

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина

Т. Ф. Верижникова

Искусство английской книги
второй половины XIX – XX века.
Фрагменты истории

Учебное пособие к курсу
«История зарубежного искусства»

Издание второе, исправленное и дополненное

Санкт-Петербург
2025

УДК 76:655(410)»1850/1999»

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской академии художеств

СОСТАВ РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО СОВЕТА:

Ю. Г. Бобров, д-р искусствоведения, проф., акад. РАХ (председатель совета, главный редактор);
С. А. Елезова (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, д-р филол. наук, доц.; **Е. В. Анисимов**, д-р
ист. наук, проф.; **Н. Р. Ахмедова**, д-р искусствоведения, акад. АХ Узбекистана; **Е. К. Бли-**
нова, д-р искусствоведения, проф.; **С. М. Грачева**, д-р искусствоведения, проф., чл.-кор.
РАХ; **К. Г. Исупов**, д-р филос. наук, проф.; **А. А. Курпатова**, канд. искусствоведения, доц.;
Н. С. Кутейникова, канд. искусствоведения, проф., акад. РАХ, заслуженный деятель искусств
РФ; **В. А. Лентяшин**, д-р искусствоведения, проф., вице-президент РАХ, заслуженный деятель
искусств РФ; **В. Г. Лисовский**, д-р искусствоведения, канд. техн. наук, проф.; **Ю. А. Никитин**,
д-р архитектуры, доц.; **В. С. Песиков**, проф., акад. РАХ, народный художник РФ, заслуженный
деятель искусств РФ; **О. А. Резницкая**, доц.; **Н. О. Смелков**, доц.; **Т. С. Усубалиев**, народный
художник Киргизской Республики, заслуженный деятель культуры Киргизской Республики,
А. Н. Федоров, д-р искусствоведения, канд. архитектуры, канд. богословия, проф.; **М. А. Чар-**
кина, канд. искусствоведения; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, проф., акад. РАХ,
заслуженный деятель искусств РФ.

ISBN 978-5-6049667-2-3

© Т. Ф. Верижникова, 2025

© Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина, 2025

Введение

Название этого пособия «Искусство английской книги...». Невольно возникает вопрос: почему Англии, а не Британии, Великобритании?

В культурном пространстве современного человека сосуществуют одинаковые по смыслу понятия: «Англия», «Британия», «Великобритания», «Соединенное Королевство»; им сопутствует романтическое «Туманный Альбион». Во всем мире «Англия» употребляется чаще в обиходном контексте, а «Соединенное Королевство», напротив, в официальном. «Великобритания» звучит в схожем регистре, только более камерно; «Британия» тяготеет скорее к географии – страна-остров, «Альбион» проектируется в область ностальгии.

В России XXI в. «английское» и «британское» предполагает равнозначность, поэтому автор считает возможным назвать свою работу «Искусство английской книги...».

Книга – квинтэссенция духовной культуры человечества и величественный памятник творческой мысли, ее созидательный импульс. Множеством нитей связывая современность с прошлым, книга дает жизнь росткам будущего.

Природа книги двойственна: принадлежит по своей сути духовной кате-

гории, она вместе с тем осязаемо предметна, ее вещественное воплощение подчиняется законам развития материальной культуры. Границы создания книги очерчивают широкий круг областей человеческой деятельности, в который входят издательское дело, в том числе художественное оформление изданий, технология книгопечатания, книготорговля и ряд других. Все они тесно связаны между собой и только сообщая рождают вещественный облик книги, образуя единое понятие – искусство книги, уникальное для определенного исторического периода.

В книгах всех эпох, как в зеркале, отражалась история, но лишь в немногих из них можно отчетливо увидеть переломные моменты в этой области изобразительного искусства. Именно таковы английские издания второй половины XIX – начала XX столетия (хотя английская книга, рукописная и печатная, обладает давней традицией: от средневековых изысканных иллюминированных манускриптов, создававшихся в скрипториях монастырей, до прекрасных произведений современной полиграфии).

Для Англии это период технического прогресса и резкого соприкосновения

с парирующим, во многом негативным воздействием пробужденных к жизни промышленных сил; этап качественных перемен в широчайшем диапазоне – от социальных условий до эстетики и изобразительного искусства. Это время фундаментальных изменений в книгопечатании: появления и быстрого распространения промышленных способов печати, массовых изданий и, как следствие, неизбежной смены художественных критериев (часто с утратой прежних достижений) в книжном искусстве и вместе с тем зарождения настойчивого стремления к постижению новых законов создания книги.

Творчество и типографская деятельность Уильяма Морриса (1834–1896), выдающегося художника-реформатора в сфере декоративно-прикладного искусства и книжной графики, и целой плеяды мастеров книги, разделявших его взгляды, образовали мощный фундамент эстетики книгопечатания приближающегося XX в.

Реформы Морриса по своим принципиальным основам – поискам цельного пластического образа книги, гармонии элементов ее архитектоники – нельзя считать явлением исключительным, ведь в Англии у него были предшественники. Почти одновременно к этим целям продвигались и мастера ряда национальных школ: Франции, Германии, России и других стран, схожий процесс развивался и в Америке. Но именно Уильяму Моррису, несмотря на определенную средневековую стилизацию и типографскую ретроградность (он стремился к возрождению ручного

труда), суждено было передать свой творческий импульс и концепцию книги как органичного целого следующему поколению, сумевшему превратить идеалы Прекрасной книги своего учителя в критерии и каноны книги широкодоступной, воплощенной типографскими средствами XX в.

Линии, намеченные «Кельмскотт пресс» (так называлась небольшая книгопечатня, своего рода творческая лаборатория Морриса) и частными книгопечатнями рубежа веков, созданными по ее подобию, определяют магистральный путь к современности внутри многосоставной сферы искусства книги Англии XIX столетия (под выражением «частная книгопечатня» – *private press* – принято понимать типографию, функционирующую в соответствии с художественными и литературными интересами ее владельца, без адаптации к издательскому рынку, в отличие от обычной типографии – *press*). Все необычайно разветвленное по видам и жанрам английское книгопечатание рубежа веков (включая детскую и научную книгу, журнальную графику, иллюстрацию и декоративную типографику, переплет и ряд более узких типологий) определялось реформами Уильяма Морриса – они были центром этой бурлящей в предчувствии новой сферы.

Поэтому любой взгляд на историю английской книги второй половины XIX – XX в. будет прежде всего обращен к «Кельмскотт пресс» и другим частным книгопечатням того времени: в этих зеркалах вырисовываются силуэты меняющегося книжного мира.

Глава I

Новые горизонты искусства английской книги XIX века и путь к реформам Уильяма Морриса

Издания «Кельмскотт пресс» стали ясно обозначенной точкой отсчета в эволюции искусства книги Англии и многих стран Европы, а также Америки, важной вехой на пути к современному книгопечатанию. Во всем, что создавал Уильям Моррис, он прежде всего и более всего новатор и глашатай будущего. «Моррис был не просто ультрасовременным... он намного опередил этот день. Во всем у него, в каждой мелочи – в обоях, в гобеленах, в отпечатанных им книгах – чувствовался XX век», – так характеризовал значение наследия художника Бернард Шоу¹. Однако при всей своей неоспоримой новизне это не было внезапным откровением в английском искусстве книги. Реформа Морриса органична в художественной культуре Англии середины XIX в.

Отрезок английской истории с 1837 по 1901 г. называют Викторианской эпохой. Это годы правления королевы Виктории, вместившие при внешнем благополучии и стабильности многие противоречия социальной и художественной жизни. Культура Викторианской эпохи развивалась под знаком предчувствия

неизбежных перемен: приближающийся XX в. властно требовал пересмотра традиций, их синтеза с нарастающей индустриализацией. Искусство книги не было исключением. Когда в 1837 г. королева Виктория взошла на трон, Лондон был крупнейшим в мире центром интенсивного развития книгопечатных техник. Это подкреплялось Законом о патентах, дававшим право на регистрацию изобретений и вознаграждение за них, что вызвало значительный приток иностранных специалистов в Англию. Ряд моментов технической эволюции имел важное значение для искусства книги. С 1800 г., когда традиционный деревянный пресс был заменен на металлический, изобретенный и сконструированный Чарлзом Стенхоупом (*ил. 1*), шел процесс усовершенствования (до появления основных механизированных способов печати) ручных печатных прессов. Лучшие из них использовались впоследствии в частных книгопечатнях конца XIX в. Так, в «Кельмскотт пресс» печатали на «Альбионе» (*ил. 2*), и знаменитый «Альбион», напечатавший моррисовского «Чосера», был затем во владении Фредерика Гауди (1865–1947), выдающегося мастера искусства книги, считавшего Морриса

¹ Шоу Б. Моррис как актер и драматург // Бернард Шоу о драме и театре / сост. А. А. Аникст. М., 1963. С. 313.

«апостолом своего времени»². В 1838 г. был запатентован и пресс для цветной печати, позволявший печатать одновременно от четырех до 16 цветов, хотя в Англии почти до рубежа веков продолжала существовать прочная традиция двухцветной печати (красный и черный шрифт), идущая от богослужебных книг. Развивались гравюра на стали и хромо-литография.

На фоне этих усовершенствований книжный мир Англии в середине XIX столетия выглядел пестро и неоднозначно. Развитие типографических возможностей далеко не всегда означало повышение эстетических качеств изданий, особенно массовых. Да и сами приемы графического решения книги на основе новых техник только нарабатывались. Уровень художественного оформления нередко печально контрастировал с передовыми процессами производства (механическое изготовление бумаги, механический набор шрифта, способы репродуцирования). Техника книгопечатания менялась быстрее, чем облик книги в целом, и встречались лишь отдельные попытки сближения технических возможностей и художественных задач в искусстве книги. Во многом они были связаны с усилением внимания к общему состоянию декоративно-прикладного искусства, вливавшегося в русло машинного производства и вызывавшего тревогу своим низким художественно-эстетическим уровнем. Одни из наиболее значительных экспериментов в овладении

возможностями механизированного книгопечатания принадлежат Генри Коулу (1808–1882), под псевдонимом Феликс Саммерли прославившемуся и блестящими работами в области промышленного дизайна, и успешными начинаниями в массовой печати. Изготовленные новейшими способами цветные иллюстрированные железнодорожные карты с обширными геологическими и историческими справками и первая в мире серия детских книг по истории искусства, иллюстрированная гравюрами по произведениям Джотто, Рафаэля, Дюрера и Гольбейна, были выполнены Коулом. Среди наиболее известных изданий Коула-Саммерли серия «Домашняя сокровищница книг, картинок и игр, предназначенная воспитывать у детей впечатлительность, фантазию, воображение и вкус» (Лондон, 1840). Однако в художественном отношении эти издания оставались на характерном для его времени невысоком уровне первых шагов освоения новых техник книгопечатания.

Эстетика книги механизированного производства еще не сформировалась. Работам выдающихся иллюстраторов, по обыкновению, сопутствовало безразличное отношение к облику издания как единого образного целого – синтез типографского и иллюстративного начал отсутствовал. Блистательная традиция романтической книжной иллюстрации, восходящая к графическим шедеврам Уильяма Блейка (1757–1827) (ил. 3), Томаса Бьюика (1753–1828) и Эдварда Калверта (1799–1883) (ил. 4), безусловно, имела продолжение, и к середине XIX в. книги с великолепными пейзажными гравюрами Джозефа Тёрнера

² Goudy F. W. *Typologia. Studies in Type Design and Type Making*. Los Angeles, 1977. P. 151.

(1775–1851) (ил. 5) и Джона Мартина (1789–1854) (ил. 6), знаменитые издания романов Диккенса, иллюстрированные Физом (Хэблотом Брауном) (1815–1882) и Джорджем Круикшенком (1792–1878) (ил. 7), выпадали из сонма блекло и невыразительно оформленных массовых изданий, но не знаменовали собой нового этапа в создании книги как единого произведения искусства во всей совокупности ее элементов.

Получившая широкое распространение в 1840–1850-х гг. газетная и журнальная печать стала нуждаться в обширном иллюстративном материале и осваивала новые техники, гравюру на стали и литографию, позволявшие увеличить количество оттисков. Вокруг новых журналов «Панч» (1841), «Иллюстрированные лондонские новости» (1859) и многих других стали группироваться графики, столкнувшиеся с необходимостью пересмотреть иллюстративные и оформительские принципы. Ими были найдены блестящие приемы легкого и свободного рисунка, репродуцируемого в технике литографии и гравюры на дереве и стали, незаменимого в массовой и дешевой печати. Но требуемого поворота к новым специфическим формам книжной графики они не обусловили.

С техническим развитием книгопечатных процессов происходило все большее разделение труда в этой области, что не замедлило сказаться на искусстве книги. Прежде всего нарастало отмежевание книгопечатания, становившегося все более сложной индустрией, от книготорговли, также приобретавшей более широкие масштабы и разнообразие. Этот процесс, начавшийся еще в XVIII в.,

длился на протяжении всего XIX столетия и вылился в организацию в 1896 г. Ассоциации издателей Великобритании и Ирландии. Как следствие разделения функций издателя и продавца множатся и художественные критерии создания облика книги. Издатель мог иметь свои представления о графическом решении издания, но нередко вынужден был во многом менять их, подчиняясь требованиям книгопродавца, – иначе возникала опасность исчезновения потенциального рынка сбыта. Лишь редкие, наиболее крупные и последовательные в своей эстетической программе издательства отстаивали собственные художественные принципы.

Нарастало разделение труда и внутри самой сферы книгопечатания. В этом крылась серьезная опасность для основного звена искусства книги – репродукционной иллюстрации: к середине XIX в. художник-иллюстратор, как правило, был отделен от непосредственной работы с изданием – между его замыслами и их материальным воплощением в печати обязательно стоял гравер. С горечью приходится констатировать, что по мере увеличения массовости выпуска изданий, требовавших привлечения все большего числа граверов, фигура гравера-художника (а ими традиционно славилась Англия) все чаще вытесняется нивелирующей фигурой гравера-ремесленника, далекого от понимания художественной стороны дела. Глубокой печалью веет от слов одного из братьев Дальзиель – знаменитых мастеров репродукционной гравюры Англии второй половины XIX в.: «С изобретением всевозможных процессов, при

помощи которых рисунки художника сегодня подготавливаются к репродуцированию, практически завершились дни гравера по дереву, и мы должны поклониться новому свету, чье появление предчувствовали давно, — мы понимаем, что наше время ушло»³.

Не менее остро сказалось размежевание типографских процессов в дизайне шрифтов. Здесь роль художника была сведена почти на нет. «Сто лет тому назад создание шрифта понималось как дело, касающееся только резчика букв», — так скептически оценивал Фредерик Гауди это пренебрежение творческим конструированием шрифта⁴. Резчики шрифтов в середине XIX в. использовали уже разработанные варианты: наиболее употребляемым был «Современный». «Старомодный кезлон» (шрифт еще XVIII в.) стал применяться в 1840-х гг. и был менее широко распространен. С 1860-х гг. становится популярным шрифт «Старый стиль», комбинирующий эти два. Названные три шрифта составляли весь диапазон набора — от объявлений до романов и сборников песен, поэтому в основном издания были довольно однообразными по графике текста, хотя тенденция к унификации шрифтов содержала в себе определенные позитивные качества.

Кризисное состояние усугублялось укоренившейся практикой разделения всей книжной продукции на две противоположные категории. Царствовала (в художественном смысле) книга «уникальная», «любительская»,

«роскошная». Эти характеристики-синонимы хорошо передают неординарный стиль так называемых подарочных изданий — нарядных, торжественных книг, предназначенных быть памятным праздничным чтением в благополучном доме (ил. 8).

Середина 1850-х — 1870-е гг. — время расцвета «подарочных» изданий. Они часто иллюминировались и тогда представляли собой уникальные увражи, которые были посвящены или описанию памятников национальной старины (нередко с приложением железнодорожных карт и подробных путеводителей) (ил. 10), или размышлениям об историческом, часто легендарном прошлом, иногда это были обстоятельные исследования в какой-либо области науки или искусства. В оформлении увражей господствовал принцип имитации средневековых рукописных книг (шрифтов и миниатюр).

Другие, более скромные «подарочные» издания, не имитировавшие средневековые манускрипты, были распространены гораздо шире. Из литературных жанров для них выбирались популярные романы, стихи, описания обычаев, костюмов; особый вид подарочных изданий составляли дневники. Книги украшались большим количеством иллюстраций, чаще отдельных картинок, перемежавших листы, заполненные текстом (ил. 9). Это были гравюры на дереве, меди, стали, иногда литографии, раскрашенные от руки.

В целом лишь эти издания считались достойными внимания хорошего художника и являли собой образцы высокого искусства английской книги (в их

³ Cit. ex: *Clair C. A History of Printing in Britain*. N.Y., 1966. P. 233.

⁴ *Goudy F. W. Typologia*. P. 73.

число входят и прекрасно изданные религиозные книги).

Эти книги, создававшиеся как художественная антитеза рядовым, уже в 1860-х гг. начинали восприниматься как анахронизм: мощно наступала массовая дешевая книжная продукция, отвечающая коммерческим требованиям, изготовленная с использованием усовершенствованных способов производства и несопоставимо более низкого художественного уровня. Пришло время «железнодорожных», или «желтых», серий. Издания нового типа появляются в Англии в конце 1840-х гг.: век стремительных социальных и экономических преобразований корректировал все области жизни, и создание книг для быстрого и удобного чтения в поезде, доступных любому пассажиру, а значит, массовых и дешевых, становится одной из главных задач издательств и типографий.

Первая «железнодорожная» серия – «Новеллист спального вагона» – была выпущена издательством «Симмс энд Макинтайр» в Белфасте в 1846 г. Эта фирма в 1847 г. основывает «Библиотеку спального вагона». А в 1849 г. Джордж Рутледж (1812–1888), один из лучших лондонских издателей, вдохновленный успехом ирландских коллег, начинает знаменитую серию «Железнодорожная библиотека».

Вскоре книги этих серий получают свое название – «желтые» романы, или «книжки-горчичники» (ил. 11). В 1853 г. Эдмунд Эванс (1826–1905), известный лондонский гравер и печатник, создает обложку романа Г. Мейхью «Письма, оставленные в кондитерской» для издательства «Ингрэм Кук энд К^о». Она

решена в характерном для Эванса сочетании двух цветов – синего и красного на белом фоне. Но издатели, учитывая, что товарный вид выпусков серий терялся быстрее, чем при домашнем или библиотечном пользовании, хотели более практичного и «долгосрочного» оформления. Эванс сделал фон желтым и внес охристо-красные и темно-зеленые цвета, а формат уменьшил до карманного. В таком варианте «желтые» серии, не меняя своих функций и типа художественного оформления, просуществовали до начала XX в.

Несмотря на актуальность, массовый характер и дешевизну (в этом можно усмотреть вполне передовое явление), «железнодорожные», или «желтые», серии в художественном плане сложно назвать безупречными. Качество бумаги, достоинства шрифта здесь не имели значения, а единственным образным графическим акцентом была иллюстрация на обложке, своего рода реклама содержания, призыв к чтению – обобщенное и яркое выражение сюжета. Однако в иллюстрировании серии участвовали такие мастера книжной графики, как Биркет Фостер (1825–1899), Чарлз Кин (1823–1891), Уолтер Крейн (1845–1915) и некоторые другие, что свидетельствует не только о желании издательств привлечь известных художников к работе над своей модной и широко распространявшейся продукцией, но и о несомненном интересе графиков к новому типу книги, обращавшейся к большой читательской аудитории. На этом этапе развития реализовалась лишь функция массовой книги, ее типографский образ сформируется позднее, к началу XX в.

Таковы были полярные точки искусства английской книги 1850–1890-х гг. Между ними находилась основная масса книжной продукции. Но было бы несправедливо не увидеть в английской книге этого времени и исторически обусловленные достижения. Она имела свои творческие задачи и постепенно искала свои способы их разрешения. Две из них оказались наиболее существенными для последующей эволюции книжного искусства. Это освоение выпуска массовой книги и необычайно быстрое развитие жанровой дифференциации изданий. На протяжении всего XIX в. облик печатной продукции все более отражал зависимость от вида издания (книга, альманах, журнал), жанра (проза, поэзия, научная, научно-популярная, учебная литература) и направленности, читательского адреса (типично мужские спортивные, охотничьи газеты и журналы; дамские, детские и журналы для семейного чтения). По существу, созданной Викторианской эпохой классификацией печатных изданий пользуются до сих пор, хотя в художественном оформлении этот процесс тогда еще не нашел своего четкого и завершенного эстетического воплощения. Исключение составляет детская литература, поскольку здесь сформировался широкий диапазон графических решений различных изданий: от наивно-обаятельных «колыбельных рифм», волшебных сказок, трепетно-эмоциональных юношеских романов до безупречно ясных и образно-действенных учебников.

На художественном облике английской книги 1870-х гг., несмотря на сложность адаптации к новым типографским

техникам, также сказались некоторые новые по отношению к прежней традиции принципы. В иллюстрациях все больше доминировали сюжетно-повествовательные решения, что давало возможность психологически последовательного приближения к литературной основе и ее адекватной в событийном плане интерпретации. В демократизацию книжной и журнальной продукции этот принцип вносил серьезную лепту, так как ясная и точная по взаимодействию с текстом иллюстрация могла быть понята широким кругом читающей публики, хотя и вызывала определенную узость трактовки литературного образа. Менялась и графика шрифтов. Они имели тенденцию к унификации посредством упрощения рисунка.

Всматриваясь в английский книжный мир середины XIX в., можно явно разглядеть в гуще художественных явлений и потенциальные возможности развития. Но страстный творческий бунт Морриса – мастера книги – против слишком низкого полиграфического и художественного уровня массовых книжных изданий стал необходимым преобразовательным импульсом в искусстве английской книги XIX в., своего рода катарсисом. После «Кельмскотт пресс» с ее культом Прекрасной книги и развитой концепцией ручного (то есть архаичного по технологии) ее создания родилась долгожданная новая книжная эстетика, где передовая современная типографская практика нашла адекватное художественное, образное, функциональное выражение.

Моррис в своем творчестве синтезировал достижения предшествен-

ников. Он опирался на две эволюционные линии. Первая связана с поиском законов красоты книги в выразительности типографики, закономерностях построения ее внутреннего пространства от архитектоники шрифтовой массы до иллюстрации, в объединении всех элементов книги общим художественным решением. Эта линия представлена выдающимися художниками – мастерами английской книги середины XIX в. Генри Хамфрисом и Оуэном Джонсом. Представители второй линии – Данте Габриэль Россетти, Гольман Гент, Джон Миллес и другие члены Прерафаэлитского братства – стремились к изменению образного иллюстративного языка, углублению психологической и эмоциональной связи графики с литературным произведением путем его символической интерпретации.

Обе линии на рубеже 1880–1890-х гг. сплелись в идее Прекрасной книги.

По типологии работы Хамфриса и Джонса можно отнести к «иллюминированным изданиям». Оба мастера предпочитали литературную тематику, так или иначе связанную со средневековым манускриптом. Так, Джонс и Хамфрис вместе выпускают уникальное издание «Иллюминированные книги Средних веков» (Лондон, 1844), иллюминированные Хроники Жана Фруассара (Лондон, 1844). Хамфрису принадлежит оформление знаменитой книги «Искусство иллюминирования и миниатюры католических требников» (Лондон, 1849). Новизна заключалась не в типе издания, а в концепции его оформления. При этом художественные манеры Хамфриса и Джонса от-

личались, так же как и аспекты их творческих задач.

Генри Ноэль Хамфрис (1810–1879) – выдающийся график, конструктор и декоратор книги середины XIX в. – стремился к органичному единству графического решения текста и декора как в каждом развороте, так и во всей книге (*ил. 12–14*). Путь к этому единству он, как впоследствии и Моррис, видел в обращении к средневековой рукописной книге, украшенной миниатюрами и орнаментами. Хамфрис, в отличие от основателя «Кельмскотт пресс», ценил возможности механизированных книгопечатных процессов (он работал в сложнейшей, связанной со многими стадиями печати технике хромофотографии) и старался превзойти художественный уровень манускриптов или, во всяком случае, достичь его средствами современной печати. Моррис декларировал своей целью возвращение к этому уровню только ручными способами печати (в действительности же этот моррисовский призыв реализовался значительно глубже, чем простая реставрация).

Хамфрис великолепно знал искусство иллюминированной книги Средних веков, при этом глубокие знания сочетались со столь же глубокой интерпретацией; взаимосвязь текста книг, оформленных Хамфрисом (шрифт, как правило, «Старомодный кезлонг»), и орнаментов строилась на принципиально иной конструктивной и образной основе, чем в современной ему «иллюминированной» книге середины XIX в. Несмотря на восхищение средневековой рукописной книгой, Хамфрис не идет, как большинство его коллег, имитационным путем, он

аналитически исследует формообразующие принципы орнаментов и миниатюр и извлекает из них структурные закономерности – основу собственного художественного решения. Сохраняя графический образ оригинала, он меняет ритм орнамента, сближая его с упорядоченным и облегченным по отношению к буквенной вязи рукописи рисунком наборного шрифта. Так, у Хамфриса впервые появляется прием творческой адаптации классического оригинала к современным художественно-типографским задачам.

Хамфрис резко увеличивает размер элементов орнамента – этим достигается монументальность звучания; художника волнует и реалистичность их изображения (*ил. 13, 14*). У Хамфриса они всегда основаны на реальном природном мотиве. Однако натуралистический момент нивелируется условными приемами. В орнаментах, являющихся частью графической конструкции страниц книг Хамфриса, доминирует принцип декоративности.

Орнамент почти полностью вытесняет иллюстрацию из книг Хамфриса (в этом художник схож с Моррисом и предвосхищает книги «Кельмскотт пресс»), а там, где иллюстрация все-таки появляется (Евангельские притчи, Лондон, 1847; Книга Руфи, Лондон, 1850), она представляет собой маловыразительную стилизацию поздней фламандской миниатюры.

Новое понимание взаимодействия декоративного оформления с книжной структурой – важнейшее достижение художника. Книги Генри Хамфриса обаятельны – мастеру присущ поразительный дар орнаментации и цвета.

Хамфрис гибко и полно использует выbranную технику. И в этом он опять-таки предшественник Морриса. Его хромографии отличаются мягким опалово-молочным колоритом, лишь отдельные цветовые удары нарушают сдержанную гамму. Хамфрис добивается эффекта объемности вручную – его кисть моделирует форму поверх оттиска – отсюда и ювелирная тонкость передачи цвета, так пленяющая в книгах художника.

Творчество Оуэна Джонса (1809–1874) основано на тех же, что у Хамфриса, принципах творческой интерпретации и структурного конструирования книжных элементов в изысканном антикизирующем вкусе и является следующей, еще более заметной вехой на пути к «Кельмскотт пресс».

Деятельность Джонса была удивительно разносторонней и предвосхищала появление Морриса: архитектор по образованию, он серьезно и много занимался оформлением интерьеров (по его эскизам были созданы Египетский, Греческий, Римский и Альгамбрский залы Хрустального дворца, построенного для Всемирной промышленной выставки 1852 г. в Лондоне), археологическими исследованиями, успешно работал в области декоративно-прикладного искусства, причем связанного с фабричным производством (эскизы обоев, тканей хранятся сейчас в Музее Виктории и Альберта, Лондон). С 1840 г. Джонс сотрудничал с печатной фирмой Томаса де ла Рю, рисуя обложки и титульные листы для альбомов, а также железнодорожные расписания и объявления, этикетки для коробок с бисквитами и другой коммерческой упаковки – сло-

вом, все, что сейчас объединилось бы понятием «промышленная графика». Более 200 его таких неиспользованных эскизов хранится в Музее Виктории и Альберта.

В книжной графике Оуэн Джонс предстает мастером с обостренным чувством построения формы. Источник его вдохновения – средневековый манускрипт, и у Джонса, как и у Хамфриса, доминирует орнамент, а не иллюстрация. Сохраняя главенствующее положение на странице, его орнаменты, однако, гибко вписываются в общую графическую структуру: это, как правило, орнамент-бордюр, опоясывающий или заключающий текстовое поле. В качестве перехода от орнаментальных элементов к буквенным художник часто использует декоративно решенный инициал. Так создается цельность графического образа.

Декоративные мотивы орнамента у Джонса необычайно вариативны: от геометрических до растительных. Но в большей степени, чем у Хамфриса, последние абстрагированы от природного мотива. Вершиной орнаментации Джонса по праву считается графическое оформление двух изданий: Псалтирь королевы Виктории (Лондон, 1861) и «Грамматика орнамента» (Лондон, 1856) со 100 иллюстрациями – образцами орнаментов различных стран и народов (*ил. 15, 16*). Эта выдающаяся книга пользовалась успехом – ее переиздавали в 1862, 1868 и 1910 гг. Не потеряла она своего значения и в XXI в., оставаясь классическим сводом истории орнамента и уникальным памятником графического искусства.

В орнаментах Джонса чрезвычайно ясно выявлена конструкция рисунка – само развитие линейной основы обнажено, избавлено от флера второстепенных декоративных элементов. Поэтому сочетание орнаментов с буквенным рядом здесь более открыто, чем у Хамфриса, к тому же художник чаще всего использует шрифт «Старый стиль», более простой по конструкции, нежели «Старомодный кезлонг» хамфрисовских иллюминированных книг. Однако для начальных страниц глав Джонс сам рисует шрифты строгих и стройных абрисов, добиваясь их сбалансированной графической связи с орнаментами как по весомости линейных элементов, так и по напряженности ритма.

Оуэн Джонс обладал, как было сказано, тонким чувством архитектоники: пропорциональные соотношения декоративных элементов и текстовой массы всегда строго соотнесены с пропорциями страницы. Даже в столь уникальной работе, как «Грамматика орнамента», где на страницах встречается от 20 до 60 образцов орнамента, художник умеет остаться в рамках единого модульного принципа. В поле листа образцы – самостоятельные изобразительные формы, различные по масштабу, – подчиняются общему конструктивному решению, образуют единый декоративный массив, гармонирующий с пропорциями страницы.

Цветовое оформление хромолитографированных книг Джонса также выполнено в строго лимитированной обобщенной колористической системе. Художник использует чаще всего два цвета одинаковой интенсивности – красный и синий и, в отличие от Хамфриса, почти

не моделирует объем от руки, то есть не прописывает кистью поверх литографического изображения, благодаря чему достигает опять-таки большей гармонии с плоскостным линейным строем общего графического решения.

Так формировался принцип единства всех частей книжного организма, впоследствии развитый Моррисом.

Увиденные Хамфрисом и Джонсом закономерности внутреннего пространственного построения книжного ансамбля, связь между типографскими возможностями и художественно-образной графической системой органично вошли в реформу искусства книги Уильяма Морриса.

Не менее определяющее влияние на эту реформу имела и вторая эволюционная линия, наметившаяся в книжном искусстве к середине 1850-х гг. и связанная с изменением иллюстративных принципов. В этой области завоевания Морриса подготовила группа художников, вошедших в историю английского искусства под именем прерафаэлитов. Прерафаэлитизм как направление в литературе и живописи – позднее и последнее проявление английского романтизма – во второй половине XIX в. прозвучало бурным протестом против традиционных основ академической живописи. «Эта группа никому не известных до той поры молодых людей предприняла поистине дерзкую попытку пробиться вперед и буквально вынудила публику признать себя; они подняли настоящий бунт против академического искусства, из лона которого рождались все художественные школы тогдашней Европы. Мы должны рассматривать бунт пре-

рафаэлитов как часть общего протеста против академизма в литературе и искусстве», – охарактеризует эту попытку Уильям Моррис в 1891 г., выступая на выставке прерафаэлитов в картинной галерее Бирмингема⁵.

Весной 1849 г. в Лондоне на выставке Академии художеств появились картины, сразу заставившие говорить о себе лондонскую публику. Молодые, до сих пор неизвестные художники Джон Эверетт Миллес (1829–1896), Гольман Гент (1827–1910), Данте Габриэль Россетти (1828–1882) предлагали новую образную и живописную пластическую систему. «Благородно-коричневая» академическая живопись померкла рядом с открытыми, звучными локальными тонами этих полотен, напоминавших по колориту средневековую миниатюру или витраж. Картины были помечены одинаковыми инициалами: «P.R.V». Молодые художники намеренно и продуманно выразили протест общепринятым вкусам и, более того, сумели организовать общество единомышленников – Прерафаэлитское братство. Вызов современному искусству того периода, художественному вкусу и эстетике предвещал целую серию аналогичных выступлений в Англии в конце XIX в. Впоследствии Оскар Уайльд и Обри Бёрдсли гораздо более остро продолжили линию эпатажа.

Провозглашенное Братство объединяло семь человек: поэта и художника Данте Габриэля Россетти, живописцев Гольмана Гента, Джона Миллеса, Джорджа Коллинсона (1825–1881), скульптора Томаса Вулнера (1825–1892), литератур-

⁵ Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1973. С. 388.

ного и художественного критика Уильяма Майкла Россетти (1829–1919), брата Данте Габриэля Россетти. В дальнейшем число художников, примкнувших к этому движению, значительно увеличилось.

Само толкование названия «прерафаэлиты», то есть «дорафаэлиты», уже объясняло позицию художников. Братство декларативно отвергало всю живопись, созданную после Рафаэля и несущую на себе, по их мнению, эпигонские отблески его прекрасного искусства, и провозг лашало истинной лишь живопись мастеров Средневековья, Проторенессанса и Раннего Возрождения, обладавших, по утверждению молодых художников, единственно возможным, безыскусным способом видения, раскрывавшим мир прежде всего в его духовной прелести, чистоте и неприкрашенной достоверности. Россетти и его единомышленники не развенчивали искусство великого Рафаэля, они развенчивали систему холодного формального обращения к классической традиции, порождавшую во все эпохи (и в Викторианскую, может быть, наиболее обильно) фальшиво значительные произведения.

К тому же художники находились под впечатлением вновь открытого искусства. К 1840-м гг. коллекция Национальной галереи в Лондоне стала пополняться произведениями мастеров, чье творчество предшествовало эпохе Высокого Возрождения. Эта собирательская тенденция зародилась еще на заре романтизма в связи с сопутствующим увлечением доклассическим периодом. Ко времени первой выставки прерафаэлитов она переросла в суще-

ственное направление коллекционирования, связанное с кардинальной переоценкой художественных ценностей: искусство Средних веков и Раннего Возрождения перестало пониматься как подготовительная ступень к будущему расцвету, а предстало самостоятельным художественным явлением. С 1855 г., когда на должность директора Национальной галереи был назначен сэр Чарлз Истлейк, известный автор фундаментальной «Истории масляной живописи» (1847), поиски и приобретение итальянской живописи XIII–XV вв. стали главной задачей музея. За десять лет пребывания Истлейка на посту директора галерея пополнилась 137 картинами ранней итальянской школы. Работы Дуччо, Фра Анджелико, Паоло Уччелло, Пьеро делла Франческа, Сандро Боттичелли, Пьетро Перуджино входили в их число и оказывали все большее влияние на крепнущее Прерафаэлитское братство.

Между сторонниками и противниками прерафаэлитов, после выставки почувствовавшими серьезную угрозу общепринятым художественным нормам, завязалась ожесточенная борьба. В защиту молодых художников-бунтарей выступил Джон Рёскин (1818–1900), впоследствии признанный глава художественно-критической школы Англии, а тогда, на рубеже 1840–1850-х гг., только привлечший внимание своими программными выступлениями, сокрушающими устоявшиеся взгляды. Рёскину были близки позиции прерафаэлитов – романтическое неприятие современного общества и стремление к иным художественным идеалам, хотя отождествлять

эстетику Рёскина с идеями россеттиевской группы нельзя. Знаменитый теоретик посвятил творчеству прерафаэлитов ряд работ, где, вступая в спор с традиционной критикой, высоко оценил это художественное направление, базирувавшееся на принципе верности прежде всего натуре (противопоставление канонам классики).

К середине 1850-х гг. Братство получает общественное признание и начинает оказывать сложное, во многом противоречивое влияние на искусство Англии. В кругу этих художников и обозначилась вторая линия развития английской книги, впоследствии продолженная Моррисом в «Кельмскотт пресс».

Деятельность объединения в действительности была явлением значительно более многогранным, чем его программные лозунги и провозглашаемые цели. (К концу XIX в. Россетти сам понял и признал несостоятельность названия «прерафаэлитизм» и его первоначальных идей: «Что касается всей этой возни вокруг прерафаэлитов, признаюсь вам, что я устал от нее, и уже давно устал. Для чего же продолжать болтать о визионерском тщеславии полдюжины мальчишек? Сейчас мы все переросли это, я надеюсь».)⁶

В основе практической деятельности художников-прерафаэлитов лежало критическое неприятие современного им общества с позиций поборников культа красоты – единственной, по их убеждению, панацеи – эстетической, этической и социальной. Такое понимание пред-

полагало расширение сферы творчества, включение в нее на базе синтеза (тяготение к синтезу – типичная черта романтизма) различных видов искусства и обязательное их единение с архитектурой и прикладными искусствами.

Поэтому обращение прерафаэлитов к книжной графике было закономерно: заинтересованность этих художников в видах искусства, наиболее приближенных к повседневной жизни человека и, следовательно, способных постоянно излучать красоту, составляла центральную часть их убеждений. Грезившие о прекрасном мире, наполненном истинным искусством, они невольно проникались неприязнью к нивелирующему средневикторианскому вкусу, к грубым вещам машинного производства, не испытывавшим прикосновения творческой руки и заполнившим дом, улицу, город, всю жизнь человека. Молодых художников беспокоила судьба английской книги, исторически неизбежно втягивающейся в русло машинного производства и, с их точки зрения, с каждым днем теряющей достойный уровень художественного оформления. Восхищаясь искусством книги Средних веков и Раннего Возрождения, они стремились восстановить красоту книги современной.

Правда, прерафаэлиты в основном еще не ощущали потребности в великолепном ансамбле книги, как это уже намечалось в линии Хамфриса – Джонса, хотя многие из них интуитивно тянулись к разработке различных книжных элементов. Так, Россетти создавал переплеты, титульные листы и инициалы (ил. 17, 18), но бессистемное обращение

⁶ Cit. ex: *Fredeman E. W. Pre-Raphaelitism : a Bibliocritical Study. Cambridge, 1965. P. 89.*

к отдельным звеньям книжной структуры не опиралось на общую концепцию художественного образа книги (лишь сплоченные позднее благодаря Моррису многие прерафаэлиты начинают понимать книгу как единое целое).

Прерафаэлиты сильны и значительны в другом: в создании нового иллюстративного принципа – образно-ассоциативного, рождающего графическую интерпретацию литературной идеи, а не фиксирующего изобразительными средствами сюжет, как это было принято до них.

Простые, лаконичные переплеты, строгие титульные листы, шрифт, нарисованный специально для каждого издания и гармонирующий с иллюстрациями, – эти принципиально новые художественные решения прерафаэлитов в искусстве книги были унаследованы и развиты Уильямом Моррисом и стали в его руках твердым законом.

Зрелая образно-ассоциативная концепция иллюстрирования, без сомнения, принадлежит Россетти. Хотя аллегорический метод в изобразительном искусстве издавна использовался в различных художественно-стилистических системах, ассоциация как единственный прием иллюстрирования возникает в середине XIX в. лишь под его влиянием. «Я думаю, что буду пробовать „Видение греха“ и „Дворец искусства“ и подобные им стихотворения, что позволит выразить аллегорически собственное представление идеи поэмы без того, чтобы угробить себя и всех прямолинейной передачей замысла поэта. Последнее, как мне кажется, всегда становится печальным результатом иллюстрированных изданий...» – писал

художник-поэту Уильяму Аллингхэму (1824–1889), приступая к работе над его книгой⁷. В различных формах этот принцип творческой интерпретации усваивают все прерафаэлиты.

В формальном плане прерафаэлиты развивают тип страничной иллюстрации, изобразительное поле которой почти целиком принадлежит фигурам персонажей. Размещенные на первом плане, занимающие по вертикали едва ли не всю высоту иллюстрации, они имеют монументальный характер и становятся изобразительной доминантой. Роль пейзажа или архитектурного фона второстепенна. Их резкие перспективные сокращения, повышающие эмоциональное воздействие графики, контрастны с фронтальной плоскостной композицией фигур переднего плана. Этот прием акцентирует индивидуальность персонажей и их связь в общей образно-ассоциативной цепи.

Образная выразительность, достигнутая таким композиционным принципом иллюстрирования, подкреплялась техникой. Прерафаэлиты, как правило, работали в гравюре на дереве – в выборе этой техники сказалась и влюбленность художников в итальянскую первопечатную книгу XV в., и стремление продолжить традицию иллюстраций Уильяма Блейка, бывших для них идеальными образцами символического выражения литературной идеи графическими средствами.

Как говорилось выше, в середине XIX в. гравирование на дереве в книжном

⁷ Cit. ex: *Bland D. A History of Book Illustration*. Berkeley, 1969. P. 259.

искусстве Англии стало в основном процессом, обособленным от непосредственного создания художником иллюстрации. Сложилась практика выполнения живописных или акварельных эскизов-моделей для последующего перевода профессиональными граверами на доску. Иногда этот процесс предварял подготовительный авторский монохромный эскиз – переходный этап от живописной структуры к графической. Однако с возрастанием потребностей в иллюстрации (особенно с распространением журнальной и газетной графики в 1840–1850-х гг.) в целях экономии как времени, так и средств начали применять и другую систему репродуцирования. Иногда художники рисовали прямо на доске – таким образом исключалась необходимость предварительного эскиза или подготовительного рисунка, но повышались требования к специфике формального решения: плоскостность, преобладание линейного начала, обобщенная моделировка объема становятся обязательными условиями. При таком способе гравер мог более точно следовать авторской манере, чем прежде. Многие художники, привлекаемые издательствами, сотрудничали с граверами именно так.

Прерафаэлиты вполне осознанно выбирают этот прием как наиболее адекватно выражающий их стремление к подчеркнuto индивидуальной художественной интерпретации. Хотя именно их рисунки, живописные в своей основе, выполненные кистью размывкой тушью или индийскими чернилами, чрезвычайно трудно гравировались. Особенно рисунки Россетти с их повышенной экс-

прессией линий, глубокой и контрастной светотенью. Прерафаэлиты работали с известнейшей граверной фирмой братьев Дальзиель. «Я нарисовал пять досок для Теннисона, плюс семь, которые все еще вырезаются и калечатся там. Это неблагоприятная работа: после двухнедельного труда моя доска переправляется к граверу, бережно, как Агарь, и разносится вдребезги перед „Лордом Гарри“».

О вы, мастера по дереву, сжальтесь
над этой доской,

О, не режьте ее случайно!

Работа эта отняла у меня десять
дней час за часом,

И сейчас я имею право протестовать!

Хор:

– Дикий, свирепый смех из мастерской Дальзиелей»⁸.

(Перевод автора)

Вот так шутливо описывает Россетти-поэт затруднения, связанные с гравированием его рисунков.

Лишь Моррису удастся преодолеть сложность перевода рисунка в гравюру, совместив ремесло с искусством. Прерафаэлиты на доморрисовском этапе не ставили исключительных задач овладения ремеслом и искусством гравирования. Их более волновали новые образные аспекты иллюстрирования, чем постижение основ граверного мастерства. И, главное, они ощущали себя прежде всего живописцами. Показательно в этом плане письмо жены Миллеса братьям Дальзиель, где она «просит граверов не ждать мужа для работы на

⁸ Rossetti D. G. Letters and Memories. London, 1895. Vol. 1. P. 169.

дереве, так как стоит исключительная погода для натурных этюдов»⁹.

Общие образно-формальные принципы, метод и техника иллюстраций объединяли художников-прерафаэлитов, но они оставались мастерами с ясно выраженной индивидуальностью: так, Россетти концентрировался на ассоциативно-символическом начале, Миллес тяготел к ассоциативной повествовательности, был склонен к детализации, Артур Хьюджес (1832–1915) – к повышенно эмоциональному, часто излишне сентиментальному образному тону. Фредерик Сэндис (1828–1904) откровенно ориентировался на немецкую первопечатную книгу.

Первые иллюстрации прерафаэлитов были выполнены для журнала. В 1850 г. стал издаваться журнал Братства – «Росток». В нем печатались литературные произведения прерафаэлитов, ими же и иллюстрированные. В четырех номерах были четыре гравюры. Но только пять лет спустя была предпринята первая серьезная попытка художников попробовать себя в книжной графике. Миллес, Россетти и Хьюджес сделали девять иллюстраций, виньетку и орнаменты к сборнику стихов близкого друга Россетти и прерафаэлитов поэта Уильяма Аллингхэма «Музыкальный мастер» (Лондон, 1855). Книга в то время продолжала пониматься как «книга с иллюстрациями», а не как «иллюстрированная книга», поэтому никого не смущало, что один и тот же автор в издании будет оформлен разными, хотя и близкими по тенденциям художниками. Единство об-

лика книги еще не стало главной целью иллюстрирования и оформления, тем не менее желание видеть издание более цельным по настроению заставило Аллингхэма пригласить для участия в нем художников одного направления.

Уже эти первые работы прерафаэлитов в книжной графике выглядели свежо и необычно, особенно лист, выполненный Россетти. Всего одна иллюстрация в книге принадлежит этому своеобразному мастеру – большая страничная гравюра к «Девушкам из Эльфин-Мера» (ил. 19), стихотворению, проникнутому мистической грустью и меланхолией. Иллюстрация заслуживает самого пристального внимания, ведь здесь ярко проступает новый подход к иллюстрированию.

Прежде всего интересным кажется то, что Россетти не выбирал строго определенного литературного отрывка для иллюстрирования, как это было принято до появления «Музыкального мастера». Россетти старается передать общее элегическое настроение поэмы, ее главную идею. Лист примечателен и многими новыми формальными чертами. В рисунке уже чувствуется внимание к чисто книжным графическим средствам выразительности. Высокие фигуры девушек заполняют собой почти весь лист. Статичные позы, декоративно обыгранные вертикальные складки одежд создают строгий линейный ритм. Пейзажный мотив – изображение башен и островерхих крыш средневекового города, силуэт моста, освещенного месяцем, – вливается в общую линейную гармонию листа, дополняя ее декоративным пятном. Контрастное чередование черных и белых

⁹Gray B. The English Print. London, 1937. P. 125.

линий организовано суровым и лаконичным ритмом плоскостной композиции, благодаря чему гравюра так органично выглядит на странице книги.

В графике сказалось сильное увлечение Россетти венецианской книгой XV – начала XVI в. Монументальный характер фигур, их рельефная пластика, отсутствие деталей напоминают гравюры к итальянскому переводу Библии, напечатанному Лукантонио Джунти в 1499 г. Данные качества иллюстрации Россетти определили во многом последующие поиски художников в книжной графике. Некоторые тенденции, особенно наделенные символической многозначностью, стали объектом поверхностных подражаний. Так произошло с женскими образами (в живописи и графике). Отрешенные от всего земного, мистически напряженные, они все похожи между собой по типу внешности. Моделью, вдохновлявшей Россетти, была его постоянная натурщица, а впоследствии жена Элизабет Сиддал. Широкий овал лица, мягкий подбородок, широко расставленные зеленые глаза и темно-рыжие волосы, особая одухотворенность стали типичными чертами героинь литературных, живописных и графических произведений Россетти; четко очерченный яркий рот Элизабет Сиддал постоянно встречается в поэзии Россетти как «отягощенные любовью губы» (сонет «Астарта Сирийская»). Позднее классическим воплощением прерафаэлитского эстетического идеала стала Джейн Моррис, жена Уильяма Морриса и возлюбленная Россетти. Подражатели стиля Россетти впоследствии превращали

духовную приподнятость, загадочность его героинь в манерную изломанность. Глисон Уайт, виднейший исследователь английской книжной графики 1860-х гг., писал: «Нарисовать даму с необычными чертами лица, ничем особенным не занятую, в анатомически неправдоподобной позе – жалкий эквивалент фантазии Россетти»¹⁰. Поверхностность восприятия обличал Бернард Шоу: «Я заметил: едва какой-нибудь тип лица, появившись в живописи, начинает вызывать восхищение как образец прекрасного, он сейчас же распространяется и в жизни. Сегодняшние Беатриче и Франчески картинных галерей, которым поэты посвящают стихи, озаглавленные „Моей возлюбленной“, завтра оживают в типе лиц горничных и официанток»¹¹.

Уже первая книга с иллюстрациями прерафаэлитов понравилась своей необычностью и быстро завоевала популярность. Аллингхэм в предисловии к «Музыкальному мастеру» выразил искреннюю благодарность молодым художникам, особенно за их «разнообразную фантазию».

Следующей работой стал сборник стихов Альфреда Теннисона (1809–1892) «Поэмы» (Лондон, Моксон, 1857), включавший цикл поэм, написанных по мотивам средневековых легенд о рыцарях Круглого стола. Он был иллюстрирован в основном тремя ведущими мастерами прерафаэлитского направления – Гентом, Миллесом и Россетти. В работе над книгой принимали участие и другие худож-

¹⁰ *White G.I. English Illustration. The Sixties (1857–1870).* London, 1906. P. 290.

¹¹ *Шоу Б. Почему для пуритан? // Полное собрание пьес : в 6 т. Л., 1979. Т. 2. С. 19.*

ники. Украсить издание были призваны 30 страничных иллюстраций. Книгу, вышедшую в годы, когда прерафаэлиты, бывшие бунтари, уже стали модными художниками, встретили с одобрением тем более бурным, что Альфред Теннисон был любимым поэтом Англии середины XIX в. Романтический аллегорический метод поэта, с одинаковой элегантностью и подробностью воспевающего нежное дуновение вечернего ветра и опрятную кухонную утварь уютного фермерского домика, совпадал с потребностями прерафаэлитов облекать свои мистические грезы в земные, даже натуралистические формы. Позднее Моррис так охарактеризовал это проявление принципа «верности природе»: «Натурализм прерафаэлитов, не довольствуясь простым научным выражением факта, шел дальше этого и сознательно искал в жизни явления, необходимые для создания художественного произведения. Он был основан на подлинно натуралистических условиях»¹².

Вышедшую книгу все современные критики и знатоки расценили как гениальное произведение искусства. Хотя она и не представляла собой единого графического целого, тем не менее в этом издании были сделаны существенные шаги на пути к новому пониманию задач иллюстрирования. Недаром «Поэмы» были переизданы в 1901 г. с включением иллюстраций только художников-прерафаэлитов. Это свидетельствует о сохранившемся к началу XX в. признании работы прерафаэлитов в книжной графике.

Издание «Поэм» Теннисона 1857 г. было действительно новым. Прежде всего здесь окреп и получил развитие ассоциативный принцип иллюстрирования, воплощенный Россетти в «Музыкальном мастере». Гравюры Россетти к поэмам Теннисона по-прежнему остаются наиболее яркими из работ прерафаэлитов в книге, особенно в смысле символического истолкования поэзии (ил. 20–22). Проникнутые печальной и отрешенной прелестью и выразительной недосказанностью образы гармоничны и созвучны эмоциональному строю поэмы. Иллюстрации здесь скорее художественный комментарий к тексту, чем его буквальное раскрытие.

В процессе оформления книги приемы Россетти глубоко усваиваются другими иллюстраторами. Даже Гольман Гент, далеко не утонченный художник, особенно аккуратно выполнявший завет верности малейшей реальной детали (что в его живописи иногда приводило к пугающему натурализму), тоже целиком следует методу ассоциативного иллюстрирования.

Теннисон в данном случае был крайне недоволен таким, как ему казалось, пренебрежением к тексту поэмы. По поводу иллюстраций Гента к «Даме из Шалота» и «Нищей девушке» поэт заметил, что иллюстратор никогда не должен добавлять ничего к тому, что находится в тексте¹³. Но все-таки Теннисон согласился с новым иллюстративным принципом.

¹² Моррис У. Английская школа прерафаэлитов // Моррис У. Искусство и жизнь. С. 392.

¹³ Cit. ex: Smyser W. E. Romanticism in Tennyson and his Pre-Raphaelite Illustrators // The North American Review. 1910. Oct. Vol. CXCI. № DCLIX. P. 504–515.

Во многих последующих изданиях, иллюстрированных художниками-прерафаэлитами, проступает картина удивительного смешения направлений и творческих манер. К тому же произведения одного мастера могли быть выполнены в совершенно различных манерах – ясно-го понимания книги как единого целого еще не сложилось.

Но необходимо отдать должное этим художникам, ибо лучшие их работы, замеченные Уильямом Моррисом и оказавшие воздействие на его реформы, стоят у истоков развития современной книжной графики. «Взгляды этой школы были широко распространены, они серьезно повлияли на современное поколение по крайней

мере в Англии и до известной степени – на французских художников. Они весьма ощутимо воздействуют на новейшее искусство. Иначе говоря, даже независимо от великолепных произведений, принадлежащих основателям этой школы, сама она оставила заметный след в искусстве нашего времени», – был убежден Уильям Моррис¹⁴.

Итак, последующее развитие искусства книги Англии основывается на завоеваниях прерафаэлитов и таких мастеров, как Хамфрис и Джонс, наметивших путь к реформам Морриса.

¹⁴ *Моррис У.* Английская школа прерафаэлитов // *Моррис У.* Искусство и жизнь. С. 392.

Глава II

Уильям Моррис и «Кельмскотт пресс»

Ко второй половине XIX в. в области книжного искусства во многих европейских странах, и в частности в Англии, отчетливо обозначился кризис. Накопленный опыт книгопечатания, новые, появившиеся вследствие технического прогресса типографские приемы и способы художественного оформления (литография и цветная литография, фотомеханическая печать), увеличившаяся читательская аудитория привели к рождению новой книги. Однако ее образ представлялся туманным и неясным.

Творчество многих художников, таких как Физ, Джон Мартин и Данте Габриэль Россетти в Англии, Гюстав Доре во Франции и Адольф фон Менцель в Германии, дало значительные произведения книжной графики. Но поиски образа современной книги требовали принципиально новых теоретических решений. И первым ступил на этот путь Уильям Моррис.

Моррис пришел в книжную графику зрелым мастером декоративно-прикладного искусства со сложившимися теоретическими убеждениями, отшлифованными годами напряженного труда. «Было бы естественно, если бы я, декоратор по профессии, попытался сносно орнаментиро-

вать свои книги»¹, – говорил он, объясняя свое увлечение графикой.

Первая книга, изданная в «Кельмскотт пресс» (так называлась основанная им типография), увидела свет 8 мая 1891 г., когда Моррису уже исполнилось 57 лет и за его плечами был тридцатилетний путь в декоративном искусстве. Но работа художника в области книжной графики началась гораздо раньше.

Можно определить три этапа в формировании творческой манеры Морриса – книжного графика. Первый, подготовительный, отмечен лишь самым общим интересом к книге. Ни четкое понимание специфики этого вида искусства, ни художественные требования пока не нашли у Морриса полного осмысления – только абстрактное, но сильное желание видеть книгу красивой. В это время художник увлечен чтением средневековых иллюминированных манускриптов в Бодлеанской библиотеке в Оксфорде и постоянно приобретает редкие книги, которые впоследствии составили значительную и ценную библиотеку²,

¹ Cit. ex.: *Sparling H. H. The Kelmscott Press and William Morris – Master-Craftsman. London, 1924. P. 138.*

² В 1880-х гг. Моррис с горечью расстаётся с ней в силу своих убеждений: чтобы

начинает эксперименты в иллюминировании рукописей и каллиграфии. Этот период продолжался с 1850-х до середины 1860-х гг. Второй этап, связанный с накоплением конкретных представлений о задачах книжной графики, приходится на конец 1860-х – 1880-е гг. Моррис, уже известный писатель, сталкивается с проблемами издания своих произведений и художественного оформления социалистической печати, и острое чутье опытного декоратора начинает обрисовывать ему всю глубину возможностей этого вида искусства. Именно тогда Моррис – тонкий, проникновенный читатель и ценитель книги – перерождается в Морриса – художника книги. Конец 1880-х гг. – подготовка и организация собственной издательской базы, кристаллизация творческих замыслов. И 1891-й, год выпуска первой книги, созданной от начала до конца при его участии, открывает собой третий период – период «Кельмскотт пресс».

Первые шаги Морриса, связанные с пробуждением интереса к художественному образу книги, относятся к концу 1850-х гг. – времени обучения в Оксфорде. Всегда сочетавший в себе страстность порывов и неистощимое трудолюбие, он создает удивительные рукописные книги, до настоящих дней остающиеся редким памятником совершенной каллиграфии и иллюминирования. Собственные стихи (*ил.* 23), «Рубайат» Омара Хайяма, яркие поэтические переводы исландских саг пере-

писываются, вернее, легко и изящно рисуются его рукой, обрамляются тонким орнаментом, основанным на растительных мотивах.

Для «Рубайата» Моррис рисует изысканные буквы, внося в начертания английских слов прихотливые формы арабской вязи. Каллиграфия же исландских саг строже, четче выявлен силуэт буквы и абрис строки. Композицию письменного текста на листе он пытается решить с учетом пропорции страницы. Однако в первых рукописных книгах художника еще не ощущается гармоничного сочетания текста с орнаментом. Орнамент, часто слишком подражательный, не находит своего места и не достигает необходимой степени выразительности в общем звучании листа. То врываясь и заглушая ритм письменных строк, то превращаясь в отдельные декоративные пятна, он во многих случаях нарушает целостность страницы. Но уже в этих орнаментах чувствуются черты будущего моррисовского стиля: точный рисунок, легко заполняющий поверхность листа, в меру реалистичный, в меру условный, удерживающийся в рамках единой глубины со шрифтом; сдержанный, насыщенный колорит, тонально созвучный серо-белой гамме текстовых строк, два-три ярких локальных пятна – венчик цветка, кисть ягод, – еще больше оттеняющие общий ровный плоскостный фон. Эти графические приемы говорят о начавшемся сложении особого декоративного стиля Морриса, позднее мастерски овладевшего законами орнаментации плоскостных поверхностей.

Рукописные книги не получили, естественно, широкого распростране-

погасить долг, возникший из-за больших затрат на издание журнала «Коммонуил» – органа Социалистической лиги.

ния: они предназначались в качестве подарков самым близким друзьям – Джорджиане Бёрн-Джонс, Кристине Россетти, оставлялись Моррисом для собственного чтения³.

Тяготение художника к книге как произведению искусства ощущается в его иллюминированных рукописях конца 1850-х – 1860-х гг., но это лишь предвестник серьезной работы и поисков в книжной графике; цельного и глубокого понимания творческих задач художественного облика книги у Морриса пока нет⁴.

В то время появляются первые крупные литературные произведения Морриса: «Защита Гвиневры» (1858), «Жизнь и смерть Ясона» (1867, *ил.* 24), «Земной рай» (1868–1870, *ил.* 25). В 1871 г. рождается первоначальный замысел книги «Любви достаточно» («Любовь-влады-

³ Желание художника видеть любимые произведения в уникальном облике будет сказываться и позднее, в «Кельмскотт пресс», когда экземпляры, предназначенные для Морриса, переплетались в телячью мореную кожу с особыми креплениями.

⁴ Об этом говорит художественное оформление «Оксфордско-кембриджского журнала» (1856), выпускавшегося Моррисом вместе с друзьями по Оксфорду, разделявшими его убеждения и охотно признававшими его идейное первенство и руководство. Журнал предоставлял, казалось бы, неограниченные возможности для художественного экспериментирования в области книжной графики, но Моррис, занятый общественным утверждением своих идей и убеждений, отдавал его страницы случайным графикам: редкие рисунки Морриса, Бёрн-Джонса чередовались с работами второстепенных и совсем забытых в наши дни художников.

чица». – *Т. В.*). Подготовка этих изданий выработала в Моррисе определенные вкусы и требования к типографскому оформлению, положила начало тесному контакту художника с издательством «Чизик пресс». В 1868 г. при первом издании «Земного рая» Моррис выбрал новый интересный вариант шрифта «Базель». Созданный Чарлзом Уитингемом (1767–1840), известным в Англии знатоком печатного искусства, «Базель роман» представлял собой адаптацию романской буквы. Мощный ритм утяжеленных и чуть вытянутых букв очень точно передавал романтический строй ранних произведений Морриса, наполненных отзвуками и красками средневековой литературы. «Базель роман» приближал образ печатного текста Морриса к литературной основе, хотя целостного художественного оформления книги не создавал. Романтическое литературное содержание теснилось в схеме привычной викторианской книги, хоть и выполненной на самом высоком типографском уровне.

Это противоречие вскоре стало ясным Моррису. В планирующемся переиздании «Земного рая» он впервые решил принять участие как художник. На страницах этой книги предполагалось поместить 40 гравюр на дереве. Задуманное переиздание не состоялось, но 35 блоков с вырезанными гравюрами уже были им подготовлены⁵.

⁵ По завещанию Морриса все гравированные доски иллюстраций и оформления «Земного рая» после его смерти передали на хранение в Музей Виктории и Альберта с условием, что печатание с них будет запрещено в течение 100 лет – до 1996 г.

При издании в 1877 г. «Сказаний о Вольсунгах и Нибелунгах» в переводе с исландского Эрика Магнюссона и Морриса впервые задуман единый принцип оформления книги. К работе были привлечены художники, сотрудничавшие с декоративно-оформительской фирмой, основанной Моррисом в 1861 г., и среди них Филип Уэбб (1831–1915).

В 1871 г. Моррис создал переплет и орнаменты для «Любви достаточно», вышедшей в следующем году. С этого времени художник начал серьезно думать об издании и оформлении своих книг. Одной из причин этого был ощутимый контраст между радостной и плодотворной работой с близкими ему по пониманию творческих задач художниками и бездушным, основанным на коммерческих интересах деловым издательским миром.

Излюбленные мотивы Уэбба и Морриса, варьировавшиеся во многих обоих композициях, – стилизованные наивно-изысканные и тонкие по рисунку птицы, цветы, кролики на фоне составляющих изящные арабески побегов – покрывают книжный переплет. Впервые угаданы и специфические требования книги: ритм декоративных мотивов, звучный и сильный в обоях, в книжном листе теряет свой размах, усиливается контраст между плоской сеткой побегов и цветов, создающих фон, и фигурками животных, оттеняющих его. Сама эта сетка еще более уплощается, придерживаясь глубины и тональности шрифта. Шрифт по-прежнему «Базель роман», его композиция гармонично сочетается с орнаментальными вставками.

К концу 1870-х гг. Моррис открыл для себя художественные возможности

книгопечатания, но проблемы и задачи печатной книжной графики пока не полностью поглотили художника. Он еще испытывает глубокое увлечение иллюминированием, создает ряд уникальных манускриптов, ярко воплощающих очарование его зрелого оформительского стиля.

Следующее десятилетие углубляет интерес Морриса к книгоизданию. В середине 1880-х гг. он – один из организаторов Социалистической лиги – сталкивается с необходимостью оформления первых социалистических изданий в Англии. Он, щедро отдававший свои способности оратора и политического пропагандиста делу социализма, так же щедро, бескорыстно и искренне отдавал социалистическим убеждениям и свой талант художника.

Моррис понимал, что существовавшие изысканные приемы орнаментации не были созвучны боевому публицистическому содержанию, что убеждающему краткому и гневному слову нужна ясная и лаконичная художественная форма.

Моррисовская графика в социалистической печати свидетельствует о поисках этого стиля. Серию открывает прекрасная и строгая членская карточка Социал-демократической федерации, исполненная Моррисом в 1884 г. Ветви дуба заполняют поле карточки своей традиционно по-моррисовски кружевной листвой, но на этот раз нарисованной строже и сдержаннее. Побег, где начертано «Воспитание», «Организация», «Пропаганда», отделяются от мощного ствола дуба – символа Социал-демократической федерации. Цельный графиче-

ский образ дополняется четким простым шрифтом.

Последующие работы представлены в основном оформлением выходившего на протяжении 1885–1887 гг. (целиком на средства художника) журнала «Коммонуил» и рядом отдельных изданий («Манифест Социалистической лиги» 1885 г. – наиболее значительное из них), а также открытками-памфлетами (ил. 26).

Сам Моррис не мог, конечно, выполнять все графические работы для своих изданий, поэтому Джордж Кэмпфелд и Уолтер Крейн – художники-графики (Кэмпфелд был и превосходным гравёром), трудившиеся в мастерских Морриса не одно десятилетие, – трансформируют под его руководством сложившиеся графические приемы, упрощая изысканный моррисовский стиль, но сохраняя присущую ему высокую графическую культуру. В графике социалистической печати иллюстративное начало как наиболее действенное в образном агитационном плане преобладает над орнаментальным.

Памфлеты, воззвания, обращения, напечатанные в социалистических изданиях Морриса, звучали в полный голос, запоминались. Графическим приемам художника подражали не только ближайшие последователи, разделявшие его убеждения: передовые графики конца XIX – первых десятилетий XX в. обращались к наследию Морриса в этой области. «Разве рабочие не достойны хорошего вкуса? И в качестве примера того, как удачное оформление может компенсировать низкое качество бумаги и шрифтов, мы ссылались на издания английских социалистов, которые оформлял Уолтер

Крейн»⁶, – писал Рокуэлл Кент, вспоминая, какое сильное влияние на его поиски художественного образа в социалистической печати оказали работы Морриса и его соратников.

Рукописная иллюминированная книга, первые пробы творческого участия в издании собственных произведений, опыт, полученный Моррисом при оформлении социалистических изданий, – все заставляло художника углубиться в проблематику оформления книги.

Внешним стимулом, повернувшим его творческие интересы в эту область искусства, послужили события конца 1880-х гг. В 1888 г. открылась первая выставка общества «Искусства и ремесла». Инициатива ее организации исходила от Морриса и его ближайшего окружения. Но сам он, испытывший гордость от результатов проделанной разносторонней работы, показанной на выставке (были представлены все виды художественной продукции фирмы «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко»: комплексное оформление интерьеров, мебель, обои, ткани, ковры, вышивки, витражи, посуда, изразцы), с горечью обнаружил, что его любимые детища – книги – выглядели значительно хуже остальных выставленных произведений. «...Ни одна книга не стоила того, чтобы ее можно было включать (в выставку. – Т. В.)», – пришлось ему признать⁷.

Немаловажную роль в осмыслении Моррисом задач книжной графики

⁶ Кент Р. Это я, Господи! М., 1965. С. 211.

⁷ The Typographical Adventure by William Morris. Catalogue. London, 1958. P. 5.

сыграла лекция «Книгопечатание», прочитанная 15 ноября на выставке историком и исследователем книги Эмери Уокером (1851–1933). Лекция была насыщена информацией о печатных процессах, а Моррис всегда проявлял живой интерес к этапам создания произведения, считал доскональное знание ремесла условием подлинного вдохновения: «...ждать вдохновения, бросаться вперед, надеясь на него, и тому подобное – привычки ленивого человека. Держите крепко костяк вашей работы в голове, инструменты в руке и принимайтесь за дело, а вдохновение – вдохновение само придет к вам, если вы хоть на грош художник»⁸. Поэтому любое художественное постижение и открытие воспринималось им через азы техники и ремесла. Уокер профессионально проанализировал работу старых мастеров книги и говорил о возможных способах восприятия этого опыта. Кроме того, в лекции прослеживалась история развития различных шрифтов, детально разбиралась их конструктивная основа. Такая лекция могла произвести и действительно произвела глубокое впечатление на Морриса, внутренне уже готового к постижению нового ремесла. Благодаря ей художник пришел к выводу, что искусство книжной графики возможно возродить в современных формах.

Первоначальные замыслы никак не предвещали масштабов «Кельмскотт пресс». Планировалось лишь отвести специальную комнату в доме художника, где могли бы набираться шрифты

и готовиться все печатные формы, чтобы затем передавать их для печати в типографские мастерские Эмери Уокера. Скромные размеры нового начинания были вызваны и тем, что Моррис не собирался налаживать массовое книжное производство, а лишь хотел попробовать свои силы в этом виде искусства, и тем, что художник, обычно располагавший достаточными средствами, сейчас вынужден был отказаться от организации более крупного предприятия, чем наборный цех (значительная часть его состояния ушла на издание журнала «Коммонуил»).

В декабре 1888 г. решение издавать собственные книги было принято, и Моррис взялся за работу. Облик будущей книги ясно рисовался художнику. Осуществление его замыслов началось по двум линиям: с одной стороны, готовилась «художественная кухня» – велись поиски подходящей бумаги, краски, чернил, кожи – словом, всего, что создавало материальное тело книги, с другой – шла работа над художественными и графическими элементами: инициалами, орнаментальными вставками, титульными листами, иллюстрациями, выбирался шрифт, разрабатывался переплет. Моррис предполагал приступить к выпуску книг, лишь полностью завершив работу по этим двум направлениям. «Когда начинаешь что-нибудь, то надо добратсья до самых основ дела – представляете ли вы себе их? – и всяких тонкостей и знать их так же, как правила грамматики»⁹.

⁸ Cit. ex: *Sparling H. H. The Kelmscott Press and William Morris – Master-Craftsman*. P. 10.

⁹ Cit. ex: *Sparling H. H. The Kelmscott Press and William Morris – Master-Craftsman*. P. 38.

Этот принцип и определяет всю деятельность художника в подготовке издания собственных книг.

Параллельно формировалось художественное окружение Морриса – книжного графика. Работа пионеров «Кельмскотт пресс» резко отличалась от напряженной атмосферы других книжных издательств, ведь Моррис не преследовал коммерческих целей: как и во всех его начинаниях, главное заключалось в решении определенных художественных задач (если же успех приносил и ощутимые деньги, как это произошло с оформительскими мастерскими, полученные средства всегда использовались в интересах социалистической деятельности, искусства и литературы). Но не одно это обстоятельство отличало зарождающееся издательство: по воспоминаниям Спарлинга, «все работали не под начальством Морриса, а с ним вместе»¹⁰. Дружеская атмосфера, царившая в помещениях «типографской авантюры», появилась благодаря глубокому уважению Морриса к профессиональному умению и мастерству в любой области, его вере в рабочего человека, нашедшей выражение в социалистических взглядах художника, картинах будущего труда в коммунистическом обществе, описанных на страницах «Вестей ниоткуда», его убеждению, что искусство должно быть проникнуто «радостью, воплощенной в труде».

Спарлинг приводит интересный эпизод, ярко свидетельствующий об убедительном контрасте двух социально противоположных взглядов на труд

рабочего: Морриса-художника и Морриса-предпринимателя, главы огромного книжного издательства, человека не без претензий на художественный вкус, приведших его в наборный цех художника. Спарлинг пишет: «...он наблюдал печатников, внимательно и осторожно набиравших и еще более осторожно выключавших строку за строкой, смотрел недовольными глазами на прессовальщика, заботливо складывающего лист за листом, поминутно проверявшего эталонное качество каждого, и, уходя, он так суммировал свои впечатления: „Хо-ро-шо? Все это очень хорошо для мистера Морриса, но здесь нет ни одного человека, который будет стоить мне пенни в час после недели, проведенной у Морриса“»¹¹.

Свои книги Моррис хотел видеть напечатанными на особой бумаге – мягкой, с чуть ворсистой фактурой, создающей некую зрительную глубину листа и дающей теплый нейтральный фон для шрифта, орнамента и иллюстраций. В 1889 г., почти через год после лекции Уокера, нужный образец был найден: бумага первопечатных книг, изданных в Болонье и Венеции в конце XV в. Изучение этой бумаги наталкивает Морриса на мысль, что своим глубоким, сочным, смягчающим любую печатную форму тоном она обязана тому, что ее изготавливали только из чистого холщового тряпья, ни с чем более не смешиваемого. Джозеф Батчелор, рекомендованный Моррису Уокером, берется сделать нужную бумагу. В его мастерских в Литл

¹⁰ *Sparling H. H. The Kelmscott Press and William Morris – Master-Craftsman. P. 82.*

¹¹ *Sparling H. H. The Kelmscott Press and William Morris – Master-Craftsman. P. 83.*

Чарт, пригороде Кента, начинается напряженная работа. В начале 1891 г. (около двух лет прошло в экспериментах) бумага кельмскоттовской марки под названием «Цветок» отправляется в Лондон. Эта бумага со знаком первоцвета и инициалами Морриса была превосходного качества и полностью отвечала требованиям художника (при его жизни один за другим следуют еще два новых сорта бумаги: «Окунь» 1893 г. с водяным знаком в виде окуня с листовным побегом во рту и «Яблоко» 1895 г. с изображением яблока с инициалами «W» и «M»).

Часть будущих изданий «Кельмскотт пресс» предназначалась самым близким знакомым и друзьям. Эти экземпляры и свои собственные Моррис предполагал напечатать на пергаменте и переплести в хорошо выделанную кожу¹².

«Я принялся за печатание с надеждой сделать прежде всего книги красивые, но книги в то же время легкие для прочтения, не озадачивающие глаз и не тревожащие ум читателя эксцентричностью буквенных форм... И основой моего задуманного книжного начинания стало стремление производить книги, на которые можно будет смотреть с удовольствием как на образцы печати и размещения шрифта. Оглядывая свою авантюру с этой точки зрения, я тогда пришел к выводу, что должен иметь в ви-

ду главным образом следующее: бумагу, форму шрифта, размещение букв, слов и линий текста относительно друг друга и... место напечатанного в листе»¹³.

Так, признавая главенствующее значение чисто типографских выразительных средств, пропорционально организующих архитектуру издания, художник справедливо считал, что образ книги в первую очередь определяется шрифтом. Именно его рисунок, пропорции и графический строй придают декоративным элементам образный ритм.

Первой должны были выпустить «Золотую легенду» Якоба де Ворagina в переводе Уильяма Кекстона, основателя книгопечатания в Англии. Работа над шрифтом для этой книги протекала со свойственной Моррису настойчивостью и чисто научной методичностью. В мастерских Уокера были заказаны фотографии со страниц текстов из самых значительных изданных в Венеции книг XV в. Среди них «Естественная история» Плиния, напечатанная Николасом Йенсоном в 1467 г., и «История Флоренции» Пьетро Аретино, напечатанная Якобом ле Рубеусом в 1476 г. Фотографии с увеличенными во много раз буквами подвергались самому тщательному разбору: художник выяснял принципы пропорционального построения, сочленения линейных элементов (прямой и дуги), после этого начинал в том же увеличенном размере рисовать свой шрифт. Созданный алфавит был снова перефотографирован, уже в уменьшенном масштабе, соответству-

¹² Издания «Кельмскотт пресс» всегда были дорогостоящими вследствие своего экспериментального производства. Со временем цена их еще более возросла, они стали редкими произведениями графического искусства и памятниками ушедшей эпохи. Экземпляры, выполненные на пергаменте, – наиболее ценная часть наследия «Кельмскотт пресс».

¹³ Cit. ex: *Sparling H. H. The Kelmscott Press and William Morris – Master-Craftsman*. P. 55.

ющем размеру будущего шрифта для «Золотой легенды». Лишь потом Моррис возвращался к увеличению, исправлял и выверял рисунок букв. В январе–декабре 1890 г. создается окончательный вариант шрифта.

Нарисованный шрифт разительно отличался от своих исторических образцов. «...Я думаю, мне удалось схватить дух его (романского шрифта. – Т. В.): на самом деле я не копировал его абсолютно; мой романский шрифт, особенно в строчных литерах и знаках препинания, более тяготеет к готическому, чем шрифт Йенсона», – характеризует свою работу художник¹⁴. Сохранив ясность и легкость прочтения антиквенных шрифтов и напряженный ритм готических текстов таких мастеров немецкой первопечатной книги, как Гюнтер Цайнер и Иоганн Ментелин, он создает графически цельную и насыщенную страницу книги.

Композиция текста на листе, орнаментальные вставки усиливали ощущение новизны и высокой культуры издания книги. Текст «Золотой легенды» организовывался в подчинении вертикальным и горизонтальным границам листа, образуя большие чистые поля (из них самое большое – нижнее, чтобы рука читающего свободно могла взяться за него и перевернуть лист). Декоративное оформление легко и прочно опиралось на текстовую конструкцию. В орнаментальных бордюрах страничной рамки, иллюстрациях, инициалах и строчках нашел выражение талант Морриса – декоратора книги.

Изящная и твердая линия, геометрически выверенная и звонкая в буквах, превращается в прихотливую и изысканную в орнаментах.

Мотивы орнаментов сразу вызывают в памяти обои, разработанные художником в конце 1870-х гг. И это далеко не случайно: именно там был найден нужный ритм расположения декоративных элементов, организовавший их в условную плоскостную композицию. И художник использует накопленный опыт, применяя его в другом жанре.

Подготовка первой книги была сложной и трудоемкой. Только через конкретную практику постигались законы книжного оформления. Кропотливая и тщательная работа с постоянным анализом, иногда полным пересмотром сделанного совершалась неуклонно над каждым мельчайшим изобразительным элементом. «Я наблюдал Морриса, рисующего черно-белые бордюры для своих книг, – вспоминает У. Летаби, один из работников «Кельмскотт пресс», – перед ним стояло две чернильницы: одна с индийской тушью, другая с китайской белой. Набросав карандашом тончайшими штрихами основные линии рисунка, сложившегося в голове, он сразу же принимался за окончательный орнамент, одной кистью покрывая фон отрезок за отрезком, а другую нанося линии рисунка. Если получившийся кусок не удовлетворял Морриса, следующая кисть перекрывала его и он принимался рисовать заново»¹⁵. Очень близким к этому процессу стала работа над созданием заглавных букв

¹⁴ Cit. ex: *Sparling H. H. The Kelmscott Press and William Morris – Master-Craftsman.* P. 136.

¹⁵ Cit. ex: *Sparling H. H. The Kelmscott Press and William Morris – Master-Craftsman.* P. 67.

и инициалов. Они тракуются художником как орнаментальные вставки.

К весне 1891 г. были готовы шрифты, орнаменты, инициалы, налажены все печатные процессы. Шрифт и орнамент составляли единое графическое целое; его предполагалось дополнить иллюстрациями Бёрн-Джонса.

Но «Золотой легенде» не суждено было стать первой книгой Морриса. Напечатать ее предполагалось на бумаге «Цветок», размер которой позволял набирать сразу только две страницы, а планирующееся издание состояло из трех томов, насчитывавших более тысячи страниц. Поэтому печатание могло затянуться надолго, а художник, ждавший появления своей книги с 1888 г., не мог терпеть и месяца. Было решено использовать шрифт, приготовленный для «Золотой легенды», и часть орнаментов, разработанных для «Истории Сверкающей равнины» (1891) – собственного произведения Морриса.

Эта книга была быстро подготовлена к печати, набрана шрифтом «Золотой легенды» (ил. 27), названным в честь нее «Золотым», войдя под этим наименованием в историю западноевропейской книжной графики. Предназначенные для продажи 200 экземпляров были отпечатаны на бумаге (первоначально предполагалось выпустить лишь 40), а шесть экземпляров для близких друзей – на пергаменте (ил. 28).

8 мая 1891 г. произошло долгожданное событие: первая книга Морриса увидела свет. На титульном листе ее стояли слова: «создано в „Кельмскотт пресс“» – такое название получила «маленькая типографская авантюра». Это был настоящий праздник для художни-

ка. «Я и сейчас своим мысленным взором вижу его без шляпы и с бутылками вина в обеих руках, предназначенными быть открытыми в честь „Кельмскотт пресс“», – вспоминал один из сотрудников издательства¹⁶.

Планы художника, как и всегда, не могли ограничиваться текущей работой, он умел талантливо совмещать освоение найденного с воплощением последующего замысла. И в июне 1891 г. Моррис уже был занят экспериментами над новым шрифтом. «...Я почувствовал, что должен сделать шрифт на готической основе, точно так же, как ранее – на романской, и поэтому поставил перед собой задачу избавить готический по характеру текст от некоторой неудобочитаемости, что всегда восстанавливает против него. И я понял, что эта неудобочитаемость менее всего чувствуется в шрифтах первых двух десятилетий книгопечатания... Уловив все это, я нарисовал „черный“ шрифт, который, я думаю, я могу утверждать это, оказался таким же удобочитаемым, как романский, а говоря по правде, я и предпочитаю его романскому»¹⁷.

В оформлении «Истории Трои» Кекстона Моррис использует готический шрифт, в котором линии букв меняются от тонкой как волосок, до тяжелой, круглящейся. Но, придерживаясь готического контрастного линейного принципа рисунка букв, художник смягчает степень его напряженности, и переход от одного элемента буквы к другому осу-

¹⁶ The Typographical Adventure by William Morris. P. 6.

¹⁷ Cit. ex: Sparling H. H. The Kelmscott Press and William Morris – Master-Craftsman. P. 137.

ществляется более плавным сближением. Шрифт, созданный по ассоциации с немецкими первопечатными книгами, был назван «Троя» – в честь первой книги, набранной им в типографии «Кельмскотт пресс» (ил. 29).

Однако Моррис оставался неудовлетворенным: издание обычной прозаической или поэтической книги требовало нового шрифта. Так художник был вплотную поставлен перед необходимостью создания шрифта для современной ему литературы. Начиная работу над «Золотой легендой», он никак не предполагал, что его замысел уникальной художественной книги приведет с развитием «Кельмскотт пресс» к выпуску изданий для массового читателя, но дух современности, питавший творчество Морриса, неизбежно подводил его к решению подобных задач.

Огромная разносторонняя работа художника в начале 1890-х гг. – бурная деятельность в оформительских мастерских (он продолжал вкладывать неистощимую фантазию и труд в создание обоев, тканей, ковров, витражей) и развитие «Кельмскотт пресс» – требовало от него много времени и творческих сил. Но не в его принципах было отступать. И в 1893 г. Моррис начал разработку нового шрифта. Он должен был быть небольшого размера, ясный и простой, сдержанный по рисунку. Художник основывался на шрифтах Свейнхейма и Паннарца, открывших своей деятельностью эпоху книгопечатания в Италии в XV в.

Моррису суждено было лишь наметить этот современный шрифт, окончательная разработка формы принадлежит

уже его ближайшим последователям – Эмери Уокеру и Дугласу Кокереллу (1870–1945).

Шрифты были единственным меняющимся элементом в оформлении «Кельмскотт пресс». Орнаменты, декоративные вставки, бордюры для каждого издания создавались уникальные, и даже в одной и той же книге не было двух одинаковых графических решений декоративных мотивов (ил. 30–32).

Для 53 книг в 66 томах, составляющих в общей сложности 18 234 экземпляра, вышедших в «Кельмскотт пресс» за семь лет ее существования, Моррис создал около 640 оригинальных графических решений. В их число входят 384 инициала (существует 34 варианта лишь одной буквы «Т»), 108 орнаментов для полей, 57 бордюров, 27 рамок для иллюстраций, 28 титульных листов, 26 инициалов-слов. Это была огромная и напряженная творческая работа с постоянной тенденцией к художественному развитию и совершенствованию.

В издании Дж. Чосера 1896 г., последней работе Морриса, его талант предстает во всей законченности и подлинности, знаменуя новый рубеж в искусстве. В 1896 г. обрывается жизнь художника, но деятельность «Кельмскотт пресс» на этом не завершается: типография переходит в руки соратников и помощников Морриса. Уокер, Кокерелл, Спарлинг, Кобден-Сандерсон, Батчелор – все они остаются в «Кельмскотт пресс», чтобы продолжить дело, начатое своим учителем.

В число 13 изданий, последовавших после смерти Морриса, входят исторические хроники, литературные памятники

Средневековья и Раннего Возрождения, его собственные произведения. По принципиальному художественному решению они выдержаны в законах, выработанных Моррисом, – гармонии шрифта, орнаментов и иллюстраций. Но его живое дыхание постепенно исчезает со страниц книг, уходит образный орнаментальный мир художника, лишь отдельные элементы встречаются в оформлении последующих изданий: редкие бордюры, рамки еще наполнены отблесками моррисовского искусства.

Исторически неизбежно, что издания «Кельмскотт пресс» после смерти Морриса начинают постепенно терять свой единый художественный облик: зерна новых направлений искусства книжной графики созревают на почве экспериментальной типографии ведущего мастера искусства книги Англии.

В марте 1898 г. вышло посмертное издание «Записок Уильяма Морриса о его целях в основании „Кельмскотт пресс“, с кратким описанием типографии, сделанным С.-К. Кокереллом, и аннотированным списком книг, напечатанных в ней». Этой работой, подводящей итог творчеству Морриса – книжного графика и отдающей ему дань уваже-

ния, оканчивается история «маленькой типографской авантюры».

Чем же могла деятельность Морриса повернуть развитие английского искусства книги в новое русло и повлиять на поиски европейских художников того времени?

Моррис сумел увидеть и обрисовать контуры проблемы создания книги как единого и цельного с художественной точки зрения произведения искусства. Он первым совместил задачи технические с задачами художественными и достиг их общего органического решения. Он смог проникнуть в самую плоть книги и уловить зарождение ее структуры, осознать тот факт, что с бумаги, кожи и пергамента для переплета, с типографской краски и шрифта, образующих фундамент создания оформления книги, начинается творческая работа художника. Моррис разглядел художественный комплекс там, где его предшественники видели лишь отдельные задачи. И постижение материального мира книги дало Моррису свободу графического выражения.

Наследие «Кельмскотт пресс» по праву считается монументальным памятником истории книжной графики.

Глава III

Панорама развития искусства книги Англии рубежа XIX–XX веков

Следующий, постморрисовский этап развития искусства книги Англии связан преимущественно с деятельностью частных книгопечатен. Они разделялись по двум критериям: одни строили свою деятельность на изобразительной интерпретации наследия Морриса, а другие заимствовали лишь его теоретические принципы книжного дизайна.

К первому направлению, ностальгически культивирующему Прекрасную книгу Морриса, относится прежде всего «Эшенден пресс» (1894–1936), организованная Джоном Хорнби (1863–1946), одним из известных мастеров-печатников Англии. Книгопечатня находилась сначала в Эшендене, в то время пригороде Лондона, затем в 1899 г. переехала в Челси, на набережную Темзы, где и располагалась вплоть до закрытия в 1936 г. Художественное оформление и иллюстрации «Эшенден пресс» наполнены дыханием творчества Морриса. Ее великолепные книги зримо свидетельствуют о прочности принципов создания облика книги и высоком профессиональном ремесленном мастерстве, воспринятых от Морриса, в свою очередь почерпнувшего их у знаменитых типографов прошлого. Хорнби сохранял принятое в «Кельмскотт пресс» преоб-

ладание ручного труда и, что особенно важно, неукоснительно хранил верность графическому облику книги, сложившемуся в «Кельмскотт пресс». Торжественный монолит страницы, декорированной строгой и стройной рамкой изысканного орнамента, благородные пропорции рисунка шрифта, ясная композиция текста, звучное по линейной напряженности и плоскостное по характеру пятно иллюстрации составляли в «Эшенден пресс», как и у Морриса, кодекс выразительных графических средств.

Хорнби нередко привлекал к работе известных мастеров «Кельмскотт пресс», сотрудничавших еще с Моррисом, – Эмери Уокера и Дугласа Кокерелла, великолепно владевших всеми приемами художественного конструирования книги. Книжный график Чарлз Марг Гэре (1869–1937) был значительной фигурой «Эшенден пресс», так как в начале 1890-х гг. окончил Бирмингемскую школу искусств и ремесел, тесно связанную еще с прерафаэлитским движением и проповедовавшую взгляды Морриса на задачи художественных ремесел. Гэре плодотворно сотрудничал с Моррисом как иллюстратор. Им, в частности, были созданы в технике резцовой гравюры иллюстрации к роману У. Морриса «Вести ниоткуда» (1891) (*ил.* 33).

Однако, несмотря на благоговейное отношение к «Кельмскотт пресс», книгопечатня Хорнби все же невольно ступила на тропу неизбежного эволюционного преобразования, не задевшего, впрочем, принципов работы над книгой, унаследованных от Морриса. Подчеркнуто скупые, лаконичные, выразительные линии резцовых гравюр Гэре в работах для «Эшенден пресс» адаптируют приемы Морриса для оформления изданий более массовых, чем в «Кельмскотт пресс». В 1900 г. Уокер и Кокерелл в соавторстве с Хорнби создали на основе начатых Моррисом в 1893 г. разработок четвертого шрифта один из самых известных общеупотребительных шрифтов – «Субьяко» (ил. 34). Отталкиваясь от замысла Морриса, мастера «Эшенден пресс» шли по пути дальнейшего упрощения конструкции буквы. Утончался ее рисунок, менее сложными становились сочленения прямых и округлых элементов, сокращался контраст между заглавными буквами и строчным рядом. Так сформировался шрифт, одинаково пригодный для любого жанра современной литературы.

Книгопечатня Хорнби вплоть до закрытия специализировалась на выпуске высокохудожественных, во многих случаях уникальных изданий, неизменно воплощавших заветы «Кельмскотт пресс», и допускала лишь незначительные формальные отклонения от моррисовского стиля в искусстве книги.

Хорнби отдавал предпочтение памятникам классической литературы. Вергилий, Гораций, Апулей, Данте, Боккаччо, Бэкон, Чосер, Мэлори, Мильтон, Омар Хайям – эти великие имена определяли литературную ориентацию «Эшенден пресс». Наиболее выдающейся работой

книгопечатни считается издание Данте (Лондон, 1909). Другая великолепная книга, изданная Хорнби, – Экклезиаст (Лондон, 1932) принадлежит уже другому этапу развития книжного искусства Англии и блистательно отражает картину преломления моррисовских традиций в XX в.

Иной характер (в рамках первого направления – изобразительной интерпретации искусства Морриса) наследования моррисовских традиций связан с «Доувс пресс», книгопечатней, основанной другим художником, увлеченным его типографскими замыслами и сменившим свою профессию адвоката на ремесло переплетчика, долгие годы работавшим в «Кельмскотт пресс».

Томас Джеймс Кобден-Сандерсон (1840–1922) вместе с Эмери Уокером открыли «Доувс пресс» в 1900 г. Книгопечатня выпускала книги до 1916 г. В 1909 г., несмотря на многие годы совместной работы и созданные вместе шрифты, сотрудничество Уокера и Кобден-Сандерсона было прервано. Во главе «Доувс пресс» остался один Кобден-Сандерсон. Одной из причин конфликта был спорный вопрос о собственности нарисованных художниками шрифтов. Он был улажен с помощью Сиднея Кокерелла, впоследствии организовавшего знаменитую в 30-х гг. XX в. «Голден Кокерелл пресс». По обоюдному согласию шрифты оставались в «Доувс пресс» у Кобден-Сандерсона до его смерти, затем должны были перейти к Эмери Уокеру (он был моложе). Достигнутое согласие было нарушено в 1917 г., когда Кобден-Сандерсон после выпуска в 1916 г. итогового каталога «Доувс пресс» утопил шрифты в Темзе. Это трудно объяснимый,

но реальный трагический факт: Кобден-Сандерсон уничтожал шрифты, сбрасывая их по ночам частями с Хаммерсмитского моста, рядом с которым была расположена книгопечатня (интересно, что все частные книгопечатни концентрировались вокруг этого района).

«Доувс пресс» использовала моррисовские принципы оформления книги, но Кобден-Сандерсон успешно провел реформу, связанную с упрощением всех книжных графических элементов. Ведущее место он отводил конструктивной основе и типографике. Так, Кобден-Сандерсон достиг более обобщенной и лаконичной графической тональности, чем Моррис. Он отказался от бордюров и орнаментальных рамок – в композиции страницы книги доминирует декоративно решенный цветной инициал. Он вытянут на всю длину полосы, точно сбалансирован с архитектурой текста, строг и лаконичен по рисунку, концентрированной энергичной линией напоминает инициал англо-ирландской рукописи VI–VIII вв. (Однажды художнику пришлось выслушать жалобы клиентов на слишком «высокую цену за слишком простой переплет», на что он возразил: «Я забочусь о сдержанности, так же как об изысканности»¹).

Но не реакция на пышно орнаментированные книги Морриса (как склонны считать многие исследователи) заставляла Кобден-Сандерсона частично видоизменять реформаторские принципы основателя «Кельмскотт пресс», а стремление вычленить кон-

структивное начало как главное звено оформления издания. Теория искусства книги, созданная впоследствии главой «Доувс пресс», детально обосновывает и объясняет этот процесс.

Некоторый отход от моррисовских принципов Кобден-Сандерсон допускал лишь в отношении иллюстративного решения. Считая, как и Моррис, иллюстрацию важным элементом книги, он, в отличие от основателя «Кельмскотт пресс», признавал ее значение в качестве комментария к тексту и являлся убежденным сторонником различных современных способов репродуцирования. «Изображения воздействуют не только на фантазию читателя (поскольку они подкрепляют силу слова), но и на его непосредственное восприятие (подобно всему арсеналу типографских средств). И здесь возникает вопрос, который время от времени смешивают с родственным ему вопросом: как выполнить иллюстрации и как воспроизвести их в издании – в виде ли гравюра на дереве, на стали или на меди, в виде ли фотографии? Вопросы эти кажутся мне хотя и важными, но второстепенными. Подлинная же суть вопроса в том, какой именно вид следует придать иллюстрации для наилучшего сочетания ее с печатным текстом. Я полагаю, что иллюстрация должна иметь строгую форму и хорошо сочетаться со структурой наборной полосы. Иллюстрация должна быть заключена в четкую рамку или выделена на белом фоне для установления ясной границы между нею и текстом; в том случае, если рамка будет снабжена украшениями, они по форме и характеру должны сочетаться как с текстом, так и с окаймленной ими иллюстрацией,

¹ Cit. ex. *Thomas A. G. Fine Books*. London, 1967. P. 110.

самой же иллюстрации должны быть присущи умеренность и сдержанность с тем, чтобы она, будучи иллюстрацией в буквальном смысле слова, лишь поясняла бы текст, а не затмевала бы его своим неумеренным великолепием», — поясняет свою точку зрения Кобден-Сандерсон².

Для книг «Доувс пресс» Кобден-Сандерсон и Уокер создали универсальный шрифт «Доувс» (подобно «Золотому» шрифту Морриса), основанный на антикве Йенсона 1476 г., но упрощенный и более округлый по рисунку (ил. 35).

В начале XX в. Кобден-Сандерсон выпустил ряд значительных изданий, блестяще продемонстрировавших возможности интерпретации принципов Морриса. Наиболее выдающимися работами «Доувс пресс» по праву считаются Библия ин-фолио в пяти томах (Лондон, 1902–1904) и «Фауст» Гёте в двух томах на языке оригинала (Лондон, 1906–1910) (ил. 36).

«„Доувс пресс“ подошла ближе, чем другие частные книгопечатни, к реализации аксиомы ее основателей о господствующем значении типографики книги», — эти слова точнее всего характеризуют деятельность книгопечатни Кобден-Сандерсона³.

К первому направлению, для которого характерно усвоение реформы Морриса без принципиального пересмотра, примыкает и деятельность некоторых

крупных профессиональных издательств, использовавших современную технику. Но лишь для наиболее значительных из них, связанных с деятельностью выдающихся художников, работавших в книге, издания «Кельмскотт пресс» стали истинно творческим импульсом. Одной из лучших книгопечатен, тяготевших к традициям У. Морриса, стала «Бодли хэд». Свое название она получила в честь знаменитой библиотеки Бодли в Оксфорде (основатель — сэр Томас Бодли), бывшей в конце XIX в. одним из центров художественно-эстетического движения.

Основанная в 1887 г. Элкином Мэтьюсом (1851–1921) и Джоном Лейном (1854–1925), фирма приобрела известность после 1892 г., когда Мэтьюс и Лейн объединили две известные типографии — лондонскую «Чизик пресс» (1869 г.) и эдинбургскую братьев Констебль (первая четверть XIX в.) (ил. 37).

«Бодли хэд» связана с изданием книг эстетического движения в Англии. Именно здесь публиковались его признанные лидеры — писатели и критики Оскар Уайльд, Эрнст Доусон, Лайонел Джонсон, Артур Саймонс. В «Бодли хэд» сохранялся «идеал гармонической книги» Морриса, вместе с тем издания отличались особым художественно-графическим стилем — более рафинированным и одновременно облегченным, освобожденным от пышной декоративности книг «Кельмскотт пресс» и в формальном плане отвечающим изысканным концепциям эстетизма⁴. Книги

² Кобден-Сандерсон Т. Дж. Идеальная, или Прекрасная книга // Книгопечатание как искусство: Типографы и издатели XVIII–XX вв. о секретах своего ремесла. М., 1987. С. 109.

³ Holbrook J. The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century. London, 1939. P. 239.

⁴ Об идентичности задач структурного конструирования, несмотря на определенные стилистические различия «Бодли хэд» и «Кельмскотт пресс», свидетельствует концепция одного из ведущих мастеров «Бодли

«Бодли хэд» выглядят определенным контрастом (но не антитезой) несколько тяжеловесному великолепию, характерному для «Кельмскотт пресс». Обычно это издания небольшого формата, вытянутые по вертикали, с лаконично решенным переплетом, во многих случаях повторяющим титульный лист. В графике соблюдается моррисовский принцип единой линейной и тональной напряженности изобразительных элементов и шрифта, но орнамент, так щедро украшавший книги «Кельмскотт пресс», почти не используется, во всяком случае, редко встречается как отдельная графическая форма — лишь в заставках и инициалах. Имеются изменения и в мотивах орнамента: «Бодли хэд» интерпретирует в основном образцы итальянского Ренессанса, почти не прибегая к средневековым декоративным источникам, что было традиционно для «Кельмскотт пресс». Композиция полосы набора, как и у Морриса, создает четкие архитектурно выверенные пропорции страницы и разворота книги. Сам шрифт в «Бодли хэд» становится более разнообразным, часто имеет и декоративные функции — это изысканные, изящные курсивы эпиграфов, подзаголовков, сносок, хранящие обаяние своевольного и быстрого прикосновения творческой руки (интерес к каллиграфии, пробужденный Моррисом, сохраняется в «Бодли хэд»).

Несколько меняется и звучание иллюстраций в общей графической системе книги по сравнению с изданиями «Кельм-хэд» У. Блэйки, созданная как парафраз моррисовской теории «современной книги» и изложенная в статье «Как делается Совершенная книга» (*Blaickie W. How the Perfect Book is Made* // *Scottish Leader*. 1899. Jan. 18).

В «Бодли хэд» иллюстрации придается более самостоятельное значение — она перестает быть только частью, хотя и значительной, всего декоративного решения. Укрупненное черно-белое пятно иллюстрации лишено обрамляющей орнаментальной вязи бордюрной рамки и контрастирует с белой гладью широких полей. Этот прием способствует созданию облегченного, «очищенного» графического облика книги, хотя и сближает иллюстрацию со станковой графикой, получившей широкое распространение в Англии рубежа XIX—XX вв. (чего Моррис, тонко чувствовавший внутренние законы книжной графики, стремился никогда не допускать).

Но несмотря на эти отклонения от моррисовских принципов, фирма «Бодли хэд» никогда не нарушала основного требования «Кельмскотт пресс» — создания книги как единого художественного организма с ярко выраженными функциями отдельных его частей; не произошло и кардинального изменения графического образа — лишь его упрощение на основе моррисовской структуры.

В «Бодли хэд» работали многие выдающиеся мастера книжной графики, связанные с эстетическим движением: Джеймс Уистлер (1834–1903), Обри Бёрдсли (1872–1898), Уолтер Блейки (1847–1928), Генри Осповат (1877–1909) (ил. 38) и ряд других. Однако парадоксальное понятие «книга для книги» не формировалось. Сама суть искусства книги — совокупностью типографических и графических средств передать образно-художественную или фактическую научную информацию, создать видимую интерпретацию литературной

идеи — противоречила этой установке. Облик книги как связующего звена между мыслью автора и восприятием читателя в большей или меньшей степени, но всегда требовал точного воплощения, прежде всего доступного читательскому кругу, каким бы избранным он ни был. Функциональность книги также не признавала графическую систему формы-парадокса. И хотя многие формальные решения отвергали традиционность с тем же элементом вызова, что и в других видах искусства, гротескный образ-парадокс как принцип создания художественного облика книги в тот период был невозможен (позднее экспрессионизм и футуризм поставят такую задачу). Лишь две английские книги 1890-х гг. могут быть названы книгами-парадоксами — «Изящное искусство создавать себе врагов» художника Джеймса Уистлера и «Саломея» Оскара Уайльда, иллюстрированная Обри Бёрдсли.

Книга Уистлера «Изящное искусство создавать себе врагов» (1890, переиздания 1892, 1904) (ил. 39–40) появилась в ходе знаменитого судебного процесса художника против Джона Рёскина (1819–1900), признанного и увенчанного славой главного национального художественного критика, который обвинил Уистлера в одурачивании публики, то есть в непрофессионализме его живописи. Действительно, выдающийся теоретик искусства не смог понять живописной реформы Уистлера. Уистлер же, глубоко задетый обвинением, решил собрать полемическую печать, сопровождавшую спор с Рёскином, и, снабдив выдержки собственной версией скандального

процесса, издать критический памфлет или саркастическую имитацию традиционной критики.

Художник облек свой намеренный вызов художественному вкусу в эпатирующую графическую форму. Книга от начала и до конца задумывалась им как единое целое. Но если подобный принцип у Морриса приводил к возрождению классических законов искусства книги, то принцип Уистлера был, как и задача его издания, разрушительным по отношению к традиции. Знаменательно, что он был разрушительным и для собственных приемов художника в книжной графике, весьма значительной области его творчества. Формат, бумага, шрифт, композиция текста в «Изящном искусстве...» были безупречны, однако демонстративно опровергались композиционные приемы книжного искусства. Так, например, бордюр составлялся из элементов текста, а не орнаментов. Это был новый образ книги — книги-парадокса, книги-сарказма. Как кульминация и камертон возникает эмблема Уистлера — мотылек с хвостом скорпиона. В графическом смысле это структурный элемент, поскольку разделяет части текста, в образном — он саркастически комментирует текст, составляя антипафосные акценты.

Книга пользовалась большим успехом среди поклонников творчества Уистлера в Англии и Франции. Близкий друг живописца С. Малларме 28 июля 1890 г. писал из Парижа:

«Мой дорогой друг.

Я бродил между Фонтенбло и Парижем. А книга ожидала меня с понедельника. Какая прелесть! Она достойна одной из Ваших рамок; а внутри — это

чистый Уистлер, ах, я ее показываю всем на свете, и все восторгаются... Шрифт – даже независимо от видоизменений разгневанного и очаровательного мотылька (иногда он меня даже пугает на своем стебельке) – шрифт создан тем же точным острием, что и Ваши офорты»⁵. А Макс Бирбом (1872–1956), известный английский художник, иллюстратор-карикатурист, писатель эстетического периода, характеризует работу Уистлера так: «...я питаю к этой книге нежность, как к цветку. На ее коричневой бумажной обложке сияют мелким курсивом буквы и позолоченный мотылек. Я ее перечитывал много раз... И каждый раз она все так же свежа... как когда я впервые ее приобрел. Как свежесорванный цветок – коричневато-желтый – с маленьким золотым мотыльком, порхающим над ним. А его внутренние лепестки, его листы изящных пропорций – так же белы и не растрепаны, точно их ни разу не открывали»⁶.

Бёрдсли, в отличие от Уистлера, не ставил перед собой задачи создания единого книжного организма, хотя бы и в декорациях разрушительного сарказма. «Саломея» Оскара Уайльда (1894) была им только иллюстрирована (ил. 41–42). Между тем издание важно именно для понимания одного из главных аспектов эстетического движения – развенчания самонадеянной мещанской морали. Уайльд создает в пьесе гротеск, своего рода перевернутую систему нрав-

ственных ценностей, эпатирующую банальную этику. Бёрдсли воплощает этот гротеск в графике книги. Блистательная в формальном отношении знаменитая бердслеевская игра черно-белых плоскостей, сочетающаяся с рафинированно-утонченной линейной структурой (гениальное использование возможностей цинкографии сыграло здесь ведущую роль), в образном плане точно отражает замысел Уайльда.

Если работы Уистлера и Бёрдсли представляли собой яркое, талантливое и во многих случаях экстраординарное воплощение принципов эстетического движения в книге (Уистлер был непревзойденным мастером оформления, а Бёрдсли – выдающимся иллюстратором), то творчество Уолтера Блейки и Чарлза Якоби выдержано в более характерных традициях деятельности «Бодли хэд». Блейки прекрасно знал все стадии художественного процесса создания книги, конструировал шрифты. Так, в 1908 г. он нарисовал знаменитый «Драйден» – скромный, легкий для чтения изящно закругленный шрифт. Название «Драйден» он получил в честь издания, где был использован: им было набрано собрание сочинений Джона Драйдена, вышедшее в «Бодли хэд» в 1908 г. Именно Блейки принадлежит создание утонченно лаконичного канона оформления эстетической книги начиная с обложки, переплета и заканчивая оформлением апрошей.

Блейки, возглавлявший когда-то печатное производство в фирме Констеблей в Эдинбурге, как и Моррис, – характерная для своего времени фигура талантливого и по-своему одержимого

⁵ Цит. по: Уистлер Д.-М.-Н. Изящное искусство создавать себе врагов. М., 1970. С. 115.

⁶ Цит. по: Уистлер Д.-М.-Н. Изящное искусство создавать себе врагов. С. 115.

идеей Прекрасной книги издателя-самоучки. Двоюродный брат Р.-Л. Стивенсона, он, казалось, перенял от знаменитого писателя склонность к смелым и рискованным предприятиям. По образованию Блейки был железнодорожным инженером и работал в Индии, после возвращения в Англию неожиданно отказался от удачно начавшейся карьеры, вошел в фирму Констеблей и приобрел известность как издатель школьных учебников. Его называли «художником-печатником». Блейки был опытным и талантливым типографом со зрелыми профессиональными убеждениями. «...Задача печатника, если он художник, состоит в том — и это важнее всего, — чтобы создать подходящую одежду для писательской мысли, физически воссоздать авторскую абстрактную идею, словом, воплотить литературную мысль в конкретную форму книги», — считал Блейки⁷.

Однако броская простота книг Блейки, издаваемых в тот период, когда «Кельмскотт пресс» находилась в зените славы, подчеркнуто контрастировала с книгами Морриса (хотя это не было намеренным вызовом, как, например, книги-парадоксы Уистлера и Бёрдсли), что приводило к определенному противостоянию двух мастеров (но значимость Морриса никогда не оспаривалась Блейки). По преданию, Моррис назвал однажды шрифты Блейки самыми уродливыми из всех, какие ему приходилось видеть, а Блейки считал, что книги Морриса — «всего лишь старин-

ные безделушки»⁸. Тем не менее Блейки использовал моррисовскую структуру книги, отличие заключалось лишь в графических приемах и носило формальный характер.

Чарлз Якоби последовательно придерживался принципов «Бодли хэд», однако его графическому почерку свойственна склонность к более консервативным художественным решениям. Очевидно, Якоби трудно было до конца отказаться от опыта, полученного еще в «Чизик пресс». Он был незаурядным теоретиком искусства книги. Его взгляды на специфику художественного конструирования в этой области, обстоятельно изложенные в труде «Об изготовлении и издании книг» (Лондон, 1891), идентичные моррисовским убеждениям, были вдохновлены лекцией Эмери Уокера, состоявшейся в 1888 г. Но, в отличие от Морриса, Якоби не был реформатором книги, хотя и обладал профессионально высоким типографским стилем.

Фирма «Бодли хэд» закончила свое существование в конце 1890-х гг. в связи с затуханием интереса к эстетическому движению. Ее мастера начали работать в других издательствах, постепенно меняя свой стиль, следуя новым веяниям времени. Картина, нарисованная одним из участников распада эстетизма, обезглавленного скандальным процессом над Уайльдом, гротескно отражает угасание движения: «Молодые люди из богемной среды обрезали свои локоны, скинули

⁷ Cit. ex.: *Nelson J. G. The Early Nineties: a View from the Bodley Head*. Cambridge, 1971. P. 32.

⁸ Cit. ex.: *Holbrook J. The Eighteen Nineties: A Review of art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*. London, 1939. P. 239, 104.

свои мягкие воротники и ринулись назад, в пригороды. Не стало больше песен о Норе с панели, не стало рапсодий о чарах рампы, не стало риторики о страстных и блудных жизнях, даже дендизм мысли и слова исчез, потому что если вы живете в пригороде, ничего не остается, как стать обычным»⁹.

С развенчанием этих идеалов угас интерес к эстетической литературе, и книги «Бодли хэд», воплотившие в себе единство моррисовского конструктивного начала и концентрированной графической изысканности, быстро теряли популярность.

Второе направление наследования моррисовской традиции в искусстве книги — углубленное овладение принципами художественного оформления изданий «Кельмскотт пресс» и подчинение их современным задачам книгопроизводства — связано прежде всего с деятельностью выдающихся частных книгопечатен «Вейл пресс», «Эраньи пресс», «Эссекс Хаус пресс» и «Пиа Три пресс».

Творчество Чарлза Рикеттса (1866–1931), Чарлза Шеннона (1863–1937), Люсьена Писсарро (1863–1944), Чарлза Роберта Эшби (1863–1942) и некоторых других художников конца XIX в. способствовало созданию нового художественно-типографского уровня искусства книги. Как и Моррис, они обладали бесценным даром творческой оригинальности, но, в отличие от него, признавали возможности печатной индустрии, раз уж она существовала, и часто работали в ней.

Следующее поколение английских книжных графиков бережно хранило в памяти имена этих художников и понимало значение сделанного ими в искусстве оформления книги: «Насколько я знаю, — признавался Джон Нэш, известный английский гравер и художник-иллюстратор, основатель «Английского общества граверов на дереве», образованного в 1920 г., — никто из нас и не подозревал, что Дюфи или Дерен когда-либо резали гравюры или иллюстрировали книги. Если мы и оглядывались назад, то только на Рикеттса и Люсьена Писсарро»¹⁰.

«Вейл пресс» была основана Чарлзом Рикеттсом и Чарлзом Шенноном. Эти художники, так же как и Моррис, разительно изменили облик книжной продукции. Безусловно, главой и художественным лидером «Вейл пресс» был Чарлз Рикеттс, профессиональный гравер по образованию, много лет работавший в «Бодли хэд» и детально изучивший особенности механизированного типографского производства. Чарлз Шеннон, прекрасный иллюстратор, всегда следовал за инициативой и идеями Рикеттса. Хотя официальной датой основания «Вейл пресс» считается 1888 г., в действительности книгопечатня обрела самостоятельность и независимость лишь к середине 1890-х гг. и просуществовала до 1903 г. Рикеттсом владела идея совмещения высокого уровня художественного оформления книги, как в частных книгопечатнях, с большими тиражами обычных типографий. Поэтому сама «Вейл пресс»

⁹ Lewis J. The Twentieth Century Book. London, 1967. P. 7.

¹⁰ Lewis J. The Twentieth Century Book. P. 162.

имела ограниченное число печатных станков (ручных, только для экспериментирования), а весь набор, включая сконструированные и отлитые по модели Рикеттса шрифты, отдавали в крупные типографии с механизированными процессами (в основном «Вейл пресс» сотрудничала с «Воллантон пресс»).

Правда, несмотря на демократические замыслы, «Вейл пресс» оставалась, по существу, книгопечатней, ориентировавшейся на специфический книжный рынок, хотя и весьма обширный. Его составляли знатоки искусства книги и слой общества, просвещенный движением «Искусства и ремесла» и эстетизмом. Книги «Вейл пресс» были не из числа мгновенно завоевавших широкую популярность, но каждая из них быстро расходилась. Это обеспечивалось как высоким уровнем художественного оформления книг Рикеттса, так и продуманной рекламой изданий, анонсами, помещаемыми в журналах (опыт «Вейл пресс» предварительной публикации аннотаций на свои издания незамедлительно переняли крупные издательства).

Принципы, положенные в основу создания книг Рикеттса, свидетельствуют об их прямом родстве с типом книг «Кельмскотт пресс». Рикеттс использовал моррисовскую конструктивную схему расположения графических элементов на странице и развороте. Так же как в «Кельмскотт пресс», в «Вейл пресс» неукоснительно оберегали единство напряженности черных и белых линий в иллюстрациях, орнаментах и текстовой массе. Правда, у Рикеттса усиливается насыщенность текстового набора,

что вызывает необходимость и в более насыщенном тоне иллюстрации. Они в «Вейл пресс» всегда интенсивны по звучанию черного пятна.

Но Рикеттс позаимствовал у Морриса лишь конструктивный принцип и идею книги как произведения искусства. Во всех важнейших элементах (шрифты и орнаменты, иллюстрации, цветовой образ набора, решение переплета) художник поразительно самобытен и современен (ил. 43–47).

Как правило, книги «Вейл пресс» небольшие по формату, легкие (Рикеттс не придавал значения качеству бумаги, переплета, стремился использовать дешевые материалы). Камертоном графического решения служит титульный лист. Переплет обычно повторяет оформление титульного листа.

Если в «Кельмскотт пресс» типы переплета (обязательно ручного изготовления) были различны даже в рамках одного издания (в зависимости от «адреса» книги, не говоря уже о ее функции), то «Вейл пресс» тяготела к универсальности. Переплет Рикеттса, наметившего современный образ этой структурной части книги, представляет собой изящно декорированное покрытие сброшюрованного текста, интенсивное по цвету. Картонные переплеты «Вейл пресс» славятся разнообразием орнамента, как правило, занимающего все поле и напоминающего набойку, по мотиву близкую итальянскому ренессансному декору или стилизованному восточному орнаменту, графическим образам персидской миниатюры.

Художник резко повысил роль колофона: переместив сюда часть инфор-

мации с титульного разворота, облегчил графический строй его оформления.

Иллюстрация занимает существенное место в образном и графическом строе книг «Вейл пресс», но подход к ней иной, чем у Морриса. Если в «Кельмскотт пресс» она понималась как образно-ассоциативная интерпретация литературной основы произведения, то Рикеттс создавал иллюстрации, конкретно отражающие сюжет.

Орнамент включается в эту образную канву своими острыми графическими формами, детали теряют плавную величавость округлых завитков и изгибов, характерных для «Кельмскотт пресс». Резкие, незавуалированные переходы от одного элемента к другому создают упруго-концентрированную орнаментальную структуру, типичную для ар нуво. Экспрессивные по рисунку орнаменты всегда основаны на реальном природном мотиве: фиалки, дикие маки, анютины глазки, жимолость — излюбленные растительные рапорты Рикеттса.

В таких великолепных изданиях, как «Дафнис и Хлоя» Лонга (Лондон, 1893) и «Геро и Леандр» Марло (Лондон, 1894), соединение ярко выраженного эмоционального образного начала со строгой и безукоризненной архитектуроникой создает облик книги, близкий художественному мироощущению XX в.

Принципиально новым стало введение в практику книгопечатания трех шрифтов, нарисованных Рикеттсом: «Вейл» (ил. 46), «Эйвон» и «Королевский» (ил. 47). Следуя своему замыслу создания удобной для чтения книги, художник сконструировал ясно читаемые шрифты: его буквы весомы и округлы,

межбуквенные расстояния предельно (но так, чтобы не потерялась слитность слова) увеличены, сокращен контраст между инициалами и строкой, что усиливает горизонтальную композицию строки. Наиболее полно этот принцип выражен в шрифте «Вейл» («Эйвон» — его уменьшенный вариант). В «Королевском» Рикеттс вводит контрастное сокращение дуг и вертикальных основ рисунка буквы и добивается повышенной напряженности ритма набора. Однако именно смелая экспрессивность, придававшая особое своеобразие этому шрифту, впоследствии была раскритикована знаменитым Гауди, называвшим шрифты Рикеттса «демонстративными»¹¹.

Необычным было и смелое введение цвета в текстовый набор — Рикеттс часто печатал свои курсивные шрифты в охристых, травянисто-зеленых тонах, встречаются красный и синий цвета. Это повышает декоративное звучание типографики. Так, например, набрано знаменитое издание О. Уайльда «Сфинкс» (Лондон, Вейл пресс, 1894).

«Вейл пресс» удалось создать стиль книжного оформления, отличающийся особой выразительностью и художественной образностью благодаря творческому развитию принципов, положенных в основу своих реформ.

В «Вейл пресс» с Рикеттсом и Шенноном сотрудничали многие крупные мастера книжной графики: Томас Стёрдж Мур (1870–1944), Лоуренс Хоусман (1865–1959) и некоторые другие. При всем своеобразии и индивидуальности творческих

¹¹ Goudy F. W. Typologia. Los Angeles, 1977. P. 142.

манер они неуклонно придерживались принципов Рикеттса и работали в основном в иллюстрации.

«Вейл пресс» внесла значительный вклад и в формировавшуюся теорию искусства книги. В 1899 г. Рикеттсом и Шенноном была выпущена серьезная работа по основам художественного конструирования и оформления книги «В защиту возрождения печати», не потерявшая актуальности и в наши дни.

Новаторской в художественном отношении была деятельность небольшой книгопечатни «Эраньи пресс» (1894–1914) (ил. 48–49), основанной Люсьеном Писсарро (сыном Камилля Писсарро). В 1890 г. он уехал из Франции в Лондон, считая, что именно в Англии наступает время возрождения авторской гравюры на дереве как самостоятельной области графического искусства. Ученик Аугуста Лепера, известного французского гравера и поборника этой идеи, он был, как и многие импрессионисты и постимпрессионисты, страстно увлечен ксилографией. Во Франции попытки Писсарро гравировать успехом не увенчались: его свободная графическая манера, включавшая изысканные орнаментально-декоративные приемы, не соответствовала традиционному академическому стилю, принятому в оформлении и иллюстрациях журналов и еженедельников, а Л. Писсарро начал работать во Франции именно в журнальной графике. Появление его гравюр в этих изданиях вызвало бурю протеста, что, несомненно, повлияло на принятие решения об отъезде в Англию.

В Лондоне первые гравюры Л. Писсарро для книг вышли в «Вейл пресс»: очевидно, тогда же под влиянием Рикет-

тса сформировалось и решение об организации собственной типографии. Дружеские отношения и профессиональный контакт между Рикеттсом и Писсарро были прочными и длительными, несмотря на различие творческих манер и принципов оформления книги. Первые 16 книг Писсарро были изданы у Рикеттса, набраны его шрифтами и выпущены с маркой «Эраньи пресс».

Через четыре года после переезда в Лондон Писсарро, прочно обосновавшийся на новом месте (он женился на Эстер Бенсусан, английской художнице-любительнице, также работавшей в гравюре на дереве), открыл свою книгопечатню, названную Эраньи в память о нормандской деревушке, где он часто писал этюды вместе с отцом. Книгопечатня размещалась в районе Хаммерсмит на западной окраине Лондона, недалеко от знаменитого Ред-хауса, дома Морриса. «Эраньи пресс» была крохотным предприятием с одним ручным прессом, где Писсарро работал вдвоем с женой. Книгопечатня годилась лишь для творческого экспериментирования и выпуска изданий крайне ограниченными тиражами. Поэтому Писсарро нередко передавал подготовленные в «Эраньи пресс» издания для печатания в более крупные типографии. Тем не менее она сыграла значительную роль в формировании облика английской книги XX в. Писсарро предложил свой художественный принцип графического оформления. Конструктивно-композиционная структура книг «Эраньи пресс» строилась на изысканной разработке бордюров, инициалов, пунктуационных знаков и других декоративно трактуемых типограф-

ских акцентов. Писсарро не предлагал, как Рикеттс, новых организационных схем, а лишь четко следовал принципам Прекрасной книги на новом этапе ее развития. Снижение роли орнамента в архитектонике страницы, стремление к четкой лаконичности его форм, придание отдельным видам текстового набора декоративного значения (Писсарро, так же как и Рикеттс, охотно использовал курсивный рисунок шрифта) – приемы, характерные для «Эраньи пресс», которые существенно отличались от «Кельмскотт пресс». Роль иллюстрации в общем графическом решении книг Писсарро менее значительна и более декоративна, чем в изданиях «Вейл пресс». Ксилографическая иллюстрация – важнейший цветовой акцент страницы, лейтмотив орнаментального оформления. Она часто принимает форму виньетки, свойственную скорее французской книге.

В основе книг Писсарро лежит простая и ясная линейно-графическая схема, далекая от тревожно напряженной рикеттсовской и основательно-великолепной моррисовской. При этом образно-линейная структура изданий «Эраньи пресс» не менее эмоциональна, чем у Рикеттса, но эта эмоция поэтично сентиментальна, в ней нет обнаженной страстной энергии, нет экспрессии внутреннего развития. Во многом это ощущение достигается самой линией резца Писсарро: она живая, плотная и сочная, что в то время было необычным в ксилографии, исключая, правда, так называемые рыночные гравюры – искусство «примитива». Но наиболее значительным в работе Писсарро было применение цвета, уже давно почти не исполь-

зовавшегося в английской ксилографии. Художник унаследовал от отца чувство цвета и стремление прежде всего к живописному началу. Он хотел обогатить традиционный черно-белый графический язык английской книги. Поэтому основной задачей «Эраньи пресс» становится введение цветной гравюры в иллюстрации и орнаменты.

Сама по себе техника цветной ксилографии Писсарро была незамысловата, хотя и редка для Англии 1890-х гг.: он печатал с четырех-пяти досок, применяя в качестве основного цвета линии рисунка темно-зеленый, а не черный. Но иногда доски накладывались одна на другую, благодаря чему в оттиске создавался особый, чуть приглушенный, смазанный тон, нежная затемненность цвета. В цветных ксилографиях книг Писсарро чувствуется свобода и гибкость тонального развития, рожденные импрессионистическим видением, воспитанным во Франции. В их стиле можно ощутить различные влияния: виртуозной линейно-штриховой французской резцовой гравюры конца XVI – XVII в., японских укиё-э сдержанно-изысканных цветов, в ту пору «открытых» Европой, и чисто английской безупречности конструктивного построения линейно-плоскостных элементов. Писсарро вводил цвет в текстовый набор и даже применял печать на цветной бумаге. Тонкие градации синих, серых и зеленых тонов в иллюстрациях и интенсивные акценты пламенеющих и изумрудно-зеленых в буквенных элементах составляют палитру Писсарро – оформителя и иллюстратора книги. Лучшие издания «Эраньи пресс» свидетельствуют о его поразительном чувстве

цвета (см.: Раст М. Королева рыб. Лондон, 1894).

Писсарро оставался прежде всего живописцем в книге, поэтому вся художественная конструкция его изданий, по существу, компилятивна по отношению к уже созданному в английской книжной графике, хотя и говорит о его своеобразном и ярком даровании в этой области. Так, с 1894 по 1903 г. он набирал текст шрифтом «Вейл» Рикеттса. Лишь в 1904 г., когда Рикеттс закрыл «Вейл пресс» и выбросил шрифты в Темзу (драматическое предвосхищение финала «Доувс пресс»), Писсарро начал работать над собственным шрифтом. Нарисованный им самостоятельно «Брук» (ил. 48) интерпретировал шрифт, сконструированный Рикеттсом, и отличался более контрастным сочленением закругленных и линейных элементов, которое делало более декоративным ритм строки текста (свое название шрифт Писсарро получил в честь дома художника в Стамфорд Брук).

В «Эраньи пресс» печатались в основном книги на французском языке, значительная часть их распространялась на континенте, в первую очередь во Франции, что способствовало широкому знакомству страны с искусством английской книжной графики и упрочению англо-французских художественных связей, получивших значительное развитие к концу XIX в. Среди этих изданий (32 наименования) были французская классика, народные французские сказки в обработке Ш. Перро и английские сказки (последние предназначались, впрочем, скорее для взрослых, чем для детей), французская поэзия эпохи Возрождения, современ-

ная беллетристика (преимущественно английская). Плодотворная деятельность «Эраньи пресс» прекратилась в 1914 г., так как с началом Первой мировой войны усложнились связи с Францией, и более не возобновлялась.

Интересный аспект развития традиций «Кельмскотт пресс» в искусстве книги отражают издания «Эссекс Хаус пресс», организованной Чарлзом Робертом Эшби в 1898 г. и просуществовавшей до 1906 г. Эшби – архитектор и дизайнер, характерная для эпохи ар нуво творческая личность. Он разделял теоретические художественные взгляды основателя «Кельмскотт пресс» в области книжного искусства. Его изданиям присуща строгая конструкция целостного книжного организма, восходящая к гармоничной архитектонике моррисовских книг.

Любопытен в формальном отношении излюбленный тип иллюстрации, используемый в книгах «Эссекс Хаус пресс» (ил. 50). Эшби – превосходный мастер архитектурного пейзажа. Острый ракурс, контрастное соединение фигур первого плана со стремительно развивающейся перспективой (отчасти этот прием Эшби напоминает панорамные гравюры XVIII в., но интерпретирован более камерно) – принципы построения художником пространства иллюстрации. Эшби умеет создать волшебно отстраненный от обыденности и в то же время реальный мир и вписать его в строгую систему оформления книги. Вместе с тем «Эссекс Хаус пресс» отличается непринужденная, легкая условность рисунка.

Иллюстративное решение Эшби удачно соединял с орнаментальным, ис-

пользуя единство линейной напряженности графической формы. Прихотливое сочетание различных заимствований, типичное для ар нуво, определяет мотивы орнамента. Характер его рисунка – беспокойного, прерывистого, контрастно напряженного – рождает тревожно-извилистую экспрессивную линейную основу. Эта графическая манера также ощутима в единственном шрифте Эшби, сконструированном им для «Эссекс Хаус пресс», – «Эндеуар» (*ил. 51*).

Инициалы, элементы декоративного оформления, а также экслибрисы, нарисованные остро выразительной и лаконичной линией, всегда точно соотносены по характеру, но лишены историзма, часто ощутимого у Морриса. Этот принцип еще более повышает художественный уровень книг Эшби (Псалтырь, или Псалмы Давида. Лондон, 1902; Голдсмит О. Покинутая деревня. Лондон, 1904).

В 1899 г. Джеймсом Гатри (1874–1952) была организована фирма «Пиа Три пресс», которая выпускала книги вплоть до конца 1930-х гг. Сохраняя моррисовские формы художественного ремесленного труда, Гатри много работал в технике цветной ксилографии, используя способ печати на торцовой грушевой доске, изобретенный еще Томасом Бьюиком. Гатри практиковал издание книг необычного формата – вытянутого по горизонтали, часто применял цветную бумагу, в текстовом наборе – разнообразные градации синего (*ил. 52*), сознательно исключая или сводя

на нет черный (принцип, подсказанный работами Писсарро). Иногда он включал в оформление элементы ручной раскраски. Иллюстрации, шрифт и орнамент в «Пиа Три пресс» имитировали народные формы искусства, намеренно создавались в стиле примитива.

Яркие вехи в искусстве детской книги составляли произведения выдающихся мастеров английской книжной графики рубежа веков Уолтера Крейна, Артура Рэкхема (1867–1939), Уильяма Робинсона (1872–1944), Эдмунда Дьюлака (1882–1953) и многих других, внесших свою лепту в развитие искусства книги на основе усвоенного от Морриса понятия цельной Прекрасной книги (*ил. 53–57*).

Весьма своеобразно усваивала и применяла опыт частных книгопечатен творческая школа Глазго, экстравагантно-рафинированная, наиболее близкая к классическому пониманию ар нуво, принятому на континенте, блиставшая такими именами, как Чарлз Макинтош (1868–1928), Талвин Моррис (1865–1911) и, безусловно, Джесси Кинг (1875–1949) (*ил. 58*). Однако эта школа, возникшая на пике моды на ар нуво, к концу первой четверти XX в. перестала привлекать внимание, и влияние ее постепенно стало затухать.

Так, в панораме искусства книги Англии конца XIX – начала XX в. ясно видны монументальные вехи – «Кельм-скотт пресс» и другие выдающиеся частные книгопечатни.

Глава IV

Три выдающихся издания Англии конца XIX века

Галерея памятников искусства книги Англии рубежа XIX и XX столетий обширна. Среди них есть подлинные шедевры, оставившие яркий след в истории английского искусства. Это работы Морриса, Бёрдсли, Крейна, Рикеттса, Писсарро, Крэга, Эшби, Кобден-Сандерсона и других великолепных мастеров.

В рамках общего движения к современной книге, заданного Моррисом, возникали различные варианты творческой модификации найденных им законов.

В трех выдающихся изданиях этого периода наиболее четко выкристаллизовались перспективы дальнейшего развития книгоиздания.

Сочинения Джеффри Чосера в оформлении Уильяма Морриса

Классически завершенным выражением реформы книги, осуществленной Уильямом Моррисом, стало издание Сочинений Чосера, выпущенное в «Кельмскотт пресс» 8 мая 1896 г., за несколько месяцев до смерти художника (Моррис умер 3 октября).

Значение этой знаменитой работы необычайно велико: восхищенно встреченная современниками художника как знамение новой культуры книжной графики, она по-прежнему остается одной из вершин национальной художественной школы и памятником европейского масштаба. Недавно Бернард Шоу, посетивший парижскую студию Родена, преподнес ему от имени Англии Сочинения Чосера в оформлении Морриса со словами «это достойный дар

для великого художника»¹. Во второй половине XX в. перед английскими учеными была поставлена задача выбрать из книжного наследия Англии издание, которое стало бы краеугольным камнем английского раздела собрания новой библиотеки столицы Японии, формировавшейся взамен уничтоженной землетрясением 1923 г. библиотеки Императорского университета. Выбор пал на Сочинения Джеффри Чосера — уникальное издание, оформленное великим Моррисом.

В Сочинениях Чосера Моррис — книжный дизайнер предстает в совершенстве подлинного таланта, знаменующего новый рубеж в искусстве. Чосер был всег-

¹ Cit. ex.: *Thomas A. G. Fine Books*. P. 108.

да одним из самых мощных и величественных источников, питавших воображение Морриса еще со времен безудержного чтения в Бодлианской библиотеке. Чосер вдохновлял художника, называвшего его Учителем, пробуждая стремление создавать образно-преемственное, но не подражательное искусство. Моррис-писатель посвящает Чосеру свои самые тонкие и поэтичные произведения – «Жизнь и смерть Ясона» (1867) и «Земной рай» (1868–1870). Моррис как мастер книги в расцвете своего творчества отдает дань гению Чосера. Сочинения Чосера, вышедшие в «Кельмскотт пресс» 8 мая 1896 г., – это памятник, созданный Моррисом своему Учителю.

После тщательного изучения литературного наследия великого поэта художник останавливается на принадлежавшем графу Эллесмерскому варианту текста, который был проанализирован и выверен Уолтером Уильямом Скитом (1835–1912), профессором англо-саксонской литературы в Кембридже. (Этот же вариант был использован в оксфордском издании произведений Чосера.) Чистота и свежесть оборотов староанглийского языка, их живой реализм, лишенный ложной приподнятости и надуманной изысканности, сохранившиеся в этой версии Сочинений Чосера, были наиболее близки Моррису-художнику, даже в самых сложных изобразительных решениях стремившемуся к ясному и непредвзятому соприкосновению с ушедшей эпохой².

² Более 60 манускриптов, представляющих собой различные варианты произведений Чосера, известны в литературоведении. Многие из них дошли до времени Морриса частично, многие были искажены позднейшими переделками и толкованиями. Изучением творче-

Собрание сочинений Чосера должно было стать сороковым по счету изданием «Кельмскотт пресс». Время трудных и напряженных поисков языка книжной графики осталось позади, работа продвигалась по проторенному практикой пути: создание четкого замысла цельного облика книги, подбор необходимых материалов – бумаги, краски, резцов и т.п. И хотя Джозеф Батчелор и выпускает в конце 1893 г. специальную новую бумагу для Сочинений Чосера – «Окунь», техническая подготовка к этому изданию не представляла такой сложности, как в период организации «Кельмскотт пресс». Лишь приобретенное благодаря богатой творческой практике свободное владение искусством книжной графики и глубокое знание технологических типографских процессов позволили Моррису выполнить огромный объем работ по оформлению собрания сочинений Чосера.

Образ книги тесно связан с предыдущими изданиями «Кельмскотт пресс», но вместе с тем многое выделяет Сочинения Чосера из галереи традиционных произведений Морриса-художника. Это поразительное сочетание торжественности монументального кодекса и ювелирно-виртуозной материализации поэзии в мельчайших элементах книжной структуры, проникновенное единение в графической манере творческой страстности и стремления

ства Чосера и восстановлением его истинного наследия занималась в Англии специальная научная организация «Общество Чосера», предложившая после исследования считать экземпляр, принадлежавший графу Эллесмерскому, наиболее близким к первоисточнику.

к величественной классичности, присущие натуре художника. Подобные качества не находили в прежних работах «Кельмскотт пресс» столь мощного и цельного выражения.

Издание Сочинений Джеффри Чосера в «Кельмскотт пресс» возникает как бы в столкновении двух временных пластов: литературы позднего английского Средневековья, старающейся раздвинуть свои пределы и услышать неясные еще звуки будущего Возрождения, и искусства английского модерна, настойчиво устремляющего свой разочарованный взор вглубь ушедшей эпохи в поисках исчезнувшей гармонии жизни. Так рождается вневременной союз поэтической мысли и художественного образа, воплощенный в графическом облике книги.

1 августа 1894 г. художник начинает этот труд (мысль об издании Чосера не покидала Морриса еще с октября 1891 г., когда он только приступал к работе над первыми книгами в своей типографии). Моррис избирает традиционный для «Кельмскотт пресс» орнаментально-декоративный принцип интерпретации литературы, распространявшийся и на решение иллюстрации.

Уменьшенный вариант шрифта «Троя», впервые появившийся в «Истории Трои» в оглавлении словаря, избирается Моррисом как основа (отныне он будет называться «Чосеровским») (ил. 60). Графика шрифта приближала произведения Чосера к читателям конца XIX в. В образном же отношении «Чосеровский» становился определяющим художественным началом, им набрана вся книга, за исключением загла-

вия. Крупный вариант шрифта «Троя» здесь использовался в качестве яркого акцента декоративного оформления, оставаясь верным характеру и ритму текстовой массы. Так Моррис следовал принципу книги «прекрасной за счет одной лишь своей типографики».

Рисунок шрифта поддерживался и орнаментальным оформлением. Оно необычайно изысканно и разнообразно по типам, но не несет самостоятельного смыслового содержания. «...Декоративное оформление не предназначалось быть ни иллюстративным, ни символичным – просто декорация и ничего больше»³. Графическое оформление должно было четко передавать структуру литературного произведения. Такой замысел определил декор титульного листа и шмуцтитулов перед каждым произведением (ил. 59). Бордюрные рамки, заключавшие страницу, и бордюры вокруг иллюстраций – наиболее крупные элементы графического оформления Сочинений Чосера (ил. 61, 62, 64–66).

Изысканный тонкий орнамент, нарисованный смелой и уверенной гибкой линией, то вьющейся кружевом виноградной лозы, то ломающейся острыми зубцами лепестков дикой гвоздики, то застывающей в монументальных волнах листьев аканта, наполняет книгу.

Графика декоративных элементов титульных листов кельмскоттовского Чосера тесно связана с графикой текста. В ней орнамент брызгами тончай-

³ Sparling H. H. The Kelmscott Press and W. Morris. P. 67.

ших форм рассыпается по шрифтовой массе. Это инициалы-слова и просто инициалы. Инициалы-слова начинают собой каждое новое произведение (ил. 59). Они графически скомпонованы как прямоугольник высотой в 18 строк и шириной в колонку, заполненный орнаментом и буквами. Начальную букву слова-инициала, в свою очередь, покрывают тончайшие линейные орнаменты, состоящие из самых простых мотивов – дубовых и акантовых листьев. Поле слова-инициала локально, без выраженного движения графических форм (этот прием, направленный на равномерное распределение декоративных элементов на плоскости, уже использовался Моррисом в создании обоев).

Меньшие по величине орнаментальные вставки украшают инициалы и выделяющие красные строки апроши. Инициалы для Сочинений Чосера в соответствии с размерами разделяются на четыре типа – высотой в три, четыре, шесть и десять типографских строк. Орнаменты трехстрочных, а в некоторых случаях и четырехстрочных инициалов просты и напоминают незатейливые лаконичные образцы, использовавшиеся Моррисом в публицистической печати. Чуть изогнутые дубовые листья, округлые желуди, очерченные упругой линией, – эти образительные мотивы прослеживаются еще в графических решениях социалистических воззваний и документов 1880-х гг.

Шестистрочный инициал, обрамленный рамкой, часто включает более активные орнаментальные вкрапления:

вьющиеся побеги винограда, прихотливо изогнутые стебли дикого тюльпана переплетаются с рисунком букв и создают яркий декоративный акцент текстовой массы страницы.

Самыми крупными текстовыми инициалами были десятистрочные – они открывают собой новую главу. Более сложный и утонченный, чем в шестистрочных, орнамент их фонов вызывает в памяти особо изысканные мотивы обоев и тканей Морриса (обои «Дикий тюльпан», «Листья аканта»).

Однако орнаментальные вставки, бордюры, декоративно решенные инициалы-слова и инициалы-буквы, сам шрифт не исчерпывают оформление кельмскоттовского Чосера. Для этого издания Эдвардом Бёрн-Джонсом (1833–1898) были созданы 87 иллюстраций. К 1896 г. в «Кельмскотт пресс» уже полностью сформировались графические приемы исполнения иллюстраций.

Иллюстративный принцип Сочинений Чосера – образная интерпретация литературной идеи, где реальный сюжетный момент лишь просвечивает сквозь символическую дымку. Иллюстрации, по замыслу Морриса, тесно связаны с орнаментальным решением, но при этом обладают и самостоятельностью графического языка, окрашенного ярко выраженным индивидуальным творческим началом Бёрн-Джонса (ил. 64–66).

«...Иллюстрации произведения должны соединять в себе образы всего листа: они должны быть декоративными по характеру, глубоко и прочно связаны с природой шрифта и так же, как орнамент,

должны найти свое место в тексте, а не отрываться от него, как это происходит во многих современных *livres de luxe*»⁴.

Моррис ведет за собой Бёрн-Джонса и сам процесс вхождения иллюстрации в композицию листа подчиняет строгим архитектурным законам. «Вот по крайней мере четыре требования, которые надлежит считать основными в иллюстрировании печатного текста:

а) в иллюстрации не должно быть линии, значительно более тонкой, чем самая тонкая, и более толстой, чем самая толстая в рисунке тела буквы;

б) в иллюстрации должно быть достигнуто приблизительно то же отношение черного и белого тонов на каждом квадратном дюйме рисунка, как и на каждом квадратном дюйме печатной массы;

в) характер и тональное звучание линий рисунка должны повторять шрифтовые линии или подыгрывать им;

г) иллюстрация должна быть заключена в рамку или определенный контур»⁵.

Этот прием заставлял иллюстратора подчиняться замыслу и художественной манере декоратора книги, а им всегда оставался сам Моррис.

Бёрн-Джонс полностью принимал роль, отведенную Моррисом иллюстрации, передающей смысл текста и композиционно входящей как равнозначная выразительная часть в графику листа.

Схожесть графических стилей мастеров этой книги не случайна. Эдвард Бёрн-Джонс, знавший Морриса с оксфордской студенческой скамьи, при всем отличии их творческих темпераментов (пассивно-грустное восприятие мира одного и созидательный оптимизм другого) оставался близким основателю «Кельмскотт пресс» по художественным убеждениям и пониманию практических задач искусства, а совместная деятельность в оформительской фирме Морриса и «Кельмскотт пресс» способствовала выработке прочных навыков творческого взаимодействия.

Своеобразен метод сотрудничества двух художников при издании Сочинений Чосера. Бёрн-Джонс выполнял карандашный рисунок, затем переводил его в тушевой, дорабатывал в направлении большей формально-плоскостной условности и переводил на дерево. Далее начинался процесс гравирования. Как правило, гравировал сам Моррис. Работа шла очень трудно и медленно. «Мы еще 20 лет проторчим на этом месте, чтобы довести все до конца», — жаловался он⁶.

Требования основателя «Кельмскотт пресс», ставившие определенные рамки иллюстратору, были легко усвоены Бёрн-Джонсом. Хотя образы его иллюстраций обусловлены собственным символическим видением сюжета, они не доминируют на странице: им отводится половина ее плоскости, заключенной в орнаментальную рамку, а другая половина принадлежит тексту.

⁴ *Sparling H. H. The Kelmscott Press and W. Morris. P. 88.*

⁵ *Cit. ex.: Sparling H. H. The Kelmscott Press and W. Morris. P. 88.*

⁶ *Cit. ex.: Henderson Ph. William Morris: His life, work and friends. London, 1967. P. 341.*

Изображения литературных героев всегда монументальны, занимают собой почти всю высоту иллюстрации. Этот прием уже использовался в книжной графике прерафаэлитов. Перспектива изображения развертывается от фигур вглубь листа, но построение ее всегда условно: использование перспективы, принятое в эпоху Ренессанса, создавало бы ненужное ощущение глубины, и иллюстрация «прорывала» бы плоскость страницы. У Морриса и Бёрн-Джонса ось перспективы меняет свой угол, теряет свою горизонтальность, поднимается более вертикально – и изображение становится сжатым, пространственно ограниченным и условным. Пейзажные дали и анфилады почти не встречаются в иллюстрациях кельмскоттовского Чосера. Художник использует каждый предмет, помогающий удержать глаз близко к плоскости страницы. Переплетающиеся ветви деревьев, густые, непроходимые чащи, травы и цветы, покрывающие землю, птицы, порхающие в воздухе, стены – все декоративно трактованные элементы пространства призваны орнаментальным ковром закрыть некоторую неизбежную глубину изображения и создать плоскостную поверхность черно-белых линий рисунка.

Иллюстрации Бёрн-Джонса говорят языком орнаментально-декоративной графики. «Рембрандт рисовал дома и деревья так, как если бы они были человеческими существами, Моррис же всегда стремился изобразить людей, как цветы», – эти слова очень верно определяют сущность орнаментальной трансформации фигурных изображений

в кельмскоттовском Чосере⁷. Бёрн-Джонс гибко и тонко следовал замыслу Морриса. В иллюстрациях человек и среда растворяются друг в друге и в общем декоративном и графическом звучании. Условны позы печальных и страдающих рыцарей и загадочно прекрасных дам, передается лишь образ и характер движения, а не буквальная анатомическая конструкция. Условны чащи, травы и цветы, они принадлежат фантастическому природному миру орнаментов Морриса. Линия рисунка Бёрн-Джонса, детализированная в живописи, здесь становится обобщенной и приобретает лаконизм и символичность. В торжественном ритме струятся пышные одежды дам, почти параллельно им вздымаются из земли стволы деревьев сказочных лесов, и на этом монументальном поле плоскостных линий возникает кружево мелких иллюстративных деталей. Все, что может дать повод для орнаментального истолкования, преобразуется художником. Прихотливо выющиеся края одежд, волнистые, как изгибы виноградных лоз, струи волос, филигранная листва деревьев, сама земля, где ступают герои Чосера, с ее нитями отдельных травинок и брызгами рассыпанных цветов – весь рисунок Бёрн-Джонса рождает орнаментальную выразительность иллюстрации, максимально приближенную к образности орнаментов Морриса.

Иллюстрации имеют и прямые аналогии со многими декоративными работами Морриса: обоями, тканями, изразцами и коврами. Наиболее

⁷ Clutton-Brock A. Essays on art. London, 1928. P. 69.

приближенные к книжной иллюстрации по принципиальной задаче – орнаментации плоскостной поверхности, они и были основными источниками графических решений Бёрн-Джонса. Так, в иллюстрации титульного листа Сочинений Чосера острые резные листья розовых кустов, оплетающих низкую деревянную ограду, вызывают в памяти одни из первых обоев Морриса – «Шпалеры роз». Птицы, как рассыпанные бусы, на обнаженных, с редкими крупными листьями, ветвях дерева ассоциируются с другими обоями Морриса – «Земляничник вор». Любимый мотив Морриса – маленький кустик диких маргариток, всею возникающий из земли, встречался и в изразцах, и в обоях художника. В иллюстрациях Бёрн-Джонса эти маргаритки кружевным графическим пятном оттеняют линейную гладь трав. Непроницаемая, сказочно-таинственная сеть морщинистых древних стволов деревьев, появляющихся в иллюстрациях Бёрн-Джонса, преграждает взгляд так

же, как и стена загадочных голубых лесов шпалер Морриса.

В каждой из 87 иллюстраций кельмскоттовского Чосера можно найти трансформированные образы Морриса – мастера декоративно-прикладного искусства. Единство иллюстраций и декоративного решения в художественном оформлении этого издания создавало цельную книгу.

Собрание сочинений Чосера, изданное Моррисом в «Кельмскотт пресс», остается наиболее полным и ярким воплощением его новых художественных принципов создания книги. Здесь отражены лучшие традиции «Кельмскотт пресс» и намечены пути развития книжной графики. Будущие завоевания в искусстве книги Англии свершатся после этой прославленной работы: окончательно сформируется облик книги XX в., появятся новые писатели, новые художники и новые читатели. А чарующее искусство Морриса навсегда останется знаменательной вехой в истории книжной графики.

«Смерть Артура» Томаса Мэлори в оформлении Обри Бёрдсли

Это двухтомное издание уникально и как литературная публикация, и как памятник искусства книги переходного момента от художественной концепции Морриса, родившейся на пороге модерна, к зрелой образной системе, связанной с «эстетическим движением» и течением искусства модерна, объединенными стремлением к «новой типографии».

«Смерть Артура» – одна из жемчужин английской литературы, клас-

сическое произведение Средневековья, вобравшее в себя поэтические легенды многих поколений разных западноевропейских народов. Книга английского писателя XV в. сэра Томаса Мэлори, напечатанная в 1485 г. Уильямом Кекстоном, знаменитым лондонским печатником, представляет собой рыцарский роман «бретонского цикла», все еще тесно связанный с кельтской мифологией, но уже целиком прони-

занный идеями XV в. Мифологизированный в духе куртуазности мир артуровских легенд, сформировавшийся на исходе Средних веков, вошел в английскую литературу как богатейшее творческое достояние.

Особенно часто встречаются поэтические интерпретации сюжетов «Смерти Артура» в XIX в. Это существенная часть общего интереса к истории Средних веков, характерная для эпохи романтизма на всех его стадиях. Мир артуровских легенд остался модным художественным импульсом и к концу XIX в. Поэтому желание Дж. Дента, главы одной из крупнейших в Лондоне издательских фирм, специализировавшихся на выпуске массовых коммерческих книг, напечатать подлинный текст кекстоновского издания было естественно с точки зрения соответствия литературы вкусам своего времени и обещало коммерческий успех. Публикация модного романа нуждалась в модном художнике – Дент прекрасно понимал, что после популярности книг «Кельмскотт пресс» любое массовое издание на средневековую тему следовало оформлять в моррисовском стиле. Опытный и талантливый книжный издатель, он хотел и технически мог, заменив дорогостоящие, ручного производства гравюры на дереве цинкографией, создать подобие Прекрасной книги «Кельмскотт пресс», только относительно дешевое. И для оформления такого издания – недорогого в изготовлении, предназначенного для широкой продажи, – Дент искал художника, способного решить поставленную задачу за гонорар, принятый в коммерческих издательствах.

Таким художником оказался двадцатилетний Обри Бёрдсли, в то время клерк одной из контор Лондона, едва начинавший пробовать свои силы в качестве журналиста и художника. Ни Бёрдсли, ни тем более Дент не предполагали тогда, что «Смерть Артура» станет выдающимся памятником искусства книги Англии конца XIX в., а сам художник войдет в историю как один из наиболее ярких и своеобразных мастеров – создателей нового стиля.

Обри Бёрдсли лишь в 1888 г., после окончания школы в Брайтоне, обосновался в Лондоне. Несмотря на блестящие способности к рисованию, проявленные в школе (особенно к рисунку-шаржу, рисунку-скетчу), он не получил специального художественного образования. Только с момента встречи с Бёрн-Джонсом, в чью мастерскую ему удалось попасть в июле 1891 г., Бёрдсли по рекомендации знаменитого художника в течение года посещал вечерние классы в Вестминстерской школе искусства.

Обри Бёрдсли хорошо знал творчество прерафаэлитов и серьезно увлекался этим направлением в искусстве. Особенная слава сопутствовала живописи Бёрн-Джонса, получившего в 1888 г., как раз в год появления Бёрдсли в Лондоне, титул баронета за художественные заслуги. Это была живопись утонченная, хотя и более понятная рядовому зрителю своей тревожной ностальгией образов, чем россеттиевские грезы. В Лондоне Бёрдсли мог видеть живопись прерафаэлитов на многих выставках и музейных экспозициях, в частности в Национальной

галерее и галерее Grosvenor, что произвело на него сильное впечатление и побудило пойти в студию Бёрн-Джонса, слышшую открытой для публики. Придя же 12 июня 1891 г. в его мастерскую, Обри и Мэйбл Бёрдсли (сестра Обри) получили отказ на просьбу о посещении, впрочем, тут же сменившимся приглашением войти: Бёрн-Джонс, увидев из окна удаляющуюся пару, был поражен и очарован медно-рыжими волосами девушки. Встреча состоялась и во многом определила дальнейшую, к сожалению, очень краткую жизнь Обри Бёрдсли (он умер, не достигнув 26-летнего возраста). «По чистой случайности у меня оказались при себе лучшие рисунки», – вспоминал Обри⁸. Эти «лучшие рисунки» понравились Бёрн-Джонсу, хотя, разглядев в Бёрдсли незаурядный талант, художник ошибся, предрекая ему славу живописца. Известны только две живописные работы Бёрдсли (в коллекции галереи Тейт и собрании Р.-Э. Уокера, Лондон). Знаменательно, что тогда же в мастерской Бёрн-Джонса Бёрдсли познакомился с Оскаром Уайльдом.

Бёрдсли много рисовал, к 1890 г. у него составила значительная папка рисунков и гравюр, поражавших современников. Он охотно дарил свои работы многочисленным знакомым (хотя впоследствии часто, к сожалению для истории искусства, уничтожал эти первые опыты и заменял их более поздними вариантами). Среди лондонского окружения Бёрдсли, знакомого с его

творчеством, был Эймер Валланс, сотрудничавший с Уильямом Моррисом в «Кельмскотт пресс» и представивший уже известному мастеру книжного искусства рисунки и гравюры Бёрдсли, которые Моррис воспринял резко отрицательно. Творческого контакта между начинающим художником и главой «Кельмскотт пресс» не случилось, и, более того, первая книга Бёрдсли «Смерть Артура» была встречена Моррисом холодно, если не враждебно. Впрочем, на дальнейшую творческую судьбу Бёрдсли это не повлияло, и издания в его оформлении стали популярны, несмотря на критику.

По-видимому, отношение Морриса основывалось на неприятии новой и кажущейся принципиально чуждой ему графической манеры Бёрдсли, имевшей в глазах основателя «Кельмскотт пресс» несомненный оттенок манерности и вычурной изломанности. Моррис, приверженный благородной классике в любом ее эпохальном проявлении, не воспринимал эстетический бунт ар нуво и не чувствовал его позитивных тенденций. К тому же цинкография, связанная со сложными фотомеханическими процессами, предназначалась для механизированного массового репродуцирования и таким образом противостояла изысканной уникальности ручного производства, а ему Моррис посвятил всю жизнь и деятельность «Кельмскотт пресс». Во многом наивно-идеалистические убеждения Морриса не позволяли признать потенциальные возможности дешевого и молниеносно распространявшегося способа художественной печати.

⁸ Cit. ex.: *Brophy Br. Beardsley and his world*. London, 1976. P. 46.

Однако по-другому была воспринята манера Бёрдсли в кругах, связанных с массовыми изданиями. В число лондонских знакомых молодого художника входил Фредерик Эванс (1853–1943), крупный книготорговец, владелец известного магазина на Куин-стрит, неподалеку от конторы Бёрдсли. Именно в этом магазине, куда Бёрдсли заходил постоянно во время работы и где часто оставлял свои рисунки в обмен на книги, произошло знакомство с Дентом, как раз обсуждавшим с Эвансом план иллюстрированного издания «Смерти Артура» в модном моррисовском стиле. Эванс, высоко ценивший рисунки Бёрдсли, рекомендовал его. После того как по просьбе издателя художник нарисовал вариант страничной иллюстрации «Обретение Св. Грааля», соглашение было достигнуто, хотя Дент, осторожный и никогда не упускавший своей выгоды, контракт заключил лишь тогда, когда значительная часть работы была завершена.

Бёрдсли предстояло выполнить более 400 рисунков для цинкографии в предельно короткие сроки и за сравнительно небольшую плату. Необычайно сложная и трудоемкая работа, начатая во второй половине 1893 г., удивительно быстро была завершена молодым, не имевшим ни специального образования, ни профессиональных навыков художником, к тому же мучительно страдавшим от туберкулеза и знавшим, что его дни сочтены. Это была блистательная и не типичная для своего времени победа природного таланта над внешними обстоятельствами и собственным физическим состоянием. За неполные два го-

да графическая манера Бёрдсли созрела и отшлифовалась, и «Смерть Артура» отразила процесс трансформации непосредственного влияния прерафаэлитов и в меньшей степени Морриса, (несмотря на декларируемое обоими противостояние) в иную образно-художественную систему. Она породила и остро оригинальные, часто намеренно антиортодоксальные (саркастическая поза-маска, появившаяся в искусстве 1890-х гг.) формы выражения.

Объем графических работ для «Смерти Артура» был поистине монументален: издание, вышедшее в двух томах, составленных из 21 книги со сквозной нумерацией (в первом томе помещены с первой по девятую книги, во втором – с десятой по двадцать первую), подразделяется на главы-рубрики с собственной нумерацией (всего 507 глав (рубрик)). Дент хотел сохранить классический вариант английского цикла произведения и оставил рубрикацию Кекстона. Типы графических решений различны, хотя просты по логике: структура литературного произведения намечает и структуру оформления (*ил. 67, 68*).

Следуя этой логике, Бёрдсли создал титульные листы к первому и второму томам, шмуцтитулы к каждой книге, а также небольшие графические акценты, разделяющие главы и закомпонованные в прямоугольник высотой в несколько строк набора и шириной в длину строки, решенные орнаментально или иллюстративно. Кроме того Бёрдсли принадлежат иллюстрации и инициалы. При том что Бёрдсли, в отличие от Морриса, не ставил своей задачей избежать повторений

мотива, а нередко варьировал уже найденные решения (*ил.* 67–72).

Художник преимущественно использовал «Старомодный» шрифт – им набрано все издание, и лишь в названиях рубрик появляется курсив – бердслеевская произвольная вариация «Золотого» шрифта Морриса, но без торжественной монументальности. Шрифты можно считать наименее удавшейся частью работы Бёрдсли в «Смерти Артура» – из всех элементов оформления его более всего привлекали фигуративные иллюстрации и орнаменты.

Концепция Бёрдсли ясно ощутима в «Смерти Артура». Он избрал иллюстративно-декоративный путь создания образа книги. В графических решениях «Кельмскотт пресс» главенствовали орнаментально-декоративные элементы, и иллюстрация неминуемо должна была считаться с этим принципом для сохранения единства книжной структуры и во многом вторить им. У Бёрдсли иное понимание: для него, как и для прерафаэлитов, фигуративный образ – основное средство связи с литературой. Он прежде всего иллюстратор, а уж потом – декоратор. Доминанта иллюстративного начала у художника выражалась в формальном моменте: увеличении черно-белого пятна иллюстрации в композиции страницы за счет понижения роли бордюра и орнаментальной страничной рамки.

Более сложный уровень усиления роли иллюстрации связан с символическим принципом оформления, рождавшим ничем не стесненную свободу в интерпретации литературной идеи. Если прерафаэлиты придерживались

образно-ассоциативной системы иллюстрирования, отталкиваясь все-таки от конкретной сюжетной структуры, и лишь переводили ее в условно-ассоциативные измерения, то Бёрдсли заставлял абстрагироваться от реальных сюжетов литературного произведения, при этом и соответствие историческому времени тону не было обязательным. Для выражения литературной идеи Бёрдсли не придерживался исторической достоверности: иллюстрация должна была создать вневременное ощущение, парадоксально остро приблизить литературный памятник к новому прочтению. Иллюстрации Бёрдсли блистательно давали ключ к такому прочтению.

Прихотливая вязь мыслей средневекового романа бесчисленными нюансированными оттенками передана Бёрдсли в галерее созданных иллюстраций – символических акцентов, рассыпанных по страницам книги. Так, иллюстрация-символ почти вытесняет орнаментальную графику. Из 507 оформленных Бёрдсли заглавий рубрик более 400 решены именно так, чуть менее 100 трактованы как орнаментальные вставки. Заглавия-рубрики стали символическими текстовыми иллюстрациями, причем в большинстве своем – подчеркнуто современными по характеру символизации. Бёрдсли с наслаждением и вызовом (типичный эстетизм) осовременил типажи персонажей «Смерти Артура» и облик окружающего их пространства.

Образы героев «Смерти Артура» нарочито противопоставлены банальному общепринятому викторианскому

представлению о единении нравственности и идеальной красоты. Изольда, Тристан и Ланселот приближены к изощренному вкусу эстетов времени Бёрдсли по внешности, одежде, эмоциям. Архитектурные мотивы интерьеров также соответствуют предпочтениям того времени.

Хотя в некоторых страничных иллюстрациях возобладал все же эпический образный тон, их основная масса несла в себе определенный заряд инфернальности как высшее проявление вызова Бёрдсли. Впервые наметившееся здесь направление впоследствии развилось в творчестве художника (иллюстрации к «Саломее» (*ил. 41, 42*) и «Лисистрате»).

Возможно, наименее удачным выглядит тип рубрикационных иллюстраций, где Бёрдсли подражает прерафаэлитам. Темы музицирующих или экстазирующих ангелов в 1890-х гг. были уже не столь актуальны, как в 1860-х, когда Братство формировалось. Контрастным представляется восприятие Бёрдсли и влияния Уистлера. Мотив знаменитых павлинов, излюбленный этим живописцем, многократно обыгрывался в рубрикационных иллюстрациях.

Титульные листы, страничные иллюстрации и инициалы решены в рамках графических форм, гармонически уравновешенных с масштабом страницы. У Бёрдсли, в отличие от Морриса, орнаментальные мотивы чрезвычайно динамичны, они словно взрывают бордюрное поле, пронизывают его резким экспрессивным импульсом. Художник упраздняет многосоставность элемен-

тов декора и укрупняет черно-белую плоскостную структуру. Если орнаменты Морриса рождали ощущение кружева линейных форм, то Бёрдсли создает остро напряженную мозаику контрастных плоскостей, что придает эпическому иллюстративному тону выразительную страстность.

Иллюстративно оформленные рубрики выполнены еще более динамично: экспрессия в них – господствующее формообразующее начало. Экспрессивен прежде всего сам образный прием – эти иллюстрации символизируют сюжетный момент, лишая его фабульной конкретности. Бёрдсли создает пост-событийное соприкосновение с ушедшим пластом истории, запечатленной в «Смерти Артура», пронзительные ностальгические воспоминания. Художник поразительно гибко выбирает символические аспекты – от непосредственного ощущения событий, где фантазия перемешалась с историей, до ощущения человека конца XIX в., заглядывающего в прошлое. Фигуры являются персонифицированными символами, – рыцари, дамы, волшебники и волшебницы, сатиры и сатирессы. Интересно, что в облике последних проступает не столько классическое античное начало, сколько краски кельтских древних сказаний. Характерно, что все персонажи изображаются Бёрдсли в активно развивающемся действии.

В формальном отношении этот прием требует подчеркнутой экспрессии графической структуры. Быстрота жеста, острота мгновенного чувства – трепетная и одухотворенная динами-

ческая ткань, таящая глубокий внутренний смысл, определяющая образы рубрик.

Пространственное решение большинства рубрикационных иллюстраций остро: контрастное единение монументальной фигуры первого плана и резко углубляющейся перспективы, смелая композиция, не дающая завершения движению, образующая срез фигур границами изобразительного поля иллюстрации, усиливают импрессионистическое ощущение реальности.

Символическая концепция иллюстрирования органично связана с графической манерой Бёрдсли. Он виртуозно уловил и образно интерпретировал особенность новой техники цинкографии. Предназначенный для нее авторский рисунок по существу оставался рабочей стадией, и лишь оттиск, полученный с него фотомеханическим путем, становится завершенным в художественном отношении произведением, тогда как оригинал мог хранить следы поправок белилами, подчисток – имели значение лишь контраст черно-белых пятен цинковой пластины-негатива.

В гравюрах Морриса ведущим изобразительным элементом является линия. Орнаментально-декоративная и приближенная к реальному природному мотиву и его динамичному ритму, она логично последовательна во всех структурных звеньях. У Бёрдсли же главным элементом становится образно-напряженная контрастная градация черно-белых плоскостей, моделирующих объем и пространственные измере-

ния, линия выступает лишь границей их сочленений. Его линия предельно обобщена, она избегает повествовательной достоверности. Линия Бёрдсли гиперболчна и экспрессивна, линия Морриса повествовательна и романтична. Линейная структура у Бёрдсли создает экспрессию черно-белых плоскостей в символическом ключе, а у Морриса она выражает изысканную архитектуру типографики в декоративно-прикладном.

Все компоненты интерпретации Бёрдсли «Смерти Артура» – символический принцип иллюстрирования, напряженная экспрессия конструктивно-линейной основы, смелая и необыкновенно выразительная условность графической манеры – стали явлением новым и значительным для последующего развития искусства книги Англии и оказали серьезное влияние на русскую книжную графику.

«Смерть Артура», изданная Дентом, принесла Обри Бёрдсли грандиозный успех. «Фортуна у моих ног», – писал художник одному из соучеников по брайтонской школе⁹. Одновременно это издание породило и жестокий конфликт с Уильямом Моррисом, считавшим работу Бёрдсли пародией на книги «Кельмскотт пресс» и, к сожалению, не разглядевшим, в силу ортодоксальной преданности собственным типографическим принципам, всего новаторства работы Бёрдсли. Автор графики «Короля Артура» в пылу ссоры объяснял эту реакцию главы знаменитой книго-

⁹ Cit. ex.: *Brophy Br: Beardsley and His world*. P. 46.

печатни иронично и предвзято: «Уильям Моррис проклял меня за то, что я осмелился выпустить книгу в его манере. На самом деле, если его работа – просто имитация старых книг, моя – све-

жая и оригинальная»¹⁰. В дальнейшем история поставит рядом имена этих двух ярких художников.

¹⁰ Cit. ex.: *Brophy Br. Beardsley and His world*. P. 65.

«Дафнис и Хлоя» Лонга в оформлении Чарлза Рикеттса и Чарлза Шеннона

Это издание было далеко не столь грандиозно, как Сочинения Чосера Морриса или «Смерть Артура» Бёрдсли, хотя его значение в истории искусства книги Англии конца XIX – начала XX в. не менее важно. В «Дафнисе и Хлое» идея Прекрасной книги, рожденная в «Кельмскотт пресс», выступает в новых образных и формальных категориях, приближенных к задачам массовой книги.

Чарлз Рикеттс и Чарлз Шеннон, наряду с Уильямом Моррисом, были зачинателями организации частных книгопечатен в Англии рубежа веков. Созданная ими «Вейл пресс» оказалась в первом ряду этого мощного движения за книгу «новой типографии». Но основная программа Рикеттса и Шеннона как художников книги, определившая графический образ «Дафниса и Хлои», сформировалась еще до «Вейл пресс» – в самом начале 1890-х гг., и в ней ярко проявилась личность Рикеттса, столь же щедро и разносторонне одаренного, как его вдохновитель Уильям Моррис. Выдающиеся произведения декоративно-прикладного искусства, ювелирные изделия, живопись, эскизы декораций и костюмов для самых прогрессивных театров Лондона – таков вклад худож-

ника в английское искусство. Рикеттс был и крупным знатоком истории искусства, признанным экспертом во многих его областях. Художник обладал одним из богатейших в Англии собраний итальянской живописи, унаследованным от деда по отцовской линии, с течением времени Рикеттсу удалось дополнить это собрание рядом приобретений, в основном современного французского, восточного и японского искусства. Ему был предложен пост директора Национальной галереи в Лондоне, однако художник отказался, не желая отрывать от живописной работы.

Чарлз де Суази Рикеттс, наполовину француз, из всех художников Англии конца XIX в. был наиболее тесно связан с культурой Франции¹¹. В существенной

¹¹ Отец Рикеттса, морской офицер, был женат на Элен де Суази, француженке из старинного дворянского рода, считавшейся хорошей певицей (ее голос ценил Верди). Чарлз Рикеттс, живший в основном во Франции и Италии, лишь в 1888 г., после смерти отца, обосновался в Лондоне у своего деда по отцовской линии. Бернард Шоу описывал Рикеттса как «благородного и знаменитого... настоящего аристократа и настоящего увлеченного художника»

степени ему принадлежит привилегия ознакомления художественных кругов Англии 1890-х гг. с французской литературой (классической и современной, во всех ее направлениях) и искусством, в частности с представителями символистской школы. Имена Малларме, Пюви де Шаванна, Редона стали известны в среде эстетического движения именно благодаря Рикеттсу.

Однако эта близость к французской культуре не переросла у него в подражательность. Рикеттс всегда оставался прежде всего англичанином в использовании образно-формальной художественной системы (в этом сказалось и его образование – единственное систематическое образование Рикеттс получил в Англии в знаменитой художественной школе в Ламбете).

Внимание художника привлекло классицистическое переложение позднеантичного романа Лонга, переведенного с французского на английский в конце XVIII в. По сравнению с распространенным французским вариантом суровый и лаконичный по стилю язык английского перевода более отвечал программным задачам художника. В этом соответствии графического образа литературному ощущается следование принципам «Кельмскотт пресс».

Рикеттс и Шеннон (ведущая роль в замысле всегда принадлежала первому), как и Моррис, стремились к возрождению уникальной гармонии шрифта, орнамента и иллюстрации, царившей в венецианских первопечатных книгах, хотя они,

в отличие от основателя «Кельмскотт пресс», хотели извлечь из синтеза типографских элементов лишь конструктивнообразующий принцип, без формальных стилистических аналогий с историческим прототипом. И первые издания, оформленные художниками, ясно говорят о найденном типографском решении.

Конкретным отправным ориентиром при оформлении «Дафниса и Хлои» как программной книги, выражающей типографские принципы, для английских художников послужило издание венецианских Альдов «Сон Полифила» (Венеция, 1499), обнаруженное в Италии в 1870-х гг. и факсимильно воспроизведенное в Англии в 1888 г. Такая копия имела в библиотеке Рикеттса. Помимо соответствия общему конструктивному решению, книгу Рикеттса, несмотря на отсутствие прямых изобразительных заимствований, многое связывает с венецианским первоисточником: богатство декоративных элементов, часто напоминающих ренессансные орнаменты-гротески, рисунок фигур, где Античность преломлена сквозь призму эпохи Возрождения и поэтому условно стилизована, отстраненная метафоричность безмятежных и безлюдных пейзажей, величественная отрешенность архитектурных фонов.

Рикеттс и Шеннон создали 37 иллюстраций и более 100 инициалов и орнаментальных форм (ил. 78–84). Шеннон нарисовал 15 иллюстраций, остальная часть рисунков и большинство инициалов принадлежат Рикеттсу. Значительная по объему работа была выполнена художниками за 11 месяцев в 1892 и 1893 гг., что говорит и о

(cit. ex.: *Calloway St. Charles Ricketts: Subtle and Fantastic Decorator*. London, 1979. P. 7).

необычайно напряженном ее ритме, и о неиссякаемой энергии мастеров. Как Бёрдсли и Моррис, Рикеттс и Шеннон отличались удивительной творческой импульсивностью в сочетании с методической последовательностью. Работали художники в гравюре на дереве – излюбленной технике прерафаэлитов и Морриса, сами гравировали на деревянных блоках. Рикеттс – львиную долю инициалов, Шеннон – в основном иллюстрации. Но в отличие от Морриса, предпочитавшего печатать в «Кельмскотт пресс», они отдавали свои блоки в «Волантон пресс» для печати. Впоследствии, в 1899 г., большинство этих драгоценных блоков погибло при пожаре, вспыхнувшем в здании типографии (сейчас некоторые уцелевшие блоки хранятся в отделе печати Британского музея).

Живописец Уильям Ротенштейн (1872–1945), близкий друг и единомышленник художников, сумел передать атмосферу концентрированного труда в мастерской Рикеттса и Шеннона: «Оба они были тогда заняты гравированием на деревянных блоках для издания „Дафнис и Хлоя“, работали до глубокой ночи и поздно вставали. Склоняясь над своими досками, они напоминали фигуры на миниатюрах католических требников. Я никогда не сталкивался прежде вплотную с движением Морриса, и эта ремесленная сторона искусства была новой для меня. Поэтому я был поражен их мастерством и терпением»¹².

Метод гравирования Рикеттса и Шеннона был своеобразным. Для Рикеттса важное значение имела модуляция найденного решения на плоскости доски. Поэтому он пользовался следующим приемом: создавалось бесчисленное количество пробных рисунков на тонкой папиросной бумаге, где все линии просвечивали насквозь, потом листы накладывались друг на друга; Рикеттс обрисовывал их обратную сторону, и после того как из нескольких вариантов формировался обобщенный рисунок уже в обратном воспроизведении и закомпонованный в прямоугольную плоскость, он переносился на плотную бумагу. Это был окончательный вариант, предназначенный для перевода на дерево. Но и когда он переносился на поверхность блока, работа Рикеттса продолжалась. Художник вновь возвращался к пробным наброскам на папиросной бумаге и, накалывая их на булавку, осторожно перемещал по поверхности доски, корректируя мельчайшие нюансы линейной структуры и внося в нее едва заметные изменения. Этот самый сложный творческий процесс придавал особую уникальность гравюрам «Дафниса и Хлои», как и всем книгам этих художников, впоследствии возглавивших «Вейл пресс».

Рикеттс и Шеннон многое меняют в изобразительно-типографской структуре «Дафниса и Хлои» по сравнению с книгами «Кельмскотт пресс»: они отказываются от монументального титульного листа, хотя он, как и наиболее значительные структурные части книги, выделяется скромным бордюром. Почти все иллюстрации включены непосредственно в текстовый набор. Так создается простая

¹² Cit. ex.: *Darracott J. The world of Charles Ricketts. London, 1980. P. 37.*

и ясная в функциональном отношении книжная конструкция.

Отказываясь от многопланового и изысканного великолепия структуры книг Морриса, Рикеттс меняет и приемы оформления. Если для Морриса характерен остро выраженный орнаментально-декоративный прием, а для Бёрдсли – не менее подчеркнутый иллюстративно-декоративный, то Рикеттс создает равномерную графическую канву, где все три компонента – орнамент, иллюстрация, декоративная типографика – входят в архитектурно-выверенную композицию на равных началах. Все типы графических решений и шрифта образованы одинаковой по толщине линией. Этот прием, широко использовавшийся в «Кельмскотт пресс», восходит к венецианским первопечатным книгам, однако Рикеттс ищет линейный модуль букв и, вычленив его, уже не скрывает за орнаментальными декорациями¹³.

Рикеттс и Шеннон меняют и иллюстративный принцип. Они формируют его новые каноны: ни ассоциативно-образный принцип прерафаэлитов, ни символический – Бёрдсли не отвечали задачам художников. Тяга к классической простоте, свойственная мастерам, заставляла искать глубокие и более ясные формы сопряжения с литературной идеей. Позднее, уже в «Вейл пресс», Рикеттс точно выразит свои убеждения: «Большинство прекрасных литературных произведений обязано своим качеством некоему незыблемому со-

вершенству, и поэтому для его воплощения требуется столь же совершенная и незыблемая форма»¹⁴. Рикеттс-иллюстратор опирается на сюжетные акценты, но в его интерпретации исчезает описательная повествовательность, традиционная ранее для этого приема. В «Дафнисе и Хлое» дается предельное обобщение мотива.

Это достигается определенными способами. В первую очередь самым выбором иллюстративного мотива. Художник стремится воссоздать в графике узловые моменты «Дафниса и Хлои», позволяющие введение фантастического, ирреального начала, – сцены явлений, видений, снов, приобретающих характер метафоры. В другой группе иллюстраций Рикеттс, как правило, использует прием образной и эмоциональной экспрессии, также приподнимающейся над реальностью сюжета.

В области формальных решений эти приемы сказываются прежде всего на композиционном построении, особенно в пейзажных сценах, а их большинство. Художник соединяет монументальность первого плана с масштабной панорамностью, создавая слитный образ человека и природы, мироздания в едином потоке бытия. Графическая структура иллюстрации пронизана экспрессией линий и экспрессией напряженно драматического столкновения плоскостей. Несмотря на то что у Рикеттса линия – ведущая в создании изобразительной формы, он, как и Бёрдсли, но в более

¹³ В «Дафнисе и Хлое» Рикеттс использует «Старомодный кезлонг».

¹⁴ Cit. ex.: *Calloway St. Charles Ricketts*. London, 1979. P. 18.

сдержанной форме, отдает дань суровой и звонкой выразительности контрастной игры черно-белых плоскостей. В «Дафнисе и Хлое» они образуют пространство интерьера, идиллическую и безмолвную даль пейзажа, непроглядную тьму ночного неба или ослепительный дневной горизонт.

Экспрессия и внутренняя напряженность линейной структуры иллюстраций Рикеттса поразительна: мощные и обобщенные линии гиперболизированы, они стремительно выстраивают планы панорамных далей, раздвигают стены домов, они водопадом кудрей стекают по хрупким, вытянутым фигурам, образуя единую стихию движения – символ круговорота бытия.

Символичны и фигуры персонажей – они теряют многозначительную отстраненность и условность исторического ореола, типичную для прерафаэлитов и Бёрн-Джонса (иллюстрации для «Кельмскотт пресс»). В отличие от Бёрдсли Рикеттс далек и от вызывающего и острого осовременивания типажей. Он опирается на общие и непреходящие человеческие чувства и идеи, поэтому его образы, волощные в «Дафнисе и Хлое» просты и эмоционально ясны. Художнику удалось достичь высшей степени созвучности своей эпохе – единство неизменных человеческих духовных категорий. Его персонажи воспринимаются как символы этих категорий и не нуждаются в атрибутике современности. Их графический образ столь же лаконичен и обобщен – нарисованные уверенно-гибкой, быстрой и экспрессивной линией персонажи «Дафниса и Хлои» обретают глубокую

значительность и звучание настоящей классики (предвестие неоклассицизма и модерна).

Лишь в одной иллюстрации Рикеттс конкретизирует ассоциации с современностью – это лист «Свадебный пир Дафниса и Хлои», где в качестве гостей за пиршественным столом изображены сам художник, его ближайшее окружение в работе над книгой – Шеннон, Старк Мур (1870–1944), Люсьен Писсарро, Реджинальд Савадж, Чарлз Холмс (1868–1936) и «некий мистер Райли». Своим появлением в иллюстрации этот персонаж обязан техническому недоразумению в процессе гравирования, описанному Холмсом: «Однажды вечером, когда мы все собрались, и Рикеттс работал, одна из фраз заставила его вздрогнуть от смеха, и я услышал, как он сказал: „О, проклятие, я загнал резец в усы Холмса. Он должен где-то выйти“»¹⁵. Соскочивший резец действительно испортил поверхность доски, и это пришлось обыграть в графическом плане, закрыв испорченное место дополнительным персонажем, – так появилось портретное изображение некоего мистера Райли, связанного с художниками незначительными и не принципиальными делами.

Но и эта иллюстрация – скорее желание запечатлеть себя и своих единомышленников, а не осовременить сюжет.

Книга Рикеттса и Шеннона «Дафнис и Хлоя» произвела глубокое впечатление на английского читателя 1890-х гг.,

¹⁵ Cit. ex.: *Darracott J. The World of Charles Ricketts*. P. 37.

заставила по-новому увидеть потенциальные возможности графической интерпретации литературного образа. Понятия декоративной типографики, ясного и простого прочтения образов литературного произведения, лаконичности художественного стиля, незаменимые в массовом книжном производстве и поразительно цельно воплощенные Рикеттсом в этом издании, в дальнейшем постепенно входят в типографскую практику XX в.

Позднее в «Вейл пресс» Рикеттс разовьет и углубит эти принципы, но «Дафнис и Хлоя» останется для него рубежным произведением. «Я все еще мысленно представляю эту работу с большой любовью, хотя она и перегру-

жена инициалами и линиями в заглавиях, порой нарушающими необходимый баланс между иллюстрациями и текстом, что уже больше не используется нами. Я надеюсь когда-нибудь переиздать этот чудесный и малоизвестный английский текст с теми изменениями шрифта и рисунка, какие уже смогу внести на основании опыта работы над книгой», – писал впоследствии художник¹⁶.

Лучшие частные книгопечатни Англии первой четверти XX в. блестяще использовали и обогатили типографские принципы Рикеттса и Шеннона, найденные в «Дафнисе и Хлое».

¹⁶ Cit. ex.: *Darracott J. The World of Charles Ricketts*. P. 17.

Все три выдающихся издания – Сочинения Чосера Морриса, «Смерть Артура» Бёрдсли и «Дафнис и Хлоя» Рикеттса и Шеннона определили направление развития искусства английской книги рубежа веков. Монументальность, присущая Моррису, острая образность, намеренная простота, гротескная современность Бёрдсли, классически яс-

ный и изысканный лаконизм Рикеттса создали заслуженную славу искусству английской книги.

Книгопечатня Морриса и частные книгопечатни Англии конца XIX – начала XX в. наметили будущий магистральный путь развития искусства книги, и в этом – непреходящее значение их вклада в мировую культуру.

Глава V

Особенности изобразительной интерпретации в английской религиозной литературе второй половины XIX – начала XX века

В XIX в. в Англии изобразительно-графические системы в религиозной и светской литературе существовали как самостоятельные, хотя и не изолированные друг от друга области искусства книги.

Христианская религиозная литература (особенно каноническая) всегда предполагала строгое следование выверенным веками канонам. Англия XIX в. не была исключением в этом плане. Более того, англиканская церковь, придававшая огромное значение божественному слову как основе действенного познания религиозных истин и руководству в активном созидательном жизненном пути, трепетно относилась к соблюдению традиционных форм его воплощения – эмоционально сдержанных и не позволявших визуальному образу заслонить собой внутренних, духовный.

Так, в молитвенниках каноническая композиция богослужебного текста, вмещавшая определенный его объем на странице, была обусловлена сложившимся литургическим порядком – возможностью прочесть на одном дыхании, в соответствующем интонационном режиме абзац, на следующем – начать новый, сделать паузу перед тем, как перевернуть лист. В молитвенниках велико-

лепный рисунок шрифта и пластически ясная архитектура его композиции на листе, цвет и тон печати определяли графический образ издания. Изобразительные элементы – орнаментально-декоративно решенные инициалы и апроши, а также чрезвычайно редкие страничные иллюстрации, как правило, разделявшие структурные части текста и иногда связанные с ним ассоциативно, – лишь дополняли традиционно сдержанный облик этого вида изданий.

Сложившийся к концу XVII в. классический тип молитвенника (например, кэмбриджский молитвенник, 1662, *ил.* 85; лондонский молитвенник, Братья Вигетелли и Ко, 1845, *ил.* 86) – с фронтисписом, декоративно решенным титульным листом, редкими, имевшими структурно-разделительные функции иллюстрациями в тексте – остался неизменным и до XXI в. В Англии для оформления Библии и Евангелия традиционно стремление придерживаться лаконичных изобразительных принципов, не допускающих широкого развития иллюстративных циклов, бытующих в аналогичных изданиях в других европейских странах.

В Англии в первой половине XIX в. художники-графики высокого профессионального уровня, как правило,

не участвовали в иллюстрировании Ветхого и Нового Завета, в Библии обычно помещались гравюры с произведений известных живописцев, выполненные мастерами-репродукционистами, или перепечатывались соответствующие иллюстрации XVII–XVIII вв. Лишь решительный пересмотр общей концепции искусства книги, начавшийся с реформ Уильяма Морриса, уже на рубеже XIX–XX вв. внес изменения в эту сферу книгопечатания, сохранив, однако, здесь сам принцип изобразительного канона.

Тем не менее и в оформлении религиозной литературы, строго охранявшей свои границы, можно на протяжении XIX в. увидеть новые тенденции, в своеобразно замкнутой форме отражавшие развитие культуры печати, и новые художественные ориентиры. Три момента этой эволюции существенно повлияли на облик таких изданий: во-первых, все расширявшееся промышленное книгопечатное производство, во-вторых, формирование к середине XIX в. на ветшающем фундаменте романтизма новых эстетических концепций – от историзма до предтечи модерна, и в-третьих, создание к рубежу веков принципиально иных законов искусства книги.

Действительно, технический прогресс привел к резкой смене техники печати и репродуцирования, что позволило печатать книги большими тиражами, делать их доступными массовому читателю и расширить область их распространения. Ориентируясь на растущие читательские круги, книжный рынок делался более полифункциональным, его все больше определяли массовые тиражи и необычайно быстрое развитие жанро-

вой дифференциации изданий. Их типология теперь строилась в зависимости от вида издания (книга, альманах, журнал), жанра (проза, поэзия, научная, научно-популярная, учебная литература) и читательского адреса (типично мужские спортивные, охотничьи газеты и журналы; дамские, детские и журналы для семейного чтения). По существу, созданная тогда классификация действует и до сих пор.

Дифференциация изданий отчасти затронула и религиозную литературу. В 1840-х гг. появляется ее специфический жанр – переложение Библии для детей. Подобные издания должны были зримо донести смысл священных истин, поэтому в них допускалось значительно большее количество иллюстраций, чем в религиозной литературе для взрослых. Глубокий след в формировании данного типа литературы оставили книги Генри Коула, работавшего под псевдонимом Феликса Саммерли (1808–1882) (*ил. 87*). Это были напечатанные новейшими способами первые в мире серии детских книг по истории искусства с цветными иллюстрациями, технически безукоризненно исполненными гравюрами с произведений Гольбейна. Наиболее известны «Домашняя сокровищница книг, картинок, игр и т. п., предназначенная воспитывать у детей впечатлительность, фантазию, воображение и вкус» (Лондон, 1840) и, безусловно, «Библейские события» (Лондон, 1843).

Коул-Саммерли стремился метафорически концентрированно и вместе с тем предельно просто, в узнаваемых образах, интерпретировать духовную основу священного текста. Он «пере-

кладывает», как это бывает в музыке, возвышенную гармонию графики Альбрехта Дюрера в собственную, намеренно упрощенную тональность и творчески высокохудожественно адаптирует классические образы немецкого Возрождения применительно к детскому сознанию – прием, получивший свое полное развитие в детской иллюстрации позднее, уже в XX в. Ясная образность, позволяющая легко представить самый сложный сюжет в реалиях привычного мира, простая и логичная композиция, свобода рисунка, создаваемого уверенной линией гравюрного резца, – все достоинства иллюстраций Коула были результатом интерпретационного заимствования и осознанной проекции манеры Дюрера на изобразительную структуру книги 40-х гг. XIX в., предназначенной для детей.

Коул не был компилятором, он лишь следовал мощному художественному течению своего времени – историзму, свойственному различным видам искусства и архитектуры европейских стран, давшему миру блистательный ряд уникальных произведений, но пока малоизученному в области искусства книги. Сочетание новой художественной концепции иллюстративного оформления с новым жанром детской литературы делает издание «Библейских событий» Коула исключительным в истории искусства религиозной книги Англии.

Не менее значимым был вклад в эту специфическую сферу таких выдающихся английских мастеров, как Оуэн Джонс и Генри Ноэль Хамфрис, стремившихся, подобно Коулу, издавать свои великолепные книги для массового рынка, правда,

в более редкой и сложной технике – хромолитографии. Джонс и Хамфрис более смело и широко, чем Коул-Саммерли, подвергли реформе всю изобразительную структуру графического облика книги, подготовив к тому же постепенный переход от историзма к эстетике раннего предмодерна – прерафаэлитизму.

Хамфрис и Джонс – непревзойденные мастера хромолитографии, вписавшие уникальную страницу в искусство книги Англии. Даже сейчас, в начале XXI столетия, эта техника продолжает оставаться сравнительно молодой в ряду стремительно развивающихся графических и книгопечатных процессов, а для эпохи Хамфриса и Джонса она была ультрасовременной. Если вся история книгопечатания насчитывает около 550 лет, то возраст хромолитографии чуть более 190 лет – она появляется лишь между 1796 и 1798 гг. Алоизий Шенфельдер (1771–1834), мюнхенский печатник, имевший дело в основном с изданием нот, изобретает литографию (печать с камня или, по его выражению, «химическую печать») как дешевый способ увеличения тиража. В дальнейшем появляется хромолитография – цветная печать с камня.

Хромолитографированные книги середины прошлого столетия являются украшением английской книжной традиции и изысканно интерпретируют возможности литографии. В них на высочайшем художественном уровне осуществлен компромисс между уникальностью замысла и массовостью репродуцирования. Хромолитография в викторианской книге была многожанровой: это иллюстрации и к серьезным

историческим, археологическим исследованиям, и к роману, поэзии, детской книге, это и исторический памятник каким-либо грандиозным событиям современности – своего рода визуальное описание торжественных церемоний, актов, путешествий и т.п. Широко применялась хромолитография и в религиозных изданиях.

Понимание книги как целостного художественного организма было характерно для Джонса и Хамфриса. В религиозной книге Оуэн Джонс использует собственные нарисованные шрифты, выполненные литографически той же уверенной, четкой линией, что и рисунок орнаментов и иллюстраций, и это еще более приближает его концепцию единой книги к реформам Морриса. Иллюстрация включается в основное линейно-плоскостное графическое решение, заданное ритмом орнамента и шрифта, теряя свое исключительное, доминирующее значение, свойственное светской средневикторианской книге. Создается равномерно напряженный характер графических элементов, что рождает монолитность листа – изобразительного поля книги. Джонс тонко улавливает специфику книжной выразительности, сохраняя традиции религиозной литературы.

Оуэн Джонс и в строгих канонах религиозного издания оставался смелым дизайнером, он обладал острым чувством архитектоники изобразительной плоскости листа: пропорциональные соотношения декоративных элементов и текстовой массы всегда четко соотносены с его пропорциями. Цветовое оформление этих хромолитографиро-

ванных религиозных книг Джонса также предлагает лимитированную, обобщенную колористическую систему, связанную с условным, плоскостным решением листа.

Молитвенник Джонса – камерное по замыслу и исполнению издание. Книга строга и проста по графическому решению, главную роль играет конструкция шрифтовой массы и ее архитектоника в поле листа. Орнаменты-бордюры предельно упрощены, лаконичны по цвету – Джонс следует национальной традиции богослужebной книги, использовавшей в основном двухцветную печать (красный и синий). Редкие иллюстративные включения – страничные изображения ангелов, евангелистов и др. – носят утонченно-декоративный характер, в их обобщенном, монументализированном рисунке и некоторой отрешенности, символичности предчувствуются веяния нового искусства – прерафаэлитизма, пришедшего как ведущий художественный стиль спустя десять лет (ил. 88).

Оуэну Джонсу не суждено было иметь последователей в хромолитографической технике иллюстрирования – уже к концу 1860-х появляются и чрезвычайно быстро развиваются более экономичные и современные печатные процессы. Но история предназначила наследию художника долгую жизнь: каждое последующее поколение мастеров книги Англии в том или ином аспекте обращалось к великому искусству и совершенному мастерству Оуэна Джонса.

Генри Ноэль Хамфрис – выдающийся график, конструктор и декоратор

религиозной книги середины XIX в. – стремился к органичному единству текста и графического решения в издании в целом и в каждом листе. Путь к этому единству он, как впоследствии и Моррис, видел в обращении к средневековой рукописной книге, украшенной миниатюрами и орнаментами.

Орнамент Хамфриса наделен символическим значением, но не в ортодоксально-медиевистском или расхожем аллегорическом понимании, свойственном языку викторианского искусства. Для художника важна именно внутренняя эмоциональная связь орнаментального мотива со смыслом религиозного текста. Поэтому в его творчестве явно проступают очертания нового пласта художественного мышления, принесшего лет десять-пятнадцать спустя в искусство книги Англии, в том числе и религиозной, ассоциативно-образный метод иллюстрирования.

Конструктивное решение орнаментально-декоративной системы Хамфриса всегда связано с архитектурным построением листа книги: его пропорции, «удельный вес» шрифтовой массы, ее канонически обязательная структурная разбивка в религиозном тексте задают ритм и шаг – рапорт орнамента. И в этом художник последовательно развивает английскую традицию искусства религиозной книги.

Хамфрис часто сотрудничал с Оуэном Джонсом. Несмотря на различие художественных манер и творческого темперамента, их объединяла любовь к средневековой книге и хромофотографии, что создавало необходимое творческое единство в совместной работе.

Дальнейшее развитие искусства религиозной книги, без сомнения, связано с прерафаэлитами и Уильямом Моррисом, хотя непосредственно в этой сфере они не работали.

В книжной графике Россетти сказалось его сильное увлечение венецианской религиозной книгой XV – начала XVI в. В иллюстрациях художника монументальный характер фигур, их рельефная пластика, отсутствие деталей напоминают гравюры к итальянскому переводу Библии, напечатанному Лукантониом Джунта в 1490 г. Данные качества графической манеры Россетти определили во многом последующие поиски в книжной графике и искусстве печатной религиозной книги.

И хотя эстетика прерафаэлитизма не включала специальную задачу создания нового канона оформления религиозной литературы, но выработанные ими принципы высокохудожественной авторской книги нашли отражение уже в конце XIX в. в ряде великолепных религиозных изданий.

Новые законы книжного искусства, четко и страстно сформулированные Уильямом Моррисом, также проецировались в складывающийся пласт новой культуры печати религиозной книги. Образ цельной гармоничной книги как произведения искусства был под его влиянием хорошо усвоен в этой сфере. Художнику с его кипучей социальной энергией было не свойственно обращение к библейской тематике, и круг его издательских интересов не включал религиозную литературу. Однако в продукции частных книгопечатен, появившихся в Англии в 1890-х гг. под влиянием и на

основе реформ «Кельмскотт пресс», такие издания занимают существенное место.

Интересный аспект развития традиций «Кельмскотт пресс» в искусстве религиозной книги связан с именем Томаса Кобден-Сандерсона. Строгая конструкция единого книжного организма, восходящая к гармоничной архитектонике моррисовских изданий, была характерна для этого выдающегося мастера (*ил.* 89).

Необычен в формальном отношении излюбленный тип иллюстрации, практикуемой в религиозных книгах, изданных «Эссекс Хаус пресс», где в полной мере проявилась графическая манера его основателя – художника Чарлза Роберта Эшби.

Инициалы, элементы декоративного оформления, а также экслибрисы, нарисованные остро выразительной и лаконичной линией, всегда точно соотносены по характеру с образом текста, но без ретроспективности, часто ощутимой у Морриса. Этот принцип еще более повышает художественный уровень религиозных изданий Эшби, превращая такие его шедевры, как Псалтирь (Лондон, 1902) (*ил.* 90), одновременно и в памятник графического искусства эпохи ар нуво, и в уникальный образец религиозной книги.

Оставила свой след в этом процессе и небольшая эдинбургская фирма «Пиа Три пресс» Джеймса Гатри, выпускавшая книги вплоть до конца 1930-х гг.

Необычайно изящно оформленное и сдержанное (по английской традиции) иллюстрированное издание Нагорной

проповеди («Пиа Три пресс», 1905) решено в типичном для Гатри стиле: изысканный рисованный шрифт архитектурно выверенным темно-синим массивом вливается в мягкую белую тональность бумаги. Стилизованные в духе орнаментов деревенских вышивок цветы образуют легкий бордюр (*ил.* 91–93).

На титульном листе та же легкая и свободная линия, как и в шрифте, создает простую и изящную композицию: группа юных девушек, едва перешагнувших порог детства, среди деревьев и цветов вслушивается в музыку земли и природы – своего рода образную увертюру к грядущим словам проповеди, столь же вечным и простым. Так иллюстрация титульного листа осуществляет своеобразную связь с текстом – скорее функциональную (мотив вслушивания, постижения), чем смысловую, продолжая развивать образно-ассоциативную систему иллюстрирования, разработанную еще прерафаэлитам.

Работы Гатри завершают линию интерпретации библейских сюжетов в изданиях религиозной литературы Англии рубежа XIX–XX вв. В этой сфере эволюция изобразительной системы следовала общим закономерностям развития искусства книги и вместе с тем логике канонических принципов, создавая особую ветвь графической культуры печати.

Английское искусство книги XX в. в полной мере усвоило эту культуру и продолжает национальные традиции уже в XXI в.

Глава VI

Русско-английские художественные связи в области искусства книги конца XIX – начала XX века

Обри Бёрдсли. Графическое оформление романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди»

В Лондоне роман русского писателя «Бедные люди» (ил. 94) впервые увидел свет в 1894 г. в серии «Ключи» (Keynotes), выходившей в знаменитом издательстве «Бодли хэд», связанном преимущественно с выпуском литературы эстетического движения. Его возглавляли Элкин Мэтьюс и Джон Лейн (в 1894 г. Мэтьюс вышел из партнерства «Бодли хэд»).

Серию «Ключи» составляли избранные произведения писателей Англии и Европы XIX в. Открылась серия в 1893 г. сборником рассказов «Ключи» Чавелиты Клермонт, писавшей под псевдонимом Джордж Эгертон, оформление титульного листа и обложки принадлежало Бёрдсли. Это издание и положило начало серии 1893–1895 гг., единой по художественному решению и целиком связанной с графикой Бёрдсли.

В «Бодли хэд» смотрели на Достоевского с новой позиции саркастического и гротескного восприятия мира, свойственной эстетическому движению, с сомнением взиравшему на человеческие ценности. В русском писателе английский эстетизм чувствовал опору в своем стремлении к сокрушительному,

безжалостному развенчанию мира (хотя О. Уайльд и считал, что беспощадный как художник, Достоевский как человек наполнен состраданием ко всем). Поэтому естественно, что и образ Вареньки из «Бедных людей» претерпел решительные изменения: мученический ореол тускнел, и под пеленой жертвы все более явственно проступали жестокость и расчет. Камертоном такого прочтения звучало предисловие к изданию, написанное одним из ведущих литературных критиков Джорджем Муром: «Любовь Макара к Варваре кажется мне похожей на любовь человека, приговоренного к пожизненному заключению, к мышке, приходящей в его одиночную камеру за сухарями. Макар – один из таких пожизненно заключенных, Варвара – мышшь, приходящая за сухарями. И конец неизбежен: чуть только более полная пригоршня протянется к ней – и мышшь никогда больше не вернется, чтобы нарушить одиночество темницы» [1]¹.

¹ Moore G. Introduction // Dostoevsky F. Poor Folk. London : Elkin Mathews and John Lane, 1894. P. 3.

Увиденный в зеркале английского *fin de siècle* образ Вареньки из «Бедных людей» Достоевского не мог не затронуть Бёрдсли, всегда глубоко проникавшегося идеей иллюстрируемого произведения. К тому же такая интерпретация давала ему усиливающий импульс к обнажению скрытого «я» человеческой натуры, что было основой художественного метода Бёрдсли.

В концептуальном плане графическое оформление Бёрдсли романа «Бедные люди» близко его малоизвестной картине «Женщина в маске и с белой мышью» (ок. 1894, холст, масло, галерея Тейт, Лондон), на которой изображена женщина в полфигуры в сильно декольтированном черном платье и полумаске, сидящая за столом, по краю которого пробегает белая мышь.

Живопись «Женщины в маске...» тесно примыкает к программным задачам Нового английского художественного клуба. Здесь то же стремление к мягкой сплавленности тонов при скупости основных цветов, тонкое ощущение воздушности пространства, концентрированный лаконизм композиции — без повествовательного ритма и акцентирования рисунка. Этот холст ясно свидетельствует о том, что, продолжи Бёрдсли работать в живописи, он вполне заслуженно оказался бы рядом с У. Ротенштейном (1872–1945), У. Сикертом (1860–1942) и другими мастерами нового английского искусства.

В образном плане «Женщина в маске и с белой мышью» связана исключительно с самобытностью творческой мысли Бёрдсли и, как ни удивительно, с его художественным методом, сложившимся в графике (по существу, расще-

пить цельную личность Бёрдсли-художника на ипостаси графика и живописца невозможно).

Образ, безусловно, символичен: это не портрет конкретной личности, исторического персонажа, в нем напрасно искать какие-либо персонификации. Символика Бёрдсли загадочна, но позволяет увидеть нить, некогда мимолетно связавшую Бёрдсли с Россией. Идея «Женщины в маске...» понятна: спрятанное за бесстрастной маской лицо человека, знакомого с низменным расчетом, и прямое воплощение корысти — белая мышь. Душа в пристойных декорациях и в своей сути: манерная скромность позы и inferнальный блик дьявольского взгляда. Веющий тленом контраст внешнего и внутреннего — такова психоаналитическая трактовка Бёрдсли-живописца, рожденная «Бедными людьми» Достоевского.

Биографическая хроника подтверждает возможность «плагиата» Бёрдсли-живописца у Бёрдсли-графика. Как известно, холст был забыт при смене квартиры. Переезд состоялся в июне 1895 г. До этого с мая 1893 г. художник жил и творил на Кембридж-стрит, 114, где и был около 1894 г. написан холст (датировка галереи Тейт). Там же с 1893 г. Бёрдсли работает над книгами серии «Ключи», причем самый интенсивный период творчества — осень 1894 г. Совершенно очевидно, что литературная идея, понимаемая Бёрдсли в духе времени и окружения, прецировалась на его живопись, создав уникальное в наследии художника произведение.

Остается добавить, что само по себе графическое оформление рома-

на Достоевского традиционно для Бёрдсли. Это гротескная аббревиатура, стремление к эпатажному изобразительному упрощению сюжетного мотива. Но аббревиатура с сохранением важных в психологическом и образном плане литературных акцентов. На титульном листе – изображение стены дома с водосточной трубой и окном с цветочным горшком (вспомним, что он был подарен Макаром Вареньке) – главной сценической площадки, по Достоев-

скому, арены любви, предательства, трагедии. Фигура Вареньки в окне напоминает «Женщину в маске и с белой мышью» – тот же вызывающий типаж, тот же силуэт платья с пышными рукавами и декольте, тот же фантастический шлем волос, та же искушенная настороженность взгляда. Можно сказать, что «Бедные люди» Достоевского, оформленные Бёрдсли в «Бодли хэд», органично и полно раскрывают творческие грани художника.

Искусство книги Англии рубежа XIX – XX вв. в частных библиотеках Санкт-Петербурга

Частные коллекции воплощают прежде всего вкус своего собирателя и владельца, но поскольку его личность формируется определенной эпохой, то любое собрание запечатлевает множество исторических и культурных отблесков своего времени.

Это ясно чувствуется в частных библиотечных собраниях. Книжные коллекции обычно включают литературу многих стран и различных периодов истории. Книга и как произведение литературы, и как произведение искусства с давних пор служила прочным звеном в цепи общечеловеческих культурных контактов.

В истории России английская печатная книга является таким звеном начиная с XVII в.² Однако этот период неоднороден по интенсивности пополнения английской литературой русских книжных коллекций. Так, XVII в. при-

носит в частные библиотеки русских земель (в первую очередь в регион Архангельска, тогда процветающего порта, открытого для торговли с Англией), навигационную, географическую и религиозную литературу. В XVIII в. слой английских изданий, оседавших в библиотеках России, становится гораздо тоньше под напором хлынувшего потока итальянских, французских и немецких книг – художественных и, особенно, по различным областям науки. Их великолепное, изысканное оформление, выполненные с высоким мастерством гравюры затеяют значительно более скромный вид английской книги того периода, исключая архитектурные и археологические увражи. XIX в. дает в конце 20–30-х гг. сильный импульс для возвращения английских изданий в русские библиотечные собрания. Романтизм, необычайно развитый в Англии как стиль в литературе и искусстве и, шире, – как философия современности, провоцирует интерес к английской поэзии, на небосклоне

² В данной главе рассматривается исключительно литература на английском языке, издававшаяся в Англии.

которой засияли имена Блейка, Вордсворта, Байрона. Библиотеки заполняются поэтическими альманахами и сборниками, философскими и эстетическими трактатами, их графическое оформление тонко передает оригинальное обаяние английской художественной школы эпохи романтизма. Часто их украшают работы знаменитых художников Джозефа Тернера, Джона Мартина и Эдварда Калверта.

В 1840–1850-х гг., пожалуй, первые английская книга начинает восприниматься как самоценное произведение искусства, и многие издания попадают в русские коллекции исключительно по этому принципу. Экземпляры с хромолитографированными иллюстрациями, выполненными виртуозными графиками Генри Ноэлем Хамфрисом и Оуэном Джонсом, украшают частные библиотечные собрания, служат торжественно-дидактическим, объединяющим всю семью праздничным чтением, своего рода домашним музеем, где можно неторопливо и внимательно почерпнуть интересные сведения об искусстве Средних веков, бывших всегда в зените моды (Г.-Н. Хамфрис и О. Джонс. «Иллюминированные книги Средних веков». Лондон, 1844), насладиться экзотической красотой невиданных прежде орнаментов (О. Джонс. «Грамматика орнамента». Лондон, 1856). Продолжает вливаться в домашние библиотеки и великая английская проза этого периода – романы Диккенса с иллюстрациями Физа, несущими своеобразный отблеск юмора и гротеска, свойственных писателю, романы сестер Бронте, Теккерея. Целый пласт современной английской ху-

дожественной литературы, попадавший в Россию того времени, связан с интересом к реалистическому роману и адекватному конкретно-повествовательному иллюстративному стилю.

С конца 1850-х гг. частные библиотеки пополняются изданиями, оформленными по-новому. Это книги представителей прерафаэлитского движения и близких к нему по взглядам художников, стоявших у порога движения за возрождение книгопечатного искусства, благодаря творчеству и реформам Уильяма Морриса подчинившего к концу 1880-х гг. печатную культуру Англии. Книга гармонически цельная, понятая как союз литературного и художественного, решенная в единой графической и конструктивной системе (от переплета до шрифта и иллюстраций) все обильнее насыщает библиотечные собрания России, становится их эстетическим эталоном.

Конец XIX – начало XX в. – чрезвычайно интересный период в процессе распространения английской книги в России, особенно в Петербурге. Знакомство русских с английской книжной графикой рубежа веков – признанный факт истории культуры России: он высвечивается в мемуарной и эпистолярной литературе того времени, о нем говорят в своих творческих рабочих заметках многие мастера отечественной книги. Об определенной ориентированности русского общества на английскую литературу и влиянии искусства книги Англии на национальную графическую школу упоминают некоторые исследователи, но глубокого анализа этот процесс, к сожалению, не

получил³. Тем не менее к настоящему моменту сложилась несколько искусственная точка зрения, что это влияние концентрировалось исключительно вокруг двух имен действительно великих англичан той эпохи — писателя Оскара Уайльда и художника Обри Бёрдсли, причем последний воспринимается в большей степени как виртуоз журнальной графики, непревзойденный в области изысканного эротического рисунка, нежели как мастер книги, в остро своеобразной манере продолживший английское движение за возрождение искусства печати.

Бесспорно, бёрдслианство⁴ было определяющей характеристикой многих стилистических направлений европейского и русского модерна; бесспорно, смелые и жгуче-пряные тенденции *fin de siècle* прежде всего воплощались для русского читателя и ценителя книжной графики в искусстве этих предвосхитителей новых европейских художественных ценностей; бесспорно, наконец, и то, что именно эпиграфическое творчество Уайльда и Бёрдсли оставило глубокий след в исканиях русских писателей и художников. Но ограничивать спектр воздействия английской литературы и искусства книги на рубеже XIX–XX вв. только их влиянием — значит суживать культурный процесс. Его русло в действительности заключало гораздо более широкое и равномерное течение, где су-

ществовали и традиционная жанровая и возрастная дифференциация, и стилистическое многообразие, и обилие читательских вкусов и симпатий.

Частные библиотеки позволяют увидеть ретроспективу проникновения английской литературы и искусства книги в русскую культуру и всмотреться в панораму этого проникновения на грани двадцатого столетия. Судьба их схожа с судьбой большинства русских коллекций после 1917 г.: они были национализированы, распались как единое целое и, разделенные по систематическому принципу, вошли в крупные государственные книжные собрания. Сейчас лишь «библиотечная археология» позволяет представить истинный облик и характер этих собраний, сформированных выдающимися личностями своего времени (рядовые домашние библиотеки растворились дисперсно и почти бесследно) и отразивших художественные вкусы эпохи.

В Российской национальной библиотеке и библиотеке Эрмитажа хранятся многие крупные частные книжные коллекции Санкт-Петербурга. Они дают представление о том, какие английские книги и в каком оформлении предпочитало культурное общество столицы Российской империи в конце XIX — начале XX в.

Целесообразно рассмотреть три наиболее традиционных направления книжного собирательства в домашних библиотеках: детскую литературу, классику и новинки литературной и художественной моды.

Мир детской литературы был чрезвычайно обширен и оставался несколько в стороне от литературной магистральной:

³ Наиболее детально анализирует эту проблему известный исследователь русской графической школы А. А. Сидоров.

⁴ Бёрдслианство — термин, встречающийся в труде Бардетта (*Burdett O. The Beardsley Period. N. Y., 1969*).

устойчивая традиция и продуманность образовательного развития определяли его параметры. Сначала шли рифмованные четверостишия для самых маленьких – *nursery rhymes* ‘рифмы детской’, многие из тех, что впоследствии будут пленительно переведены Самуилом Маршаком в «Английских детских песенках»:

Тетя Трот и кошка сели у окошка.
– Как дела? – спросила Трот.
– Мур, – сказала кошка,
помолчал немножко.

или

Шалтай-болтай сидел на стене...

Они сменялись веселыми азбуками в цветных картинках, вносящими под видом игры определенную ассоциативную обусловленность понятий в детское представление о мире; далее появлялись сказки, научные и фантастические – волшебный ключ к подлинной жизни, первые короткие рассказы о детских приключениях, подготавливающие ребенка к встрече с миром взрослых. И, наконец, детские романы – своего рода жизненное руководство и свод необходимых правил для формирующейся личности. Им придавалось исключительно важное воспитательное значение.

В конце XIX в. в Санкт-Петербурге наиболее популярны были романы известной, особенно с 1870-х гг., английской детской писательницы шотландского происхождения Марии-Луизы Молесуорт (род. 1839). Эта элегантная образовательная проза обладала несомненными достоинствами – изящным литературным стилем, ясно и тактично

прочитывающейся моралью, возвышенным эстетическим кодексом, без особой дидактичности раскрывавшим ребенку ценность теплоты человеческих отношений, родственных или дружеских, прелесть пейзажа, обаяние уютного дома, тайну музыкальной гармонии или произведения искусства. Герои романов Молесуорт, а с ними и их маленькие читатели совершали жизненные открытия, учились преодолевать трудности, принимать самостоятельные решения, исповедуя благородные идеалы, пусть несколько и отдаленные от реалий русской жизни, но близкие по своим общечеловеческим началам.

Книги М. Молесуорт обычно издавались в оформлении и с иллюстрациями Уолтера Крейна, одного из ведущих художников книги Англии конца XIX – начала XX в., признанного реформатора в книгопечатании, стремившегося к безупречной культуре книжного ансамбля путем сочетания конструктивного решения, иллюстраций, шрифтов, элементов графического оформления с простой и ясной выразительностью, понятной детям. Изданиями романов М. Молесуорт с иллюстрациями Уолтера Крейна и менее известной художницы Лесли Брук были наполнены наиболее значительные домашние библиотеки Петербурга, их читали дети семей Воейковых, Раевских, Белосельских-Белозерских, Нарышкиных. Живое дыхание времени исходит от дарственных надписей и подписей на этих книгах из собрания Российской национальной библиотеки и Государственного Эрмитажа: «Тоби Раевский», «Ирен Нарышкиной» (той самой строгой и печальной красавице Ирен, ставшей

всего несколькими годами позже женой князя Феликса Юсупова), «Мери Белосельской от мамы» и уже годом позднее, в 1894-м, — собственноручная надпись маленькой княжны, аккуратно выведенная детским почерком: «Княгиня Мари Белосельская-Белозерская, 1894», а ниже детски неуверенная, размашистая подпись.

Начало XX в. приносит в детский раздел домашних библиотек новые имена писателей и художников. Приблизительно с 12 лет много читали Кипплинга в великолепном оформлении и с иллюстрациями Уильяма Робинсона, создавшего особый тип детских изданий, графический образ которых интерпретировал величаво-торжественную Прекрасную книгу Уильяма Морриса в остром, простом, понятном детям ключе. Робинсон не менял моррисовской композиционной структуры: страничные бордюры, орнаментальное обрамление иллюстраций, занимавших всю страницу, декор инициалов, заставки и концовки также составляли основу конструктивных и графических решений, архитектуру книги, однако менялся сам художественный стиль. Здесь средневековый (культивируемый Моррисом) орнамент уступал место орнаменту, составленному из элементов обычного окружающего мира вещей, мира растений и животных, знакомых или, наоборот, поражающих экзотичностью, но всегда легко узнаваемых.

Иллюстрации Робинсона, лишенные средневековой стилизации, легко усваивались — от запоминающихся образов его книжной графики веяло бурным кипением жизни таинственных и далеких земель, мужеством, реальным, а не

сказочным героизмом, силой характеров, оттачивающихся в единоборстве с природными стихиями и превратностями судьбы. Графика иллюстраций обладала ясным, по-новому обобщенным художественным языком. Все в ней: от непривычно непредвзятой композиции, как бы увиденного в объектив фотоаппарата фрагмента действительности (обычно это фигура героя на фоне среды его действия, будь то пейзаж или интерьер), до вещественного окружения, мельчайших деталей костюма — несло легкоузнаваемые приметы современности. Неожиданная ассоциативность образов, смелая выразительность рисунка, декоративная звучность цвета рождали особую художественную достоверность и явственно приподнимали для юного читателя завесу, скрывавшую дальние незнакомые страны.

Под влиянием и обаянием кипплинговских книг, оформленных Уильямом Робинсоном, находились не только читатели домашних библиотек, но и многие петербургские художники. Так, И. Я. Билибин в декоративном оформлении и иллюстрациях к русским народным сказкам интерпретировал робинсоновские конструктивные и графические приемы. Правда, он в духе национальных художественных устремлений того времени ориентировался не на экзотику неизведанных континентов, а на не менее экзотичную русскую, часто дохристианскую старину.

Не меньшей популярностью пользовались старинные волшебные сказки с иллюстрациями Эдмунда Дьюлака (1882–1953), рассыпавшего по страницам книг блистательную феерию

оживших видений минувшего, сотканную, впрочем, из точных и достоверных деталей. Ушедшие времена были увидены зорким взглядом художника, заметившего самое характерное, и переданы в современной изобразительной манере. Такой прием Дьюлака создавал причудливую смесь фантазии и реальности, рождая у детей убежденность в том, «что так все и было на самом деле». (Графика Дьюлака имела определенное влияние на некоторых мастеров «Мира искусства».)

Был хорошо известен в Петербурге и яркий, талантливый художник Артур Рэкхем. В истории детской книги он остался прежде всего как непревзойденный мастер лаконично обобщенной по рисунку иллюстрации, часто несшей оттенок экспрессивного гротеска; его композиции необычайно контрастны по ракурсам и насыщены звучным, декоративно интерпретированным цветом. Подобно Дьюлаку, но в своей собственной манере, одновременно и более простой, и более глубокой в психологическом плане, Рэкхем умел облечь вымысел убеждающей реальностью, однако сотворенный им изобразительный мир всегда выглядел не декорацией, как у Дьюлака, а образной гиперболой сюжета. Иногда, впрочем, например в «Сумерках богов» Р. Вагнера (Лондон, 1911), знакомивших взрослеющих читателей с древнегерманским эпосом, Рэкхем создает более классичный книжный ансамбль, где приглушается гротескная сказочная тональность и лейтмотивом звучит тема седой истории, среза эпох, увиденного современным взглядом. Звучная, сочная достоверность антура-

жа литературного действия соединяется здесь у Рэкхема с причудливой, часто мистической фантазией, воспринимаемой неотъемлемой частью воссоздания эпоса, и с яркой характерностью образов героев, убеждающей в реальности происходящего.

Рэкхем был знаменит своей манерой иллюстрации силуэтом: остро выразительные черные пятна графических форм — изображения персонажей, места действия — создавали изысканную черно-белую конструкцию книги. Его последователями в силуэтной иллюстрации были М. Я. Чемберс, Г. Нарбут, Е. Бём. Творчество Рэкхема оказало влияние и на русских книжных графиков, особенно молодого поколения «Мира искусства» — им серьезно увлекался Митрохин, создавший позднее близкую по художественной концепции графическую систему.

Таковы были наиболее интересные в плане отражения художественных тенденций детские книги, оседавшие во многих домашних библиотеках Петербурга.

Классическое наследие представлено в частных книжных собраниях Петербурга рубежа веков достойно и весомо, но, пожалуй, без особого разнообразия как в авторском, так и в жанровом плане, что естественно для канонического пантеона великих имен. Хотя даже беглый экскурс по домашним библиотекам позволяет заметить, что в России в тот период возрос интерес к английской классике. Повидимому, причина здесь в необычайной популярности вошедших в моду в Англии новых изданий классики, незамедлительно поступавших в Петербург через магазин

Уоткинса⁵. Это были книги «Библиотеки для всех» Дж. Дента, серии типовых изданий, организованной в 1896 г. и успешно просуществовавшей до 1935-го.

Другая область английской литературы, интересно представленная в домашних книжных собраниях Петербурга, — находившиеся на пике моды новинки, «книги дня». Для второй половины 90-х гг. XIX в. это прежде всего знаменитая «Смерть Артура» Т. Мэлори, иллюстрированная Обри Бёрдсли, великолепно демонстрирующая значение этого поразительно своеобразного художника как мастера книги. Для начала XX в. это работы Джеймса Гатри, редкие и изящные издания ручной печати.

⁵ Значительная часть приобреталась в магазине английских книг и учебных пособий «Уоткинс и Ко» на Б. Морской улице, 36 в Санкт-Петербурге.

Внимание к Бёрдсли и Гатри характерно для избранной петербургской публики — знатоков и ценителей искусства книги.

Эти издания находились, в частности, и в библиотеке императорской семьи (сейчас часть библиотеки Эрмитажа), хорошо знавшей и любившей английскую литературу и искусство. (Англо-русское литературное общество, созданное на рубеже веков в России, находилось под покровительством Николая II, а в Англии — герцога Эдинбургского.)

Итак, даже краткий анализ частных библиотечных собраний Петербурга рубежа XIX–XX вв. позволяет говорить, что английская книга того периода и как литературное произведение, и как произведение искусства была широко известна в столице России и что эти коллекции ясно выразили художественные тенденции своего времени.

Владимир Набоков и искусство книги Англии рубежа веков: «Храм Шекспира» в библиотеке В. Д. Набокова

В петербургских библиотеках на рубеже XIX–XX столетий отражается Серебряный век русской культуры с его удивительным единением западноевропейского и русского духовных начал, зарождающийся модерн, жадно стремящийся к новому и по-новому прочитывающий страницы классического наследия.

Библиотека дома Набоковых также запечатлела облик эпохи. Культурные интересы этой известной русской семьи в большинстве своем фокусировались на пласте, связанном с Англией. Позднее, уже в реальном отрезвляющем Кембридже 1919 г., вглядываясь в ушедшую петербург-

скую жизнь, Владимир Набоков вспомнит идиллическую Англию детства:

«Апартаменты, которые я занимал, поражали меня своим убожеством по сравнению с обстановкой моего русского детства, ибо, — как теперь мне ясно, — я, метя в Англию, рассчитывал попасть не в какое-то неизвестное продолжение юности, а назад, в красочное младенчество, которому именно Англия, ее язык, книги и вещи придавали нарядность и сказочность»⁶.

⁶ Набоков В. В. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. : Другие берега. М., 1990. С. 273. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте.

Восхищение писателя — характерная для России еще со времен романтизма дань увлечению Англией. Одновременно его восхищение — типичная ориентация образованной России рубежа веков, жадно тянувшейся к новейшей эстетике, литературе, искусству, связываемым с именами великих англичан: Джона Рёскина, Данте Габриэля Россетти, Уильяма Морриса, Оскара Уайльда, Обри Бёрдсли.

Как и большинство аристократических семей Петербурга, Набоковы были подчеркнуто англоизированы: в столь избранном кругу тенденция, несомненно, усиливалась приверженностью императорской семьи к Англии, культивировавшейся при русском дворе в силу родственных связей и английского воспитания императрицы Александры Федоровны, любимой внучки королевы Виктории, нежно называвшейся в дни лондонской юности Sunshine — Солнечный Лучик⁷. «В обиходе таких семей, как наша, была давняя склонность ко всему английскому: это слово, кстати сказать, произносилось у нас с классическим ударением (на первом слоге), а бабушка, М. Ф. Набокова, говорила уже совсем по старинке: аглицкий. Дегтярное лондонское мыло, черное как смоль в сухом виде, а в мокром — янтарное на свет, было скользким участником ежеутренних обливаний, для которых нужна раскладная резиновая ванна — тоже из Англии» (с. 137). И далее: «...мы с братом читаем и пишем по-английски отлично, но русской азбуки не знаем (помнится, кроме таких

слов, как „какао“ я ничего по-русски не мог прочесть», — рассказывает Набоков в «Других берегах» (с. 142).

Память писателя, витающая в покинутом Петербурге, постоянно возвращается к библиотеке отцовского дома на Большой Морской, и английская книга часто, слишком часто для простой случайности, возникает в мерцающих видениях детства.

Библиотека Набоковых более не существует как цельное владельческое собрание. История обошлась с нею так же, как и с большинством частных книжных коллекций России, однако в нынешнем Санкт-Петербурге возможно попытаться воссоздать ее, извлекая из смешанных по воле рока слоев осколки этого зеркала духовной жизни набоковского дома.

В настоящее время в собрании Российской национальной библиотеки (Петербург) можно увидеть цельный блок книг из дома Набоковых — часть серии издания Шекспира, выходившего на рубеже веков. Книги поступили в Публичную библиотеку им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ныне РНБ) в 1947 г. после реформирования фондов издательства «Всемирная литература». Издавалась серия в Лондоне (Дж. Дент и Ко), печаталась в Эдинбурге, славившемся своими типографиями, и часть тиража обязательно продавалась в Санкт-Петербурге в знаменитом английском книжном магазине Уоткинса на Большой Морской, 36. Его можно было разглядеть из эркера в доме Набоковых, где у будуара матери был навесной выступ, так называемый фонарь, откуда была видна Морская до самой Мариинской площади. «Прижимая губы к тонкой узорчатой занавеске, я посте-

⁷ Жильяр П. Император Николай II и его семья. Вена, 1921.

пенно лакочился сквозь тюль холодом стекла. Всего через одно десятилетие в начальные дни революции я из этого „фонаря“ наблюдал уличную перестрелку» (с. 182). До сих пор многие тома издания Дента из набоковской библиотеки снабжены розовым ярлыком «Watkins & Co. 36. Great Morskoi».

В РНБ хранятся 38 томов этого лондонского издания. На 16 уцелели экслибрисы библиотеки Набоковых (*ил.* 96). На многих из остальных 22 видны следы от оторванных наклеек, соответствующие по размеру достоверным набоковским экслибрисам, или они сами, скрытые под наклеенными поверх экслибрисами издательства «Всемирная литература». (Кстати, изображенный на последних Пегас почти буквально повторяет Пегаса — знак серии дентовского издания Шекспира.) Два тома в дополнение к экслибрисам снабжены подписями Владимира Набокова (отца или сына?) и пометами карандашом и чернилами («Гамлет», Лондон, Дж. Дент, 1895; «Отелло», Лондон, Дж. Дент, 1891).

Эта коллекция из РНБ представляет интерес с двух точек зрения: и как своеобразный памятник семьи Набоковых, и как памятник искусства английской книги эпохи модерна.

Томики Шекспира дентовской серии хранят исполненные внутреннего значения и еще не расшифрованные отпечатки мыслей и чувств читателей набоковского дома⁸. Как Набоковы читали Шекспира в начале XX в.? Какие духов-

ные связи со своим миром находили они в шекспировских строках? Чья именно взволнованная набоковская душа стала на рубеже XX в. эхом английского поэта и драматурга минувших веков. Кто из Набоковых, следуя гению Шекспира, отмечал монологи Гамлета в сценах с актерами («Гамлет», акт II, сц. II) и Офелией («Гамлет», акт III, сц. I), а также Яго («Отелло», акт I, сц. I)? Что означают эти пометы — точки, номера строк, поставленные карандашом: следы заучивания наизусть или поэтических переводов? Рука какого Набокова вложила золотой осенний ивовый лист в томик «Ричарда II» между страницами 72 и 73 (*ил.* 98). (Может быть, это лист из набоковской усадьбы в Выре, возможно, он был сорван той самой поздней осенью, связанной в творчестве писателя с образом Тамары.) Какой тайный смысл таится в экслибрисе с изображением дорического портика (без самого здания), одиноко и величаво возвышающегося на равнине с холмистым горизонтом? Кому из петербургских графиков принадлежит изысканная игра линий антично-русского экслибриса? Не напоминает ли он классическую руину усадьбы Набоковых — портик-ворота на границе парка и деревенских полей, то, что от нее осталось и что еще можно увидеть на берегах Оредежи?

В самом появлении в библиотеке в доме на Большой Морской дентовских изданий Шекспира не только прослеживается связь петербургского Серебряного века с английской культурой,

⁸ Вероятнее всего, выцветшие чернила, пожухший карандаш — времени Набоковых. Вряд ли дентовские неоклассические издания Шекспира на английском языке имели ши-

рокий читательский круг в Петрограде — Ленинграде 1920–1930-х гг.

но и отражаются индивидуальные литературно-эстетические вкусы семьи Набоковых.

Иллюстрированная, хорошо изданная книга как образительное воплощение литературной идеи, впервые увиденная и прочитанная в отцовской библиотеке, притягивала Владимира Набокова с детских лет. «Особенно мне нравилось, — вспоминал писатель, — когда текст, прозаический или стихотворный, лишь комментировал картинки» (с. 176).

Блуждая в реминисцентном детском мире писателя, постоянно наталкиваешься на его яркие впечатления от английской книги.

«Как известно, книги капитана Майн Рида (1818–1883) в упрощенных переводах были излюбленным чтением русских мальчиков и после того, как давно увяла его американская и англо-ирландская слава. Владея английским с колыбельных дней, я мог наслаждаться „Безглавым всадником“ (перевожу точно) в несокращенном и довольно многословном оригинале... <...>

Бывшее у меня издание (вероятно, лондонское) осталось стоять на полке памяти в виде пухлой книги в красном колленкоровом переплете, с водянисто-серой заглавной картиной, глянец которой был сначала подернут дымкой папиросной бумаги, предохранявшей ее от неизвестных посягательств» (с. 246–247).

Иногда на страницах «Других берегов» возникает лишь предчувствие, предвкушение зримого: «Брата уже уложили спать, мать в гостиной читает мне английскую сказку перед сном, подбираясь к страшному месту, где Тристана ждет за холмом неслыханная, м. б. ро-

ковая, опасность...» (с. 175). Заманчиво предположить, что это было сказание о Тристане из знаменитой «книги дня» модерна — «Смерть Артура» (Лондон, 1893–1894, т. 1–2), оформленной и иллюстрированной Обри Бёрдсли, или, как произносили имя в Петербурге рубежа веков, Бердслеем, кумиром тогдашних русских книжных графиков. Вполне возможно, ведь великолепный двухтомник в мистическом бледно-зеленом шелковом переплете с тисненными золотом тонко выющимися цветами, скрывавшем отточенную, страстную гармонию черно-белых иллюстраций Бёрдсли, имелся в библиотеке императорской семьи (ныне собрание библиотеки ГЭ). Петербургский магазин «Уоткинс и Ко» обычно незамедлительно получал новинки из Англии, и все желающие могли приобрести или заказать экземпляр нужной книги через него.

И всегда воспоминания писателя об английской книге исполнены чувственного образного значения. Сама ее материальная плоть — превосходная бумага, великолепно нарисованный шрифт, прекрасные иллюстрации — была хорошо знакома Владимиру Набокову, полно воспринявшему с детства особый мир культуры и эстетики английской книжной графики.

Издания же Дента — исключительное звено в цепи истории искусства английской книги. На исходе XIX в. в них впервые осуществилось желанное единение массовых тиражей, простоты и дешевизны промышленного технического производства и высокого, бескомпромиссного издательского уровня (задача, безуспешно решавшая-

ся на протяжении почти всего XIX столетия).

Книги «Библиотеки для всех» Дж. Дента были серией типовых изданий, начатой в 1896 г. и успешно просуществовавшей до 1935 г. Это небольшие по формату, так называемые карманные издания (*rocket books*), оформленные в едином стиле, включавшем иллюстрацию-фронтиспис, титульный лист с орнаментальным бордюром, декоративно трактованные инициалы, апроши, решенные в традициях книги как графического и художественного целого.

Многие значительные художники (хотя их авторство в большинстве серийных изданий и не указывалось в выходных данных) работали для Дента, и книги «Библиотеки для всех» с иллюстрациями Уолтера Крейна, Обри Бёрдсли, Генри Осповата (1877–1909), Реджинальда Ноулса (1879–1950), Джесси Кинг (1876–1949) и других высокопрофессиональных мастеров пользовались заслуженным успехом в России начала XX в. Однако сам тип серийного издания классики не имел здесь подражателей, лишь позднее, уже в 1920-х гг., книги издательства «Всемирная литература», организованного А. М. Горьким, могут быть сопоставлены с дентовскими.

На рубеже веков, судя по домашним книжным собраниям Петербурга, в России наиболее известны были две дентовские серии из «Библиотеки для всех» — «Храм драматургии» (ил. 99) и «Храм Шекспира» (ил. 97, 98).

Наряду с фундаментальными сериями Дент публиковал и отдельные произведения выдающихся английских писателей разных лет: от Томаса Мэ-

лори до Джейн Остин, Теккерея и других (они столь же часто встречаются в домашних библиотеках Петербурга). Но именно серии «Храм Шекспира» и «Храм драматургии», оказавшиеся наиболее адекватными своему времени и по новому прочтению классики, и по новому типу художественного оформления, выводившему массовые издания на уровень высокой культуры печати, выглядели наиболее цельно.

Каждый том этих серий предвлялся серьезным литературоведческим вступлением, делавшим более глубоким восприятие творчества автора, особенностей образов героев. Обязательно помещалось высказывание современного писателя или литературного критика о данном произведении — критерий прочтения, сообразного времени. Иногда, если это требовалось с точки зрения исторической ясности, например в шекспировских произведениях, текст сопровождался глоссарием. Словом, Дент выпускал массовыми тиражами полновесные в научно-популярном плане издания, способствовавшие широкому распространению и пониманию классиков.

«Храм драматургии» объединял наиболее значительные пьесы английских авторов начиная с XVIII в. и такие возвышенные и редко публиковавшиеся произведения, как, например, «Эдуард II» Кристофера Марло.

«Храм Шекспира», включавший все его трагедии и комедии, хорошо был представлен в библиотеке Владимира Дмитриевича Набокова, и, совершенно очевидно, юный тогда писатель Набоков прекрасно знал эти изящные и благородные томики винно-красного цвета с характерным

фамильным экслибрисом: классический портик на фоне легко намеченного пейзажа.

Несомненно, столь же близка была Набокову, получившему серьезное художественное образование в Тенишевском училище (1913–1916), одном из лучших в России того периода⁹, своеобразная красота книжной графики Англии рубежа веков – простота и функциональность конструкции книги, строгая со-

⁹ Образовательная программа Тенишевского училища была ориентирована на усвоение художественных начинаний Англии рубежа веков. Движения Возрождения искусства и ремесел и Возрождения печати оказали большое влияние на тенишевцев – преподавателей и учеников. Набоков – начинающий художник, а позднее великий писатель – формировался в профессиональной среде, где взгляд в сторону Англии был основой художественного видения того времени.

размерность страницы и полосы набора, изысканность фронтисписа, сочетавшего декоративную вязь орнаментов бордюра (одинакового для всей серии) с иллюстрацией, графический дивертисмент инициалов, разделительных знаков, концовок, звучавший на страницах дентовских изданий Шекспира.

Таким образом, в набоковской библиотеке отразился преломленный в дентовских изданиях Шекспира английский модерн, оказавший большое влияние на русское искусство.

О Владимире Набокове Зинаида Шаховская сказала, что на нем заканчивается русский Серебряный век¹⁰. И тома дентовского издания «Храм Шекспира», хранящиеся в РНБ, – одно из отражений петербургского мира писателя.

¹⁰ Шаховская З. В поисках Набокова: Отражения. М., 1991.

Дмитрий Митрохин и Артур Рэнсом в издании «Old Peter's Russian Tales»

Среди блистательного дивертисмента книг, иллюстрированных и оформленных выдающимся русским книжным графиком Дмитрием Исидоровичем Митрохиным (1883–1973), особое место занимает издание Артура Рэнсома «Русские сказки старого Петра» («Old Peter's Russian Tales»), вышедшее на английском языке в Лондоне в 1916 г. В собрании Российской национальной библиотеки имеется экземпляр этого редкого у нас издания¹¹.

¹¹ Насколько мне известно, эта книга Рэнсома отсутствует в крупнейших отечественных библиотеках. Очевидно, Первая

Книга включает 21 сказку. Графический комплекс состоит из семи цветных страничных иллюстраций, 20 черно-белых заставок, девяти черно-белых концовок.

Многое исключительно в этом издании. Это единственный случай в жизни Митрохина, когда он иллюстрирует зарубежного писателя – своего современника, работая в живом творческом контакте

мировая война, а затем события 1917 г. препятствовали появлению «Old Peter's Russian Tales» как книжной новинки в России, что обычно происходило через английские книжные магазины в Петрограде и Москве.

с ним. (К тому же писатель Рэнсом — великолепный знаток искусства книги и профессиональный художественно-литературный критик.) Исключительности прибавляет и то, что английское издание подготавливается Рэнсомом и Митрохиным в России. Сам период работы над «Русскими сказками старого Петра» важен и для английского писателя, и для русского художника: в историческом плане это катарсис Первой мировой войны, в личном — переломные творческие годы. Для Рэнсома они связаны с обращением к детской и юношеской литературе, для Митрохина — с ясной, рациональной оценкой созданного в книжной графике и осознанным пересмотром художественной манеры, и он прямо указывает на «Сказки старого Петра» как на рубеж нового этапа: «Книгою *Old Peter's Russian Tales* заканчивается период „кнобелевской“ манеры рисунка у меня. И начинается поворот к современности»¹². И наконец, необычным стал путь всего графического комплекса из мастерской Митрохина на Васильевском острове в лондонское издательство¹³.

¹² *Русаков Ю. А.* Дмитрий Исидорович Митрохин. Л., 1966. С. 45.

¹³ Судьба митрохинских рисунков для «*Old Peter's Russian Tales*» неизвестна. «...От Jack из Лондона получил извещение, что мои оригиналы к сказкам Ransome («*Old Peter's Russian Tales*») хранятся у него до сих пор и ждут моих распоряжений на их счет...», — писал Митрохин известному искусствоведу П. П. Эттингеру в 1923 г. (Митрохин Д. И. Письмо П. П. Эттингеру от 24 июня 1923 г. из Петрограда // Книга о Митрохине: Статьи. Письма. Воспоминания. Л., 1986. С. 138).

Все эти обстоятельства заставляют пристально взглянуть в «Русские сказки старого Петра» Рэнсома и Митрохина — уникальный пример англо-русских художественных контактов своего времени.

Появившееся в 1913 г. новое глубокое направление в творчестве Рэнсома связано с изучением русского фольклора. Натолкнувшись в одном из своих постоянных библиотечных занятий на сборник русских народных сказок в обработке В. Рольстона (1828–1889), Рэнсом сумел в устаревшем переводе уловить их истинную самобытность и решил выучить русский, чтобы прочесть сказки в оригинале. Впервые он отправляется в Россию в 1913 г. как исследователь русского фольклора и с небольшими перерывами пребывает там до 1919-го уже в качестве корреспондента английских газет. Зима 1915–1916 гг. стала значимым периодом для писателя: именно тогда складываются многие художественные, артистические, литературные знакомства Рэнсома. Круг общения Рэнсома в Санкт-Петербурге во многом формирует его интерес к русской истории, культуре, искусству, что окончательно укрепляет идею издания русских сказок для английского читателя. Через Гарольда Вильямса — филолога, писателя, с 1903 г. русского корреспондента ведущих английских газет, женатого на Ариадне Тырковой, тогда известной русской либеральной писательнице, работавшей под псевдонимом А. Вергежский, Рэнсом знакомится со многими выдающимися петербуржцами своего времени — историками, политиками, филологами, писателями, художниками, артистами.

Его письма, дневники и автобиографические заметки петербургского периода, хранящиеся в университете в Лидсе (Великобритания), полны упоминаниями имен, ставших классическими в культуре Серебряного века.

Три личности из круга петербургско-петроградских знакомств Рэнсома имели, по-видимому, определяющее значение для работы над «Русскими сказками старого Петра» и выбора художника для готовящегося издания. Это Сергей Федорович Ольденбург, Алексей Михайлович Ремизов и Константин Андреевич Сомов. Ольденбург, тогда крупнейший специалист в области северорусского фольклора, постоянно организует этнографические экспедиции. В 1909 г. выходит его исследование «Отзвук мотива из „Валтасара“ в Олонецкой сказке», сразу привлечшее внимание тонким чутьем национальной тональности и народной метафоричностью образов. В записных книжках Рэнсома конца 1913 — начала 1914 г. (без упоминания месяца и дня) встречается помета на русском языке: «Сергей Федорович Ольденбург». И далее беглая запись «Коробейники. Есть и ситец и парча».

Там же неоднократно упоминается и Алексей Михайлович Ремизов. В одном случае после его фамилии следует адрес «Таврическая, 7, кв. 2» и запись: «Пермские сказки». В другом, с указанием даты — «9 января 1914», говорится: «Обедал вечером у Вильямсов, Ремизовы приглашают на Волхов. Кто был Садко?» Ремизов, очевидно, мог произвести впечатление на Рэнсома своим поразительным даром видения мира сквозь призму древнейшей национальной мифологии.

Константин Сомов стал для Рэнсома не только одной из центральных фигур художественного Петрограда, но и олицетворением современного направления в книжной графике, столь плодотворно развиваемой «Миром искусства». Рэнсом и Митрохин встречаются часто. Английский писатель отмечал: «...не раз пил чай с... художником Сомовым...»¹⁴. Именно Сомов рекомендует Рэнсому Митрохина как художника будущих «Сказок...». «Митрохина с англичанином познакомил Константин Сомов», — прямо указывает Харджиев [5]¹⁵. С Сомовым Рэнсом сблизился через Хью Уолпола, еще одного «петербургского англичанина», писателя (!), друга Сомова.

Замысел Рэнсома в издании «Русских сказок старого Петра», отражающий сплетение этих влияний, был целен и оригинален. Автор не стремился к прямому переводу сказок: английский читатель не был подготовлен к восприятию народных красок русского мира и не понял бы его гротескного преломления в сказочной тональности. Постоянные пояснения разрушили бы пленительный музыкальный ритм фольклорного повествования и зрительно утяжелили графику текста. Рэнсом творчески интерпретирует сюжеты русских сказок в символике образов романтического повествования, характерной для своей писательской манеры и во многом ти-

¹⁴ *Ransome A. Autobiography of Arthur Ransome / Ransome A. ; Prologue and Epilogue by R. Hart-Davis. London, 1976. P. 172.*

¹⁵ *Харджиев Н.* Митрохин в обратной перспективе // Книга о Митрохине: Статьи. Письма. Воспоминания. Л., 1986. С. 397.

пичной для английской литературы этого жанра его времени.

Появляется образ дедушки Петра, от его лица в неторопливом повествовании начинается каждая сказка. Это своего рода монументальная авторская ремарка, то поясняющая, то смягчающая напряженность красочной фактуры, чуждой английскому восприятию. Возникающие на этом фоне детали русского народного быта — а Рэнсом увлеченно точен и правдив в них (импульс Ольденбурга?) — становятся яркими фольклорными акцентами.

Рэнсом тщательно выбирает сказки для книги. Его внимание привлекают сюжеты, возникшие, казалось, из глубин подсознания человека, связанные с фундаментальными законами мироздания, стихийной жизнью природы. Рэнсома интересуют темы бытия и смерти, любви и жестокости, погони, преследования, слепой воли судьбы («Садко», «Маленькая дочь Снега», «Мороз», «Баба Яга» и многие другие). Такой представляла в его воображении жизнь русского крестьянина, создавшего эти сказки (импульс Ремизова?).

Рэнсом объединяет сюжеты, опираясь на мотив величественной девственной русской природы, доминирующий в каждой сказке. Русская земля и ее народ в сознании писателя отнюдь не умозрительная, а прочувствованная всем сердцем и душой реальность. Неоднократное пребывание Рэнсома в Вергеже, родовом поместье Тырковых на берегу Волхова, вдохновило его на издание «Русских сказок старого Петра» (для Гарольда Вильямса, мужа Ариадны Тырковой, Вергежа также была моделью изучения

России в работе над изданием «Россия русских» («Russia of the Russians») (Лондон, 1915)).

Именно в Вергеже, в старинном помещичьем белоколонном доме среди дремотно-тенистого парка, рядом с древней, еще сохранившей старинный уклад жизни, летом 1915-го Рэнсом в основном завершает работу над «Сказками...». В предисловии он пишет: «Эта книга написана далеко, в России, для английских детей, играющих у себя на родине на тропинках среди живых изгородей из диких роз, сплетающихся над их головами, или у маленьких певучих ручейков, спускающихся, танцуя, с серых холмов. Земля русских сказок совершенно иная. Под моими окнами волны Волхова (с ним связана одна из сказок) в сумерках мерно бьются о берег. Золотой отблеск горит на бревнах плота, плывущего по реке. За рекой в голубом свете летнего вечера бескрайняя русская равнина и далекий лес. Где-то там, среди больших деревьев этого леса, столь огромного, что леса Англии — маленькие рощи по сравнению с ними, — избушка, где Петр сидит вечером, рассказывая эти сказки своим внукам»¹⁶.

Такова сложная образная связь «Русских сказок старого Петра», спроецированная Рэнсомом на английскую читательскую среду (*ил.* 100–102). Перед Митрохиным стояла задача, приняв условность литературной интерпретации, передать графикой книжных элементов как мельчайшие фольклорные акценты, так и общий характер национального

¹⁶ *Ransome A. Old Peter's Russian Tales. London, 1916. P. VI.*

пластического тона, почувствовать специфику искусства книги Англии того времени и максимально приблизиться к нему, оставаясь русским художником, стоящим на позициях «Мира искусства».

Митрохин выбирает три уровня графического решения:

1) возвышенный лейтмотив суровой красоты северных русских земель;

2) мажорный, полный чувственного ощущения фактуры народной жизни регистр, искромётными деталями-аккордами вливающийся в общее звучание;

3) синтезирующий уровень, объединяющий образ природы с человеком и красками его бытия.

Каждый уровень выполняет определённую роль в композиции книжного оформления и воплощён Митрохиным в особой графической манере.

Первый уровень раскрывается в основном в заставках. Они условно-фрагментарно обрисовывают пространство, в котором разворачиваются сюжеты сказок — берег реки с лодкой, силуэт города с островерхими теремами, избушка в лесу, заснувший зимний лес. Лишь в некоторых Митрохин отступает от этого принципа. Заставка перед предисловием изображает часть интерьера уютной крестьянской избы: стол с кипящим самоваром, деревенским караваем, традиционной утварью. Помещённая над предисловием, она звучит как приглашение в русский сказочный мир, своего рода — «хлеб-соль отведайте», «добро пожаловать» в книгу. Теплота, камерность крестьянского дома здесь особенно ощутимы по сравнению с эпическим образом суровой природы на фронтисписе. Менее понятен отказ

Митрохина от мотива природы в других заставках, например в изображениях кота («Кот — главный лесничий»), крестьянина со снопами («Украденная репка»). Может быть, художник стремился разнообразить зрительный ряд? Рисунки Митрохина печатались в Лондоне, и если по каким-то причинам некоторые заставки не устраивали издателей, а времени и возможности на доделку не было (шла война!), вместо заставок могли использовать часть концовок. Действительно, в ряде сказок концовки необъяснимо отсутствуют.

Графика заставок — превосходное развитие книжных традиций «Мира искусства». Тонко выверенные пропорции плоскости черно-белой гравюры стройно вливаются в архитектуру страницы. Заставкам присущи изысканный ритм линий и тончайшее кружево отдельных штрихов.

Концовки представляют второй уровень решения, они передают реалии крестьянского мира. Связанные снопы, сказочный всадник, крестьянка в поле, корзина грибов, бабочки над цветами ландыша. По изобразительному решению концовки более тяготеют к экспрессивной манере современных Рэнсому английских мастеров книги. Острая характеристика, почти гротескная динамика создаются новыми для Митрохина приемами. Это виртуозная, смелая игра черно-белых пятен (фигуративное изображение почти сводится к силуэту), легко, эскизно преобразующих объем в условную плоскостную структуру. В подобном направлении в Англии работали Аннинг Белл (1851–1933), Артур Рэкхем и некоторые другие современ-

ные Рэнсому и Митрохину книжные графики. В дальнейшем подобная манера получила развитие в творчестве русского художника.

Цветные страничные иллюстрации – третий, синтезирующий уровень графической интерпретации. По замыслу художника они должны соединить мир одушевленный и неодушевленный, образы русской природы и русского крестьянина. Графика Митрохина здесь монументальна; крупные пятна черного и белого создают бездонную темноту неба, белое марево зимнего леса, вздыбленные валы моря. Но одновременно художник предельно внимателен к деталям – оснастка судна с залатанными парусами, узор головного платка, сплетение заснеженных ветвей переданы линиями и штрихами.

Персонажи сказок в интерпретации Митрохина предстают в некоем условном измерении. Точность типажа, убедительность облика соединяются с символикой сказочной гиперболы, иногда гротеска. Графика страничных иллюстраций более сдержанна, чем концовок, служивших эмоциональной завершающей точкой каждого сказания. Здесь Митрохин выбирает линейную структуру, зрительно уравнивающую сопоставимую по величине изобразительного поля текстовую массу, добиваясь таким образом единства графической напряженности разворота. Цвет поддерживает условный характер решения, гамма сдержанных, но насыщенных тонов немногословна. Митрохин составляет декоративную палитру: рябиново-красный, золотисто-желтый, теплый зеленый, почти про-

зрачный ультрамарин (им выполнены образующие линии рисунка), что делает страничную иллюстрацию более легкой, орнаментальной.

Весь ансамбль книжных графических элементов – заставок, концовок, страничных иллюстраций создает единую образную раму, заключающую отдельные сюжеты.

Митрохин работал над «Русскими сказками старого Петра» в напряженном ритме. Об этом свидетельствуют пометы в записной книжке Рэнсома 1916 г.: «2 апреля. Видел Митрохина», «25 мая. Митрохин принес 20 виньеток и 24 иллюстрации», «1 июня. Митрохин», «4 июня. Митрохин принес 30 рисунков».

В это время образовался дружеский творческий союз Рэнсома и Митрохина. Английский писатель уже думал о Митрохине как о художнике своих следующих книг: заметок о Февральской революции в России и нового сборника сказок. И Митрохин начал работу: он выполнил эскиз обложки брошюры о Февральской революции и, судя по упоминаниям в записной книжке (сюжеты, не вошедшие в книгу, например «Солдат и смерть»), пробные варианты к будущим сказкам.

Первая мировая война, а затем 1917 г. не дали осуществиться этим планам. Эскиз к обложке «Пожар Литовского замка» остался в квартире Рэнсома в Петрограде и исчез вместе с некоторыми другими вещами, о чем писатель искренне сокрушался. (К счастью, эскиз не погиб – мне удалось разыскать его в коллекции Ю. А. Русакова, написавшего прекрасную книгу о Митрохине.)

Весь графический комплекс «Русских сказок старого Петра» был закончен Митрохиным к исходу июня 1916 г. (Параллельно Рэнсом завершил окончательную правку рукописи.) Будущую книгу нужно было как можно скорее переправить в Англию для издания (из Лондона писателя беспрестанно торопили). Но шла война, и обычная почтовая связь между Россией и Англией была прервана. Возникла угроза отмены издания. Переправить в Лондон окончательный текст Рэнсома и работы Митрохина удалось только благодаря исключительному отношению к изданию «Русских сказок старого Петра» английского посольства в Петрограде, которое считало это важным делом в период, когда отношения между союзниками в Первой мировой войне — Россией и Англией — достигли высокой дружественной точки. «В июне посол разрешил мне послать все рисунки Митрохина и мою окончательную правку «Старого Петра» домой надежной дипломатической почтой»¹⁷.

¹⁷ *Ransome A. Autobiography of Arthur Ransome / Prologue end Epilogue* by R. Hart-Davis. P. 193.

Так сделалось возможным появление на свет этого удивительного издания, ставшего и памятником искусства книги своего времени, и отражением уникального эпизода русско-английских художественных контактов, и свидетельством творческой дружбы двух выдающихся мастеров Англии и России.

1917-й год надолго разделил судьбы Рэнсома и Митрохина. Рэнсом продолжал бывать в России как журналист. С Россией его связали и личные узы — союз с Евгенией Шелепиной.

Жизнь и творчество Митрохина хорошо известны. Он не покидал Россию после 1917 г. Но нигде не упоминается о его встречах с Рэнсомом или переписке. Очевидно, из-за трагических событий русской истории дружеские контакты Митрохина и Рэнсома были прерваны.

Лишь в 1962 г. возобновляется (к сожалению, ненадолго) переписка между ними. Так в исторической ретроспективе возникает образ издания «Русских сказок старого Петра» — знаменательного факта истории художественных связей в области искусства книги.

Глава VII

Вектор Уильяма Морриса и «Кельмскотт пресс» в искусстве английской книги XX века

Творчество Эрика Гилла

Художник не особый тип человека, но каждый человек – особый тип художника.

Эрик Гилл

«Кто может быть уверен, когда началась новая эра? Начался ли двадцатый век незамедлительно после смерти королевы Виктории? Или мы согласимся с Вирджинией Вульф, что 1910 год стал точкой отсчета? Как бы мы ни ответили, без сомнения, британское искусство пришло в движение в 1910-х годах», – писал известный художественный критик Джозеф Дарракотт в эссе, опубликованном в каталоге выставки английской графики в Фицуильям-музее в 1985 г.¹

XX столетие открывается сложным периодом экспериментов в изобразительном искусстве Британских островов. Смена культурных эпох смешивала пряный коктейль традиций и авангарда, обладавший свежим и необычным вкусом – вкусом новизны.

Исторически закономерный процесс в значительной степени подчинил

себе и такую специфическую область, как искусство книги. Еще в 1890-х гг. преобразующие реформы Уильяма Морриса достигли пика и изменили облик викторианской книги: издания его небольшой частной типографии «Кельмскотт пресс», где господствовали ручной труд и принципы творчества-ремесла, сделались признанным образцом идеальной гармонии всех элементов книжного дизайна – от иллюстраций и орнаментов до рисунка шрифта и архитектурной композиции текстового набора.

Тогда же широко проявилось и мощное влияние моррисовских идей: по вдохновляющему примеру «Кельмскотт пресс» в Англии возникло множество частных типографий, соединявших художественное экспериментирование в искусстве книги с ориентацией на избранный круг его ценителей. Среди них наиболее значительными следует признать «Эраны пресс» (1894–1914) Люсьена Писсарро, «Эссекс Хаус пресс» (1898–1910) Роберта Эшби, «Вейл пресс» (1890-е – 1903) Чарлза Рикеттса, «Доувс пресс» (1900–1916) Томаса Кобден-Сандерсона. Проблема графического оформления массовых изданий неминуемо

¹ Darracott J. The Great War and After // The Print in England 1790–1930 : catalogue. Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1985. P. 126.

и все более настоятельно вырисовывалась, но не разрешалась. Мастера с трудом преодолевали утонченно-эстетизирующий плен маленьких типографий, чтобы сотрудничать с крупными издательствами.

И всё же (и в этом определенная двойственность ситуации в искусстве британской книги рубежа XIX–XX вв.) многие выдающиеся художники начинали работать в сфере массовых изданий. Несравненный и обольстительный Обри Бёрдсли создал весь комплекс графического оформления «Смерти Артура» Т. Мэлори для коммерческого издательства Дж. Дента, специализируясь на фотомеханических способах печати на цинковой пластине. Для подобных издательств рисовали и Уолтер Крейн, работавший в изысканно-декоративной манере, и Артур Рэкхем с его сказочно-феерическим миром, и целый ряд профессиональных художников книги того времени.

Британское искусство XX в. унаследовало этот пласт книжной культуры со всеми его великими завоеваниями и стремилось решить обозначившиеся новые задачи.

На протяжении 1920-х – 1930-х гг. книга – художественный эксперимент и книга – продукт массового производства сближались. Обилие небольших частных типографий хотя и контрастировало с возрастающей мощностью издательских корпораций, дизайнеры одинаково широко и интенсивно, с полной творческой отдачей работали в разных областях книгопроизводства. В техническом плане внимание художников книги, особенно в небольших печатнях, было обраще-

но почти исключительно к гравюре на дереве. (Процесс также восходил к практике «Кельмскотт пресс».) Иллюстрации и все декоративные элементы книжного дизайна выполнялись в контрастном сопоставлении формообразующей черной линии и белого фона изобразительной плоскости листа (традиционный прием) или, наоборот, белой линии и черного фона (более современный).

Хлынувший в книжный дизайн многоструйный поток различных направлений был образован художественными концепциями британского авангарда, сформировавшегося к началу 1910-х гг. (Теория этого авангарда выковывалась прежде всего в рамках рафинированного художественно-эстетического кружка «Блумсбери» – группы единомышленников во главе с критиками и теоретиками искусства Роджером Фраем и Леонардом Вульфом, художниками Дунканом Грантом и Ванессой Белл, а также ее знаменитой сестрой Вирджинией Вульф – писательницей, супругой Леонарда Вульфа.)

Ностальгическое средневековое кружево орнаментов Морриса и иллюстраций Бёрн-Джонса, капризно-своевольная и безжалостно-гротескная эстетская линия Бёрдсли, антикизирующая классическая простота и упругая нервность графического ритма Чарльза Рикеттса и Чарльза Шеннона – эти шедевры английского книжного модерна в XX в. неизбежно уступают место иным ориентирам.

Постимпрессионизм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, конструктивизм и многие другие стили и веяния отражались в зеркале искусства англий-

ской книги начиная с 1910-х гг. и далее в промежутке между Первой и Второй мировыми войнами – одним из самых важных и ярких периодов развития культуры XX в. Не подвергалась сомнению лишь основная функция дизайна книги – изобразительно воплотить литературную идею.

Творчество Эрика Гилла (1882–1940) (*ил. 103*) было плотью от плоти всех процессов, развивавшихся на почве искусства английской книги первой трети XX в. Он, как никто другой из современных ему книжных дизайнеров, сумел глубоко воспринять наследие Уильяма Морриса и поразительно свободно и ярко индивидуально аранжировать эту музыку прошлого в новой тональности и создать собственный стиль, стать Мастером.

Взгляды Эрика Гилла на принципы дизайна были основой развития английской книжной графики 1920–1930-х гг., уникальным связующим звеном между «Кельмскотт прес» и новым веком. Хотя следует признать определенную двойственность позиции Гилла, когда он говорит об индустриальном и ручном способах изготовления книги: «...современный мир – это мир индустрии, и он культивирует такое искусство книгопечатания, какого желает и какого заслуживает. В этом мире печатание книг – так же, как строительство домов или прокладка канализационных труб, – представляет собой обыденную работу, которую выполняют в урочные часы на благо своим ближним, но не испытывают при этом чувств художника, радующегося своему труду или верующего, возносящего хвалу Господу. В таком мире единствен-

ным оправданием всему служит целесообразность... существуют два разных рода книгопечатания, подобно тому, как существуют два мира; если мы противопоставим друг другу идеалы и прибыли, то пробным камнем, с одной стороны, будет священный долг, а с другой – техническое совершенство. Печатное издание как товар может быть в лучшем случае практичным и целесообразным, а наряду с этим и прекрасным именно потому, что оно соответствует своему назначению; как произведение искусства оно может быть прекрасно само по себе, благодаря своей чистой форме, а наряду с этим служить товаром в силу своей целесообразности. Книгопечатание в наш индустриальный век становится безыскусным и обыденным и, несмотря на обилие технических средств, на всевозможные виды типографской краски, бумаги, станков и прочего, оказывается на деле лишенным всего этого изобилия – и творческой фантазии.<...> Я не утверждаю, что индустриализация испортила все, я лишь утверждаю, что она повлекла за собой необратимые изменения и что там, где мы имели до индустриализации единый мир, мы имеем теперь два разительно несхожих мира. Попытка девятнадцатого столетия сочетать индустриальное и человеческое начала неизбежно должна была потерпеть провал, и мы видим теперь со всей ясностью, насколько ошибочной была эта попытка. Если мы хотим извлечь благо из нашего нынешнего положения, то нам не остается ничего другого, как признать, что какой-либо компромисс здесь невозможен. Как дети индустриального века, мы должны испытывать гордость за нашу

промышленность с ее массовой продукцией и находить, что по отношению к этой продукции хороший вкус выражается в трезвости и полезности; если же мы, напротив, хотим остаться вне сферы влияния индустрии по примеру врачей, юристов, священнослужителей и литераторов, то должны будем испытывать гордость при мысли о том, что мы – ремесленники, обладающие чувством ответственности, и что в наше время мы можем делать лишь одно дело.

Красота сама порадеет о себе, если мы порадеем о добре и об истине, и это в равной мере относится к обоим мирам. Красота, которую создает индустриальный мир, относится к конструкции предмета; красота, которую излучает произведение, созданное человеческими руками, формирует его живой и неповторимый облик»².

Эрик Гилл создал цикл рельефов «Страсти Христа» для Вестминстерского собора и монументальные скульптурные панно для здания заседаний ООН в Женеве, шрифт для лондонского метро, надпись на надгробии Оскару Уайльду (скульптор Якоб Эпштейн) и многие другие шедевры искусства XX столетия («Помните, что рука, вырезавшая в гравюре на дереве микроскопическую ресничку, вырезала также из камня две с половиной тонны „Человечества“ и сто девяносто шесть квадратных метров рельефов для Женевы»)³.

² Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XVIII–XX веков о секретах своего ремесла. М., 1987. С. 135–136, 139–140.

³ Yorke M. Eric Gill: Man of flesh and spirit. London, 1990. P. 164.

Талант Гилла универсален: архитектор, скульптор, гравер, резчик букв в камне, рисовальщик, шрифтовик, поэт, публицист, общественный деятель.

Личность Гилла столь же контрастна, как и его искусство: виртуозно артистичный, страстно увлекающийся художник сочетался в нем с неутомимым тружеником-ремесленником. Способность довольствоваться самым малым («никогда не покупай того, что можешь сделать сам» – его девиз)⁴ странным образом уживалась в нем с любовью к роскоши. Например, он ездил поездом только в вагонах первого класса, объясняя это, впрочем, тем, что так удобнее работать в пути. «Женатый монах», как его прозвали соседи по деревне, Гилл в собственной жизни широко экспериментировал с модной в 1920-х – 1930-х гг. теорией сексуальной свободы. Истинный католик, член ордена Святого Доминика, он веровал по-своему: «Я безошибочно знаю, что Бог существовал и был живым Богом – я узнаю Его в ответной улыбке ребенка и бессмертных словах Христа»⁵.

Исключительной многогранностью определяется творчество Эрика Гилла в искусстве книги. Художник работал в книжном дизайне с 1915 по 1940 г. За эти два с половиной десятилетия он оформил 300 печатных изданий, из них – 138 книг с гравюрами по дереву (единичные по металлу), разработал шесть типов шрифтов, нарисовав 750 образцов букв (ил. 115, 116). Поис-

⁴ MacCarthy F. Eric Gill. London, 1989. P. 60.

⁵ MacCarthy F. Eric Gill. P. 113.

тине титаническая художественная деятельность, при этом – параллельная не менее интенсивной работе в скульптуре и станковой гравюре.

Круг изданий, иллюстрированных Гиллом, необычайно широкий и пестрый. В него входят и каноническая религиозная литература, и современные проза и поэзия, и многочисленные теоретические и публицистические произведения самого художника. Гилл как книжный дизайнер не был ориентирован на эксклюзивного читателя, библиофила-коллекционера. Его влекла идея книги, доступной каждому.

Разнообразные издания, оформленные и иллюстрированные Эриком Гиллом, объединяла безошибочно узнаваемая графическая манера художника. Лаконичные, упругие, экспрессивные линии необычайно тонкого и предельно обобщенного рисунка, завораживающая игра черного и белого рожают гипнотическое ощущение осязаемости изображительных форм. Гилл был чужд описательному реализму: «...зигзаг, какой может выгравировать ребенок, лучше, чем имитация солнечного заката, нарисованного рукой профессионала», – был убежден он⁶.

Трансформация литературной идеи в графический образ книги у Гилла всегда тонко и вдохновенно рассчитана. Это своего рода молниеносный удар – острое, бескомпромиссное выражение сути, опускающее детали. «...Для меня искусство, и особенно это искусство, всегда было связано с выражением

идей, и для этого достаточно просто черного и белого», – считал Гилл⁷.

Его графическая манера, не утратив органической цельности, прошла неизбежный для любого художника путь формальной эволюции. Первые оформленные им книги романтичны по изобразительному принципу, но блистательно разыгранная, нюансированная черно-белая гамма иллюстрации звучит скорее как станковая гравюра, чем как элемент книжного ансамбля, и зрительно подавляет менее насыщенное тоном шрифтовое поле. Зрелый стиль Гилла – книжного графика уже свободен от интонации станковой гравюры. Теперь в его манере преобладает рационально-конструктивное начало, гармонично уравнивающее дизайн иллюстраций и декоративных элементов с подачей текста. (Хотя обостренное внимание к конструктивности всегда было свойственно художнику. «Такова красота костей, жуков, хорошо возведенных железнодорожных мостов, заводских труб (если у строителей хватает вкуса не украшать их наверху абсолютно ненужным орнаментом), простой кирпичной стены», – писал он еще в 1900-х гг.⁸)

Интерес к искусству и увлеченность книгой проявились у Эрика Гилла еще в детстве. Он родился в Брайтоне, том самом Брайтоне, где чуть ранее, в 1878 г., родился великий Обри Бёрдсли. Отец Эрика – священник, чьи предки также были священниками-миссионерами, мать до замужества была опереточной певицей. Результатом этого, казалось

⁶ *Yorke M. Eric Gill. Man of Flesh and Spirit. P. 169.*

⁷ *MacCarthy F. Eric Gill. P. 100.*

⁸ *MacCarthy F. Eric Gill. P. 93.*

бы, странного союза явилась счастливая семья с одиннадцатью детьми, в которой Эрик был старшим. От отца он унаследовал жажду глубокого осмысленния духовного начала в жизни, потребность воспринимать ее через веру и интеллект, от матери – артистичность, музыкальную одаренность, обостренное чувство гармонии.

Гилл рано увлекся рисованием. С шести лет, когда его отдали в детский сад, руководимый сестрами Браун (поразительная историческая случайность: сестры Браун – дочери знаменитого Физа – иллюстратора произведений Диккенса), и в начальной школе воображением будущего художника безудержно завладевали локомотивы, составы с вагонами. Их бесчисленные изображения выполнены еще неопытной рукой, но все это увидено уже метким, фиксирующим детали глазом.

В 1897 г. семья Гилла переезжает в Чичестер – небольшой старинный город, знаменитый своим средневековым собором, великолепной скульптурой и изысканным архитектурным ансамблем жилых домов XVII–XVIII вв. Здесь Эрик сразу же влюбляется в архитектуру и скульптуру и решает стать художником. «Я видел эти камни много раз, но никогда – без слез», – к концу жизни в своем дневнике Гилл писал о шедеврах англо-саксонской и норманнской пластики, о соборе в Чичестере⁹.

Он поступает в Чичестерскую художественную школу, где почти сразу фокусируется исключительно на архитектуре и шрифтах: «...буквы заключа-

ют в себе что-то совершенно особое». Это убеждение Гилл сохраняет всю жизнь¹⁰.

В 1900 г. Эрик Гилл уезжает в Лондон и начинает работать в студии Уильяма Дугласа Карое (1857–1938), известного мастера церковной архитектуры. Параллельно он испытывает влияние Филипа Уэбба, спроектировавшего знаменитый Ред хаус – дом Уильяма Морриса – по новым для своего времени принципам, основанным на функциональности, лаконичном объемно-пространственном решении, а также использовании традиционных материалов.

Тогда же в художественное сознание Гилла вливаются идеи Уильяма Морриса и он уходит от чистой архитектуры в область социальных утопий. Он разделяет взгляды Морриса на судьбы искусства, труда и ремесла в современном мире. Гилл абсолютно убежден, что архитектура не только главное искусство, но и особая материализованная философия, объясняющая человеку, как надо жить и молиться¹¹. Одновременно Эрик Гилл страстно увлекается живописью прерафаэлитов и поддается обаянию жены Морриса и возлюбленной Россетти – «энигматической Дженни», рокового кумира конца XIX столетия, несравненной героини полотен Данте Габриэля Россетти. (Гилл настолько покорен знаменитой моделью, что обменивает свой великолепный рисунок лондонского собора Св. Павла на репродукцию россеттиевского портрета Джейн Моррис.)

⁹ MacCarthy F. Eric Gill. P. 29.

¹⁰ MacCarthy F. Eric Gill. P. 27.

¹¹ MacCarthy F. Eric Gill. P. 41.

В 1901 г. круг творческих интересов Гилла расширяется: он начинает заниматься в классах практической работы по камню (Вестминстерский технический институт), а также каллиграфией и иллюминацией (Центральная школа искусств и ремесел). Эдвард Джонстон, великолепный знаток истории шрифтов и талантливый их рисовальщик, сотрудничавший когда-то с Моррисом в «Кельмскотт пресс», знакомит Эрика Гилла с Эмери Уокером – одним из основателей этой книгопечатни. Так судьба приводит будущего мастера книжной графики к людям, стоявшим рядом с Моррисом у истоков реформы искусства книги. Гилл все больше погружается в эту среду, с интересом посещает экспозиции Выставочного общества искусств и ремесел, а с 1906 г. и сам становится их участником.

В 1903 г. Гилл впервые выполняет достаточно крупный заказ на монументальную надпись – название Медицинской школы в Кембридже. С этого момента начинается период все возрастающей популярности художника как уникального специалиста в области рисунка шрифтов, каллиграфии и резчика надписей в камне.

В 1904 г. Эрик Гилл женится на Этель Мур, его пылкое юношеское увлечение возникло под сводами собора в Чичестере. После рождения дочери в 1905 г. молодая семья обосновывается в Хаммерсмите – тогда отдаленном уголке Лондона на берегу Темзы, где находился Кельмскотт Мэнор – дом Морриса (рядом с «Кельмскотт пресс») и все еще царила атмосфера моррисовских дней. В этом же месте были сосредоточены и многочисленные книгопечатни, по-

явившиеся вслед за «Кельмскотт пресс» по ее образцу, в частности «Доувс пресс» во главе с Эмери Уокером.

И снова – счастливая случайность (или закономерность): Гилл оказывается в кругу близких ему по художественным убеждениям людей. Соседи по Хаммерсмиту – семья Джонстон, Эмери Уокер, дочь У. Морриса Мэй Моррис – мастер художественной вышивки.

В этой среде окончательно складывается диапазон деятельности художника. Гилл предан социалистическому движению (даже одно время с присущим ему эпатажем носит красные носки и красный галстук); вместе со знаменитыми художниками Фрэнком Брэнгвином (1867–1956) и Уильямом Ротенштейном (1872–1945), Мэй Моррис, Эдвардом Джонстоном и выдающейся актрисой Элен Терри (1847–1928) участвует в образовательных и художественных программах клуба для рабочих в Хэмпшире. Тогда же он начинает преподавать каллиграфию и резьбу букв по камню в Паддингтонском институте, экспериментирует в скульптуре, а в 1906 г. осваивает технику гравюры по дереву.

Однако постепенно Гиллом завладевают и иные настроения. Еще с моррисовских времен была популярна идея создания художественных коммун. Около 1905 г. она соединилась с девизом «Назад, к земле» – призывом к возрождению английской деревни, прежде всего традиционных ремесел. И хотя в это время Эрик Гилл уже испытывает определенное разочарование в стремительно устаревающих программах движения «Искусства и ремесла», а круг его творческого общения включает людей, мыслящих категориями XX в. (теоретик

и критик искусства Роджер Фрай (1866–1934), скульптор Якоб Эпштейн), он решает покинуть Лондон и вместе с семьей обосновывается в старинном поселении Дитчлинг в Сассексе. (Место славилось своей красотой и сохранившимся домом Анны Клевской.)

Дитчлингский период длился с 1907 по 1924 г. Жизнь семьи проходила скромно и в трудах. Эрик открывает мастерскую камнерезных работ, а с 1900 г. занимается скульптурой. Здесь же расцвел и талант Гилла – книжного графика. В Дитчлинг постепенно съезжаются и некоторые из его знакомых по Хаммерсмиту и движению «Искусства и ремесла», образуя идиллическую артистическую колонию. Оседает в Дитчлинге и поэт и писатель Дуглас Пеплер, привезший с собой старинный печатный пресс «Стенхоуп», когда-то принадлежавший Моррису, а затем верно служивший для печати изданий хаммерсмитского отделения Социалистической лиги и клуба для рабочих, а также два набора шрифта «Старомодный кезлон» и значительное количество бумаги ручного изготовления (наследие «Кельмскотт пресс»).

Незамедлительно было принято решение организовать типографию. Так в 1913 г. родилась «Сент-Доминик пресс», главой которой стал Дуглас Пеплер, а ведущим художником – Эрик Гилл.

«Сент-Доминик пресс» не была похожа на другие частные типографии своего времени: идея раритетности изначально отсутствовала в ней. В Дитчлинге на старом прессе печатали всё: от требника до этикетки на банку джема или пива, от рождественской открытки

или похоронной карточки до технических рисунков в пособии для работы по дереву, от сборника поэзии до руководства по экономному строительству дома. Скромная деревенская печатная мастерская пользовалась подручными материалами: для составления типографской краски употребляли ламповую копоть, льняное масло и другие старинные домашние ингредиенты; был вырезан в дереве и шрифт в стиле английского первопечатника конца XV в. Уильяма Кекстона – с мягкими буквами, по рисунку не вполне выдержанными в едином стиле, – обладавший наивным и патриархальным обаянием («Старомодный кезлон» применялся в редких случаях).

Наиболее значительными из ранних публикаций «Сент-Доминик пресс» были выпуски основанного Гиллом ежеквартального журнала «Гейм» (1916–1923) и научно-просветительские брошюры серии «Уэлфаер букс» (1916–1926), адресованные рабочим и являвшиеся руководством по проблемам здоровья, контролю рождаемости, практичной профессиональной одежде и т. п.

Первые гилловские иллюстрации, гравированные на дереве, еще не совершенны с точки зрения канонов искусства книги. В журнальных иллюстрациях графическая манера построена на слишком резком контрасте черного жесткого силуэтного рисунка форм с фоном, что зрительно чрезмерно активизирует и утяжеляет пятно иллюстрации по отношению к гораздо менее напряженному и более светлому текстовому набору. В брошюре этот дизайнерский просчет смягчается и образной интонацией дидактической карикатуры,

особенно в сюжетах, затрагивающих социально-классовые нюансы быта.

Издания «Сент-Доминик пресс» начала 1920-х гг. почти свободны от подобных недостатков. Иллюстрации к «Осенней полночи» Фрэнсис Корнфорд (1923), современной Гиллу поэтессы, – виртуозный, образный, несколько сентиментальный компромисс между почти осязаемой, материальной передачей контраста света и тени и условной, формальной игрой гравюрных линий (*ил. 104*).

Зрелость мастера приходит к Эрику Гиллу во время сотрудничества с «Голден Кокерел пресс». Это период, когда художник разочаровывается в идеале артистической деревенской коммуны и устает от чрезмерной популярности Дитчлинга, в общественном мнении уже целиком связанном с его именем (к тому моменту он автор знаменитых «Вестминстерских станцев» – цикла рельефов «Страсти Господни» для Вестминстерского собора в Лондоне, известный и своими яркими публицистическими выступлениями). Гилл решает переехать из Дитчлинга в отдаленные от Лондона Черные горы Уэльса, поселиться в заброшенном бенедиктинском монастыре конца XVIII в. близ небольшой деревни Капел-й-Ффин. В этом безлюдном уголке дикой природы (корреспонденцию привозил один раз в неделю конный почтальон) семья Гилла, имевшая своих троих детей и приемного сына, прожила пять лет – с 1924 по 1928 г. Здесь Гилл интенсивно работал в книжной графике и скульптуре, совершенствовался в искусстве камнерезных надписей.

«Голден Кокерел пресс», основанная в Уолтхеме Гарольдом Тэйлором в начале XX в., в 1924 г. была куплена Робертом Гиббингсом (1889–1958), выдающимся гравером и иллюстратором, коллегой Эрика Гилла по Обществу граверов по дереву. Для «Голден Кокерел пресс» Гилл выполнил дизайн четырех замечательных изданий, следовавших одно за другим.

В 1925 г. вышла Песнь песней – первая в ряду блистательных книг, изданных «монастырским мастером из Капел-й-Ффин» (*ил. 105, 106*). Гилл избирает необычный образный регистр интерпретации древнейшего шедевра любовной поэзии. Иллюстрации и декоративно-иллюстративные инициалы звучат возвышенным гимном великой любви, божественно свободно объединяющей дух и плоть, они полны эротизма. «Человек – это материя и дух: обе субстанции реальны и обе прекрасны», – исповедовал Эрик Гилл¹². Откровенная эротичность графического решения Гилла апеллирует скорее к интеллекту, чем к чувственному восприятию. В философских представлениях художника эротика – одна из форм познания бытия, и он демонстрирует градации этого познания, абстрагируясь от прямого импульса плотского соблазна. В графике Песни песней возникают не обольстительные образы чувственной любви, а ее отстраненно-ироничный, холодный анализ-размышление.

Образная ткань иллюстраций Гилла не укладывалась в рамки принятой

¹² Yorke M. Eric Gill. Man of Flesh and Spirit. P. 27.

тогда традиции изобразительных решений религиозной литературы, что вызвало ряд нелестных откликов на это издание. Но главная цель художника – перевернуть, как песочные часы, банальную мораль – была достигнута.

Стремясь к уравниловке, балансу плотности черного и белого между изобразительными формами и текстовым полем, он предпочел отказаться от монументальной страничной иллюстрации, подавлявшей текст в его прежних работах. Вместо этого он использовал полуполосную иллюстрацию и иллюстративно-декоративно решенный инициал.

В Песне песней Гилл работает исключительно черной линией на белом фоне. Эта линия – лаконичная, строгая, иногда рационально геометризованная, иногда орнаментальная, но всегда легкая и максимально приближенная к толщине линий шрифта. Так создается цельный и гармоничный графический книжный ансамбль.

За значительным успехом Песни песней последовал следующий. В 1927 г. «Голден Кокерел пресс» издает «Троила и Крисеиду» Чосера в оформлении Эрика Гилла (*ил. 107, 108*). Здесь художник снова предстает как мастер смелой интерпретации авторской литературной идеи.

Поэма «Троил и Крисеида» была написана в 1382 г. Джеффри Чосером, великим английским писателем Средневековья, основоположником английского литературного языка и национальной литературной традиции. Сюжет поэмы схож с мотивами произведений Боккаччо, но не повторяет их. У Чосера в повествовании о возвышенной любви

Троила и Крисеиды героическое скрещивается с обыденным, трагическое с комическим, тонкий психологизм соединяется с ярким, колоритным описанием характеров. В центре поэмы фигура Пандара – скептика, пошляка, непристойного нахала, разглагольствующего циника, всегда точно и с крепким, традиционно английским юмором возвращающего чувства из хрустальных заоблачных далей на землю. Пандар вполне реальный сводник, возбуждающий интерес, а затем и страсть дамы.

Интонации поэмы Чосера великолепно воплощены в дизайне Эрика Гилла. Художник создает параллельный образный мир графики, где также сплетаются высокая страсть и плотская радость, изысканность чувств и грубость нравов, где царит откровенный юмор, близкий к народной смеховой культуре.

Дизайн «Троила и Крисеиды» составляют шрифт, бордюры и страничные иллюстрации. Шрифт, нарисованный Гиллом, вобрал в себя черты лучшей английской средневековой каллиграфии, но при этом принадлежит XX в. В дивертисменте контрастных перепадов шрифтовых линий – от тончайших волосяных до массивных – слышен экспрессивный ритм современного художнику искусства.

В «Троиле и Крисеиде» Гилл впервые использует бордюры как элемент книжного дизайна. Безусловно, замыслив оформление этой поэмы в стилизованном средневековом ключе, он не мог не использовать столь важную часть орнаментации иллюстрированных рукописей. Однако бордюры Гилла, сохраняя традиционную декоративную функцию,

как и его шрифт, абсолютно современны. Иллюстративность в них преобладает над орнаментальностью. Заимствуя средневековый прием включения изображений людей и животных в орнаментику бордюрной рамки миниатюр, Гилл кардинально меняет их образно-конструктивную связь. Фигуры не только главенствуют над орнаментом, сведенным лишь к спиралевидной линии со скудными растительными формами, но и наделены яркой сюжетной изобразительностью.

На этом условном изобразительном фоне в экспрессивном ритме ускользают от погони обнаженные девушки, выступают воины с мечами, отдыхают сатиры, порхают по ветвям амуры, а также возникает s-образная, изогнутая, как скульптуры романских порталов, фигура пишущего Чосера (*ил 109*). В дизайне Гилла бордюры к «Троилу и Крисеиде» принимают характер гротескного комментария.

Страничные иллюстрации строго следуют конкретным сюжетам поэмы Чосера. Эротический пафос не доминирует в образной графической структуре, как это было в Песни песней: художник великолепно понимает и тонко чувствует грандиозное расстояние между этими памятниками любовной поэзии.

В иллюстрациях к «Троилу и Крисеиде» Гилл использует как черную, так и белую линию. Человеческие фигуры, одежды, детали интерьера, как правило, изображены черной линией на белом фоне – так возникает причудливая и напряженная волнообразная вязь формообразующих линий. В этом случае фон часто интерпретируется художником как «прорыв» в перспективу пейзажа и вы-

полнен белым штрихом на черном фоне, создавая таинственную атмосферу ночной природы со светлыми очертаниями деревьев и строений.

В «Троиле и Крисеиде» полно и многогранно выразилась зрелая графическая манера Эрика Гилла – мастера книжного дизайна.

В 1928 г. художник начинает работу над оформлением и иллюстрациями «Кентерберийских рассказов» Чосера для «Голден Кокерел пресс» (*ил. 110–111*). (Тогда же семья переезжает в Пигготт, деревню в графстве Беркшир, поблизости от Лондона.) Это произведение Чосера, написанное в 1373 г., по духу и смыслу созвучно «Троилу и Крисеиде», хотя рассказы 29 пилигримов создают более живые и яркие картины средневековой Англии во всем многообразии ее социального уклада, чем поэтика любовного романа. Поэтому в «Кентерберийских рассказах» Гилл использует образную концепцию литературной идеи и принципы графического решения, найденные в «Троиле и Крисеиде», и лишь заостряет гротескно-комментаторскую тональность бордюров, что в полной мере отвечает литературному строю.

В 1931 г. «Голден Кокерел пресс» издает Четвероевангелие в дизайне Эрика Гилла (*ил. 112–114*). Издательские возможности черной линии и гармоничное сочетание графических элементов с рисунком шрифта и композицией текстового набора достигают вершины искусства. Художник поистине проявляет себя как выдающийся мастер книжного дизайна. Для этих канонических религиозных текстов он исполнил 41 гравюру на дереве. Гилл избирает принцип иллюстративно-сюжетного

решения начальных слов и инициалов текста. Рисунок фигуративных изображений подчиняется конструкции буквы, очертания которой становятся границами изобразительного пространства иллюстрации: ритм каллиграфической линейной структуры соединяется с ритмом линий гравюры, и вместе они создают классически гармоничную типографику страницы.

В образном решении Четвероевангелия доминирует экзальтированно-возвышенный тон. Однако иногда «католический художник» (так Гилл называл себя сам) допускает ноту гротеска, но не в ироническом ключе, как в «Кентерберийских рассказах», а в трагическом, с оттенком сарказма. Появляется изображение танцующей Саломеи, дьявольски бесстыдно демонстрирующей свою обнаженность (вплоть до самой интимной), одетой в коротенькую юбочку и обутой в модные в начале 1930-х гг. остроносые туфли на высоких каблуках. Некая вневременность ощущается в этой графической сюите Гилла: линия саркастической inferнальности Обри Бёрдсли блистательно продолжается в искусстве Эрика Гилла.

В 1931 г. художник получает через графа Кесслера заказ на иллюстрирование латинской версии Песни песней (*Canticum Canticoorum*) для «Кранах пресс» в Веймаре. (Граф Кесслер – дипломат, писатель, меценат, друг и покровитель Майоля и Мунка – был еще и известным типографским импресарио. Еще в первые годы жизни в Лондоне Гилл был представлен Кесслеру Эмери Уокером.)

В этой работе Эрик Гилл неожиданно возвращается к романтической,

чуть сентиментальной образной интерпретации литературы, характерной для его ранних книжных иллюстраций. (Возможно, чтобы избежать сходства с изданием Песни песней 1925 г.)

Он снова обращается к белой линии на черном фоне, но меняет характер изображения. Художник использует манеру пластичного реалистичного рисунка, усиливает впечатление рельефности и объемности, вводя прием оконтуривания силуэта белой линией, создающей поразительный эффект нимбообразного свечения.

Фон иллюстраций насыщен изобразительной конкретикой – обобщение пейзажных далей сочетается с точно и внимательно трактованными фрагментами архитектуры и деталями в рисунке деревьев и цветов. Создается впечатление, что художник стремился наполнить эти гравюры более мощным жизненным дыханием, чем прежде.

Дизайн *Canticum Canticoorum* занимает особое место в творчестве Гилла – книжного графика. Это был его художественный эксперимент – поиск мягкой, воздушной трехмерности, допустимой в пределах плоскостной типографики книги.

Последующие 1930-е гг. знаменуются возвращением Гилла к более традиционной для него графической манере. Он продолжает работать для крупных издательств. В оформлении Гилла выходят Новый Завет (Дж. Дент, 1936) и «Путешествия и мучения отца Жана де Бребёфа среди гурунов Канады, описанные им самим» (Голден Кокерел пресс, 1938). В этих работах художник проявил себя как выдающийся книжный график. Но все же вершиной

творчества Гилла остаются созданные им во второй половине 1920-х гг. книжные ансамбли для «Голден Кокерел пресс».

Когда-то Эрик Гилл написал белый стих:

Ребенок сказал: «Сначала я думаю,
Потом я рисую то, о чем думал».
Студент – будущий художник сказал:
«Сначала я смотрю,
Потом – я рисую то, что увидел».
Ребенок – просто слишком юн.
Студент – более или менее аккуратный
фотограф.

Затем художник добавил: «Я сначала чувствую, а потом рисую свои чувства»¹³.

¹³ *Yorke M. Eric Gill. Man of Flesh and Spirit. P. 148.*

P. S. Следует отметить, что творчество Эрика Гилла было известно его русским современникам. Произведения английского художника были представлены в Москве на экспозиции «Современная английская гравюра и литография» (ГМИИ, Кабинет гравюр, 26 сентября 1926 г.) и «Выставке произведений английских революционных художников» (ЦПКО им. Горького, 22 июня – 18 июля 1935 г.)¹⁴

¹⁴ Подробнее см.: Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства. 1917–1940 : материалы и документы / авт.-сост. Л. С. Алешина, Н. В. Яворская. М. : Искусство, 1987. С. 124–125, 206–207.

Книжная графика в 1970–1980-х годах. Ностальгический культ

Богатые традиции изысканного художественного оформления изданий наследует английская книжная графика второй половины XX в. Связи с национальной творческой кладовой и поиски новых путей развития характеризуют ее состояние в 1970-х – 1980-х гг.

Сложная судьба изобразительного искусства XX в. отражена и в дизайне английской книги: почти все ведущие художественные направления – от символизма и экспрессионизма до абстракционизма и поп-арта – касались его своим крылом, оставляя следы новых, рожденных бурными поисками образно-выразительных приемов. Но только лишь касались. Суть искусства оформления книги – совокупностью типографических и графических средств не только сообщить читателю ка-

кие-либо факты, донести до него научную информацию, но и создать образно-художественную интерпретацию литературной идеи – отвергала установки на формальные решения, требовала образных реалей, символических, ассоциативных или конкретных. Сама функция книги удерживала искусство ее оформления в определенном русле развития. Неслучайно именно в книжной графике многие выдающиеся мастера XX в., принадлежавшие к самым различным художественным направлениям, в наибольшей степени придерживались классических тенденций. Иллюстрации Матисса, Пикассо, Мура убедительно говорят об этом.

Искусство книги Англии 1970-х – 1980-х гг. тесно связано со своим «вчера» – послевоенными пятидесятыми

и шестидесятыми, ранними семидесятыми. (Блистательный расцвет книжной графики первой трети XX в., еще хранивший дыхание реформ Морриса и его последователей, боровшихся за Прекрасную книгу, был прерван Второй мировой войной.) Послевоенный период принес новые веяния. Возросшей потребности в ярком эмоциональном художественном образе стало тесно в строгих, архитектурно выверенных рамках гармонии шрифта, иллюстраций и орнамента. Иллюстрация как квинтэссенция сюжета, сохраняющая элемент рассказа, в 1940–1950-х гг. доминирует в многосоставном организме книги. Это называемое английской критикой «неоромантическим» направление было проникнуто подражательной тягой к произведениям иллюстраторов викторианской литературы середины – второй половины XIX в. Приемы рафинированной линейной графики, блестяще имитировавшей небрежный штрих наброска – скетча, беглого подготовительного рисунка, – объединяли тогда работы многих книжных графиков Англии.

Шестидесятым – началу семидесятых годов прошлого столетия суждено было изменить эту спокойную картину и столкнуть самые противоречивые направления в книжном оформлении. Этот период отмечен небывалым расцветом массовых изданий, который стал возможен благодаря интенсивному развитию удешевляющих производство типографских процессов. Обозначилась опасность вытеснения авторской книжной графики несравненно более низкой по художественному уровню, но более дешевой.

Вместо графических иллюстраций, выполненных художником, в книгах все чаще стали появляться фотоиллюстрации. Грозило книге и забвение логики ее конструктивного построения в угоду прихотливым типографским экспериментам. В этом процессе отчетливо видно влияние поп-арта с его гиперболизацией выразительного значения факта-мгновения (фотографии) и подчеркнутым стремлением перевести печатный знак в символическую образную систему.

И все-таки внутренние законы традиционного искусства английской книги перевесили чашу весов в формировании ее облика. Большую роль в этом сыграли крупные книжные выставки, устроенные в 1960–1970-х гг. с целью знакомства широкого круга читателей с историей, выдающимися памятниками книжной графики Англии, Западной Европы и США. Среди наиболее значительных выставок – «Художник и книга. Западная Европа и США. 1860–1960» (Лондон, Бостон, 1961), «Авторы и иллюстраторы детских книг» (Лондон, Нью-Йорк, 1972), «Пятьдесят лучших книг. 1945–1978» (Лондон, 1978).

Парадоксально, но и само тотальное распространение броских оформительских приемов, искажающих традиционный облик книги, дискредитировало новизну авангардистского толка и ее мнимую художественную ценность.

За фотографией и инновациями постепенно оставались лишь сфера газетного и журнального дизайна да отслоившийся от «большой» книги поток комиксов.

К началу 1970-х гг. искусство книги Англии вступает в новый этап развития.

«С возрождением в 1970-х гг. интереса к фигуративному искусству и рисунку и усилением роли этих дисциплин в художественных школах, когда мода на абстрактную выразительность ушла, для иллюстрации наступает период возрождения», – констатирует один из крупнейших исследователей английской книги Джон Хартан¹⁵. Характер этого возрождения, так называемый ностальгический культ, по определению Хартана, не связан с формальными поисками – они могут быть самыми различными в зависимости от типа издания, содержания книги и, наконец, творческой манеры художника. Все определяет ориентация на общий высокий уровень традиционной английской книги. Ностальгия тут понимается как призыв к бережному творческому пересмотру наследия и его трансформация сообразно современным требованиям.

Эта прогрессивная в целом позиция и задает в 1970–1980-х гг. общее направление развития искусства книги в Англии, хотя попытки подчинить его минутным художественным увлечениям никуда не исчезли.

Традиционными остаются приемы оформления, однако изменился круг книжной продукции. Роскошная, прекрасно изданная подарочная книга исчезла. Ее место прочно заняли великолепные в полиграфическом отношении альбомы популярного характера, посвященные искусству, путешествиям, снабженные безукоризненным цветным фотоматериалом, но не оставляющие ме-

ста для работы графика-иллюстратора. Современный роман иллюстрировался редко, а в поэтических изданиях прибегали к минимуму графических элементов. Зато необычайно пышно расцвела «художественная», «авторская» книга, обычно иллюстрированная и оформленная известным художником. Она востребована на книжном рынке и обязательно входит в экспозиции современного искусства. Значительно возросла доля дидактической литературы, расширился ее диапазон. Ясный и выразительный образ-понятие определял графический язык научно-популярных изданий.

Намечается и новая тенденция в книжной графике: происходит определенная монументализация некоторых ее видов. Наблюдается «раскниживание» иллюстрации, обретение ею самостоятельного, вне книги, художественного звучания. В свободной графической интерпретации образ, идея, характер произведения трактуются как станковое произведение¹⁶. (Одной из первых «монументальных» иллюстраций в Англии была иллюстрация Генри Мура к «Прометею» Гёте, появившаяся в 1950 г.) К 1970-м гг. подобные графические работы получают широкое распространение и, войдя в обязательную программу конкурсов и выставок, служат основанием для оценки творческих возможностей

¹⁵ *Harthan J. The History of the Illustrated Book. The Western Tradition. London, 1981. P. 278.*

¹⁶ Этот процесс имеет интернациональный характер. Начиная с 1970-х гг. на Лейпцигской международной выставке книг открывается специальный раздел «Фигура», где представляются произведения различных видов искусств (в том числе пластики и графики), созданные на основе литературного образа.

художника книги. Так, на конкурсе, проводившемся «Ассоциацией иллюстраторов» (AOI) в 1983 г., одной из лучших названа свободная импровизация Брайана Гримвуда на тему французских народных сказок. Изящество рисунка, умение создать образ-метафору, сохраняющий дух произведения, виртуозное владение линией в плоскости листа, тонкое чувство декоративной выразительности цвета, талантливая стилизация отличают это произведение и говорят о больших потенциальных возможностях популярного в 1980-х гг. вида книжной графики, тяготеющей к станковым формам.

Для 1970–1980-х гг. характерно пристальное внимание к законам создания книги и роли в ней художника. Это становится темой дискуссий как в профессиональной среде, так и на страницах обширной журнальной прессы. Спор между противниками и сторонниками чисто коммерческого подхода к книге остается острым. И все-таки художник доминирует в английской книге тех десятилетий. Во всяком случае, если перефразировать Оскара Уайльда, в книге, «стоящей внимания», как убеждают в этом призы и награды, получаемые английскими графиками на международных выставках и книжных ярмарках.

Обилие современных типографских способов передачи изображения в 1970–1980-х гг. более не прельщает мастеров книги Англии. В своем стремлении к формам «рукотворной» книги они все чаще возвращаются к техникам ксилографии, офорта, литографии, характерным для английской книжной графики. Свою роль в этом сыграло и усиление значения рисунка, заметное

в отдельных аспектах искусства Англии того периода. Однако в так называемой художественной книге преобладает живописная иллюстративная манера – здесь часто использовались акварель, темпера, гуашь. Связано это и с требованиями жанра книги, понимаемого в данном случае как мини-экспозиция художника, и с тем, что к ней обращаются в основном живописцы.

В иллюстрациях и графических элементах оформления книги доминирует ассоциативная образно-символическая манера, передающая настроение, психологическое и эмоциональное звучание произведения. Эта тенденция, связанная еще с поисками Морриса и изданиями «Кельмскотт пресс», решительно противопоставляется поверхностному, назойливо достоверному воспроизведению сюжета, принятому в заурядных сериях комиксов.

Цепочка издатель – художник – книга заставляет мастеров книжной графики преодолевать крутые ступени, чтобы добиться известности, а значит, и постоянных заказов. В 1970-х гг. была создана «Ассоциация иллюстраторов», насчитывавшая более тысячи человек, призванная решать насущные вопросы, организовывать выставки и форумы. Но самая острая проблема – обеспечение работой – решалась с трудом. Агентства по распространению заказов среди мастеров книги стремились иметь дело с теми, чьи имена уже были известны в издательских кругах. Поэтому после художественных школ молодые специалисты в течение нескольких лет – иногда двух-трех, иногда дольше – были предоставлены капризному рынку гра-

фической продукции, прежде чем находили «своего» издателя. «Художникам-дизайнерам часто приходится работать в каждом виде печатной графики, чтобы удержать свои позиции в условиях соревнования; немногие могут позволить себе специализироваться или сосредоточиться только на книжной иллюстрации», – констатирует Хартан¹⁷. Лучших из числа этих немногих помогали определить конкурсы иллюстраторов (а шире – мастеров книги, поскольку формы графических интерпретаций литературного произведения не оговаривались). Конкурсы, как правило, устраивались фирмами (и за их счет), связанными с печатными процессами и изготавливающими бумагу, краски и т. п.¹⁸

В 1970–1980-х гг. в Англии художественно-графический образ книги формируется в спорах. Лучшее из прошлого для решения задач настоящего – такая программа становилась целью прогрессивных мастеров и ведущей тенденцией развития английской книжной графики.

Наиболее цельно в эти годы выглядит детская иллюстрированная книга¹⁹.

¹⁷ *Harthan J. The history of the illustrated book. The western tradition. London, 1981. P. 278.*

¹⁸ Один из значительных конкурсов – Derwent Illustration Competition был проведен в 1982 г. фирмами Benson and Hedges и Rexel (изготавливавшая знаменитые карандаши Derwent). Benson and Hedges обеспечивала денежными призами профессиональных художников, а Rexel распределяла награды среди студентов. Обязательное условие конкурса – использование цветных карандашей Derwent. Избранная тема – «Рай» (ил. 118).

¹⁹ Искусство оформления детской книги в Англии – предмет специального исследо-

Интересно представлены два ее разветвления – оформление художественной и дидактической литературы. При издании сказок, прозы, поэзии выбираются наиболее значимые литературные произведения. Сказочный мир то предстает в изысканном лаконизме, то поражает графической фантазией, обилием символических образов, уходящих к средневековым фольклорным корням английского искусства.

Детская проза 1970–1980-х гг. обрела прекрасного художника и одновременно писателя (явление очень характерное для тех лет) в лице Чарлза Киппинга (1924–1988) (ил. 120). На страницах его книг, обращенных к младшему поколению, предстает современная ему Англия. Горести и радости детей, мечты и больно ранящая обыденность – вот эмоциональная сфера этих книг. Киппинг – мастер больших страничных иллюстраций, его композиции пространственны и динамичны, хотя графическая напряженность всегда удерживается на плоскости книжного листа. Свободные, легкие линии рисунка создают и живые образы-типажи персонажей книг, и насыщенные многофигурные сцены в пейзаже и интерьере (Киппинг склонен с юмором, иногда теплым, иногда бичующим, относиться к своим героям). Использование темперы, гуаши, акварели позволяет художнику разнообразно интерпретировать цвет.

Необычайно четко выглядит дидактическое направление в детской

вания. В настоящей работе оно рассматривается лишь в самых общих чертах как один из жанров книжной графики.

литературе: это книги по истории, археологии, искусству, физике и т. д. Им придается чрезвычайно важное значение в образовании и воспитании подрастающего поколения.

Блестящим образцом решения такой графической задачи служит книга Дэвида Маколи (он же автор текста) «Собор» (Лондон, издательство «Коллинз», 1976) (*ил. 117*). В ней описывается история возведения английских готических храмов, доступно излагаются принципы конструкции, ярко обрисовываются произведения изобразительного искусства, созданные для их украшения. Популярный характер изложения не отразился на стиле графического оформления. Классически строгие гравюры на дереве, передающие эпизоды и этапные моменты строительства последовательно и обстоятельно (этого требует литературный жанр), как бы увиденные глазами свидетеля, но свидетеля – нашего современника, вторят рассказу. Однако у Маколи это повтор высшего порядка – ассоциативно-образный. Его иллюстрациям чужд бесстрастный хроникальный ход мысли: необычный ракурс, заостряющий характер избранного сюжета, выразительный контраст игры черных и белых элементов в решении листа вызывают глубокий эмоциональный отклик, делают иллюстрации и все оформление «Собора» высокохудожественным произведением искусства. Иллюстрации, шрифт и орнамент книги создают цельный образ, своей мерной и строгой гармонией напоминающий величественную гармонию соборов (моррисовский принцип «архитектуры книги»).

«Собор» стал одним из лучших примеров английской книжной графики и определенным этапом в развитии ее прогрессивных традиций.

В художественном оформлении взрослой прозы и поэзии выделяются издания британского «Фолио» – общества, публикующего классиков XIX и XX вв., преимущественно английских. Эти книги демонстрируют высокую культуру печатной графики: гармоничные пропорции страниц со стройными колонками текста и полями, ясный рисунок удобного для чтения шрифта. В иллюстрациях преобладают принципы традиционной черно-белой линейной графики, и хотя манера определяет жанр литературного произведения, заметно предпочтение, отдаваемое большинством художников свободным линиям легкого рисунка-скетча, но без романтической эмоциональной окрашенности, как это было в 1950-х гг. Скорее в них ощущаются традиции великих иллюстраторов-юмористов – Гильрея, Роулэндсона, Круикшенка, Физа, правда, несколько ослабившие силу гротеска, который перешел в форму шутливой, беззлобной подсмеивания над людьми и давними для 1970–1980-х гг. событиями.

Одно из наиболее удачных изданий – «Холодная комфортабельная ферма» Стеллы Гиббонс (Лондон, 1977) в оформлении Квентина Блейка – полно представляет это направление в литературной иллюстрации (*ил. 125*).

Круг так называемых художественных книг ярко характеризуется работой известного английского живописца Дэвида Хокни «Голубая гитара» (Лондон,

1977) по мотивам поэмы Уоллеса Стивенса «Человек с голубой гитарой», имеющего в своей основе картину. Пикассо «Старый гитарист», относящуюся к голубому периоду. Иллюстрации Хокни – сверкающий декоративный цветовой акцент на строгой черно-белой глади текста. Принцип контраста живописного звучного пятна акварели, темперы, гуаши со сдержанной графикой текста определяет художественный образ книги. Несмотря на буйную мажорную гамму, Хокни удерживается в законах плоскости книжного листа, используя условность пространственных построений, усиливая локальную звучность цвета. Образный строй иллюстрации символически связан с литературной тканью произведения. Характерна с этой точки зрения иллюстрация «Кто он такой, этот Пикассо?» (ил. 122). Колышущийся ультрамариновый занавес приоткрывает пронизанное светом сценическое пространство, в котором возникает один из образов Пикассо.

Работа Хокни – книжного графика в этом издании знаменует яркое, плодотворное развитие живописной тенденции английской «художественной» книги и обогащает представление о Хокни-живописце.

Отдельно стоит сказать об изданиях, по выражению Морриса, «прекрасных за счет одной лишь типографики». Их художественные качества достигаются согласованностью и выверенностью печатных графических элементов. Лишенные иллюстраций, а часто и орнамента, лучшие из них поднимаются до высоких образцов искусства книги.

В качестве интересного примера этого жанра можно привести творче-

ство Хэмиша Фултона, известного художника и писателя последней четверти XX в. В своей «типографской живописи» он воссоздает облик Прекрасной книги в гармонии шрифта и изобразительных элементов. В работе «Семь дней пути и семь ночей в лесу. Шотландия. Март 1985» образ редкого северного леса на каменных склонах создается средствами одного лишь набора текста.

Английские научные и научно-популярные издания 1970–1980-х гг. прочно утвердились в ряду наиболее любопытных с точки зрения дизайна этого периода. Истоки их художественной формы восходят к 1840-м гг.²⁰

В последней четверти XX в. в большинстве дидактической литературы принят иллюстративный принцип простого, не перегруженного деталями рисунка-схемы, рисунка-чертежа. Его основное назначение – предельная информативность. Точность графического изображения сочетается со свободной манерой рисунка. Введение цвета как в фигуративном изображении, так и в диаграммах, чертежах рождает звучный декоративный образ. Особое значение придается суперобложке. Она – камертон художественного облика книги и служит ее рекламой.

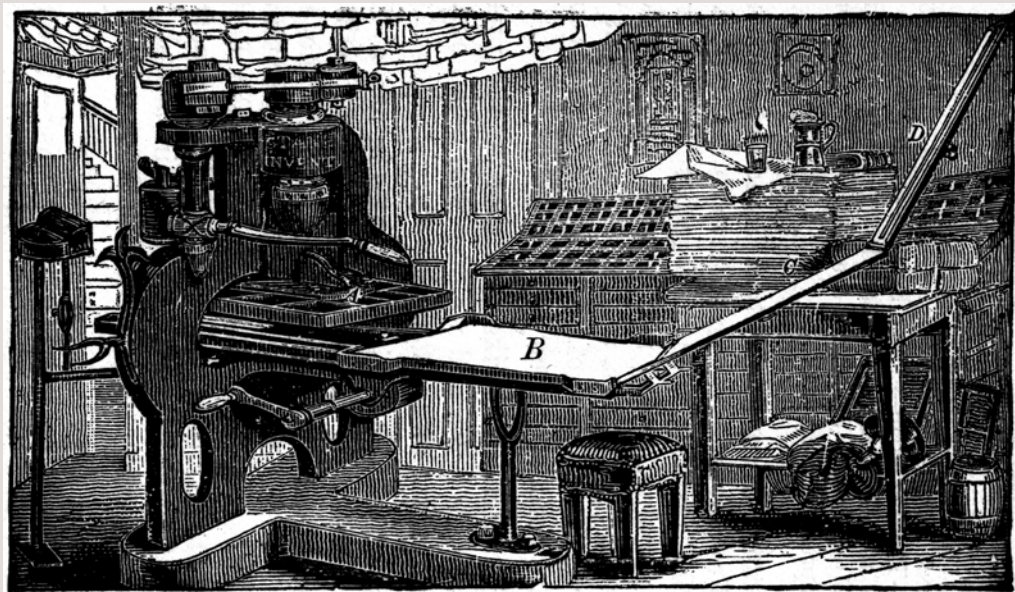
1970–1980-е гг. стали закономерным этапом развития английского искусства книги, продолжившим лучшие национальные традиции.

²⁰ Одной из первых поднявших уровень научно-популярных изданий до высокохудожественного звучания была книга Гедона Мантеля «Чудеса геологии. Страна игуанодонов», иллюстрированная Джоном Мартином в 1838 г.

* * *

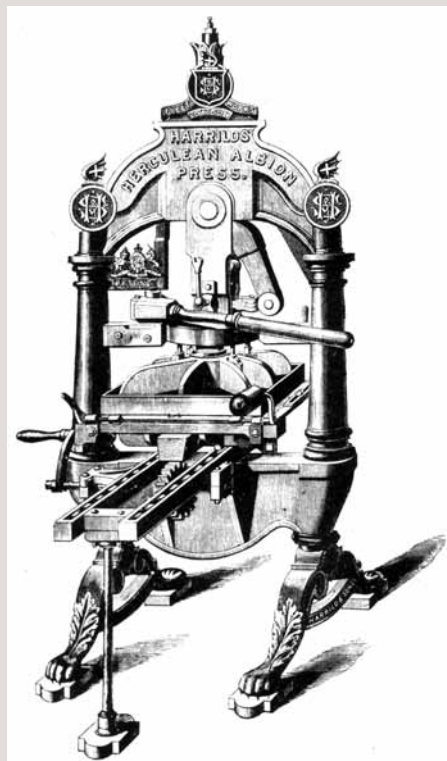
Фрагменты истории искусства Англии, представленные в настоящей работе, — многоцветная мозаика имен художников, идей и поисков, запечатлевшая эволюцию графического образа книги. Каким станет ее облик в XXI в., вступающим

в пору расцвета? Увидеть ее очертания в вязи грядущих дней сегодня невозможно — остается лишь вслед за Шекспиром верить, что «любое завтра выше, чем вчера» (Уильям Шекспир. Генрих Восьмой. 1613).



1. Печатный пресс «Стенхоуп». Англия.
Около 1800

2. Печатный пресс «Альбион». Англия.
Начало XIX в.





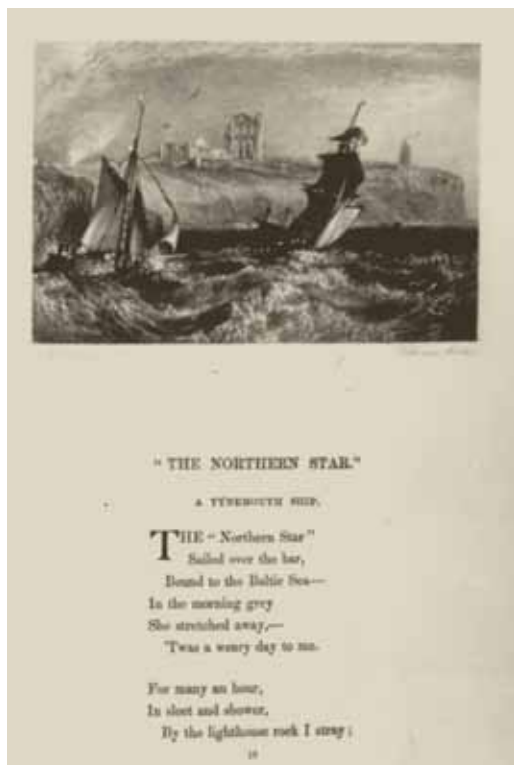
3. Уильям Блейк. Иллюстрации к Пасторалям Вергилия.
Лондон, 1821



4. Эдвард Калверт. Иллюстрации к Эклогам Вергилия. Бракстон, 1827–1829



5. Джозеф Тёрнер. Иллюстрация к стихотворению С. Роджерса «Римские папы» из сборника его стихотворений «Италия». Лондон, 1830



6. Джон Мартин. Иллюстрация «Мыс Фланбороу» к стихотворению А.Теннисона «Северная звезда». Альманах «Искусство и песня». Лондон, 1867



7. Джордж Крукшенк. Иллюстрация к «Приключениям Оливера Твиста» Ч. Диккенса. Англия, середина XIX в.



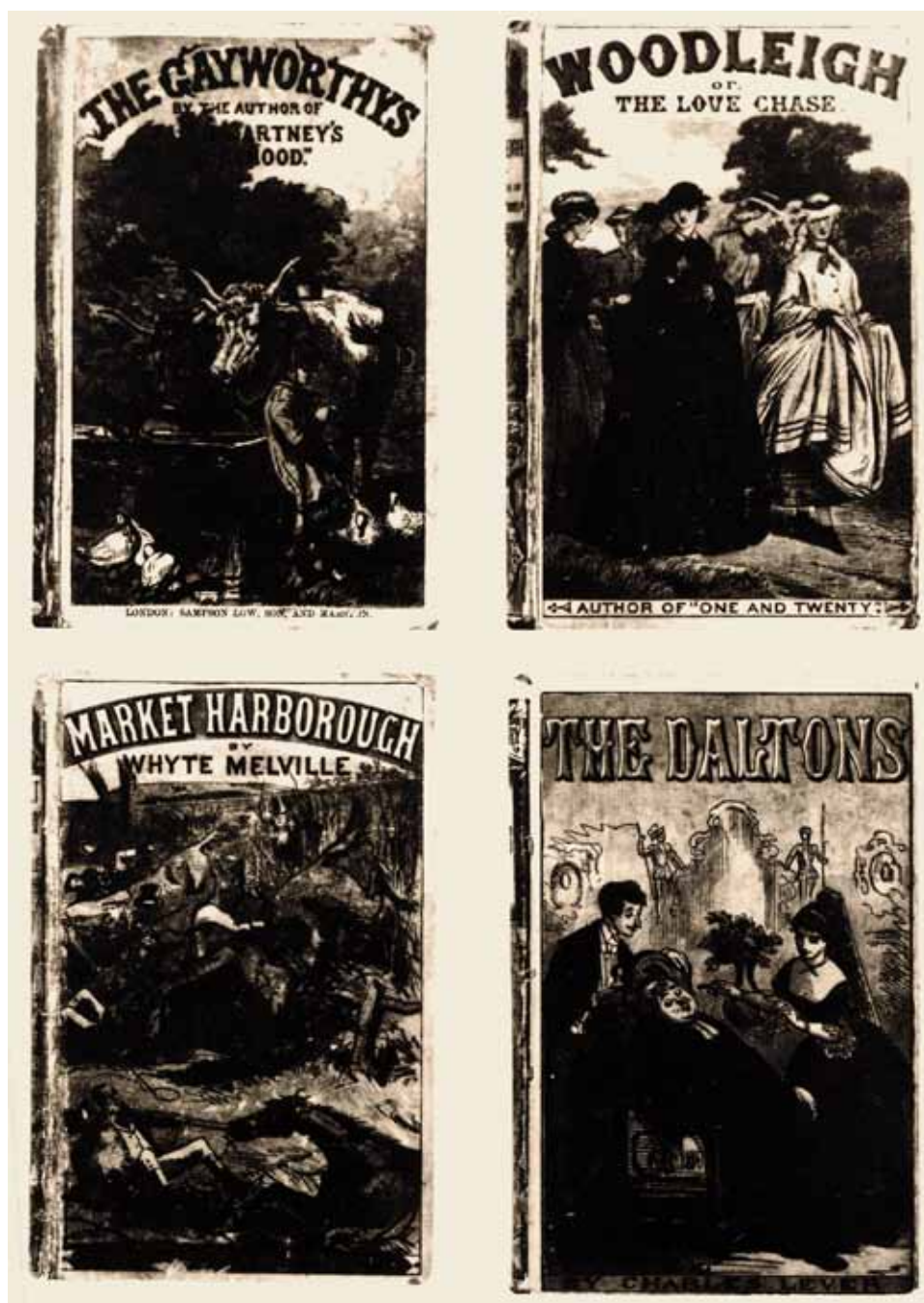
8. Искусство и песня. Подарочное издание. Лондон, 1867



9. Календарь-дневник. Разворот «Август». Лондон, 1846



10. Железнодорожная карта-путеводитель с описанием исторических и географических достопримечательностей. Лондон, середина XIX в.



11. «Книги-горчичники». Лондон, середина XIX в.



12. Генри Хамфрис. Композиция страницы, шрифт, орнамент и иллюстрации к иллюминированным Хроникам Жана Фруассара. Лондон, 1845



13. Генри Хамфрис. Композиция страницы, шрифты, орнамент и инициал к «Мыслям и сравнениям У. Шекспира, избранным из его пьес и поэм». Лондон, 1857



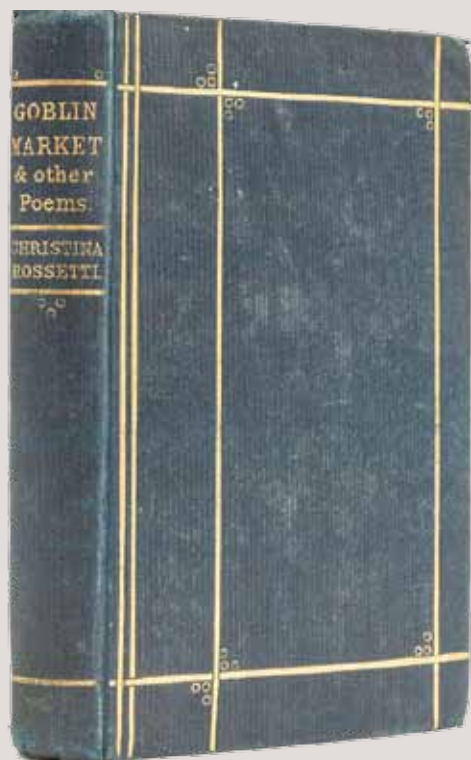
14. Генри Хамфрис. Композиция разворота, шрифты, орнаменты, инициалы и виньетка к «Мыслям и сравнениям У. Шекспира, избранным из его пьес и поэм». Лондон, 1857



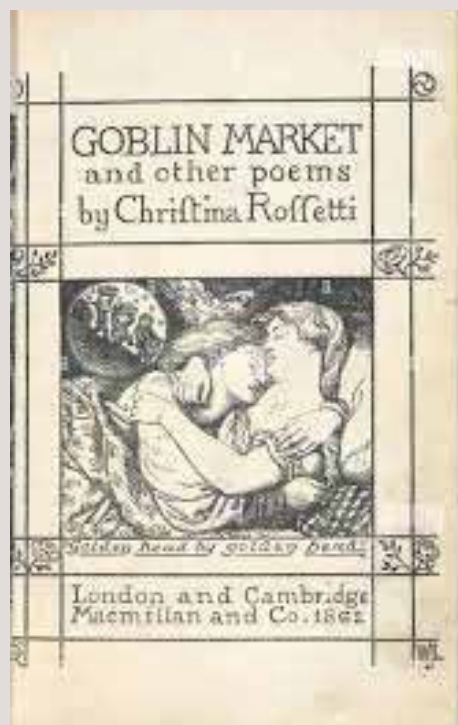
15. Оуэн Джонс. Титульный лист к книге «Грамматика орнамента». Лондон, 1856



16. Оуэн Джонс. Композиция страницы с образцами различных типов кельтского орнамента к книге «Грамматика орнамента». Лондон, 1856



17. Сборник стихов Кристины Россетти «Базар гномов». Лондон, 1862. Переплет Данте Габриэля Россетти



18. Титульный лист к сборнику стихов Кристины Россетти «Базар гномов». Лондон, 1862. Композиция, шрифты, графические элементы и иллюстрация Данте Габриэля Россетти



19. Данте Габриэль Россетти. Иллюстрация к стихотворению У. Аллингхэма «Девушки из Эльфин-Мера» из сборника его стихов «Музыкальный мастер». Лондон, 1855



20. Данте Габриэль Россетти. Иллюстрация к поэме «Дама из Шалота». А. Теннисон. Поэмы. Лондон, Моксон, 1857

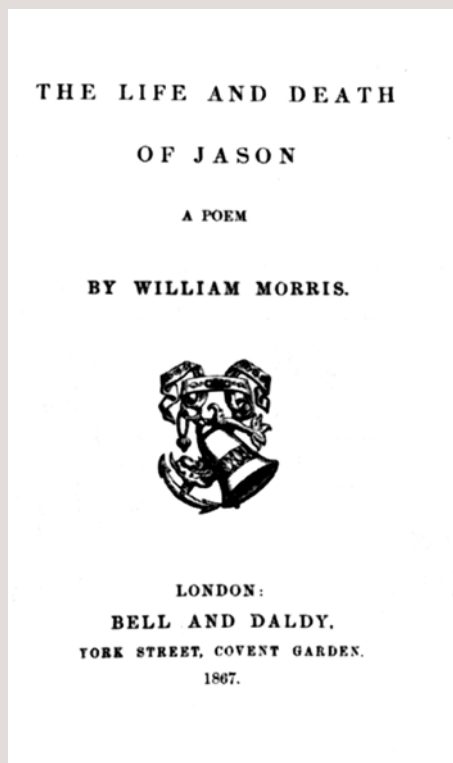
21. Данте Габриэль Россетти. Иллюстрация к поэме «Дворец искусств». А. Теннисон. Поэмы. Лондон, Моксон, 1857



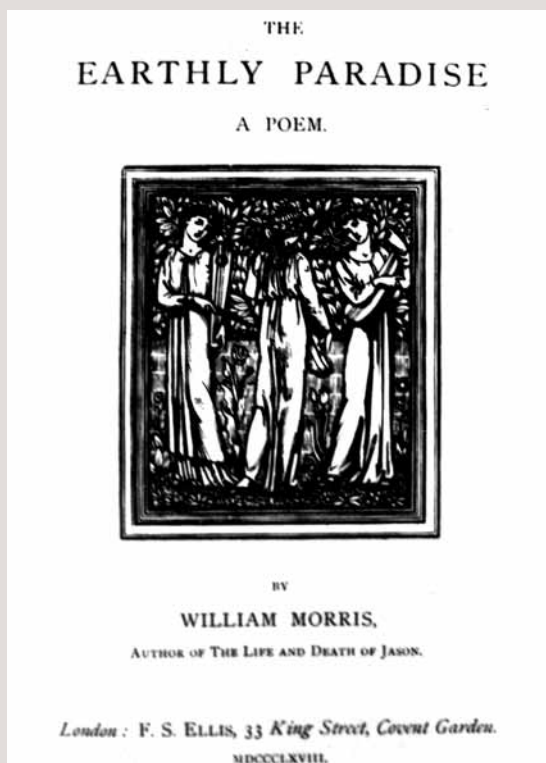
22. Данте Габриэль Россетти. Иллюстрация к поэме «Сэр Галахад». А. Теннисон. Поэмы. Лондон, Моксон, 1857



23. Уильям Моррис. Шрифт и декоративное оформление страницы его рукописного сборника «Книга стихов». Конец 1850-х



24. Уильям Моррис. Композиция титульного листа и гравюра к его поэме «Жизнь и смерть Ясона». Лондон, Белл и Делди, Чизик пресс, 1867



25. Уильям Моррис. Композиция титульного листа и гравюра к его поэме «Земной рай». Лондон, Ф.-С. Эллис, 1868



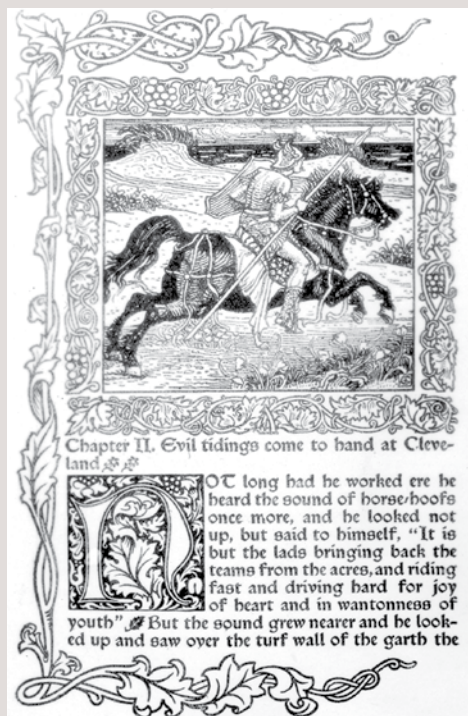
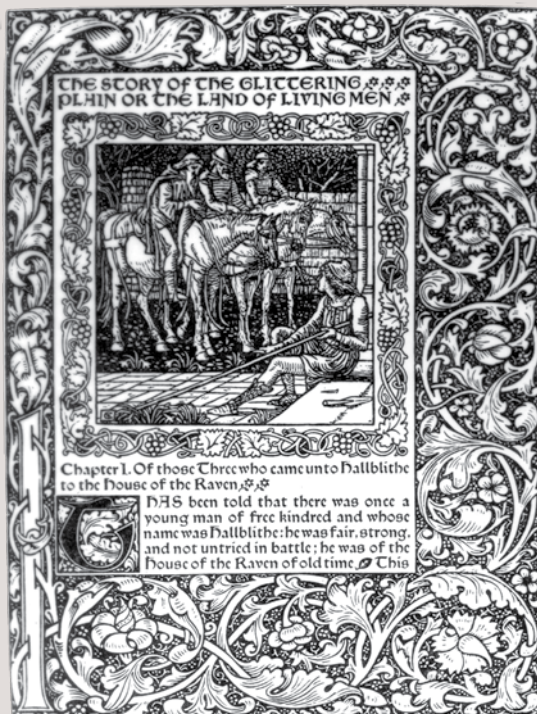
26. Открытка-памфлет «Когда Адам возделывал землю, а Ева пряла, кто тогда был господин?». Лондон, середина 1880-х. Композиция, орнамент и шрифт Уильяма Морриса, иллюстрация Эдварда Бёрн-Джонса

THE ARGUMENT.

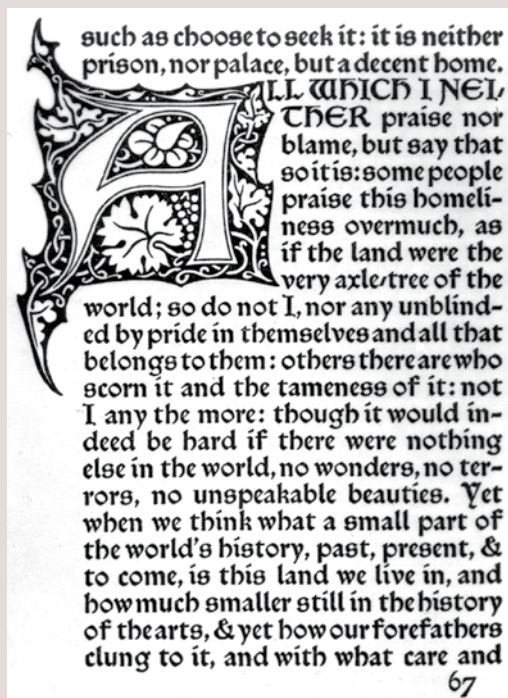
LUCIUS Tarquinius (for his excessive pride surnamed Superbus) after hee had caused his owne father in law Servius Tullius to be cruelly murd' red, and contrarie to the Romaine lawes and customes, not requiring or staying for the people's suffrages, had possessed himselfe of the kingdome: went accompanied with his sonnes and other noble men of Rome, to besiege Ardea, during which siege, the principall men of the Army meeting one evening at the tent of Sextus Tarquinius the king's sonne, in their discourses after supper every one commended the vertues of his owne wife: among whom Colatinus extolled the incomparable chastity of his wife Lucretia. In that pleasant humor they all posted to Rome, & intending by theyr secret and sodaine arrivall to make triall of that which every one had before avouched, onely Colatinus finds his wife (though it were late in the night) spinning amongst her maides, the other ladies were all found dauncing and revelling, or in severall disports: whereupon the noble men yeelded Colatinus the victory, and his wife the fame. At that time Sextus Tarquinius being enflamed with Lucrece beauty, yet smothering his passions for the present, departed with the rest backe to the campe:

55

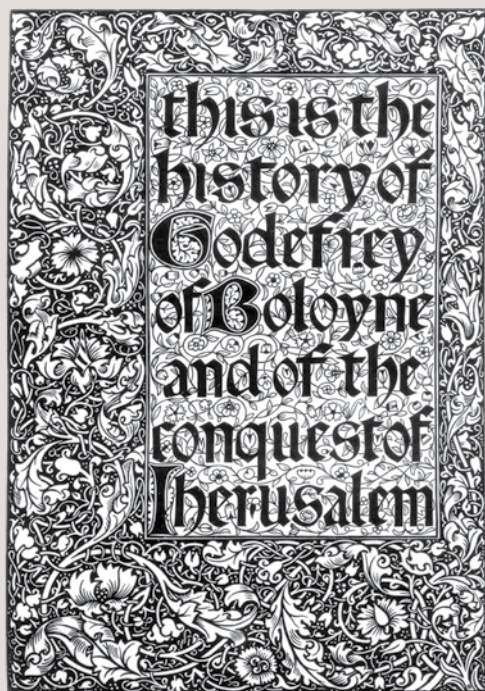
27. Уильям Моррис. Шрифт «Золотой». Кельмскотт пресс, 1891



28. Уильям Моррис. История Сверкающей равнины. Лондон, Кельмскотт пресс, 1891. Композиции страниц, орнаменты, шрифты и инициалы Уильяма Морриса, иллюстрации Уолтера Крейна



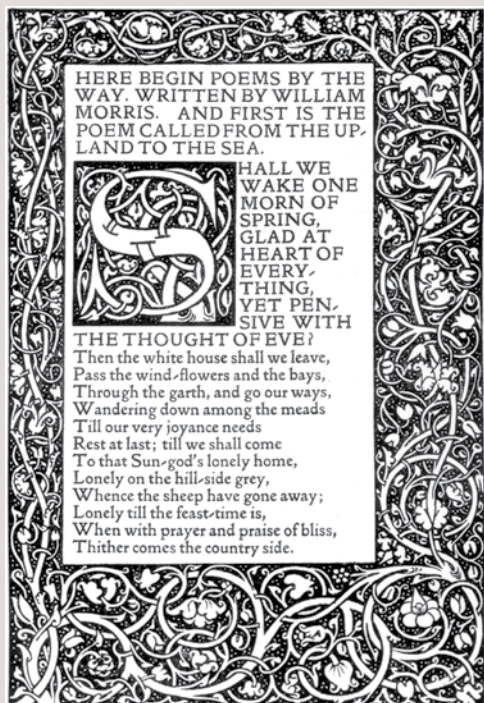
29. Уильям Моррис. Шрифт «Троя». Кельмскотт пресс, 1891



30. Уильям Моррис. Графическая композиция страницы, шрифт и орнамент. Архиепископ Тирский Уильям. «История Годфруа Буйонского и завоевания Иерусалима». Лондон, Кельмскотт пресс, 1893



31. Уильям Моррис. Композиция разворота, шрифт, орнаменты и инициал к его книге «Дружба Амиса и Эмили». Лондон, Кельмскотт пресс, 1894



32. Уильям Моррис. Композиция страницы, шрифт и орнамент к его сборнику «Попутные стихи». Лондон, Кельмскотт пресс, 1894

33. Уильям Моррис. Вести ниоткуда. Лондон, Кельмскотт пресс, 1891. Композиция разворота, инициалы, орнаменты, шрифты и апроши Уильяма Морриса, иллюстрация Чарлза Гэре



ODI profanum vulgus & arceo;
 Favete linguis: carmina non prius
 Audita Musarum sacerdos
 Virginitus puerisq; canto.
 Regum timendorum in proprios greges,
 Reges in ipsos imperium est Iovis,
 Clari Giganteo triumpho,
 Cuncta supercilio moventis.
 Est ut viro vir latius ordinet
 Arbusta sulcis, hic generosior
 Descendat in Campum petitor,
 Moribus hic meliorque fama
 Contendat, illi turba clientium
 Sit maior: aequa lege Necessitas
 Sortitur insignis & imos;
 Omne capax movet urna nomen.
 Destrictus ensis cui super impia
 Cervice pender, non Siculae dapes
 Dulcem elaborabunt saporem,
 Non avium citharaeq; cantus

34

34. Эмери Уокер, Дуглас Кокерелл
и Джон Хорнби. Шрифт «Субьяко».
Эшенден пресс, 1900

between the seen and the unseen, the finite and the infinite, the human and the superhuman, and is a monumental work of the eighteenth century distinguished from the seventeenth century, the century of the Bible and of Milton. Finally, in the nineteenth century, Sartor Resartus, the Essays of Emerson, and Unto this Last, are related & characteristic attempts to turn back the Everlasting Nay of scepticism into the Everlasting Yea of affirmation, & in the presence of the admittedly inexplicable & sublime mystery of the whole, to set man again at work upon the creation of the fit, the seemly, and the beautiful. Browning's Men & Women, now in the press, conceived about the same time, is a more direct presentment of the same positive solution.

¶ These Books printed, as a first essay, the whole field of literature remains open to select from. To-day there is an immense reproduction in an admirable cheap form, of all Books which in any language have stood the test of time. But such reproduction is not a substitute for the more monumental production of the same works, & whether by The Doves Press or some other press or presses, such monumental production, expressive of man's admiration, is a legitimate ambition and a public duty. Great thoughts deserve & demand a great setting, whether in building, sculpture, ceremonial, or otherwise; & the great works of literature have again and again to be set forth in forms suitable to their magnitude. And this

3

35. Томас Кобден-Сандерсон и Эмери Уокер. Шрифт «Доувс». Доувс пресс, начало XX в.

Zueignung

IHR naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl euch diessmal fest zu halten!
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt!
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
Und manche liebe Schatten steigen auf;
Gleich einer alten halbverklungenen Sage
Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf;
Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage
Des Lebens labyrinthisch irren Lauf,
Und nennt die Guten, die, um schöne Stunden
Vom Glück getäuscht, vor mir hinweggeschwunden.

Sie hören nicht die folgenden Gesänge,
Die Seelen, denen ich die ersten sang;
Zerstoben ist das freundliche Gedränge,
Verklungen ach! der erste Widerklang.
Mein Leid ertönt der unbekannten Menge.
Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang,
Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet,
Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerstreuet.

36. Томас Кобден-Сандерсон. Инициал
из книги И.-В. Гёте «Фауст». Шрифт
«Доувс». Лондон, Доувс пресс, 1906

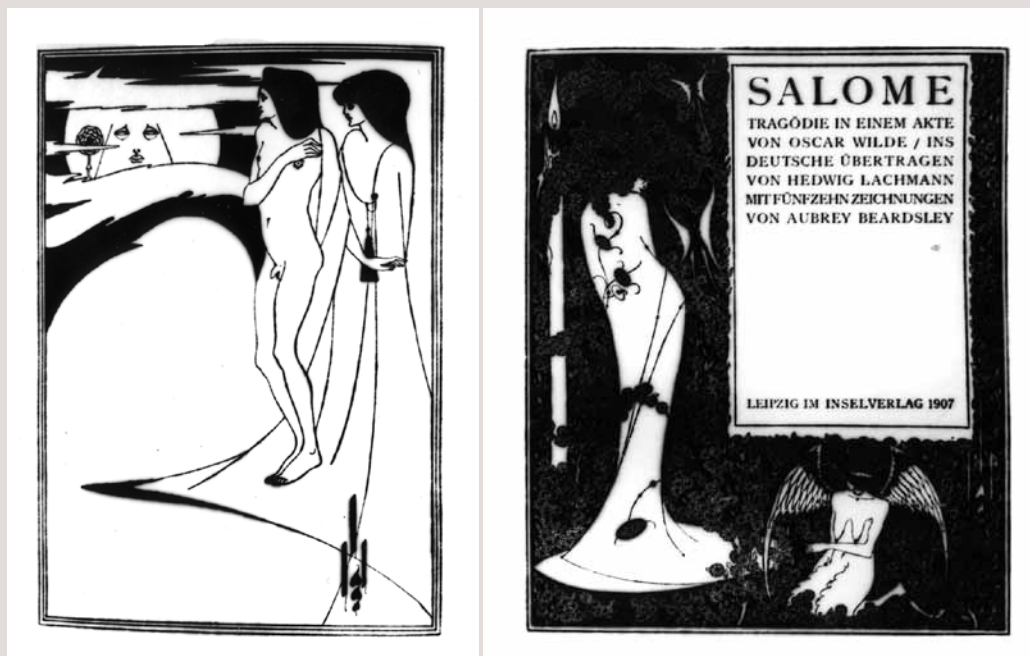


37. Художник-монограммист И.Н.
Титульный лист к «Песням кукушки»
К. Хинксон. Лондон, Э. Мэтьюс
и Дж. Лейн, 1894



38. Генри Осповат. Фронтиспис
и титульный лист к Сонетам У. Шекспира.
Лондон, Нью-Йорк, Бодли хэд, 1899

– 137 –



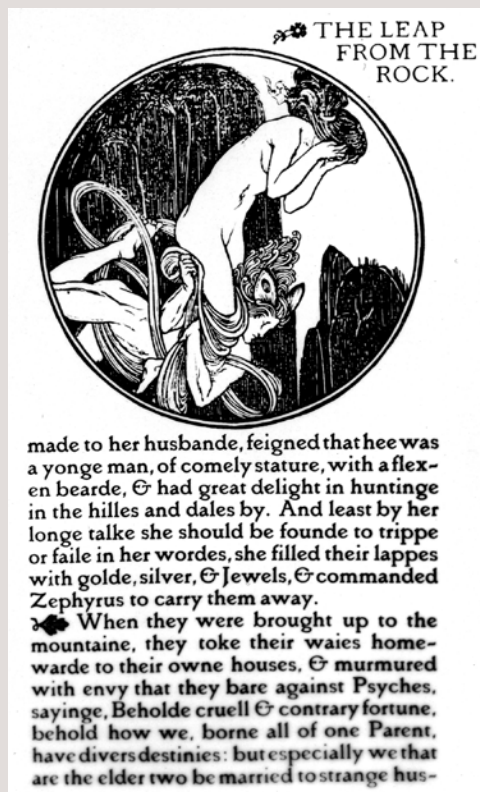
41. Обри Бёрдели. Фронтиспис и титульный лист
к «Саломее» О. Уайльда. Лондон, Э. Мэтьюс
и Дж. Лейн



42. Обри Бёрдсли. Иллюстрации к «Саломее» О. Уайльда.
Лондон, Э. Мэтьюс и Дж. Лейн, 1894



43. Чарлз Рикеттс. Титульный лист к «Поэтическим заметкам» Уильяма Блейка. Вейл пресс, 1899

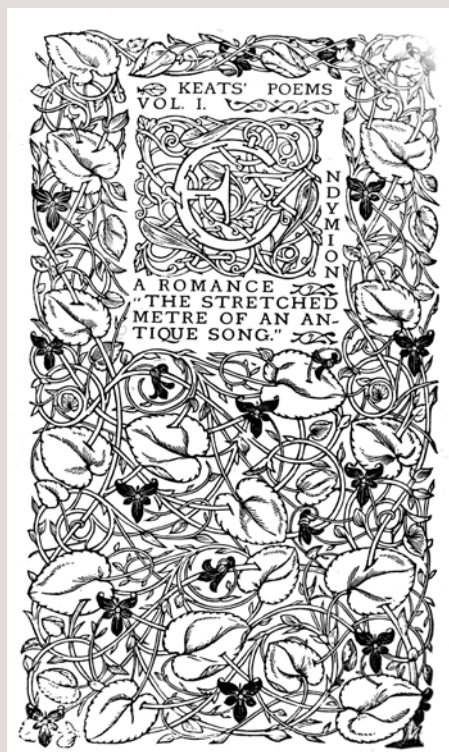


44. Чарлз Рикеттс. Композиция страницы, шрифт, апрош и иллюстрация к «Истории Купидона и Психеи» Дж. Китса. Лондон, Вейл пресс, 1897

45. Чарлз Рикеттс. Титульный лист к первому тому сборника стихов Дж. Китса. Лондон, Вейл пресс, конец 1890-х

46. Чарлз Рикеттс. Шрифт «Вейл». Вейл пресс, середина 1890-х

47. Чарлз Рикеттс. Шрифт «Королевский». Вейл пресс, середина 1890-х



CAPUT LXXXIII.

✠ In pinacothecam perveni, vario genere tabularum mirabilem: nam et Zeuxidos manus vidi, nondum vetustatis injuria victas; et Protogenis rudimenta, cum ipsius naturæ veritate certantia, non sine quodam horrore tractavi. Jam vero Apellis, quam Græci monochromon appellant, etiam adoravi. Tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem præcisæ, ut crederes etiam animorum esse picturam. Hinc aquila ferebat, cœlo sublimis, deum. Illinc candidus Hylas repellebat improbam Naida. Dam-nabat Apollo noxias manus, lyramque resolutam modo nato flore honorabat. Inter quos etiam pictorum amantium vultus, tanquam in solitudine exclamavi: Ergo amor etiam deos tangit? Jupiter in cœlo suo non invenit quod eligeret, et, peccaturus in terris, nemini tamen injuriam fecit. Hylam Nympha prædata imperasset amori suo, si venturum ad interdictum Herculem credidisset. Apollo pueri umbram revocavit in florem, et omnes fabulæ quoque habuerunt sine æmulo complexus. At ego in societatem recepi hospitem, Lycurgo crudeliorem. Ecce autem, ego dum cum ventis litigo, intravit pinacothecam senex canus, exercitati vultus, et qui videretur nescio quid magnum promittere; sed cultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum ex hac nota litteratorum esse, quos odisse divites solent. Is ergo, ut ad latus constitit meum. Ego, inquit,

xxxv

Quare non facimus? Tum ego, tories excitatus, plane vehementer exandui, et reddidi illi voces suas: Aut dormi, aut ego jam patri dicam.

CAPUT LXXXVIII.

✠ Græci tushissermonibus, consulere prudentiores cœpi ætates tabularum, et quædam argumenta mihi obscura, simulque causam desidiæ præsentis excutere, quum pulcherrimæ artes perisset, inter quas pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset. Tum ille: Pecuniæ, inquit, cupiditas hæc tropica instituit. ✠ Verum, ut ad plastas converterar, Lysippum, statuæ unius lineamentis inhærentem, inopia exstinxit: et Myron, qui pæne hominum animas ferarumque ære comprehendit, non invenit heredem. At nos, vino scortisque demersi, ne paratas quidem artes audemus cognoscere; sed, accusatores antiquitatis, vitia tantum docemus et discimus. Ubi est dialectica? ubi astronomia? ubi sapientiæ consultissima via? Quis, inquam, venit in templum, et votum fecit, si ad eloquentiam pervenisset? quis, si philosophiæ fontem articiisset? Ac ne bonam quidem valetudinem petunt: sed statim, antequam limen Capitolii tancant, aliud donum promittit, si propinquum divitem extrulerit: alius, si thesaurum eroderit: alius, si ad tracenties HS. solvus pervenerit. Ipse senatus, æc tri bique præceptor,

xxxix

☛ A BRIEF ACCOUNT OF THE
ORIGIN OF THE ERAGNY PRESS.

MR. PISSARRO first learned to draw from his father, in the fields far from any art school. One day M. Lepère, the well-known engraver, showed him how his tools were held, & finding him interested, gave him two gravers and a scorper. Thus furnished with the means he made a start and taught himself; with the result that in 1886 F. G. Dumas, editor of the «Revue Illustrée», commissioned him to illustrate a story, «Mait' Liziard», by Octave Mirbeau. Four woodcuts appeared, but the subscribers to the Review expressed so much disapproval of these illustrations, conceived and executed in the uncompromising spirit of Charles Keene's work, which Mr. Pissarro greatly admired, that his collaboration was cut short there and then. He learnt later that this epistolary demonstration against his work, which inundated Mr. Dumas' office, was the work of some students in the atelier of a well-known painter. Disappointed, and having heard that in England there was a group of young artists who were ardently engaged in the revival of wood-engraving, he crossed the Channel with the intention of joining them, having in his pocket an introduction from Félix Fénéon to John Gray

4



49. Люсьен Писсарро. Издательская
марка Эраньи пресс. 1894

48. Люсьен Писсарро. Шрифт «Брук».
Эраньи пресс, 1904

AN ENDEAVOUR TOWARDS THE TEACH-
ING OF JOHN RUSKIN AND WILLIAM
MORRIS.



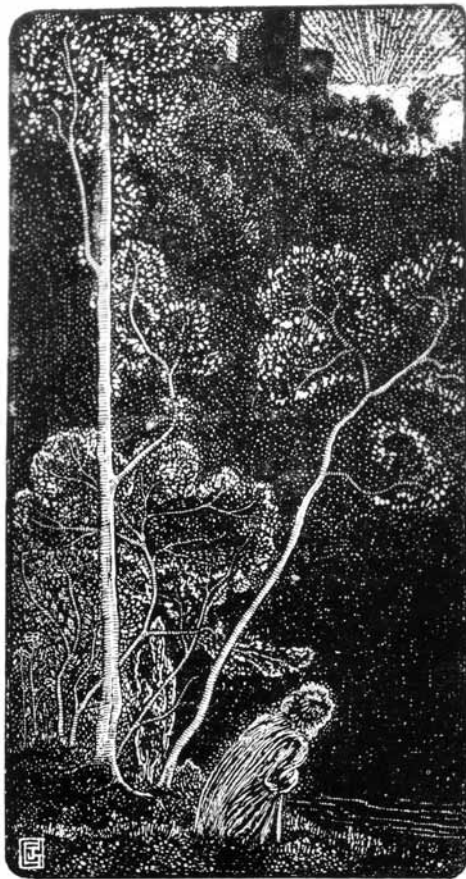
BEING A BRIEF ACCOUNT OF THE WORK,
THE AIMS, AND THE PRINCIPLES OF THE
GUILD OF HANDICRAFT IN EAST LON-
DON, WRITTEN BY C. R. ASHBEЕ, AND
DEDICATED BY HIM LESS IN THE WRIT-
ING, THAN IN THE WORK THE WRITING
SEEKS TO SET FORTH, TO THEIR MEM-
ORY. AN. DOM. MDCCCCL.   

50. Чарлз Эшби. Титульный лист
«Программы Гильдии ремесел Восточного
Лондона», посвященной памяти Джона
Рёскина и Уильяма Морриса. Лондон,
Эссекс Хаус пресс, 1901

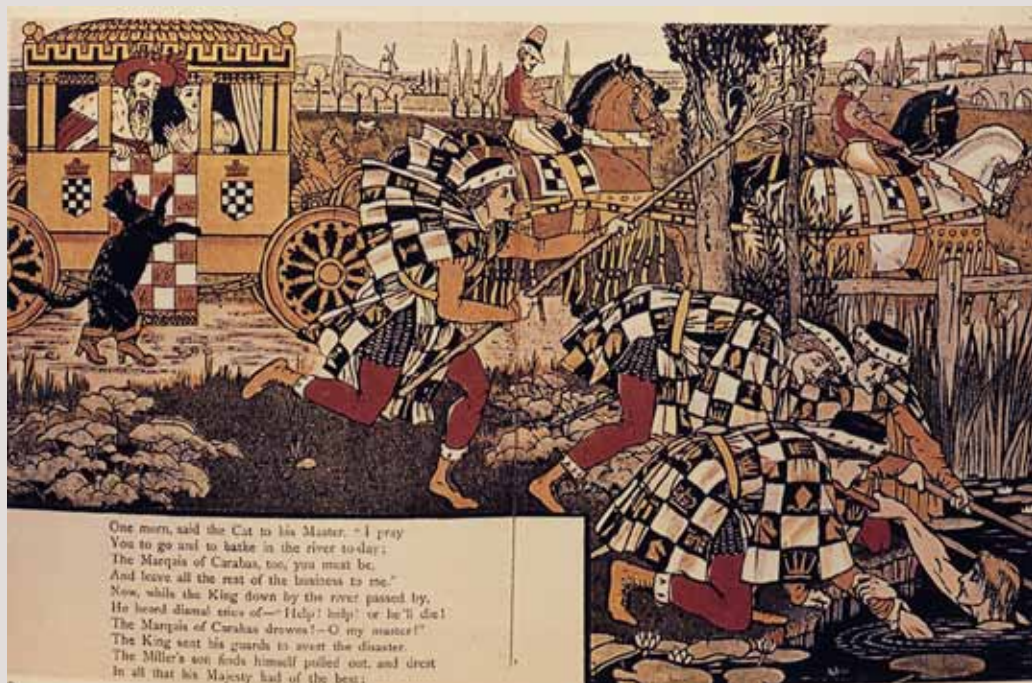
 Of the vellum series the following will probab-
ly appear in the course of the next two years, and
with the work, it is hoped, of the artists whose
names are appended, they having promised
frontispieces. The issues will be uniform with the
'Adonais,' and the 'Eve of St. Agnes.'

The series will probably not exceed 20 poems in
all, and may contain Wordsworth's 'Ode on the
Intimations of Immortality,' Cowper's 'John Gil-
pin,' Tennyson's 'Maud,' Hood's 'Miss Kilman-
segg,' Coleridge's 'Ancient Mariner.' Work has
also been promised by Messrs. J. D. Batten, Lau-
rence Housman, Walter Crane, and W. Sargant.

51. Чарлз Эшби. Шрифт «Эндевуар».
Начало XX в.



52. Джеймс Гатри. Иллюстрация
«Волшебный замок» в журнале «Эльф».
Начало XX в.



53. Уолтер Крейн. Иллюстрация
 к «Коту в сапогах» Ш. Перро. Начало XX в.



CHARACTERS

SIEGFRIED
GUNTHER
HAGEN
ALBERICH
BRÜNNHILDE
GUTHRINE
WALTRAUTE
THE THREE NORNES
THE RHINE-MAIDENS
VASSALS
WOMEN

SCENES OF ACTION

PRELUDE : ON THE VALKYRIES' ROCK
ACT I. THE HALL OF GUNTHER'S DWELLING ON THE RHINE.
THE VALKYRIES' ROCK
ACT II. IN FRONT OF GUNTHER'S HALL
ACT III. A WOODED REGION ON THE RHINE. GUNTHER'S HALL



PRELUDE

The curtain rises slowly. The scene is the same as at the close of the second day, on the Valkyries' rock; night. In the background, from below, firelight flows. The three Norns, tall women in long, dark, velvet-like drapery. The first (eldest) lies in the foreground, to the right, under the spreading pine-tree; the second (younger) is stretched on a sloping rock in front of the cave; the third (youngest) sits in the centre at the back on a rock near the peak. Mainly, gloomy flowers.

The First Norn What light glimmers there ?

The Second Norn Is it already dawn ?

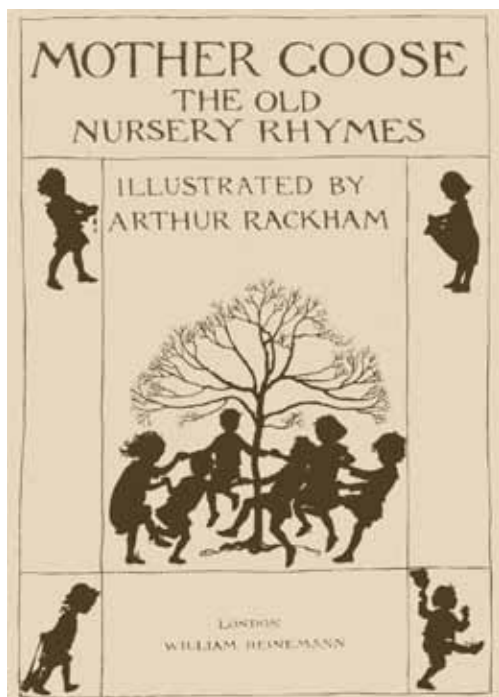
The Third Norn Loge's host
Glow in flame around the rock.
It is night.
Why spin we not, singing the while ?

The Second Norn Where for our spinning and singing
Wilt thou fasten the rope ?
To the first.

The First Norn I sing and wind the rope
Badly or well, as may be.
While she weaves a golden rope from herself and fin out end of it in a branch of the pine-tree.
At the world-ash-tree
Once I wove,
When from the stem
There bourgeoned strong
The boughs of a sacred wood.
In the shadows cool
A fountain flowed;
Wisdom whispered
Low from its wave;
Of holy things I sang.

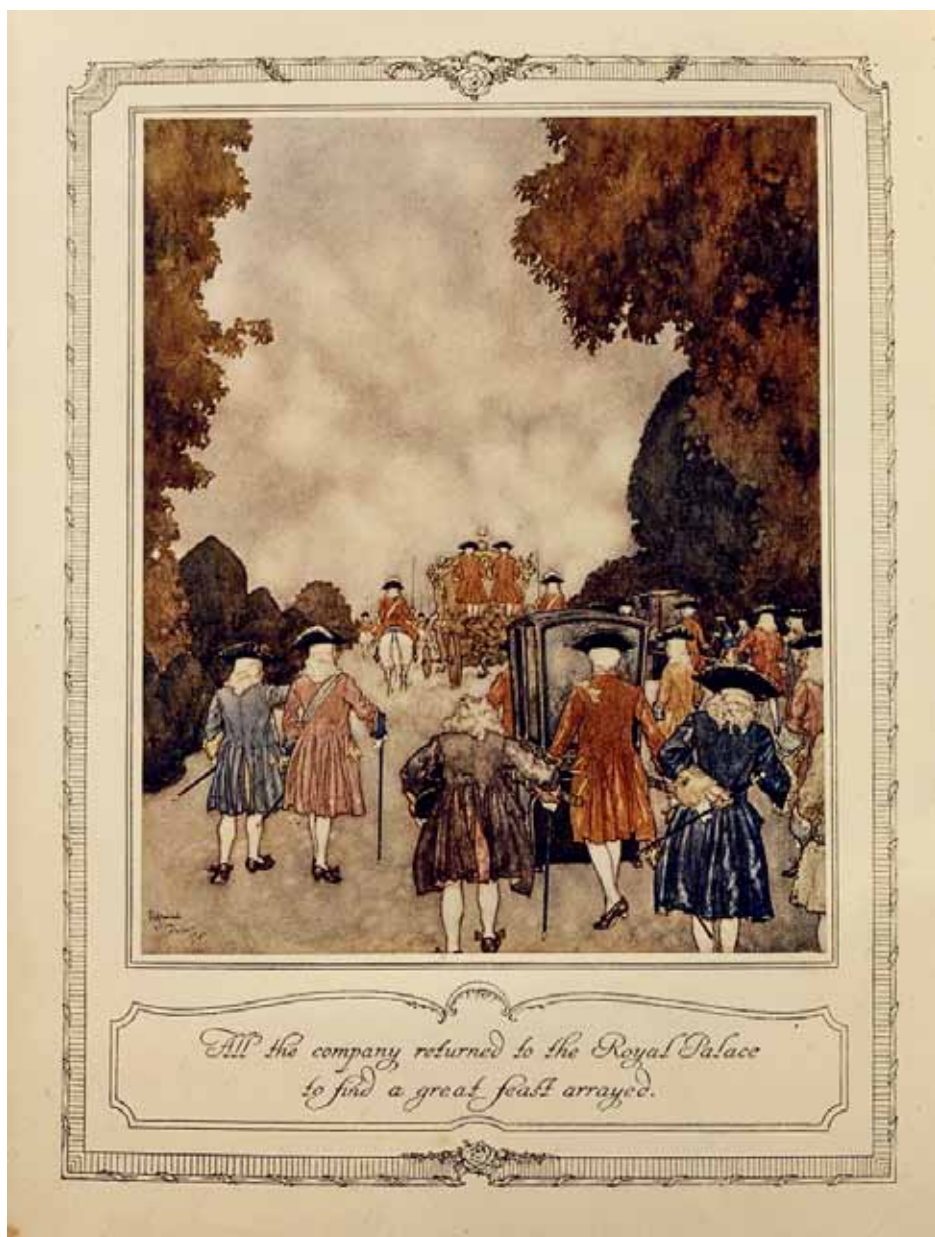
103

54. Артур Рэхкем. Композиция разворота, орнамент и заставка
к книге «Сумерки богов» Р. Вагнера. Лондон, Уильям Гейнеманн, 1911

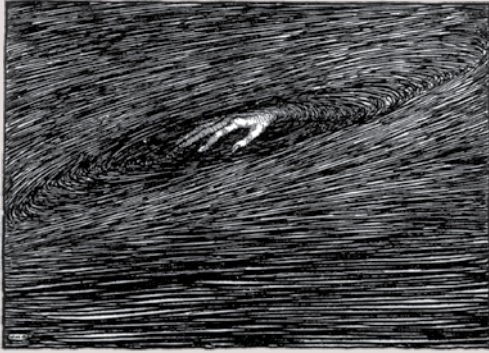


55. Артур Рэкхем. Титульный лист и страницы книги «Матушка-гусыня. Старинные детские стихи». Лондон, Уильям Гейнеманн, 1908





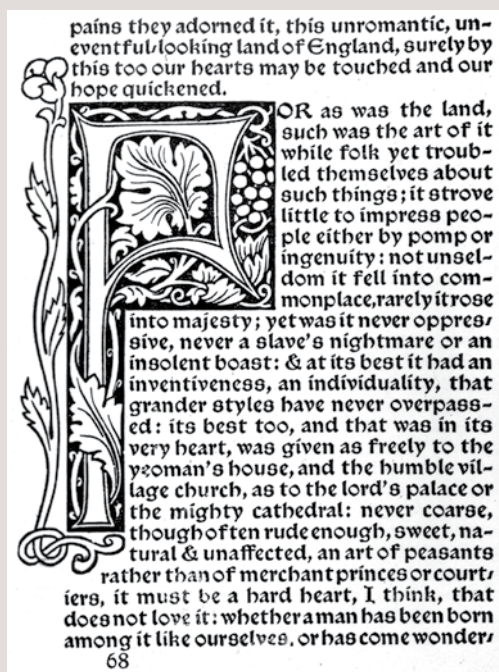
56. Эдмунд Дьюлак. Иллюстрация, шрифт и орнамент к книге «„Золушка“, „Спящая красавица“ и другие волшебные сказки». Лондон, 1908



57. Уильям Робинсон. Концовка
к стихотворению Р. Киплинга «Смерть
в глубинах морей» из его сборника
«Песнь англичанина». Лондон, 1909

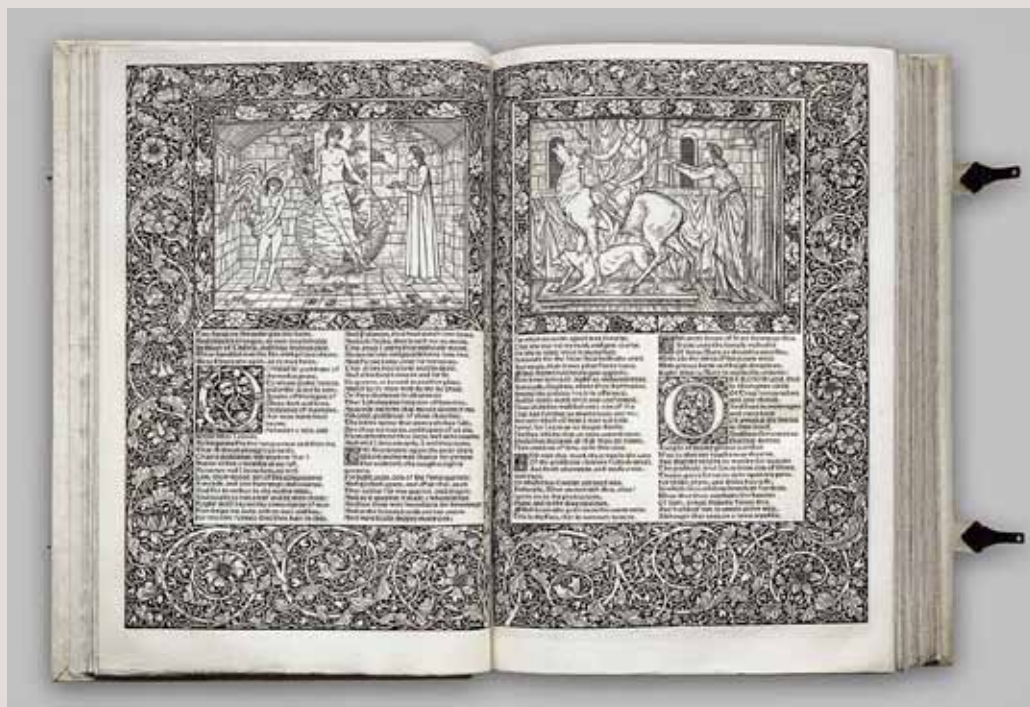
58. Джесси Кинг. Титульный лист
к «Защите Гвиневры» У. Морриса.
Глазго, 1904





59. Композиция разворота, орнаменты, инициалы, шрифт и апроши Уильяма Морриса, иллюстрация Эдварда Бёрн-Джонса. Сочинения Дж. Чосера. Лондон, Кельмскотт пресс, 1896

60. Уильям Моррис. Шрифт «Чосеровский». Кельмскотт пресс, 1894



61. Композиция разворота, орнаменты, шрифт, инициалы и апроши Уильяма Морриса, иллюстрации Эдварда Бёрн-Джонса. Сочинения Дж. Чосера. Лондон, Кельмскотт пресс, 1896



65. Композиция страницы, орнаменты, шрифты и апроши Уильяма Морриса, иллюстрация Эдварда Бёрн-Джонса
Сочинения Дж. Чосера. Лондон, Кельмскотт пресс, 1896.





67. Г. Мэлори. Смерть Артура.
Лондон, Дж. Дент, 1893. Дизайн
переплета Обри Бёрдсли

Contents.	
	PAGE
LIST OF ILLUSTRATIONS	vij
BOOK X.	457
BOOK XI.	639
BOOK XII.	665
BOOK XIII.	689
BOOK XIV.	725
BOOK XV.	741
BOOK XVI.	751
BOOK XVII.	779
BOOK XVIII.	823
BOOK XIX.	879
BOOK XX.	907
BOOK XXI.	956
GENERAL GLOSSARY	985

68. Обри Бёрдсли. Оформление
оглавления к книге Г. Мэлори «Смерть
Артура». Лондон, Дж. Дент, 1893



HOW BY MIRACLE THEY WERE BOTH MADE WHOLE BY THE COMING OF THE HOLY VESSEL OF SANGREAL. Then they made both great dole out of measure. This will not avail, said Sir Percivale. And then he kneeled down and made his prayer devoutly unto Almighty Jesu, for he was one of the best knights of the world that at that time was, in whom the very faith stood most in. Right so there came by the holy vessel of the Sangreal with all manner of

sweetness and savour; but they could not readily see who that bare that vessel, but Sir Percivale had a glimmering of the vessel and of the maiden that bare it, for he was a perfect clene maiden; and forthwithal they both were as whole of hide and limb as ever they were in their life days: then they gave thankings to God with great mildness. O Jesu, said Sir Percivale, what may this mean, that we be thus healed, and right now we were at the point of dying? I wot full well, said Sir Ector, what it is, it is an holy vessel that is borne by a maiden, and therein is part of the holy blood of our Lord Jesu Christ, blessed mote he be. But it may not be seen, said Sir Ector, but if it be by a perfect man. So God me help, said Sir Percivale, I saw a damosel, as me thought, all in white, with a vessel in both her hands, and forthwithal I was whole. So then they took their horses and their harness, and amended their harness as well as they might that was broken; and so they mounted upon their horses, and rode talking together. And there Sir Ector de Maris told Sir Percivale how he had sought his brother Sir Launcelot long, and never could hear witting of him: In many strange adventures have I been in this quest. And so either told other of their adventures.

Here endeth the sixteenth book. And here followeth the twentieth book.

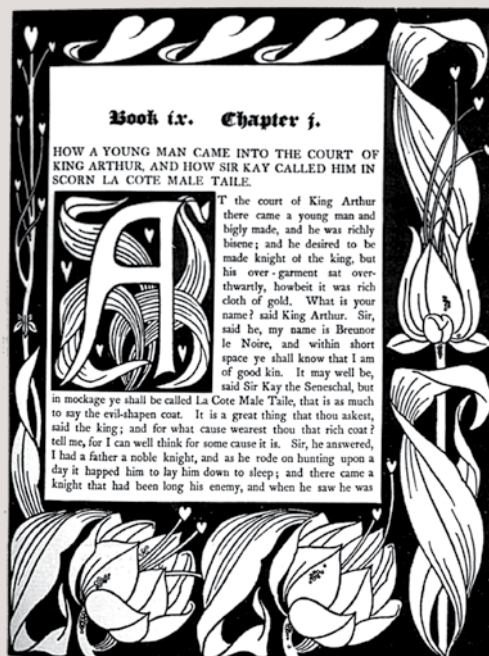
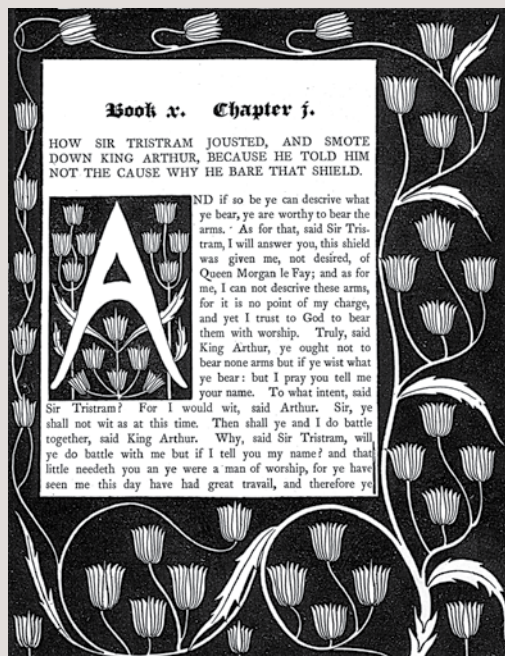
Book xij. Chapter j.

HOW SIR LAUNCELOT IN HIS MADNESS TOOK A SWORD AND FOUGHT WITH A KNIGHT, AND LEAPT IN A BED.



ND now leave we of a while of Sir Ector and of Sir Percivale, and speak we of Sir Launcelot that suffered and endured many sharp showers, that ever ran wild wood from place to place, and lived by fruit and such as he might get, and drank water two year; and other clothing had he but little but his shirt and his breeches. Thus as Sir Launcelot wandered here and there, he came in a fair meadow where he found a pavilion; and there by, upon a tree, there hung a white shield, and two swords hung thereby, and two spears leaned there by a tree. And when Sir Launcelot saw the swords, anon he leapt to the one sword, and took it in his hand, and drew it out. And then he lashed at the shield, that all the meadow rang of the dint, that he gave such a noise as ten knights had foughten together. Then came forth a dwarf, and leapt unto Sir Launcelot, and would have had the sword out of his hand. And then Sir Launcelot took him by the both shoulders and threw him to the ground upon his neck, that he had almost broken his neck; and

69. Обри Бёрдсли. Композиция страниц, орнамент, инициал и рубрикационная иллюстрация к книге Г. Мэлори «Смерть Артура». Лондон, Дж. Дент, 1893



70. Обри Бёрдсли. Композиция страниц, орнаменты, инициалы к книге Г. Мэлори «Смерть Артура». Лондон, Дж. Дент, 1893

awoke he would have ridden. Sir, said the lady, it is so dark that ye may as well ride backward as forward. So they abode still and made there their lodging. Then Sir Pellinore put off his armour; then a little afore midnight they heard the trotting of an horse. Be ye still, said King Pellinore, for we shall hear of some adventure.



Chapter
xv.

HOW ON THE WAY HE
HEARD TWO KNIGHTS,
AS HE LAY BY NIGHT
IN A VALLEY, AND OF
THEIR ADVENTURES.

And therewith he armed him. So right even afore him there met two knights, the one came froward Camelot, and the other from the north, and either saluted other. What tidings at Camelot? said the one. By my head, said the other, there have I been and espied the court of King Arthur, and there is such a fellowship they may never be broken, and well-nigh all the world holdeth with Arthur, for there is the flower of chivalry. Now for this cause I am riding into the north, to tell our chieftains of the fellowship that is withholden with King Arthur. As for that, said the other knight, I have brought a remedy with me, that is the greatest poison that ever ye heard speak of, and to Camelot will I with it, for we have a friend right nigh King Arthur, and well cherished, that shall poison King Arthur; for so he hath promised our chieftains, and received great gifts for to do it. Beware, said the other knight, of Merlin, for he knoweth all things by the devil's craft. Therefore will I not let it, said the knight. And so they departed asunder. Anon after Pellinore made him ready, and his lady, and rode toward Camelot; and as they came by the well froward=from.

there as the wounded knight was and the lady, there he found the knight, and the lady eaten with lions or wild beasts, all save the head, wherefore he made great sorrow, and wept passing sore, and said, Alas! her life might I have saved, but I was so fierce in my quest therefore I would not abide. Wherefore make ye such dole? said the lady. I wot not, said Pellinore, but my heart mourneth sore of the death of her, for she was a passing fair lady and a young. Now, will ye do by mine advice? said the lady, take this knight and let him be buried in an hermitage, and then take the lady's head and bear it with you unto Arthur. So King Pellinore took this dead knight on his shoulders, and brought him to the hermitage, and charged the hermit with the corpse, that service should be done for the soul; and take his harness for your pain. It shall be done, said the hermit, as I will answer unto God.



Chapter
xv.

HOW WHEN HE WAS COME TO
CAMELOT HE WAS SWORN UPON A
BOOK TO TELL THE TRUTH OF HIS
QUEST. And therewith they departed, and came there as the head of the lady lay with a fair yellow hair, that grieved King Pellinore passingly sore when he looked on it, for much he cast his heart on the visage. And so by noon they came to Camelot; and the king and the queen were passing fain of his coming to the court. And there he was made to swear upon the four Evangelists, to tell the truth of his quest from the one to the other. Ah! Sir Pellinore, said Queen Guenever, ye were greatly to blame that ye saved not this lady's life. Madam, said Pellinore, ye were greatly to blame an ye would not save your own life an ye might, but, save your pleasure, I was so furious in my quest that I would not abide, and that repenteth me, and shall the days of my life. Truly, said Merlin, ye ought sore to repent it, for that lady was your own daughter begotten on the lady of the Lake, and that knight that was dead was her love, and should have wedded her, and he was a



Chapter
xiii.

HOW SIR PERCIVALE
CAME INTO A MON-
ASTERY, WHERE HE
FOUND KING EVELAKE,
WHICH WAS AN OLD
MAN.

Then departed Sir Percivale from his aunt, either making great sorrow. And so he rode till evensong time. And then he heard a clock smite; and then he was ware of an house closed well with walls and deep ditches, and there he knocked at the gate and was let in, and he alit and was led unto a chamber, and soon he was unarmed. And there he had right good cheer all that night; and on the morn he heard his mass, and in the monastery he found a priest ready at the altar. And on the right side he saw a pew closed with iron, and behind the altar he saw a rich bed and a fair, as of cloth of silk and gold. Then Sir Percivale espied that therein was a man or a woman, for the visage was covered; then he left off his looking and heard his service. And when it came to the sacring, he that lay within that percloos dressed him up, and uncovered his head; and then him beseeemed a passing old man, and he had a crown of gold upon his head, and his shoulders were naked and unhilled unto his navel. And then Sir Percivale espied his body was full of great wounds, both on the shoulders, arms, and visage. And ever he held up his hands against our Lord's body, and cried, Fair, sweet Father, Jesu Christ, forget not me. And so he lay down, but always he was in his prayers and orisons; and him seemed to be of the age of three hundred winter.

percloos = enclosure.

71. Обри Бёрдели. Композиция страниц и рубрикационные иллюстрации к книге Г. Мэлори «Смерть Артура». Лондон, Дж. Дент, 1893



HOW SIR LAUNCELOT FOUGHT AGAINST SIR MADOR FOR THE QUEEN, AND HOW HE OVERCAME SIR MADOR AND DISCHARGED THE QUEEN. ♣

Then the king called to that knight, and asked him if he would fight for the queen. Then he answered to the king, Therefore came I hither, and therefore, sir king, he said, tarry me no longer, for I may not tarry. For anon as I have finished this battle I must depart hence, for I have ado many matters elsewhere,

For wit you well, said that knight, this is dishonour to you all knights of the Round Table, to see and know so noble a lady and so courteous a queen as Queen Guenever is, thus to be rebuked and shamed amongst you. Then they all marvelled what knight that might be that so took the battle upon him. For there was not one that knew him, but if it were Sir Bors. Then said Sir Mador de la Porte unto the king, Now let me wit with whom I shall have ado withal. And then they rode to the list's end, and there they couched their spears, and ran together with all their might, and Sir Mador's spear brake all to pieces, but the other's spear held, and bare Sir Mador's horse and all backward to the earth a great

so that through fine force Sir Dinadan was smitten to the earth; and lightly he rose up and gat his horse, and required that knight to do battle with swords. And he answered and said, Fair knight, as at this time I may not have ado with you no more, for the custom of this passage is such. Then was Sir Dinadan passing wroth that he might not be revenged of that knight; and so he departed, and in no wise would that knight tell his name. But ever Sir Dinadan thought he should know him by his shield that it should be Sir Tor.



HOW KING MARK MOCKED SIR DINADAN, AND HOW THEY MET WITH SIX KNIGHTS OF THE ROUND TABLE. ♣

So as they rode by the way King Mark then began to mock Sir Dinadan, and said, I weened you knights of the Table Round might not in no wise find their matches. Ye say well, said Sir Dinadan; as for you, on my life I call you none of the best knights; but sith ye have such a despite at me I require you to joust with me to prove my strength. Not so, said King Mark, for I will not have ado with you in no manner; but I require you of

one thing, that when ye come to Arthur's court discover not my name, for I am there so hated. It is shame to you, said Sir Dinadan, that ye govern you so shamefully, for I see by you ye are full of cowardice, and ye are a murderer, and that is the greatest shame that a knight may have; for never a knight being a murderer hath worship, nor never shall have; for I saw but late through my force ye

72. Обри Бёрдсли. Композиция страниц, рубрикационные иллюстрации и апроши к книге Г. Мэлори «Смерть Артура». Лондон, Дж. Дент, 1893



73. Обри Бёрдсли. Рубрикационные иллюстрации к книге Г. Мэлори «Смерть Артура». Лондон, Дж. Дент, 1893



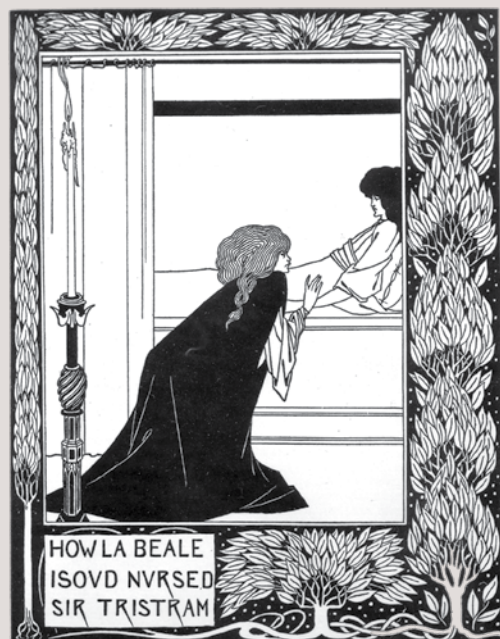
74. Обри Бёрдсли. Композиция разворота, орнаменты и иллюстрация к книге Г. Мэлори «Смерть Артура». Лондон, Дж. Дент, 1893

75. Обри Бёрдсли. Композиция страницы, орнаменты и иллюстрация к книге Г. Мэлори «Смерть Артура». Лондон, Дж. Дент, 1893





76. Обри Бёрдсли. Композиция страниц, орнаменты и иллюстрации к книге Г. Мэлори «Смерть Артура». Лондон, Дж. Дент, 1893



77. Обри Бёрдсли. Композиция страниц, орнаменты и иллюстрации к книге Г. Мэлори «Смерть Артура». Лондон, Дж. Дент, 1893



78. Чарлз Рикеттс. Иллюстрация «Зима» к роману Лонга «Дафнис и Хлоя». Лондон, Вейл пресс, 1893



79. Чарлз Рикеттс. Иллюстрация «Венера и Анхиз» к роману Лонга «Дафнис и Хлоя». Лондон, Вейл пресс, 1893



80. Чарлз Рикеттс. Иллюстрация «Зима» к роману Лонга «Дафнис и Хлоя» Лонга. Лондон, Вейл пресс, 1893



81. Чарлз Рикеттс. Иллюстрация «Пир» к роману Лонга «Дафнис и Хлоя». Лондон, Вейл пресс, 1893



82. Чарлз Шеннон. Иллюстрация «Сбор винограда» к роману Лонга «Дафнис и Хлоя». Лондон, Вейл пресс, 1893



83. Чарлз Шеннон. Иллюстрация «Вакханалия» к роману Лонга «Дафнис и Хлоя». Лондон, Вейл пресс, 1893



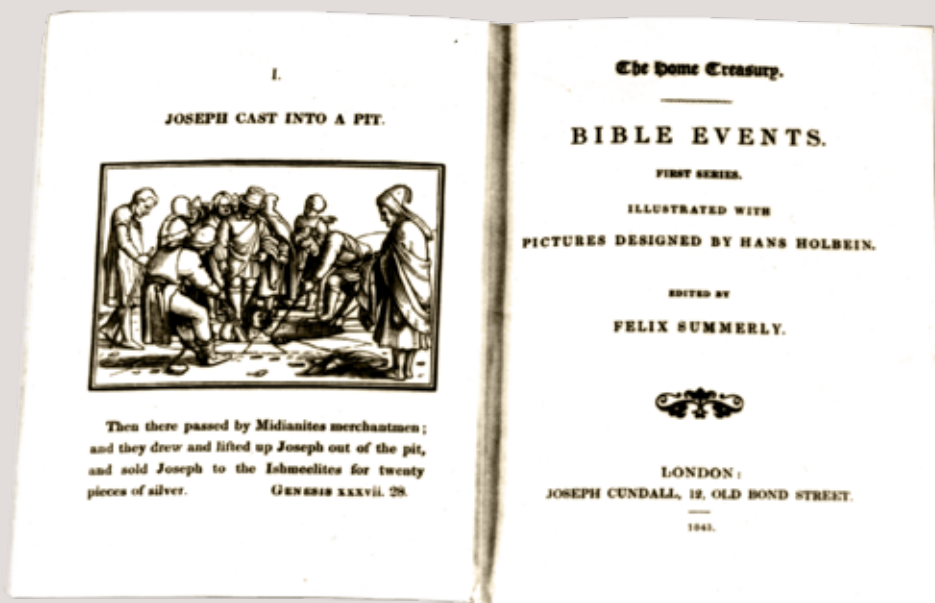
84. Чарлз Шеннон. Иллюстрация «Пейзаж» к роману Лонга «Дафнис и Хлоя». Лондон, Вейл пресс, 1893



85. Молитвенник. Кэмбриджский университет, 1662.
Фронтиспис и титульный лист



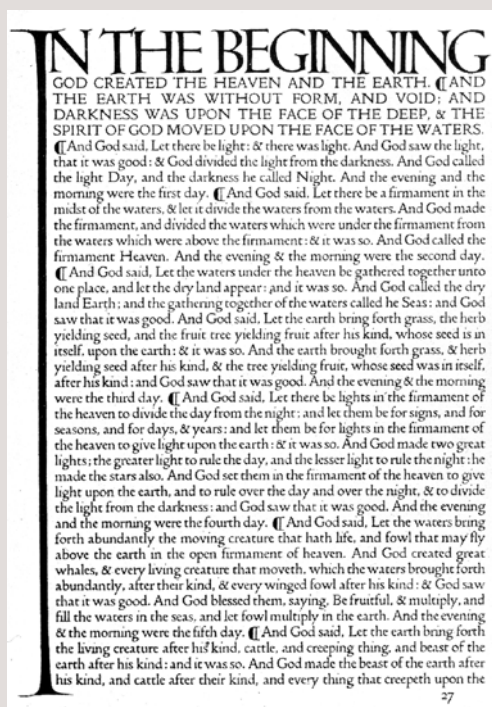
86. Молитвенник. Лондон, Братья Вигетелли и Ко, 1845



87. Титульный разворот книги «Библейские события»
под редакцией Феликса Саммерли (Генри Коула).
Иллюстрация – вольная интерпретация гравюры
Гольбейна. Лондон, 1843



88. Оуэн Джонс. Иллюстрация «Ангел» к молитвеннику. Лондон, начало 1840-х



89. Томас Кобден-Сандерсон. Композиция страницы, шрифт и инициал к Библии ин-фолио. Лондон, 1902–1904

my lippes, O Lord, my mouth shal shewe thy prayse. For thou deryst nooscripces, els woldest I wreite the: but thou delyst not in burnt-offerynges. The sacrificies of God is a troubled spryte, a broken and a contrite hert, O God, shalt thou not despise. O be favorable & gracious unto Syon, buyde thou the walles of Jerusalem. Then shalt thou be pleased with the sacrificy of ryghteousnesse, with the burnt-offerynges and oblations: then shall they offre yonge bullockes upon thyne altar.

PSALME LII.

QUID GLORIAS IN MALITIA.

TO THE CHAUNTER, AN EXORTACYON OF DAVID, WHEN DOEG THE EDOMYTE CAME TO SAUL, AND SHEWED HIM, SAYINGE: DAVID IS COME TO THE HOUSE ANH-YMELECH.



HY boastest thou thy self, thou Tyrant, that thou canst do myscheifs? Where as the goodness of God is shewed yet daylie. Thy tonge ymagineth wickednesse, and with lyas thou entrest lyke a chaunge course. Thou hast loved ungrayousnesse more then goodnesse, and to talke of lyas more then ryghteousnesse. Sela. Thou hast loved to speake all wordes that maye do hurt, O thou filke tonge. Therefore shall God destroye the for ever: he shal take the and plucke the out of thy dwelling, and rote the out of the land of the lyinge. Sela. The ryghteous also shal se this, & fcare, and shall laugh him to scorn. Lo,

39

this is the man, that toke not God for hys strength, but trusted unto the multitude of his ryches, and strengthened hym selfe in hys wickednesse. As for me, I am lyke a grene olyv tree in the house of God: my trust is in the tender mercy of God for ever and ever. I wyll alwayes geve thanks unto the, for what thou hast done: and I wyll hope in thy name, for thy saynges lyke it well.

PSALME LIII.

DIXIT INCIPIENS.

TO THE CHAUNTER UPON MAHALATH, AN INSTRUCCYON OF DAVID.



HE folysh body hath sayed in hys hart: there is no God. Corrupte are they, & become abhominable to their wickednesse: there is none that doth good. God looked downe from heven upon the children of men, to se if there were any that wolde understande, and seke after God. But they are all gone oute of the waye, they are all together become abhominable: there is also none that doth good, no not one. Are not they without understydinge that worke wickednesse, setting up my people as if they wolde este bread? they have not called upon God. They were afraid, where no fcare was: for God hath broken the hopes of hyr that beseged the: thou hast put them to confusion, because God hath despayred them. Oh that the saluacyon were gaven unto Israel out of Syon: Oh that the Lorde wold delyver hys people out of captivity. Then shaldeste acceit joyance, and Israel shalbe in ryght glad.

PSALME LIV.

DEUS IN NOTINE TUG.

TO THE CHAUNTER IN MELODYES, AN INSTRUCCYON OF DAVID, WHEN THE ZEPHITES CAME AND SAYDE UNTO SAGILL: HATH NOT DAVID HYD HYM SELFE AMONGEST US?



AVE me, O God, Derhye me sake and avenge me in thy strength. Hear my prayer, O God, and hearken unto the wordes of my mouth. For straungers are ryzen up against me, and tyrantes, which have not God before their eyes, sake after my soule. Sela. Beholde, God is my helper, the Lorde is with them that upholde my soule. He shall reward evill unto myne enemyes: destroye thou them in thy treuth. An offering of a fre hart will I geve the, and prayse thy name, O Lord, because it is so comfortable. For he hath delyvered me out of all my trouble, & myne eye hath seene his dryng upon myne enemyes.

PSALME LV.

EXAUDI DEUS.

TO THE CHAUNTER IF MELODYES, AN INSTRUCCYON OF DAVID.



EARE my prayre, O God, & hyde not thy selfe from my petition. Take heede unto me, and heare me, how I mounce in my prayer, & am ready. The enemy cryeth so, and the ungodly couth on so fast: for

they are mynded to do me some myscheifs, so maliciouslye as they set agaynst me. My hert is dyscomfited within me, and the floure of death is fallen upon me. Fairfaulnes and trembling are come upon me, and an horryble drede hath overwhelmed me. And I sayd: O that I had wings like a dove, for then wold I fle awaye, & be at reste. Loden wold I putt me awaye floure of, and remayne in the wilderness. Sela. I wolde make hast to escape, because of the stormy wynd & tempeste. Destroye theyr tonges, O Lorde, & devide them, for I have sayed upright courses and stryfe in the cyte. Daye & night go they about within the walles therof: myscheifs also, and sorow are in the myddent of it. Wickednes is therein, dyscease, & gyle go not out of her stretes. For it is not an open enemye that hath done me this dishonoure: for then I coulde have borne it: nether was it myne adversary, that didt rognifye hym selfe agaynst me: for then, peradventure, I wold have hyd my selfe from hym. But it was even thou my compenion my kynde, and myne owne famillyer frende. We toke sweete counsell together, and walked in the house of God as frendes. Left death come hastily upon them, and let them go downe quyk into hell, for wickednes is in theyr demerites, and amonge them. As for me, I will call unto God, and the Lorde shall save me. In the evening, & morning and at noone daye wyll I praye, and that instantly, and he shall heare my voyce. It is he that hath delyvered my soule in peace, from the banay: that was agaynst me: for there was many wylch me. Yes, when God that endureth for ever, shall heare me, & bryng them downe. Sela. For they wyll not barme, nor fcare God. He layed hys handes upon such as be at peace with hym, and he brake theyr covenant. The wordes of hys mouth were softer then butter, & theyr warre in

39

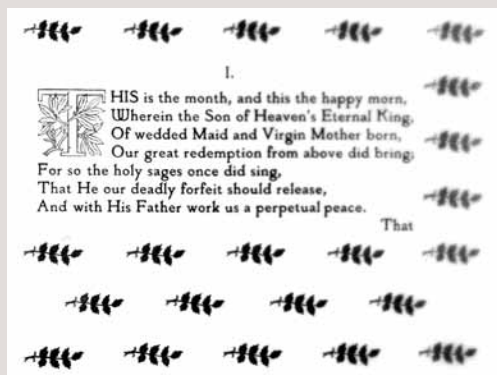
90. Чарлз Эшби. Композиция разворота, шрифты и инициал к Псалтири. Лондон, Эссекс Хаус пресс, 1902



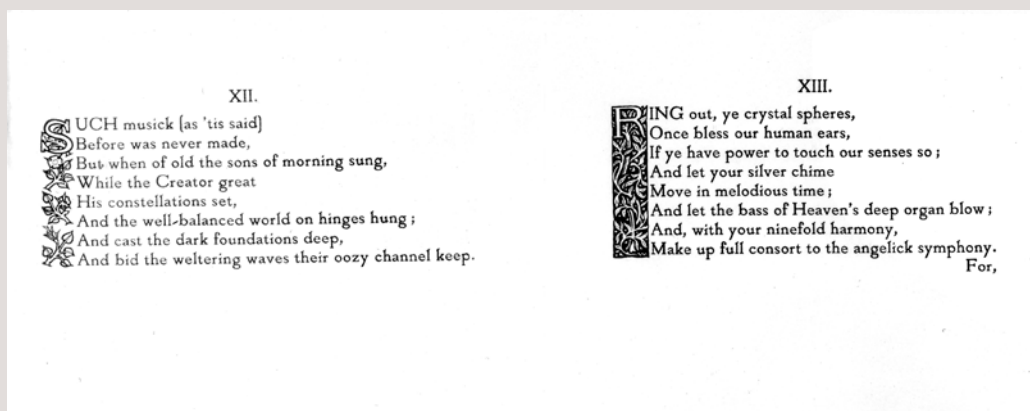
These are the Beatitudes from the Sermon-on-the-mountain; here written out by Percy J. Smith. The drawings are by James Guthrie, who also printed and published the book at the Pear Tree Press, Haring, Petersfield, Hampshire. Spring, MDCCCCV.

Of the edition of 200 copies this is No 160.

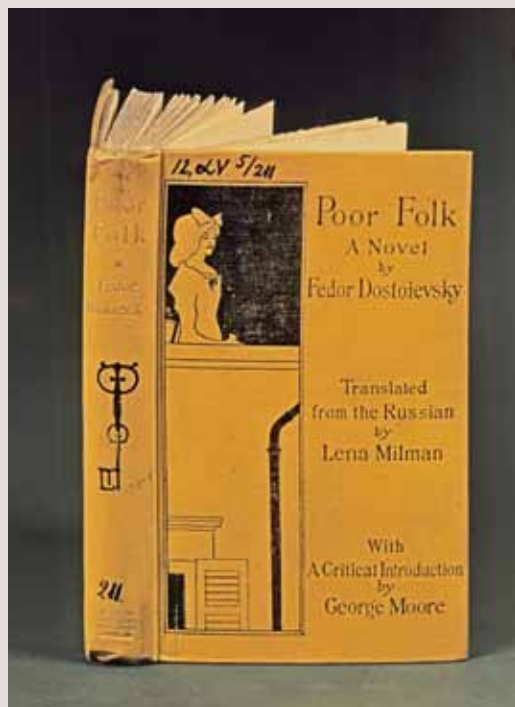
91. Джеймс Гатри. Композиция страниц и шрифты к Нагорной проповеди. Лондон, Пиа Три пресс, 1905



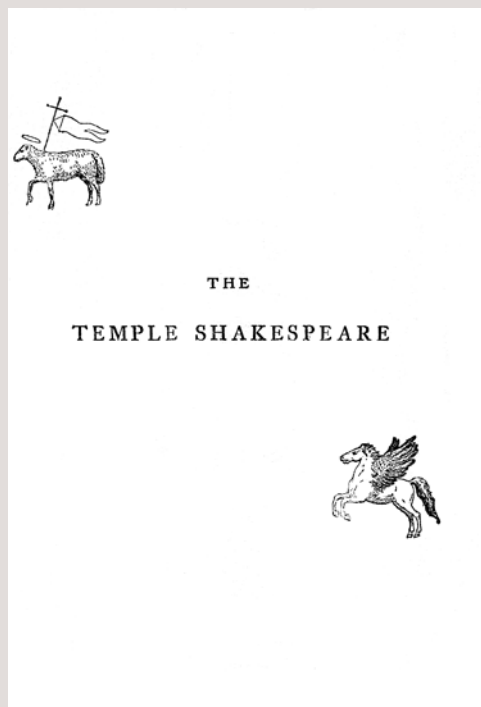
92. Джеймс Гатри. Композиция страницы и орнамент к «Рождественскому гимну» Дж. Мильтона. Лондон, Пиа Три пресс, 1905



93. Джеймс Гатри. Композиция разворота и орнамент к «Рождественскому гимну» Дж. Мильтона. Лондон, Пиа Три пресс, 1905



94. Ф. М. Достоевский. Бедные люди. Серия «Ключи». Лондон, Дж. Лейн, 1894. Дизайн переплета Обри Бёрдсли

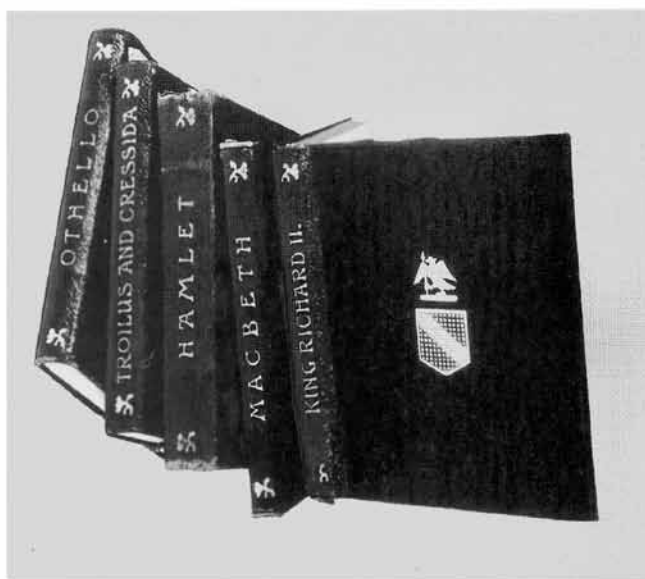


95. Титульный лист серии «Храм Шекспира». Лондон, Дж. Дент, 1896

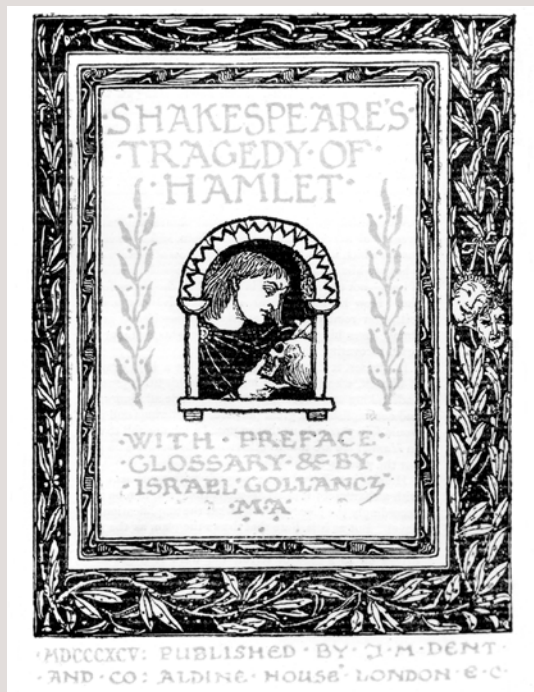


Vlad Nabokov

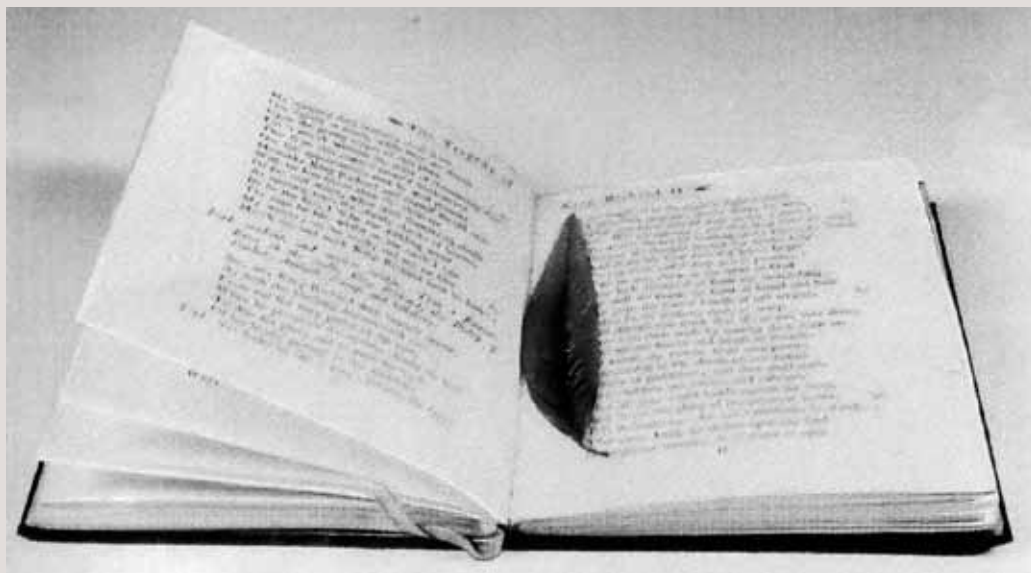
**Watkins & Co.,
36, Great Morskoi,
St. Petersburg.**



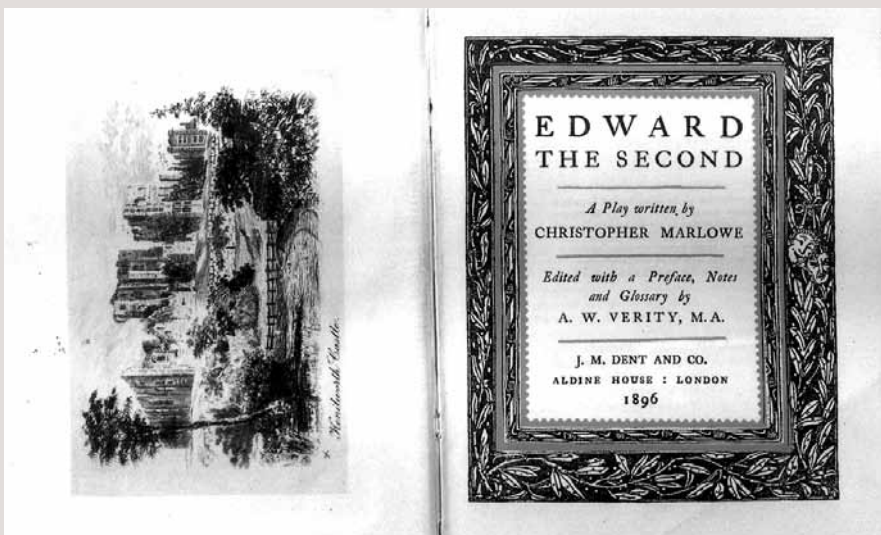
96. Экслибрис библиотеки В. Д. Набокова, автограф В. Д. Набокова, фирменный ярлычок магазина английской книги в Санкт-Петербурге, тома серии «Храм Шекспира» из библиотеки В. Д. Набокова



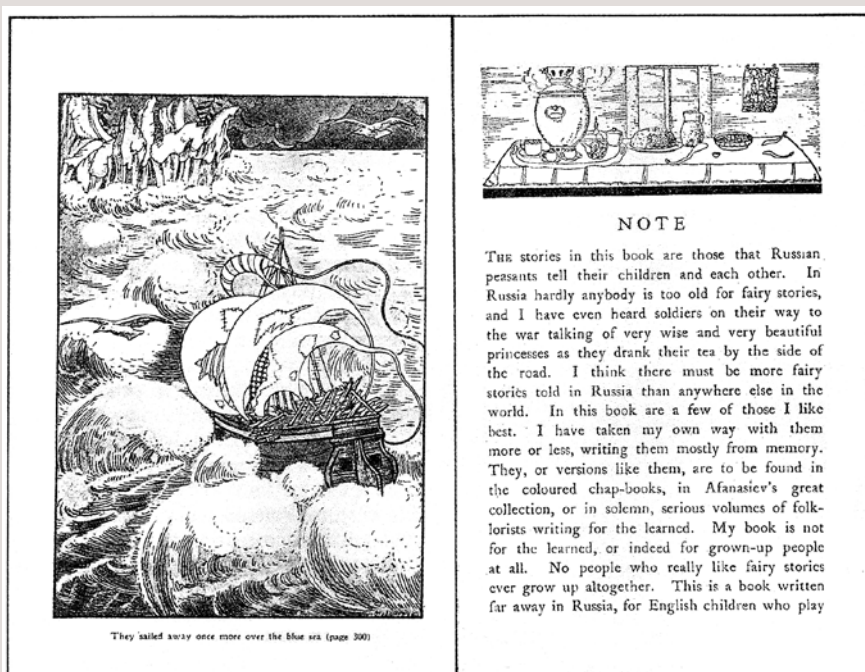
97. Титульный лист к «Гамлету» У. Шекспира, вышедшему в серии «Храм Шекспира». Лондон, Дж. Дент, 1896. Из собрания В. Д. Набокова



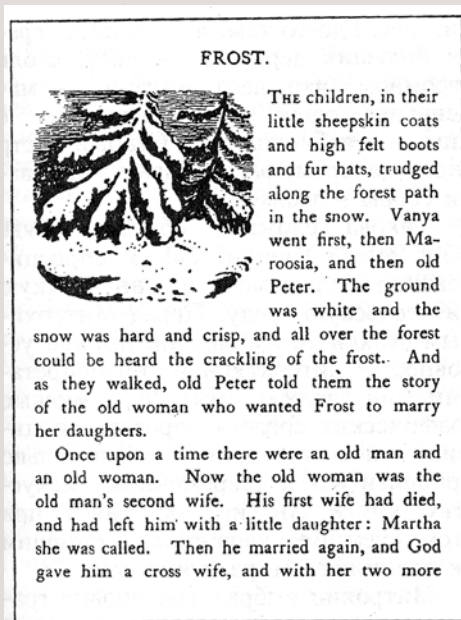
98. Разворот «Гамлета» У. Шекспира, вышедшего в серии «Храм Шекспира». Лондон, Дж. Дент, 1896. Из собрания В. Д. Набокова



99. Титульный лист книги К. Марло «Эдуард II». Серия «Храм драматургии». Лондон, Дж. Дент, 1896



100. Д. И. Митрохин. Фронтиспис и заставка к «Русским сказкам старого Петра» А. Рэнсома. Лондон, 1916



101. Д. И. Митрохин. Композиция разворота и иллюстрации к «Русским сказкам старого Петра» А. Рэнсома. Лондон, 1916



102. Д. И. Митрохин. Концовка к «Русским сказкам старого Петра» А. Рэнсома. Лондон, 1916



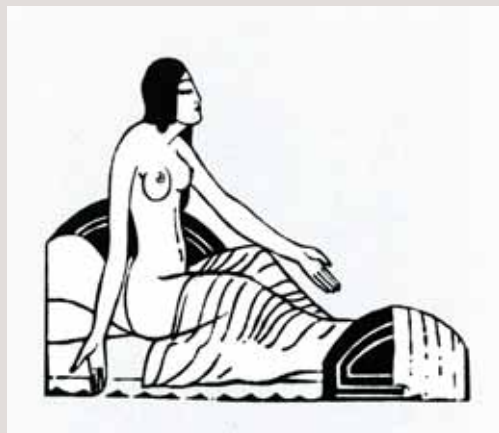
103. Эрик Гилл. Автопортрет. 1927



104. Эрик Гилл. Фронтиспис
к «Осенней полночи» Ф. Корнфорд.
Дитчлинг, Сент-Доминик пресс, 1923



105. Эрик Гилл. Страница с иллюстрацией-инициалом к Песне песней. Уолтем Сент-Лоуренс, Голден Кокерел пресс, 1925



106. Эрик Гилл. Иллюстрация к Песне песней. Уолтем Сент-Лоуренс, Голден Кокерел пресс, 1925

T
S A P O N
B M W
L T N

107. Эрик Гилл. Буквы-инициалы для книги Дж. Чосера «Троил и Крисеида». Голден Кокерел пресс, 1927



108. Эрик Гилл. Иллюстрация «Наступающий рассвет» к книге Дж. Чосера «Троил и Крисеида». Уолтем Сент-Лоуренс, Голден Кокерел пресс, 1927



109. Эрик Гилл. Декоративные бордюры «Бегущий купидон, обезьяна и сатир на дереве», «Пишущий Чосер», «Чосер и купидон» к книге Дж. Чосера «Троил и Крисеида». Уолтем Сент-Лоуренс, Голден Кокерел пресс, 1927



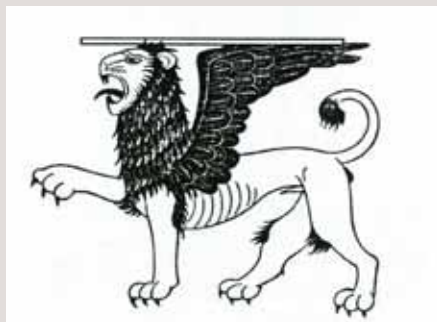
110. Эрик Гилл. Иллюстрация-инициал к книге Дж. Чосера «Кентерберийские рассказы». Уолтем Сент-Лоуренс, Голден Кокерел пресс, 1928



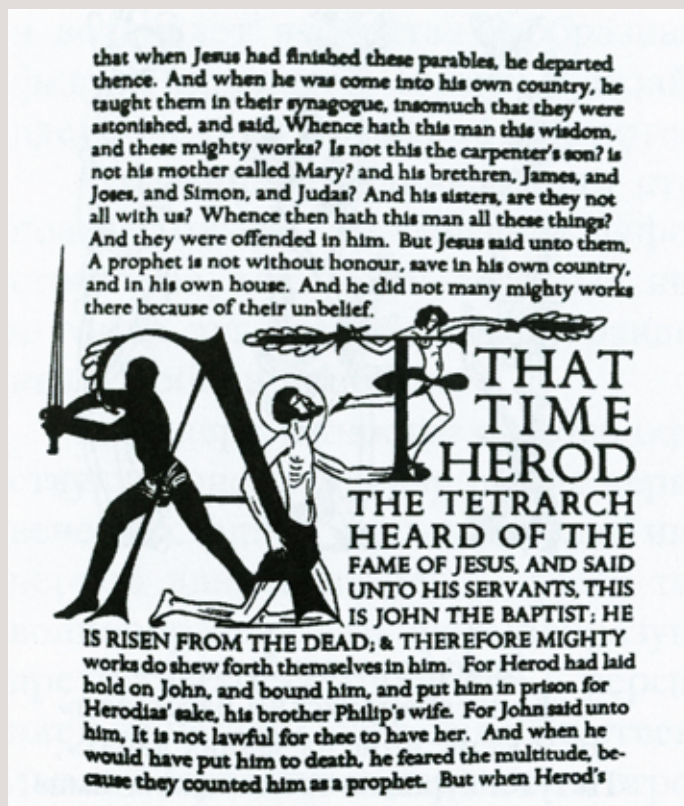
111. Эрик Гилл. Декоративные бордюры к книге Дж. Чосера «Кентерберийские рассказы». Уолтем Сент-Лоуренс, Голден Кокерел пресс, 1930



112. Эрик Гилл. Начальное слово-иллюстрация к Четвероевангелию. Уолтем Сент-Лоуренс, Голден Кокерел пресс, 1931



113. Эрик Гилл. Лев святого Марка. Иллюстрация к Четвероевангелию Уолтем Сент-Лоуренс, Голден Кокерел пресс, 1931



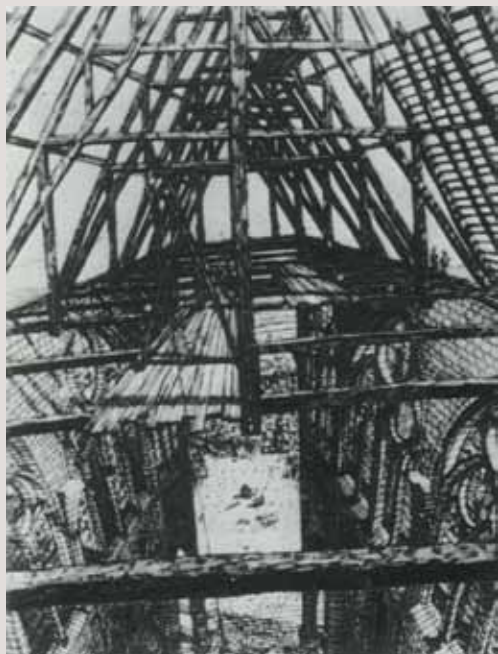
114. Эрик Гилл. Композиция страницы и инициал к Четвероевангелию. Уолтем Сент-Лоуренс, Голден Кокерел пресс, 1931



115. Эрик Гилл. Шрифт
«Голден Кокерел». 1930



116. Эрик Гилл. Шрифты для монотипа:
«Перпетуа», 1925, «Джоанна», 1930,
«Гилл-санс»», 1926



117. Дэвид Маколи. Иллюстрация к его книге «Собор». Лондон, Коллинз, 1976



118. «Открытие». Композиция на тему «Рай». Бумага, цв. карандаш. Дервентский конкурс иллюстраторов. Лондон, 1982



119. Энтони Гросс. Иллюстрация к роману Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах». Литография. 1950



120. Чарлз Кипинг. Иллюстрация к его повести «Происшествие на железной дороге». Литография. 1974



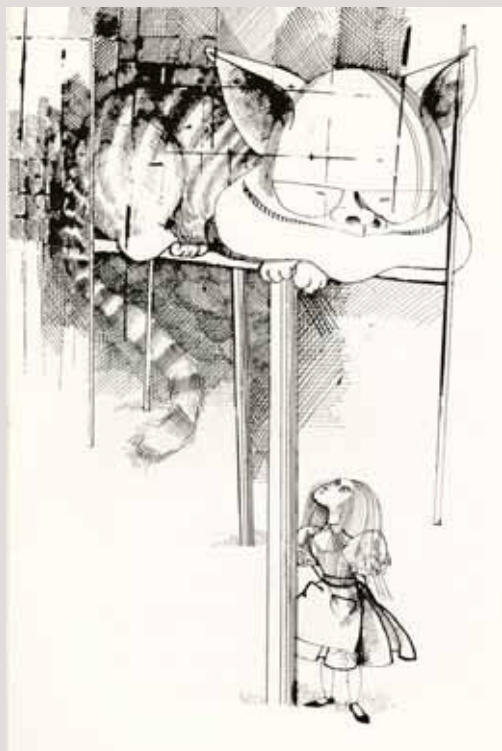
121. Ф. Бартлетт. Иллюстрация на тему
«Святой Георгий и дракон». 1972



122. Дэвид Хокни. Кто он такой,
этот Пикассо? Темпера, гуашь. 1977.
Иллюстрация к книге У. Стивенса
«Человек с голубой гитарой»



123. Генри Мур. «Прометей».
Иллюстрация к «Прометею»
И.-В. Гёте. Литография. 1950



124. Ральф Седман. Иллюстрация к «Алисе в стране чудес» Л. Кэррола. Офорт. 1967



125. Квентин Блейк. Иллюстрация к книге «Холодная комфортабельная ферма» С. Гиббонс. 1977

Список рекомендуемой литературы

1. Винтерих Дж. Приключения знаменитых книг. [Пер. с англ.] М., 1985.
2. Герчук Ю. Л. Художественная структура книги. М., 2014.
3. Гессе Г. Магия книги : сборник эссе, фельетонов, рассказов и писем о книгах, чтении, писательском труде, библиотеках, книгоиздании и книготорговле. [Пер. с нем.] М., 1990.
4. Книгопечатание как искусство : Типографы и издатели XVIII–XX вв. о секретах своего ремесла. [Пер. с нем., фр., англ., итал.]. М., 1987.
5. Проблемы рукописной и печатной книги. М., 1976.
6. Судоров А. А. Книга и жизнь : сб. книговед. работ. М., 1972.
7. Ashbee C. R., Hartman J. The History of the Illustrated Book. London, 1981.
8. Basil G. The English Print. London, 1937.
9. Bland D. A History of Book Illustrated. Berheley, 1969.
10. Clair C. A History of Printing in Britain. New York, 1966.
11. Farr D. English Art. 1870–1940. London, 1982.
12. Fredeman E. W. Pre-Raphaelitism. A Bibliocritical Study. Cambridge, 1965.
13. Goudy F. W. Typologia. Studies in Type Design and Type Making. Los Angeles, 1977.
14. Houfe S. The Dictionary of British Book. Illustrations and Caricaturists. 1800–1914. Woodbridge, 1978.
15. Lewis J. The Twentieth Century Book. London, 1967.
16. McLean N. Victorian Book Design and Colour Printing. Berkeley, 1972.
17. Sparling H. H. The Kelmscott Press and William Morris Master-Craftsman. London, 1924.
18. Tayler J. The Art Nouveau Book in Britain. Methnen, 1966.
19. Thomas A. G. Fine Books. London, 1967.
20. White Gl. English Illustration. The Sixties, 1855–1870. London, 1906.

Оглавление

Введение	3
Глава I	
Новые горизонты искусства английской книги XIX века и путь к реформам Уильяма Морриса.	5
Глава II	
Уильям Моррис и «Кельмскотт пресс»	23
Глава III	
Панорама развития искусства книги Англии рубежа XIX – XX веков	35
Глава IV	
Три выдающихся издания Англии конца XIX века	50
Сочинения Джеффри Чосера в оформлении Уильяма Морриса	50
«Смерть Артура» Томаса Мэлори в оформлении Обри Бёрдсли.	56
«Дафнис и Хлоя» Лонга в оформлении Чарлза Рикеттса и Чарлза Шеннона	63
Глава V	
Особенности изобразительной интерпретации в английской религиозной литературе второй половины XIX – начала XX века	69
Глава VI	
Русско-английские художественные связи в области искусства книги конца XIX – начала XX века	75
Обри Бёрдсли. Графическое оформление романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди»	75
Искусство книги Англии рубежа XIX – XX вв. в частных библиотеках Санкт-Петербурга	77
Владимир Набоков и искусство книги Англии рубежа веков: «Храм Шекспира» в библиотеке В. Д. Набокова	83
Дмитрий Митрохин и Артур Рэнсом в издании «Old Peter's Russian Tales»	88
Глава VII	
Вектор Уильяма Морриса и «Кельмскотт пресс» в искусстве английской книги XX века	95
Творчество Эрика Гилла	95
Книжная графика в 1970–1980-х годах. Ностальгический культ.	107
Иллюстрации	115

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

Татьяна Филипповна Верижникова

**Искусство английской книги
второй половины XIX – XX века.
Фрагменты истории**

Учебное пособие к курсу
«История зарубежного искусства»
Издание второе, исправленное и дополненное

Редактор М. С. Баранникова
Верстка: Т. А. Бугаец, А. В. Уварова

Подписано в печать 05.11.2025. Выход в свет 14.11.2025. Тираж 70.
Объем 11,5 уч.-изд. л. Заказ 4204. Цена свободная
Подготовлено и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе
Санкт-Петербургской академии художеств
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17
www.repin-book.ru