



## Кинематографическая природа живописи английских прерафаэлитов

**А.В. Бернатоните**

кандидат искусствоведения, доцент

УДК 73.03

АННОТАЦИЯ

*В статье дан анализ специфики и особенностей стиля прерафаэлитов с точки зрения кинематографической образности. На основе творчества прерафаэлитов Милле, Россетти и Ханта их приемы описаны с позиций киноязыка (крупный план, последовательное деление композиции на определенные сюжеты внутри одной картины, создание особого настроения за счет использования деталей, создание фона как второго плана и др.), объясняющие гиперреалистичность прерафаэлитов.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

евангельские сюжеты, гиперреалистичность, кинематографическая композиция, внутреннее видение, раскладка с прорисованными характерами, смысловая наполненность пейзажа

История живописи середины XIX века характеризуется определенной тенденцией, которая наблюдалась везде, где существовала Академия художеств. Новое поколение художников отказывалось от универсальных догм и стереотипов, проявлявшихся в использовании евангельских, исторических и мифологических линий в ортодоксально приемлемой и канонической форме. В России это привело к образованию объединения художников-передвижников, во Франции к импрессионизму. В Англии протест против условностей Королевской академии художеств активно выразили так называемые прерафаэлиты, которые объявили своими творческими ориентирами художников Раннего Возрождения до Рафаэля: Фра Анжелико, Перуджино, Мазаччо, Боттиччели и других Английских молодых художников в творцах этого периода привлекали естественность и отсутствие официоза, человечность и направленность на зрителя.

«Само слово *прерафаэлиты* говорит о низвержении современного им идеала и канона — Высокого Возрождения, который успел стать шаблоном и догмой. Прерафаэлиты обратили свои взоры к художникам Средневековья и Кватроченто — тем, кто творил до Рафаэля»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Босько Н. Прерафаэлиты и фотография // «Урал». 1997. № 7. С. 32

### Причины появления братства прерафаэлитов: их эстетические и стилевые особенности

Молодые английские художники-бунтари пришли в мир искусства для того, чтобы совершить в нем революцию, сломать привычные стереотипы, используя их таким образом, каким до сих пор не пробовал никто. Данный протест против догм Королевской академии художеств имел несколько иронический контекст, поскольку сюжеты они использовали «правильные», то есть библейские и мифологические мотивы не противоречили правилам, подача же материала взрывала художественные устои изнутри. Братство прерафаэлитов в основе своей состояло из трех художников — Джона Эверетта Милле, Уильяма Холмена Ханта и Данте Габриэля Россетти, оно возникло в 1848 году из желания вернуть искусству смысл. К названным творцам примыкал еще ряд художников, менее известных — Форд Мэдокс Браун, Эдвард Коли Бёрн-Джонс, Уильям Моррис, Артур Хьюз и другие, которых в истории искусств принято называть сочувствующими. Объединение прерафаэлитов именовало себя *братством*.

Прерафаэлиты пытались создать ореол некой тайны вокруг себя и безусловной романтики, что выразилось в отдельных элементах конспиративности (они придумали себе даже аббревиатуру), а «в сознании молодых англичан понятие *братство* связывалось с жадной духовного обновления, взрывающего банальность и консерватизм викторианского общества»<sup>2</sup>. В искусствоведении существует любопытная культурная параллель прерафаэлитов с предшественниками. «Прерафаэлизм — отпрыск немецкого и французского романтизма. Но время сделало свое дело; на романтизм повлияло, кроме того, и настроение разных народов; поэтому английский потомок имеет очень слабое сходство с немецким своим прародителем»<sup>3</sup>.

Именно принцип обретения смысла лежит и в основе обращения к Библии, мифам и литературным первоисточникам, то есть, следуя правилам, прерафаэлиты эти правила отвергали, именно в этом и заключался основной и принципиальный подход к заданным схемам. Для того чтобы создать новую картину мира, необходимо существование старой, а потому на первый взгляд стилистика прерафаэлитов кажется практически канонической и абсолютно не противоречащей привычным и устоявшимся в живописи того времени образцам. «Чтобы воспроизвести манеру великих итальянских художников, творивших до Рафаэля, живописцы Братства делали скрупулезные этюды тонов с натуры, воспроизводя их насколько возможно ярко и отчетливо, и писали свои картины на влажном белом грунте. Они

<sup>2</sup> Нордау М.  
Прерафаэлиты //  
Вырождение. М.:  
Республика, 1995.  
С. 4.

<sup>3</sup> Мосин И.  
Прерафаэлизм.  
Иллюстрированная  
энциклопедия. СПб.:  
Кристалл,  
2006. — 63 с.

<sup>4</sup> Поэтический мир прерафаэлитов / The poetic world of the Pre-Raphaelites. М.: Центр книги Рудомино, 2013. С. 5.

увеличивали размеры полотен, чтобы уместить человеческие фигуры и предметы в их натуральную величину. В своем желании писать исполненные истины, глубоко значительные сюжеты они обратились за вдохновением к Библии»<sup>4</sup>.

Таким образом, можно сделать вывод, что бунт прерафаэлитов изначально был каноническим. Герои и их поступки, и вещественные детали внутри произведения характеризуются естественностью. Этот протест оказывается в самой структуре произведения, а также в его композиции, принципах и последовательности создания картины.

### **Картина мира у прерафаэлитов и выражение ее принципов в подходе к каноническим сюжетам**

Специфической, но закономерной особенностью стиля прерафаэлитов стало обращение к евангельским сюжетам с реалистической точки зрения. Библейские образы были лишены пиетета в их подаче: обычные, живые, измотанные судьбой лица, грубые руки и далекие от совершенства тела. История живописи не могла воспринять внеканоническую подачу христианских образов, скандал не заставил себя ждать, в силу чего единственный из прерафаэлитов, признанный официально Королевской академией художеств — Милле — был с позором из нее изгнан за картину «Христос в доме своих родителей» (1849 год; автору было 20 лет). Важно отметить, что Милле интересовал не ортодоксальный сюжет судьбы Божьего сына, а то, что было до этого признания, то есть в обыкновенной человеческой жизни Христа. По этому же пути видения и изображения библейских сюжетов пошли и его последователи. В картине Ханта «Тень смерти» (1870–1873 гг.) в центре изображен Христос, «репетирующий» свою смерть и вознесение в плотницком рабочем помещении. А Россетти в своей картине *Esse Ancilla Domini* (Благовещение; 1849–1850 гг.) показывает явление Архангела Гавриила с вестью

Джон Эверетт Милле.  
«Христос в доме  
своих родителей»  
(1849)



к простой девушке Марии, которая станет матерью сына Божьего, но в ней нет ничего святого, и художник концентрирует внимание зрителя на ее смущении. «Такой необычный подход, ввергнувший в ярость многих любителей искусства, соответствовал намерению прерафаэлитов писать кар-

<sup>5</sup> Там же. С. 28.

тины правдиво»<sup>5</sup>. В данном контексте речь идет не о натурализме или реализме, а о личном восприятии художником библейских персонажей.

Прерафаэлиты, вступая в отчаянную борьбу с академизмом, где все попытки отойти от классических образцов предавались анафеме, предпринимают попытку представить, как могли бы выглядеть исторические (библейские) персонажи в реальной жизни. Парадокс в подаче материала подобным образом заключается в том, что как Миф, так и Библия приобретают у прерафаэлитов тело настолько осязаемое, что зритель верит в реальность происходящего с безусловной убежденностью. Прерафаэлиты рисуют не чудеса, а их обратную сторону — простоту, ограниченность и естественность существования Сына Божьего и его сподвижников в теле человеческого. При этом меняется и структура композиции, картина превращается в кадр, где все находится в движении и постоянной трансформации.

Поскольку множество деталей, выписанных и поданных тщательно и кропотливо, меняет поверхностный взгляд зрителя, который всматриваясь в них, корректирует и собственное впечатление от увиденного. В итоге происходит сокращение перспективы, зритель оказывается в пространстве картины, то есть ничто его не отделяет от изображенного и видимого.

Прерафаэлиты не просто пишут с натуры, они используют в качестве натурщиков людей, которых хорошо знают и с психологической, и с физиологической точек зрения. Более того, художники Братства практически не проводят границ между реальностью и изображением, для них сюжет их картин более осязаем, чем какие-то повседневные моменты и вещи. Убежденность в реальности изображенного настолько сильна, что они свои сюжеты переносили в реальность, как, например, отношения Россетти и Лиз Сиддал (именно она послужила моделью для создания «Офелии» Милле) даже при поверхностном рассмотрении похожи на сюжеты шекспировских



Джон Эверетт Милле.  
«Офелия» (1852)

трагедий. Но Милле по сути переписывает эмоциональный фон Шекспира. «Миллес рвал с традицией изображения этого сюжета, лишая образ Офелии классического сочетания трагизма с соблазнительностью, которое можно найти, например, у Делакруа. На этой картине лежит невыразимый, производящий гипноти-

<sup>6</sup> Де Кар Л.  
 Прерафаэлиты:  
 Модернизм по-  
 английски. М.:  
 Астрель, 2002. С. 43.

ческое впечатление груз болезненности...»<sup>6</sup>. Эта картина стала пророческой для надрывно истеричных отношений Россетти и Сиддал. Милле своей картиной предсказал будущее влюбленных, уподобив их страсти шекспировским. Прерафаэлиты делали жизнь живописной, а живопись — жизненной, несмотря на кажущуюся отрешенность и вычурность сюжетов.

Оригинальность и вместе с тем отсутствие пафоса и позерства, искренность в сочетании с самодостаточностью, образованность без снобизма и непохожий на общепринятый в истории искусств взгляд на живопись притягивали к прерафаэлитам интересных личностей (например, Лоуренс Альма-Тадема, один из самых высокооплачиваемых художников того времени, который изменил цветовую составляющую своих картин, вдохновившись полотнами прерафаэлитов).

### **Стилевые особенности пейзажа у прерафаэлитов**

За десять лет до французских импрессионистов художники Братства прерафаэлитов не просто вышли на натуру в надежде по-новому запечатлеть привычную картину. Прерафаэлиты уезжали в дальние края в поисках природы. Чистых пейзажей в жанровом понимании у них немного, поскольку их интересовало чаще всего, как и романтиков (влияние пейзажной живописи Уильяма Тернера на прерафаэлитов безусловно), экстремальное состояние природы, и они его находили. Но теперь, в отличие от романтиков, не в буре, огне или разрушительных силах природы, а в воде и ветре, поскольку именно в этих стихиях местоположение героя в пространстве не оказывается противоестественным. Их взгляд на природу отличался парадоксальностью и в контексте видения, и в аспекте передачи определенных состояний. Они, как и импрессионисты, пытались передать первое впечатление, но фиксировали не увиденное, а то, что отпечатывалось в сознании, и потому пейзажи прерафаэлитов отличаются четкостью, тщательностью и практически гиперреалистичностью.

В том, что касается композиции и сюжета, художники поступали оригинальным образом, помещая героя в уже нарисованный пейзаж. Так, сначала был нарисован (со всей тщательностью) пруд, в котором утонула Офелия, а потом уже натурщица Лиз Сиддал была погружена в ванну и героиня, таким образом, оказалась «врисована» в водное пространство. По специфике подачи это аналогично наложению кадров, включая помещение актера в уже существующие декорации. В кинематографе есть прием, где сначала актер отрабатывает какую-то сцену вне необходимого пространства кадра, его снимают на пленку, а затем

при наложении совмещают игру актера с теми декорациями, которые должны быть в кадре по логике развития сюжета.

Если проследить особенности стиля и образ мыслей художников-прерафаэлитов в контексте восприятия и передачи природы, можно выделить ряд особенностей. Так, в пейзажах Милле практически нет контрастов, цветовое решение ограничивается оттенками зеленого и коричневого, почти отсутствует голубой, а небо и вода приобретают оттенки травы, деревьев, камней, то есть других элементов композиции. Водное пространство присутствует во всех пейзажных работах Милле и даже в некоторых портретах. Вода, по мысли художника, отражает внутреннюю природу человеческой души и интеллекта; это та стихия, которая наиболее точно характеризует личность и ее поступки. Ярким примером данного утверждения может служить портрет Джона Раскина. На заднем фоне — гора с четко прорисованными горными породами, и сверху вниз течет горный ручей. Фактура воды у Милле настолько повышенной плотности, что она больше похожа на шелковую ткань, нежели на зыбкую, едва ощутимую рябь импрессионистов.

У Ханта иной цветовой спектр. При подобной плотности и реалистичности фактуры он не только более широк, чем у Милле, но иногда предстает и далеким от реальности. Оттенки голубого, зеленого, коричневого с примесью фиолетового и сиреневого придают его картинам атмосферность и страстность. Структура же воды, при определенной доле неестественности (волны всегда складками), прорисовывается Хантом как стихия, не отражающая суть человеческих побуждений, но как впитывающая в себя все мысли, чувства, впечатления. У этого художника вода предстает мыслящим организмом, а в его пейзажах просматривается явное наличие мистического начала — природа мыслит, при том, что Хант из всех членов Братства был не просто ортодоксальным католиком, его вера граничила с фанатизмом. Россетти же не рисовал пейзажи, его интересовали человеческие характеры, а природные элементы (цветы, деревья, травы) служили лишь декоративным обрамлением тела или лица.

### **Кинематографические принципы и приемы, лежащие в основе эстетики прерафаэлитов**

Категория эстетики в понимании художественного пространства — актуальная искусствоведческая проблема, рассматриваемая в разных аспектах, в частности в работе И.И. Никитиной<sup>7</sup>. В эстетике прерафаэлитов, в их манере подачи фактуры отсутствуют реалистические принципы, и если исходить из их утверж-

<sup>7</sup> Никитина И.И. Художественное пространство как категория современной эстетики // Вестник ВГИК, май 2013, № 16. С. 66–81.

дения, что они пишут либо то, *как видят*, либо то, *что видят*, можно сделать вывод: они не только преобразуют реальность собственным внутренним видением, но скорее фиксируют представление о ней, нежели ее саму.

Если внутренний принцип эстетики Возрождения заложен в утверждении, что художники изображают мирское как священное, и образы простых женщин предстают практически в



Данте Габриэль  
Россетти. «Елена  
Троянская» (1863)

ореоле религиозного нимба, а у Мадонны взгляд и лицо живой женщины, то можно утверждать, что именно в этом возрожденческом посыле и содержится смысловой концепт прерафаэлитов в контексте освоения ими художественного пространства. Случайно увиденная ситуация трансформировалась в сознании художников. Так, например, лица прекрасных дам, которые буквально тиражировал Россетти, он находил случайно, на улице и в кабаках. Его творческий принцип — если встретилась необычная фактура, то ее необходимо запечатлеть для вечности. Простые девушки, часто из низших слоев общества, переносились им в прошлое,

превращаясь в прекрасных дам, безукоризненно совершенных в своей красоте. Их красота — земная и плотская — запечатлевалась во внутреннем, божественном величии.

Выхваченный из реальности объект, который чаще всего по стечению обстоятельств становится интересен художнику, — этот принцип «пойманной» и зафиксированной реальности является и характерной кинематографической чертой. Но главное тут — внутреннее видение художника, навязываемое зрителю, и через киновосприятие последний начинает по-другому смотреть на мир. Иначе говоря, режиссер диктует зрителю, *что и как* ему видеть. В контексте творчества прерафаэлитов данное утверждение приобретает особую актуальность, поскольку зритель и сейчас воспринимает их картины именно так, как они сами того хотели. Цветовое соотношение, структура композиции, расположение деталей внутри пространства картины — все программирует воспринимающего на определенное видение, которого добиваются сами художники. Особенно характерна в плане кинематографичности картина, имеющая и название кинематографичное. Это полотно Ханта «Английское семейство, обращенное в хри-



Уильям Холден Хант.  
«Английское семейство, защищающее христианского проповедника от преследований друидов» (1850–1851 гг.)

стианство, защищает христианского проповедника от преследования друидов» (1850–1851 гг.). Девять человек — композиционный центр этого полотна, но каждый персонаж направляет свои усилия на действия другого. Вместе с тем все они заключены в некое единство, которое в данном случае можно трактовать как кадр. Помимо множественности сюжетных линий внутри композиции, за ее пределами прорисованы отдельные планы и действия. Получается, что за лачугой, где происходит действие и идет доминирующая линия, Хант прорисовал как минимум пять отдельных мизансцен-кадров, каждое со своим сюжетным ядром. Это намек на будущие события в жизни миссионера, а перед зрителем разворачивается одновременно несколько сюжетов. Получается, что вся картина распадается на отдельные составляющие, что похоже на раскадровку. Герои полотна предстают как актеры, где каждый играет свою роль.

Хант прямолинейнее всех остальных художников нарушал композиционные условности, выступая против пирамидальности, более яркого освещения центральной фигуры и обязательного затемнения одного из углов, в итоге все эти устоявшиеся принципы казались неживыми.

Прерафаэлиты пытались изображать жизнь такой, какая она есть, вместе с тем реалистами их назвать сложно. Они выхватывали из повседневности сюжеты, трансформировали их в своем сознании и превращали в кинокадр, где все двигалось, дышало и было предельно настоящим. Реалистичность не совсем то понятие, которое характеризует стилистику прерафаэлитов; природность и естественность при определенном оттенке таинственного и недосказанного — вот, пожалуй, где кроется смысл их образности.

Милле, Россетти и Хант по сути составляли костяк Братства, являясь по своим принципам и особенностям творческой позиции бунтарями. «Среди английских живописцев XIX века очень мало бытописателей и почти нет борцов. Но эти реалии заставляли их творить красоту — красоту, которая изменит мир»<sup>8</sup>. Они обладали четкой творческой установкой и еще более твердой жизненной позицией. «Хант обладал верой, Россетти — умением говорить, Милле — талантом. Россетти был в большей мере

<sup>8</sup> Майорова Н., Скоков Г. Шедевры мировой живописи: Викторианская живопись и прерафаэлиты. М.: Белый город, 2008. С. 118.

<sup>9</sup> Швингхруст Э.  
Прерафаэлиты. М.,  
1995. С. 18.

поэтом, Милле — художником, Хант — христианином. Россетти хотел проповедовать, Хант — верить и заниматься серьезным трудом, практичный и амбициозный Милле хотел подняться над толпой и ничего не думал ни о проповеди, ни о вере<sup>9</sup>. Более 30 художников этого периода считали себя друзьями и единомышленниками прерафаэлитов.

Влияние и значение прерафаэлитов для английской и мировой культуры явно недооценено. Безусловно, что именно их эстетика прямо или косвенно сформировала вызывающе эротическое, со стремлением к условной реалистичности, творчество Обри Бердслея. Раскол стилистического единства в живописи, которое было обязательно и категорично, продиктованного Академией художеств, начинается именно с прерафаэлитов, и их можно назвать родоначальниками модернизма, суть которого состоит в свободе самовыражения художника. Викторианские революционеры открыли новый путь восприятия и воспроизведения действительности и ее трансформации в живописи. Гиперреалистичность, ставшая основной чертой стиля Братства, на самом деле имела природу не столько фотографичную, поскольку была лишена статики, сколько кинематографичную, так как была наполнена действием и движением. Прерафаэлиты одними из первых перерасставили акценты в зрительском восприятии и в мировидении художника, а вслед за ними стали формироваться модернистские тенденции в живописи. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Де Кар Л. *Прерафаэлиты: Модернизм по-английски*. — М.: Астрель, 2002. — 128 с.
2. Никитина И.И. *Художественное пространство как категория современной эстетики // Вестник ВГИК, май. — 2013. — №16. — С. 66-81.*
3. *Поэтический мир прерафаэлитов / The poetic world of the Pre-Raphaelites.* — М., 2013.—368 с.
4. Рескин Д. *Лекции об искусстве.* — М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2011. — 319 с.
5. Светлов И. *Прерафаэлиты.* — М.: Белый город, 2007. — 48 с.

#### REFERENCES

1. De Kar L. *Prerafaelity: Modernizm po-anglyski [Pre-Raphaelites: Modernism in English]*. — М.: Astrel, 2002. — 128 p.
2. Nikitina I.I. *Khudozhestvennoye prostranstvo kak kategoriya sovremennoy estetiki [Art space as category of a modern esthetics] // Vestnik VGIK, may. — 2013. — №16. — P. 66–81.*
3. *Poetichesky mir prerafaelitov [The poetic world of the Pre-Raphaelites]*. — М., 2013. — 368 p.
4. Reskin D. *Lektsii ob iskusstve [Lectures about art]*. — М.: B.S.G.-PRESS, 2011. — 319 p.
5. Svetlov I. *Prerafaelity [Pre-Raphaelites]*. — М.: Bely gorod, 2007. — 48 p.

# Cinematic Nature of English Pre-Raphaelites' Painting

**Ada Bernatonyte**

*PhD, associate Professor*

UDC 73.03

**ABSTRACT:** The range of problems, traversed in this article, is connected with the analysis of interrelation between means and forms in the pictorial art of Victorian England. This pictorial art denied all the canons and moved towards a new world vision, that is close to a Modernist art with the formal and visual ways of its own, characteristic of those used by filmmakers. Hence the evident connection between Pre-Raphaelite's and cinema aesthetics. The basic stuff of the analysis is taken from the works of those who formed the core of Pre-Raphaelite's brotherhood: John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti and William Holden Hunt. Their methods are compared to such aspects of cinema language as a close-up, sequential fragmentation of a composition into definite pieces within one picture, creation of a special mood by means of details' usage, creation of background as a back burner. As a result these methods of cinema language serve to explain Pre-Raphaelite's hyperrealism as a characteristic feature of this style.

The topicality of the article is related to the impact of different art forms on current cinema which is in search of new vehicles of expression. In order to understand their specifics, it is necessary to refer to their origin, since initially cinema used to be the synthesis of formal generic features of the other art forms, especially painting.

A scientific novelty of the article lies in finding parallels between Pre-Raphaelite's and cinema aesthetics. On the base of the analyzed stuff the author comes to the following conclusions:

- Pre-Raphaelites change the perspective in their works thus blurring a distance between a picture and a viewer out, so nothing can set the latter apart from the pictured and seen;
- The painters use a "storyboard" within their works, in keeping with the ideas which have been taken from reality; transform them mentally and turn into a shot where there is nothing static, and everything is on the move, a-changing under a viewer's look.

**KEY WORDS:** Pre-Raphaelites, Victorian England, evangelic plots, hyperrealism, frame composition, artist's inner viewing, storyboard, semantic content of landscape.