

Балаш Александра Николаевна

ХУДОЖНИК И ЕГО МОДЕЛЬ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА (ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ "ПРЕРАФАЭЛИТЫ: ВИКТОРИАНСКИЙ АВАНГАРД")

Статья посвящена сравнительному анализу инновационных тенденций в английской и русской художественной культуре середины XIX века, представленных на материале раннего периода в истории движения прерафаэлитов (1848-1853) и периода становления русской реалистической живописи (1860-е гг.). Гендерный кризис, ставший одной из наиболее значимых проблем эпохи, вызвал не только рефлексию в изобразительном искусстве, но и привел к трансформации и эмансипации роли женской модели в процессе позирования как осознанного соучастия в создании художественного образа. Особенности проявления этой тенденции в европейском и русском искусстве рассмотрены на примере истории создания знаковых произведений эпохи - "Офелии" Д. Э. Миллеса (1852) и "Утопленницы" В. Г. Перова (1867).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/12-3/2.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 12 (50): в 3-х ч. Ч. III. С. 17-21. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/12-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 008:001.8; 13.09

Культурология

Статья посвящена сравнительному анализу инновационных тенденций в английской и русской художественной культуре середины XIX века, представленных на материале раннего периода в истории движения прерафаэлитов (1848-1853) и периода становления русской реалистической живописи (1860-е гг.). Гендерный кризис, ставший одной из наиболее значимых проблем эпохи, вызвал не только рефлексию в изобразительном искусстве, но и привел к трансформации и эмансипации роли женской модели в процессе позирования как осознанного соучастия в создании художественного образа. Особенности проявления этой тенденции в европейском и русском искусстве рассмотрены на примере истории создания знаковых произведений эпохи – «Офелии» Д. Э. Миллеса (1852) и «Утопленницы» В. Г. Перова (1867).

Ключевые слова и фразы: Братство прерафаэлитов; Д. Э. Миллес; Э. Сиддал; русская живопись XIX в.; В. Г. Перов; гендер в искусстве и культуре; феномен артистизма в европейской и русской культуре.

Балаш Александра Николаевна, к. культурологии

Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств

alexandrabalash@gmail.com

ХУДОЖНИК И ЕГО МОДЕЛЬ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА (ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ «ПРЕРАФАЭЛИТЫ: ВИКТОРИАНСКИЙ АВАНГАРД»)[©]

Выставка «Прерафаэлиты: викторианский авангард», организованная галереей Тейт в 20012-2014 гг. как международный проект, осенью 2013 г. с большим успехом была показана в ГМИИ им. А. С. Пушкина и стала катализатором компаративистских размышлений об «авангардных» [1, с. 12-13], или «контркультурных» [5, с. 51] явлениях в русской и английской художественной культуре второй половины XIX века. Вслед за английскими коллегами, рассматривая Братство прерафаэлитов как радикальное художественное движение, направленное против устоев викторианской культуры и косных художественных традиций, препятствующих обновлению искусства и общества, отечественные исследователи нашли ему убедительные параллели в русской культуре второй половины XIX века – в искусстве членов «Товарищества передвижных художественных выставок» [10; 19] и движениях эстетизма рубежа XIX-XX веков [6].

Однако следовало бы хронологически углубить проводимые сопоставления, проследить их в момент зарождения новых тенденций – на рубеже 1840-1850-х в Англии, на который, собственно, и приходится деятельность Братства (1848-1853) как художественного объединения, и в 1860-е в России – в пореформенную эпоху, отмеченную в искусстве «Бунтом 14-ти», деятельностью Петербургской артели художников и появлением таких подлинно авангардных произведений как обличительные картины В. Г. Перова. Разведенные на десятилетие, эти стартовые периоды радикальных выступлений английских и русских художников отличала полимическая резкость и однозначность творческого жеста, что нередко приводило к вызывающим решениям как в поиске новых средств выразительности, так и формировании новых стратегий художественной жизни в целом.

Данная статья посвящена именно этому начальному периоду в развитии «контркультурных» стратегий и их кросс-культурному контексту. Ее задача состоит в осмыслении и сравнении двух ярких художественных экспериментов, неразрывно связанных с обострившимися гендерными противоречиями в культуре викторианской Англии и пореформенной России и их проникновением в мастерскую художника. Два необычных позирования, связанных с созданием картин «Офелия» Д. Э. Миллеса и «Утопленница» В. Г. Перова, указывают на место и роль гендерной тематики в освобождающейся от диктата традиции и общепринятых ценностей артистической культуре середины – второй половины XIX века [18].

В связи со спецификой рассматриваемого материала и его источников: прежде всего, это живописные и графические произведения Д. Э. Миллеса и В. Г. Перова, литературные опыты самих художников (эссеистика В. Г. Перова), а также мемуарные свидетельства современников, поясняющие обстоятельства создания рассматриваемых произведений, – опыт историко-культурной интерпретации основывается на результатах искусствоведческого и текстологического анализа.

«Офелия» Джона Эверетта Миллеса (1852, Галерея Тейт, Лондон) – одна из наиболее известных картин, созданных в рамках движения прерафаэлитов, – стала этапной в его ранней истории. Резкое отторжение и неприятие первых программных работ Миллеса, декларировавших базовые эстетические принципы Братства, сменилось вниманием и признанием, с которым публика и критики встретили «Офелию» на выставке в Королевской Академии в 1852 году, что стало свидетельством изменения общественных настроений по отношению к прерафаэлитам в целом.

Выбор сюжета из Шекспира был традиционен для художников Братства, однако его композиционное решение носило новаторский характер. К образу Офелии неоднократно обращались и другие художники-прерафаэлиты: А. Хьюз (1852), Д. Уотерхаус (1894, 1910), но все они избегали показывать саму сцену гибели,

которую в пьесе подробно описывает королева Гертруда (В. Шекспир. Гамлет. Акт IV, сцена VII). Миллес, напротив, стремился визуализировать шекспировский текст, искал адекватного пластического решения для изображения перехода между жизнью и смертью, индивидуальностью и растворением в природном универсуме, чем и объясняется новаторство в композиционном решении картины.

Поэтика «Офелии» строится на принципах антиномии абстрактных геометрических форм, просматривающихся в прихотливом переплетении трав и ветвей, образующих подобие стрельчатых готических арок [15, с. 128-129], и натурализма отдельных природных мотивов, воспроизведенных с точностью таблиц графического гербария, тщательно составленного на основании перечня трав, данного в шекспировском тексте.

Тот же принцип амбивалентного представления обобщенно-идеальных и натуралистических черт использован художником и при создании образа героини. Офелия, утягиваемая тяжелым намокшим платьем в глубину вод, погружается в них с разведенными в стороны руками – традиционным жестом раннехристианских мучениц, в смерти отдающих себя Богу [20, р. 35], или статуй на старинных церковных надгробиях [16]. Однако этой универсальной христианской иконографии противостоит сам образ героини, имеющий очевидные портретные черты, индивидуализированный и характерный.

Стремление писать все элементы картины натурно достоверно стало причиной последовательных усилий со стороны Миллеса: летом 1851 года вместе с Холманом Хантом он отправляется в графство Суррей, работая на берегу реки Хогсмилл, затем покупает свадебное платье в лавке старьевщика, напоминающее тяжелые расшитые платья XVI века, а зимой 1852 года приглашает модель и устраивает в своей мастерской на Гауэр-стрит ванну для позирования, вода в которой подогревалась масляными лампами [23].

Усилия, затраченные художником на постановку модели и поиск адекватного природного мотива, кажутся подчас чрезмерными, если не сказать эксцентричными. Особенно желание писать натурщицу, одетую в старинное платье, в воде, зимой, пренебрегая ее здоровьем. Само это позирование, сложное и изнурительное, потребовавшее от модели истинного самопожертвования во имя искусства, стало одним из легендарных сюжетов в истории Братства.

Для Офелии Миллесу позировала Элизабет Элеонор Сиддал (1829-1962) – одна из ключевых фигур в ранней истории Братства. «Все члены братства прерафаэлитов были очень молоды, – писал об этом времени первый хронист и биограф прерафаэлитов Уильям Майкл Россетти, – и только две женщины могут быть названы как достаточно близко ассоциирующиеся с этим ранним движением... мисс Элизабет Элеонор Сиддал... другой была Кристина [Россетти]» [24, р. 71]. Появление Сиддал среди художников Братства прерафаэлитов было связано с ее необычной внешностью, выразительной и нехарактерной для канонов красоты викторианской. Высокая, очень стройная, с длинной шеей, большими выразительными глазами на худом лице и длинными волосами цвета светлой меди [21, р. 1-2]. Не красивая, но выразительная в глазах современников, в 1849 году она привлекла внимание Уолтера Деверелла, которому нужна была модель для картины по мотивам «Двенадцатой ночи» Шекспира.

В контексте морально-этических и социальных норм викторианского общества позирование, работа моделью была предосудительна, воспринимались как знак социального падения [ibidem, р. 5]. Однако Сиддал – дочь торговца скобяными товарами и модистка в шляпном магазине – пренебрегла этими общественными предостережениями, побуждаемая собственными творческими способностями и надеждой получить основы художественного образования в кругу прерафаэлитов. Тогда же произошло ее знакомство с Данте Габриэлем Россетти, с которым Сиддал навсегда связала свою судьбу, став его ученицей, возлюбленной и только в 1860 – официальной женой, вновь пренебрегая нормами викторианской эпохи, следуя импульсам артистизма и свободы в выражении личных чувств. Опыт Элизабет Сиддал стал одним из первых в попытке изменения гендерных ролей, которая примет более последовательные черты только к началу XX века [8].

Множество набросков, сделанных Россетти в мастерской с Элизабет Сиддал, раскрывают динамику их отношений, новых и провокационных для своей эпохи. Особенно примечателен набросок из собрания художественного музея Бирмингема, датированный сентябрем 1853 года, на котором изображена неожиданная ситуация смены традиционных гендерных ролей: художник позирует для своей бывшей модели, которая увлеченно работает за мольбертом. Россетти с некоторой долей самоиронии характеризует эту ситуацию, акцентируя напряженность и экзальтированную нервозность в положении собственной фигуры, которую можно объяснить непривычными для него обстоятельствами, с некоторой иронией характеризует он также целеустремленность и увлеченность в положении фигуры и жестах Сиддал, погруженной в творческую работу. Рядом с Россетти быстро раскрылись собственные творческие способности Сиддал как в живописи, так и в поэзии. С его помощью в 1855 году она получила внимание и финансовую поддержку Джона Рескина и стала единственной женщиной – участницей выставок прерафаэлитов 1857-1858 годов. Однако этот успех не смог до конца нивелировать сложный социальный статус молодой художницы. Даже семья Россетти, в творческой атмосфере которой зародились многие идеи Братства, сдержанно и настороженно относилась к Сиддал в связи с ее происхождением и положением. Разделяла это предубеждение и Кристина Россетти.

Переохлаждение во время одного из последних сеансов позирования для «Офелии» спровоцировало хроническую болезнь легких, постоянным средством лечения которой стал опиум. Неоднозначный социальный статус, напряжение, которое требовалось для выстраивания артистического диалога с Россетти, рождение мертвой дочери, глубокая депрессия и смерть от передозировки опиума в феврале 1862 года не подвели черту под судьбой Элизабет Сиддал, но дали толчок для рождения мифа о ней как о первой музе прерафаэлитов. Одним из творцов этого мифа стал сам Данте Габриэль Россетти, посвятивший смерти жены одно из лучших

своих произведений – «Beata Beatrix» (1864-1870), похоронивший свои ранние поэтические произведения вместе с ней, а после решившийся вернуть и опубликовать их, потревожив ее прах.

Подготовительный набросок к «Офелии», сделанный Миллесом с головы лежащей Сиддал, позволяет предположить степень ее личного участия и заинтересованности в работе. Взгляд модели напряжен, в нем чувствуется интенсивная внутренняя жизнь, погруженность в образ и вовлеченность в идеалы Братства, воспринимавшего искусство как духовное служение карсоте. Несмотря на то, что в самой картине художник обобщил и немного сгладил индивидуальные черты и эмоциональные переживания модели, однако именно благодаря им образ Офелии обладает принципиально новым и современным звучанием, непохожим на все традиционные интерпретации, ярко воплощает идеалы Братства и роль всех участников творческого процесса – и художника, и модели – в достижении поставленной цели.

В дальнейшем в произведениях прерафаэлитов темы Вечной женственности и женской судьбы образуют две самостоятельные линии: мифологизированный образ девы, гибнувшей в воде (по поэме А. Тенниона «Леди из Шалот»), и трагическая история современной женщины, в силу тех или иных причин оказывшаяся за границами социальных норм («Пробудившийся стыд» Х. Ханта (1853), «Найдена» Д. Г. Россетти (1858)).

Кроме того, художники не оставили без внимания необычайно популярное среди современников лирическое стихотворение Томаса Гуда «Мост вздохов» (1844), посвященное судьбе современной Офелии (что подтверждает выбранный поэтом шекспировский эпиграф) в безучастном индустриальном городе. Поэт говорит о молодой женщине, отверженной семьей и обществом, обретающей покой в водах Темзы: «Павшая, павшая / В лоно беды, / Гибель избравшая / В толще воды... / В платье – как в саване; / В смерти – как в гавани; / Скорбь человеческая / К сердцу протянется, – / Женственность вечная!» [2, с. 597-600]. Точно указано и место случившейся трагедии – массивные арочные пролеты моста Ватерлоо, где сводили счеты с жизнью многие отчаявшиеся обитатели Лондона, из-за чего он и получил название «Моста вздохов». Среди этих несчастных было немало женщин: женские самоубийства стали отличительной чертой и острой социальной проблемой викторианской Англии [21].

В 1858 году после публикации полного собрания сочинений Т. Гуда Д. Э. Миллес создал офорт по мотивам «Моста вздохов» (собрание музея Виктории и Альберта), привлеченный современным поворотом темы Офелии. А в 1861 году «Мост вздохов» Т. Гуда был переведен на русский язык В. Г. Костомаровым и опубликован в июльской книжке «Современника» Н. Г. Чернышевским, на которого это стихотворение произвело большое впечатление [4, с. 76]. Затем это стихотворение в новом переводе появилось в антологии лирики Т. Гуда, составленной Д. Л. Михайловским. И, скорее всего, именно «Мост вздохов» привлек внимание Василия Григорьевича Перова в период напряженной работы над серией обличительных произведений, составивших эпоху в истории русской живописи, в ряду которых появилась картина «Утопленница» (1867, ГТГ).

Можно также предположить, что к выбору темы художника подтолкнула хроника происшествий в российской периодике тех лет. С газетных страниц постоянно сообщалось о небывалом росте суицидов, пик которых пришелся на 1860-1880-е годы и был порожден резкими социальными изменениями, связанными с модернизацией общества [9, с. 7]. Необычайным для православной страны и традиций национальной культуры был значительный рост женских самоубийств, что неоднократно обсуждалось на страницах авторитетных журналов. В «Дневнике писателя» за 1876 год Ф. М. Достоевский глубоко и эмоционально откликнулся на эту проблему, особо отметив запомнившуюся ему историю молодой швеи, которая выбросилась из окна, прижимая к груди икону Богоматери [3, с. 318]. Может быть, и сам Перов был свидетелем подобной ужасной сцены, о чем свидетельствуют два наброска из собрания ГТГ, приписываемые художнику [7, с. 166].

В 1881 г. В. Г. Перов подробно описал все обстоятельства работы над «Утопленницей» в рассказе «На природе. Фанни под № 30» (1881, опубликован в «Художественном журнале» в 1882). Фабула рассказа строится вокруг решения художника писать модель для картины с натуры, поиска ее в одном из больничных моргов Москвы и сеансов работы в этих достаточно специфичных обстоятельствах. Однако рассказ обретает свой подлинный смысл только тогда, когда в выбранной им «модели» художник узнает женщину непростой судьбы, с которой он столкнулся ранее при примечательных обстоятельствах.

Следует признать, что впечатления, полученные от работы на природе, были интенсивно осмыслены и переработаны В. Г. Перовым в окончательном варианте картины. При этом некоторые частные детали, поразившие воображение и хорошо запомнившиеся художнику, оказали существенное влияние на ее сюжетное и композиционное решение, тогда как персональные аспекты, связанные с личностью женщины, ставшей моделью для главной героини, были сознательно уведены за пределы полотна.

Перов вспоминал, как выбранное в качестве модели тело молодой женщины было перенесено в прозекторскую и небрежно брошено перед ним на пол, засыпанный песком. «Как-то ткнувшись головой и раскинув крестообразно руки, труп грузно шлепнулся о мягкий песчаный пол. Это был труп молодой исхудавшей женщины. Длинная коса ее раскинулась по песку, грудь обнажилась, рубашка завернулась выше колен...» [10, с. 21]. В этом циничном и безразличном жесте по отношению к умершей художник увидел отражение характернейших сторон современной русской жизни и тщательно сохранил их в своем произведении. А пренесенный в картину мотив крестообразно раскинутых рук в своей лапидарной простоте обрел евангельский страстной подтекст [13, с. 182], который дает возможность метафорического прочтения образа. Благодаря ему утопленница Перова – страдалаца, чьи муки завершены, а не преступница-самоубийца.

Служивший в морге старый солдат (художник отмечает его «шершавую» фактуру), его бесцеремонные хватки (бросил тело на пол, уселся на стол в прозекторской) помогли Перову найти облик и поведенческую

характеристику другого героя своей картины – городского, который, покуривая трубку, с будничным и безразличным видом сидит у тела утопленницы [17, с. 148-149]. Еще один безусловно значимый герой картины – город, в котором случилась гибельная катастрофа и где встающая заря дает надежду на ее примирение.

Работа над «Утопленницей» проходила летом 1867 года, а уже осенью картина была показана на Осенней выставке в Академии художеств, благоприветно встреченная как официальными лицами, так и прогрессивной критикой. Однако в 1881 г. в одном из немногих своих литературных опытов, в рассказе «На натуре», Перов вернулся к обстоятельствам создания картины, чтобы зафиксировать историю той женщины, которая стала его моделью.

События, определившие отношение Перова к своей модели, относились ко времени его обучения в МУЖВЗ (в то время – Училище живописи и ваяния Московского художественного общества). В конце 1850-х годов учитель Перова художник Е. Я. Васильев попросил помочь ему в поисках женской модели, необходимой для выполнения одного заказа. Было решено искать модель в домах терпимости, и в первом же подобном заведении, описанном Перовым с дотошностью физиологического очерка (а также зафиксированном в карандашном наброске, находящемся в собрании ГТГ), художники нашли необходимую им девушку. Сеансы позирования начались с реальной женской моделью, а не с замещающим ее натурщиком Училища, что сам Васильев воспринимал как большую удачу.

Следует отметить, что стремление русских художников середины – второй половины XIX века работать на натуре, с простыми моделями часто встречало прямое или скрытое непонимание и боязненное отторжение как в деревне, так и со стороны городских обывателей. «От этого не только чахнут люди, но и умирают», – услышал сам Перов от матери мальчика, приглашенного им позировать для картины «Тройка» [11, с. 14, 16]. Упорствуя в своем интересе к народным моделям, художник мог столкнуться не только с непониманием, но и с агрессией, как это было с И. Е. Репиным в поволжских деревнях, где он искал образы для «Бурлаков»: «Послухай-ка, что народ баит. Теперь, баит, он с тебя спишет, а через год придут с цепью за твоей душенькой и закуют, и погонят ее, рабу Божию, к Антихристу», «трое бурлаков, получивших от нас плату за сеансы, стали крестить на ладонях наши деньги», «бабы даже издали отворачивались, ...детям приближаться к нам запрещали» [14, с. 336, 340-341, 344].

Фанни, напротив, легко согласилась на позирование, и ее даже не смутило позировать обнаженной [10, с. 29]. Она комфортно чувствовала себя в мастерской, во время перерывов «садилась с голыми ногами, окутанная платком, в угол дивана» [Там же, с. 30], охотно вступая в беседу с художниками. «Фанни оставалась довольна, особенно тем, что с ней обходились не как с погибшим созданием, но как с девушкой, имеющей право на уважение» [Там же]. Пусть временно, на короткий срок она становилась моделью и музой, чувствовала себя полноправным участником художественной работы, которая сама по себе начала вызывать у нее определенный интерес.

Однако все было разрушено в миг, когда Фанни узнала, что с нее, с женщины, «которой нет спасенья» [Там же], пишут образ Богоматери. Вспышка глубокого, безысходного отчаяния, которую она затем пережила, поразила Перова [Там же, с. 31] и вызвала потребность записать ее историю, не вошедшую в картину. В этом отчаянии сконцентрировалось не только глубокое внутреннее осознание собственного падения и безысходности своей судьбы, но и глубокие пласты народного православия, живой веры, связанной с образом Богоматери. Столкновение этих пластов в душе Фанни, к которому ее подтолкнули обстоятельства позирования, и были причиной глубочайшего внутреннего потрясения.

Фанни покинула мастерскую, где на миг ее жизнь перевернулась. Она предпочла свое жалкое существование с неизбежной трагической развязкой тому, что было воспринято ею как недопустимое святотатство. Ее отказ быть моделью – уникальный, но для русской культуры все же весьма характерный выбор, основанный на глубоком внутреннем церковном смирении, не переводимый в реалии европейской художественной жизни. Судьба распорядилась так, что Фанни повторно, уже после гибели от чахотки пришлось стать моделью: в больничном морге, с номером на руке, заменившим ей имя.

Однако описанная Перовым этическая коллизия осталась за пределами картины: какой-либо намек на реальную историю «презренной» модели здесь был бы неуместен. Возможно поэтому, как бы подстраховывая себя, художник изобразил на пальце утопленницы обручальное кольцо, давая иное направление интерпретации истории героини картины. Отказавшись от разговора о реальной судьбе своей модели, Перов также отказался от изображения наиболее выразительных черт ее облика. И прежде всего от ее темно-красных волос, воспоминания о которых лейтмотивом проходят по тексту его рассказа, вызывая ассоциации с образом Марии Магдалины в творчестве Тициана [Там же, с. 29]. В памяти художника именно эта черта облика модели стала визуальной метафорой вечной женственности, сохраняющейся во всех, даже самых пограничных ее состояниях. Эта ассоциация была данью эстетизму, вниманием к экспрессивному содержанию образа, что было важно для Перова-живописца, но отвергнуто им в итоговом варианте обличительной картины. Как художник-шестидесятник В. Г. Перов предпочел социальную пользу красоте, но сохранил последнюю в своей визуальной памяти.

Подытоживая представленный в данной статье материал, можно сделать вывод о перспективности дальнейших компаративистских исследований в области контр-культурных тенденций 1850-1860 годов в английской и русской художественной культуре. Представляется, что сопоставимые явления данной эпохи наиболее корректно рассматривать с позиций контрапункта, поскольку варианты ответа национальных культур на сходные вызовы времени могут воплощаться в крайне оригинальной, почти диаметрально противоположной форме. Эстетизм программных работ Д. Э. Миллеса, его увлеченность метафорическим строем поэзии Шекспира, его весьма

опосредованный сложными культурными формами ответ на вызовы времени прямо противоположны сознательному самоограничению в живописных средствах, лапидарному упрощению смысловых коннотаций, кенозису пластической формы в поисках «последних ответов» на те же вопросы в творчестве В. Г. Перова.

Эмансипация женщины в семье и обществе, вызванная глубоким гендерным кризисом и поиском путей его преодоления в Европе и России в середине – второй половине XIX века, безусловно, являлась одним из наиболее значимых вопросов эпохи. Проникая в сферу искусства и художественной жизни, эта тенденция затронула не только и не столько отношения между моделью и художником, но, прежде всего, изменила отношение самой модели к искусству и творческому процессу, привела ее к осознанию своей креативной значимости в формировании образа. В крайних позициях активное соучастие модели в творческом процессе могло стать формой самопожертвования и сотворчества или привести к осознанному отказу от позирования, в чем убеждает история создания таких знаковых произведений эпохи как «Офелия» Д. Э. Миллеса и «Утопленница» В. Г. Перова.

Список литературы

1. Барринджер Т., Розенфельд Д. Викторианский авангард // Прерафаэлиты: викторианский авангард. М.: ГМИИ им. Пушкина, 2013. С. 12-25.
2. Гуд Т. Мост вздохов // Семь веков английской поэзии / пер. Е. Витковского. М.: Водолей, 2007. Т. 2. С. 597-600.
3. Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 г. Октябрь. III. Два самоубийства // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15-ти т. СПб.: Наука, 1994. Т. 13. С. 318-320.
4. Жаткин Д. Н., Холодкова Ю. В. Томас Гуд в русской литературной критике и общественной полемике 1860-х – начала 1880-х гг. // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2012. № 3 (23). С. 69-82.
5. Ильин А. В. Английское движение прерафаэлитов как «контркультурное» явление // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 8. Ч. 2. С. 51-55.
6. Ильин А. В. К проблеме идентификации «Эстетического движения» в контексте художественной культуры Великобритании последней трети XIX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 3 (41). Ч. II. С. 97-103.
7. Лясковская О. А. В. Г. Перов. М.: Искусство, 1979. 173 с.
8. Мелова Т. А. «Новая женщина» и гендерный кризис в Великобритании конца XIX – начала XX в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 1 (39). Ч. II. С. 126-129.
9. Паперно И. А. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 256 с.
10. Перов В. Г. На натуре // Перов В. Г. Рассказы художника. М.: Изд-во АХ СССР, 1960. С. 19-32.
11. Перов В. Г. Тетушка Марья // Перов В. Г. Рассказы художника. М.: Изд-во АХ СССР, 1960. С. 13-18.
12. Познанская А. В. Прерафаэлиты в России // Прерафаэлиты: викторианский авангард. М.: ГМИИ им. Пушкина, 2013. С. 180-188.
13. Поспелов Г. Г. Народовольческая серия Репина. К вопросу о евангельских подтекстах в русском искусстве второй половины XIX века // Русская художественная культура второй половины XIX века. М.: Наука, 1991. С. 179-202.
14. Репин И. Е. Далекое близкое. СПб.: Азбука-классика, 2010. 394 с.
15. Рескин Д. Семь светочей архитектуры. СПб.: Азбука-классика, 2007. 383 с.
16. Розенфельд Д. Офелия // Прерафаэлиты: викторианский авангард. М.: ГМИИ им. Пушкина, 2013. С. 79-80.
17. Стасов В. В. Перов и Мусоргский // Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3-х т. М.: Искусство, 1952. Т. 2. С. 133-152.
18. Феномен артистизма в современном искусстве / отв. ред. О. А. Кривцун. М.: Индрик, 2008. 217 с.
19. Шестаков В. П. Русско-английские художественные связи // Шестаков В. П. История английского искусства. М.: Галарт, 2010. С. 351-374.
20. Barlow P. Time Present and Time Past: The Art of John Everett Millais. Aldershot: Ashgate, 2005. 240 p.
21. Gates B. Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories. Princeton: Princeton University Press, 1989. 190 p.
22. Hawksley L. Lizzie Siddal: The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel. London: Carlton Publishing Group, 2008. 230 p.
23. Millais J. G. The Life and Letters of Sir John Everett Millais. London, 1899. V. I. P. 152-221.
24. Rossetti W. M. Some Reminiscences. N. Y., 1906. V. I. 564 p.

ARTIST AND HIS MODEL IN THE WESTERN EUROPEAN AND RUSSIAN CULTURE OF THE MIDDLE OF THE XIX CENTURY (BY THE MATERIALS OF EXHIBITION “PRE-RAPHAELITES: VICTORIAN AVANT-GARDE”)

Balash Aleksandra Nikolaevna, Ph. D. in Culturology
Saint-Petersburg State University of Culture and Arts
alexandrabalash@gmail.com

The article is devoted to the comparative analysis of innovative trends in the English and Russian artistic culture of the middle of the XIX century presented by the material of the early period in the history of the Pre-Raphaelite movement (1848-1853) and the period of the formation of the Russian realistic painting (the 1860s). The gender crisis, which became one of the most important problems of the epoch, caused not only reflection in visual art, but also led to the transformation and emancipation of women's model role in the process of posing as conscious complicity in creating an artistic image. The features of this trend manifestation in the European and Russian art are considered by the example of creating the significant works of the epoch – “Ophelia” by D. E. Millais (1852) and “The Drowned” by V. G. Perov (1867).

Key words and phrases: Pre-Raphaelite Brotherhood; D. E. Millais; E. Siddal; the Russian painting of the XIX century; V. G. Perov; gender in art and culture; phenomenon of artistry in the European and Russian culture.