

DOI 10.25991/VRHGA.2022.23.1.022

УДК 1(091)

*М. И. Цветаева, А. Е. Никифорова**

РОЛЬ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИВОПИСИ БРАТСТВА ПРЕРАФАЭЛИТОВ В РЕФОРМИРОВАНИИ ИСКУССТВА ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Религиозная живопись художников Братства прерафаэлитов с недопустимым для того времени реализмом стала отправной точкой реформирования британского искусства. Обратившись к эстетическим идеям Джона Рескина и взяв за основу живопись эпохи кватроченто, Джон Эверетт Миллес, Уильям Холман Хант и Данте Габриэль Россетти разработали типологический символизм и создали радикальные для своего времени интерпретации Священного Писания.

Ключевые слова: Братство прерафаэлитов, кватроченто, Рескин, религиозная живопись, реформирование искусства.

M. N. Tsvetaeva, A. E. Nikiforova

THE ROLE OF THE PRE-RAPHAELITE BROTHERHOOD RELIGIOUS PAINTING IN THE BRITISH ART REFORMING

Religious paintings created by the Pre-Raphaelite Brotherhood artists with its unacceptable realism, became the starting point for the British art reforming. John Everett Millais, William Holman Hunt and Dante Gabriel Rossetti inspired by John Ruskin's aesthetic ideas and the Quattrocento art developed typological symbolism and created the Holy Spirit interpretations radical for that time.

Keywords: Pre-Raphaelite Brotherhood, Quattrocento, Ruskin, religious painting, art reform.

Изучая творчество прерафаэлитов, необходимо погрузиться не только в историко-социальную реальность Англии, но и духовно-нравственную, онто-

* Цветаева Марина Николаевна, доктор культурологии, профессор кафедры музейного дела и охраны памятников, Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета; mtsvetaeva@rambler.ru

Никифорова Анна Евгеньевна, литературный редактор, Фонд развития правовой культуры (г. Пушкин); anna_nikiforova@list.ru

логическую и символично-эстетическую ментальность национального искусства. Индивидуально-творческая свобода, познание духовно-эстетического бытия, Красоты и Истины являются вечными сюжетами национального и европейского искусства. Анализируя творчество указанных художников, признавая их интерес к возрождению религиозно-философского мироощущения — *осовремениванию библейской темы* на новой творческо-эстетической волне, духовно-нравственный и формально-эстетический интерес к христианской культуре, необходимо обозначить ряд важнейших направлений исследования: концепцию революции искусства, связанную с диалогом традиций, старой и новой школы, проблемами эстетического мироощущения, выраженного в познании бесконечности и многообразия Природы; соотношение «высокого и низкого», жанровой иерархии, сопряжение образов быта и бытия. И еще один аспект, актуальный для современной художественной культуры, который озвучивает специфику европейского искусства XIX века, — глубинное взаимодействие Слова и Образа, литературного текста и его визуального воплощения, особенностей словоцентризма классического искусства.

Братство прерафаэлитов возникло в то время, когда рушились старые порядки: в феврале 1848 года началась революция, свергнувшая Июльскую монархию и установившая Вторую республику во Франции, в апреле состоялся марш чартистов в Лондоне с требованием всеобщего избирательного права. Известно то, что Джон Эверетт Миллес и Уильям Холман Хант — будущие создатели Братства прерафаэлитов — стали свидетелями этой демонстрации. Впечатленные происходящими событиями, Миллес, Хант и Данте Габриэль Россетти замыслили революцию в искусстве, интересующую их больше, чем политические изменения. Наряду с почитанием старых итальянских и фламандских мастеров, художников объединило понимание необходимости обновления британского искусства.

Отметим, что в целом независимость мысли в Великобритании была обусловлена Реформацией, неуклонным развитием науки, постоянной беспрепятственной борьбой мнений. Бунт прерафаэлитизма прозвучал как часть общего протеста против академизма в литературе и в искусстве. Причиной того, что в литературе этот бунт начался значительно раньше, прерафаэлит второй волны, дизайнер Уильям Моррис видел то, что «искусство живописи более тесно связано с формальной техникой, чем литература, и в большей степени зависит от традиции» [2].

Идея создания Братства возникла, когда художники рассматривали гравюры Карло Лазинио с фресок Кампо-Санто в Пизе. Тремя годами ранее художественный критик Джон Рескин, выступивший впоследствии в защиту прерафаэлитов, писал своему отцу: «Вы не можете даже представить себе живость и полноту замысла этого великого старика. Несмотря на все нарушения общих запутанных правил искусства, несмотря на анахронизм и причудливость... Авраам и Адам, и Каин, и Рахиль и Ревека — настоящие, зримые, осязаемые, такими какими они были, такими какими они должны были быть, никто не сможет взглянуть на них без уверенности, что они жили... Ангелы, изображенные на фресках, предстают не бесплотными начертаниями среди людей. Они двигаются, словно облаченные в человеческую плоть,

в лучах яркого, дневного света, не утрачивая при этом своей божественной сути» [10, р. 90].

Особое внимание и восхищение Джона Рескина и прерафаэлитов вызвали работы Беноццо Гоццоли. Английский литературный критик, искусствовед, член Братства прерафаэлитов Фредерик Джордж Стивенс пишет о том, что эти репродукции помимо того, «стали точкой кристаллизации или ядром энтузиазма для их несколько туманных идей в искусстве». Прерафаэлитов восхитили формальные качества рисунков, переданные посредством гравюры, их резкость, малая глубина и угловатость линий [11, р. 31].

Отметим, что художники не стремились имитировать искусство кватроченто, обратившись к традициям живописи, существовавшим до Рафаэля, они стремились создать новую эстетическую концепцию. Данный тезис подтверждает высказывание Уильяма Холмана Ханга: «Рассматривая гравюру за гравюрой, мы осознали, что эскизы Кампо-Санто примечательны случайными деталями — как следствие внимательного наблюдения за неисчерпаемой в своем многообразии Природой... Однако мы от души посмеялись и над незрелой перспективой, и над неразвитой техникой рисунка, и над слабостью светотени... и над скупыми образчиками флоры, и над геометрическими формами в пейзаже. Эту примитивность, устаревшую еще при жизни художника, мы отметили как пережиток прошлого» [6, с. 7].

Художники отвергли принципы первого президента Академии Джошуа Рейнолдса, полагавшего, что для того, чтобы запечатлеть идеальную красоту художнику следует изъять недостатки природы из композиции, и обратились к идеям Джона Рескина, обозначившего задачу художника в страстном призыве: «Стань между мной и природой, объясни ее мне; дай мне смотреть твоими глазами и слышать твоими ушами, приди мне на помощь и подкрепи меня силою твоего великого духа» [4, с. 63].

Противопоставив свое творчество шаблонным сюжетам официальной живописи, отказавшись от смягченных и приглушенных тонов, темных красок, в частности от признаваемого художниками времен Рейнолдса любимым тоном старых мастеров коричневого цвета, молодые люди именовали себя Братством прерафаэлитов, подчеркивая подобным названием их связь с мастерами итальянского кватроченто.

В работе «Материалы и методы в живописи прерафаэлитов» Элисон Смит объясняет то, как прерафаэлиты смогли добиться ярких красок на своих полотнах. В стремлении достичь чистых цветов, подобных краскам иллюстраций средневековых манускриптов, восхищенные яркостью ранних витражей, художники восприняли акварельную технику Уильяма Генри Ханга и Джона Фредерика Льюиса. Прерафаэлиты привнесли новизну в технику, заключающуюся в нанесении локального цвета точечными мазками на белую основу. На влажный грунт (художники самостоятельно грунтовали холсты, используя цинковые белила, придающие глубокий бледно-голубой цвет) графитным карандашом наносился набросок, а затем прозрачная краска в виде мозаики цветных пятен [3, с. 28].

Журнал «Росток» (The Germ), издававшийся с января по апрель 1850 года, стал первым документальным источником, транслировавшим идеи художников.

Но в целом он был скорее детищем Данте Габриеля Россетти, чем всего Братства прерафаэлитов, и литературные склонности поэта и художника проявились в формировании журнала.

На обложке первого номера «Мысли о природе в поэзии литературе и искусстве» значился манифест Братства прерафаэлитов, переводимый буквально как «полная приверженность простоте искусства». В целом, в «Ростке» были обозначены цели искусства и отношение художников к природе, их богомность и отстраненность от общественной жизни не декларируются в журнале [15. с. 5].

Первые картины художников Братства прерафаэлитов можно назвать новаторскими. Выполненные в новой технике и отмеченные впервые инициалами Братства прерафаэлитов — P. R. B. (Pre-Raphaelite Brotherhood) (предполагалось, что аббревиатура также должна была всколыхнуть интерес публики), полотно Миллеса «Лоренцо и Изабелла» и работа Ханта «Риенци» были выставлены в Королевской Академии, а картина Данте Габриеля Россетти «Отрочество Девы Марии» с его сонетами на раме — на «Свободной выставке» в Гайд-Парке в 1849 году.

Отметим, что картина Миллеса, в сущности, относилась к светской живописи и иллюстрировала поэму Джона Китса «Изабелла, или горшок с базиликом», ставшую поэтическим переложением V новеллы Декамерона. Хант также обратился к литературному произведению, при этом наполнив полотно религиозными смыслами, Россетти же создал картину на религиозный сюжет.

Так, внимание Миллеса сосредоточено на зарождающейся любви Лоренцо и Изабеллы. Обилие прорисованных с необычайной точностью деталей, богатство цвета и реалистичность персонажей делают сюжет картины зримым. словно предрекая трагический финал, на первом плане полотна брат Изабеллы толкает ногой преданную ей собаку, опрокинутая солонка, из которой соль высыпалась на стол, указывает на назревающий конфликт. В своем труде «Английская живопись» Роберт Сизеран отмечает: «Во враждебных взглядах, которые оба брата бросают на Лоренцо, содержится вся драма Китса» [5, с. 153].

Полотно Уильяма Холмана Ханта, созданное в 1848–1849 гг. под влиянием митингов чартистов, вдохновлено романом Эдварда Бульвер-Литтона «Риенци, последний из римских трибунов» об исторической личности Кола ди Риенци, возглавившего восстание и объявившего себя трибуном, впоследствии убитого народом Рима.

Картина выполнена согласно принципам раннего прерафаэлитизма и характеризуется яркостью красок, реалистичностью персонажей и пейзажа; она становится не только реконструкцией исторического события, но и живописным воспроизведением сцены романа. Хант избирает один из наиболее драматических моментов. Полное название картины — «Риенци клянется отомстить за смерть своего младшего брата, убитого в схватке между кланами Колонна и Орсини» — становится описанием события, запечатленного Хантом, которое также поясняет цитата из романа: *«Но вследствие этого события, будущий освободитель Рима, который мог быть мечтателем, ученым, поэтом — мирным соперником Петрарки — человек мысли, но не действия. Но с того времени все его способности, силы, мечты, и его талант сосредоточились в одной точке...»*

Интересно то, что художник, воспринял текст Эдварда Бульвер-Литтона слишком буквально. По совету писателя, полагавшего, что фигура будущего трибуна сливается с крупами коней, Хант изменил цвет костюма Риенци с серого на красный [12, с. 40].

Важно отметить, что художник на одном полотне транслирует ряд последовательных событий из жизни *Христа*. Так, на заднем фоне в левом верхнем углу под зарождающимся месяцем изображены женщина с ребенком, воплощающие образ Девы Марии с младенцем. Образ Христа считается и в фигуре Риенци, который пострадает от рук своего народа. Поза младшего брата Риенци, венок, лежащий поверх его безжизненной руки, отсылают к эпизоду снятия с креста.

На полотне Данте Габриэля Россетти «Отрочество девы Марии» изображено, как под руководством св. Анны Мария вышивает лилию. На заднем плане ее отец обрезает виноградную лозу. Полотно наполнено традиционными христианскими символами: так, пальмовая ветвь и шип отсылают к образу Христа, книги символизируют надежду, веру и милосердие, голубь же традиционно является образом Святого Духа.

Данное полотно, соответствовавшее взглядам на правильное воспитание девочек того времени, публика, подготовленная к восприятию изданными ранее «Современными художниками» Рескина и «Очерками по истории христианского искусства» Александра Линдси, приняла и благосклонно отнеслась к сходству полотна с картинами раннего Ренессанса.

Отметим, что протестантской Великобритании изображения в храмах встречались крайне редко, преимущественно в виде мозаики или витража. Прерафаэлиты, обратившись к творчеству итальянских художников, которое по сути своей было католическим, создали картины на религиозные сюжеты с недопустимым в то время реализмом. В живописи в стремлении возродить немецкое религиозное искусство ранее выступили назарейцы (художники Братства Святого Луки). Группа немецких художников обратилась к работам Дюрера, Фра Анжелико и раннего Рафаэля; воскресив систему символов прошлого, назарейцы обнаружили в своем творчестве новое понимание взаимосвязи слова и образа. Главной задачей их творчества стал перевод прежних знаков на язык нового искусства. Прерафаэлиты также стремились сформировать собственный художественный язык, основываясь на иконографическом языке христианской живописи, — создавать картины, максимально приближенные к действительности. Художники Братства разработали типологический символизм, чтобы донести до современников суть христианской мысли. И в 1850 году Миллес и Хант в Королевской академии художеств, а Россетти в Портлендской галерее выставили полотна, нарушившие эстетические принципы искусства и тотально изменившие представление о нем.

Так, на картине Миллеса «Иисус в родительском доме», также названной некоторыми критиками «Мастерской плотника», Христос изображен как обычный мальчик, целующий деву Марию, встревоженную тем, что он поранил гвоздем ладонь. Капля крови капает на левую ступню, как знак его будущих ран, а плотницкие инструменты символизируют орудия Страстей Господних.

Картина, противоречащая эстетическим стандартам Викторианской эпохи, стремившимся к гармонии физического и духовного идеала в живописи,

подверглась критике Чарльза Диккенса, несмотря на то, что он сам в своих реалистических романах преуспел в отображении низменного, грязного, полуживого, уродства тела и духа, сострадая этому. Писатель был возмущен реализмом и прозаизмом, с которыми были изображены персонажи полотна, о чем написал в эссе «Старые лампы взамен новых»: «Приближаясь к этому Святому Семейству, вы должны изгнать из Вашего ума всякое религиозное настроение, всякую возвышенную мысль, всякую ассоциацию нежных, драматичных и благородных идей и приготовить спуститься до глубины всего низменного, отвратительного, возмутительного и отталкивающего. На переднем плане одетый в ночную сорочку отвратительный рыжий мальчишка, с искривленной шеей и распухшей, словно от слез, физиономией; вам кажется, что, играя с приятелем в какой-то сточной канаве неподалеку от дома, он получил от него палкой по руке, каковую и выставляет сейчас напоказ перед коленопреклоненной женщиной, чья внешность столь вопиюще безобразна, что даже в самом вульгарном французском кабаре и в самом дрянном английском трактире она привлекла бы к себе внимание своей чудовищной уродливостью (разумеется, если допустить, что создание с такой перекошенной шеей способно просуществовать хоть минуту). Два почти совершенно голых плотника, хозяин и поденщик, достойные товарищи этой приятной особы, заняты своим делом; никто из них не обращает ни малейшего внимания на выпачканную табаком старуху, которая, казалось бы, по ошибке забрела сюда вместо расположенной по соседству табачной лавочки и уныло стоит у прилавка, ожидая, чтоб ей подали пол-унции ее излюбленной смеси. Здесь собрано все уродство, какое только можно уловить в человеческом лице, фигуре, позе. Разденьте любого грязного пьяницу, попавшего в больницу с варикозным расширением вен, и вы увидите одного из плотников. Даже их ноги с распухшими пальцами явились сюда прямехонько из Сент-Джайлса» [1].

По сути, Диккенс мастерски описывает персонажей на картине Миллеса как героев своих романов, но в работе художника он видит осовременивание библейской темы и не может этого принять.

Полотна художников Братства прерафаэлитов, созданные на пике противостояния идеализма и реализма в английском искусстве, созвучны произведениям писателей Викторианской эпохи, для которых, как и для прерафаэлитов, реализм стал одновременно и эстетическим базисом, и достижением. По мнению С. Андрес, Джордж Элиот, которая была знакома с прерафаэлитами, в изданном в 1859 г. романе «Адам Бид» в высказывании о голландской живописи выразила эстетические принципы художников-прерафаэлитов, которых вдохновляло творчество старых мастеров [9, с. 8–11].

Описания в романе Элиот подобны картинам прерафаэлитов и голландских мастеров системой точной передачи деталей. Первая глава романа «Мастерская» содержала описание мастерской плотника, отсылающее к полотну Миллеса: «Послеобеденное солнце сильно пекло пятерых работников, трудившихся над дверьми, оконницами и панельными обшивками. Запах соснового леса, распространившийся от кучи досок, собранных за открытую дверь, смешивался с запахом кустов бузины, цвет которых, белый как снег, виднелся у самого открытого окна, находившегося с противоположной стороны мастерской;

косые солнечные лучи светились сквозь прозрачные стружки, поднимавшиеся от твердого рубана, и ярко освещали тонкие нитки дубовой панели, которая была прислонена к стене» [8, с. 3].

Подобно прерафаэлитам, бросившим вызов академизму, автор спокойно отворачивается «от заоблачных ангелов, от пророков, сивилл» к старухе «наклоненной над своим цветочным горшком или одиноко сидящей за своим обедом, между тем как полуденный свет, смягченный, быть может, ширмой из листьев, падает на ее ночной чепчик, и только касается края ее самопрялки и ее каменного кувшина и всех этих дешевых обыкновенных предметов, составляющих для нее драгоценную потребность жизни» [8, с. 214].

Как отмечает Н. М. Шамардина в статье «Принципы голландской живописи в романе Джордж Элиот «Адам Бид», «голландская живопись в целом была не пафосной, приземленной, домашней, стремилась говорить доступным человеку языком» [7, с. 990]. Автор любит картины голландской школы за безупречную правдивость. Именно это и сближает ее с художниками Братства прерафаэлитов. В отличие от последователей Рейнолдса, прерафаэлиты зачастую страдают своим персонажам. Будь то сцена из окружающей действительности, литературный или библейский сюжет, художники стремятся передать горести современников, они прорабатывают каждую деталь интерьера и пейзажа, дающие ключ к символическому толкованию картины и усиливающие эмоциональный отклик у зрителя. Элиот словно вторит прерафаэлитам и Джону Рескину: «Изобразите нам, если можете, ангела в развевающемся фиолетовом одеянии, с ликом бледным от небесного света, изображайте нам еще чаще мадонну, обращающую кроткий лик к небу и отверзающую руки, чтоб приветствовать божественного младенца, но не налагайте на нас каких-нибудь эстетических правил, которые удалят из области искусства этих старух, скобящих морковь своими загрубевшими от работы руками, этих тяжелых бурлаков, пирующих в закоптелом кабачке, эти согнутые спины, и глупые загрубелые лица, наклонявшиеся над заступом и исполняющие грубейшую на свете работу... На этом свете существует столько обыкновенных грубых людей, не имеющих живописного сантиментального несчастья!» [12, с. 215–216]

Негодование критиков вызвала картина Данте Габриэля Россетти «Благоговение». По сути, она стала продолжением полотна «Отрочество девы Марии» — лилию, которую вышивала девочка, мы видим здесь завершенной. Дева Мария изображена юной девушкой, сидящей на кровати, испуганной появлением небесного, при этом бескрылого посланника. В руках архангел Гавриил держит лилию, черенок которой указывает на чрево девы Марии, как бы говоря о том, что непорочное зачатие совершилось. Полотно Россетти было расценено как «тревожное возвращение в младенчество» [14, р. 27].

Яркое полотно Ханта «Английское семейство, обращенное в христианство, защищает проповедника этой религии от преследования друидов» вызвало упреки в трактарианстве, склонности к маньеризму и в развращенном вкусе. «Атенеум» охарактеризовал его как «живописное богохульство», положительный отзыв на полотно дала трактарианская «Гардиан» [14, р. 68–69].

На картине изображены спасенный священник и его паства в небольшой рыбацкой хижине. На заднем плане другого миссионера догоняют друиды,

чтобы предать его смерти. Джордж Лэндоу подробно анализирует полотно с точки зрения типологического символизма, разработанного художниками Братства прерафаэлитов. Так, Лэндоу отмечает, что поза миссионера отсылает к снятию с креста. Красный крест, изображенный за его спиной, усиливает это восприятие. По сути, полотно говорит о единстве Христа с теми, кто идет на смерть за Его слово. Одна из новообращенных готовится омыть лицо проповедника губкой, смоченной в воде, в то время как другая девушка убирает ветвь с шипами, зацепившуюся за облачение проповедника. С типологической точки зрения священники представляют собой прообразы первых учеников Христа. Также Лэндоу приводит объяснение самого Ханта: «...я стремился... продемонстрировать цивилизующее влияние божественной религии, которой миссионеры учили обитателей хижины». Кукуруза и виноградные лозы становятся примером того, как они уже изменили британскую жизнь. Хант добавляет, что сеть в углу сарая также должна наводить на мысль о христианстве. К этому можно добавить, что миссионерам — ловцам людей — подобает быть спасенными теми, кто в буквальном смысле являются рыбаками [13].

Интересен и взгляд Джона Рескина на отношение художников к религии. В труде «Искусство и действительность» художественный критик отмечает, что «для Россетти Старый и Новый Завет были только самыми прекрасными из известных ему поэм». Критик полагал, что когда художник «писал сцены оттуда, он не более верил в их связь с действительностью и человеческой деятельностью, чем когда писал *Morte d'Arthur* или сцены из *Vita Nuova*». При этом мы хотели бы отметить, что для Россетти грань между реальностью и вымышленной вселенной художественного произведения, к которому он обращался, всегда была размытой. Например, художник отождествлял себя и свою возлюбленную Элизабет Сиддал с Данте Алигьери и Беатриче Портинари. Рескин делает вывод: «Великий поэтический гений Россетти дает мне право приписать ему полную оригинальность почина в той сурово-материалистической и глубоко-благоговеющей правде, которую английское братство применило к событиям из жизни Христа. Нигде это направление не выражается с такой полнотой и ясностью, как в картине «Мария в доме святого Иоанна». Отмечая при этом, что, для Уильяма Холмана Ханта «Новый Завет сделался... не только величайшей действительностью, но действительностью единственной» [4, с. 200–201].

Важно отметить, что изданный в 1846 году второй том «Современных художников» Джона Рескина, содержащий впечатляющий анализ религиозных работ XIV и XV веков, оказал значительное влияние на становление Ханта-художника, а также дал импульс формированию его религиозных убеждений. После распада Братства прерафаэлитов он сосредоточился на создании религиозных полотен, призванных донести до современников моральный посыл художника, его призыв к духовности. Художник дважды посетил Палестину, чтобы приблизиться к событиям жизни Христа.

Религиозная живопись прерафаэлитов размыла границы допустимого в британском искусстве. Бунт художников проявился и в отказе от традиционных композиционных и технических методов, и в нарушении иерархии жанров, установленной Джошуа Рейнольдсом. Прерафаэлиты отказались

от копирования идеальных образцов и восприняли живопись эпохи кватроченто как отправную точку для создания нового религиозного искусства, подкрепленного эстетическими идеями Джона Рескина. Они не стремились имитировать искусство кватроченто, обратившись к традициям живописи, существовавшим до Рафаэля, но стремились к созданию новой эстетической концепции. Их религиозная живопись отличалась реализмом, проявившимся ранее в литературе. В заслугу мастеров необходимо вменить разработку «типологического» символизма, творческое желание осовременить религиозную живопись.

ЛИТЕРАТУРА

1. Диккенс Ч. Старые лампы взамен новых / пер. Е. Коротковой // Диккенс Ч. Собрание сочинений в тридцати томах. — Том 28. — 1960. — URL: www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=9361 (дата обращения: 13.02.2022).
2. Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / пер. В. А. Смирнова, Е. В. Корниловой; сост. А. А. Аникст // История эстетики в памятниках и документах. — URL: coollib.com/b/321162-uilyam-morris-iskusstvo-i-zhizn/read#t18 (дата обращения: 13.02.2022).
3. Прерафаэлиты. Викторианский авангард. Из собрания галереи Тейт, Лондон. — М.: Изд. ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2013.
4. Рескин Д. Искусство и действительность / пер. О. М. Соловьевой. — М., 1900.
5. Сизеран Р. Современная английская живопись / пер. с англ. Е. Ошанской. — Москва: Изд. В. М. Саблина, 1908.
6. Хант У. Х. Прерафаэлитизм и Братство прерафаэлитов [Фрагменты книги] // Прерафаэлиты: Мозаика Жанров. — Иностранная литература. — 2013. — № 5. — С. 5–11.
7. Шамардина Н. А. Принципы голландской живописи в романе Джордж Элиот «Адам Бид» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2010. — № 4. — С. 990–992.
8. Элиот Дж. Адам Бид. — М.: Рипол Классик, 2017.
9. Andres S. The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries. — Columbus: Ohio State University Press, 2005. — 208 p.
10. Hilton T. John Ruskin. — Yale University Press, 2002. — 947 p.
11. Hilton T. The Pre-Raphaelites. — London: Thames and Hudson Ltd, 2012. — 216 p.
12. Holman Hunt and the Pre-Raphaelite vision — Toronto: Art Gallery of Ontario, cop. 2008. — 221 p.
13. Landow G. William Holman Hunt and Typological Symbolism. — New Haven: Yale University Press, 1979. — URL: <https://victorianweb.org/painting/whh/replete/druids.html> (дата обращения: 13.02.2022).
14. Peteri E. Victorian Approaches to Religion as Reflected in the Art of the Pre-Raphaelites. — Budapest, 2003. — 137 p.
15. The Germ: The Literary Magazine of the Pre-Raphaelites / preface by Andrea Rose. — Ashmolean museum, Oxford; Birmingham Museums and Art Gallery, 1979. — 192 p.