

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ТЕОРІЇ І ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

ДИПЛОМНА РОБОТА

Освітнього рівня «бакалавр»

на тему:

**ВПЛИВ МИСТЕЦТВА ПРЕРАФАЕЛІТІВ НА
ХУДОЖНЮ ФОТОГРАФІЮ КІНЦЯ 19 ПОЧАТКУ 20
СТОЛІТТЯ**

Виконала: студентка IV курсу ФТІМ ОФН
напряму підготовки 6.020205 «Образотворче
мистецтво»
спеціалізації «Теорія та історія мистецтва»
КОТИК ЛЮБАВА ВАЛЕНТИНІВНА

Керівник: доктор філософії, старший викладач
Пітеніна Валерія Євгенівна

Рецензент: старший викладач, кандидат
мистецтвознавства Гомирева Олена Іванівна

Київ – 2023

Зміст

ВСТУП	2
Розділ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	5
1.1 ІСТОРИОГРАФІЯ.....	5
1.3 ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА.....	23
1.3 МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	25
Розділ 2. РИСИ РОЗВИТКУ ЖИВОПИСУ ТА ФОТОГРАФІЇ КІНЦЯ 19 ПОЧАТКУ 20 СТОЛІТТЯ.....	27
2.1 РУХ ПРЕРАФАЕЛІТІВ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА МИСТЕЦТВО КІНЦЯ 19 ПОЧАТКУ 20 СТОЛІТТЯ	27
2.2 ОСНОВНІ РИСИ ХУДОЖНЬОЇ ФОТОГРАФІЇ НА ЗЛАМІ 19 ПОЧАТКУ 20 СТОЛІТЬ	33
Розділ 3: ДІАЛОГ МИСТЕЦТВ: ПОРІВНЯННЯ ТА ВЗАЄМОВПЛИВ ФОТОГРАФІЇ ТА ЖИВОПИСУ В КОНТЕКСТІ РУХУ ПРЕРАФАЕЛІТІВ	37
3.1 ХУДОЖНІЙ ПОРТРЕТ У ФОТОГРАФІЇ ТА ЖИВОПИСІ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ	37
3.2 ПЕЙЗАЖ У ФОТОГРАФІЇ ТА ЖИВОПИСІ	46
3.3 ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ ДАНТЕ ГАБРІЕЛЯ РОССЕТТІ «ПРОЗЕРПІНА» ТА ЗАЙДИ БЕН-ЮСУФ «ЗАПАХ ГРАНАТУ	50
3.4 ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ ГЕНРІ ВОЛЛІСА «ЧАТТЕРТОН» ТА ДЖЕЙМСА РОБІНСОНА «СМЕРТЬ ЧАТТЕРТОНА»	57
3.5 ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ФОТО ГЕНРІ ПІЧ РОБІНСОНА ТА КАРТИНИ ВАЛЬТЕРА КРЕЙНА «ЛЕДІ З ШАЛОТТ»	62
3.6 ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ «ПОМОНА» ДЖУЛІЇ МАРГАРЕТ КЕМЕРОН ТА «МОННА ПОМОНА» ДАНТЕ ГАБРІЕЛЯ РОССЕТТІ.....	67
ВИСНОВОК	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	73
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	78
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ	82

ВСТУП

Актуальність теми.

Поява дагеротипії в 1839 році стала суттєвою подією для візуального мистецтва. Зміни, до яких призвела поява фотографії, не були одномоментними, але поступово вплинули на всі види образотворчого мистецтва. У другій половині 19 століття розгорнулися суперечки щодо місця фотографії в системі мистецтв. Але й були поставлені під сумнів деякі засади реалізму в мистецтві. Використання фотографії як підготовчого методу для живопису також вплинуло на мистецьку практику другої половини 19 століття. Процес становлення фотографії як мистецтва співпав у часі з творчими пошуками художників-прерафаелітів. Дослідження впливу мистецтва прерафаелітів на художню фотографію допоможуть зрозуміти, які елементи мистецтва були перейняті фотографами і як це вплинуло на їхню техніку та стиль. Дослідження взаємозв'язку фотографії та творчості художників-прерафаелітів актуальне для розуміння генези фотографії як виду образотворчого мистецтва. Це набуває додаткової актуальності зараз, коли фотографія стає все більш вагомим творчим методом в сучасному мистецтві.

Прерафаеліти були новаторами у вікторіанському мистецтві. Створення братства відбулося вже після публікації праць Луї Дагера, тож особливо цікаво вивчати як такий натуралістичний живопис розвивався на рівні з процесами, здатними за короткий проміжок часу ідеально відтворити реальність. Дослідити історичний контекст цієї теми важливо і для сучасних художників та дизайнерів, які зустрілися з подібною ситуацією: можливістю генерувати картини та дизайн концепти за короткий проміжок часу. Відповідно, актуальним є дослідити вплив мистецтва прерафаелітів на художню фотографію кінця 19 початку 20 століття.

Відкритими питаннями, які варто було б дослідити в цій науковій роботі, є, наприклад, питання конкретизації впливу мистецтва прерафаелітів на

художню фотографію, які елементи стилю, тематики чи композиції були перейняті фотографами. Також важливо розкрити питання: які фотографи показали найбільш виразний вплив прерафаелітів у своїй творчості і чи вплинули ці фотографи на подальший розвиток прерафаелітів, яка роль мистецтва прерафаелітів у формуванні естетики художньої фотографії; а також виділити реакції фотографів на мистецтво прерафаелітів і які їхні техніки та методи можна пов'язати з стилем мистецтва прерафаелітів.

Основною **метою** роботи є дослідити та проаналізувати загальні історичні контексти мистецтва прерафаелітів та фотографів кінця 19 початку 20 століття, використовуючи різноманітні методи дослідження.

Завдання:

- Опрацювати та проаналізувати наявні дослідження, які стосуються як загального вивчення історії мистецтва прерафаелітів та фотографів, так і вужчі праці, що розглядають якісь конкретні характеристики їхньої творчості.
- Переглянути каталоги виставок, які можуть допомогти в дослідженні, та опрацювати відгуки до них. А також переглянути цифрові оригінали важливих в контексті теми творів.
- Дослідити та узагальнити історичну складову, створення та діяльність братства прерафаелітів.
- Дослідити та узагальнити історичну складову створення фотографії та проаналізувати діяльність перших фотографів, акцентуючи увагу на тих, хто запозичував стилістику творчості прерафаелітів.
- Визначити спільне та відмінне в творчості прерафаелітів та фотографів, а саме в жанрах портрету та живопису.
- За допомогою компаративного методу дослідження проаналізувати низку актуальних для роботи творів живопису та фотографії.
- Систематизувати досліджену інформацію.

Об'єктом дослідження є мистецтво прерафаелітів та художня фотографія кінця 19 початку 20 століття.

Предметом дослідження є взаємозв'язок живопису прерафаелітів та фотографії кінця 19 початку 20 століття, стилістика, спільні та відмінні риси.

Наукова новизна.

Аналізуючи конкретні стилістичні елементи та рішення, я досліджую нові аспекти і взаємозв'язки між двома мистецькими формами кінця 19 початку 20 століття. Мною не було знайдено структурної праці, яка б мала подібну тематику, розглядала б ті ж особливості та риси творчості митців і досліджувала спільне та подібне в їхній творчості.

Практичне значення моєї дипломної роботи полягає в можливості живописців та фотографів вивчати стилістичні рішення мистецтва прерафаелітів та фотографів того часу та надихатися ними. До того ж робота може бути корисна для лекторів та студентів, які досліджують подібну тему. Робота дозволить їм поглибити знання про певних діячів мистецтва і, в цілому, про риси мистецтва, яке розглядається та досліджується.

Структура роботи.

Робота складається зі вступу, трьох розділів та одинадцяти підрозділів, висновку, 70 с. основного тексту, списку використаних джерел (65 позицій), списку та альбому ілюстрацій (34 позиції). Загальний обсяг дипломної роботи - 121 с.

Розділ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 ІСТОРИОГРАФІЯ

У цьому розділі будуть розглянуті основні історичні дослідження, література та підходи, що вже існують у галузі вивчення впливу мистецтва прерафаелітів на малюнок та живопис пізнього 19 століття. Він допоможе з'ясувати, які аспекти цієї теми вже були досліджені, які підходи та методи були застосовані та які результати були отримані. Основні джерела дослідження можуть включати монографії, наукові статті, академічні роботи та каталоги виставок.

Прерафаеліти стали справжніми піонерами в розвитку мистецтва та літератури свого часу, а їхній вплив на сучасність є беззаперечним. Створення руху було обумовлено наявністю умовностей та ідеалів мистецтва 19 століття з його домінуючою академічністю. Новостворений рух боровся з ідеалізованою красою та відшліфованою технікою. Прерафаеліти мали на меті зафіксувати натуралістичні деталі, яскраві кольори та емоційно-психологічну складову, яку вбачали в мистецтві Кватроченто. На думку братства, мистецтво має бути щирим та духовно наповненим, а його сенсове значення не повинне закінчуватися на комерційній складовій.

Першими мистецтвознавцями та критиками, що почали вивчати проблематику мистецтва прерафаелітів були Вальтер Крейн (Walter Crane, 1845-1915 рр.), Джон Раскін (John Ruskin, 1819-1900 рр.), Вільям Голман Гант (William Holman Hunt, 1828-1911 рр.). Огляд досліджень вказано за хронологічною послідовністю відповідно до тематики: загальні науки про прерафаелітів, вузьчі теми, пов'язані з рухом, роботи про художню фотографію і, на закінчення, роботи про вплив мистецтва живопису та художню фотографію.

Між 1843 і 1860 роками Джон Раскін видав серію впливових книг «Modern Painters» (Ruskin, б. д.), де запропонував комплексний аналіз мистецтва та естетики. Був розглянутий пейзажний живопис, архітектура, мистецтвознавство. Раскін підтримував прерафаелітів, апелюючи в своїх роботах до повернення технік ранніх італійських майстрів. Вальтер Крейн з його "Pre-Raphaelitism" (Crane, 1894), що був опублікований в 1894 році досліджував рух прерафаелітів та його художні принципи. Вальтер Крейн був видатним художником та дизайнером, що пов'язував себе з рухом мистецтв і ремесел, він запропонував своє розуміння естетики прерафаелітів. Художник аналізує роботи Данте Габріеля Россетті, Джона Еверетта Мілле, Вільяма Голмана Ганта. Він звертається в своїй роботі до критики прерафаелітів та їхнього нетрадиційного підходу, який характеризується деталізацією та яскравістю кольорів.

"The English Pre-Raphaelite Painters» (P. Bate, 1901) – праця Персі Бейта, історика мистецтва та критика, опублікована в 1901 році. Він дає критичну оцінку мистецтву прерафаелітів, досліджує символізм та загальні принципи руху. До того ж критик досліджує вплив прерафаелітів на подальше мистецтво. Через шість років Форд Медокс Браун опублікував свою монографію «The Pre-Raphaelite Brotherhood: A Critical Monograph» (Ford, 1907), яка містить в собі критичний аналіз та принципи художніх досягнень руху прерафаелітів. А вже в 1910 році Пенсі Бейт досліджує тему загального огляду художників-прерафаелітів та їх послідовників з роботою під назвою «The English pre-Raphaelite painters; their associates and successors» (P. H. Bate, 1972). Основною ціллю було створити «енциклопедію», де буде міститися інформація про кожного художника руху, його твори, біографію, описи та суттєві факти. Пенсі Бейт це вдалося вмістити в невелику книгу, розповідаючи про художників, поетів та їхніх послідовників.

До того ж для вивчення даної тематики розглядалися вже більш пізні автори, наприклад, «Pre-Raphaelite Tragedy» (Gaunt, 1975) авторства Вільяма

Гонта. Знову ж таки, книга, що була видана в 1975 році, є комплексним аналізом руху, основних робіт та принципів. Він досліджує питання трагедії прерафаелітів в контексті боротьби з вікторіанським суспільством і негативним ставленням тодішніх критиків. І вже через 10 років, в 1985 році, видається книга, що містила в собі досить нову інформацію, акцентуючись не на самих прерафаелітах, а на жінках, що були з ними пов'язані, таких як Елізабет Сіддал, Емма Браун, Енні Міллер, Фанні Корнфорт, Джейн Морріс та Джорджіана Берн-Джонс. Книга називається «The Pre-Raphaelite Sisterhood» (Marsh, 1985), а її автор – Джен Марш. Розповідається не просто про натурниць, коханок та муз прерафаелітів. Розповідається саме про сильних жінок, які намагалися самі чогось досягти в мистецтві того часу, наполегливо працюючи. Через 14 років цей же автор пише книгу на подібну тематику «Pre-Raphaelite women artists» (Marsh & Nunn, 1999), розкриваючи питання жінок-художниць цього руху. Насправді його роботи є цінним джерелом, яке надає достатньо інформації для того, аби відродити знання про прерафаелітів жінок, які частково були втрачені з роками. Книга була опублікована для супроводу виставки в Манчестері, де було виставлено картини, малюнки та фотографії жінок. Цими жінками були Барбара Бодішон, Анна Ховітт, Роза Бретт, Анна Бланден, Джейн Бенем Хей, Джоанна Бойс, Елізабет Сіддал, Ребекка Соломон, Емма Сендіс, Джулія Маргарет Кемерон, Люсі та Кетрін Медокс та інші. Пізніше, в 1989 році, було опубліковано не менш цікаву книгу Геї Делі «Pre-Raphaelites in Love» (Daly, 1989), де відкриваються питання відносин художників зі своїми натурницями, які часто були не просто дружніми. Книга дозволяє зрозуміти певні нюанси взаємовідносин прерафаелітів та їхнього особистого життя. Праця Інги Брюден «The Pre-Raphaelites: Writings and Sources» (Bryden, 1998) досліджує взаємодію прерафаелітів з літературними темами. Брюден надає уривки та аналіз листування, есе та поезії митців, підкреслюючи їхню взаємодію з літературними творами, як класичними, так і сучасними.

Читаючи книгу Дж. Б. Буллен «The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism» (Bullen, 1998), з перших же літер читача попереджають “Ця книга не є історією цього руху, вона скоріше про взаємодію між словом та зображенням, яке наслідує траєкторію прерафаелізму і поєднується в естетизм. Вона про критичну відповідь до авангарду, про шлях, в якому критика повинна створювати нові мови, коли зустрічається з новими формами мистецтва, в першу чергу, щоб доносити або протистояти їхнім дивинам, а далі пояснити, інтерпретувати та розповсюдити їх» (Bullen, 1998). Загальну історичну розповідь про рух прерафаелітів зробила в своїй книзі «Essential Pre-Raphaelites» (Hawksley, б. д.) Люсінда Хавкслі. А в 2000-му році з’явилася книга Лоуренса Де Карса «The Pre-Raphaelites : Romance and Realism» (Des Cars, 2000), де досліджувалася, знову ж таки, творчість прерафаелітів художників та поетів в загальних характеристиках. Книга є чіткою, короткою та інформативною, її структура дозволяє дослідити витоки та філософію руху, оглядаючи діяльність найвідоміших художників. Того ж року Елізабет Птеттеджон, лектор Плімутського університету, автор книг про мистецтво дев’ятнадцятого століття, пише працю «The Art of the Pre-Raphaelites» (Prettejohn, 2000), в якій ретельно розглядає деталізацію в творчості прерафаелітів, аналізує колористику, композицію, а також символізм прерафаелітів. Також вона звертається до теми сексуальності жінок в картинах, ілюструючи свою книгу багатьма репродукціями відомих майстрів. «Haunted Texts» була написана на основі наукової роботи професора Вільяма Евана Фредемана (1928-1999). Автор працює з поезією, живописом, декоративним мистецтвом, книжковою ілюстрацією та політичною прозою, розглядаючи архівні одиниці особистих листів і щоденників митців. Також автор розкриває питання гендерних ролей, конструкцій ідентичності, технологічних та культурних проблем. Новаторським дослідженням є книга «Pre-Raphaelite Painting Techniques» (Townsend et al., 2004) 2004 року, в якій вивчаються не тільки характеристики творчості прерафаелітів, але і більш «глибокі» знання,

які отримувалися завдяки різним науковим дослідженням, рентгенівським та інфрачервоним технологіям. Джойс Таунсенд, автор цієї книги, досліджує інноваційні методи, завдяки чому має змогу оцінити двадцять робіт з такого боку, який ніхто ще не досліджував до нього. Взагалі, Джойс Таунсенд працює старшим науковим співробітником галереї Тейт. А його колега, Жаклін Рідж, яка теж брала участь в написанні книги, очолює відділ живопису та реставрації. Загальний екскурс в мистецтво прерафаелітів робить викладачка Гартфордширського університету, письменниця Діна Ро, що досліджувала рух в своїй книзі «The Pre-Raphaelites: From Rossetti to Ruskin» (2010 року) (Roe, 2010). Вона ж пізніше, в 2014 році, написала статтю для British Library «The Pre-Raphaelites» (Roe, 2014), де згадала про важливі твори-ілюстрації Вільяма Хофмана Ханта до «Леді із Шалотт» із видавництва The Мохон «Tennyson's Poems». Також в статті згадуються про жінок-художниць, які на рівні з чоловіками створювали якісні картини та ілюстрації, зокрема розповідається про Христину Россетті, яка більшою мірою славилася своїм поетичним талантом, а її брат Данте Габріель проілюстрував вірші сестри, створивши дизайн фронтиспісу і титульного листа. До списку загальних робіт, в яких можна дізнатися про творчість прерафаелітів, а також дізнатися біографічні особливості багатьох художників, можна віднести книгу Майкла Робінсона «The Pre-Raphaelites: their lives and works in 500 images: an illustrated exploration of the Pre-Raphaelite brotherhood, their lives and contexts, with a gallery of 290 of their greatest paintings» (Robinson, 2012). Книга пропонує всебічне дослідження братства прерафаелітів, надаючи розуміння їхнього життя, мистецьких практик і культурних контекстів, у яких вони діяли. Демонструється різноманітний спектр робіт, створених художниками прерафаелітів. Однією з сильних сторін цієї книги є її багатий візуальний вміст, який дозволяє читачам безпосередньо ознайомитися з творами мистецтва та оцінити унікальний стиль і теми, які визначили рух прерафаелітів. Окрім візуального контексту, книга також заглиблюється в життя художників прерафаелітів, надаючи біографічну

інформацію та обговорюючи їхні взаємодії та співпрацю як руху. Дослідження охоплює біографію митців, їхні мистецькі принципи, суспільний та культурний вплив на їхню творчість. Книга також дає розуміння, як прерафаеліти вплинули на подальше мистецтво. Основу мистецтва прерафаелітів, а тобто те, з чого все починалося, саму філософію, досліджував Тім Бerrінджер в праці «Reading the Pre-Raphaelites» (Barringer, 2012a) в 2012 році. В цій книзі пояснюються обставини створення руху, вплив на соціум, вплив самого соціуму як і загалом політичного життя суспільства. В тому ж році тим же автором було написано книгу «Pre Raphaelites: Victorian Avant-garde» (Barringer, 2012b), в якій, на відміну від попередніх досліджень, можна прочитати про скульптуру, фотографію та прикладне мистецтво. Також відкривається тема ролі прерафаелітів в розвитку руху мистецтв і ремесел. Джордж Лендов у статті «Pre-Raphaelites: An Introduction» (Landow, 2020) розглядає питання створення братства прерафаелітів. Автор описує процес формування братства Вільямом Голманом Гантом, Д. Россетті, Джоном Евереттом Мілле, Вільямом Майклом Росетті, Джеймсом Колінзом, Томасом Вулнером та Ф. Стефансом. Дж. Лендов пояснює, проти чого “бунтували” молоді художники (наприклад, проти застарілих норм композиції, світлотіні та створення "практично плоского" зображення). Він наголошує, що для прерафаелітів було надважливою фотографічна точність у відтворенні всіх елементів композиції. Особливий характер їх творості, на думку автора, полягав у синергії реалізму з символізмом і глибокому зв'язку з літературою.

Попри існування досить значної кількості творів, в яких досліджувалося мистецтво прерафаелітів, залишалося ще досить багато нерозкритих вужчих тем, одну з яких взяла за основу Дебра Манкофф з її книгою «Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art» (Mancoff, 1999), де було розглянуто символіку квітів в мистецтві прерафаелітів. Відомо, що цей рух як ніякий інший сприймав класичні уявлення про красу та естетику, використовуючи символіку квітів як важливий елемент чи не в кожному творі. Дебра Манкофф є експертом з

мистецтва прерафаелітів і квіткового символізму, вона досліджує біографії окремих митців, висвітлюючи значення квітів в їхніх картинах. А одним з перших досліджень саме пейзажу прерафаелітів була книга Гаррі Абрамса «Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature» (Staley et al., 2004), що була написана в 2004 році. Вона містить досить велику кількість репродукцій картин прерафаелітів в жанрі пейзажу. Одною з перших, хто дослідив взаємозв'язок живопису прерафаелітів та вікторіанської літератури була авторка Софія Андрес з міждисциплінарною книгою «The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries» (Andres, 2005), яку було опубліковано в 2005 році. В книзі можна знайти інформацію про таких письменників як Елізабет Гаккел, Вілкі Колінз, Джордж Еліот або ж Томас Гарді. Ця робота є безумовно важливою в контексті дослідження мистецтва прерафаелітів, а її новизна є беззаперечною. «Pre-Raphaelite Painting and Nineteenth-Century Realism» (Werner, 2005) є книгою Марсії Вернер, написаною в 2005 році. Вона ретельно вивчає творчість художників, проводячи емпіричні методи дослідження, аналізуючи ключові роботи майстрів. Бувши доцентом історії мистецтва в Університеті Темпл у Філадельфії, Марсія аргументує і доводить своє бачення мистецтва прерафаелітів. Цікавим дослідженням є робота Яна Марша та Френка Шарпа «The Collected Letters of Jane Morris» (Marsh, 2012) 2012 року, в якій опубліковано 520 нещодавно знайдених листів Джейн Морріс (1839-1914), які розкривають її як цікаву і багатогранну особистість, якій не пощастило бути в тіні амбіційних чоловіків. Серед джерел, які були створені раніше, можна розглянути і біографічну книгу про художника братства прерафаелітів Джона Еверета Мілле «John Everett Millais: 130 Paintings and Drawings» (Tsaneva, 2014) Марії Цаневої. Цікавий опис життя художника дозволяє зануритися в його світ і зрозуміти багато аспектів його біографії за тієї епохи. Книга «Frank Dicksee 1853-1928; His Art and Life» (Toll, 2017) Саймона Толла присвячена художникові Вікторіанської епохи Френку Діксі, його зв'язку з братством прерафаелітів. В книзі читач знайде численні ілюстрації й цікаві

історії з біографії художника. Автор книги провів дійсно надзвичайно широке дослідження, виявивши більшість робіт Діксі, на що було витрачено 15 років життя. В книзі присутній каталог *raisonné*, який складає в себе набір фотографій, які до цього ще не були опубліковані. В статті «The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriel Rossetti» (McGann, 2001) розглядається невеличкий аналіз дослідника Макгана Джерома до картини Габріеля Россетті «Юність Діви Марії». Він пояснює символізм картини, її учасників: Святу Анну, Марію, Йохіма та янгола. Також в статті прикріплений сонет самого Габріеля Россетті, на основі якого був створений символізм картини, як і сам її сюжет. В статті «Wonder, Hungry Wolves, and the Whimsy of Resilience: Arthur Rackham's Haunting 1920 Illustrations for Irish Fairy Tales» (Popova, 2022) Марії Попової розглядається тема наслідування прерафаелітів Артуром Рекхемом, який народився після розпаду цієї художньої спілки, але частково втілює їхній стиль. Автор підкреслює значний вплив історичних подій на творчість митця, що, на її думку, призвело до створення Артуром Рекхемом ілюстрацій з виразними темними відтінками та одночасно загадковою атмосферою. Саме це характеризує його ілюстрації до ірландських казок (Stephens, 1920).

Досліджуючи мистецтво фотографії 19 століття, що, безумовно є важливим етапом в написанні цієї роботи, можна виділити такі роботи як, наприклад, книга «Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs» (Cox et al., 2003) 2003 року. Ця книга запропонувала огляд творчості Джулії Кемерон (Julia Margaret Cameron, 1815-1879 pp.) як фотографа-новатора вікторіанської епохи. Демонструється широкий спектр її фотографій, включаючи знакові портрети друзів, членів родини та відомих діячів того часу. Книга містить коментарі та аналізи Джуліана Кокса та Коліна Форда, які дають змогу глибше зрозуміти художнє бачення Кемерон та її внесок у сферу фотографії. Розповідається про Маленький Голландський будиночок, який був колишнім будинком Френка Дікінсона. Це був мистецький осередок найвизначніших діячів живопису, музики, літератури та політики Англії, таких як Едвард Берн-

Джонс (Edward Burne-Jones, 1833-1898 pp.), Річард Дойл (Richard Doyle, 1824-1883 pp), Голман Гант (Holman Hunt, 1827-1910), Фредерік Лейтон (Frederic Leighton, 1830-1896 pp.) (художники), Роберт Браунінг (Robert Browning, 1812-1889 pp.), Томас Карлайл (Thomas Carlyle, 1795-1881 pp.), Джордж Еліот (George Eliot, 1819-1880 pp), Теннісон (Alfred Tennyson, 1809-1892 pp.), Вільям Текерей (William Makepeace Thackeray, 1811-1863 pp.) (письменники), Чарльз Халле (Charles Hallé, 1819-1895 pp.), Йозеф Йоахім (Joseph Joachim, 1831-1907pp.), Аделіна Патті (Adelina Patti, 1843-1919 pp.) (музиканти), Вільям Гершель (William Herschel, 1738-1822 pp.) (науковець) та низка політиків, включаючи Бенджаміна Дізраелі (Benjamin Disraeli, 1804-1881 pp.) та Вільяма Гладстон (William Gladstone, 1809-1898 pp.). Єдиний художник-прерафаеліт, який успішно відвідував Голландський будиночок - це Данте Габріель Россетті (Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882pp.). Його сестрі Крістіні (Christina Rossetti, 1830-1894 pp.) і Едварду Ліру (Edward Lear, 1812-1888 pp.) (художник акварелі і автор віршів) не подобалася атмосфера в будинку. Вказується, що опісля цього і Кемерон покидає маєток. В цій книзі добре описуються відносини між Теннісоном і Кемерон. Вони разом обговорювали і критикували різних діячів мистецтва, наприклад, Алджернона Чарльза Свінберна, називаючи його вірші богохульством. Згадується і про релігійність жінки, яка повпливала на її мистецтво, річ йде про численні фото на релігійну тематику “Мир”, “Любов”, “Повернення після 3 днів”, які в більшості своїй зображали святу Марію з сім’єю.

Німецький філософ Вальтер Беньямін створює в 1931 році свою «Kleine Geschichte der Photographie», що в перекладі «Коротка історія фотографії» (Benjamin, 1931). Цю роботу важко назвати класичним історичним дослідженням. Варто зважати, що автор, в першу чергу, - філософ. Відповідно, хоч книга і має таку назву і в ній є певна хронологія, все одно сприймати її варто як філософську працю, де розкриваються питання колективного творіння, проблематики тиражування мистецьких цінностей, оригінальність та інше. Він

починає свою розповідь з самого початку історії фотографії - а саме з передумов до створення фотоапарату, відразу називаючи імена “першопрохідців”: Хілла, Кемерон, Гюго і Надара. Згадується і процес дагеротипії, з якої все починалося. Автор стверджує, що унікальність заміняється масовістю і втрачає свою «ауру» при широкому тиражуванні. Подібні думки ілюструють абстрактність і суб’єктивність даного твору. Він вказує, що “мистецтво після появи фотографії стало колективним творінням”. Автор пояснює загальні тенденції розвитку фотографії, кому від цього було краще, а кому гірше. Ось, наприклад, він вказує той факт, що художники портретисти-мініатюристи втрачають роботу з логічних причин. Меньямін досліджує в своїй книзі не лише історію фотографії, а і історію зовнішнього середовища, що дозволяє розкрити це питання з усіх сторін: економічна ситуація, реакція людей, використання окрім як в фотомистецтві та ін. Розкривається питання виникнення стилю “модерн”, особливо що стосується інтер’єрів. Поету Шарлю Бодлеру приділяється цілий розділ. В розділі «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» автор проводить значне дослідження, яке, насправді, наповнене його суб’єктивізмом. Він писав, що правжність якоїсь речі - це сукупність всього, що вона здатна нести в собі з моменту виникнення, від свого матеріального віку до історичної цінності. Також автор вказує, що мистецтво з самого початку грало роль релігійну. "Картини існували вже давно: благочестя використовувало їх досить рано в богослужінні, але йому не були потрібні прекрасні картини, більше того, такі картини навіть заважали йому. У прекрасному зображенні є також зовнішнє, але оскільки воно прекрасне, дух його звертається до людини; в обряді богослужіння істотним є ставлення до речі, бо вона сама є лише позбавлене духу мерзіння душі... Витончене мистецтво виникло в лоні церкви,... хоча... мистецтво вже розійшлося з принципами церкви», - цитував автор Гегеля. В цілому, “ Kleine Geschichte der Photographie” - це не той твір по історії, який

людство звикло бачити починаючи ще з школи, а той, який дає зрозуміти, як саме фотографія вплинула на світ.

В 2013 році The New York Times опублікував статтю про виставку робіт фотографині Джулії Кемерон «Ardent Victorian at the Lens» (Rosenberg, 2022). Хоч в статті Карен Розенберг в першу чергу розповідається про виставку фотографій Джулії Кемерон в Метрополітен-музеї мистецтв в Нью-Йорку, але також і наголошується на її роль в становленні фотомистецтва з початку його створення. Вона була однією з перших жінок-фотографів, працюючи в Англії в другій половині 19 ст. Також вказується, що роботи фотографині перекликаються з мистецтвом прерафаелітів і що це вплинуло на їхню творчість. Настільки неймовірно розуміти, що абсолютна випадковість, а саме подарунок “заради забави” від дочки у вигляді фотоапарата, принесе такі важливі для історії фотографії та і, в цілому, мистецтва, плоди. “ З першої миті я з ніжним запалом взялася до свого об’єктива, і він став для мене як жива істота”.

Нарис «Arthur Hallam’s Spirit Photograph and Tennyson’s Elegiac Trace» (Hoffman, 2014a) Джессі Хофмана досліджує тему взаємозв’язку вікторіанських літератури та фотографії. Часто цитується «Мемуар часу» Теннісона, розкриваючи біографічні деталі його сестри Емілі та друга Артура Халлама. Відкривається питання «індексного зв’язку» з людьми, які жили раніше. І вказується, що і раніше це було можливим, наприклад, присутній індексний зв’язок з людьми, які малювали в печері Ласко. Також автор розповідає про надії людей на фотографію як можливість повернути померлих.

Ще однією статтею, яка звертається до елегантності фотографії – це «Dante Gabriel Rossetti’s Bad Photographs» (Hoffman, 2014b) Джессі Хофмана. Втративши свою кохану жінку Елізабет Сіддал, Данте Габріель Россетті знищує портретні фото жінки. Россетті, на відмінно від Теннісона, розуміє, що втрачену людину за допомогою фотографії повернути неможливо. Аналіз Хофмана має на меті показати, що фотографія не може втішити глядача в

моменти трауру. В роботі присутній аналіз до фотопортрету Елізабет Сіддал, який Россетті розписав гуашшю. Автор називає фарби Россетті – неправдою, яка перекриває чорно-білу правду смерті.

І нарешті, розглядаючи літературу, що безпосередньо є надважливою для даної наукової роботи – це якраз вплив мистецтва прерафаелітів на фотографію кінця 19 початку 20 століття. Насправді таких одиниць не так і багато, тож питання актуальне і сьогодні. В 2010 році у Вашингтоні відбулася виставка присвячена взаємовпливу фотографії та живопису з 1850-х років до середини 1870-х років. Діана Вагоннер написала книгу-каталог до цієї виставки під назвою «The Pre-Raphaelite Lens—British Photography and Painting 1848-1875» (Waggoner et al., 2010). Дослідити цю книгу допомогли Адріел Мюріен та журнал Cassone з рецензіями на цю книгу. Адріел Мюріен написав «Diane Waggoner (ed.), The Pre-Raphaelite Lens—British Photography and Painting, 1848-1875» (Muriel, 2011). Стаття є рецензією до книги Діани Вагонер “The Pre-Raphaelite Lens—British Photography and Painting” (Waggoner et al., 2010) 1848-1875. Загалом, першоджерело, себто книга, є каталогом до виставки, що відбулася спочатку в Національній галереї мистецтв (Вашингтон, 31 жовтня 2010 рік), а потім в Музеї д'Орсе (8 березня по 29 травня 2011 рік). Виставка, як і книга, присвячені взаємовпливу фотографії та живопису з 1850-х років до середини 1870-х років. Так само розглядається актуальне питання як фотографія вплинула на прерафаелітський живопис і навпаки. Куратором виставки була Діана, яка досліджувала як реалізм під впливом фотографії ставав “домінуючим режимом століття”. Раскін писав аби художники звертали свою увагу на дрібниці, після чого художники починали використовувати фото, аби показати реальний момент таким, який він був. Також деякі художники обирали сюжети для своїх фотографій на користь тих самих літературних творів, що і прерафаеліти, особливо часто це робили Рейлендер, Робінсон, Кемерон. Улюбленими були славнозвісні Шекспір, Теннісон, артуріана, релігійні тексти та сучасне життя. Особливо техніці прерафаелітів відповідала

мисткиня Кемерон, яка вдало маніпулювала з освітленням та фокусом, аби досягти схожого результату. Автор підсумовує, що книга “The Pre-Raphaelite Lens—British Photography and Painting” є однією з найперших подібних праць, які розглядають вплив прерафаелітів на фотографію. Вказується, що книгу писала не одна людина, що, з однієї сторони уможливило проникнутися в питання з точки зору різних науковців, а з іншої - унеможливило присутність структурованої чіткості. А також цій книзі притаманні повторюваності думок за зрозумілих на те причин.

Ще одна рецензія на книгу Діани Ваггонер “The Pre-Raphaelite Lens—British Photography and Painting” (Waggoner et al., 2010) 1848-1875 років - стаття «Inspiration and Emulation: Photography in the Pre Raphaelite Era» (Rebecca, 2011) розкриває тему взаємодії мистецтва прерафаелітів та фотографів, вказуючи на можливу спробу фотографів наслідувати мистецтво живопису у своїй сфері аби підняти фотографію на новий рівень. Відразу розповідається про критиків фотографії, таких як Джон Раскін, який вважав, що фотографія ніколи не зможе досягти того враження, який досягає живопис, особливо через складність живописного виконання в порівнянні з автоматизованим процесом фотографування. Гюстав Рейландер, Генрі Піч Робінсон і Джулія Маргарет Кемерон - найбільш відомі фотографи, які намагалися наслідувати живопис прерафаелітів у фотографії, використовуючи за основу літературні сюжети, таких авторів як Шекспір або, наприклад, Теннісон.

На сайті Національної галереї мистецтва у Вашингтоні представлені короткі відомості про колишню експозицію “The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting, 1848–1875” (*The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting*, 2011, с. 1848–1875). Виставка була сформована з 95 фотографій, 10 картин і 12 робіт на папері. Видатні люди, фото і роботи яких можна було побачити на виставці: Льюїс Керрол, Джулія Маргарет Кемерон, Роджер Фентон і Генрі Піч Робінсон. Також були присутні картини

художників: Джона Еверетта Мілле, Вільяма Голмана Ганта, Данте Габріеля Росетті та інших. За 92 дні виставку відвідали сорок шість тисяч чотириста шістнадцять людей. Можна довідатися як відреагував Раскін на відкриття фотографії в 1849 році, він назвав це “найчудеснішим винаходом століття”.

Ще одна важлива виставка, яка стосується даної тематики, - це «Painting with light: art and photography from the pre-raphaelites to the modern age», що відбулася в 2016 році в відомій Галереї Тейт в Лондоні. Доктор Маркус Буньян в своїй статті-відгуку до цієї виставки «Exhibition: ‘painting with light: art and photography from the pre-raphaelites to the modern age’ at Tate Britain, London» (M. Bunyan, 2016) допоміг розібратися в нюансах виставки і переглянути низку картин та фотографій, що експонувалися. Автор вказує на те, що фотографія при своїй появі відразу стає так званим “вихідним матеріалом”. Виставка охоплювала 75 років фотографії в діалозі з художниками. В статті зроблено загальний огляд творів, представлених на виставці. Найбільш цікавими в рамках теми є порівняння живопису і фотографії. Розповідається про таких видатних фотографів як Зайда Бен-Юсуф, Джон Кімон Варбург, Томас Фредерік Гудолл. Роботи цих фотографів порівнюються з роботами прерафаелітів: Данте Габріеля Росетті, Генрі Волліса, Джона Сінгера Сарджента та Томаса Фредеріка Гудолла.

Ще один відгук до цієї ж виставки – це стаття «Painting with Light: Art & Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age» (*Painting with Light: Art & Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age*, 2016). Ціль виставки - показати становлення фотографії як незалежного виду мистецтва, а також взаємовплив фотографії та живопису. Зазначається, що перші фотографи часто навчалися саме на художній спеціальності. Цікаво, що фотографія дає художникам надзвичайно широкий спектр можливостей, наприклад, художник має змогу писати себе не з дзеркала. Відгук дає можливість зрівняти фотознімок Вільяма Етті та «Автопортрет Девіда Октавіуса Хілла» за цим фото. Або ж подібна ситуація прослідковується з фотографією Північно-Західного

кута фасаду собора Святого Марка у Венеції та акварель Джона Раскіна. Автор статті порівнює фотографію “Запах гранатів” Зайди Бен-Юсуф та картину “Прозерпіна” Данте Габріеля Россетті. Він виділяє, наскільки продумана композиція фотографії і наскільки вона не поступається живопису: кожна складка драпування, злиття фону з переднім планом, контраст білого та темного. Порівнюючи ці два твори, автор робить висновок про активне акцентування на новій для того часу течії - естетизмі. Він вказує, що виставка перевернула його розуміння взаємозв’язку живопису і фотографії в історичному контексті. Наскільки багато можливостей відкрилося для художників та наскільки сильно почало розвиватися мистецтво в абсолютно протилежному напрямку, ніж воно розвивалося раніше. Також автор узагальнює, проводячи паралелі з сучасними фотознімками; він вважає, що людство втратило можливість “відчувати”, бо фотографії, які можна побачити кожного дня, перестали нести хоча б якесь сенсове навантаження.

Але основна праця, яка розкриває проблематику виставки – це книга Керола Якобі та Хоупа Кінгслі «Painting with Light: Art and Photography from the Pre-Raphaelite to the Modern Age» (Jacobi & Kingsley, 2016), яка була опублікована того ж року, що і попередні відгуки. Книга розповідає читачеві про 75 років мистецтва фотографії: від дагеротипії до кольорової фотографії. Розкриваються питання копіювання фотографій живописцями, реалізм, взаємозв’язок мистецтв. І останній відгук на цю виставку був написаний Жаклін Бенерджі «Painting with Light: Art and Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age: A Review of the Tate Exhibition of 2016 and the accompanying book by Carol Jacobi and Hope Kingsley» (Banerjee, 2016). В першу чергу, автор приділяє свою увагу картині “Перша генеральна асамблея Вільної церкви Шотландії підписала Акт про відокремлення та Акт про звільнення 23 травня 1843 р.”, яка є своєрідним “першовідкривачем” взаємовідносин фотографії та живопису. Автор пояснює, що живопис допоміг становленню фотографії, а фотографія допомогла розвитку живопису. Загалом, він описує

виставку, вказуючи на особливості та цікаві факти з експозиції, часом аналізуючи твори. Книга, в якій досліджено взаємовплив прерафаелітів та фотографії – «Pre-Raphaelites Re-viewed» (Pointon, 1989). Повідомляється, що поява фотографії значно змінила не тільки мистецтво прерафаелітів, але і загалом повпливала на все мистецтво, і по іншому бути не могло.

Розповідається про стереоскопію як невіддільну частину творчості митців того часу.

При написанні порівняльних аналізів були важливими матеріали з сайту галереї Тейт в Англії. Стаття «Dante Gabriel Rossetti "Proserpine" 1874» (Riggs, 1998), в якій дається проникливе пояснення до картини Данте Габріеля Россетті «Прозерпіна». Сам художник описав тему картини в листі, висвітлюючи історію богині як імператриці Аїда. У статті також згадується особистий зв'язок між Россетті та Вільямом Моррісом, який запропонував тему Прозерпіни. Дружина Морріса, Джейн, послужила моделлю для цієї та інших робіт Россетті. Крім того, у статті згадується поетичний талант художника та міститься сонет, написаний ним спеціально для картини, який виражає меланхолійні почуття та теми, присутні в творі. На тому ж сайті галереї Тейт знаходиться важлива стаття «"Chatterton", Henry Wallis, 1856» (Fowle, 2000), де подано інформативний огляд картини Генрі Уолліса «Чаттертон». Стаття заглиблюється в трагічне життя Томаса Чаттертона, поета XVIII століття. В ній аналізується композиція та символіка картини.

А есе «Fruit and the Representation of Women: Sexuality, Power and Morality» (*Fruit and the Representation of Women*, 2018) є досить інформативним для порівняльного аналізу картини Данте Габріеля Росетті «Прозерпіна» та фотографії Зайди Бен-Юсуф «Запах гранату». В есе розкривається історія створення фотографії та картини, вказано про набуття жінками законних прав і як це відобразилося на мистецтві. Також детально описується символіка фруктів, особливо гранату, ототожнюючи його з «забороненим плодом» з Біблії. Відбувається дослідження зображення фруктів у зв'язку з жінками,

вікторіанськими сексуальними звичаями та суспільними ідеалами моралі та пристойності. Міф про Персефону слугує лінзою для аналізу цих тем і проливає світло на сексуальну автономію, яка була заборонена жінкам у ту епоху. У есе стверджується, що жінок, які відхилялися від соціальних норм і сексуальних «норм», часто таврували як безладних або аморальних.

Для порівняльного аналізу творів Генрі Волліса «Чаттертон» та Джеймса Робінсона «Смерть Чаттертона», було використано статтю з сайту галереї Тейт «Tate Painting and the Art of Stereoscopic Photography» (Jacobi, б. д.). В статті досліджується історія стереоскопу, винайденого в 1838 році. Поєднання двох різних картинок в одному пристрої для створення тривимірного ефекту було доступне, навіть, не заможним верствам населення. Розглядаються такі фотографії з їхніми стереоскопічними подвійними зображеннями як Алексис Годен, Фредерік Джонс, Джеймс Робінсон, Альфред Сільвестр та інші. Вказуються приклади відтворення художниками своїх картин у вигляді стереоскопічних зображень. Також розповідається про популярне у вікторіанську епоху розфарбування фотографій з метою її «оживлення».

У всіх вище згаданих працях застосовувався аналітичний та теоретичний метод наукових досліджень. До того ж автори використовували стилістичний аналіз для вивчення стилів, технік та художніх особливостей мистецтва прерафаелітів, аналізуючи форми, кольори, композиційні рішення та інші елементи стилю. Також застосовувався неодноразово іконологічний аналіз для розуміння символів та ідей на картинах прерафаелітів, розкриваючи їхні глибші сенси. Безумовно, в деяких працях присутній історичний аналіз для дослідження біографії прерафаелітів та історичного контексту створення «братства». І, звісно, компаративний аналіз, який дозволив порівняти твори живопису та фотографій, що є актуальним в цій роботі.

Новизна дослідження полягає в достатньо рідкісній тематиці, оскільки саме вплив мистецтва прерафаелітів на художню фотографію є мало вивченою темою. До того ж інтердисциплінарність підходу (живопис та фотографія)

дозволяє розширити розуміння взаємовпливу мистецтва, виявити спільні риси. А висновки, які будуть зроблені в результаті цього дослідження можуть бути корисними для сучасних художників, фотографів або ж кураторів.

Я працювала з деякими опублікованими книгами, такими як «Pre-Raphaelitism» (Crane, 1894) на цифровій публікаційній платформі issuu.com. Прочитати численні рецензії до книг та виставок надав змогу цифровий журнал Open Edition. До того ж було використано міжнародний онлайн журнал мистецтва та мистецьких книг – Cassone для отримання інформації про цікаву виставку Inspiration and Emulation: Photography in the Pre Raphaelite Era. Досліджуючи виставку Painting with light: art and photography from the pre-raphaelites to the modern age, я використовувала цифровий журнал Art Blant. Відгук до цієї ж виставки був представлений на інтернет сторінці Art Theoria, де мистецтвознавці публікують статті про мистецтво, історію, культуру. Для розуміння цієї експозиції також було використано інтернет журнал, де можна прочитати статті про літературу, історію, культуру у вікторіанські часи – The Victorian Web. І на цьому ж ресурсі було виявлено дослідження Джорджа Лендова «Pre-Raphaelites: An Introduction» (Landow, 2020). А відомий журнал The New York Time з підрозділом Art and Design надали доступ до певних тематичних статей, як наприклад «Ardent Victorian at the Lens» (Rosenberg, 2022). Неодноразово використовувалася платформа Academia Education, яка містить в собі важливі статті: «Arthur Hallam's Spirit Photograph and Tennyson's Elegiac Trace» (Hoffman, 2014a) і «Dante Gabriel's Bad Photographs» (Hoffman, 2014b). Цифровий журнал забезпечив доступ читачів до статті «The Pre-Raphaelites - The British Library» (Roe, 2014).

1.3 ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

В процесі дослідження використовувалися бібліотечні збірки, музейні зібрання, аналізувалися картини з колекцій, а також інтернет сайти профільного спрямування.

National Gallery of Art надав доступ до каталогу багатьох картин та фото, які були експоновані на виставці *The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting* і до численних оцифрованих оригіналів, які стосуються теми впливу мистецтва прерафаелітів на художню фотографію (*The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting*, 2011). Перелік опрацьованих творів: «Ансті-Коув», «Середина весни», «Каплиця, Болтон» Джона Вільяма Інчболда, «Папороть та ожина» Генрі Вайта, «Скелі і папороть в лісі в Кроссмаунті» Джона Раскіна, «Хмари в небі розриваються» Генрі Стюарта Вортлі, пейзаж Чарльза Конвея, «Болтовське абатство» Роджера Фентона, «Брудний монах», «Помона», «Група міністрелів», «Король Лір віддає своє королівство трьом дочкам», «Дочка садівника» Джулії Маргарет Кемерон, «Вибір» Джорджа Фредеріка Воттса, «Синя шовкова сукня», «Блакитна шафа» Данте Габріеля Россетті, «Джейн Морріс» Джона Роберта Парсонса, «Елейн, що спостерігає за щитом Ланселота», «Леді з Шалотта» Генрі Піч Робінсона.

Дослідити картини Данте Габріеля Россетті «Прозерпіна», Генрі Волліса «Чаттертон», Джона Сінгера Сарджента «Гвоздика, лілія, троянда», Джона Раскіна «Північно-західний кут фасаду собору Святого Марка», Зайди Бен-Юсуф «Запах гранату» або ж стереоскопічні фотографії в порівнянні з вікторіанським живописом допомогла галерея Tate (<https://www.tate.org.uk/>, Tate Britan) з численними статтями про художників та твори мистецтва. Також цей ресурс неодноразово застосовувався для опрацювання та аналізу перелічених творів. А бібліотека університету Сент Ендрюса (<https://www.st-andrews.ac.uk/library/>, University of St Andrews` Library) з своєю колекцією фотографій Джулії Кемерон та інших фотографів, допомогла з підбором ілюстративного ряду дослідження. Також для підбірки ілюстрацій

використовувалися ресурси Лондонського товариства антикварів (<https://www.sal.org.uk/>, Society of Antiquaries of London), де зберігається портрет Джейн Морріс Данте Габріеля Россетті та бібліотека Принстонського університету (<https://library.princeton.edu/>, Princeton University Library) з його відділом рідкісних книг та спеціальних колекцій. А фотознімки Генрі Піч Робінсона та Джона Кімона Варбурга я мала можливість розглядати на сайті Національного музею ЗМІ в Бредфорді (<https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/>, Science and Media Museum) в колекції Королівського фотографічного товариства. Деякі знімки Джулії Кемерон були взяті з фонду Девіда Хантера Макальпіна, що зараз зберігається в Метрополітен-музеї (<https://www.metmuseum.org/> The Metropolitan Museum of Art), або ж з колекції Чарльза Айзекса та Керола Нігро (<http://www.charlesisaacs.com/about/about.php>, Charles Isaacs Photographs Inc). Також роботи цієї авторки, які були задіяні в дослідженні, зберігаються в Рочестері в будинку Джорджа Істмана (<https://www.eastman.org/>, George Eastman Museum). Роботи Девіда Октавіуса Хілла було можливо досліджувати завдяки Національній портретній галереї в Лондоні (<https://www.npg.org.uk/>, National Portrait Gallery). Деякі роботи Раскіна вдалося відшукати у Фонді Раскіна в Бібліотеці Раскіна, Ланкастерський університет (<https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/>, The Ruskin. Lancaster University).

1.3 МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

З метою глибокого аналізу даної проблеми та залучення всіх доступних джерел було використано комплексний мистецтвознавчий підхід, що передбачає поєднання принципів історизму та системно-порівняльного аналізу. У цьому контексті, застосовані наукові методи, такі як:

- аналітичний,
- метод систематизації,
- історико-атрибутивний,
- метод типологізації,
- історико-культурний,
- контекстуальний,
- компаративний
- узагальнення,

У дослідженні було використано історико-культурний підхід, який передбачає вивчення культурних та історичних контекстів, в яких функціонували досліджувані мистецькі установи. Загальний підхід до праці передбачав систематизацію та аналіз доступної літератури. До того ж використовувався іконографічний аналіз для визначення символів, мотивів та образів в досліджуваних ілюстраціях. А стилістичний аналіз допоміг дослідити композицію, колористику та інші візуальні елементи творів. Історичний аналіз було задіяно для визначення соціального або ж культурного значення творів в цей історичний період. І, нарешті, теоретичний аналіз застосовувався для створення власних теоретичних підходів, де було задіяно теорії мистецтвознавства. Результати дослідження були використані для формулювання висновків та рекомендацій щодо подальшого розвитку досліджуваної проблеми.

В літературі про прерафаелітів було досліджено широкий спектр тем. Головні з них: історія та формування руху, естетика та художні принципи,

біографії діячів, взаємодія між літературою та живописом прерафаелітів, гендерні та соціальні питання та вплив художників на подальше мистецтво. Важливим є дослідити можливий взаємозв'язок мистецтва прерафаелітів з іншими рухами та стилями, надто тими, які існували паралельно з їхньою діяльністю.

Найважливішими в контексті дослідження були колекції Національної галереї в Лондоні (<https://www.npg.org.uk/>, National Portrait Gallery), галереї Тейт (<https://www.tate.org.uk/>, Tate Britan) та Метрополітен-музею (<https://www.metmuseum.org/> The Metropolitan Museum of Art).

Розділ 2. РИСИ РОЗВИТКУ ЖИВОПISУ ТА ФОТОГРАФІЇ КІНЦЯ 19 ПОЧАТКУ 20 СТОЛІТТЯ.

2.1 РУХ ПЕРЕРАФАЕЛІТІВ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА МИСТЕЦТВО КІНЦЯ 19 ПОЧАТКУ 20 СТОЛІТТЯ

Рух прерафаелітів був заснований в Лондоні 1848 року. Першими в складі братства були художники Джон Еверетт Мілле (John Everett Millais, 1829-1896 pp.), Вільям Голман Гант (William Holman Hunt, 1828-1911 pp.), Данте Габріель Россетті (Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882 pp.), Джеймс Коллінсон (James Collinson, 1825-1881 pp.), Фредерік Джордж Стівенс (Frederic George Stephens, 1827-1907 pp.). В братстві також був скульптор Томас Вулнер (Thomas Woolner, 1825-1892 pp.) та художній критик Вільям Майк Россетті (William Michael Rossetti, 1829-1919 pp.). Ці художники ініціювали перші кроки в протистоянні старому класицизму, що суттєво змінило курс мистецтва. Офіційно художники себе назвали «Братство прерафаелітів» (The Pre-Raphaelite Brotherhood).

Важливий вклад в розвиток мистецтва прерафаелітів зробив Джон Раскін завдяки своїм критичним роботам і меценатству. Як впливовий мистецтвознавець і соціальний мислитель вікторіанської епохи, Раскін відстоював принципи та ідеали, які резонували з Братством прерафаелітів. Твори Раскіна, зокрема його книга «Modern Painters» (Ruskin, 1903), відіграли важливу роль у формуванні естетичної та філософської основи руху прерафаелітів. Він наголошував на важливості детального спостереження, натуралістичного зображення та щирості в мистецтві, ідеалів, які тісно пов'язані з цілями прерафаелітів. Раскін заохочував художників відкидати панівні академічні умовності та шукати натхнення в природі, середньовічному мистецтві та живописі раннього італійського Відродження.

На початку діяльності руху В. М. Россетті створює декларацію прерафаелітів з даними принципами:

1. Мати оригінальні ідеї.

2. Уважно вивчати природу, щоб уміти її висловити.
3. Любити у мистецтві минулого все серйозне, пряме та щире і, навпаки, відкидати все банальне, самозадоволене та рутинне.
4. Найголовніше: створювати абсолютно прекрасні картини та скульптури (Michael Rossetti, 1895, с. 135).

У 1809 році у місті Відень було утворено «Союз святого Луки», який зібрав назарійців, визнаних художників-романтиків, у своєму складі. Назарійці віддавали шану Середньовіччю та Відродженню в мистецтві, бо вважали, що вони відтворюють духовність. Творчість назарійців мала певний вплив на розвиток прерафаелізму в мистецтві. Варто зауважити, що ставлення прерафаелітів до Ранняго Відродження та Високого відрізнялася. У той час як Раннє Відродження було оцінене як духовно-прекрасне, цінності високого пропагувала передусім Королівська академія (Prettejohn, 2000).

Отже, основною місією мистецтва прерафаелізму було відновлення ідеалів та естетики раннього ренесансу, зокрема періоду перед Рафаелем, шляхом відхилення від тогочасних норм і стилів. Члени прерафаелітського братства прагнули до створення деталізованого мистецтва, яке відображало моральні цінності та етичні принципи. Вони прагнули до точності в зображенні природи, людини та історичних сюжетів, використовуючи прецизійну техніку та яскраві кольори. Крім того, прерафаеліти вкладали особливе значення у використання символіки та етичної складової у своїх творах, відображаючи їхні переконання.

Тема морально-соціального характеру була предметом суперечок у мистецтві прерафаелітів. Навіть представники Королівської академії, яка була носієм встановлених канонів, писали твори жанру ню, в яких зображення жінок без одягу в міфологічних сюжетах були досить звичними. Однак, проблема полягала в іншому: в культурі вікторіанської епохи одяг жінок і їхня репутація були обов'язковими нормами.

Дж. Раскін наголошував, що прерафаеліти з'єднують романтичний світ з науковою, натуралістичною вірністю деталям і фактам. Також він вважав, що мета мистецтва полягає в тому, щоб показати *«немислячим і незрячим [...] вищу красу [...] існуючу в найменших, найдрібніших творах Бога»* (Ruskin, 1903, с. 22), формулюючи таким чином мету і завдання братства.

Д. Г. Россетті та Е. Блейр-Лейтон (Edmund Leighton, 1852-1922 pp.), були одними з найяскравіших представників братства, вони ставили акценти в своїх роботах на різні моменти: Россетті з його «вибірковим реалізмом» не вважав важливою історичну точність в деталях: *«Вона тільки представляє суттєве, те, що є життям, характером, грою почуттів, думкою та фактом»* (L'Enfant J., 1996, с. 299). Хоча він усвідомлював важливість ретельного дослідження та увагу до історичної точності, він також вірив у творчу інтерпретацію та поетичну свободу митця. Россетті розумів, що суворе дотримання історичної точності може обмежити художню виразність і перешкодити емоційному впливу твору. Він прагнув викликати відчуття позачасу та трансцендентності через своє мистецтво, і він вважав, що суворе дотримання історичних деталей іноді може применшити загальне естетичне та символічне значення твору. Блейр-Лейтон, навпаки, вважав необхідним з сильною точністю показати історизм: костюми, зброю – ці всі речі він мав в своїй колекції. Лейтон вірив у важливість ретельного дослідження та всебічного розуміння історичного контексту перед тим, як починати будь-яку мистецьку спробу. Він також приділяв велику увагу дрібним деталям, таким як текстури, освітлення та зображення історичних осіб.

В. М. Росетті, безпосередній учасник і перший теоретик братства наголошував, що назва «прерафаеліти» підкреслює наслідування творчості художників раннього Відродження, які працювали «до Рафаеля».

Прерафаеліти тяжіли до літературних сюжетів, що значною мірою вплинуло на їх мистецьку творчість. Вони черпали натхнення з широкого кола літературних джерел, включаючи поезію, міфологію, середньовічну літературу.

Однією з причин прихильності прерафаелітів до літературних тем була їхня спільна віра в силу мистецтва передавати глибокі емоції та розповіді. Вони розглядали літературу як споріднену форму мистецтва, яка занурюється в глибини людського досвіду, і вони прагнули вловити таку саму глибину та складність у своїх картинах. Перекладаючи літературні твори у візуальну форму, прерафаеліти прагнули створити синтез мистецтв. З улюблених письменників були Данте Аліг'єрі (Dante Alighieri, 1265-1321pp., Вільям Шекспір (William Shakespeare, бл. 1564 - 1616 pp.), Джон Кітс (John Keats, 1795-1821pp.), Альфред Теннісон (Alfred Tennyson, 1809-1892 pp.), Алджернон Чарльз Свінберн (Algernon Charles Swinburne, 1837-1909), тобто це були як англійці-сучасники, так і італійці часів Відродження. Також прерафаеліти досить сильно любили ілюструвати романи «Артурівського циклу». Навіть король Альберт, чоловік королеви Вікторії, підтримував мистецтво, що базувалося на Артурівських циклах, так як це було важливо – ідеалізувати для суспільства часи середньовічної доблесті.

Синтез мистецтв живопису та літератури – важлива складова ідеології прерафаелітів. Д. Г. Россетті додає в поезію живопис, а до живопису – фольклорні сюжети та образи. Саме Д. Г. Россетті посприяв створенню журналу «Джерм» («Росток», The Germ: Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art), концепція якого і полягала і синтезі живопису та літератури. Россетті опублікував в журналі одинадцять поетичних творів, а його сестра Христина – сім ліричних віршів.

В 1853 році прерафаелітизм розпадається як рух. Це сталося після того як учасник руху Джон Еверетт Мілле виставив свою нову роботу «Христос в будинку своїх батьків». Критикам не сподобалася робота через потворність Діви Марії і зображення святої сім'ї як звичайної та бідної. Спочатку групу покинув Джеймс Коллінсон, а Томас Вулнер (Thomas Woolner, 1825-1892 pp.) відправився в Австралію. А в 1853 році Мілле прийняв членство в Королівській академії, проти якої вони з самого початку виступали. Вже через чотири роки, в

1857 році, художники практично відроджують братство. Цього разу в «відродженні» беруть участь Едвард Берн-Джонс (Edward Burne-Jones, 1833-1898 pp.), Вільям Морріс (William Morris, 1834-1896 pp.) та Данте Габріель Россетті. Останній познайомився з Берн-Джонсом та Моррісом в Оксфордському університеті. Він запросив їх написати на стелі університету сцени з життя короля Артура. В журналі «The Oxford and Cambridge Magazine Conducted by Members of the Two Universities» учасники нового братства заявили, що приймають всі твердження і ідеологію їхніх попередників, цим самим підтверджуючи своє наслідування прерафаелітів і продовження їхньої творчості. Єдиною різницею в творчості «нових» прерафаелітів з їхніми попередниками – більша любов до естетизму, але це не було чимось, що заперечувало догми перших. В більшості вони також боролися за «реальне зображення світу», більш витончене, абсолютно протилежне до «грубого» академізму. Таким чином був заснований новий рух «Мистецтв і ремесел». Ці три художника заснували дизайнерську фірму Morris, Marshall, Faulkner & Company.

В 1882 році помирає Д. Г. Россетті, в 1896 – В. Морріс, а в 1898 році разом з Е. Берн-Джонсом, основним ідеологом руху, помирає і саме братство. Після цього існував тільки постпрерафаелітизм, але і йому не судилося мати довге життя, так як в страшний 1914 рік починається війна, яка назавжди зупиняє існування руху.

Багато послідовників прерафаелітів розвивали свою творчість вже після офіційного закінчення діяльності цього братства. Одною з таких художниць, творчість і талант якої не можна не взяти до уваги, - С. М. Баркер (Cicely Mary Barker, 1895-1973 pp.). Жінка цікава тим, що була як художником, так і поетесою. На заході її розглядають як класика дитячої літератури. Автор написала вісім книг про фей (Barker, 1920), де у всіх деталях описала рослини Англії. Дивовижність мистецтва С. М. Баркер в тому, що вона робила ілюстрації до своїх же віршів. Це дозволяло їй, як авторці, сповна відчувати і

пропрацювати кожну деталь, яку вона вважала необхідною в композиції. В творчості С. М. Баркер прослідковувався натуралізм, вона завжди намагалася якомога детальніше показати рослини.

Відомим послідовником прерафаелітів був Форд Медокс Браун (Ford Madox Brown, 1821-1893 pp.), який офіційно не брав участь у русі, але цінності його мистецтва були ідентичними до цінностей мистецтва прерафаелітів. А Артур Х'юз (Arthur Hughes, 1832-1915pp.) брав безпосередню участь в написанні фресок на стелі Оксфордського університету, а також найбільш цікавився відтворенням середньовічних історій Англії на своїх полотнах. Найвідомішими фотографами, які наслідували рух прерафаелітів, були Роджер Фентон (Roger Fenton, 1819-1869 pp.), Джулія Маргарет Кемерон (Julia Margaret Cameron, 1815-1879 pp.) та Генрі Піч Робінсон (Henry Peach Robinson, 1830-1901pp.) Після 1860 року художники послідовники стилю прерафаелітів зосередились на жіночому портреті. Не менш відомим митцем тих часів був А. Рекхем (Arthur Rackham, 1867-1939 pp.), який здебільшого працював у манері художників-прерафаелітів, але при цьому в його роботах можна простежити і стилістику модерну. В 1910 роках А. Рекхем захоплюється німецьким мистецтвом, що в результаті принесло мікс з модерну, романтизму та прерафаелітів. Найбільш значимими роботами цього часу є ілюстрації до «Кільця Нібелунгів» (Wagner, 1874).

2.2 ОСНОВНІ РИСИ ХУДОЖНЬОЇ ФОТОГРАФІЇ НА ЗЛАМІ 19 ПОЧАТКУ 20 СТОЛІТЬ

Передумовним винаходом до створення фотографії була камера обскура. Хоч і є відомості про використання цього механізму і раніше, першим, хто описав детальний процес, був італійський вчений 16 століття Джамбатіста делла Порта (Giovanni Battista della Porta, 1535-1615pp.). Вже в 1727 році німець Йоган Генріх Шульце (Johann Heinrich Schulze, 1687-1744 pp.) доводить, що срібло темніє саме від світла, що було ще одним великим поштовхом до уможливлення фіксації зображення. Пізніше, в 1822 році, вчений Нісефор Ньєпс (Nicéphore Niépce, 1765-1833 pp.) створив геліографію, копіюючи гравюри на літографський камінь. Він же створив першу фотографію, коли застосував камеру обскура з олов'яною пластиною. Пізніше з Ньєпсом починає співпрацювати Луї-Жак-Манде Дагер (Louis-Jacques-Mandé Daguerre, 1787-1851 pp.), художник-декоратор, який був зацікавлений в скороченні часу експозиції. В 1835 році Дагер знаходить можливість скоротити час експозиції до тридцяти хвилин за рахунок срібної пластинки з йодованою водою, яка швидше формує зображення за допомогою ртуті. Технологія, яку винайшов Дагер, стала називатися дагеротипія. Фотографи Річард Берд (Richard Beard) та Антуан Клоде (Antoine Claudet, 1797-1867 pp.) скоротили час експозиції на 20-40 секунд.

Деякі вікторіанські фотографи практикували “психофотографію”, яка набула популярності в 1872 році. Спочатку над нею працював Вільям Мамлер (William H. Mumler, 1832-1884 pp.) Після випадку, коли на одній з фотографій ніби-то з'явилася постать Артура Халлама (Arthur Hallam, 1811-1833 pp.), фотографію почали активно досліджувати як можливий комунікатор з померлими людьми. Одними з перших дослідників феномену фотографії були Едуардо Кадава (Eduardo Kadava) (Hoffman, 2014a) та Джеффри Батхен (Geoffrey Batches) (Hoffman, 2014a). Кадава пише, що “мова фотографії”

існувала задовго до створення фотографії, коли люди намагалися “читати зірки і перекладати це візуальне зображення на мову”. Під “мовою фотографії” Кадава розуміє “метафору злиття світла з мовою для представлення минулого, яке зникне як тільки його сприймуть”. А Батхен розуміє фотографію як “епістемологічну дилему” (Hoffman, 2014a) як посередник між “швидкоплинністю і фіксованістю” (Hoffman, 2014a).

Людство вперше зустрічається з можливістю бачити в реальному часі те, що було втрачено, особливо це стосується загиблих родичів та просто близьких людей. З психологічної точки зору, фотографія померлих людей має руйнівні властивості через постійне нагадування про близьку людину та її образ. Після того як Теннісон побачив свого друга Артура Халлама на фотознімку після його смерті, поет почав активно практикувати спіритуалізм. Він писав “Я не маю на увазі “бачення привидів”, тому що я не знаю жодного випадку матеріалізації форми, хоч і не можу сказати, що такого немає” (Hoffman, 2014a). А також він стверджував “Всесвіт безтілесних духів, які літають туди-сюди і їхній вихід у людське існування через контакт із життям у людських істотах” (Hoffman, 2014a). До того ж Теннісон вбачав загрозу в фотографії для поезії. Фотографи експериментували з фотографуванням мертвих. Одним з перших таких знімків був «Посмертний етюд Адаліни Грейс Клогстоун» [Іл. 1] 1872 року, який відфотографувала Джулія Маргарет Кемерон. В роздумах про смерть, Теннісон каже: “Щось нам в житті дається, але відбирається більше” (Hoffman, 2014a). Художник Россетті ж, навпаки, намагався спекатися фотографій своєї померлої дружини, оскільки йому було складно з ними контактувати.

Творці, які досліджуються в даній науковій роботі, починають захоплюватися мистецтвом фотографії з ціллю виразити свої художні ідеї в новій формі. “Фотографи, які прийшли з образотворчого мистецтва не з опортуністичного міркування, не випадково, не заради зручності, утворюють

сьогодні авангард серед своїх колег, бо вони своєю творчою біографією якоюсь мірою застраховані від серйозної небезпеки сучасної фотографії, ремісничо-художнього прикусу” (Benjamin, 1931). З науково-технічної сторони роль фотографії плавно переходить до відображення дійсності навколо (наприклад, суспільно-розважальна фотографія). Деякі вважали фото заміною живопису, а хтось розумів, що це розвиток нового мистецтва: “Форма нового витвору мистецтва, яка спочатку ще повторює форму старого (Benjamin, 1931). В фотографічного процесу були як поціновувачі, так і критики. Наприклад, Раскін волів, аби прерафаеліти зображали реальну дійсність, але фотографію він вважав надто автоматизованою, що не дає можливості фотографам довести свою цінність як митців. Але з часом митці починають використовувати фото, аби показати реальний момент, яким він є або, хоча б, був.

В середині 19 століття фотографія ставала все якіснішою, що було обумовлено створенням нових фарб, покращенням лінз, створенням нових фотографічних матеріалів (негативи на скляних пластинах і т. д.). “Фотографія адаптувала традиції старих майстрів, яких за основу своєї творчості взяли багато фотографів, і поєдналася з радикальним натуралізмом Дж.М.В. Тернера (1775-1851), прерафаелітів та їхніх наступників реалістів та імпресіоністів.” (D. M. Bunyan, б. д.)

На момент появи братства прерафаелітів фотографія, а саме дагеротипія, швидко розповсюджувалася по Світу. Це було обумовлено тим, що в 1850-х роках фотографи з Європи або США відправилися за колоніальними військами в Азію, Південну Америку. Цю інновацію сприйняли з заохоченням, створюючи фотознімки визначних місць. В 1840-х роках розроблялася стереоскопічна фотографія (два зображення одного і того ж об’єкту, але на відстані 2,5 дюйма для того, аби імітувати положення людських очей). А в 1850-х роках роздруковують зображення вже не на скляних негативах, а на альбуміновому папері. Недоліком фотографії був відсутність кольору.

Спочатку його нівелювали розфарбовуванням знімку, а пізніше, на початку 20 століття, з'являється автохром.

Реакція прерафаелітів на створення фотографії була неоднозначною. Такі художники як Данте Габріель Россетті, Джон Раскін виявили інтерес до фотографії, використовуючи цей процес в своїй творчості для покращення результату. Були й фотографи, які хоч і використовували живопис як натхненну основу для своєї творчості, вони все одно працювали з тими ознаками живопису, які прерафаеліти зневажали. Деякі з цих фотографів: Бенджамін Брекнелл Тернер (Benjamin Brecknell Turner, 1815-1894 pp.) і Роджер Фентон. Важливою рисою, яка з'явилася з часом в мистецтві прерафаелітів була обрізаність зображення, що, відповідно, можна співвідносити з появою фотографії, яка цьому посприяла. Наприклад, обрізаність композиції активно можна бачити в роботі Джона Раскіна “Скелі та папороті в лісі в Кроссмаунті, Пертшир» [Іл. 2] або ж в роботі Джона Вільяма Інчболда “Середина весни” [Іл. 3].

Розділ 3: ДІАЛОГ МИСТЕЦТВ: ПОРІВНЯННЯ ТА ВЗАЄМОВПЛИВ ФОТОГРАФІЇ ТА ЖИВОПISУ В КОНТЕКСТІ РУХУ ПЕРЕРАФАЕЛІТІВ

3.1 ХУДОЖНІЙ ПОРТРЕТ У ФОТОГРАФІЇ ТА ЖИВОПISІ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ

Серед знаменитих фотографів того часу була Джулія Кемерон. Ця діяльність була достатньо нетипова у вікторіанську епоху і тільки набувала розквіту. Найвідомішими людьми, яких знімала Джулія, були Чарльз Дарвін (Charles Darwin, 1809-1882 pp.), Генрі Тейлор (Henry Taylor, 1885-1951 pp.) та сер Джон Гершель (Sir John Herschel, 1792-1871 pp.). Також Джулія займалася не лише портретними знімками, а й створювала ілюстрації до «Idylls of the King» (Tennison, 1859) Теннісона (1874-1875). До виконання замовлення вона підійшла серйозно, прикріпивши до об'єктива тканину, намагаючись зобразити казкову розмиту атмосферу; підбирала кожен індивідуальний костюм. Джулія Маргарет Кемерон проявляла захоплення до створення історичної фотографії з елементами «постановки», в якій використовувала різноманітні атрибути з відповідної епохи, такі як костюми, прикраси та інші елементи. Кемерон познайомила з прерафаелітами через її друга - Теннісона. Також є версія, що знайомство відбулося через недільний салон сестри мисткині. Спочатку Росетті хвалив художницю за її стиль і спосіб вираження, але пізніше перестав так захоплюватися її спробами живописно проілюструвати літературні твори. Загалом, творчість цих двох митців була досить подібною. В той час художники намагалися максимально деталізовано проілюструвати той чи інший літературний твір, на допомогу їм приходила значна кількість символічних ілюзій. Якщо звертатися до теми впливу прерафаелітів на фотографію, то можна зрозуміти, що це питання висловлено некоректно, адже все відбувалося навпаки. Це фотографія впливала на живопис, змагаючись, і головне,

перемагаючи цю завзяту битву деталізації за допомогою технічних можливостей фотокамери.

Не маючи формальної художньої освіти, Джулія не мала доступу до угруповань таких відомих художників як Данте Габріель Россетті, Едварда Берн-Джонса або ж інших прерафаелітів. Жінка почала свою творчу кар'єру аж в 48 років. Більша частина її творчості базується на літературі, міфології та релігії, що є спільним з мистецтвом прерафаелітів. І хоча фотографія була наслідком швидкого розвитку суспільства, творчість жінки була спрямована на створенні мистецтва, яке б повертало людину до природи, протилежного до швидкої індустріалізації. Основними натурниками Кемерон була її сім'я і друзі, які ніколи не знали, чого очікувати від Джулії, але завжди корилися її творчим вимогам. До того ж жінка мала достатньо знайомих відомих людей, які також їй позували. В неї були певні соціальні зв'язки з впливовими людьми, чим вона часто користувалася в своїй кар'єрі. “Вона має властивість миттєво змушувати дім тремтіти, але в цьому нудному світі це помилка, яку можна пробачити” (Сох et al., 2003). На її бачення і інтерпретацію мистецтва сильно впливає дружба з сучасними на той момент художниками і письменниками. Важливим її порадиником був Джордж Вотс, який підтримував та мотивував фотографію. “Я можу добре оцінити найшляхетніше в мистецтві. Останні фото добре гармоніюють з ефектами, які я хотів би створювати, але ти не повинна бути до кінця задоволена і постійно намагатися досягнути більшого. Ти ніколи не повинна думати, що щось завершено, завжди треба до чогось йти. Найкращі речі робляться в найважчі моменти” (Сох et al., 2003).

Мисткиня не була в своїй творчості подібною по інших фотографів того часу. Попри несприйняття її робіт деякими критиками, жінка стала визнаною фотографинею завдяки саме своїм стилю та техніці: м'який фокус, темне освітлення. Вона любила зображати літературні сцени, що тісно пов'язує її з художниками-прерафаелітами. Поки інші фотографи намагалися досягти

ідеального “чистого” знімку, Джулія не боялася залишати плями на готових проявлених фото, це було частиною її стилю, який вона любила. Кемерон проілюструвала поему «Смерть Артура» (Malory, 1485), що зараз знаходиться в бібліотеці університету Сент-Ендрюса (основний зберігач творчості фотографа). Бажання художниці передати естетику мистецтва прерафаелітів відображається в ретельно підібраних костюмах, спробі передати риси зовнішнього світу, а також реалістичну емоційність персонажів. Видно підтвердження того, що вона накладала на камеру тканину, аби наділити результат певною містичністю. Кемерон вдало маніпулювала з освітленням та фокусом, аби досягти схожого до мистецтва прерафаелітів результату.

В збірнику Теннісона знаходилось цілих 13 фото-ілюстрацій від Джулії Кемерон. Це було наслідком їхнього спільного прожиття на острові Вайт. Відомо, що Теннісон неодноразово фінансував творчість Кемерон. Мисткиня любила застосовувати прийом змішування елементів різних епох: на ілюстрації до «*Idylls of the King*» (Tennison, 1859) «Прощання Ланселота і Гвіневри» («*The parting of Lancelot and Guinevere*, 1874 p.) [Іл. 4] було показано Ланселота з жінкою. Одні джерела запевняють, що там зображено Гвіневру, інші – Елейн, що померла від розбитого серця, бо не отримала взаємності від Ланселота. На фото-ілюстрації Ланселот одягнений в середньовічні обладунки, а жінка – в сучасну сукню. Для фігури Ланселота вона обрала свого чоловіка Чарльза, а Гвіневру зображала її племінниця Мей Принсеп.

В той час було розроблено стратегії для створення нових точок зору глядача. Фотографи маніпулювали з фокусом, аби наблизитися до техніки старих майстрів. Уоттс (George Frederic Watts, 1817 – 1904 pp.) хвалив Кемерон за тональний діапазон її портретів, які були дуже схожі на живопис. Його портрети виділялися чіткістю в порівнянні з портретами Кемерон. І попри наближеність Кемерон до живописної техніки, художник використовував саме

фотопортрети Доджсона, які були для нього більш читабельними, що дало змогу досягти певних цілей в написанні серії картин олією.

Прерафаелітів неодноразово звинувачували в копіюванні з фотографії. Важливими спільними рисами між картинами прерафаелітів та фотографіями є “зіпсована рельєфність, організований планарний регрес, відсутність модуляції між формами, раптово обрізане поле зору, гострі кути» (Muriel, 2011). І дійсно, прерафаеліти використовували фото, принаймні для того, щоб завершити свої картини. Лише один прерафаеліт “визнав основоположний вплив фотографії на увагу художників до неупередженої дії сонячного світла” (Muriel, 2011), і це був Вільям Белл Скотт (William Bell Scott, 1811-1890 pp.).

В фотографів були великі переваги над прерафаелітами. Вони полягали в можливості відтворити дійсну реальність. Прерафаеліти тяжіли до натуралізму, але те, в чому буда досконала камера, художники були безсилі. Але, попри це, до них теж іноді виникали питання. В першу чергу, критики, звикнувши до живих портретів прерафаелітів, вказують на неспроможність фотографів оживляти людей в своїх роботах. Звісно, в той час довга витримка ускладнювала можливість показати “живість людини” і, дійсно, багато робіт були досить завмерлими. Хоча такі фотографії як Джулія Кемерон або ж Давид Вілкі Вінфілд (David Wilkie Wynfield, 1837-1887 pp.), маніпулюючи фокусом та експериментуючи з позиціями, костюмами, змогли досягти певних висот в цьому аспекті фотографії. Частіше за все взаємодію між прерафаелітами та художниками можна визначити як допоміжну функцію фотографій для створення картин. Наприклад, модель Россетті, Джейн Морріс, була сфотографована Парсонсом - художником, який зайнявся фотографією. Тоді з'явилася серія з вісімнадцяти фотографій, які Россетті використовує для створення таких картин як, наприклад, “Синє шовкове плаття” («The Blue Silk Dress», 1868 p.) [Л. 5]. Взагалі, можливість моделі не сидіти годинами в одній позиції, безумовно, полегшувало роботу, даючи можливість акцентувати свою

творчість на головному. Завдяки цим знімкам можна досліджувати, наскільки точно зображували художники риси моделі і чи було певне “прикрашання”. Розглядаючи знімок та картину, можна зробити висновок про справжній натуралістичний підхід художників до своєї творчості. Тільки у вікторіанську епоху з’являється можливість порівняти зображену натурницю з її дійсною фотографією [Лл. 6]. Джейн Моріс на обох роботах виглядає тендітною меланхолійною жінкою, різниця присутня лише в нахилі її голови та кольоровому наповненні, яке так вдало підібрав Россетті.

Фотографи активно змагалися за усвідомлення людства, що вони здатні передавати сенсові навантаження історій в такій же мірі, як і художники. Історична достовірність була важливою для художників, які, відповідно, відшивали потрібні костюми і декорації. Фотографи теж намагалися дотримуватися цих правил, що, крім творчості Кемерон, можна побачити і в творі Генрі Піч Робінсона “Елейн, що спостерігає за щитом Ланселота” («Elaine Watching the Shield of Lancelot», 1862р.) [Лл. 7]. Історія взята з книги Томаса Мелоні “Le Morte d'Arthur” (Malory, 1485), де розповідається, що Ланселот залишив свій щит Елейн, яка пізніше померла від розбитого серця. І дійсно, костюми та атрибутика підібрані успішно, відтворюючи середньовічну романтизовану історію у всіх деталях, таких як готичне вікно позаду або ж левовий герб на щиті Ланселота.

Ще один важливий для розуміння впливу прерафаелітів на творчість фотографів знімок - “Помона” («Pomona», 1872 р.) [Лл. 8] Джулії Кемерон. Він викликає асоціації з картинами Россетті: Кемерон так розмістила композицію, аби портрет богині плодючості мав досить великий масштаб відповідно до розмірів знімку, а волосся жінки зливається з гілками дерев, натякаючи на її природне оточення. На фото модель дивиться прямо на глядача, одягнена в білу легку сукню та прикрашена зеленню.

Взаємодію між прерафаелітами та фотографами також можна визначати в спільності або подібності сюжетів. Фотографія Кемерон “Група міністрелів”

(«A Minstrel Group», 1866 р.) [Лл. 9] є якщо не наслідком картини “Блакитна шафа” («The Blue Closet», 1857 р.) [Лл. 10] Данте Габріеля Россетті, то, принаймні, характеристикою його акварелі. І хоч за композицією два твори абсолютно різняться, за змістом вони однакові. І знову абсолютно кожна деталь на фотографії Кемерон вирізняється старанністю жінки показати епоху середньовіччя з його одягом, прикрасами та інструментами. Але зачіски та зовнішність жінок все ж більше передають саме вікторіанські часи та ідеали краси. На знімку Джулії Маргарет Кемерон «Король Лір віддає своє королівство трьом дочкам» («King Lear Allotting His Kingdom to His Three Daughters», 1872 р.) [Лл. 11] можна побачити Шекспірівський сюжет, за яким найбільшу спадщину отримує та дочка, яка його найдужче любить. Короля Ліра зображав Чарльз Кемерон - чоловік художниці. А справа можна помітити Алісу, яка раніше зображувала богиню плодючості - Помону. Ретельно підібрані атрибути, такі як тростинка короля, його корона, одяг персонажів – оживляють картину і, в якійсь мірі, допомагають глядачеві повірити в дійство. Ще одне фото Кемерон до віршів Теннісона “Донька садівника” (The Gardener's Daughter, 1867 р.) (L. A. Tennyson, 1842) [Лл. 12], де зображена головна героїня Роза, яка намагається прикріпити троянду назад до гілочки. Кемерон змогла передати ту романтичність моменту, яка так притаманна прерафаелітам, оперуючи світлом і тінню.

Любов до звичних для прерафаелітів сюжетів мав і фотограф Генрі Піч Робінсон, який створив фотознімок Леді з Шалот (The Lady of Shalott, 1860 р.) з легенд про короля Артура Теннісона (Tennyson, 1859) [Лл. 13], яка пливе в річці до Камелоту. Немає сумнівів, що сюжет фотознімку запозичений в прерафаелітів, але також цікавий момент цього твору - це використання більш ніж одного негативу. «Фото відображає химерну поетичну манеру прерафаелітів» (D. M. Bunyan).

Одною з важливих фігур в розвитку мистецтва була саме Зайда Бен-Юсуф (Zaida Ben-Yusuf, 1869-1933 рр.), яка входила до групи з шести

фотографів, яких було названо “найвидатнішими жінками-фотографіями Америки”. Вона була дійсно успішною, її роботи можна було побачити в журналі *Cosmopolitan Magazine*. В Бен-Юсуф була своя власна студія портретної фотографії в Нью-Йорку і з кожним роком вона ставала все більш відомою. Бувши фотографинею, Бен-Юсуф також писала статті, що їй безумовно дозволяла її авторитетність в цій галузі. Одна з таких статей - “Знаменитості перед камерою”(D. M. Bunyan, б. д.), де вона описала свій досвід фотографування таких особистостей як Франклін Рузвельт, Гровер Клівленд, Леонард Вуд. Свою ж творчість вона характеризувала як більш художню, але при цьому і радикальнішу, ніж в інших фотографів. Її інтерпретацію картини Данте Габріеля Россетті «Прозерпіна» («Proserpine», 1873–1877 pp.) [Іл. 14] можна прослідкувати в фотознімку «Запах гранату» («The Odor of Pomegranates», 1899 p.) [Іл. 15].

Попри відомий факт копіювання художниками фотографій задля досягнення цілковитої натуралістичності, в вікторіанському мистецтві були присутні і протилежні випадки: наприклад, багато фотографів стереоскопічної фотографії робили копіювання живопису задля змоги менш заможної верстви населення мати можливість споглядати мистецтво. Одним з таких випадків, який закінчився судовою справою стосовно авторських прав, було копіювання композиції фотографом Джеймсом Робінсоном живописної роботи Генрі Волліса «Чаттертон» («Chatterton», 1856 p.) [Іл. 16]. Картина Генрі Волліса, на якій було зображене самогубство жителя 18 століття Чаттертона, що був викритий як шахрай, який підробляв середньовічну літературу. І хоч персонаж належить до часів 18 століття, Генрі Волліс зображує його як сучасника, показуючи збідніле на той момент місто Лондон. Через деякий час Джеймс Робінсон фотографує ідентичний сюжет («The Death of Chatterton», 1859 p.) [Іл. 17], після чого його звинувачують в копіюванні, в результаті чого фотограф все ж програв справу. Попри ці події, фотопроцес показує неймовірні можливості

фотографії фіксувати тривимірний простір в найменших деталях, створюючи справді бездоганне враження дійсності.

Джон Кімон Варбург (John Simon Warburg, 1867-1931 pp.) був відомим своїми автохромами фотографом. Крім цього митець читав лекції та писав наукові роботи на цю тематику. Автохром - техніка, в якій використовували шар зерен картопляного крохмалю, які були зафарбовані в червоний, зелений та синій кольори. Для експозиції треба було більше часу, тож такі фотографії мали специфічний вигляд - туманний, розмитий з маленькими пуантилістичними крапками. Його стилістику роботи, зокрема фотознімок «Пеггі в саду» («Peggy in the Garden», 1909 p.) [Л. 18] за кольоровими співвідношеннями можна порівняти з картиною Джона Сінгера Сарджента (John Singer Sargent, 1856-1925 pp.) «Гвоздика, лілія, твоянда» («Carnation, Lily, Lily, Rose», 1885-1886 pp.) [Л. 19]. Дивлячись на цю картину, можна спочатку подумати, що це фотографія. Художник надихнувся літніми квітами та китайськими ліхтариками. Він підібрав ідеальних моделей з тим кольором волосся, який йому був потрібний для композиції та колориту. Для написання картини в художника було всього кілька хвилин вдень, в конкретний момент дня відповідно до освітлення. Коли прийшла осінь і квіти зав'яли, художник писав штучні рослини. Такий підхід ілюструє бажання художників передавати той реалізм, який могла передавати камера.

Фото, створене Девідом Октавіусом Хіллом (David Octavius Hill, 1802-1870 pp.) та Робертом Адамсоном (Robert Adamson, 1821-1848 pp.), яке зображувало Вільяма Етті («William Etty», 1884 p.) [Л. 20], було ним же використане для створення свого автопортрета олійними фарбами [Л. 21]. Художник говорив про фотографію, що це відродження старих майстрів, таких як Рембрандт або Тиціан (*Painting with Light: Art & Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age*, 2016).

Важливою роботою для розгляду в контексті взаємовпливу живопису і фотографії є картина Девіда Октавіуса Хілла «Перша генеральна асамблея

Вільної церкви Шотландії підписала Акт про відокремлення та Акт про звільнення 23 травня 1843 р.» («The First General Assembly of the Free Church of Scotland signing the Act of Separation and the Deed of Demission on 23rd May 1843», 1843-1866 pp.) [Іл. 22]. Разом з Робертом Адамсоном (Robert Adamson, 1821-1848 pp.). художник вирішив написати груповий портрет з більш ніж чотирьохсот осіб. Вони зробили сотні фотографій різних людей тодішнього суспільства, на основі яких художник написав унікальну картину. Після смерті Адамсона, дружина Амелія Хілл допомогла чоловікові закінчити картину. Замість того, щоб зробити гравюру, Амелія сфотографувала завершену роботу і створила зменшену версію, зафарбувавши її.

3.2 ПЕЙЗАЖ У ФОТОГРАФІЇ ТА ЖИВОПИСІ

Спільність підходу до зображення природи прерафаелітів та фотографів кінця 19 початку 20 століття полягає в багатьох аспектах. Одним з цих аспектів є наслідування прерафаелітами фотографічної чіткості, яка дозволяла досягти ефекту фотографії з різким фокусом. Крім того, однією з характерних рис стилю прерафаелітів була фрагментарність зображень. Художники таким чином фокусувалися на деталях, створюючи враження незавершеного кадру. Цей підхід виявив великий вплив на фотографів. А певні технічні проблеми фотографів впливали і на живописну манеру митців.

Серед художників прерафаелітів до теми пейзажу звертався Джон Вільям Інчболд (John William Inchbold, 1830–1888 рр.). Його робота «Бухта Ансти» («Anstey's Cove», 1853-1854 рр.) [Іл. 23] написана максимально деталізовано. Переходи між кольорами на полотні досить контрастні, і, навіть, море на горизонті здається набагато чіткішим і яскравішим, аніж людське око звикло його бачити в реальності. Скеля на другому плані також виділяється різкуватими переходами, насиченими кольорами та гострими кутами. А на передньому плані автор спробував прописати кожну травинку. Прослідковується спроба зобразити кожну деталь пейзажу з чіткою досконалістю, що не було притаманне попереднім художникам-прерафаелітам, та і, загалом, попередникам. Впізнаваний рівень деталізації можна прослідкувати в фотознімку Генрі Вайта (Henry White, 1819–1903 рр.) «Папороть та ожина» [Іл. 24] («Ferns and Brambles» 1856 р.). Досить примітивне фото зелені, композиція якого не передбачає плановості або ж сюжетності. Можна припустити, що ціллю автора було створити чітке зображення, де буде відтворено кожен листочок папороті. Спроби художників створювати настільки чіткі та контрастні пейзажі прослідковуються відразу після появи фотографії, що не може не наводити на думки про спробу художників наслідувати ефект фотоапарату в своїй творчості.

Прерафаеліти інколи зверталися до використання фрагментарності в живописі. Теоретик та художник Джон Раскін (John Ruskin, 1819–1900 pp.) пише «Скелі та папороть в лісі в Кроссмаунті, Пертшир» («Rocks and Ferns in a Wood at Crossmount, Perthshire», 1847 p.) [Іл. 2], де художник створює фрагментарну композицію, зображаючи аквареллю та гуашшю коріння дерев, камінці та рослини. В цьому випадку вже живопис впливає на фотографію, оскільки після Раскіна цей прийом починають використовувати і фотографи.

В фотографів з'являлася проблема при спробах передати мариністичний пейзаж, так як експозицію на небо потрібно було тримати значно менше, ніж на воду. Часто це зумовлювало образ суворого неба навіть в яскраву погоду, як наприклад, на знімку Генрі Стюарта Уортлі (Henry Stuart Wortley, 1832–1890 pp.) «Хмари в небі розриваються» (The Clouds Are Broken in the Sky, 1863 p.) [Іл. 25]. А прерафаеліти часто показували яскраві, навіть сильно яскравіші ніж в реальності кольори. Тож, можливо, що на творчість прерафаелітів вплинув цей умовний недолік тодішньої фотокамери. Порівнюючи двох митців: живописця Джона Вільяма Інчболда (John William Inchbold, 1830–1888 pp.) та фотографа Чарльза Конвея (Charles Conway) можна побачити, настільки ж фотографія і живопис були схожими і настільки ці два види мистецтва були пов'язані між собою. Об'єктив фотокамери Чарльза Конвея у пейзажі лісу [Іл. 26] направлено саме так, щоб в композиції було практично відсутнє небо за тією ж причиною, що експозиція неба вимагала значно меншої витримки. Інчболд, вірогідно, натхненний знімками, робить абсолютно той же ефект, але вже на полотні картини «Середина весни» (Mid-Spring, 1856 p.) [Іл. 3]. Більше того, неможливо не звернути увагу на неймовірну точність деталей, яка є властивою не так людському оку, як об'єктиву. І дійсно, вперше дивлячись на картину, можна подумати, що це сучасне фото, яке було зроблене на смартфон і, навіть, з додаванням фільтрів, що роблять його яскравішим. Складається враження, що автор виділяв кожен рослинку світлим кольором, аби зробити композицію наповненою полисками, фактично гіперреалістичною. Але основною

причиною, чому на цю картину могли вплинути фотографи – це відсутність неба в композиції, що є досить нетиповим для будь-якого живописного пейзажу.

Порушуючи проблему використання фотографії як матеріалу для творчості, не можна не згадати про роботу фотографа Роджера Фентона (Roger Fenton, 1819–1869 pp.) «Болтовське абатство, західне вікно» («Bolton Abbey, West Window» 1854 p.) [Іл. 27] та художника Джона Вільяма Інчболда «Каплиця, Болтон» («The Chapel, Bolton», 1853 p.) [Іл. 28]. Фото було зроблене за рік після того, як художник закінчив писати картину. Безумовно, ці твори мистецтва досить схожі, аби їх мати змогу порівнювати, але водночас, видно, що митці переслідували різні цілі: Інчболд зосередився на нестандартній композиції, яку ще ніхто до нього не використовував, а Фентон більшою мірою звертає увагу на гру світло-тіні і м'якості атмосфери. В художника прослідковується та ж відверта деталізація і контраст «різкого фокусу». Якщо зробити картину чорно-білою, може скластися враження, що це фотографія. Роджер Фентон показав стандартну композицію, де до глядача звертається лицева сторона будівлі, оточена зеленню, а на горизонті видніються туманні вершини пагорбів.

1880-ті роки сприяли новому інтересу митців до пейзажів. Сільськими пейзажами зацікавилися як художники, так і фотографи. Одним з таких фотографів був Томас Фредерік Гудолл (Thomas Frederick Goodall, 1856-1944 pp.). Він використовував фотографію в своїй творчості як початковий ескіз для живописних творів, або ж зараз це називається копіюванням з фотографії. Разом з Пітером Генрі Емерсоном (Peter Henry Emerson, 1856-1936 pp.), Томас Фредерік зробив фотознімок сільського пейзажу «Встановлення рибальської сітки» («Setting the Bow-Net», 1885 p.) [Іл. 29] і за цим фото написав олійними фарбами пейзаж «Рибальська сітка» («The Bow Net» 1886 p.) [Іл. 30]. Відомо, що навіть Джон Раскін колекціонував фотографії, не зважаючи на його

пристрасть до ремесел та природи. І хоч зараз копіювання з фотографії вважається моветоном, Джон Раскін цим неодноразово займався, знайшовши можливість відтворити кожен елемент зображуваного дійства. Наприклад, таке відверте копіювання можна побачити в його графічній роботі “Північно-західний кут фасаду собору Святого Марка в Венеції” («The North-West Angle of the Facade of St Mark’s, Venice») [Л. 31], яку було намальовано за фотографією цього собору [Л. 32] художника Джона Гоббса. Письменник мав сотні дагеротипів, які допомагали йому передати з неймовірною точністю кожну деталь собору. “Кожен камінчик і пляма присутні, і, звичайно, немає помилки в пропорціях” (D. M. Bunyan, б. д.).

3.3 ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ ДАНТЕ ГАБРІЕЛЯ РОССЕТТІ «ПРОЗЕРПІНА» ТА ЗАЙДИ БЕН-ЮСУФ «ЗАПАХ ГРАНАТУ

Прозерпіною звати античну римську богиню, яка була відома як Парсефона в Античній Греції - богиня хліба та землеробства. Найвідоміший міф про Прозерпіну - це її викрадення богом підземелля. Згідно з міфом, коли Прозерпіна збирала квіти в полі, її викрав Плутон. Деметра, її матір, горюючи, спричинила голод на землі. Юпітер змусив Плутона відпустити Прозерпіну. Той погодився, але дав жінці з'їсти шість зерняток гранат. Це була пастка, бо той, хто скуштує їжу мертвих, більше ніколи не зможе повернутися до живих. Зрештою, між Зевсом, Плутоном та Деметрою було укладено угоду, яка дозволяла проводити половину року з матір'ю на землі і половину - з Плутоном. Її повернення на землю кожного року знаменувало початок весни, а спуск в підземний світ - початок зими. Також є версія, що Прозерпіна сама обрала з'їсти чотири зернятка гранату, тож Плутон вирішив залишати її з собою на чотири місяці, оскільки вона вкрала його зернятка. Також гранат - це потужний символ в культурі греків, фінікійців, персів, вірмен або ж в християн. В кожного народу він символізував щось своє, наприклад, фінікійці вважали його атрибутом бога Сонця, перси - символом вищої влади, а Греки вважали його атрибутом Гери, богині шлюбу або ж Деметри - богині плодючості. А також існує легенда, що дерево гранату вперше посадила Афродіта, що зробило його символом кохання.

До сюжету про Прозерпіну зверталися скульптор Лоренцо Берніні (Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680 pp.) з скульптурою «Викрадення Прозерпіни» («The Rape of Proserpina», 1621-22 pp.), художник Ганс фон Аахен (Hans von Aachen, 1552-1615 pp.) з картиною «Викрадення Прозерпіни» («The Rape of Proserpina», 1587 p.), скульптор Франсуа Жирардон (François Girardon, 1628-1715 pp.) з скульптурою «Викрадення Прозерпіни Плутоном» («The abduction of Proserpine

by Pluto)), художник Фредерік Лейтон (Frederic, Lord Leighton, 1830-1896 pp.) з картиною «Повернення Персефони» («The Return of Persephone», 1890-91 pp.). В основному картини та скульптури показують або кульмінаційний момент повернення Прозерпіни, або ж, навпаки, її викрадення богом Плутоном. Основними джерелами натхнення для прерафаелітів були міфологія, фольклор та середньовічна література. Міфологічні сюжети їх приваблювали як позачасові істини та універсальні символи для дослідження тем краси та кохання. Міфологію вони використовували для того, щоб виразити свою філософію та особисті емоції. В контексті цієї наукової роботи для аналізу було вибрано саме твір «Прозерпіна» («Proserpine», 1873–1877 pp.) [Іл. 14] Данте Габріеля Россетті, оскільки він є традиційним представником творчості прерафаелітів та несе в собі велике емоційне та символічне наповнення, яке досить цікаво дослідити та порівняти з більш пізньою роботою Зайди Бен-Юсуф і її інтерпритацією цього сюжету.

На картині Прозерпіна зображена вродливою, меланхолійною жінкою з довгим волоссям. Вона тримає гранат, скорботно замислюючись про свою долю та вибір, який залишив її в підземному світі. Картину можна інтерпретувати як символ вікторіанського захоплення смертю та потойбічним життям, а також як коментар до ролі жінки у суспільстві, бо полон Прозерпіни в підземному світі розглядається як метафора обмежень, накладених на жінок в 19 столітті (*Fruit and the Representation of Women*, 2018).

Автор Картини - Данте Габріель Россетті, британський поет, художник та член-засновник Братства прерафаелітів. Россетті народився в родині Італійців в Лондоні, талант до живопису та поезії в нього проявився в ранні роки. Найбільше уваги у своїх картинах художник приділяв саме символізму, а також він часто використовував міфологічні та літературні теми. Крім живописної діяльності, художник написав кілька поетичних збірок, а зокрема “Будинок життя” (Gabriel Rossetti, 1870) або ж “Балади і сонети” (Gabriel Rossetti, 1881),

де досліджено теми кохання та смерті. Його життя було сповнене богемності і бурхливих романів, наприклад з музою та моделлю Елізабет Сіддал. Також художник боровся з депресією і залежністю. Сюжет “Прозерпіни” підказав йому Вільям Морріс, а його жінка, Джейн, була натурницею для цієї та інших робіт художника. Вважається, що картину можна розглядати не тільки як міфологічний сюжет, але і як портрет самої Джейн, тому що вона не була щасливою жінкою поряд з “холодним” Вільямом.

Картина була створена у Вікторіанську епоху. “Прозерпіна” є яскравим прикладом характеристик живопису прерафаелітів: деталізація, яскраві кольори, цікавість до символізму та міфології. Не виключено, що Прозерпіна - це спонукальний образ, який передає меланхолійний настрій вікторіанської епохи, а також відображає інтерес художників до класичного та середньовічного мистецтва та літератури.

У картині Прозерпіна відтворено витончену і вишукану жінку з виразними рисами обличчя, що притягують до себе глядача. Її розкішне локонисте волосся підкреслює неземну красу жінки. Погляд її блакитних великих очей спрямовано ліворуч. Одягнута жінка в блакитну оксамитову сукню з довгими рукавами, світлими полисками та зеленими рефlekсами. Її шкіра бліда і осяяна, і здається, що вона занурена в роздуми. Попереду неї в темноті на столі стоїть золота лампа, а нижче видно сувій з написом «Dante Gabriele Rossetti ritrasse nel capodanno del 1874» (Riggs, 1998) (Данте Габріель Россетті написав це на початку 1874 року). Вище праворуч видніється більший сувій з сонетом:

«Вдалині світло, що несе холодну радість

До цієї стіни - мить і не більше

Впущений у мої далекі двері палацу.

Далі квіти Енни від цієї туги

Жахливий плід, який, покуштувавши раз, повинен мене тут полонити.

*Далеко ті небеса від тієї татарської сірості
Від того мене морозить: як далеко, як далеко,
Ночі, які будуть з днів, які були.
Далеко від себе я здаюсь, і крила
Дивні шляхи в думках, і прислухайся до знаку:
І все одно якесь серце в якійсь душі томиться,
(Чиї звуки мій внутрішній сенс хоче принести,
Безперервно разом бурмочучи) -
— Горе тобі, нещасна Прозерпіно!»*

Позаду богині фон з прямокутним проблеском світла та звивистим виноградом.

Формат композиції вертикальний, в якому тісно зжата жінка, що, можливо, слугувало ще більшим враженням полону, що зжимає героїню з усіх боків. Картина є абсолютно статичною, жінка, здається, роками може просидіти на одному і тому ж місці з подумках про те, що вона вчинила своїм вибором. Композиційний вузол розташовано саме на її обличчі в спробах привернути увагу саме до її меланхолійних емоцій і думок. Освітлення м'яке, тепле, а джерело освітлення розташоване в правому куті. Як вже було згадано, композиція максимально закрита через відсутність вільного простору. Присутня система гамми за теорією колористичних систем Волкова завдяки активному впливу сусідніх кольорів один на одного (наприклад зелений фон відзеркалюється рефлексами на блакитній сукні. Присутній контраст теплого (жовтувато-зелена шкіра жінки) і холодного (одяг). В складках драперії можна злегка відчувати ритміку композиції.

В статті «Fruit and the Representation of Women: Sexuality, Power and Morality» (*Fruit and the Representation of Women*, 2018) розглядається соціальний аспект фотографії Зайди Бен-Юсуф «Запах гранату» («The Odor of

Pomegranates», 1899 р.) [Іл. 15] з цікавою інтерпретацією сюжету: в середині і в кінці 19 століття почали формуватися конструкції жіночої сексуальності у відповідь на класові упередження щодо “чистих” та “занепалих жінок”. З часом жіночі ролі, які були продиктовані суспільством, почали ним обговорюватися і осуджуватися. Тоді ж з’явився закон про власність заміжніх жінок 1870-го року, який забезпечував їхній правовий захист, а також закон про розлучення 1857 року. Як “Прозерпіна” Данте Габріеля Россетті, так і “Запах гранату” Бен-Юсуф беруть за основу своїх творів міфологічний римський сюжет про викрадену Прозерпіну. Важливо розуміти, що фотографиня була надзвичайно популярною в часи розквіту її кар’єри. Місією її творчості було популяризувати фотографію як образотворче мистецтво. Працювати портретистом-фотографом в Нью-Йорку вона почала в 1890-х роках. Завдяки своєму вмінню створювати елегантні офіційні портрети, жінка швидко завоювала репутацію. Особливими характеристиками її творчості були використання природного світла та здатність створювати інтимні зв’язки між глядачем і моделлю. Її роботи були представлені на численних виставках і публікаціях. Тож, жінка могла відчутти на собі солодкий смак успіху, чого перед нею для жінок було зать. І в цьому контексті і варто порівнювати її фото та картину Россетті. Якщо художник намагався передати оригінальний міф про, фактично, зґвалтування Прозерпіни, то Бен-Юсуф показала зовсім інший сюжет. На її фото жінка тримає гранат з бажанням його з’їсти, що якраз символізує нові суспільні думки про жіночу сексуальність. Але якщо розглядати сюжети з цієї точки зору, то можна зробити висновок, що Россетті все ж таки використовував той міф, який розповідає, що Плутон примусив Прозерпіну з’їсти зернятка. Аналізуючи, цей жест може вважатися зґвалтуванням, відбиранням дівочої цноти в Прозерпіни.

Порівнюючи два твори, можна побачити, що в картині плід надкушений, коли в фотографії жінка тримає його цілого. І тут можна провести алюзію на заборонений плід з біблійської історії про Едем, Адама та Єву, які надкусили його та були навечно за це покарані. Варто зауважити наскільки в

Россетівської Прозерпіни яскраві губи, складається враження, що на них залишився сік гранату. Тобто чітко видно відсилання до того, що дівчина втратила свою “чистоту”. Дослідивши всі ці нюанси, можна назвати гранат на картині та на фото символом саме шлюбу або ж, навіть, полону. До недавнього часу, шлюб був таким собі міксом серед обмежень, які стосувалися конкретно жінки.

Джейн Морріс, натурниця, яка зображувала Прозерпіну в картині, була насправді коханкою Россетті. Це додає картині ще більшого сенсового навантаження, бо відразу розуміються спроби художника показати її в ролі перелюбниці, зрадниці (що в 19 столітті вважалося найважчим гріхом для жінки). При чому Джон Раскін, теоретик мистецтва, осуджував Россетті за його сексуалізовані образи і закликав повернутися до релігійних сюжетів. В фотографії Прозерпіна тримає голову високо і достойно, що уособлює нову, сексуальну та вільну жінку, образ якої тільки починав народжуватися в ті часи. Вона ще не спробувала цей плід, тож в неї є вибір і тільки їй вирішувати, що робити з своїм життям.

Композиція фотографії також горизонтальна, що має змогу повністю розкрити образ Прозерпіни в повний зріст. Але порівнюючи з картиною, на неї ніщо не давить, а недостачі в просторі навколо немає - свобода. Спільним між творами є їхня статичність. А композиційний вузол розташований в найбільшій плямі фотографії - в шиї, плечах та в самому дійстві, а тобто гранатові в руці. Добре освітлюється фронтальна частина моделі, а фон залишається темним, одяг зливається з фоном, що ще більше розставляє акцент саме на білій шкірі жінки. І попри наявність вільного простору, композицію все одно важко назвати відкритою через затемнений фон і відсутність перспективи в глибину.

Підсумовуючи, можна сказати, що з подібного серед двох творів є тільки сюжет. Все інше є абсолютно протилежним: в першому випадку художник, ймовірно, мав на увазі згвалтування, меланхолію, заборони для жінки. В

фотографії ж Бен-Юсуф показала жінку, в якій є вибір, яка здатна обрати себе. Головним в роботі Россетті є передача меланхолійних емоцій і думок героїні, відображення її внутрішнього стану після втрати невинності. Обидва творці беруть за основу міфологічний сюжет про Прозерпіну, розглядаючи її як центральний образ з присутнім посиланням на заборонений плід. Немає задокументованих доказів про можливе знайомство Россетті та Зайди Бен-Юсуф, оскільки жінка була американською фотографинею, а чоловік – англійським поетом та художником. Зайда Бен-Юсуф могла дійсно надихатися роботою Данте Габріеля Россетті як і інших художників, але її фото – це абсолютно нова інтерпретація старого сюжету.

3.4 ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ ГЕНРІ ВОЛЛІСА «ЧАТТЕРТОН» ТА ДЖЕЙМСА РОБІНСОНА «СМЕРТЬ ЧАТТЕРТОНА»

Найвідоміша і одна з найперших картин художника Генрі Волліса «Чаттертон» [Іл. 16]. Вона зацікавила суспільство, коли була виставлена в Королівській академії в 1856 році. Критики високо оцінили роботу, відомий Джон Раскін писав про роботу в “Записках Академії” - “бездоганна і чудова” (Fowle, 2000). Щоб аналізувати роботу, потрібно знати передісторію про поета Томаса Чаттертона (1752-70 рр.), який був романтичною фігурою, що закінчила життя самогубством і цим самим зацікавила своєю історією публіку. Він був відомий за збіркою віршів, які хлопець представляв як збірку монаха Томаса Роулі (15 століття). Він скопіював ці вірші на пергамент і вказував, що це середньовічна література. Тоді ж його осудили за те, що він підробляв гроші. В 1770 році він був на межі голодної смерті, живучи на горищі. Йому було всього 17 років, коли юнак отруївся миш’яком. А пізніше поет Альфред де Вінї зробив хлопця трагічним героєм своїх поем. Вважається, що художник написав цю роботу як критику до ставлення суспільства до митця (Fowle, 2000). Волліс, загалом, в своїй творчості часто звертався до соціального реалізму, як, наприклад, його наступна робота “Камнелом” (1858 рік, Бірмінгемський музей). Соціальний реалізм якраз має за мету привернути увагу до життя різних верств населення, критикуючи ставлення влади до них. Сцена картини має на меті передати відчуття трагедії та відчаю, коли потенціал молодого поета нереалізований, а його талант втрачений для світу. До того ж картину можна розглядати в контексті вікторіанського захоплення смертю.

Волліс був відомий своєю прискіпливою увагою до деталей й інтересом до літературних та історичних тем, як, власне, будь-який представник братства прерафаелітів. Завдяки роботі “Чаттертон” художник досягнув певної

популярності, хоча так і не отримав того ж рівня слави, як деякі з його сучасників-прерафаелітів. Також Волліс був поетом і написав кілька томів віршів за своє життя, був знайомим і, навіть, дружив з Елджерноном Чарльзом Свінберном і Данте Габріелем Россетті. Любов прерафаелітів до деталізації проявляється і в цій роботі, яку художник намагається відтворити практично ідентичною до реального життя, реальної мансарди в готелі Грейс, де, власне, і помер поет. А моделлю для картини слугував письменник Джордж Мередіт, якому на той момент було 28 років.

Картина зображує Чаттертона, що лежить на дерев'яному ліжку в мансарді, в оточенні своїх літературних творів і флакона з отрутою в руці, що звисає з ліжка. Кімната небагато мебльована, з кількома предметами, такими як свічник і письмовий стіл або ж скриня з паперами на передньому плані, що якраз є тим драматичним доповненням нереалізованого художника, який не зміг боротися з цим світом і здався. Також на передсмертну агонію поета вказують шматки порваних сторінок поряд з скринєю, які були порвані ним перед смертю, можливо, в стані афекту. Такі картини ілюструють не просто романтичну історію, вони ілюструють життя великої кількості людей, які так і не змогли. Грубі та необроблені стіни додають відчуття бідності і ізоляції від зовнішнього світу. Меланхолійності картині додає тьмяне світло, що проходить через вікно. Тіло Чаттертона займає більшу частину полотна, воно розслаблено лежить на ліжку. Ретельно передані деталі розпису, від згинів драперії до фактури дерев'яних балок. Шкіру поета Волліс зобразив вже посинілою чи то від отрути, чи то від смерті, особливо контрастно на її фоні виглядає яскраве руде волосся. Блідість шкіри підкреслює одяг Чаттертона: світла сорочка та блакитні штани. Позаду розташовується маленьке прочинене віконце на похмурий Лондон. Єдине живе в просторі - рослинка, яка стоїть на вікні. Можливо застосовано прийом протиставлення живого до мертвого.

Перед глядачем відкривається картина горизонтального формату, яка ідеально підходить для розповіді сюжетної дії. Композиція однофігурна, статична, бо яка ж може бути динаміка в зображенні померлої людини. Композиційний вузол розташовано досить нетипово, на вікні. Це є найяскравішою плямою, а обличчя юнака досить сильно затемнене, щоб звернути на нього увагу з першого погляду. З того ж вікна і відбувається все освітлення, складається враження, що додаткового джерела художник не використовував. Бліде холодне світло ще більше додає холодних відтінків шкірі митця. Яскравий колір одягу та волосся підсилює емоційність композиції. Завдяки христоподібній позиції юнака та розірваним паперам віршів на підлозі, з'являється враження, що Волліс натякає на образ художника-мученика в суспільстві. Драматичність композиції підкреслює практично досконала симетричність картини. Відчувається використання системи кольорових відношень, де всі кольори пов'язані між собою і підкреслюють загальне враження. Присутній контраст доповнюючих кольорів з синіми штанами та рудим волоссям. Або ж контраст теплого і холодного з теплих кольорів кімнатою та практично синьою постаттю поета.

Одного разу художники зрозуміли, що людські очі бачать зображення з двох різних кутів, відповідно два різних зображення. Леонардо, навіть, казав, що картина не може сприйматися людиною як тримірна саме через те, що людина в такому бачить одну двомірну картину. В 1838 році Чарльз Вітстон помістив зображення однієї і тієї ж композиції з двох ракурсів в стереоскоп, досягнувши саме того ефекту глибини. Через декілька місяців Вільям Фокс Талбот повідомив про свій новий винахід - печатну фотографію, відтоді фото для стереоскопа робилися по два екземпляри. Олівер Венделл Холмс в своєму есе писав: «Два ока бачать різні зображення одного і того ж, з тієї очевидної причини, що вони дивляться з точок на відстані двох-трьох дюймів одна від одної. За допомогою цих двох різних поглядів на предмет, розум як би обмацує його навколо і отримує уявлення про його міцність. Ми охоплюємо предмет

очима, як руками”. Таким чином стереоскоп з фотографіями з’являлися в кожній сім’ї, що дало можливість навіть не заможним людям насолоджуватися цим винаходом.

Одного разу Джеймс Робінсон побачив картину Волліса “Чаттертон” в Дубліні. Він надихнувся і взяв цю картину за основу до свого знімка про смерть Чаттертона [Іл. 17]. Після публікації фотографа було обвинувачено в тому, що він скопіював картину Волліса і цим самим забирає дохід в гравера, в якого були авторські права на публікацію гравюр з картини. Це увійшло в історію як один із перших випадків судової справи про авторські права. Джеймс Робінсон все ж програв її.

Фото, очевидно, не було чистою фотографією, Робінсон підмальовував деякі деталі: задній план або ж колір всього зображення. Хоча скриня з паперами, свічка та пальто були справжніми. Обидві фотографії є ідентичними з одною лише відмінністю - димом від свічки, який фізично не міг бути однаковим. Ця маленька деталь що на картині, що на фотографіях, символізує кінець життя поета. Якщо говорити про різницю між фотографією Робінсона та картиною Волліса, то варто сказати, що колорит картини дає значно приємніше враження, що не дивно, враховуючи вміння і талант автора. Натомість на фотографії кольорові плями складають враження аплікації і аж ніяк не рідного кольору. Такі атрибути як пальто, скриня або ж стіл є практично ідентичними. Глядачеві легше вірити саме картині, бо її колорит дозволяє побачити дійсну смерть з тим самим посинінням тіла. Ще одна вагома різниця - в фото формат квадратний, який ідеально підходить для подібних статичних симетричних сцен. Композиційний вузол знаходиться саме в районі білої сорочки юнака, яка значно сильніше освітлена, ніж на картині. Складається враження, що фотограф помістив додаткове джерело освітлення над моделлю. Композиція фото так само закрита, як і композиція картини. Присутній контраст за насиченістю:

світлі подушки, сорочка та полиски на одязі завдяки різкому освітленню на противагу темному тлу.

Можна підсумувати, що фото в своїй спробі бути на рівні з живописним оригіналом все ж не здатне передати тієї живописної драми та емоцій, що передає картина. Воно є дуже схожим, але недбале локальне зафарбування предметів не може перевершити ті вдало підібрані кольорові співвідношення, які задають настрою всій картині.

3.5 ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ФОТО ГЕНРІ ПІЧ РОБІНСОНА ТА КАРТИНИ ВАЛЬТЕРА КРЕЙНА «ЛЕДІ З ШАЛОТТ»

Єдиною фотороботою, яка б ілюструвала відому баладу Теннісона «The Lady of Shalott» (A. Tennyson, 1842) є знімок Генрі Піч Робінсона [Лл. 13] (1830-1901 pp.). В фотографії відчувається присутність техніки прерафаелітів, що фотограф і не приховує: «Я зробив баржу, накрутив моделі волосся, поклав її на човен в річці посеред латаття, а фоном їй дав плакучі верби, зняті під дощем, аби вони виглядали сумними» (Neuringer, 2016). Вперше фото було виставлене в Манчестері. На виставці критики не оцінили фотоілюстрацію, не зрозумівши багатьох її аспектів, як, наприклад, чому на човні написано назву балади. Також відсутній його рух чи, хоча б, натяк на нього. Критики не сприймали фотографію як живопис, тож не пробачали їй відсутність натуралістичності, бажаючи бачити перед собою дійство ототожене з реальністю.

Театралізованість зображення зумовлена наслідуванням мистецтва руху прерафаелітів. Дійсно, немає враження руху у воді, відчувається нерухомість жінки, яка удає, що вона героїня Теннісівської балади. В результаті Теннісон вже ж визнав правоту критиків: «Було жахливою помилкою намагатися створити таку тему з нашим реалістичним мистецтвом, і ... я ніколи як наслідок не звертався до тем, які виходять за межі життя наших днів» (Neuringer, 2016).

В цілому, Генрі Піч Робінсон найбільше захоплювався пікторіалістичним стилем фотографії. Він був досить впливовим та відомим фотографом кінця 19 століття. І хоч він був художником, справжнє захоплення в нього викликала саме фотографія. В 1857 році він відкрив власну фотостудію. Досить часто він практикував поєднання декількох негативів. Частіше за все фотограф створював декорації природи в студії, але іноді фотографував і поза нею. Він не розглядав в своїй творчості художній підхід таких майстрів як Емерсон, який наголошував на натуралістичності і «правдивості» зображуваного дійства (Emerson, 1890). Напроти, Робінсон в спробах відтворити пасторальні зображення, обирав собі моделей з світських жінок, уникаючи реальних селян,

оскільки вважав їх нецікавими. «Леді з Шалотт» була одною з його останніх робіт. Здебільшого, його роботи цінувалися і були відомими. А цей художній підхід до фотографії в 1886 році розкритикував фотограф Пітер Генрі Емерсон, який написав книгу «Naturalistic Photography for Students of the Art» (Emerson, 1890), в якій виклав свою філософію та підхід до фотографії, наголошуючи на важливості фотографування природних і непоставлених зображень, критикуючи інсценовані знімки.

Фотографія зафіксувала ключовий момент балади Теннісона. В баладі розповідається про леді, яку було зачинено у вежі. Жінка повинна постійно плести гобелен, а її єдиний можливий спосіб дивитися на зовнішній світ – дзеркало навпроти вікна. Її прокляття було в тому, щоб не дивитися в це вікно. В якийсь момент леді вгледіла Ланселота біля вежі, який її зацікавив, після чого вона таки вибралася на волю, але не на довго, позаяк там на неї чекала смерть. На ілюстрації зображена леді з Шалотт в човні наприкінці історії Теннісона, одягнена в струмуючу білу сорочку, накрита гобеленом. На човні написано білими літерами «Ye Ladye of Shalott», що на практиці має означати «Леді з Шалотт». Волосся в жінки хвилясте, очі закриті. Під човном видніється папороть, а сам човен навмисно або ж випадково нагадує форму труни. Позаду більш ніж третину композиції займає водойма, а за нею – похилена під дощовими краплями трава. Ще позаду в композиції розташовані п'ять дерев, що займають фактично половину площини полотна. Робінсон поєднав кілька негативів (модель, пейзаж, реквізит), аби досягти такого драматичного ефекту.

Формат композиції горизонтальний, який ідеально підходить для розповіді сюжету та руху (хоча останнє все ж не вдалося показати). Композиційний вузол розташовано на моделі, яка виділена світлими плямами відзеркалення неба, а також світлим одягом, який контрастує з темним гобеленом. Деревя позаду стоять досить ритмічно, але не настільки, щоб зробити композицію динамічною. Простір зображено плановий, де на першому знаходиться леді з Шалотт, на другому – водойма, а на третьому – дерева та

трава. Глибина простору передавалася за допомогою повітряної перспективи, що характерно для пейзажів. Суворості та драматизму композиції додають масштабні дерева, які фактично тиснуть на модель, яку розташовано досить низько. А також театралізованості та драматизму додає досить активно виражена симетричність. Джерело світла виглядає природним, не насиченим. Присутній контраст світлого та темного (світлий одяг, віддзеркалення неба у воді на противагу темним деревам, гобелену та човна). Ніжне освітлення додає сцені відчуття таємничості, відображаючи самотність та тугу леді.

На картині Вальтера Крейна [Іл. 33] 1862 року леді зображено в той же момент, що і на фотографії Генрі Піч Робінсона. Не виключено, що художник надихався фотографією, оскільки картину було написано через два роки після її створення. Вальтер Крейн був художником, який працював здебільшого над ілюстраціями до дитячих книг. «Леді з Шалотт» була його ранньою картиною, де він втілював ідеї прерафаелізму.

Стиль художника в «Леді з Шалотт» характеризується складними деталями, декоративними елементами та поєднанням романтизму та впливів прерафаелітів. Форма човна відрізняється від Робінсонівського овальністю, яка робить композицію ніжнішою та менш меланхолійною. Одягнена дама в білу шовкову сукню з довгими рукавами. Її волосся довгими хвилястими пасмами звисає з човну дотолу, а голова спирається на білу шовкову подушку. Обличчя жінки мертво-бліде з заплющеними очима. Вода переливається безліччю осінніх кольорів (коричневим, зеленим, блакитним). Позаду, на другому плані видніються великі зелено-коричневі плями рослинності разом з деревами, які є обрізаними і виходять за межі композиції, що шляхом великої кількості листя робить її закритою. На горизонті проглядаються плями насупленого вечірнього неба з темно-синіми хмарами.

Формат композиції квадратний, що в теорії могло б зробити її статичною, але натомість в картині з'являється враження повільного руху човна за рахунок ритмічних плям хвильок на воді, віддаленості човна від нижньої межі картини,

а також через розташування човна праворуч. Цей ефект дозволяє уяві глядача домалювати рух, який відбувається з правого боку в лівий. Композиційний вузол зосереджено на блідому обличчі жінки, яке разом з сукнею, на контрасті з темною атмосферою картини, виділяється найяскравішою плямою і привертає до себе увагу. Цього разу композиція вже не настільки статична як попередня, хоча все ж певна статичність присутня. Простір в композиції так само як і в попередній – плановий. Засіб його передачі – повітряна перспектива.

Яскраві рефлекси натякають на використання колористичної системи гамми, присутній контраст світлого і темного. Джерело освітлення виглядає штучним, оскільки біла постать жінки неприродно, аплікаційно виділяється на фоні вечірнього пейзажу, неначе освітлена ліхтариками з холодним світлом. Всі інші елементи композиції нітуралістично освітлені теплим західним сонцем. Складається враження, що модель художник писав в студії, а пейзаж – на вулиці, що часто практикувалося.

Фотографія «Леді з Шалотт» Робінсона показала обмеженості фотомистецтва у спробі відтворити такий поширений серед прерафаелітів сюжет. Можливо, саме тому він не відтворювався більше фотографами і є єдиним відомим подібним твором мистецтва в художній фотографії 19 століття. Статичність композиції обумовлена централізацією човна і відведення його до низу полотна, що робить предмет важчим і не таким поступливим для води. У картинній версії відчувається динаміка човна внаслідок його відведення до правого боку та віднесення далі від нижнього краю полотна. В оточенні навколишнього пейзажу природніше виглядає дама на фотографії Робінсона, коли на картині вона є надто блідою та світлою як для такого темного пейзажу. Шляхом присутньої колористики, картина якоюсь мірою виграє перед фотографією, бо пейзаж написано вміло та «живо», використовуючи численні відтінки коричневого та зеленого, а також рефлекси. На фото практично відсутнє небо, можливо, через проблему, притаманну фотографії 19 століття – часу для експозиції неба завжди треба менше, ніж землі. Тож, підсумувати

можна тим, що фотографії притаманні композиційні недоліки, що роблять її більш статичною. А картині – колористичні, які роблять роботу Крейна більш декоративною. Можливо, це зумовлене тим, що він дійсно здебільшого використовував декоративну стилістику, ілюструючи численні дитячі книги.

3.6 ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ «ПОМОНА» ДЖУЛІ МАРГАРЕТ КЕМЕРОН ТА «МОННА ПОМОНА» ДАНТЕ ГАБРІЕЛЯ РОССЕТТІ

Картину «Монна Помона» [Іл. 34] Данте Габріеля Россетті було написано в 1864 році. В міфології Давнього Риму Помона була богинею достатку та фруктових садів. Після 1860 року творчість художника була сфокусована на прекрасних жінках, оточених квітами. Він навмисно не вкладав в свої картини будь-якого сенсового навантаження, ставлячи перед собою основну мету – створення естетичного та прекрасного. Характерним для цього періоду його творчості було створення портретів жінок історичного або ж міфологічного сюжету, возвеличуючи їхню вроду. Частими атрибутами таких портретів були квіти та дорогоцінні прикраси, якими захоплювався художник. Натурницею йому для картини «Монна Помона» слугувала Пекла Вернон, його сусідка.

На картині зображено жінку, яка займає більшу частину полотна. З підведеною головою, вона велично дивиться праворуч. В лівій руці жінка тримає золоте намисто, що звисає з її шиї. А права рука тримає фрукт, ймовірно, яблуко. Волосся Помони є не надто виразним, бувши заплетеним, воно зливається з фоном. Яскрава біла шкіра контрастує з темно-смарагдовими шпалерами позаду. Блакитний колір очей доповнює насичений смарагдовий колір сукні, яка виблискує оксамитовими полисками. В жінки досить масивна шия, що притаманно багатьом жіночим портретам Россетті. Праворуч від жінки висить декоративний елемент – кошик з квітами. А на її колінах знаходиться гілочка кущової троянди.

Прямокутне кадрування ідеально підходить для релігійних або міфологічних портретів. Композиційний вузол зосереджено на обличчі Помони, автор цілеспрямовано виділяє її контрастом світлого і темного, направляючи погляд глядача на цю яскраво-білу пляму практично в зоні золотого перетину. Композиція набуває значної ваги завдяки присутності жіночої фігури, яка має

значний масштаб, відносно розміру самої поверхні полотна. Простір замкнений, оскільки фоном служить практично повністю темна стіна, немає вільного простору позаду.

Золоті прикраси грають разом з жовтуватим кошиком та яблуком, а смарагдова сукня доповнюється блакитними очима жінки, що вказує на колористичну систему кольорових співвідношень. Присутній контраст теплого і холодного (теплі кольори кошика, золота або ж яблука на противагу холодним сукні та фону). Також наявний контраст світлого і темного.

Для фотографії Джулії Кемерон позувала Аліса Ліддел [Л. 8] (1852-1934) – знаменита тим, що в дитинстві була музою Льюїса Керолла, який завдяки цій дівчині написав відому дитячу книгу «Аліса в країні чудес». Для Кемерон Ліддел позувала неодноразово, а «Помона» 1872 року є однією з найвідоміших робіт. На знімку присутня живописна стилістика Кемерон: м'який фокус, спроби створити подібну до прерафаелітів композицію. Героїня займає більшу частину композиції, дивлячись прямо на глядача. Емоція на обличчі є холодною і трішки зверхньою. Темного кольору довге волосся прикрашене маленькими квітками. Одягнена вона в світлу легку сукню, також прикрашену зеленню. Її права рука тримається на талії, а ліва тримає гілочку. Дівчину оточено великою кількістю листя, небо не проглядається.

Композиційний вузол сфокусовано на обличчі Аліси, хоч воно і не є найяскравішою плямою на фотознімку. Людському окові властиво звертати в першу чергу увагу на обличчя. Помону зображено в центрі знімку, тож композиція близька до симетричної. Її статичність зумовлена відсутністю дій героїні, вона стоїть в характерній для фотографії позиції, дивлячись в камеру. Шляхом того, що практично всю площину фотографії займає модель, а також повного перекриття фону зеленню, тип простору композиції є закритим. Присутні й рослини, які знаходяться ближче до об'єктива, вони є розфокусованими і додають композиції певної родзинки. Волосся дівчини

фактично зливається з темним фоном, а світлі обличчя та сукня активно контрастують з ним.

Джулія Маргарет Кемерон зробила свій знімок «Помона» аж через вісім років після написання картини Данте Габріеля Россетті. Але можна припустити, що саме його творчістю надихалася фотографиня. Якщо в попередньому порівняльному аналізі можна прослідкувати певну ідентичність композицій, в цьому випадку зрозуміло, що твори не зовсім схожі. Серед спільних рис: статичність композиції, присутня певна зверхність героїнь стосовно глядача, прямокутне кадрування, виділення жінок контрастом світлої шкіри і темного фону, композиційний вузол зосереджено їхніх обличчях, присутня замкненість простору. В обох випадках є значна масштабність жінок пропорційно до площини полотна. Відрізняються роботи позицією персонажів: «Помона» Россетті повернула голову в ракурс $\frac{3}{4}$, загадково відвівши голову вбік, а «Помона» Кемерон прямо дивиться на глядача. Знімок демонструє характерний стиль Кемерон з її м'яким фокусуванням та спробою показати емоційну глибину персонажів, використовуючи м'яку лінзу. Россетті ж мав на меті показати кожну деталь, багату палітру кольорів та естетизм жінки. Обидва твори мистецтва сприяють дослідженню міфічної постаті своїми унікальними способами, демонструючи творчість і бачення відповідних художників.

ВИСНОВОК

Власне, перший розділ розглядає загальні джерела (книги, статті, відгуки, рецензії) про мистецтво прерафаелітів та історію створення фотографії. Також досліджуються вузкі джерела, які розглядають конкретних діячів мистецтва або ж особливі риси творчості митців. В цьому ж розділі розглядається джерельна база, яку я використовувала протягом роботи, а також методи дослідження, які дозволили мені ґрунтовно працювати над темою впливу мистецтва прерафаелітів на художню фотографію 19 початку 20 століття.

В другому розділі було розглянуто основні риси розвитку живопису та фотографії та загальні історичні контексти. Це дозволило мені зрозуміти процеси, які відбувалися в той час, аби детально розглядати в наступному третьому розділі діалог двох мистецтв: фотографії та живопису.

В третьому розділі досліджувався художній портрет та пейзаж, спільні та відмінні риси творчості художників та фотографів, що допомогло зрозуміти взаємовплив мистецтв. Також я провела чотири компаративних аналізи живопису та фотографії, які допомогли остаточно дослідити вплив творчості прерафаелітів на становлення фотографії як мистецької одиниці.

Найактуальнішими художниками в контексті цього дослідження були Генрі Піч Робінсон, Зайда Бен-Юсуф, Вільям Етті та Джулія Кемерон, оскільки саме вони наслідували стилістику прерафаелітів. Творчість цих митців є схожою з прерафаелітами не тільки через специфічні риси, але і завдяки спільності сюжетів. Джулія Кемерон на рівні з прерафаелітами створювала сюжетні ілюстрації до відомих книг. Щоб досягти ефекту, схожого з прерафаелітами, вона прикріпляла до об'єктива тканину, підбирала костюми, прикраси та інші атрибути. М'який фокус, темне освітлення та плями на проявлених фото - це все було візитівкою фотографині.

Фотографія умовжливлювала створення максимальної натуралістичності зображення, до чого так тяжіли прерафаеліти. Це призвело до того, що вони змінюють цю свою концепцію, після чого головним в їхній творчості постає естетизм. Але і в художників були переваги, які полягали в можливості написати кольорову, “живу” картину. Як це трапилося з фотографією Генрі Піч Робінсона “Леді з Шалот” [Іл. 13], оскільки досить складно передати певні важливі моменти без використання колористики, та й камера не настільки вільно могла зображати прикрашену дійсність як живописці.

Часто фотографія лиш допомагала художникам в створенні особливо натуралістичного живописного твору. Наприклад, художник Парсонс фотографував модель Росетті - Джейн Морріс, а потім за цими фото художник її писав. Це, безумовно, полегшувало роботу самим моделям, яким більше не доводилося годинами позувати, не рухаючись. Вперше в живописі з’являється можливість прослідкувати подібність моделі та живописного твору з нею. Фотографія постала для сучасників дешевим замінником живопису, особливо після винайдення стереоскопічної фотографії. А після створення автохрому, фотографії вдалося більш ожитися за допомогою кольору з цікавими пуантилістичними крапками завдяки крохмалю, який використовувався в процесі створення. Такі художники як Джон Сінгер Сарджент, очевидно, надихнулися таким ефектом фотографії, створюючи свої подібні живописні роботи.

Художники з появою фотографії починають писати максимально деталізовані пейзажі. Аналізуючи ці твори мистецтва, можна спостерігати їхню спробу створити ефект різкості, притаманної фотоапарату. Кожна деталь пейзажу виділяється та промальовується, неначе її фотографують з різким фокусом. Вплив на живопис фотографії може визначатися і в певних недоліках камери, які художники зауважили в своїй творчості. Наприклад неможливість контролювати світлотіневі співвідношення на фото під час фотографування

мариністичного пейзажу, оскільки небо потребує меншої витримки експозиції, аніж море. Це зумовлювало сильну яскравість тонів, зокрема в області неба. В той же час прерафаеліти починають зображувати пейзажі більш насиченими та яскравими, з чого можна зробити такі висновки. Аналізуючи картини прерафаелітів тих часів можна спостерігати ефект сьогоденної камери, яка не просто фотографує реальність, але і в певних випадках додає їй насиченості, якої насправді немає. Відсутність неба в певних композиціях також говорить про вплив фотографії на живопис. Були і фотографи, які намагалися зображувати реальність без покращення, без спеціальних моделей, які б зображували селян як у випадку фоторобіт Генрі Піч Робінсона. Найбільш радикально до реального зображення природи і людей ставився Пітер Генрі Емерсон, який пише про це роботу “Naturalistic Photography for Students of the Art” (Emerson, 1890).

Порівнюючи живописні та фото-роботи творів з ідентичним сюжетом, було виділено, що фотографія інтерпритує їх з власним підтекстом, який було обумовлено змінами в культурі суспільства та законах, як наприклад твір Зайди Бен-Юсуф “Запах гранату” [Лл. 15] як інтерпритація твору Данте Габріеля Россетті “Прозерпіна” [Лл. 14].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Andres, S. (2005). *The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries*. Ohio State University Press.
- Banerjee, J. (2016). *Painting with Light: Art and Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age: A Review of the Tate Exhibition of 2016 and the accompanying book by Carol Jacobi and Hope Kingsley*. <https://victorianweb.org/painting/reviews/jacobi.html>
- Barker, C. M. (1920). *The Totter-grass Fairy*. Flower Fairies. <https://flowerfairies.com/the-totter-grass-fairy/>
- Barringer, T. (2012a). *Reading the Pre-Raphaelites* (Revised edition). Yale University Press.
- Barringer, T. (2012b). *Pre Raphaelites: Victorian Avant-garde*.
- Bate, P. (1901). *The English Pre-Raphaelite Painters*.
- Bate, P. H. (1972). *The English pre-Raphaelite painters; their associates and successors*. [New York, AMS Press. <http://archive.org/details/englishprerapha00bategoog>
- Benjamin, W. (1931). *Kleine Geschichte der Photographie*.
- Bullen, J. B. (1998). *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*. Clarendon Press.
- Bunyan, D. M. (б. д.). *Art and Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age*. Art Blart. <https://artblart.com/tag/art-and-photography-from-the-pre-raphaelites-to-the-modern-age/>
- Bunyan, M. (2016). *Exhibition: 'painting with light: Art and photography from the pre-raphaelites to the modern age' at Tate Britain, London*.
- Cox, J., Colin, F., Lukitsb, J., & Wright, P. (2003). *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*.
- Crane, W. (1894). *Pre-Raphaelitism*.
- Daly, G. (1989). *Pre-Raphaelites in Love* (First Edition). Ticknor & Fields.
- Des Cars, L. (2000). *The Pre-Raphaelites: Romance and Realism*.

Дипломна робота «Вплив мистецтва прерафаелітів на художню фотографію кінця 19 початку
20 століття»

Emerson, P. H. (1890). *Naturalistic Photography for Students of the Art*.

<https://www.gutenberg.org/files/56833/56833-h/56833-h.htm>.

<https://www.gutenberg.org/ebooks/56833/pg56833-images.html.utf8>

Ford, F. M. (1907). *The Pre-Raphaelite Brotherhood: A Critical Monograph*. Duckworth & Company.

Fowle, F. (2000). 'Chatterton', *Henry Wallis, 1856*. Tate.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/wallis-chatterton-n01685>

Fruit and the Representation of Women: Sexuality, Power and Morality. (2018). FlorenceArt.

<https://cashurst14.wixsite.com/florenceart/single-post/2016/05/03/modern-minimalism-one-artists-journey>

Gabriel Rossetti, D. (1870). *The House of Life*. <http://www.sonnets.org/house.htm>

Gabriel Rossetti, D. (1881). *Ballads and Sonnets*. <http://www.rossettiarchive.org/docs/2-1881.1stedn.radheader.html>

Gaunt, W. (1975). *Pre-Raphaelite Tragedy* (New Ed edition). Sphere Books.

Hawksley, L. (б. д.). *Essential Pre-Raphaelites*.

Hoffman, J. (2014a). *Arthur Hallam's Spirit Photograph and Tennyson's Elegiac Trace*.

Hoffman, J. (2014b). *Dante Gabriel Rossetti's Bad Photographs*.

Jacobi, C. (б. д.). *Tate Painting and the Art of Stereoscopic Photography*. Tate.

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/photography/essay>

Jacobi, C., & Kingsley, H. (Ред.). (2016). *Painting with Light: Art and Photography from the Pre-Raphaelite to the Modern Age*. Tate Publishing.

L'Enfant J., C. (1996). *Truth of Art: William Michael Rossetti and Nineteenth-Century Realist Criticism.: A diss. ... Of d-r of philosophy*. University of Minnesota.

Landow, G. P. (2020). *Pre-Raphaelites: An Introduction*. The Victorian.

<https://victorianweb.org/painting/prb/1.html>

Дипломна робота «Вплив мистецтва прерафаелітів на художню фотографію кінця 19 початку
20 століття»

Malory, T. (1485). *Le Morte d'Arthur*.

https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Le_Morte_d%27Arthur&oldid=1156685389

Mancoff, D. N. (1999). *Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art*. Prestel Pub.

Marsh, J. (1985). *The Pre-Raphaelite Sisterhood* (First Edition). St. Martin's Press.

Marsh, J. (2012). *The Collected Letters of Jane Morris*. Boydell and Brewer.

Marsh, J., & Nunn, P. G. (1999). *Pre-Raphaelite Women Artists* (First Edition, U.S., Softcover).

Thames & Hudson.

McGann, J. J. (2001). *The Girlhood of Mary Virgin*.

<http://www.rossettiarchive.org/docs/s40.rap.html>

Michael Rossetti, W. (1895). *Dante Gabriel Rossetti: His Family-Letters, with a Memoir*.

Muriel, A. (2011). Diane Waggoner (ed.), *The Pre-Raphaelite Lens—British Photography and
Painting, 1848-1875*.

Neuringer, M. (2016). *The Lady of Shalott by Edmund Joseph Sullivan (1869-1933)*.

<https://victorianweb.org/photos/robinson/2.html>

Painting with Light: Art & Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age. (2016). Art
Theoria.

Pointon, M. R. (1989). *Pre-Raphaelites Re-viewed*. Manchester University Press.

Popova, M. (2022). Wonder, Hungry Wolves, and the Whimsy of Resilience: Arthur Rackham's

Haunting 1920 Illustrations for Irish Fairy Tales. *The Marginalian*.

<https://www.themarginalian.org/2022/03/19/arthur-rackham-irish-fairy-tales/>

Prettejohn, E. (2000). *The Art of the Pre-Raphaelites* (First Edition). Princeton University Press.

Rebecca, H. (2011). *Inspiration and Emulation: Photography in the Pre Raphaelite Era*.

Riggs, T. (1998). 'Proserpine', *Dante Gabriel Rossetti, 1874*. Tate.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-proserpine-n05064>

- Robinson, M. (2012). *The Pre-Raphaelites: Their lives and works in 500 images : an illustrated exploration of the Pre-Raphaelite brotherhood, their lives and contexts, with a gallery of 290 of their greatest paintings*. [London] : Lorenz Books/Annes Pub.
<http://archive.org/details/preraphaelitesth0000robi>
- Roe, D. (Ред.). (2010). *The Pre-Raphaelites: From Rossetti to Ruskin*. Penguin Classics.
- Roe, D. (2014). *The Pre-Raphaelites*. The British Library. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-pre-raphaelites>
- Rosenberg, K. (2022). Ardent Victorian at the Lens. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2013/08/23/arts/design/julia-margaret-cameron-at-the-metropolitan-museum-of-art.html>
- Ruskin, J. (б. д.). *Modern Painters*.
- Ruskin, J. (1903). *Modern Painters*.
- Staley, A., Newall, C., Batchelor, T., Smith, A., & Warrell, I. (2004). *Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature*. Harry N. Abrams.
- Stephens, J. (1920). *Irish Fairy Tales*. Pook Press.
- Tennison, A. (1859). *Idylls of the King*.
- Tennyson, A. (1842). *The Lady of Shalott*.
- Tennyson, L. A. (1842). *The Gardener's Daughter by Lord Alfred Tennyson*. <https://www.online-literature.com/tennyson/4073/>
- The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting*. (2011). National Gallery of Art.
<https://www.nga.gov/exhibitions/2010/pre-raphaelite-lens.html>
- Toll, S. (2017). *Frank Dicksee 1853-1928; His Art and Life*.
- Townsend, J. H., Ridge, J., & Hackney, S. (2004). *Pre-Raphaelite Painting Techniques*. Tate.
- Tsaneva, M. (2014). *John Everett Millais: 130 Paintings and Drawings*. Lulu Press, Inc.

Дипломна робота «Вплив мистецтва прерафаелітів на художню фотографію кінця 19 початку
20 століття»

Waggoner, D., Barringer, T., Lukitsh, J., Roberts, J. L., & Salvesen, B. (2010). *The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting, 1848-1875*. Lund Humphries.

Wagner, R. (1874). *Der Ring des Nibelungen*.

Werner, M. (2005). *Pre-Raphaelite Painting and Nineteenth-Century Realism*. Cambridge:
Cambridge University Press.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Джулія Маргарет Кемерон. Посмертний етюд Адаліни Грейс Клогстоун. 1872. 13.6 x 20.3 см. Національна галерея мистецтв у Вашингтоні.
2. Джон Раскін. Скелі і папороть в лісі в Кроссмаунті, Пертшир. 1847. 32.3 x 46.5. Художня галерея Еббот Хол в Англії.
3. Джон Вільям Інчболд. Середина весни. 1856 р. Олія на панелі. Приватна колекція.
4. Джулія Маргарет Кемерон. Прощання Ланселота і Гвіневри. 1874. 44 x 33.3. Метрополитен-музей, США.
5. Данте Габріель Россетті. Джейн Морріс (Синє шовкове плаття). 1868 р. Полотно, олія. 101.5×90.2. Лондонське товариство антикварів.
6. Джон Роберт Парсонс. Джейн Морріс. 1865. Альбумінова печатка. Відділ рукописів, Відділ рідкісних книг та спеціальних колекцій, Бібліотека Принстонського університету.
7. Генрі Піч Робінсон. Елейн, що спостерігає за щитом Ланселота. 1862. Альбумінова печатка. Колекція Королівського фотографічного товариства в Національному музеї ЗМІ, Бредфорд. Придбано за сприяння Художнього фонду.
8. Джулія Маргарет Камерон. Помона. 1872 р. 36.4 x 26.3. Альбумінова печатка. Метрополитен-музей. Фонд Девіда Хантера Макальпіна.
9. Джулія Маргарет Кемерон. Група менестрелів. 1867 р. 35.08 x 29.21. Альбумінова печатка. Колекція Чарльза Айзекса та Керол Нігро.
10. Данте Габріель Россетті. Блакитна шафа. 1857 р. 35 × 26. Акварель на папері. Тейт, Лондон.

11. Джулія Маргарет Кемерон. Король Лір віддає своє королівство трьом дочкам. 1872 р. 47 × 37.8. Альбумінова печатка. Метрополітен-музей, Нью-Йорк.
12. Джулія Маргарет Кемерон. Дочка садівника. 1867 р. Альбумінова печатка. Колекція Національного медіа-музею, Бредфорд.
13. Генрі Піч Робінсон. Леді з Шалотт. 1860 р. 30.4 x 50.8. Альбумінова печатка. Музей та художня галерея Танбрідж-Уеллс.
14. Данте Габріель Россеттію. Прозерпіна. 1874. 125 x 61. Полотно, олія. Галерея Тейт, Лондон.
15. Зайда Бен-Юсуф. Запах гранату. 1899 р. Фотогравюра на папері. Галерея Тейт, Лондон.
16. Генрі Волліс. Чаттертон. 1856 рік. 62 x 93. Олійна фарба на полотні. Галерея Тейт, Лондон. Заповідано Чарльзом Гентом Клементом у 1899 році.
17. Джеймс Робінсон. Смерть Чаттертона. 1859 рік. Дві фотографії, розфарбовані вручну альбомні відбитки на папері, закріпленому на картці. Колекція доктора Браяна Мея.
18. Джон Кімон Варбург. Пеггі в саду. 1909 р. Фотографія, лайтбокс з автохрому. Королівське фотографічне товариство, Національний музей медіа, Бібліотека зображень науки та суспільства.
19. Джон Сінгер Сарджент. Гвоздика, Лілія, Лілія, Троянда. 1885-1886 роки. Олійна фарба на полотні. 174 x 153. Галерея Тейт, Лондон.
20. Девід Октавіус Хілл і Роберт Адамсон. Вільям Етті. 1884. Калотипія. Національна портретна галерея, Лондон.
21. Автопортрет за фотографією Девіда Октавіуса Хілла та Роберта Адамсона Вільяма Етті. 1844 р. Олія на дошці. Національна портретна галерея, Лондон.

22. Девід Октавіус Хілл. Перша генеральна асамблея Вільної церкви Шотландії підписала Акт про відокремлення та Акт про звільнення 23 травня 1843 р. 1843-1866 рр. 142 x 365. Полотно, олія. Вільна церква Шотландії.
23. Джон Вільям Інчболд. Бухта Ансти 1853–1854 рр. Полотно, олія. Музей Фітцуільяма, Кембридж.
24. Генрі Уайт. Папороть та ожина. 1856 р. 19.1 x 24.1. Альбумінова печатка, Приватна колекція.
25. Полковник Генрі Стюарт Уортлі. «Хмари в небі розриваються». Бл. 1863. Альбуміновий друк. Музей Дж. Пола Гетті, Лос-Анджелес.
26. Чарльз Конвей. 1850-1855 рр. Альбумінова печатка. Метрополітен-музей. Колекція Еліші Віттелсі, Фонд Еліші Віттелсі.
27. Роджер Фентон. Болтонське абатство, Західне вікно. 1854 р. 25.1 x 34.5. Альбумінова печатка, Колекція Королівського фотографічного товариства в Національному музеї ЗМІ, Бредфорд.
28. Джон Вільям Інчболд. Каплиця, Болтон. 1853 р. 50 x 68.4. Полотно, олія. Нортгемптонський музей та художня галерея.
29. Томас Фредерік Гудолл і Пітер Генрі Емерсон. Встановлення рибальської сітки. 1885 р. 30 x 42. Фотографія, платиновий принт на папері. Приватна колекція.
30. Томас Фредерік Гудолл. Рибальська сітка. 1886 р. 83.8 x 127. Олійна фарба на полотні. Національні музеї Ліверпуля, Художня галерея Уокера.
31. Джон Раскін. Північно-західний кут фасаду собору Святого Марка, Венеція. 94 × 61. Акварель і графіт на папері. Тейт, Лондон.
32. Джон Гоббс. Північно-західний кут фасаду собору Святого Марка, Венеція. Бл. 1850–1852. Дагеротип. Фонд Раскіна (Бібліотека Раскіна, Ланкастерський університет).

33. Вальтер Крейн. Леді з Шалотт. 1862. Полотно, олія. 24,1 x 29,2. Колекція Ельського центру британського мистецтва.

34. Данте Габріель Россетті. Монна Помона. 1864. Папір, акварель. 47,6 × 39,3. Галерея Тейт, Лондон.

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



1. Джулія Маргарет Кемерон. Посмертний етюд Адаліни Грейс Клогстоун.
1872. 13.6 x 20.3 см. Національна галерея мистецтв у Вашингтоні.



2. Джон Раскін. Скелі і папороть в лісі в Кроссмаунті, Пертшир. 1847. 32.3 х 46.5. Художня галерея Еббот Хол в Англії.



3. Джон Вільям Інчболд. Середина весни. 1856 р. Олія на панелі. Приватна колекція.



4. Джулія Маргарет Кемерон. Прощання Ланселота і Гвіневри. 1874. 44 x 33.3.
Метрополитен-музей, США.



5. Данте Габріель Россетті. Джейн Морріс (Синє шовкове плаття). 1868 р.
Полотно, олія. 101.5×90.2. Лондонське товариство антикварів.



6. Джон Роберт Парсонс. Джейн Морріс. 1865. Альбумінова печатка. Відділ рукописів, Відділ рідкісних книг та спеціальних колекцій, Бібліотека Принстонського університету.



7. Генрі Піч Робінсон. Елейн, що спостерігає за щитом Ланселота. 1862. Альбумінова печатка. Колекція Королівського фотографічного товариства в Національному музеї ЗМІ, Бредфорд. Придбано за сприяння Художнього фонду.



8. Джулія Маргарет Камерон. Помона. 1872 р. 36.4 x 26.3. Альбумінова печатка. Метрополітен-музей. Фонд Девіда Хантера Макальпіна.



9. Джулія Маргарет Кемерон. Група менестрелів. 1867 р. 35.08 x 29.21.

Альбумінова печатка. Колекція Чарльза Айзекса та Керол Нігро.



10. Данте Габріель Россетті. Блакитна шафа. 1857 р. 35 × 26. Акварель на папері. Тейт, Лондон.



11. Джулія Маргарет Кемерон. Король Лір віддає своє королівство трьом дочкам. 1872 р. 47 × 37.8. Альбумінова печатка. Метрополітен-музей, Нью-Йорк.



12. Джулія Маргарет Кемерон. Дочка садівника. 1867 р. Альбумінова печатка. Колекція Національного медіа-музею, Бредфорд.



13. Генрі Піч Робінсон. Леді з Шалотт. 1860 р. 30.4 x 50.8. Альбумінова печатка. Музей та художня галерея Танбрідж-Уеллс.



14. Данте Габріель Россеттію. Прозерпіна. 1874. 125 х 61. Полотно, олія.
Галерея Тейт, Лондон.



15. Зайда Бен-Юсуф. Запах гранату. 1899 р. Фотогравюра на папері. Галерея Тейт, Лондон.



16. Генрі Волліс. Чаттертон. 1856 рік. 62 x 93. Олійна фарба на полотні. Галерея Тейт, Лондон. Заповідано Чарльзом Гентом Клементом у 1899 році.



17. Джеймс Робінсон. Смерть Чаттертона. 1859 рік. Дві фотографії, розфарбовані вручну альбомні відбитки на папері, закріпленому на картці. Колекція доктора Браяна Мея.



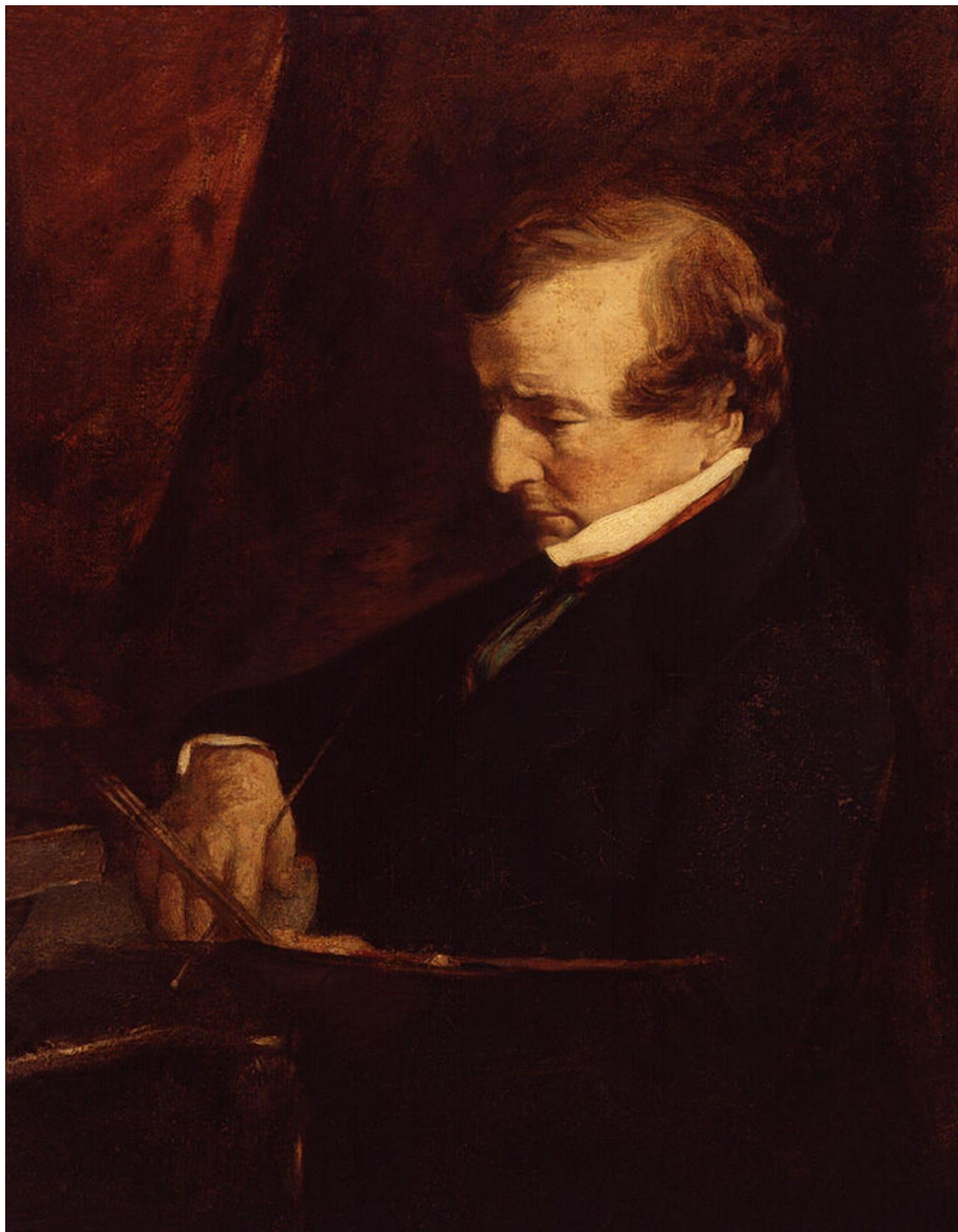
Джон Кімон Варбург. Пеггі в саду. 1909 р. Фотографія, лайтбокс з автохромом. Королівське фотографічне товариство, Національний музей медіа, Бібліотека зображень науки та суспільства.



19. Джон Сінгер Сарджент. Гвоздика, Лілія, Лілія, Троянда. 1885-1886 роки.
Олійна фарба на полотні. 174 x 153. Галерея Тейт, Лондон.



20. Девід Октавіус Хілл і Роберт Адамсон. Вільям Етті. 1884. Калотипія. Національна портретна галерея, Лондон



Автопортрет за фотографією Девіда Октавіуса Хілла та Роберта Адамсона Вільяма Етті. 1844 р. Олія на дошці. Національна портретна галерея, Лондон.



22. Девід Октавіус Хілл. Перша генеральна асамблея Вільної церкви Шотландії підписала Акт про відокремлення та Акт про звільнення 23 травня 1843 р. 1843-1866 рр. 142 x 365. Полотно, олія. Вільна церква Шотландії.



23. Джон Вільям Інчболд. Бухта Ансти 1853–1854 рр. Полотно, олія. Музей Фітцуільяма, Кембридж.



24. Генрі Уайт. Папороть та ожина. 1856 р. 19.1 x 24.1. Альбумінова печатка, Приватна колекція.



25. Полковник Генрі Стюарт Уортлі. «Хмари в небі розриваються». Бл. 1863.
Альбуміновий друк. Музей Дж. Пола Гетті, Лос-Анджелес.



26. Чарльз Конвей. 1850-1855 рр. Альбумінова печатка. Метрополітен-музей. Колекція Еліші Віттелсі, Фонд Еліші Віттелсі.



27. Роджер Фентон. Болтонське абатство, Західне вікно. 1854 р. 25.1 x 34.5.
Альбумінова печатка, Колекція Королівського фотографічного товариства в
Національному музеї ЗМІ, Бредфорд.



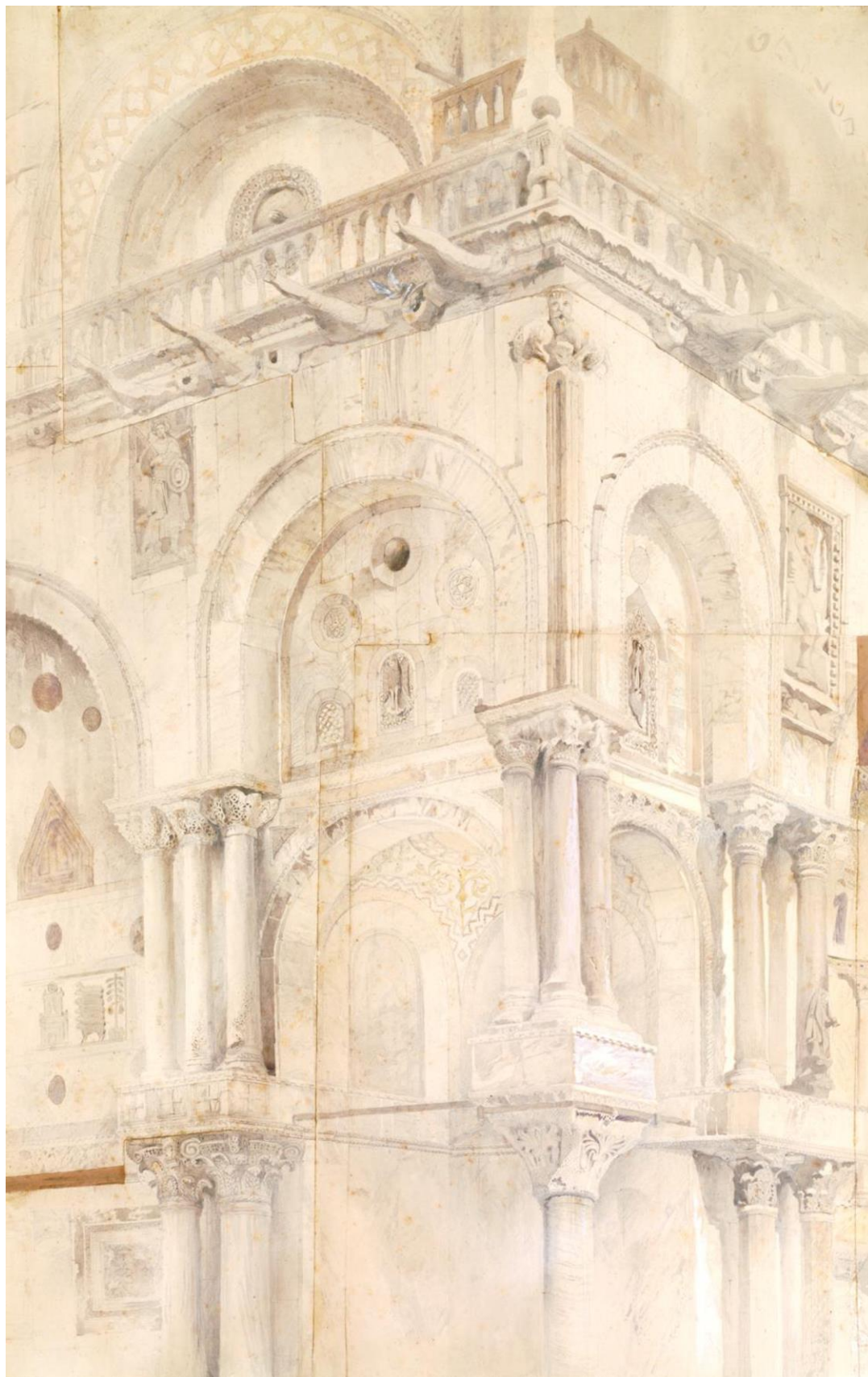
28. Джон Вільям Інчболд. Каплиця, Болтон. 1853 р. 50 х 68.4. Полотно, олія. Нортгемптонський музей та художня галерея.



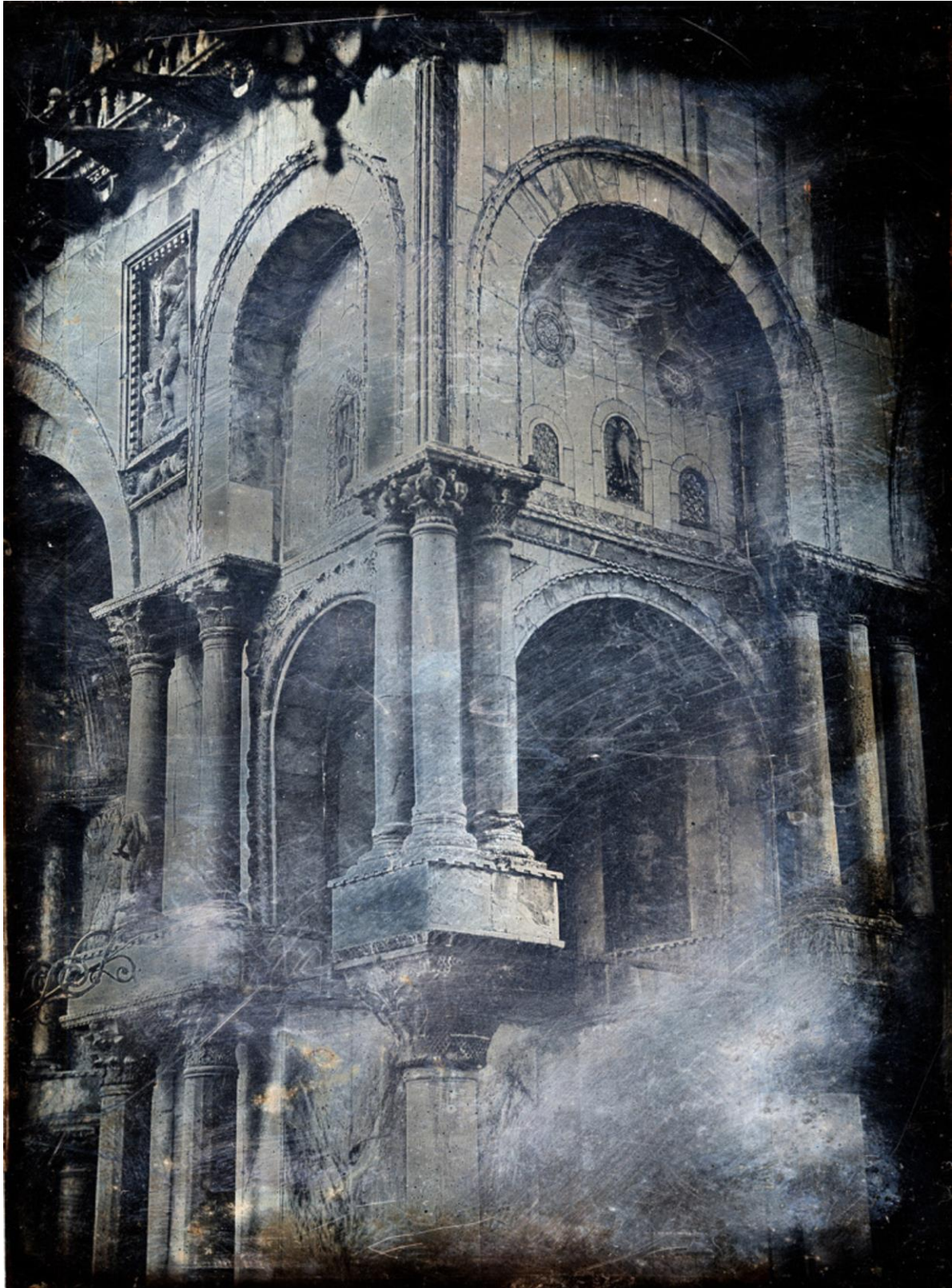
29. Томас Фредерік Гудолл і Пітер Генрі Емерсон. Встановлення рибальської сітки. 1885 р. 30 x 42. Фотографія, платиновий принт на папері. Приватна колекція.



30. Томас Фредерік Гудолл. Рибальська сітка. 1886 р. 83.8 x 127. Олійна фарба на полотні. Національні музеї Ліверпуля, Художня галерея Уокера.



31. Джон Раскін. Північно-західний кут фасаду собору Святого Марка, Венеція.
94 × 61. Акварель і графіт на папері. Тейт, Лондон.



32. Джон Гоббс. Північно-західний кут фасаду собору Святого Марка, Венеція. Бл. 1850–1852. Дагеротип. Фонд Раскіна (Бібліотека Раскіна, Ланкастерський університет).



33. Вальтер Крейн. Леді з Шалотт. 1862. Полотно, олія. 24,1 x 29,2. Колекція Ельського центру британського мистецтва.



34. Данте Габріель Россетті. Монна Помона. 1864. Папір, акварель. 47,6 × 39,3.
Галерея Тейт, Лондон