

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2025.25.1>
УДК 821.111-1:7.01(410.1)

Олена Анненкова,

Український державний університет імені Михайла Драгоманова (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-6578-3531>

e-mail: o.s.annenkova@udu.edu.ua

БАГАТОЛИКІСТЬ МУЗИ: ДО РОЗУМІННЯ КОНЦЕПЦІЇ ЖІНОЧНОСТІ ТА МИСТЕЦТВА У ТВОРЧІЙ СВІДОМОСТІ Д. Г. РОССЕТТІ

У статті аналізується художня творчість Д. Г. Россетті в контексті його естетичних концепцій мистецтва і жіночності та в нерозривній єдності її вербального й візуального начала. Матеріалом для розвідки послуговували сонети англійського поета, що увійшли в збірку «Будинок життя», а також ряд відомих картин художника, які сформували новий канон жіночої краси у вікторіанській культурі та значно вплинули на англійський естетизм кінця XIX століття. Поетична й живописна практика Россетті демонструє постійний і напружений пошук способів втілення художнього ідеалу жіночності й любові та концепції мистецтва, сформованої митцем на самому початку творчої діяльності й метафорично задекларованої ним у новелі «Рука і душа». Смісл концепції мистецтва Россетті полягав у чіткому розумінні того, що митець у художніх творах має виражати свою душу, своє унікальне бачення світу, краси і життя. Висувається гіпотеза про еволюційну природу творчості Россетті, розглядаються етапи розвитку його естетичних концепцій жіночності та мистецтва, котрі пов'язані з присутністю в певні періоди життя митця різних жінок-моделей, які ставали його музами і коханими. У розвідці аргументується думка про те, що сутність еволюції творчих шукань і практик Россетті полягала в прагненні подолати розрив між життям і мистецтвом та зняти протиріччя традиційної дихотомії духовного і тілесно-чуттєвого, душі й тіла. Цей процес знайшов втілення в поступовому переході Россетті від зображення безтілесної духовності, яка домінувала в піднесених образах жінок, створених під впливом Елізабет Сіддал, котра асоціювалась з Дантовою Беатріче, до акцентовано чуттєвої краси спокусливої Ліліт та майже одночасно написаних художником нових, трансформованих образів Беатріче, на які надихнула митця друга важлива жінка в його житті Джейн Морріс, і врешті до стилізованих та андрогінних образів Пандори, Прозерпіни, Астарті, також на-тихнених Джейн. Саме в її образі повно втілились уявлення митця про жіночність і красу, любов, життя і смерть, а також його розуміння мистецтва як відображення творчого, андрогінного авторського Я. Іконічним образам Россетті відповідали вербальні, які увиразнювали, коментували, доповнювали, уточнювали і розвивали візуальні, що засвідчує цілість вербального й візуального художніх світів англійського митця.

Ключові слова: Д. Г. Россетті, «Будинок Життя», Елізабет Сіддал, Джейн Морріс, муза, андрогін, мистецтво, душа, тіло.

Д. Г. Россетті є одним з найцікавіших і найзагадковіших представників культури вікторіанської епохи часів її зрілості. Його творчість відобразила серйозні зрушення, що відбулись у самих надрах цієї довгої та стро-

катої, позначеної стрімким підйомом різних видів мистецтва доби. Щедро обдарований талантами, поет і художник, палкий прихильник середньовічного і ранньоренесансного мистецтва, відданий і захоплений поціновувач твор-

чості видатного співвітчизника Данте Аліґ'єрі та водночас продовжувач традиції мистецтва Англії, країни, у якій знайшов притулок його батько і вся родина талановитих митців, Россетті надав англійській літературі та живопису часів «високого вікторіанства» свіжого імпульсу та неочікуваної перспективи, не лише звершивши одночасно революцію та контрреволюцію в англійському живописі, а ще й потрапивши в осердя англійської романтичної традиції, реактуалізувавши вслід за знаменитими «лейкістами» образ англійського середньовіччя як джерела національної культури та вплинувши на формування явища англійського естетизму, сформованого в останні десятиріччя вікторіанської епохи. Творчість Россетті для англійської художньої культури є справжнім скарбом, адже вона маніфестує естетичні шукання митця в царині взаємодії мистецтва і життя, а також його художній ідеал, втілений особливо повно в його творчості останніх двох десятиріч художньої практики. Проведене дослідження дозволяє зрозуміти становлення та етапи розвитку концепції жіночності та мистецтва у творчості Д. Г. Россетті.

Творчість Д. Г. Россетті привертає постійну увагу західних дослідників, які присвячують англійському поету і художнику окремі монографії, дисертації та наукові статті, тоді як в українському літературознавстві його творчість залишається малодослідженою, а переклади сонетів і балад поета українською мовою взагалі відсутні. Зарубіжні науковці вивчають творчий доробок Россетті як оригінального поета і талановитого художника в різних аспектах. Більшість з них визнають значущу роль численних жіночих образів, які репрезентовані в його творах, та аналізують створений Россетті в поезіях і картинах образ жінки з огляду на його зв'язок із вікторіанським історико-культурним контекстом. Літературознавці та мистецтвознавці стверджують, що Россетті сформував різко оригінальний, добре впізнаваний і протиставлений вікторіанському ідеалу образ чарівної, спокусливої і загадкової жінки. Деякі з дослідників дотримуються певної моделі періодизації творчості Россетті відповідно до трьох жінок, які частіше за інших слугували моделями для його картин: це перша муза-модель, коханка, потім офіційна дружина Россетті та художниця Елізабет Сіддал, модель Фанні Корнфорт і кохана жінка, натхненниця, дружина його друга-художника і дизайнера В. Морріса, талановита вишивальниця Джейн Морріс. Визнаючи спрощеність запропонованої схеми, літературознавці тим не менш користуються

нею і пов'язують з художніми образами цих жінок архетипні патерни, говорячи про те, що Сіддал асоціюється із середньовічним янголом, Корнфорт — з фатальною жінкою, а Морріс — зі зловісною богинею. Однак комплексний герменевтичний підхід до творів Россетті, що належать різним семіотичним системам, засвідчує складний, але невпинний шлях митця до виходу за конвенціональні естетичні кордони і подолання ним принаймні в просторі творчості розриву між духовним і плотським.

Зарубіжні літературознавці часто розглядають творчий доробок Россетті в контексті вікторіанської культури і моралі. Серед великої кількості робіт виділимо лише деякі, щоб показати основні тенденції і вектори наукової думки дослідників. Зокрема, Дж. Цоумас (Johannis Tsoumas) зауважує, що жіночі образи всіх художників-прерафаелітів і россеттівські перш за все, натхненні їхніми моделями, які нерідко позували відразу кільком художникам, як, наприклад, Елізабет Сіддал, формували уявлення вікторіанців про жіночність (*"contributing to the formation of Victorian femininity"*) (Tsoumas, 2019, p. 2). Науковець звертає увагу на постать Джейн Морріс як музи митця, наголошуючи на тому, що її образ суперечив вікторіанським уявленням про жіночу красу та роль жінки в суспільстві: *"At least from a moral / social point of view her personality was diametrically opposite to what was then understood as virtuous and proper for her time"* (Tsoumas, 2019, p. 8). Л. Чан (Lai Sai Acón Chan), також вписуючи творчість Россетті в контекст вікторіанства, вивчає деякі з його робіт у межах дискурсу сексуальності вікторіанської епохи, доводячи думку про те, що за вікторіанських часів панувала гегемонічна сексуальність, яка визначала жорсткі сексуальні ролі, встановлені у вікторіанському соціумі (Chan, 2014, p. 77). Прикметно, що знаменитий цикл сонетів Россетті «Будинок життя» (*The House of Life*) дослідник вважає втіленням жіночого тіла, яке перебувало під репресивною владою вікторіанського дому і чоловіків (*"Rossetti's figurative rendering of the female body regulated by the dominant, mid-Victorian sexual politics; it is also a metaphor of the repressive house that encloses that body"*) (Chan, 2014, p. 80).

Концептуально виваженою є розвідка італійської літературознавиці Р. Антінуцчі (R. Antinucci), яка точно визначає «подвійну природу мистецтва» Россетті (*"essentially dyadical nature of Rossetti's art"*), «плідну» дихотомію, яка позначилась на його багатогранній творчій обдарованості (він поет і художник,

причому складно з впевненістю визначити, який з талантів переважав), на його подвійному (італійський та англійський) культурному бекграунді, а також створила конфліктний естетичний простір, у якому часто стикались опозиції душі та тіла, краси духовної і плотської (Antinucci, 2009–2010, p. 57). Науковиця стверджує, що дихотомічний образ жінки Россетті моделював від самого початку своєї творчості: “Rossetti’s first paintings exhibit the dual character of Victorian feminine portrayal, contrasting the idealized figures of the Virgin Mary and Beatrice, Dante’s muse, modelled on his sister Christina and Elizabeth Siddal, with the more shocking icons of Mary Magdalene and contemporary prostitutes” (Antinucci, 2009–2010, p. 59), але в роботах останніх років йому вдалося подолати цю складну дихотомію. Тож актуальність дослідження зумовлена, по-перше, необхідністю заповнити лакуну, пов’язану з очевидним браком в українському літературознавстві робіт, присвячених вивченню творчості англійського митця, а по-друге, необхідністю комплексного вивчення россеттівських концепцій жіночності та мистецтва в їхній нерозривній єдності.

Мета статті — аналіз ключових етапів художньої творчості Д. Г. Россетті як еволюційного процесу, сутність якого полягає в подоланні дихотомії духовного і тілесного, конфлікту між життям і мистецтвом, коханням небесним і земним, що втілювалося у створенні Россетті в літературі та живописі 1870-х років особливого типу прерафаелітської жінки, у якому знімалося драматичне напруження цих філософсько-мистецьких та екзистенційних опозицій і водночас посилювалась стилізованість та узагальненість жіночого образу.

Елізабет Сіддал стала першою важливою жінкою-моделлю для заснованого у 1848 р. молодими і талановитими англійськими художниками Братства прерафаелітів на чолі з Д. Г. Россетті. Вона стала музою прерафаелітів після того, як позувала для безсмертної картини Дж. Е. Міллеса «Офелія», а після знайомства наприкінці 1840-х років з молодим Д. Г. Россетті її життя докорінно змінилось, як змінилися життя і творчість молодого митця. Елізабет полонила художню уяву Россетті, який в рисах її блілого обличчя і стрункій фігурі бачив образ ідеальної, трансцендентної жіночої краси. З 1850-х років Россетті малював лише її, про що свідчать його численні картини, ескізи, малюнки та що підтверджують у своїх спогадах його друзі-художники і рідні, які помічали, що пристрась до Сіддал швидко стала мономанією. Дійсно, у творчій свідомості добре освіче-

ного Россетті, який надзвичайно високо поціновував і знав творчість Данте Аліг’єрі, почуття до талановитої, рудоволосої, хворобливої і задумливої юної жінки перетворилося на піднесене обоження, що вкладалося в парадигму платонічної концепції кохання, яка знайшла втілення в життєтворчості італійського середньовічного поета. Ставлення Данте до Беатріче Портінарі стало тим зразком, за яким англійський Данте Габріель будував стосунки з Елізабет. Уявляючи її як недоторканий і вищий ідеал, плекаючи духовні фантазії про неї як про блаженну Прекрасну Пані, у якій криється його спасіння, він свої фізичні бажання задовольняв з іншими жінками, чим завдавав сильних душевних страждань закоханим у нього жінці. Драматичні любовні почуття до Елізабет Сіддал Россетті втілював здебільшого в живописі, меншою мірою в поезіях. Він зображував її в образах позбавлених плотського, земного начала жінок, у яких домінували риси святості й релігійності. Втім, захоплення творчістю Данте, який був його беззаперечним кумиром, переклади його творів, зокрема «Нового життя» у 1840–50-ті роки, що збіглося зі стосунками з Елізабет Сіддал, зумовлювали розуміння Россетті того, що італійський поет не просто моделював свій художній простір, стимулюючи свою уяву образом Беатріче, а й втілював у художньому слові власне розуміння мистецтва, яке має виражати душу поета, його світобачення та життєві цінності. Для Данте Беатріче була тією благословенною зіркою, яка вказувала йому шлях до істинної любові, тобто до Бога і безсмертя душі.

Світ Данте був духовно близький та інтелектуально зрозумілий Россетті, і зміна в 1850 р. даного йому при народженні імені з Габріеля Чарльза Россетті на Данте Габріеля Россетті це яскраво маніфестує, у такий спосіб він нібито причастився Данте (як метафорично пише Дж. Макганн (Jerome J. McGann), “Rossetti performed a cultic rite, a secular baptism” (1998, p. 15)). Крім того, Россетті послідовно реалізовував дантівську модель світорозуміння у власній життєвій і творчій практиці, сприймаючи жінку як провідницю вищого смислу, як втілення незбагненої божественної краси і духовності. Новелу «Рука і душа» можна вважати виразним прологом творчості митця, адже вона прочитується як романтична метафора мистецтва і маніфест всього прерафаелітського руху. Брат Россетті, також член Братства прерафаелітів, письменник і літературний критик В. М. Россетті вважав цю новелу програмною для всієї творчості Данте Г. Россетті:

The only satisfactory works of art are those which exhibit the very soul of the artist. To work for fame or self-display is a failure, and to work for direct moral proselytizing is a failure; but to paint that which your own perceptions and emotions urge you to paint promises to be a success for yourself, and hence a benefit to the mass of beholders. (Rossetti, 1850)

Історія художника К'яро дел Ерма, як відомо, повністю вигадана, однак вона обставлена такими яскравими деталями і подробицями, які примушують повірити в її справжність і шукати прототип, який послугував письменнику для створення образу італійського середньовічного маляра. Насправді, прообразом К'яро був сам Россетті, який через фікційного двійника виразив власні естетичні погляди. Письменник називав цю новелу «метафізичною», що дозволяє висновувати, що все написане в новелі є символіко-алегоричним зображенням розуміння мистецтва Россетті та водночас умоглядною і проникливою проекцією його власного життєвого шляху, його світоглядної еволюції від романтичного піднесення мистецтва як вищого прояву божественної Краси і духовності до творення свого життя як мистецтва, до органічної єдності життя і мистецтва, що є тим високим мистецтвом, яке веде до Бога і спасіння. Любовний зв'язок із Ліззі Сіддал, який формувався як реплікація стосунків Данте і Беатріче, був живильним ґрунтом для утвердження Россетті в думці про основну мету його художніх звершень і шукань — втілити всю повноту своєї душі у творах, закарбувати душу митця, життя і творчість якого, як рука і душа, непорушно зшиті. В Елізабет він відчував власну душу, яка прагнула божественного світла, тому образ Ліззі він відображав у своїх творах з безкінечним сердечним тремтінням, вірячи, що саме духовне кохання творить істинне мистецтво і веде до Бога: "Set thine hand and thy soul to serve man with God" (Rossetti, 1850).

Риси незайманої, одухотвореної, не обтяженої земними пристрастями жінки, які Россетті знаходив в образі Елізабет Сіддал, заволоділи його уявою і відображалися в поетичних і живописних витворах. Тендітна Ліззі надихала його і позувала для картин, на яких поставала в різних ликах: в образі Діви святого Грааля, як на акварелі 1857 р., де вона зображена з яскравим німбом і білим голубом-символом Святого Духу над головою, але при цьому з розпущеним довгим рудим волоссям і напівзакритими очима, що є прикметною особливістю зображень Сіддал (такою, зокрема, ми бачимо її на «Пор-

треті Елізабет Сіддал» (Elizabeth Siddal, 1854), де підкреслений контраст між рудим волоссям жінки та її блідим, майже прозорим, витонченим обличчям); в образі королеви часів короля Артура, можливо, самої Гвіневри на картині «Різдвяний Хорал» (A Christmas Carol, 1857–1858), але частіше за все в образі Беатріче («Зустріч Данте і Беатріче в раю» (The Meeting of Dante and Beatrice in Paradise, 1854; «Видіння Данте про смерть Беатріче» (Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice, 1856), «Як вони зустріли самих себе» (How They Met Themselves, 1864), «Блаженна Беатріче» (Beata Beatrix, 1864–1870)). У цих образах, сповнених непорочною чистотою, самозаглибленості і меланхолії, сконцентроване бачення художника того, чим була для нього його муза, коханка, а згодом і дружина: новою Беатріче, яка випромінює неземну шляхетність і душевну чистоту без тіні плотського та освітлює своєю доброчесністю життя митця. Вже в першому зображенні Сіддал («Портрет Ліззі Сіддал») можна помітити риси оспіваної італійським Данте Беатріче, образ якої у свідомості Россетті асоціювався з тендітною англійкою: опущені напівзакриті очі, тонкі руки, стиснуті в сором'язливому жесті, бліде обличчя, яке контрастує з копною рудого волосся, не розпущеного, а гладко зачесаного, і скромна сукня, що закриває її плечі й груди, як того вимагала вікторіанська мораль і мода. Все в цьому портреті видає образ жінки цнотливої і піднесеної, якої не торкаються земний бруд і турботи. Вона меланхолічна, вся сконцентрована на чомусь глибоко особистому і далекому від людської суєти. Акварельна техніка, у якій виконаний портрет, підкреслює крихкість і чистоту жінки, у рисах якої ще добре упізнається обличчя коханої художника. На іншій знаменитій картині «Блаженна Беатріче» (Beata Beatrix), яка писалася Россетті вже після трагічної смерті Сіддал, обличчя зображеної жінки мало нагадує її справжню, але воно ще більш тяжіє до уявного образу Беатріче, яка застигла в щасливому очікуванні того моменту, коли її душа опиниться у вічному царстві Бога. Принесена червоним голубом квітка маку, що символізує смерть та опіум, який вживала хвора Елізабет, увиразнює цю спаяність образів англійської та італійської Беатріче в художній свідомості Россетті. Рання смерть Елізабет, у якій також вгадується схожість з передчасною смертю музи Данте Аліґ'єрі, була сильним ударом для художника. Він вочевидь не міг позбутися відчуття своєї провини перед жінкою, яка страждала через його зради, і водночас підсвідомо відчував, що, постійно асоціюючи її з дантів-

ською Беатріче, він тим самим передрікав її недовге земне життя.

У поезіях ж Россетті відгомін стосунків з Елізабет Сіддал набув достатньо розпливчатих та узагальнених рис. Протягом всього життя він розумів кохання як служіння (worship) і поклоніння своїй Пані, у якій вбачав вище божество, і цими мотивами просякнутий поетичний цикл Россетті «Будинок життя» (The House of Life). Відомо, що більшість сонетів циклу писалась після смерті Сіддал і що інспіровані вони були іншою жінкою (the Other Beloved), Джейн Морріс, яка стала другим пристрасним коханням художника і також його музою, абсолютним втіленням уявлень митця про ідеальну жінку. Незвичайна, тужлива і спокуслива, утаємничена і дещо похмура краса Джейн зворушила душу Россетті, повернувши йому смак життя і відкривши нові перспективи для творчості. Слід зауважити, що дотепер в літературознавстві залишається дискусійним питання, яку саме жінку, Сіддал чи Морріс, мав на увазі автор, конструюючи поетичний образ Прекрасної Пані, адже переважна більшість сонетів містить численні неоднозначності, тож нам видаються слушними питання, сформульовані Дж. Макганном:

when the poet addresses love to one or the other of the two principal women realized in 'The House of Life', does she function as a screen for the other? Or, indeed, are both ultimately screen ladies — perhaps instantiations for 'the Muse'. (McGann, 1998, p. 7)

Сонет Х «Портрет» (The Portrait) є яскравим прикладом подібної подвійності, коли створений поетом жіночий образ може сприйматися як такий, що був присвячений і надиханий як Елізабет Сіддал, так і Джейн Морріс (наукові розвідки засвідчують, що одні дослідники аналізують цей сонет, пов'язуючи його з померлою дружиною поета та шукають відповідну картину з її зображенням, а інші — з Морріс, розглядаючи його як екфразис-коментар до відомої картини Россетті «Синя шовкова сукня» (The Blue Silk Dress, 1868), моделлю для якої послужила саме темноволоса Джейн).

Однак у циклі містяться сонети, у яких експлікована тема смерті, і можна припустити вслід за іншими літературознавцями (див. сайт <https://www.rossettiarchive.org>), що саме вони пов'язані з важкою для поета пам'яттю про мертвонароджену дочку Ліззі Сіддал та саму Сіддал, смерть якої виявилася для нього настільки сильною травмою, що він відмовився від по-

дальшого написання віршів і поклав рукописи зі вже створеними поезіями в труну дружини. Серед таких сонетів назвемо перш за все "Bridal Birth", "Death-in-Love" та "Stillborn Love", у яких використовується впізнаваний арсенал стилізованої і традиційної дантівської топіки, що навіює асоціації саме з Сіддал, англійською Беатріче, як її уявляв Россетті ("my Lady", "our bodiless souls"; "soul-sequestered face"; "what wedded souls now hand in hand // Together tread at last the immortal strand" тощо) (Rossetti, 1884, pp. 227, 250, 254). Провідний у сонетах мотив взаємопов'язаності кохання, життя і смерті ("I and this Love are one, and I am Death") (Rossetti, 1884, p. 250) укорінений в традиційних італійських формулах зустрічі закоханих душ після смерті в царстві вічного блаженства, але, з іншого боку, він посилений складною россеттівською метафоричною образністю релігійного смислу. Образ дитини в цих сонетах є алегорією життя, адже дитина у кращому світі зустрічає своїх батьків, які ніби переживають своє «друге народження», поставши в царстві Бога як його діти ("our bodiless souls in turn // Be born his children") (Rossetti, 1884, p. 227), що уможливує нове життя поета та його коханої після фізичної смерті ("death's nuptial change") (Rossetti, 1884, p. 227). Відповідно до середньовічної італійської поетичної традиції образ коханої у сонетах Россетті максимально розмитий, власне, як і образ поета, який кохає свою пані, перебуваючи у стані блаженного очікування з'єднання з нею у вічному житті з Богом, у його будинку Любові ("The House of Love"). Ця підкреслена абстрактність образів є продуманою естетичною стратегією Россетті, який відмовляється від особистої перспективи, щоб вийти на інший рівень, традиційний та універсальний водночас. Він говорить не про конкретних себе і свою кохану, а створює узагальнений образ поета і Прекрасної Пані, чим очевидно маніфестує свою прихильність до дантівської традиції універсалізації та ідеалізації Любові, Мистецтва і Митця, яка в нових культурно-історичних декораціях вікторіанської епохи оновлюється, провіщаючи холодний, безживний і штучний естетизм декадансу. Водночас ця абстрагованість і метафорично-алегорична образність утворюють філософське підґрунтя інтелектуальної поезії Россетті, що знову ж таки, як справедливо зауважує Дж. Макганн, споріднює її з творчістю Данте: "For both, to write of love is to engage a philosophical discourse. <...> The allegorical figurations so characteristic of both poets locate the philosophical urgency of their styles" (McGann, 1998, p. 5).

Роботи Россетті 1860-х років демонструють, що він повільно і поступово, але відходив від звичної аналогії між Елізабет Сіддал і дантівською Беатріче. Після смерті дружини художник ще продовжував писати її в цьому образі, і картина «Блаженна Беатріче» (Beata Beatrix), над якою Россетті працював довгих 7 років, є яскравим свідченням того, що образ Ліззі, так тісно переплетений з образом неземної і благосної Беатріче, не відпускав його. Однак у 1869 р. він створив нову картину, назвавши її «Вітання Беатріче» (The Salutation of Beatrice), моделлю для якої стала Джейн Морріс (Jane Burden Morris). Стосунки з Джейн Морріс захопили Россетті так само сильно, як це було раніше з Сіддал. Однак якщо Елізабет була його болісним і складним коханням, яке викликало докори сумління та водночас доводило до обожнювання жінки, яка для нього була втіленням вищої духовності, що почасти пояснює його постійні зради їй та появу у творчості митця еротично-чуттєвих картин, натурницями для яких були інші жінки, як, наприклад, Фанні Корнфорт, котра послугувала моделлю для відверто спокусливої, ніби цілком зітканої лише з плоті і крові жінки, зображеної на картині «Восса Baciata» (1859) (слід зауважити, що ця картина сильно вплинула на живописну манеру Россетті 1860-х років, та настільки сильно, що весільний портрет Елізабет Сіддал 1860 р. виявився її несподіваною реплікою, тому що виснажена і хвора реальна Ліззі була зображена на ньому пишною, спокусливою і сповненою життя красунею, і лише її напівзакриті очі і відчутний сумний настрій нагадували колишні образи Елізабет-Беатріче), то Джейн Морріс стала його зрілою, відчайдушною любов'ю і найпристраснішим почуттям. Оповита флером таємниці і безнадійної туги за щастям, вона уявлялась йому в різних образах, у яких, з одного боку, перетнулися біографічне та естетичне, а з іншого, втілилися і перемішалися риси античної богині, земної, але надзвичайної, почасти фатальної жінки, і добродісної пані незбагненої шляхетності. В образах, створених під впливом рідкісної краси Джейн, нерозривно поєдналися россеттівське розуміння життя і мистецтва, краси і любові, творчості і кохання як органічно взаємопов'язаних речей, як єдності чуттєвого і духовного. У його поетичній свідомості ім'я Джейн, як засвідчують присвячені їй сонети з циклу «Будинок життя» (зокрема, XVIII «Genius in Beauty» і XXVII «Heart's Compass»), уподібнювалося любові («Love <...> and is not thy name Love?») (Rossetti, 1884, p. 240), її краса сприймалася як геніаль-

ність («Beauty like hers is genius») (Rossetti, 1884, p. 235), і в ній єдиний втілювався сенс усіх речей на світі («the meaning of all things that are») (Rossetti, 1884, p. 240).

Естетична реалізація мистецького і життєтворчого ідеалу Россетті мала еволюційну природу, яка проявилась у кількох аспектах. Перший з них пов'язаний зі вже згаданою Фанні Корнфорт (Fanny Cornforth), яка позувала йому з 1859 р. і залишалась з ним під час його подружнього життя з Елізабет Сіддал та закоханості в Джейн Морріс. Образ повнотілої і рудоволосої Фанні відобразився на тих картинах Россетті, які позначені акцентованою чуттєвістю та вираженістю звабливої тілесної краси. Це такі картини, як вже названа «Восса Baciata», а також «Fair Rosamund» і «Lady Lilith». «Леди Ліліт» («Lady Lilith»), яку супроводжував один із найвідоміших сонетів Россетті з красномовною назвою «Краса тіла» (Body's Beauty), є програмною картиною митця. У ній він передає архетипне і водночас суб'єктивне відчуття небезпечної жіночої вроди, зображуючи жінку, яка повністю зосереджена на собі. Вона із самовпевненим задоволенням розглядає себе в дзеркало і розчісує своє розкішне золоте волосся. Семантичний ряд вербального супроводу картини підсилює смисли візуального образу. У сонеті з однойменною назвою поет називає жінку відьмою з зачарованим волоссям, яким вона заманює чоловіків у свої тенета (a «witch», «enchanted hair», «the bright net») (Rossetti, 1884, p. 263). Вона загрозна через те, що має над чоловіками повну владу, вони готові віддати їй душу і життя, стати її рабами («heart and body and life are in its hold»; «the allotted bondman») (Rossetti, 1884, p. 263), тобто стосунки з такою жінкою завершуються смертю. Протиположною згубній красі тіла виступає краса душі, яку зображує Россетті також у хрестоматійному і програмному сонеті «Краса душі» (Soul's Beauty) та відповідній картині «Сивілла Палміфера» (Sybilla Palmifera, 1866–1870). Тож може здатися, що стала дихотомія між духовним і матеріальним, душею і тілом зберігається, однак той факт, що у 1868 р. Россетті створив другу версію картини «Lady Lilith», моделлю для якої стала яскрава Алекса Вайлдінг, з якої він писав «Сивіллу Палміферу», а також схожі деталі цих, на перший погляд, антитетичних візуальних і вербальних пар (однакові квіти на обох картинах, лексично-стилістичні ряди, паралельні синтаксичні конструкції) засвідчують рухливість і відносність думки Россетті, який ніби випробовує цю традиційну дихотомію на істинність.

Зазначені діалогічні картини і сонети до них писалися Россетті тоді, коли він вже був закоханий і працював з Джейн Морріс. Тож другим аспектом на шляху еволюційного поступу концепції жіночності, любові і мистецтва Россетті стали стосунки саме з цією жінкою, яка надихала його творчість до кінця його життя. А почалась ця співпраця музи і художника з картини «Вітання Беатріче», яка була важливим кроком митця на шляху усунення суперечностей між духовним і тілесним, любов'ю небесною і землею. «Вітання з Беатріче» є маловідомою картиною, яка тривалий час зберігалася в приватній колекції та до 2012 р. не виставлялась для публіки. За життя Россетті вона згадувалась митцем лише в одному з листів до Джейн, датованому 1869 р. Ця картина поклала початок новим картинам на сюжет Беатріче, створеним Россетті пізніше під впливом Джейн Морріс, де моделлю для Беатріче незмінно слугувала саме вона (наприклад, картина з однойменною назвою «Беатріче» 1879 р., де жінка зображена на зеленому тлі та одягнута в сукню зеленого кольору, яка нагадує сукню на картині 1869 р., та картина «Вітання Беатріче» 1880–1882 рр., про яку йтиметься нижче).



Д. Г. Россетті «Вітання Беатріче»

Прикметно, що на картині «Вітання Беатріче» 1869 р. представлена жінка надзвичайної краси, погляд її позначений стриманою ніжністю та спокоєм, він сповнений прийняття світу. Вона зображена не в стані транс, вона не закриває очі, ніби вдивляючись у щось потойбічне, як часто зображував художник Елізабет Сіддал, а, навпаки, вдумливо дивиться на щось таке, що примушує її мріяти чи міркувати над

чимось земним, хоча, можливо, недосяжним чи непереборним. Домінантний колір на картині — зелений, і саме цей колір пов'язуватиметься з Джейн Морріс у багатьох інших і вельми відомих картинах, які створював митець протягом 1870-х років. Кожна з них просякнута нестримною пристрастю до Джейн, яка стала для нього новою музою, партнеркою і чимось значно більшим, ніж коханою жінкою. Джейн була для нього втіленням всього смислу життя, його надією, його підтримкою, його душею, тобто уособленням самого мистецтва. Не можна не погодитися із думкою Дж. Цоумаса, що Джейн Морріс набувала в картинах Россетті земних рис реальних жінок вікторіанської епохи і зображувалася в усій красі та повноті душі і тіла ("he approached the remarkable Jane Burden with a deeper sensitivity as he tried to take out from her personality those features that a melancholic, pristine and immaculate Victorian woman or an exquisite, mythical goddess would have" (Tsoumas, 2015, p. 3)). Проте слід додати, що якщо Елізабет Сіддал відтворювалась в іконічних образах, насичених підкреслено релігійним і духовним смислом, а асоціації з Беатріче були плодом бурхливої уяви Россетті, творчість якого живилася традицією Данте і середньовічним культом Прекрасної Пані, та лише в містичний, мистецький спосіб провіщала її трагічну долю, то Джейн Морріс на початку їхньої співпраці Россетті асоціював із тими дантівськими образами, у яких сугестувалися неочевидні нюанси біографії реальної Джейн. Відома картина «Пія деї Толомеї» (1869) яскраво підтверджує цю тезу. Сюжетом для Россетті послугувала друга частина «Божественної комедії» Данте, а саме V пісня «Чистилища», де йдеться про жінку на ім'я Пія деї Толомеї, яку чоловік ув'язнив і згодом отруїв. Образи Пії, Дездемони, Прозерпіни, у яких Россетті писав Джейн, об'єднані нещасливою жіночою долею, невдалими шлюбами, а саме таким був шлюб Джейн та Вільяма Морріса, і тому образ Пії, її особлива поза зі схиленою головою та покірно складеними руками, у якій вона сидить перед вікном, наче у в'язниці, у кімнаті на високому поверсі, звідки можна побачити дахи інших будинків і птахів, її тужливий і сумний погляд, розгорнута книга, яку вона не читає, — все це говорить про безвихідну життєву ситуацію жінки.

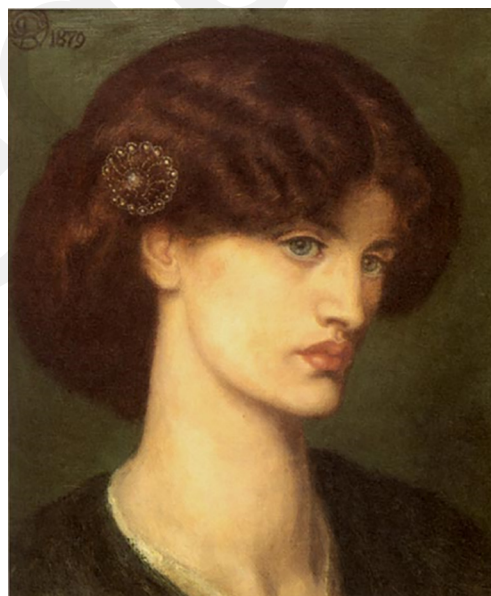
Картина «Вітання Беатріче» 1869 р. була написана Россетті як коментар до безсмертного сонету Данте, що міститься в XXVI главі його «Нового життя». Художнику вдалося з максимальною точністю візуалізувати слова Данте, який описує шляхетність краси Беатріче та її рідкісний вплив на людей, котрі, побачивши її

одного разу, назавжди запам'ятовували і вважали неземною істотою: «То не жінка, але один з пречудових небесних янголів» (Данте, 1965, р. 72). Добре відомі пророчі слова підкореного красою жінки художника, який стверджував, що його картини прославлять красу Джейн Морріс на віки. Россетті прямо вказує на дантівський претекст, розміщуючи у лівому верхньому кутку «Вітання Беатріче» короткий фрагмент сонету Данте, який розпочинається рядками: «Така владарка мого серця мила, // Така вона вродлива і проста, // Що біля неї з подиву несила // Підняти зір і рознімить уста» («*Tanto gentile e tanto onesta pare...*») (Данте, 1965, р. 73). Тож цю картину з огляду на семіотичну теорію можна прочитати як текст і відповідно вважати зворотним екфразисом, у якому вербальні знаки переведені в іншу семіотичну систему іконічних знаків живопису, про що писав Р. Якобсон у своїй відомій роботі 1959 р. «Про лінгвістичні аспекти перекладу». Дослідник вказував, що одним із способів інтерпретації вербального знаку є «міжсеміотичний переклад, або трансмутація» (Jacobson, 1959, р. 233), проте такий переклад не є буквальним, а містить ознаки «умовної еквівалентності» (Ю. Лотман). Умовність пояснюється тим, що словесне та образотворче мистецтва відрізняються за своїми інструментарними можливостями та естетичним насиченням, а еквівалентність підтримується достатнім ступенем виразності очевидних зближень і кореляцій між цими видами мистецтва.

Утім, так само, як різняться художня техніка мистецтв, так і процес перекладу однієї мови іншою допускає прирощування і трансформацію смислів тексту-джерела, що відбулось у картині Россетті. Можна помітити, як Россетті в певних аспектах наближується до першоджерела, а в інших розходиться із ним. Беатріче в сонеті-похвалі Данте позбавлена тілесності, вона є абстрактним та ідеалізованим образом жінки янгольської чистоти: «Така владарка мого серця мила...» («*Tanto gentile e tanto onesta...; Tanto nobile d'animo e tanto piena di decoro è la donna mia*» (Dante, *Vita Nuova*)). Художнику вдалося унаочнити ключову характеристику, якою Данте наділив Беатріче, а саме смиренність, покірливість Богу, духу, благості божественного кохання («Покора милостива стан оповила» («*benignamente d'umiltà vestuta*») (Данте, 1965, р. 73), однак при цьому цю смиренність випромінює жінка з крові і плоті, земна прекрасна жінка, яку творить суб'єктивна уява закоханого в модель Россетті. Творча конвергенція також проявлена у прагненні художника написати версію нової Беатріче в такий спосіб, щоб вона

вразила глядача, приголомшивши його своєю небувалою внутрішньою красою і примусивши переживати очищення, на чому наголошує в сонеті Данте: «Дивитися на неї — благодать. // а хто не знав про цю могутню вроду, // Не може щастя до глибин спізнати» (Данте, 1965, р. 73). Вдивляючись у картину Россетті, глядач дійсно «зітхає», «змушений зітхнути» (Данте, 1965, р. 72), підкорений таємничою красою прекрасної леді з виписаними великими темними очима, розкішним волоссям і червоними припухлими губами. Саме ці деталі зовнішності Беатріче уводять художника від абстрактної піднесеності дантівського образу і повертають до власного ідеалу любові і жінки, яку він, як і Данте, хоче обезсмертити в мистецтві.

Джейн Морріс в образі Беатріче представлена ще в одній картині, яка значно відоміша, ніж згадана вище. Повна її назва — «Беатріче. Портрет Джейн Морріс» (*Beatrice, a Portrait of Jane Morris*). На ній жінка зображена так само в профіль, лише тепер глядач бачить правий бік її обличчя.



Д. Г. Россетті «Беатріче.
Портрет Джейн Морріс»

Ця картина написана в 1879 р., і важливим є те, а це художник підкреслює у самій назві, що тепер Джейн Морріс, як колись Елізабет Сіддал, асоціюється у нього з добродісною Беатріче, у яку так палко і безнадійно був закоханий Данте. До речі, закоханість у Джейн також не мала шлюбних перспектив, адже вона була одружена з його близьким другом В. Моррісом, від якого мала двох дочок. Джейн зображена у темно-зеленій закритій сукні, з красиво зачесаним волоссям, яке прикрашене витонченою

брошкою з дорогоцінним камінням. Зелений колір сукні гармонує з глибокими зеленими очима жінки, а припухлі червоні губи є так само помітними і спокусливими, як і на ранній картині. Лише риси обличчя зображеної жінки дещо загострені та погляд вже не такий романтичний і лагідний, а більш твердий, проникливий і співчутливий. Цей погляд нагадує ще одну картину Россетті, також написану в 1879 р. і також пов'язану з «Новим життям» Данте. Ця картина має назву «Жінка у вікні, або Леді Милосердя» (*La Donna della Finestra, The Lady of Pity*), моделлю для якої теж була Джейн. А на зворотному боці рами картини рукою самого Россетті написані ті самі слова з «Нового життя» Данте, які цитувались вище у зв'язку з картиною 1869 р. — «*Tanto gentile e tanto onesta pare*», що свідчить про незмінне бажання художника досліджувати і розвивати тему Беатріче з різних перспектив при збереженні її інваріантного стрижня, тобто у зв'язку з наративним дискурсом Данте та з акцентом на вищу духовну суть жіночого образу.



Д. Г. Россетті «Вітання Беатріче»

Пізніше, протягом останніх двох років життя, у 1880–1882 рр. Россетті працював над новою версією картини 1869 р. з тотожною назвою «Вітання Беатріче» (*The Salutation of Beatrice*), і так само на рамі картини, яка була спроектована художником, розміщений вже повний сонет Данте з «Нового життя», а також його англій-

ський переклад, зроблений Россетті. Данте присутній на картині вербально (текст його сонету на рамі) і візуально (невелику фігуру поета в темному одязі можна побачити поряд з червоним янголом у правому куті на задньому плані, він стоїть за спиною Беатріче). Моделлю для образу Беатріче знову послуговувалася Джейн Морріс, але тут вона не схожа на портрет 1869 р., де була зображена як земна жінка, загадкова, скромна і прекрасна у своїй очевидній жіночності. Риси її обличчя на ранній картині цілком впізнавані, наближені до реальної зовнішності наділеної незвичною красою зажурливої Джейн. Тоді як ця пізня картина демонструє, наскільки своєрідно пізній Россетті працював з образами своїх моделей, трансформуючи їх і стилізуючи у відповідності до власних уявлень про ідеал краси, жіночності й цілей мистецтва, як його розумів Россетті. Фігура жінки займає весь передній план картини, і впадає в око, що при збереженні традиційних зовнішніх прикмет прерафаелітських і, зокрема, россеттівських жінок (пухлі, чуттєві губи, великі сумні очі, неймовірно красива хвиля розпущеного кучерявого рудого або каштаново-рудого волосся) та властивих їм константних внутрішніх характеристик (загадковість, мрійливість, спокусливість) її міцна постать, широкі плечі і риси всього обличчя, з подовженим тонким носом, відкритим і манливим поглядом нагадують риси жінки іншого, зміненого типу навіть у порівнянні з тими відомими россеттівськими «*stunning women*», іконічні образи яких приголомшили вікторіанське мистецтво і культуру в середині XIX століття.

У зв'язку з пізнім зображенням Беатріче варто вказати на інші картини, для яких позувала Джейн Морріс та які були створені в 1870-х роках, у часи, коли почуття Россетті до Джейн не приховувались, а проявлялись бурхливо і повно, сягаючи вершин глибокого обоження жінки, яка його підтримувала і стала не тільки його земною і неземною богинею, музою і моделлю, а і його ідеалом наяву, вираженням його душі, яку необхідно було оприявити в мистецтві. На картинах 1870-х років Джейн поставала в найзагадковіших образах Прозерпіни, Пандори та Астарти Сирійської (важливо звернути увагу на те, що останнє россеттівське зображення Беатріче («Вітання Беатріче», 1880–1882) має помітні зовнішні спільні риси з усіма цими богинями). Написані на сюжети античної міфології, ці картини увиразнюють надзвичайну красу, таємничість і складність нового жіночого образу. У рисах обличчя названих героїнь прочитуються сум і меланхолія, могутність і ве-

лич, вони розпалюють уяву, залишають простір для різноманітних інтерпретацій, ядром яких є усвідомлення того, що жіноча краса є тією силою, яка зачаровує і підкорює чоловіків.



Д. Г. Россетті «Прозерпіна»

Незабутня «Прозерпіна» (Proserpina) насичена біографічними та символічно-метафоричними елементами і конотаціями. Наскільки важливою для художника була ця картина, свідчить той факт, що він працював над нею до самої смерті, почавши в 1871 р. і зробивши вісім її версій протягом десяти останніх років життя. Жіноча фігура займає весь передній план картини, на якій зображена темноволоса жінка з надзвичайно блідим обличчям, з червоними губами, колір яких корелюється з яскраво-червоним кольором граната, що його тримає жінка в тонкій руці з довгими пальцями, які дещо нагадують руку чоловічу, руку творчої людини. Вона одягнута в темно-синю сукню, колір якої відповідає її синім і холодним очам. Здається, що в цих пронизливих темних очах немає і краплі надії, адже надія, як розповідає давньогрецький міф, схована на дні скриньки, яку тримає в руках і притискає до грудей Пандора,

що зображено на однойменній картині художника («Пандора», 1871). Россетті використовує відомий міфологічний сюжет, щоб розповісти про власне розуміння історії Джейн Морріс універсальною мовою міфу. Античну богиню Прозерпину (давньогрецьке ім'я Персефона), дочку Деметри, вкрав Гадес, він примусив її жити у своєму підземному царстві, погодившись відпускати на землю лише влітку. У цьому відомому міфі Россетті вбачав паралель з Джейн, з якою він місяцями жив у маєтку Келмскотт, поки В. Морріс перебував в Ісландії, а взимку вона поверталась у Лондон до свого чоловіка, який і був тим злісним Гадесом, котрий не давав дружині свободи. Водночас надрізаний і розкритий гранат символізує те, що Прозерпіна вже вкусила плід і не в її силах забути життя в підземному царстві. Темний фон картини, що створюється кольором сукні і чорним волоссям жінки, підкреслює загальний сумний, навіть скорботний настрій, який панує на картині.

У цій картині А. С. Баєтт вбачає кульмінацію міцно переплетених мистецьких та еротичних фантазій Россетті, які так повно проступали в численних візуальних образах жінок-богинь, для яких позувала саме Джейн. У своїй глибокій дослідницькій книзі "Peacock and Vine: Fortune and Morris in Life and at Work", присвяченій англійському художнику, дизайнеру, поету і письменнику В. Моррісу та іспанському художнику М. Фортуні, письменниця слушно зауважує, що "there is something appalling in looking at a whole series of Rossetti's images, more and more obsessive yet essentially all the same? Brooding, dangerous, sexually greedy, too much. The best, and therefore the worst, is Proserpine" (Byatt, 2016, p. 123). І останній рядок сонету, який супроводжує картину і міститься в її верхньому правому куті, вербалізує та узагальнює візуальне: "Woe me for thee, unhappy Proserpine". Власне, і всі деталі та образи, присутні в сонеті «Прозерпіна» (Proserpina. For a Picture), промовисто засвідчують трагічність образу богині: Етна, всередині якої вирує вогонь, страшний і сірий Тартар (Tartarean grey), що холодить душу, ніч та жахливий гранат ("this drear Dire fruit") (Rossetti, 1884, p. 304). Привертає увагу надзвичайно красиве обличчя жінки, що розбухує фантазію та зачаровує, але воно неточно відображає зовнішність Джейн, яка відома з її численних фото. Проте це обличчя цілком вписується в ряд інших жіночих облич, які відтворені на таких картинах 1870-х років, як "Water Willow", "Pandora", "The Day Dream", "Astarta Syriaca" та ін. Кожна з них позначена фатальною красою жінки, яку не можна забути. Ці обличчя ваблять, споку-

шають, захоплюють, вражають, навіть лякають, але всі вони позбавлені саме яскравих індивідуальних, неповторних рис. Вони схожі своєю підкресленою стилізованістю. Очевидно, що Россетті робив це навмисно, щоб виразити в цих образах власне розуміння жіночності і краси, яке остаточно сформувалось у нього в останнє десятиріччя художньої практики. Як підкреслює Дж. Макганн,

Rossetti undertakes a stylistic regimen on an analogy with the practise of a religious life. A strict observance of the disciplinary forms is imagined as the means to gain the originary life of the forms. For Rossetti, then, art is a ritual and performative act. (McGann, 1998, p. 16)



Д. Г. Россетті «Астарта Сирійська»

Схильність Россетті ідеалізувати своїх моделей та узагальнювати їхні індивідуальні риси, підпорядковуючи мистецьким завданням і вкладаючи в їхнє зображення власні уявлення про красу, була помічена ще художником-пре-рафаелітом і критиком В. Х. Хантом, який писав про свого друга:

Rossetti's tendency in sketching a face [was] to convert the features of his sitter to his favorite ideal type, and if he finished in these lines,

the drawing was extremely charming, but you had to make believe a good deal to see the likeness, while if the sitter's features would not lend themselves to the pre-ordained form, he, when time allowed, went through a stage of reluctant twisting of lines and quantities to make the drawing satisfactory. (Bass, 1990, p. 270)

Однак у пізнього Россетті ця тенденція набула максимального вираження. Часто перебуваючи в складних психологічних станах і переживаннях з приводу несправедливої критики своїх робіт, неможливості бути постійно поруч з Джейн Морріс, він у творчості ставав все більш відвертим, прагнучи максимальної прозорості вкладених в образи смислів, реалізуючи свої теоретичні настанови, зафіксовані в вищезгаданій новелі «Рука і душа», згідно з якими в мистецтві майстер має виражати свою душу. Тож можна вважати, що, створюючи ці схожі у своїй глибинній, архетипній суті жіночі образи, позначені міццю безмежної влади над світом (це жінки-богині, прекрасні, впевнені, спокусливі і згубні, оповиті серпанком незбагненної таїни, еротичності та водночас духовної сили), він відображав свою, чоловічу, душу, наділену здатністю творити мистецтво. Саме тому в цих пізніх жіночих образах настільки виразно проступають андрогінні риси. Крізь акцентовану незвичну та яскраву жіночу красу (глибокий погляд пронизливих темних очей, густе довге волосся, виразні жести тонких рук, а також насичені символікою художні деталі) проступають маскулінні риси (непритаманні жінкам широкі плечі, розвинута мускулатура верхньої частини рук, не по-жіночому грубі, надто загострені риси обличчя, неприродно збільшена і сильно розвинута шия) — в образах Прозерпіни та Астарті це особливо помітно. Художник і поет через музу-жінку, другу половинку власної душі, відтворює на картинах андрогінну душу митця, реалізуючи мистецький ідеал, виплеканий ним із самого початку творчої діяльності: у своїх роботах художник має досягнути повного вираження цілісного себе, андрогіна, у двоєдності маскулінного і фемінінного, та в триєдності творчої андрогінної душі, мистецтва та художнього образу жінки-музи.

У сонетах Россетті, пов'язаних з образом з Джейн Морріс, також можна помітити тяжіння до універсалізації та граничних узагальнень жіночого образу, однак докладний аналіз поезій, включених ним у збірку "The House of Life", засвідчує, що любов розуміється поетом як вища духовна сила, яка уподібнюється любові до Бога (наприклад, сонети з красномовними

назвами “Heart’s Compass”, “Soul-Light”, “Heart’s Heaven”, “Nuptial Sleep”, “Kiss”, “Love’s Lovers” та інші, натхнені саме Джейн). У них відчувається сильна і непотайна чуттєва, плотська стихія, палка пристрасть, бажання володіти тілом і душею жінки (“A spirit when her spirit looked through me, // A god when all our life — breath met to fan // Our life-blood...”) (Rossetti, 1884, p. 229) та водночас її піднесення, розуміння того, що вона дарована чоловіку Богом, та є його єдиною обраною партнеркою (“my soul’s birth-partner”, душу якої він здавна знав і в цьому житті лише впізнає її, цю споріднену душу, без якої йому не жити й тілесно-небесний образ якої йому неодмінно треба закарбувати для вічності в мистецтві (“Seals with the mouth his immortality...”) (Rossetti, 1884, p. 230).

Отже, можна висновувати, що очевидні стилізація та підкреслене узагальнення жіночих образів, до яких вдавався Россетті особливо піз-

нього періоду творчої активності, призводили до створення їхнього візуального і вербального стереотипу, добре впізнаваного і зафіксованого в історії мистецтва як тип прерафаелітської та россеттівської жінки. Для Россетті мистецтво виявилось тією єдиною, майже містичною силою, яка була спроможна зняти напруження і навіть нівелювати дихотомію плотського і духовного, тіла і душі, тому в мистецтві Россетті розмивались межі реального і вигаданого, біографічного факту та уявного, фантазійного його осмислення, що призводило до того, як справедливо стверджує Р. Антінуцчі, що

Art and woman merge and identify on the horizon of a panartistic vision <...> Their symbiotic nexus is asserted, for the last time, in the alliterative line Rossetti wrote in a notebook in 1881, the year before his death: “my word, my work, my woman, all my own”. (Antinucci, 2009–2010, p. 69)

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аліґ'єрі Данте. Vita Nova. Нове життя. Київ : Дніпро, 1965. 132 с.
2. Antinucci R. ‘Amulet, Talisman, and Oracle’: Dante Gabriel Rossetti and the Dichotomies of Feminine Beauty. *Rivisto di Studi Vittoriani*. 2009–2010. Fasc. 28–29. Pp. 57–69.
3. Bass Eben E. Dante Gabriel Rossetti : Poet and Painter. New York : Peter Lang, 1990. 363 p.
4. Byatt A. S. Peacock and Vine: Fortuny and Morris in Life and at Work. London : Chatto & Windus, 2016. 192 pp.
5. Chan L. S. A. Norming the Female Body: Discourse of Sexuality in Dante Gabriel Rossetti, Christina Rossetti and Algernon Charles Swinburne. *Revista Káñina*. 2014. Vol. 38, num. 2. Pp. 77–90. <https://doi.org/10.15517/rk.v38i2.15424>
6. Jacobson R. O. On Linguistic Aspects of Translation. 1959. URL: <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>
7. McGann J. J. Dante and Rossetti: Translation, Pastiche, Ritual, Fate. 1998. URL: <https://library.oapen.org/bitstream/id/fe280689-5b9a-4684-8b74-f129176427ee/9781913739010.pdf>
8. Rossetti D. G. Hand and Soul. In: *The Germ*. 1850. URL: <https://www.gutenberg.org/files/17649/17649-h/17649-h.htm#germ1.04>
9. Rossetti Archive. URL: <https://www.rossettiarchive.org/docs/ac-phythian.1905.rad.html>
10. Rossetti D. G. The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti with Introduction of William M. Rossetti. New York, 1884. 380 p.
11. Rossetti W. M. The Germ. Thoughts Towards Nature in Poetry, Literature and Art. An Introduction by William Michael Rossetti. 1850. URL: <https://www.gutenberg.org/files/17649/17649-h/17649-h.htm>
12. Tsoumas J. Love and Melancholic Art: The Sombre Beauty of Jane Burden-Morris as the Symbol of Womanhood in Dante Gabriel Rossetti’s Works. *South African Journal of Art History*. 2015. Vol. 30. Num. 1. Pp. 1–11. URL: <https://hdl.handle.net/10520/EJC184192>

REFERENCES

1. Alighieri, Dante. (1965). *Vita Nova. Nove zhyttia*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
2. Antinucci, R. (2009–2010). ‘Amulet, Talisman, and Oracle’: Dante Gabriel Rossetti and the Dichotomies of Feminine Beauty. *Rivisto di Studi Vittoriani*, 28–29, 57–69 [in English].
3. Bass, Eben E. (1990). *Dante Gabriel Rossetti: Poet and Painter*. New York: Peter Lang [in English].
4. Byatt, A. S. (2016). *Peacock and Vine: Fortuny and Morris in Life and at Work*. London: Chatto & Windus [in English].

5. Chan, L. S. A. (2014). Norming the Female Body: Discourse of Sexuality in Dante Gabriel Rossetti, Christina Rossetti and Algernon Charles Swinburne. *Revista Káñina*, 38(2), 77–90 [in English].
<https://doi.org/10.15517/rk.v38i2.15424>
6. Jacobson, R. O. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*. [in English].
<https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>
7. McGann, J. J. (1998). *Dante and Rossetti: Translation, Pastiche, Ritual, Fate*. [in English].
<https://library.oapen.org/bitstream/id/fe280689-5b9a-4684-8b74-f129176427ee/9781913739010.pdf>
8. Rossetti, D. G. (1850). Hand and Soul. In: *The Germ*. [in English].
<https://www.gutenberg.org/files/17649/17649-h/17649-h.htm#germ1.04>
9. Rossetti Archive. [in English].
<https://www.rossettiarchive.org/docs/ac-phythian.1905.rad.html>
10. Rossetti, D. G. (1884). *The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti with Introduction of William M. Rossetti*. Published by Thomas Y. Crowell & Co. New York [in English].
11. Rossetti, W. M. (1850). *The Germ. Thoughts Towards Nature in Poetry, Literature and Art*. An Introduction by William Michael Rossetti [in English].
<https://www.gutenberg.org/files/17649/17649-h/17649-h.htm>
12. Tsoumas, J. (2015). Love and Melancholic Art: The Sombre Beauty of Jane Burden-Morris as the Symbol of Womanhood in Dante Gabriel Rossetti's Works. *South African Journal of Art History*, 30(1), 1–12 [in English].
<https://hdl.handle.net/10520/EJC184192>

Olena Annenkova,

Dragomanov Ukrainian State University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-6578-3531>

e-mail: o.s.annenkova@udu.edu.ua

A MULTIFACED MUSE: TOWARDS UNDERSTANDING THE CONCEPTS OF FEMININITY AND ART IN THE ARTISTIC CONSCIOUSNESS OF D. G. ROSSETTI

The article analyses the artistic work of D. G. Rossetti in the context of his aesthetic concepts of art and femininity and in the inseparable unity of its verbal and visual beginnings. The material for the research was the sonnets of the English poet included in the collection "House of Life", as well as some famous paintings by the artist, which formed a new canon of female beauty in Victorian culture and significantly influenced the English aestheticism of the late 19th century. Rossetti's poetic and pictorial practice demonstrates a constant and intense search for ways to embody the artistic ideal of femininity and the concept of art formed by the artist at the very beginning of his career, as metaphorically expressed in his novella "Hand and Soul". The meaning of Rossetti's concept of art was in the clear understanding that an artist should express his soul, his unique vision of the world, beauty, and life in his artistic works. The article proposes a hypothesis about the evolutionary nature of Rossetti's work. The paper examines the stages of development of his aesthetic concepts of femininity and art, which are associated with the presence of different female models who became his muses and lovers in certain periods of the artist's life. The research argues that the essence of the evolution of Rossetti's creative pursuits and practices was the desire to overcome the gap between life and art and remove the contradictions of the traditional dichotomy of the spiritual and the bodily-sensual, the soul and the body. This process was embodied in Rossetti's gradual transition from the depiction of disembodied spirituality that dominated the sublime images of women created under the influence of Elizabeth Siddal, who was associated with Dante's Beatrice, to the accentuated sensual beauty of the seductive Lilith and the almost simultaneously painted by the artist new, transformed images of Beatrice, inspired by his second important woman in his life, Jane Morris, and finally to the stylized and androgynous images of Pandora, Proserpine, and Astarte, also inspired by Jane. Namely, in her image, the artist's ideas about femininity and beauty, love, life, and death, and his understanding of art as a reflection of the creative, androgynous author's self were fully embodied. Rossetti's iconic images were correlated with the verbal ones which complemented the visual ones, which testifies to the integrity of the English artist's verbal and visual worlds.

Keywords: D. G. Rossetti, *The House of Life*, Elizabeth Siddal, Jane Morris, muse, androgyne, art, soul, body.

Стаття надійшла до редакції 25.01.2025

Прийнято до друку 20.03.2025