

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2020.12.70.003

Место книги в культуре Англии эпохи модерна: эстетика и производство

Бельская Анна Олеговна

Соискатель кафедры зарубежного искусства,
искусствовед,
Санкт-Петербургский государственный академический
институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина,
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17;
e-mail: bel-anna@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению места и особенностей производства английской книги эпохи модерна. Особое внимание уделено производству и эстетической направленности книжного дела. Представлена история издательской техники в Англии периода модерна. Дается характеристика развития типографской техники печати. Прослежена зависимость книги от печатных станков. Анализируются иллюстрации английских художников преимущественно рубежа XIX–XX веков. На данном материале прослеживается влияние английских графиков на искусство книги в области книжной иллюстрации. Особый акцент ставится на английских книгах, проиллюстрированных известным английским иллюстратором Артуром Рэхемом. Анализ произведений упомянутого художника является основополагающей частью статьи, так как они повлияли на всю последующую книжную иллюстрацию и мастеров, работающих над иллюстрированием книг. Делается вывод о том, что сформированные в конце XIX – начале XX века важные концепции оформления книги модерна ускорили последующее развитие книжного дела в XX веке.

Для цитирования в научных исследованиях

Бельская А.О. Место книги в культуре Англии эпохи модерна: эстетика и производство // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 5А. С. 23-42. DOI: 10.34670/AR.2020.12.70.003

Ключевые слова

Книга, Англия, художник, модерн, печать, изображение, сказка, неоготика, литографюра, У. Гобл, братья Гримм, Р. Дэдд, А. Фитцджеральд, В. Ирвинг, Р. Киплинг, У. Крейн, У. Моррис, А. Рэхэм, Д. Рескин, Ч. Робинсон, У. Шекспир, Э. Эванс.

Введение

Английские иллюстраторы рубежа XIX–XX веков существенно повлияли на последующее развитие западноевропейского книжного искусства. Обозначенный период явился расцветом для книги Англии. Это произошло после длительной викторианской эпохи и короткой, но плодотворной эдвардианской, когда была выдвинута эстетическая идея «искусства ради искусства», в дальнейшем оказав влияние на книжное оформление XX века, а также на выбор изобразительных и типографических средств. В эпоху модерна книгопечатание становится искусством, а не просто ремеслом. Теперь над книгой трудятся издатели и литераторы, печатники и художники, дизайнеры шрифтов и ученые, создавая ее как подлинное произведение искусства. Как справедливо выразился Т.Д. Кобден-Сандерсон, в этот период формируется «воистину прекрасная книга, или идеальная книга: некая мечта, некое подобие той бесконечной красоты, в которой утверждены и раскрыты все красоты».

Сама суть искусства книги характеризуется совокупностью типографических и графических средств передачи образно художественной или фактической выразительности, создания видимой, зрительной интерпретации литературной идеи. Облик книги как связующего звена между мыслью автора и восприятием читателя в большей или меньшей степени всегда требовал точного воплощения, прежде всего доступного читательскому кругу, каким бы избранным он ни был. В действительности, когда книга становится самоценным видом искусства, художники первыми начинают предпринимать попытку выразить идею книги. Но, несмотря на все усилия, прекрасная книга модерна явилась мечтой всех вместе взятых ее создателей и читателей.

Основная часть

Английское королевство рассматриваемого периода представляло собой наиболее развитую промышленную страну, пример для развития всей западной цивилизации. Из средневекового феодального государства она превратилась в могущественную капиталистическую империю. Английская экономика занимала лидирующие позиции в мировом хозяйстве, где общество отличалось более высокой, по сравнению со странами континентальной Европы, социальной стабильностью и более высоким уровнем жизни, а также политической культурой, основанной на либеральных началах.

Англия явилась лидером в области издательской отрасли: именно здесь был принят первый в мире закон об авторском праве, впервые вышли дешевые многотиражные иллюстрированные периодические издания для детей, а также книги, которые считаются шедеврами мирового полиграфического искусства. Английским изобретателям принадлежит создание таких способов репродукции, как торцовая гравюра, выпуклый офорт, метод Дж. Бакстера и различные их разновидности. Британское меццо-тинто почти с момента своего возникновения стало предметом коллекционирования.

Рубеж XIX–XX веков в искусстве книги Англии зачастую ассоциируется как эпоха становления и расцвета «Прекрасной книги», когда книжная иллюстрация достигла своего апогея [Верижникова, 2005]. Уже отгремело «Движение искусств и ремесел», послужив источником для формирования стиля модерн и современного дизайна. В обозначенный промежуток уже завоевали своего почитателя: Джон Тенниел (John Tenniel, 1820–1914), Уолтер Крейн (Walter Crane, 1845–1915), Обри Винсент Бердсли (Бердслей) (Aubrey Vincent Beardsley, 1872–1898), Артур Рэкхем (Arthur Rackham, 1867–1939), Эдмунд Дьюлак (Edmund Dulac, 1882–

1953) и Кай Нильсен (Kay Nielsen, 1886–1957). Первые три относятся к началу эпохи модерна в книжной графике, вторые – к концу.

Именно индивидуальные почерки столь значительных мастеров, присутствие в каждой проиллюстрированной книге неповторимо личного начала в искусстве заложили основы развития стилистической дифференциации индивидуальных художественных манер, проявившиеся примерно с конца 1880-х годов более сильно, чем какие-либо другие объединяющие стилевые начала. Надо отметить, что эти поколения отделяют технологии печати. Для первого характерно изготовление печатной формы на самшитовой доске, для второго – фотомеханическая печать. Это имеет значимость для художника, изготавливающего иллюстрации.

В 1870 году в Англии был издан закон об обязательном всеобщем школьном образовании, в котором образовывать детей обязали по возрасту: с 5 до 11 лет – классы начальной школы; с 11 до 18 лет – средней школы; после 18 – высшая школа.

Англия к тому времени была уже мировой державой. Несметное количество народов и территорий являлись колониями английского королевства. Соответственно, существовала острая потребность в управляющих и защищающих интересы страны людях. Документы и речи английских правителей того времени говорят в пользу нашего предположения. Гражданские и военные деятели, а также дипломаты должны были обучиться своей профессии, поэтому после принятия закона об образовании всех обязали учиться.

Естественно, коль скоро обучение поставлено на поток, то и знания со стороны знаковости и значимости должны стандартизироваться. Теперь над книгой трудятся издатели и литераторы, печатники и художники, дизайнеры шрифтов и ученые, создавая ее как подлинное произведение искусства. Это явление справедливо обычно называют архитектуркой.

Основной конструктивный тип называют кодексом (стопка прямоугольных листов). Раньше ему предшествовал свиток. Некоторые исследователи архитектурки книги называют замену свитка кодексом. Такая конструкция создается путем складывания (фальцовки) больших листов бумаги в листы более удобного уменьшенного формата (следует отметить, что обложка появилась на рубеже XIX-XX веков). Дальше размещают корешок. За ним обрез – верхний, боковой и нижний. Затем идет каптал (тканевая лента с утолщенным краем), которая приклеивается на верхний боковой и нижний края корешка образного нижнего блока для повышения прочности скрепления тетрадей в корешке. Дальше ляссе – ленточка-закладка и пагинация – обозначение страниц или столбцов. Архитектура содержания проявляется, прежде всего, в рубрикации. Это общие правила верстки книги. В принципе они напоминают правила архитектуры.

Книга главным образом предназначена играть роль посредника для передачи читателю мыслей автора. Поэтому прежде всего она должна легко читаться. Кроме того, книга должна радовать глаз, доставляя наслаждение. Но «стремление к красоте ... мало-помалу исчезает в XIX столетии, когда издание книг превращается в отрасль промышленности. Техническая сторона дела оттесняет на задний план эстетическую».

Эстетика мира фантазии составляет особенность модерна книжной иллюстрации. Такой неподдельный и искренний интерес возник благодаря благоприятному сочетанию нескольких причин. Наиболее существенным фактором послужил фольклор, ставший новой и увлекательной областью научных исследований, придав старым народным сказкам о духах и феях тот флер, которого им раньше так не доставало. Интерес к «неведомому миру» так же очевидно проявлялся в спиритуализме (сеансы одержимости духами и т.п.). Лучшее всего эту

идею осуществил в иллюстрации книги Артур Рекхэм [Gettings, 1976].

Иллюстрированная книга указанного периода начинает занимать единое пространство в системе изобразительных искусств. Это происходит в силу общности приемов воздействия на зрителя. Книги ценили и коллекционировали наряду с произведениями живописи и рисунка, на протяжении последующих столетий они всегда находили своего зрителя, читателя и почитателя.

Промышленная революция в книжном деле произошла благодаря замене печатных станков, предоставив большие возможности для искусства книги. Художник и машина теперь не зависели от типографских возможностей. Книжные иллюстраторы стали как никогда востребованными. Появились дешевые массовые издания, стали создавать учебники с картинками для обучения детей, поскольку встал вопрос обучения, и появилась необходимость книг с особыми рисунками, такими как азбука, для маленьких читателей, еще не умеющих читать и изучающих буквы. Появляется качественная и популярная издательская продукция для развлечения и семейного досуга, которая в то же время была привлекательно издана, чтобы ее захотели читать.

Империя начала расширять границы влияния, и тогда в Англии возникла резкая потребность в кадрах для обучения хранителей и передатчиков информации и знаний. В связи с этим возрастает потребность в книгах как носителях таких сведений. Для детей становится необходима специальная, предназначенная именно для них, особая книга, способная обучать через забавную картинку для легкого и непосредственного усвоения сложного материала. Такие ведущие в этом направлении иллюстраторы, как У. Крейн и Ч. Робинсон, помогают в создании обучающего материала для самых юных читателей. К этому времени появляется и фотография.

В 70-х годах XIX века в английской книге адаптируют новые типографские техники и принципы, сказавшиеся на иллюстрациях, в которых отдается предпочтение сюжетно-повествовательным решениям, что позволяло психологически последовательно приблизить литературную основу и адекватно интерпретировать события. Теперь взаимодействующая с текстом иллюстрация стала понятной широкому читателю, несмотря на узкую трактовку литературного образа.

С 1838 года уже мог использоваться пресс цветной печати для печатания одновременно от четырех до шестнадцати цветов. Но в Англии вплоть до нашего времени изготавливали книги при помощи традиционной двухцветной печати красными и черными шрифтами. Тем не менее, активно продолжала совершенствоваться гравюра на стали, хромолитографическая печать. Также развивались способы литографической техники. К концу XIX века все предыдущие техники воспроизведения иллюстраций были постепенно вытеснены разными видами фотомеханической печати (цинкография, автотипия и др.). Широкое распространение получила трехкрасочная иллюстрация.

Но техника книгопечатания изменялась гораздо успешнее, чем облик книги в целом. Поэтому в этот период предпринимались еще только слабые попытки сблизить технические возможности с художественными задачами в искусстве книги. Первым, кто смог, увидев проблемы создания книги как единого и цельного по выразительным средствам произведения искусства, предложить новый облик издания, стал Уильям Моррис (William Morris, 1834–1896). Он становится лидером «Движения искусств и ремесел», последовав за выдвинутыми теоретическими идеями Д. Рёскина и в какой-то степени за художниками группы прерафаэлитов. Успешно работая над решением сложной задачи восстановления предметной и стилистической цельности книги, он добивался синтеза между иллюстрациями и шрифтом с орнаментами в оформлении печатной продукции. Именно его поиск золотой середины между

техническим прогрессом и традицией увенчался успехом. Он придумывал неожиданные формы и экспериментировал с различными материалами для переплета, такими как бумага, кожа и пергамент. Собственноручно изготавливал наборы шрифтов, отражающие высокий статус его произведений, изысканность которых свидетельствует о классическом вкусе, привитом подлинными английскими аристократическими традициями. Моррис заложил эти элементы в основание создания книги и именно с них начинал работать над художественным комплексом. Его идеалом были манускрипты Средневековья и Возрождения. Поэтому он неистово добивался, чтобы его издание стало целостным организмом, в котором и текст, и иллюстрации, и шрифт, и заставки, и другие орнаментальные украшения составляли бы нераздельное единство. Именно постижение материального мира книги, который он изучал довольно долгое время, предоставило мастеру свободу художественного графического выражения (рисунок 1).



Рисунок 1 – Эдвард Берн-Джонс. Фронтиспис к изданию «Келмскотт Пресс» к роману Уильяма Морриса «Лес за Гранью Мира» (Frontispiece from *The Wood Beyond the World*, 1894)

Таким образом, книжное искусство Англии второй половины XIX – начала XX века затронуло и впитало в себя изменения в книгопечатании. Появился и быстро расширился промышленный способ печати. Увеличилась массовость изданий. Зародилось настойчивое стремление к постижению новых законов создания издательской продукции.

Методика гравюры была новой и довольно кропотливой для многих художников, и особенно для прерафаэлитов, которые экспериментировали с богатыми текстурами древесины, и некоторые иллюстраторы выбирали службу учениками граверов, чтобы научиться методам гравирования на дереве для лучшего воспроизводства гравюр. Чтобы приспособиться к возрастающему объему печати, в Лондоне в большом количестве стали открываться гравирующие фирмы: в 1817 году – 14; в 1852 году – 47 и в 1872 году – 128. Но только несколько из этих фирм были способны к удовлетворению самого требовательного спроса художников. Самыми выдающимися из них были Коллеги Далзил, Джозеф Суэйн, Оррин, Смит.

Растущий интерес к иллюстрированным книгам, вполне естественно, стимулировал граверов улучшить технологию создания литографии и начать печатать иллюстрации больше чем одним цветом. Начиная с экспериментов Эдмунда Эванса с цветами в 1850-х годах, где он, творчески смешивая пигменты, с использованием трех чернил на масляной основе получил от четырех до двадцати цветов при печати. Бизнес Эвансов процветал. Он запустил в печать книги с яркими трехцветными покрытиями и распространял их по железнодорожным книжным киоскам. Но его репутация в конечном счете опиралась на высококачественные подарочные книги, которые имели в гравировке те же названия, как и распечатка на титульных листах.

Для такой цветной литографии подготавливаются отдельные камни или пластины для основных цветов и черного цвета. Печать производится на каждый лист последовательно. Существовали и другие способы создания изображения. Как правило, художник выполняет только рисунок, а обработку камней и процесс печати осуществляет мастер. Иногда сам художник выполняет всю цепочку производства литографии – от шлифования камня смесью песка и воды до конечного этапа печати. В данном случае сама техника и полученный оттиск называют «авторская литография», или «автолитография». Литография имеет много разновидностей, например «литохромия» или «литогравюра». Позднее камень заменили алюминиевыми или стальными пластинами. Такая технология получила наибольшее распространение в книжной графике XIX века, но в XX веке была все же вытеснена офсетной печатью.

Изобретенная в 1835 году и используемая в 1860-х годах, фотография значительно изменила саму процедуру гравирования. Больше не было необходимости для гравера копировать первый отпечаток ключевого блока. Рисунок художника мог быть сфотографирован (увеличен, расширен или уменьшен, сокращен) и напечатан на самшите, покрытом фотографической эмульсией. Таким образом, изображение передавалось в точности на специальную графическую систему техники для воспроизведения иллюстраций, оттиск которой был в состоянии возратить оригинал художнику. Фотография в конечном итоге полностью преобразовала процесс печати, устраняя в целом потребность в гравюре.

Расцвет коммерческой гравюры на дереве был завершён и заменен фотографией. Гравюра до 1830 года преимущественно выполнялась на металле, до 1870-х годов ее стали воспроизводить на стали, а с начала 1980-х годов стали воспроизводить путем фотомеханического способа печати.

О новом подходе к оформлению книги можно говорить начиная с 1857 года, когда Эдвард Моксон (Edward Moxon, 1801–1851), предпринимая новое издание стихотворений и поэм Альфреда Теннисона, пригласил проиллюстрировать книгу как старых мастеров академического толка, так и молодых художников-прерафаэлитов. Крупнейшим иллюстратором, примыкавшим к прерафаэлитам, был Уолтер Крейн (1845–1915), который охотно оформлял детские книги, работая в технике цветной ксилографии. Он был одним из

самых влиятельных художников детской книги времени модерна наряду с Рэндольфом Колдекотом и Кейт Гринуэй. Его иллюстрации, несмотря на декоративность, умело передают характеры изображенных героев и выделяются красочностью. Излюбленным мотивом художника был ребенок в саду, который он использовал при иллюстрировании детских стихотворений и сказок (рисунок 2).



Рисунок 2 – Уолтер Крейн. Фронтиспис из книги Басни Эзопа для детей, Эдмунд Эванс, Лондон, 1887 (Frontispiece from a Babys Own Aesop Walter Crane, engraved and printed by Edmund Evans, London, 1887)

В стиле Крейна прослеживается влияние Возрождения, которое можно заметить в прорисовке костюмов и интерьеров. Линеарность и локальность цветов он перенял из японской гравюры, считая, что так его рисунки лучше воспринимаются детьми. Он хотел удивить и развить детскую фантазию своими яркими и четкими иллюстрациями. С начала 1860-х годов совместно с издателем Эдмундом Эвансом (первопроходцем дешевых цветных изданий) наладили массовое издание недорогих детских книг, которые могли себе позволить купить небогатые родители. Изящество художественного исполнения, тонкое познание детской психологии и дешевизна производства прославили и обогатили обоих [Parker, 2006]. В 1870-х годах Крейн выпускал детские книжки-тетрадки в издательстве «Джордж Рутледж и сыновья», благодаря которым он и прославился как иллюстратор. Им создано более 50 детских книг (рисунок 3).



Рисунок 3 – Уолтер Крейн. Знаки весны (Walter Crane, Ensigns of Spring, 1894)

Во второй половине XIX века проявляются новые тенденции в иллюстрации, которые постепенно изменяют стилистику и строй художественной книги в целом. Другим становится ее ритм, замедляемый подробными, претендующими на разглядывание большими рисунками. Ее пространственный строй усложняется картинной замкнутостью этих иллюстраций, их обособлением от текста и перспективной глубиной. Наконец, фактура графической поверхности трансформируется новыми приемами гравирования на дереве, соответствующими изменившейся технике оригиналов и их пространственному характеру. От контрастной штриховой манеры 30–40-х годов репродукционная ксилография развивается к более объединяющей манере.

Тоновая ксилография, характерная для последней трети XIX века, воплощала стремление своего времени к полноте зрительной иллюзии, позволяющей читателю как бы непосредственно проникать в пространство действия, погружаться в его мир. По-своему весьма виртуозная, она отказывается от собственной выразительности гравюрного штриха ради более полной передачи светотеневого и фактурного богатства тонального рисунка кистью, живописного или даже фотографического оригинала.

Пространственная глубина изображения подчеркивается в иллюстрациях второй половины XIX века все настойчивее. Их композицию охотнее строят в глубину, по оси, перпендикулярной странице, а не плоско – вдоль по течению рассказа. Такой рисунок провоцирует уход

зрителя в свой иллюзорный мир. Поверхность листа зрительно дематериализуется; передний план как бы прорывает ее, выступая «наружу». Возникшая в результате «композиция-воронка» как бы втягивает иллюзионистическое пространство. Этот эффект бывает особенно подчеркнут обрывом рамки, пересекаемой частью изображения. Сама оправа получает нередко скругленные углы, иногда форму неполной окружности. Все это тоже придает иллюстрации глубинность. На спусковой полосе изображение порой сливается в одно целое с объемным, предметно трактованным инициалом.

Еще одна характерная тенденция повествовательной иллюстрации обозначенного времени – сведение в одну композицию целой серии последовательных эпизодов. У каждого из них при этом – свое пространство, иногда отделяемое от соседних изогнутыми ленточками орнаментов. В других случаях оно неопределенно перетекает или делится принадлежащими обоим сюжетам предметами: справа от дерева может быть один эпизод, слева – другой, по смыслу переносящий нас в иное время и место.

Интерес к иллюстрации сказок открыл возможность для проявления воображения и фантазии у художников. С тех пор загадочный неведомый мир, народные верования и древние мифы вдохновляли самых различных художников возможностью воплотить свои вымышленные представления на бумаге или на холсте и поделиться ими с широкой публикой. Но наибольшей популярностью изображения сказочных созданий пользовались в XIX веке, во время правления королевы Виктории. Та эпоха, называемая «Золотым веком сказочных мотивов в живописи», до сих пор питает и околдовывает воображение деятелей искусства. Тогда образы фей и эльфов, созданные именитыми художниками, располагались в самых известных галереях, и толпы людей приходили посмотреть на них, подобные картины были весьма востребованы и пользовались несравненной популярностью. В те времена эти изображения были очень привлекательной и излюбленной темой для викторианских художников, и даже многие академические живописцы, такие как Ричард Дэдд и Анстер Фитцджеральд, изображали волшебных существ в своих произведениях.

Викторианская эпоха послужила своеобразной почвой для последующего формирования стиля модерн, в искусстве которого можно проследить некие заложенные в данной эпохе традиции. Под наименованием «Викторианский стиль» («Victorian style») обычно подразумевают время в английском искусстве второй половины XIX века периода правления королевы Виктории (1819–1901) и принц-консорта Альберта (1819–1861), поэтому время с 1837 по 1901 год именуют «викторианской эрой». В указанный период создавалось некое равновесие между реформами и традициями в политике и экономике, велся непрерывный поиск гармонии, что неизбежно отразилось на развитии искусства. Собственно, в самой Англии именуют это время кратко как «victorianism», который в английской эстетике был воспринят как своеобразное торжество материализма и прагматизма, что весьма характерно в целом для «английского стиля». Реакция на рациональность «стиля королевы Анны» и «георгианцев» предыдущей эпохи пуританизма привела к стилистической пестроте и эклектизму викторианства.

С середины XIX века с развитием капитализма и техники организуется производство товаров массового спроса, что приводит к существенным изменениям в экономике и меняет как общественную структуру, так и социально-бытовые условия. Из-за потребности в обновлении форм осваиваются новые материалы и технологии. Но мастера не смогли стилевые формы феодализма подогнать под требования капитализма, и у них получались уродливые и дисгармоничные формы. Возникший эклектизм и стилистическая пестрота викторианской

эпохи иллюстрируют обратную связь. Теперь стилистически неопределенным декором без определенного порядка и надобности просто заполняли пустующее пространство. Культура «викторианской эры» развивалась под знаком предчувствия неизбежных перемен: приближающийся XX век властно требовал пересмотра традиции, их синтеза с нарастающей индустриализацией. Искусство книги не было исключением.

Интерес к феям и волшебству свойственен викторианской эпохе и стал отдельным направлением искусства, в котором запечатлевали мифический мир легенд и, в частности, образы из пьесы Шекспира «Сон в летнюю ночь». До этого волшебных существ рисовали Генри Фюзели, Уильям Блейк и Теодор фон Хольст. В викторианскую эпоху эстафету переняли Ричард Дадд, Джон Энстер Фицджеральд, Ричард Дойл, Ландсира, Тернер. Именно эта тематика получила свое окончательное развитие в иллюстрациях Артура Рэхема.

Классическим викторианским художником сказочной тематики считается Ричард Дэдд (Richard Dadd, 1817-1886). Он населил холсты всевозможными странными существами, схожими по описанию и представляющими из себя нечто среднее между образами, взятыми как из британской сказочной литературы, так и из архетипов деревенского сказочного фольклора: в основном они представляют собой миниатюрные создания, окруженные натуралистичной детальной обстановкой. Такова, к примеру, его картина небольшого формата «Мастерский замах сказочного дровосека», которую он писал в течение девяти лет в лондонской психиатрической больнице «Бедлам». Передний план на ней занимает изящное изображение переплетения цветов и трав. На втором плане взору зрителя предстает мир сказочных персонажей, застывших в ожидании удара дровосека по стволу дерева лесного ореха. Сам герой представлен в образе довольно крепкого сложения молодца. Он увлеченно стоит на каменистой почве, сжимая обеими руками занесенный каменный топор. Дерево ореха является композиционным центром картины. Именно на нем сосредоточено внимание всех персонажей. Более того, Дэдд написал стихотворение, где каждому персонажу дал имя и описал его роль (рисунок 4).

Известный английский иллюстратор викторианской эпохи Ричард («Дикки») Дойль (Richard «Dickie» Doyle, 1824–1883), так же как и Ричард Дэдд, изображал страну фей как миниатюрный мир, где духи прячутся под опавшими листьями и под каждой травинкой. Начинал он свою работу с оформления обложек в журнале «Панч» (Punch). В последующем им было проиллюстрировано более двадцати книг. Среди них наибольшей популярностью пользовались книги об эльфах с иллюстрациями к сказкам У. Эллингема «В стране фей» и Д. Рескина «Король Золотой реки». Интересен также цикл иллюстраций «В волшебной стране» (1870 год), сказки братьев Гримм «Кольцо эльфов». Его уникальные работы, в основном небольшие по размеру, отличает чувство цвета и фантастичность воображения. Иногда Дойль также создавал и большие картины акварелью и маслом, в которых можно рассматривать большое количество с тонкостью и тщательностью прорисованных эльфов и фей, в существование которых он искренне верил (рисунок 5).

Джон Анстер Фицджеральд (John Anster Christian Fitzgerald, 1819–1906) – один из популярных художников викторианской эпохи, лондонец ирландского происхождения, отличался полотнами странного беспокоящего свойства. Художник создавал свои произведения, напоминающие нечто среднее между сказочным сном и кошмаром, чем-то схожие с работами Иеронима Босха и Питера Брейгеля и являющиеся прямыми предшественниками образов сюрреалистов XX века, таких как Леонора Каррингтон и Макс Эрнст (рисунок 6).



Рисунок 4 – Р. Дэдд. Мастерский замах сказочного дровосека. Холст, масло. 1855–1864. 54 × 39,5 см. Галерея Тейт, Лондон (Richard Dadd. Masterskiy zamakh skazochного drovoseka)



Рисунок 5 – Р. Дойль. Эльфийский танец ночью. Ил. из цикла «Сказочный народ в сказочной стране: серия картин из мира эльфов» Уильяма Аллингема и Эндрю Ланга (An Elfin Dance by Night, illustration from 'In Fairyland: A Series of Pictures from the Elf-World' by William Allingham and Andrew Lang, 1870)

Несмотря на то, что он не получил профессиональной художественной подготовки, художник все-таки в двадцатитрехлетнем возрасте выставлялся в Королевской Академии искусств. А с 1845 по 1902 год его произведения экспонировались на выставках: в Королевской Академии, в Союзе Художников Британии, в Галерее Дадли и др. На его выставках большинство картин с волшебными сюжетами, показывающих мир фей, эльфов и гоблинов, принесли ему неопишемую славу. Кроме этого, там можно было увидеть также и пейзажи, исторические сцены и портреты, которые являлись способом заработка [Boase, 1975]. О жизни художника практически ничего не известно. Он вел аутичный образ жизни и жил в Лондонском клубе. После смерти он обрел небывалую популярность. Его работы находятся во многих солидных британских музеях, в том числе в галерее Тэйт.



Рисунок 6 – Дж. А. Фицджеральд. Полет морских духов, около 1870 г. 20 x 25.5, холст, масло. Частное собрание. (John Anster Christian Fitzgerald. Sea sprites In Flight, 1870)

Популярным в викторианскую эпоху был и английский художник-иллюстратор Уорвик Гобл (Warwick Goble, 1862 – 1943), также посвятивший свое творчество изображению всевозможных сказочных существ и фей, которые выглядят довольно милыми девушками, как правило, с прелестными крыльями бабочек. С 1896 года Гобл становится книжным иллюстратором, и в 1897 году выходит впервые проиллюстрированный им роман Г. Уэллса «Война Миров». В 1909 году он стал ведущим художником подарочных книг для издательства Макмиллана, где с его участием были изданы такие книги, как Р.Л. Стивенсон «Остров Сокровищ», «Похищенный», «Русалки», «Зеленая ива и другие японские сказки», «Полное собрание поэтических работ Джеффри Чосера», В. Ирвинг «Альгамбра», «Волшебная книга», «Бенгальские народные сказки» и многие другие. Здесь он достиг несомненного успеха, ибо подарочные издания требуют более больших усилий от художника, нежели простые книги (рисунок 7).



Рисунок 7 – У. Гобл. Летящие феи проникли в окно и доставили ей такую прелестную пару крыльев. Ил. к книге Ч. Кингсли «Дети воды – сказочная повесть» (The Water-Babies — a Fairy Tale for Land-Baby’ by Charles Kingsley. London: Macmillan & Co. 1909)

Также необходимо указать еще на одного представителя викторианской сказочной живописи – Джона Симмонса (John Simmons, 1823–1876). Он был превосходным портретистом. Акварельные работы на сказочную тематику, коих было множество, художник посвятил сценам с изображением прекрасных обнаженных фей из «Сна в летнюю ночь» У. Шекспира, которые свидетельствуют о его восхищении женской красотой. Особенностью его творческой манеры было то, что, как правило, он писал одухотворенных светловолосых миловидных женщин в вуалях. Такова его «Титания» из собрания Бристольского музея (рисунок 8).

На фоне указанных художников появился представитель скорее эстетического характера данной направленности искусства в книжной графике – выдающийся, всемирно известный английский художник эпохи модерн Артур Рэкхем (Arthur Rackham, 1867–1939), еще при жизни ставший популярным и снискавший фантастически головокружительную славу как один из самых монументальных реформаторов эпохи модерна в области книжной графики. Именно под влиянием обозначенной традиции в викторианский период происходило формирование его художественной манеры, стиль которой на протяжении всего творческого пути он выражал в своем искусстве, следуя проторенными путями, намеченными викторианской сказочной живописью. До начала работы в книжной иллюстрации у А. Рэкхема, прежде всего, сложилась собственная манера изображения, которая в последующем стала основной характеристикой

особенности его собственного стиля, ее он разработал еще в рисунках для газет и журналов, где в основном использовал легкий перовой линейный рисунок черной тушью. Такой иллюстративный стиль он позднее и перенес в книжные иллюстрации, добавив еще и силуэтную манеру. Его прославили более 700 раритетных иллюстраций из различных изданий, таких как «Сон в летнюю ночь» Уильяма Шекспира, «Кольцо нибелунгов» Рихарда Вагнера, сборник сказок братьев Гримм, сборник народных сказок разных стран «Волшебный лес», «Сказки матушки Гусыни», «Базар гоблинов» Кристины Россети. Всего А. Рэкхемом проиллюстрировано около 100 книг, среди которых наиболее известны иллюстрации к «Рип Ван Винкль», «Питер Пэн в Кенсингтонском саду», «Алиса в Стране чудес», «Ветер в ивах».



Рисунок 8 – Дж. Симмонс. Титания. Изображение к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» (акт 3, сцена 1). Бумага, акварель. 13,5 x 10,5 см. 1866. Музей и художественная галерея. Бристоль (John Simmons, Titania, 1866. The Bristol City Museum and Art Gallery, Bristol)

Благодаря таланту и своеобразному стилю искусство Рэкхема было уже при жизни востребованным. Именно заметив успех иллюстраций к «Питеру Пэну в Кенсингтонском саду», издатель Уильям Хейнеманн заказал художнику иллюстрации к сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» (1907), передав ее ему вместо предыдущего ее иллюстратора М. Нетеппапа. В этой книге иллюстратор создал цикл из 13 цветных и 16 черно-белых рисунков, в которых первым из художников отказался от предложенной трактовки Тенниелом (первый иллюстратор «Алисы в стране чудес») «викторианского» образа Алисы, представив новую, современную интерпретацию, соответствующую мировосприятию эпохи модерна. И это его умение очень гармонично сплелось с волшебным-сюрреалистическим повествованием Кэрролла. Помимо

Тенниела, Рэкхем точнее всех передает атмосферу «Алисы», того волшебного сна, тонких переливающихся силуэтов, воздушных образов и какого-то неподдельно настоящего викторианства. С выходом в свет «Алисы» пришло признание Рэкхема в качестве одного из крупнейших мастеров английской книжной графики. Даже в наши дни его «Алиса» занимает второе место среди иллюстрированных книг после классического издания Джона Тенниела [Meyer, 1983]. Теперь акварели художника выставлялись в самых престижных лондонских галереях, издательства наперебой предлагали ему оформление малотиражных подарочных изданий, которые сразу раскупались библиофилами (рисунок 9).



Рисунок 9 – Все карты поднялись в воздух. Ил. к сказке Л. Кэрролла «Алиса в Стране чудес» (Alice's Adventures in Wonderland by Lewis Carroll. London: William Heinemann, 1907)

Собственное понимание искусства Рэкхем выражал сугубо по-английски, т.е. на все смотрел «английскими глазами», и это сказывалось во всех его запечатленных образах. Какой страны сказку он бы ни иллюстрировал, он работал именно в английском стиле, будучи связанным тысячами незаметных, но несомненных нитей со своей родиной, он совершенно безотчетно и инстинктивно тяготел именно к своей стране, а не к какой-то другой.

Рэкхем был английским художником и ярким представителем стиля модерна в Англии. Он добавил в свои работы некоторую долю мрачности, используя в своем творчестве элементы готического наследия. Более того, он совместил их еще с двумя важными качествами, характерными для английского искусства – индивидуальностью и тем, что можно назвать антиклассическим чувством. Тем не менее, классическая манера создавать рисунки и изображения в прямоугольной рамке всегда была слабым местом у английских художников.

Иллюстратор же в своем своеобразном криволинейном синтезированном неоготическом стиле всегда стремится освободиться от такого ограничения рамок. Это одна из причин, почему многие из его ранних рисунков, в частности для журнала «Маленький народец» (и других периодических изданий), были настолько успешными и достаточно популярными у зрителя и в то же время некоторым казались мрачными.

В начале XIX века под влиянием романтического мироощущения в Англии возник повышенный интерес к искусству неоготики, существуя параллельно с неоклассицизмом в середине века, а на рубеже столетий отразился на стиле модерн, решив уже новые, актуальные задачи, в результате которых ретроспективное содержание с вторичным по формам течением проявилось как вполне обоснованная реакция на холодный и строгий стиль академического классицизма. Вместе с повальным увлечением античностью в Англии распространился до середины XVIII века и продлился в рамках движения «национального романтизма» в 1830-1890-х годах интерес к «темному средневековью» в эпоху так называемого «викторианского стиля». А в истории искусства в начале XIX века даже возник термин «Готическое Возрождение» («Gothic Revival»). По окончании наполеоновских войн движение «национального романтизма» снова расправило свои крылья и поднялось на новые вершины.

Такой длительный интерес к стилю неоготики именно в Англии не случаен, ведь в ней зародился романтизм, спровоцировавший стремления человека к овеществлению своей причастности историческому времени, осознанию своего места в истории европейской культуры. Неоготический стиль, как никакой другой, удовлетворял потребности жителей «Туманного Альбиона» в создании общей атмосферы таинственности, идеализации средневековья и акцентированного интереса к чему-то потайному, магическому и ужасному. Зачастую столь свойственная романтической и викторианской Англии художественная игра и стилизация заключались в склонности англичан к меланхолии, особо чтивших древность рода и знатность со свойственным им консерватизмом. Такая игра подразумевает воспроизведение мечтательной атмосферы. Особенно это свойственно для интеллектуального, исторически мыслящего, образованного и тонко чувствующего аромат средневековья человека, который при этом наделен пониманием данной игры и поэтому не ожидает, что она соответствует или даже имитирует формы настоящей средневековой готики, а только предлагает ему набор историко-культурных ассоциаций и аллюзий.

Как и любой художник, Рэкхем стремился к максимальному использованию предыдущего опыта и не смог обойти в своем творчестве такое увлечение неоготикой, синтезируя свои знания в воображении. Он создавал непредсказуемые образы, перемешивая предыдущие жанры и стили. Именно сказки и народный фольклор позволили ему в полной мере дать волю неуемной фантазии без ограничения. Он просто переводил творения воображения в реальность с помощью туши и акварельных красок на бумагу, соотнося порождаемые образы с вечностью, с «высшими» иррациональными силами. Ведь только благодаря визуализации сказок с соответствующими волшебными сюжетами, таким необычным произведениям художник мог воплощать мечты, которые в реальности не осуществимы. Таким образом, обычный вымысел творец с помощью символично-аллегорического мышления и условности художественного языка воплощал в иную реальность, уводящую в особый мир, отвлекающий от серой будничной и привычной действительности.

Смешивая готические облики с кельтскими представлениями о живом и неживом в Англии, объединяя взгляды и символы как Востока, так и Запада, перенимая опыт, манеру и образы из японской гравюры, он оставался неповторимым, самим собой. В этом сложном синтезе

отразился дух проживающего на острове английского народа, свидетельствующий о культурно-эстетическом развитии с огромным мистическим прошлым. И сегодня его необычно одухотворенные неоготические образы проросли корнями для современных «готических картин», фэнтези, аниме и манги. Листая книги с его иллюстрациями, зрители, подверженные эмоциональному воздействию, вспоминают то время детства, когда они любили сказки, и вновь обретают зыбкую связь со сказочными героями и сюжетами. Насмотреться на его иллюстрации было невозможно: чем больше человек смотрел, тем все более интересные детали и мельчайшие подробности раскрывались ему.

Особый, своеобразный, столь характерный именно для него, неподражаемый стиль, сделавший художнику в последующем известное имя, начал проявляться где-то с 1905 года, когда он начал рисовать своеобразный волшебный и таинственный мир, который позже назовут «рэкхемерией» (Rackhamerie). Эту созданную А. Рэкхемом фантастическую обитель населяют человекоподобные деревья со всевозможными феями, а также своеобразные волшебные крохотные существа, такие как пикси, спрайты, сильфиды, лепреконы, гоблины, карлики, эльфы, гротескные создания с огромными глазами, а также великаны и прочая нечисть (рисунок 10).



Рисунок 10 - А. Рэкхем. Сотни очаровательных фей спешат на празднество... Слуги несутся впереди, держа в руках плоды зимней вишни, которые служат им фонариками. Ил. к произведению Д. М. Барри «Питер Пэн в Кенсингтонских садах» (Barrie J. M. Peter Pan in Kensington Gardens. London: Hodder & Stoughton, 1906)



Рисунок 11 – Рэкхем. Боярышник. Фронтиспис к произведению Н. Хоторн «Книга чудес» (A Wonder-Book for Girls and Boys by Nathaniel Hawthorne. London: Hodder & Stoughton, 1922)

Заключение

Таким образом, сформированные в конце XIX – начале XX века важные концепции оформления книги модерна ускорили последующее развитие книжного дела в XX веке, прежде всего в учебной направленности. Эти принципы книжного оформления с удивительной скоростью распространились на другие континенты (ведь Англия была метрополией). Издания в стиле модерна, благодаря стремлению создателей книг выдержать оформление в единстве с содержанием, органически продолжили прогрессивные тенденции в искусстве книги. В эпоху модерна книгопечатание становится искусством, а не просто ремеслом. Над книгой начали трудиться издатели и литераторы, печатники и художники, дизайнеры шрифтов и ученые, создавая ее как подлинное произведение искусства.

Библиография

1. Верижникова Т.Ф. Искусство книги Англии второй половины XIX – начала XX века. СПб.: Ротапринт Института им. И.Е. Репина, 2005. 259 с.
2. Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: ЛИТА, 2000. 864 с.
3. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М.: Аспект Пресс, 2000. 317 с.
4. Гончаров А.Д. Художник и книга. М.: Знание, 1964. 48 с.
5. Зиховски Р., Тиман Г. (сост.) Книгопечатание как искусство: типографы и издатели XVIII-XX вв. о секретах своего ремесла. М.: Книга, 1987. 382 с.
6. Boase T.S.R. Book illustrators in eighteenth-century England. New Haven; London: Yal. University Press, 1975.
7. Dalby R. The Golden Age of Children's Book Illustration. New York: Gallery Books, 1991.
8. Gettings F. Arthur Rackham. London: Studio Vista, 1976.

9. Grimm J.L.C., Grimm W.C. *Faire Tales of the Brothers Grimm Grimm* / trans. by Mrs Edgar Lewis. Freemantle & Co, 1900.
10. Horne A.J. *The dictionary of 20th century British book illustrators*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1994.
11. Houfe S. *The Dictionary of British Book: Illustrators and Caricaturists: 1800-1914: with Introductory Chapters on the Rise and Progress of the Art*. Woodbridge, Eng.: Antique Collectors' Club, 1978.
12. Meyer S.E. *A Treasury of the Great Children's Book Illustrators*. New York: Harry N. Abrams, 1983.
13. Muir P. *Victorian Illustrated Books*. London: Batsford, 1971.
14. Parker T. *Golden Hours: The Paintings of Arthur John Elsley*. London: Richard Dennis Pubs., 2006.
15. Thompson P. *The work of W. Morris*. London: Clarendon Press, 1967.
16. Wood C. *Fairies in Victorian Art*. Woodbridge, Suffolk: The Antique Collectors' Club Ltd, 2000.

The place of book in the culture of modern England: aesthetics and production

Anna O. Bel'skaya

Applicant of the Department of foreign art,
Art Critic,

Saint Petersburg State Academic Institute for Painting, Sculpture
and Architecture named after I.E. Repin,
199034, 17 Universitetskaya nab., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: bel-annaa@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the consideration of the place and peculiarities of the production of the English book of the Art Nouveau era. Particular attention is paid to the production and aesthetic orientation of the book business. The paper presents the history of publishing technology in England during the Art Nouveau. The characteristic of the development of typographic printing technique is given. The author talks about the dependence of the book on printing presses and analyzes the illustrations by English artists, mainly at the turn of the 19th-20th centuries. This material traces the influence of English graphics on the art of books in the field of book illustration. Particular emphasis is placed on English books illustrated by the famous English illustrator Arthur Rackham. The analysis of the works of the aforementioned artist is a fundamental part of the article, since they influenced all subsequent book illustration and masters working on book illustrations. The author concludes that the important concepts of modern book design, formed at the end of the 19th – beginning of the 20th centuries, accelerated the subsequent development of book business in the 20th century. In the modern era, book printing becomes an art, not just a craft. Publishers and writers, printers and artists, type designers and scientists began to work on the book, creating it as a true work of art.

For citation

Bel'skaya A.O. (2020) Mesto knigi v kul'ture Anglii epokhi moderna: estetika i proizvodstvo [The place of book in the culture of modern England: aesthetics and production]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 10 (5A), pp. 23-42. DOI: 10.34670/AR.2020.12.70.003

Keywords

Book, England, artist, modern, print, image, fairy tale, neogotic, lithogravure, W. Goble, Brothers Grimm, R. Dadd, A. Fitzgerald, W. Irving, R. Kipling, W. Crane, W. Morris, A. Rackham, D. Ruskin, C. Robinson, W. Shakespeare, E. Evans.

References

1. Boase T.S.R. (1975) *Book illustrators in eighteenth-century England*. New Haven; London: Yal. University Pres.
2. Dalby R. (1991) *The Golden Age of Children's Book Illustration*. New York: Gallery Books.
3. Gerchuk Yu.Ya. (2000) *Istoriya grafiki i iskusstva knigi* [History of graphics and art of the book]. Moscow: Aspekt Press Publ.
4. Gettings F. (1976) *Arthur Rackham*. London: Studio Vista.
5. Goncharov A.D. (1964) *Khudozhnik i kniga* [Artist and book]. Moscow: Znanie Publ.
6. Grimm J.L.C., Grimm W.C. (1900) *Faire Tales of the Brothers Grimm* / trans. by Mrs Edgar Lewis. Freemantle & Co.
7. Horne A.J. (1994) *The dictionary of 20th century British book illustrators*. Wood-bridge: Antique Collectors' Club.
8. Houfe S. (1978) *The Dictionary of British Book: Illustrators and Caricaturists: 1800-1914: with Introductory Chapters on the Rise and Progress of the Art*. Woodbridge, Eng.: Antique Collectors' Club.
9. Meyer S.E. (1983) *A Treasury of the Great Children's Book Illustrators*. New York: Harry N. Abrams.
10. Muir P. (1971) *Victorian Illustrated Books*. London: Batsford.
11. Parker T. (2006) *Golden Hours: The Paintings of Arthur John Elsley*. London: Richard Dennis Pubs.
12. Thompson P. (1967) *The work of W. Morris*. London: Clarendon Press.
13. Verizhnikova T.F. (2005) *Iskusstvo knigi Anglii vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [Book art in England in the second half of the 19th – early 20th century]. Saint Petersburg: Rotaprint Instituta im. I.E. Repina Publ.
14. Vlasov V.G. (2000) *Bol'shoi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva* [Big Encyclopedic Dictionary of Fine Arts]. Saint Petersburg: LITA Publ.
15. Wood C. (2000) *Fairies in Victorian Art*. Woodbridge, Suffolk: The Antique Collectors' Club Ltd.
16. Zikhovski R., Timan G. (comp.) (1987) *Knigopechatanie kak iskusstvo: tipografy i izdateli XVIII-XX vv. o sekretakh svoego remesla* [Printing as an art: typographers and publishers of the 18th-20th centuries. about the secrets of their craft]. Moscow: Kniga Publ.