Н.А. Соколова

ОБРАЗ ЭЛИЗАБЕТ СИДДАЛ В ПОРТРЕТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДАНТЕ ГАБРИЭЛЯ РОССЕТТИ

Статья посвящена анализу портретов Элизабет Сиддал в творчестве Данте Габриэля Россетти. Автор прослеживает трансформацию образа модели, начиная от ранних набросков и заканчивая поздними посмертными картинами. Также в статье выделяется стилистическое изменение живописной манеры художника с 1848 года до 1860-х годов на примере портретного наследия.

The article is consecrated on Elizabeth Siddal's portraits in the works of Dante Gabriel Rossetti. The author traces the transformation of model's image from early sketches and to the late posthumous paintings. There is also highlighted the stylistic change in painting style of the artist from 1848 to 1860-ies on his portrait heritage.

Ключевые слова: «Братство прерафаэлитов», Данте Габриэль Россетти, Элизабет Сиддал, Данте Алигьери, модерн, портрет, английское искусство, живопись.

Keywords: Pre-Raphaelite Brotherhood, Dante Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddal, Dante Alighieri, Art Nouveau, portrait, English art, painting.

В творчестве всех художников Братства прерафаэлитов портрет всегда занимал особое положение. Однако говорить об этом жанре как о чем-то новом и свежем можно лишь на примере наследия Данте Габриэля Россетти, художника, входившего в эту группу. Начинал он, как и все его «братья», придерживаясь придуманных ими самими принципов, которые, однако, восходили к одному из заветов Джона

Рескина «верности природе». Согласно этим принципам, каждый изображенный объект должен был иметь реальный прототип в виде натурщика или материальной вещи. Этого завета Россетти придерживался до 1850 года, когда его картина «Благовещение» потерпела неудачу, и с тех пор художник поклялся никогда больше не выставляться публично. Он на несколько лет отложил в сторону масляные краски, предпочитая акварель и темперу. В это же время он встречает свою музу и будущую жену Элизабет Сиддал. Вплоть до своей смерти она оставалась практически единственной моделью для всех его женских образов. Кульминацией и признанием его любви к ней стал посмертный портрет «Beata Beatrix», который четко обозначил стилистику всех поздних произведений в этом жанре кисти Россетти. Его ранние романтизирующие картины имеют мало общего с его позднейшими произведениями, которые принято рассматривать уже в русле направления символизм и отчасти модерн. Таким образом, на примере жанра портрета можно проследить этапы изменения стилистики и манеры художника в его планомерном развитии творчества.

Данте Габриэль Россетти, несмотря на свое экзотическое для британца имя, родился в Лондоне в семье эмигранта из Италии и был старшим сыном среди четверых своих братьев и сестер. После обучения в частной художественной школе Сасса на выставке Королевской Академии Художеств он знакомится с Уильямом Холманом Хантом, с которым заводит дружбу. Чуть позже Хант сводит его с Джоном Эвереттом Миллесом, самым молодым и перспективным учеником Академии Художеств. Обменявшись мыслями по поводу современного художественного образования, а также найдя общие интересы, они вместе с еще четырьмя другими друзьями решают создать Братство прерафаэлитов. Эта молодая художественная группа просуществовала всего несколько лет. Несмотря на это, художники, составлявшие ее костяк — Россетти, Миллес и Хант, оказали поистине большое влияние на своих многочисленных учеников и последователей и национальную художественную школу Великобритании в целом.

На одном из собраний Братства прерафаэлитов молодые художники клятвенно пообещали друг другу написать свои собственные

принципы и задачи их группы, которые они могли бы соединить и сделать основой своего творчества. По факту сделал это только Уильям Майкл Россетти, который, будучи своего рода секретарем таких встреч, зафиксировал позже их в своей книге, посвященной прерафаэлитам. Один из принципов гласил: «Изучать природу и знать, как точно отобразить её» [1]. Соответственно, изображение природы, то есть окружающей среды, входило в прямые задачи прерафаэлитов. В свою очередь, это распространялось не только на объекты, но и непосредственно на персонажей картин, для которых прерафаэлиты должны были найти моделей.

Для своей первой живописной работы, посвященной библейской тематике, «Детство Марии», Россетти пригласил людей, с которыми был очень хорошо знаком. Следуя завету Джона Рескина «верности Природе», художник пишет Анну и Деву Марию с реальных лиц — со своей матери и сестры Кристины соответственно [2], в то время как моделью для Иоакима послужил разнорабочий, работающий в их семье. Подобный выбор моделей объяснялся очень просто — у молодого художника не было денег, чтобы нанять моделей. Из-за этого в ранних работах всех членов Братства можно увидеть практически всех их друзей и знакомых, часто и художники позировали и друг для друга. Уже упоминавшийся Уильям Майкл Россетти послужил для своего брата моделью для следующей картины, написанной в 1850 году, — «Благовещение». Эти два ранних произведения не являются по своей сути диптихом, но сюжетно они связаны друг с другом. На это указывает и то, что Кристина послужила моделью для Девы Марии и во второй раз. Очень изобретательно Россетти обыграл связь двух своих картин при помощи изображения вышивки: в «Детстве Марии» главная героиня изображена за рукоделием, тогда как в «Благовещении» зритель видит уже готовое произведение, расположенное у кровати.

Эти две картины можно считать лучшими образцами живописи прерафаэлитов в творчестве Россетти. Он создавал их, придерживаясь принципов, которые были обговорены молодыми художниками на общих встречах. Что касается портрета, то на этом этапе его можно рассматривать лишь как одну из составляющих целого произведения,

которое было до предела «наполнено» всевозможными символами и идеями, которые практически позволяли читать готовую картину как книгу. Без сомнения, все персонажи были списаны с реально существовавших людей, однако этот факт не позволяет в полной мере называть их портретами по причине того, что каждый из них выступал лишь как актер, примеривший на себя маску того или иного персонажа.

Гораздо интереснее в этом плане рассмотреть ранние рисунки, выполненные Россетти карандашом. После себя он оставил множество миниатюрных эскизов и набросков своей музы и ученицы Элизабет Сиддал. С первого дня их встречи художник пристально заинтересовался молодой рыжеволосой помощницей продавщицы шляпок, которую привел познакомить с друзьями Уолтер Деверелл, предложившей ей позировать для своей картины «Двенадцатая ночь» (1850) на сюжет одноименной пьесы Шекспира. С тех пор и до самой своей смерти Сиддал и Россетти не расставались. Все свои женские образы он писал только с нее. До нас дошло множество зарисовок, где Сиддал предстает обычной девушкой, занимающейся вполне обыденными вещами: она читает, спит, расчесывает волосы, рисует и пр. Несмотря на то, что она выполняет рутинную работу, ее образ поэтизирован и наполнен лиричностью. Россетти будто «вдыхает» в свои десятиминутные наброски всю свою любовь, которую испытывал к Сиддал. Казалось бы, что может быть проще и непримечательней, чем девушка, занимающаяся своим туалетом, однако на рисунках Россетти она делает это с большой долей изящности и грациозности, будто она не заплетает волосы, а награждает доблестного рыцаря почетным званием.

В этом ракурсе интересно рассмотреть акварельный портрет Сиддал (рис. 1), выполненный Россетти в 1850 году, впоследствии дорабатывавшийся на протяжении 15 лет и сейчас хранящийся в Музее Фицуильяма в Кембридже. По дошедшим до нас фотографиям видно, что Сиддал не была безупречно красивой девушкой, но обладала запоминающимися и выделявшими ее чертами лица. Уильям Россетти так описывал ее: «Она была самым красивым созданием… высокая, хорошо сложенная, с длинной шеей, несколько необычными чертами

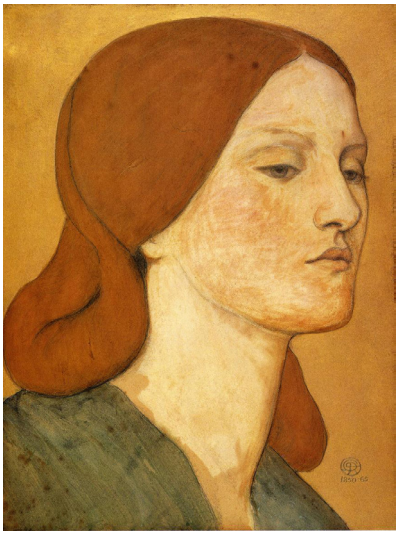


Рисунок 1

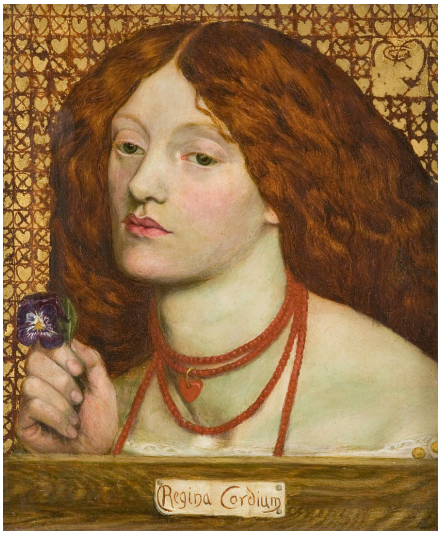


Рисунок 2

лица, чуть зеленоватыми голубыми глазами, большими идеальными веками, потрясающей фигурой и роскошной тяжелой копной медно-золотых волос» [3]. Именно такой она и предстает на рисунке художника. На этом портрете Сиддал предстает перед зрителем обаятельной, но слегка отстраненной совсем юной девушкой. Она изображена по шею в три четверти. Россетти использует локальные цвета для создания больших плоскостей волос, одежды и тела, очерчивая их границы тонкой линией, подходящей по тону. Прическу и платье он почти не трогает, лишь кистью задает движение складок и волос, однако лицо прорабатывает более тщательно. Несмотря на это, он почти не прибегает к светотеневому моделированию, делая портрет настолько графичным и плоскостным, насколько это было возможным для сохранения схожести с моделью. Портрет лишен проработки мелких деталей, позволяя зрителю целиком сосредоточиться на возвышенном лице девушки.

Россетти любил отождествлять свою жизнь с жизнью своего кумира — Данте. В честь него он даже поменял местами свои первое и среднее имена, став «Данте Габриэлем», хотя друзья по-прежнему

продолжали называть его по первому имени Габриэлем. История любви Данте к Беатриче впечатляла Россетти, поэтому, повстречав Сиддал, он моментально соотнес ее с романтизирующим образом возлюбленной Данте.

В это же время Россетти начинает разрабатывать тему любви Данте и Беатриче, создавая своего рода иллюстрации к «Божественной комедии» и «Новой жизни». Моделью для образа Беатриче, конечно, стала Сиддал. В 1851 году он пишет «Беатриче встречает Данте на свадебном пиру, отвергая его приветствие» («Meeting Dante at a Marriage Feast Denies him her Salutation»), где девушка впервые позировала художнику для написания картины. Сюжетом для произведения послужил эпизод, взятый из «Новой жизни» Данте, в котором Беатриче намеренно игнорирует приветствие главного героя и проходит мимо него в составе многочисленной свадебной процессии. Это произведение небольшое по формату, но, тем не менее, крайне детализированное, что было очень характерно для всех произведений прерафаэлитов на начальном этапе существования Братства. Выбор техники также обусловлен недавними экспериментами художника с акварелью [4], которую он использовал с минимальным количеством воды, отчего краски становились пастообразными и густыми. Интересна реакция Джона Рескина, который назвал эту работу «наиболее блистательной в цветовом отношении» [5], в письме Россетти, которое положило начало их дружбе и сотрудничеству.

После неуспеха Братства Прерафаэлитов на второй выставке в Академии, где они вызвали множество негативных откликов от критиков, Россетти перестал работать масляными красками, сделав выбор в пользу акварели, которая больше подходила для небольших работ, создаваемых им в то время [6]. Однако в 1858 году он встретил Фанни Корнфорт, чей портрет «Bocca Baciata» стал первой картиной, написанной маслом после продолжительного перерыва. Более того, он ознаменовал собой целую чреду портретов-аллегорий, созданных Россетти во второй половине своей жизни и популяризовавших его творчество. Несомненно, это произведение оказало в дальнейшем большое влияние на его художественную манеру.

В 1860 году он приступил к написанию портрета Элизабет Сиддал

«Regina Cordium» (рис. 2) в образе королевы Червей. Он должен был стать свадебным подарком Сиддал, которая к тому моменту уже стала его женой. В это время она уже серьезно болела, что возможно и подтолкнуло Россетти к столь серьезному шагу. Медовый месяц они решили провести во Франции, где он и начал работу над портретом. Картина продолжала стилистику нового жанра, которую художник начал в «Bocca Baciata». Это поплечное изображение девушки в три четверти, которая держит в руке фиалку. Она помещена на абстрактный золотистый фон со стилизованным изображением сердец, которого почти не видно за пышной копной ее рыжих волос. Она не смотрит на зрителя и, кажется, даже задумалась о чем-то своем. Явного, легко читаемого сюжета в картине нет, также как и нет морализаторского или философского начала. Это лишь чувственное изображение молодой девушки, которое воспевает ее красоту. Подобными портретами Россетти увековечивал на холстах свой собственный идеал красоты. Несмотря на то, что в качестве моделей выступали разные натурщицы, их всех объединяют некие черты, которые художник любил выделять и иногда несколько гиперболизировать: чувственные пухлые губы, длинная шея, маленький рот и большие глаза.

Если сравнивать «Regina Cordium» с более ранним портретом Сиддал, рассмотренном нами выше, то различие в постановке проблемы определения жанровости картин будет видна налицо. Акварель достаточно точно можно охарактеризовать как портрет — несмотря на бросающуюся в глаза линеарность и декоративность, Россетти пытался уловить выразительные черты модели, выразить собственное отношение и передать ее характер. «Regina Cordium» представляет собой совершенно другое отношение художника. Задача произведения — воспеть красоту ради самой красоты. Для этого он психологически отстраняет модель от зрителя, погружая ее в себя, а также наделяет ее всевозможными аллегорическими символами, зачастую просто оправдывая название картины.

Подобные картины могут быть рассмотрены исследователями в русле символизма, который в Европе как раз начал набирать популярность в эти годы. Поэтому нельзя пройти мимо программного для этого направления, ровно как и для всего портретного творчества

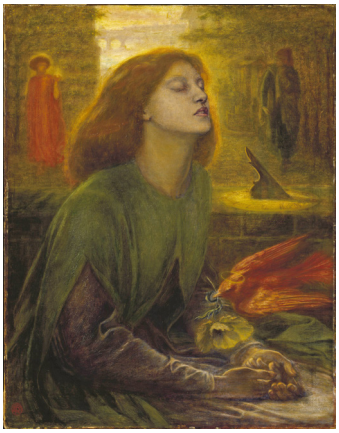


Рисунок 3

Россетти, произведения «Beata Beatrix» (1864–70) (рис. 3), написанного в поздний период жизни мастера. Смысл подобных произведений заключался в том, что при внешней декоративности художественного образа смысловая нагрузка, вложенная в символы, добавляла глубинного понимания картины целиком. Возможно, эта работа как никакая другая в творчестве Россетти, наполнена символами и тайными аллегориями. Художник изобразил свою жену Элизабет Сиддал в роли Беатриче — возлюбленной Данте. Этот портрет стал своеобразным посвящением ей, так как незадолго до его написания Россетти лишился своей спутницы по жизни. Но для него Элизабет все еще была жива, поэтому, отдавая дань их любви, он написал ее не мертвую, а как бы на грани жизни и смерти, во «внезапном духовном просветлении», как он впоследствии писал [7]. Ее состояние можно сопоставить с положением Святой Терезы, которая, благодаря резцу Бернини, до сих пор пребывает в экстазе от единения с Богом. Также и Элизабет-Беатриче запрокинула голову в чувственном порыве, готовая навсегда расстаться с бренностью бытия, которая все еще удерживает ее. Мак, который принесла птица в своем клюве, указывает на причину ее гибели: передозировка опиума. С такой стороны ее облик можно также объяснить и состоянием, которое приобретает человек, употребляя наркотики. Цвета ее одежды, зеленый и серый, также указывают как на надежду и печаль, так и на жизнь и любовь, незримо витающие в картине.

Говорить о портретном сходстве модели довольно сложно. Художник, несомненно, изобразил идеализированную внешность своей жены, оставив лишь общие признаки сходства с ней: рыжие волосы, длинная шея, небольшой рот. Однако именно символы, которыми он снабдил ее, дают безошибочно угадывать в ней Сиддал. В этом портрете художник продолжает линию, начатую еще «Восса

Baciata» и «Regina Cordium», но именно наполнение произведения столь глубоким символическим смыслом, дает право говорить о нем как о звене, прямо предшествующему европейскому символизму. С другой стороны, тема «femme fatale» проходит красной нитью через все творчество Россетти и многих символистов, прямиком подводя к возникновению модерна с его декоративными и женственными формами и изгибами.

Таким образом, на протяжении более десяти лет, то есть за все время знакомства Россетти с Сиддал, художественная манера и стиль художника постоянно изменялись.. Его первые портреты, представлявшие собой скетчи и наброски, несмотря на свое декоративность, были более приближены к модели, беря на себя задачу отобразить ее внешнее и внутреннее сходство. Позже Россетти делает выбор в пользу большей субъективизации образа модели, создавая скорее не портрет, а аллегорию идеальной женской красоты по мнению художника.

Примечания:

1. *Latham David*. Haunted Texts: Studies in Pre-Raphaelitism. — Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003. — P. 12.

2. *Де Кар Лоранс*. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. — М.: ООО «Издательство Астрель», 2002. С. 25.

3. *Latham David*. Haunted Texts: Studies in Pre-Raphaelitism. — Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003. — P. 38.

4. В подобной технике написан и упомянутый выше пошейный портрет Элизабет Сиддал.

5. *Leon Derrick*. Ruskin: The Great Victorian. — NY: Routlenge, 2015. — P. 206.

6. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. — London: Tate Publishing, 2012. — P. 31.

7. Tate Galleries [Электронный ресурс]. — URL: http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279 (дата обращения: 12.03.2017).

Библиография:

1. *Адамс Стивен*. Движение искусств и ремесел. Путеводитель по стилю. — М.: ОАО Издательство «РАДУГА», 2000.

2. *Rogers David*. Rossetti. — NY: Phaidon Press Limited, 2010. — P. 34.

4. *Рескин Джон*. Искусство и действительность. — Новосибирск: Сова, 2006.

5. *Шестаков В.П*. История английского искусства. — М.: ГАЛАРТ, 2010.

6. *Hardin Terri*. The Pre-Raphaelites. Inspiration from the past. — Singapore: New Line Books, 2005.

7. *Hilton Tim*. The Pre-Raphaelites. — London: Thames and Hudson, 2012.

8. *Latham David*. Haunted Texts: Studies in Pre-Raphaelitism. — Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2003.

9. *Leon Derrick*. Ruskin: The Great Victorian. — NY: Routlenge, 2015.

10. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. — London: Tate Publishing, 2012.

11. *Rogers David*. Rossetti. — NY: Phaidon Press Limited, 2010.

12. *Treuherz J., Prettejohn E., Becker E*. Dante Gabriel Rossetti. — London: Thames & Hudson, 2006.

13. Tate Galleries [Электронный ресурс]. — URL: http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279 (дата обращения: 12.03.2017).