. 3-19.
31. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія (2009). За заг. ред. Дмитра Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія. 487 с.
32. Фесенко, В.І. (2014). Література і живопис. Інтермедіальний дискурс. К.: Видавничий центр КНЛУ. 188 с.

33. Франко, І. (1981) Із секретів поетичної творчості. Повне зібрання творів у 50-и томах. К.: Наукова думка. Т. 31.
34. Blake, W. (1794). *The Songs of Innocence and Experience*. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1934/pg1934-images.html>
35. Antinucci, R. (2009-2010). "Amulet, talisman, and oracle": Dante Gabriel Rossetti and the Dichotomies of Feminine Beauty. *Rivista di Studi Vittoriani*, Anno XIV-XV, Fasc. 28-29, 57-69.
36. Camilletti, F. (2019). *The Portrait of Beatrice*. Dante, D.G. Rossetti and the Imaginary Lady. Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press.
37. Carrier, D. (1997). *Principles of Art History Writing*. University Park: Pennsylvania University Press.
38. Clüver, C. (2000). "Concrete Poetry and the Nerv Performance Arts: Intersemiotic, Intermedial, Intercultural" in Sponsler, Claire, and Chen, Xiaomei (eds.): *East of West. Cross-cultural Performance and the Staging of Difference*, New York. Pp. 33-61.
39. Cooper, J.N. (2012). *Dante Gabriel Rossetti and the romance of loss*. Masters Theses. Florida: Rollins College.
40. Donnelly, Br. (2010). Sonnet – Image – Intertext: Reading Rossetti's *The Childhood of Mary Virgin and Found*. *Victorian Poetry*. Vol. 48 (4). Pp. 475-488.
41. Ellis, S. (1983) *Dante and English Poetry: Shelley to T. S. Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press.
42. Hansen-Löve A.A. *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst - am Beispiel der Russischen Moderne / A.A.Hansen-Löve // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach. – Wien, 1983. Sonderbd. 11. – S. 291–360; 12.*
43. Helsinger, E.K. (2008). *Poetry and the Pre-Raphaelite Arts*. Dante Gabriel Rossetti and William Morris. New Haven & London, Yale University Press. 335 p.

44. Helsinger, E. (2022). Picturing Music: Doubling Ekphrasis in Six Rossetti Sonnets. *Journal of Victorian Culture*, volume 27, issue 2, 216-235.
45. Heffernan, James A.W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: The University of Chicago Press.
46. Hoffman, J. (2014). Dante Gabriel Rossetti's Bad Photographs. *Victorian studies*. Vol. 57. No. 1 (Autumn 2014). Pp. 57-87.
47. Huseby, A. K., Witcher H. B. (2020). Introduction: Defining Pre-Raphaelite poetics. *Defining Pre-Raphaelite Poetics*. Ed. by H. B. Witcher and A. K. Huseby. London, Palgrave Macmillan. Pp. 16–44.
48. Keats, J. (1819). La Belle Dame sans Merci. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44475/la-belle-dame-sans-merci-a-ballad>
49. Kundu, P. (2013). Muse turned «femme fatale» in D.G. Rossetti's painting and poetry. *Journal of Literature and Art Studies*, 3 (12), 772–786.
50. Lara-Rallo, C. (2012). Ekphrasis Revisited: Crossing Artistic Boundaries. *Relational Designs in Literature and the Arts. Page and Stage, Canvas and Screen*, edited by Rui Carvalho Homem. Rodopi - Brill, Pp. 97-108.
51. Lee, J.J. (2006). *Venus Imaginaria: reflections on Alexa Wilding, her life, and her role and muse in the works of Dante Gabriel Rossetti*. PhD Theses. University of Maryland, College Park.
52. Lottes, W. (1978). "Take out the Picture and Frame the Sonnet". *Rossetti's Sonnets and Verses for his Own Works of Art. Anglia*. Vol. 96. Pp. 107-135.
53. Manzari, Fr. (2020). «The noblest painting is a painted poem»: translating to paint. *Dante Gabriel Rossetti reading Dante. Between*, 10(20), 222-243. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/4208> URL: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4208/4547>
54. Mahoney, Kr. (2010). Work, Lack, and Longing: Rossetti's "The Blessed Damozel" and the Working Men's College. *Vol. 52. No. 2. Pp. 219-248.*

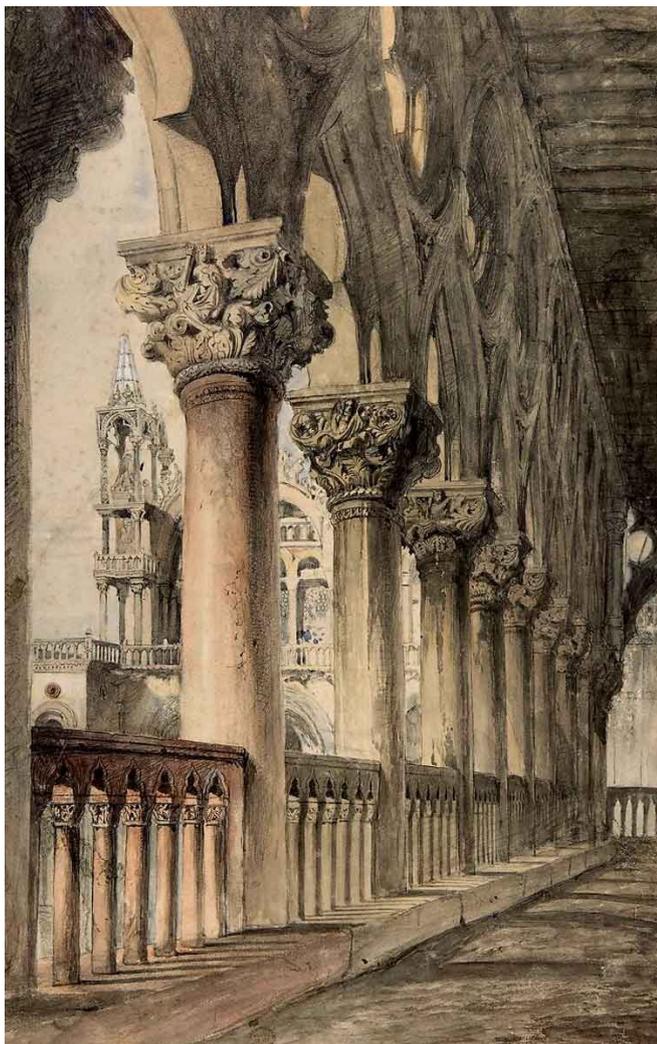
55. Marsh, J. (1985). *The Pre-Raphaelite Sisterhood*. New York: St. Martin's Press.
56. McGann, J.J. *Dante and Rossetti: Translation, Pastiche, Ritual, Fate*. URL: <https://library.oapen.org/bitstream/id/fe280689-5b9a-4684-8b74-f129176427ee/9781913739010.pdf>
57. Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 462 c.
58. Morillo, E.D. (2020) *The Pre-Raphaelites and their Keatsian Romanticism: An Analysis of the Renderings of The Eve of St Agnes and Isabella*, in *Complutense Journal of English Studies* 28, 11-21.
59. Morris, W. (1858). *The Defence of Guenevere and Other Poems*. URL: [https://www.gutenberg.org/files/22650/22650-h/22650-h.htm#Page\\_19](https://www.gutenberg.org/files/22650/22650-h/22650-h.htm#Page_19)
60. *Oxford Companion to English Literature*. (2000). Ed. By M. Drabble. Sixth ed. Oxford University Press. 1184 p.
61. Pater, W. (1883) *Dante Gabriel Rossetti*. URL: [https://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1883\\_pater1.html](https://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1883_pater1.html)
62. Pater, W. (1998). *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Oxford: University press. 174 p.
63. Rajewsky, I.O. (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. Numéro 6, automne. P. 43–64.
64. Raskin, J. *Modern Painters*. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/29907/pg29907-images.html>
65. Raskin J. *Pre-Raphaelitism*. URL: <https://en.wikisource.org/wiki/Pre-Raphaelitism>
66. Rossetti, D. G. (1884). *The Poetical Works*. New York: Thomas Y. Crowell & Company. 350 p.
67. Rossetti Archive. URL: <https://www.rossettiarchive.org/docs/ac-phythian.1905.rad.html>

68. Rossetti, D.G. The House of Life. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/3692/pg3692.html>
69. Rossetti, D.G. (1850). Hand and Soul. In: The Germ. URL: <https://www.gutenberg.org/files/17649/17649-h/17649-h.htm#germ1.04>
70. Rossetti, W.M. (1889). Dante Gabriel Rossetti as designer and writer. London: Forgotten Books.
71. Sasso, E. (2013). William Morris's Mediaevalism between Dante and Boccaccio: A Cognitive Approach to Literature. *Journal of Anglo-Italian Studies*. Vol. 12. Pp. 157-171.
72. Scott, D. (1988). *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century. France*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
73. Singh, Dh.K. (2022). Painting in Poetry and Poetry in Painting: Aesthetic Reflections in D.G. Rossetti. *The Creative Launcher*. Vol. 7. No. 3. Pp. 58-75.
74. Straub, J. (2022). Intermedial Configurations in Dante Gabriel Rossetti's Reception of the Vita Nuova. In book: *The Afterlife of Dante's Vita Nova in the Anglophone world*. New York: Routledge. 262 p. Pp. 107-120.
75. Tennysson, A. (1842). The Lady of Shalot. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45360/the-lady-of-shalott-1842>
76. The Germ. URL: <https://www.gutenberg.org/files/17649/17649-h/17649-h.htm>
77. Tinkler-Villani, V. (2009). The Italianate Aspect of the Pre-Raphaelite Journal *The Germ*. *Journal of Anglo-Italian Studies*. Vol. 10. Pp. 113-124.
78. Tsoumas, J. (2015). Love and Melancholic Art: The Sombre Beauty of Jane Burden-Morris as the Symbol of Womanhood in Dante Gabriel Rossetti's Works. *SAJAH*, 30, 1, 1-11. [in English]. <https://journals.co.za/doi/epdf/10.10520/EJC184192>
79. Zasempa, M. (2008). *The Pre-Raphaelite Brotherhood: painting versus poetry*. Katowice, University of Silesia. 237 p.

80. Villar, J.-M. M. (2009). "Through this man and me hath all this war been wrought": Reflections on the Rise and Fall of Camelot in Dante Gabriel Rossetti's *Arthur's Thumb*. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Ano XIV. Nº 41. P. 1-16.
81. Walzel, O. (1920). *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin.
82. Waugh, E. (1991). *Rossetti: his life and work*. London: Methuen.
83. Wilde, O. (1891). *The Critics as an Artist*. URL: <https://archive.org/details/TheCriticsAsArtistByOscarWilde/page/n7/mode/2up>
84. Wolf, W. (1999). *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopy. 272 p.
85. Wolf, W. (2005). *Intermediality* // *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* [ed. David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan]. – London: Routledge. Pp. 252–256.

## ДОДАТКИ

1. Дж. Раскін. Лоджія Палацу Дожей у Венеції (1848-1849).



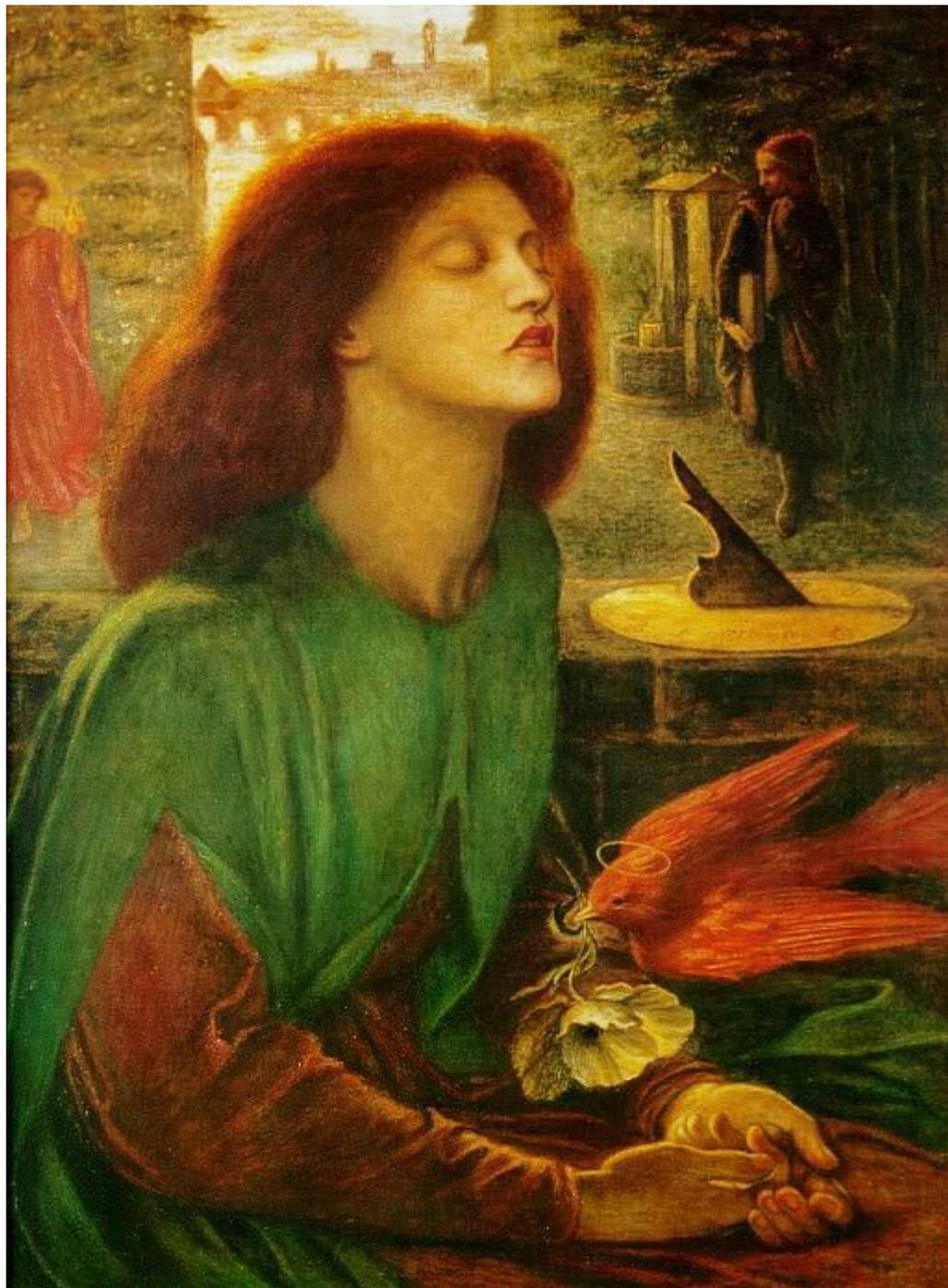
2. Д.Г. Россетті. Прозерпіна



3. Д.Г. Россетті. Венера Вертикордіа



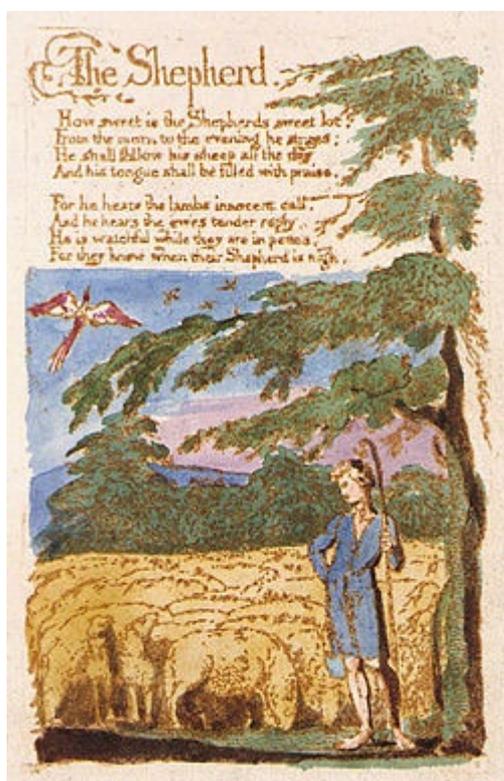
## 4. Д.Г. Россетті. Блаженна Беатріче



## 5. Д.Г. Россетті. Видіння Фьяметти



## 6. В. Блейк. Пастух /Пастир



## 7. В. Блейк. Пісня сміху



## 8. Д.Г. Россетті. Могила Артура



9. Е. Бьорн-Джонс. Останній сон Артура



10. Дж.В. Вотергауз. Леді Шалот, 1888



11. Дж.В. Вотергауз. Безжалісна красуня, 1893



## 12. А. Г'юз. Канун святої Агнеси

