

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 940.2 (420)

### ЭВОЛЮЦИЯ ВИКТОРИАНСКОЙ СКАЗОЧНОЙ ЖИВОПИСИ: ОТ РИЧАРДА ДАДДА К БЕАТРИКС ПОТТЕР

© 2012 г.

*Е.М. Кирюхина*

Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина

elenakiruhina@gmail.com

*Поступила в редакцию 21.01.2012*

Рассматривается эволюция сказочной живописи от Викторианской эпохи к искусству XX века. Предмет исследования — интерпретация сказочных сюжетов и героев, воплощенных в станковой живописи и книжной иллюстрации. По мнению автора статьи, эти изменения затронули не только живопись, но и личность самого художника.

*Ключевые слова:* Викторианская эпоха, викторианская сказочная живопись, книжная иллюстрация.

Прежде всего, оговоримся, что в английском языке термин *Fairy Painting* обозначает как «волшебную живопись», так и «сказочную живопись», в то время как в русском языке термин «сказочный» шире, чем «волшебный» [1]. Мы будем пользоваться термином «сказочная живопись», поскольку он включает в себя как живопись, объектами которой являются волшебные существа из фольклора и авторского воображения, так и живопись, которая изображает животных, ведущих себя сказочным образом.

Хотя сказочная живопись заявила о себе в полной мере в Англии в Викторианскую эпоху, ее истоки обнаруживаются еще в конце XVIII — начале XIX века, во время Готического Возрождения и романтизма, в творчестве И.Г. Фюсли (1741—1825) и У. Блейка (1757—1827). Интерес романтизма к национальному фольклору выразился в появлении сборников британских сказок и легенд в интерпретации таких авторов, как Н. Дрейк (1766—1836), Т.К. Крокер (1798—1854) и Т. Кейтли (1789—1872), а также в публикации на английском языке в 1823 году «Детских и бытовых сказок» Я. и В. Гриммов. «Публикация этих различных коллекций баллад, пьес, фольклора и волшебных сказок на протяжении всей Викторианской эпохи будет предлагать альтернативные литературные источники для сказочных художников и иллюстраторов» [2].

В чем же причины популярности сказочной живописи в Викторианскую эпоху? Дж. Маас (J. Maas), который впервые определил значение викторианской сказочной живописи, отмечал:

«Сказочная живопись была близка сущности викторианского подсознания. Ни один другой тип живописи не концентрировал так много противоположных элементов викторианской психики: желание вырваться из тоскливой тяготы повседневной жизни; ростки нового отношения к сексу, душимые религиозными догмами; страсть к невидимому; рождение психоанализа; скрытое отвращение к точности нового изобретения фотографии» [3, р. 148]. Р.А. Шиндлер (R.A. Schindler) видит причину популярности сказочной живописи также в потребности растущей аудитории среднего класса в новых видах искусства по сравнению с теми, что могла дать академическая живопись, «...так же как в развитии популярного вкуса к новой повествовательной картине» [4]. Т. Уиндлинг (T. Windling) добавляет к вышеперечисленному неприятие механизированного мира индустриальной революции, интерес к новой увлекательной области научных исследований (наряду со спиритуализмом), а также то, что «...повсеместное обычное использование лекарств-опиатов, без сомнения, играло свою роль в пристрастии XIX века к фантастическим образам» [5].

По мнению Р.А. Шиндлера [4], первым викторианским художником, получившим признание критики за свои сказочные картины, был Ричард Дадд (1817—1886). Он более известен сейчас как художник, который из-за внезапного приступа безумия, случившегося вследствие событий, произошедших во время поездки на Ближний Восток и Египет (1842—1843), убил

своего отца и провел последние сорок два года жизни в палате для сумасшедших в больнице Бетлем, а затем в Бродмуре: «Горестные и трагические обстоятельства его жизни затмили в сознании людей его творчество, безусловно, заслуживающее самого пристального внимания» [6, с. 74]. До этого путешествия его художественная карьера складывалась вполне успешно: он создал иллюстрации к «Книге британских баллад» (1842), а также ряд волшебных картин («Пак», 1841; «Спящая Титания», 1841; «Придите к этим желтым пескам», 1842). В больницах, где ему было разрешено пользоваться кистями и красками, он написал только две сказочные работы: «Спор Оберона и Титании» (1854—1858) и «Мастерский удар волшебного топора» (1855—1864). Обе картины, населенные миниатюрными существами из литературных сказок и британского фольклора, прячущимися от взора зрителей в камнях и траве, кажутся трехмерными: настолько тонки слои краски, которые применял Дадд. Он кропотливо работал, используя увеличительное стекло, и потому «...чтобы оценить их, надо потратить несколько часов. Это, к сожалению, потеряно в репродукции...» [7]

Наиболее известна сейчас последняя картина, популяризированная британской музыкальной группой Queen в одноименной песне 1974 года. Осознавая неясность своей живописной концепции, художник снабдил ее пояснительным поэтическим текстом, названным «Ликвидация (каламбур на «освещение») картины и ее темы» (“Elimination [a pun on “illumination”] of a Picture & Its Subject”) [8, p. 128—129]. Лучшее описание этой картины дал О. Паз (O. Paz). По его мнению, в этом произведении изображены не только персонажи волшебных сказок, но и товарищи Дадда по заключению, а также его тюремщики, поэтому полотно является картиной в картине: зрелищем сверхъестественного мира, разыгранным на подмостках мира природы, где главной темой является ожидание неминуемого события. В центре композиции, на пустом месте, к которому прикованы взоры всех персонажей, находится лесной орех, содержимое которого не известно никому, и именно на него должен обрушиться каменный топор огромного дровосека. В молодом дровосеке О. Паз хочет видеть alter ego самого Дадда, который стремится повторить роковой удар, приведший к смерти отца. Однако последствия его деяния будут иными: вместо смерти — снятие заклятия, приведшего к окаменению героев картины. Все собравшиеся словно загипнотизированы неведомой силой вокруг колдовского ореха: «Персонажи выросли корнями в почву,

они — и в прямом, и в переносном смысле — растения и камни. Их обездвижило ожидание — ожидание, которое упраздняет время, но не тревогу. Ожидание вечно: оно уничтожает время; ожидание мгновенно, ведь оно накануне неминуемого, того, что вот-вот наступит: оно ускоряет время. Приговоренные ждать мастерский удар дровосека, духи бесконечно всматриваются в лесную прогалину, которая создана скрещением их взглядов и на которой ничего не происходит. Дадд изобразил видение видения, взгляд, глядящий в пространство, где объект взгляда отсутствует. Топор, который при падении разобьет цепенящие участников чары, не упадет никогда. Перед нами событие, которое вот-вот случится и которое никогда не наступит» [9].

К сожалению, из-за трагической судьбы Дадда «в викторианском воображении возникнет неофициальная популярная легенда, приравнивающая сказочную живопись к наступлению безумия» [4]. Творчество следующего «сказочного художника», Джона Анстера Фицджеральда (1819—1906), во многом поддерживало эту точку зрения. Как художник Д.А. Фицджеральд был в значительной мере самоучкой. Его работы были впервые показаны в Королевской академии искусств в Лондоне в 1845 году, он также выставлялся в Британском институте, в Обществе британских художников и в Обществе акварелистов. В конце 1850-х он создал серию изображений рождественских фей для «Иллюстрированных Лондонских новостей». Д.А. Фицджеральда мало заботила точная датировка картин и их названия, из-за чего торговцы и коллекционеры часто переименовывали их, вызывая большую путаницу в хронологии его творчества [10, p. 208]. В то время как многие викторианские картины являлись подобиями театральных сцен или напрямую были связаны с театральными сюжетами, Д.А. Фицджеральд обращался не только к шекспировским темам («Сон в летнюю ночь», «Буря»), но и к историческим сюжетам, портретам и многофигурным работам. Однако главными источниками вдохновения для него были фольклор и собственное воображение. Сейчас его творчество сравнивается «с сюрреалистическим кошмаром, пейзажами из Иеронимуса Босха и Питера Брейгеля» [11, p. 197]. Современники вспоминали о нем с теплотой: «Он был живописный старик, imbued ... Он был известен как «Сказочный Фицджеральд» потому, что его работы, как в цвете, так и черно-белые, были посвящены сказочным сценам, в самом деле, вся его жизнь была одним длинным “Сном в летнюю ночь”» [12]. Он слыл затворником: посещая,

главным образом, лондонский клуб «Дикарь» (Savage): «Фитцджеральд имел ограниченные связи с другими художниками и, возможно, с другими человеческими существами» [11, p. 198].

Живопись Д.А. Фицджеральда настойчиво показывает не только привлекательную, но и темную сторону жизни и сказки: «Как будто бы он хотел подорвать привлекательность своих сказочных созданий чем-то тревожным, реальным, даже зловещим» [12]. Причина этого не только в ирландской фольклорной традиции изображения фей [12], но, видимо, и в галлюциногенных эффектах от принятия опийных препаратов. Такие картины, как «Вещи, вызванные снами», «Пленный мечтатель», дают основание предположить, что Д.А. Фицджеральд был знаком как с опиумом, так и с лауданумом, употреблявшимися в Викторианскую эпоху [11]. Эти картины-сны «...наполнены гоблиноподобными фигурами, подносящими прозрачные бокалы с таинственным варевом или бутылки в форме склянок от лауданума. Нечто среднее между сном и кошмаром, эти картины принадлежат к лучшим работам Фицджеральда и являются прямыми предшественниками образов сюрреалистов 20 века — таких как Леонора Каррингтон и Макс Эрнст» [5].

И все же самой интересной является Страна Фей, созданная в цикле небольших по размеру картин Д.А. Фицджеральда, большинство из которых выполнено маслом: сказочные праздники и охота фей, феи в гнездах, цикл о феях и малиновке (в русском языке неверно переводят как имя собственное Робин, в английском *robin*, малиновка, или зарянка, — неизменный символ Рождества с середины XIX века): «Малиновка, защищающая свое гнездо», «Плененная малиновка», «Кто убил малиновку?» Фантастический ландшафт представлен через изображение лесных и иногда водных просторов. Лес, зачарованное волшебное место, «*locus amoenus*», в отличие от сада «...воспринимается как «чужое» пространство, загадочное и таинственное, иногда враждебное. За лесом тоже обычно закреплен свой устойчивый круг персонажей, которые редко его покидают < ... > Река (ручей) выполняет функции раздела, границы, и, кроме того, образ текущей воды обычно несет целый ряд дополнительных смысловых нагрузок. Образ подводного царства, населенного сказочными существами, которые существуют строго в пределах этого топоса, чаще всего характеризуется изменчивостью, зыбкостью и непостоянством. Озеро — это замкнутое и неподвижное, в отличие от реки или ручья, пространство, наполненное стоячей водой. В озере основной интерес представляет, как правило, именно подводное пространство с его обитателями...» [13].

Конечно, можно увидеть здесь и традиции И. Босха («Сад земных наслаждений» — «Буря»), отзвуки народной песенки («Кто убил малиновку?»), аллюзии на раннюю поэзию Йетса [12]. Можно вновь заметить темную сторону творчества: «...яркий мир, созданный Фицджеральдом, при ближайшем рассмотрении становится мрачным, заполненным маленькими порочными феями, мучающими птичек, насекомых, мышек и другие существа» [5]. Несомненно, что в цикле картин о конфликте волшебного народа с малиновкой присутствует некий «элемент подглядывания», «...смешиваются человекоподобные феи и воображаемые босховские гротески с тщательно выписанными птицами, цветами и насекомыми» [14]. Отношение художника к созданному им миру явно неоднозначно: оставаясь на позиции стороннего наблюдателя в сценах охоты, он любителю волшебными созданиями в «Барке фей», «Банкете фей»: «Феи Фицджеральда, одетые в придуманные наряды, по-детски смущаясь, двигаются с трепетной бравадой через пышный экзотический растительный мир» [14]. Художник печалится в «Похороны фей», понимая, что, как часть природного мира, который он так точно и с любовью изображает, феи, в конце концов, тоже смертны. Эта неоднозначность авторской позиции придает особую привлекательность живописи Д.А. Фицджеральда, привлекательность, которую подчеркивает и неповторимый колорит его картин. Он часто использовал яркие цвета, особенно красные, синие и пурпурные, которые блистают на темном фоне среднего и заднего плана: «Цвета, подобные ювелирным украшениям, и отличительные фигуры, украшенные листьями и цветами, являются одними из самых красивых сказочных образов, когда-либо созданных, и провозглашают место Сказочного Фицджеральда, как одного из самых прекрасных сказочных живописцев всех времен!» [15].

Произведения Д.А. Фицджеральда стали доступны широкому зрителю в Великобритании лишь после 2005 года. Что касается судьбы сказочной живописи, то она не умерла к концу Викторианской эпохи, но сменила свою форму проявления, перейдя, в основном, в сферу книжной иллюстрации: А. Рэкхем (1867—1939), Э. Дюлак (1882—1953), Д.Д. Баттен (1860—1932), Г.Ю. Форд (1860—1941) иллюстрировали, продолжая традицию прерафаэлитизма, а в начале XX века к ним присоединилась и детская книжная иллюстрация о мире фей. Однако, как уже было отмечено, сказка не ограничивается только Страной Фей. Осталась еще одна область, которая была, несомненно, дорога английскому зрителю и читателю, — сказки о животных. И здесь можно наблюдать интересные явления.

Прежде всего, это творчество Луиса Уильяма Уэйна (1860—1939), известного своими оригинальными изображениями кошек. «В Викторианскую эпоху в Англии кошки наслаждались всплеском популярности <...>. Кошачьи клубы и выставки кошек стали модными, и в 1887 году был организован Национальный Кошачий Клуб, чтобы позволить как хорошо обеспеченным, так и беднякам наслаждаться «кошачьими причудами» [16, р. 7]. Л.У. Уэйн, который был его председателем в 1898 и 1911 годах, всячески способствовал привлечению внимания к этим животным. Унаследовав художественные таланты от своей одаренной матери, Л.У. Уэйн начал рано сотрудничать с журналами (в том числе с «Иллюстрированными Лондонскими новостями»), предоставляя им изображения разных животных, и правильное представление об анатомии животных (особенно кошек и собак) всегда будет присутствовать в его работах. Сосредоточению внимания именно на кошках способствовали драматические события: вскоре после женитьбы его молодая жена Эмили заболела раком и была прикована к кровати, а единственным ее утешением стал черно-белый котенок Питер, которого Л.У. Уэйн обучал разным фокусам: носить очки, смиренно сидеть перед книгой, делая вид, что читает; этого котенка он запечатлел на множестве эскизов. Именно Эмили убедила мужа предоставить рисунки для публикации в газету, «...и это было началом его царствования как лучшего художника кошек в Англии» [17]. В 1886 году Л.У. Уэйн получил заказ оформить детскую книжку «Заведение мадам Табби». Первый рисунок Л.У. Уэйна с кошками был опубликован под названием «Рождественская вечеринка котят» (A Kittens' Christmas Party) в рождественском выпуске «Иллюстрированных Лондонских новостей». Рисунок состоял из 11 фрагментов, на которых были изображены 150 кошек, многие из них очень похожие на Питера. Звери отсылали приглашения, разговаривали, держали шарики и играли в карты. Кошки еще ходили на четырех лапах и были без одежды, а их морды не имели характерного для рисунков Л.У. Уэйна выражения, напоминающего человеческое лицо, но с тех пор художник начал иллюстрировать детские книги, первоначально под псевдонимом Джордж Генри Томпсон.

Нужно отметить, что Л.У. Уэйн стал не только иллюстратором чужих произведений, но и создателем своего журнала («Ежегодник Луиса Уэйна», 1901—1915), книг, содержащих его собственные рисунки, самостоятельных картин и рисунков, а позднее — открыток. Одна за одной вышли книги «Смешные клиенты в нашем

прекрасном новом магазине комических рифм и рисунков» (1896), «Бубенцы, шутки и забавный народец» (1898), «Кошки-папы, кошки-мамы и котята» (1902). В 1902 году стал употребляться термин «Кошачья Страна» («Catland»), который обычно ассоциируется с произведениями Л.У. Уэйна, а кошки стали активно изображаться на почтовых открытках (выпуск художественных открыток достиг пика между 1904 и 1910 годами) [17]. Кошки Л.У. Уэйна встали на задние лапы, стали носить человеческую одежду, широко улыбаться и использовать человеческую мимику. Они стали заниматься вполне человеческими занятиями: музицировать, пить чай, играть в карты, курить, рыбачить, играть в снежки и загорать на пляже. Произведения художника пародировали не только поведение человека, но моды и причуды того времени: «Я беру свой блокнот в ресторан или любое другое оживлённое место и просто рисую людей в их обычных позах, как кошек, наделяя их как можно более человеческими чертами. Это придает моим работам двойственную натуру, и я считаю их своими лучшими шутками» [18, р. 45]. Для определения своеобразия творчества Л.У. Уэйна можно воспользоваться схемой К.А. Мнацакян, относящейся к викторианской литературной сказке: «...основное действие развивается в реальном, бытовом пространстве, со всеми его атрибутами, а волшебные, сказочные или потусторонние силы вторгаются в это пространство, переводя развитие сюжета в сказочный план, и зачастую при этом меняя свойства и функции реального топоса» [13]. Звери Л.У. Уэйна, ведущие себя совсем по-человечески, создали свой мир, в котором нет места человеку.

В последующие 30 лет Л.У. Уэйн плодотворно работал, создавая до 600 рисунков в год, его художественная манера стала невероятно популярной, но это не принесло ему финансовой стабильности. Дело было не только в том, что после смерти отца с двадцатилетнего возраста ему пришлось содержать свою мать и сестёр; у него не было способностей к коммерции. Простодушного художника было легко обмануть и втянуть в финансовые авантюры. Он никогда не торговался, часто продавал свою работу по цене ниже ее стоимости и не ставил копирайт на свои рисунки. В результате люди, у которых уже были его эскизы, сами использовали их для создания открыток [16, р. 7]. Недооценивая свою работу, Л.У. Уэйн не мог реализовать большую часть финансовых поступлений и не получал больших денег за свое искусство. Он часто был без гроша и время от времени должен был прибегать к оплате кредиторов, рисуя для них иллюстрации, а за возможности по-

сетить спектакль расплавился быстрым наброском на обороте афиши или программы [19, р. 84—86]. Постепенно популярность художника стала падать, а его эксцентричность (его считали странным, но обаятельным человеком, который не мог отличить факты от вымысла) превратилась в психическое заболевание. В 1924 году он был помещен в Спрингфилдскую больницу и лишь благодаря личному вмешательству Герберта Уэллса и премьер-министра Великобритании был переведен в 1930 году в больницу Нэпсбери, где был сад и кошачий питомник и где Л.У. Уэйн провел свои последние 15 лет жизни. Уход за ним субсидировался фондом, занимавшимся продажей иллюстраций, которые он продолжал делать. Долгое время в работах Л.У. Уэйна присутствовали любимые кошки, которые позднее были заменены яркими абстрактными узорами. В 1927 году Герберт Уэллс сказал о художнике: «Он превратил себя в кота. Он изобрёл кошачий стиль, кошачье общество, целый кошачий мир. Все английские коты должны стыдиться, если не будут хотя бы немного походить на котов Луиса Уэйна» [18, р. 6]. Сегодня творчество Л.У. Уэйна хорошо известно за рубежом, и альбомы с работами художника, всю жизнь стремившегося вырваться из финансовой ловушки, весьма успешно продаются.

В отличие от Л.У. Уэйна, творческий путь Беатрикс Поттер (1866—1943) представляет успешный пример эволюции от поздней викторианской живописи к современному искусству XX века. Автор и иллюстратор собственных сказок, миколог и заслуженный фермер-овцевод — «Для женщины — причем женщины из богатой викторианской семьи — это достижения небывалые» [20]. В ее небольших книгах, выходящих в лондонском издательстве Фредерика Уорна (Frederick Warne and Co. Ltd) «...тонкие акварели составляют единое целое с текстом, по-своему дополняя и освещая его. Всякие попытки разорвать это единство или «улучшить» иллюстрации, сделав их «поярче», «побольше»... обречены на провал» [21].

Книги Б. Поттер отличает любовное и узнаваемое изображение природы Англии, (особенно Озерного края), ее флоры и фауны. С детства в ее доме было много животных: ящерицы Тоби и Джуди, ужиха Салли, четыре тритона, лягушка, две летучие мыши... Беатрикс дрессировала их, изучала повадки, а с восьми лет описывала и зарисовывала красками и карандашами животных и сложные виды насекомых в своих альбомах. Позже для изучения и создания эскизов коллекции насекомых она стала частым посетителем музея естественной

истории в Болтон Гарденс. «Вся это кропотливая работа окупилась: Поттер разработала глаз эксперта-ученого, способного рисовать живые существа с большой убежденностью <...>. На протяжении всей жизни ее делом было руководствоваться принципом изображения природы как можно точнее. Она использовала мелкую сухую кисть, чтобы изобразить тщательно и скрупулезно анатомию даже самых тонких образцов. Увлечение научной точностью лежит в основе художественной техники Поттер...» [22]. Это с уважением отмечали современники. Так, в каталоге на выставке в Картинной галерее Далвич было замечено: «Отношения кроликов подобны человеческим отношениям. Только художник с глубокими знаниями анатомии мог так хорошо передать мускулатуру и структуру меха. Удивительное в рисунках животных Поттер — это ее наблюдение ушей» [23]. Сама Б. Поттер прекрасно осознавала особенности своего творчества, называя свои произведения словом «tales», т. е. «повесть», «повествование», «рассказ»: «Назвав так свои истории, Беатрикс Поттер подчеркивала их правдивость, реальность. Ее животные ведут себя как люди, и описываемые ею сцены и ситуации вызывают у читателя реальные, жизненные ассоциации» [21]. Однако на этом сходство с художественной манерой Л.У. Уэйна заканчивается. Если Л.У. Уэйн порой изображал своих кошек сатирически и награждал их человеческой мимикой, то Б. Поттер никогда не прибегала к карикатуре или гротеску: «...ее первой заботой было всегда оставаться верной истинным подобиям животных. Юмор Поттер, тонкий и сложный, основан на знакомых, внутренних событиях повседневной жизни, таких как выпечка, посещение магазинов и генеральная уборка» [22]. Еще на одно своеобразие прозы Б. Поттер указывает К.А. Мнацакян — думается, это относится и к ее книгам в целом: различие между реальным и сказочным пространством подчеркнуто оппозицией «свой — чужой», «большой — маленький» и (или) закреплением за каждым пространством определенного круга персонажей. «Так происходит, например, в анималистических сказках Беатрис Поттер, где буквально под боком у фермера мистера Мак-Грегора уютно разместились в своих крошечных норках кролики Питер и Бенджамин, аккуратная мышка миссис Титтлмаус и целый ряд других симпатичных зверушек. При этом животным доступен (хотя и не всегда безопасен) переход в пространство, закрепленное за миром людей, а вот обратный переход удается, пожалуй, только ребенку (как, например, Люси в «Сказке о миссис Тигги-Мигл»). При этом оба подпространства художе-

ственного текста всегда четко разделены границей. Это может быть либо стена, отделяющая, к примеру, огород мистера Мак-Грегора от опушки леса, либо река (ручей), либо горный перевал» [13].

Как и у Л.У. Уэйна, у Б. Поттер были свои любимые животные, вдохновившие ее на создание книг. Сначала это был кролик Бенджамин-Прыгун, которого она нарисовала в серии рождественских открыток, предназначенных первоначально для близких знакомых. По совету своего дяди Генри Роско она послала их в издательство, и часть рисунков была напечатана в виде открыток, а часть — как иллюстрации к сборнику стихотворений Фредерика Э. Уэдерли «Веселая парочка». Однако прославил Б. Поттер другой кролик, Питер Пайпер, о котором она писала в письме: «Питер имел обыкновение лежать перед огнем в центре коврика как кошка. Питер был способным к изучению трюков, он прыгал через обруч, звонил в звонок, играл на тамбурине» [24]. Толстый и непослушный, но хорошо выполнявший трюки, он стал «идеальной моделью об озорном и прожорливом маленьком кролике» [24]. Именно о нем она написала сказку и проиллюстрировала ее в письме пятилетнему Ноэлю Муру в сентябре 1893 года. Затем в письмах появились истории о ловкой белке Наткин и печальной лягушке мистере Джереми Фишере. Наконец, по совету матери Ноэля Б. Поттер написала историю о Питере Кролике. Шесть издательств отказались ее печатать, т. к. Б. Поттер требовала сделать ее маленькой — «такой маленькой, чтобы ее мог удержать крольчонок» [20], с черно-белыми иллюстрациями и цветным фронтисписом, изображавшим миссис Кролик, наливающую ромашковый чай. Автор издала ее за свой счет в декабре 1901 года, снабдив одну копию надписью: «В память о ласковом бедном старом Кролике Питере, который скончался 26 января 1901 в конце своего девятого года жизни <...>. Какими бы ни были ограничения его ума или внешние недостатки его меха, его ушей и пальцев лап, его характер был добродушный, а нрав неизменно кроткий. Ласковый компаньон и безмолвный друг» [20]. Осознав неожиданную популярность книги (через два месяца было допечатано еще 200 экземпляров к первоначальному тиражу 250), издательство Фредерика Уорна предложило новое издание с цветными иллюстрациями, эскизы которых акварелью сделала Б. Поттер. Издание вышло в октябре 1902 года тиражом в 8000 экземпляров, а до конца года было допечатано еще 28 000 экземпляров. В последующие годы в этом издательстве вышли новые книги Б. Поттер, неизменно пользовавшиеся популярностью читателей.

Необычность произведений Б. Поттер была и в том, что она, в отличие от своих предшественников, сама интересовалась всеми аспектами производства книги. Поскольку текст и иллюстрации были одинаково важными составляющими ее рассказов, Б. Поттер создавала макет рукописи, чтобы можно было точно, страница за страницей, установить соотношение и соответствие текста и рисунка. Она давала рекомендации по дизайну форзацев и цветному переплету. Б. Поттер считала, что обложка книги и титульный лист должны быть «захватывающими и разнообразными», в отличие от более «спокойных» форзацев. Она предпочитала простые форзацы, «чтобы глаз отдохнул между обложкой и содержанием книги, как и простое крепление для обрамленного рисунка» [25]. Автор также принимала участие в самом печатном деле, тщательно проверяя гранки и даже рекомендуя наиболее подходящий метод цветной печати: «Формы цветной печати, которые доминировали в детских книжках в конце 19-го века, были цветные ксилографии и хромолитографии. Поттер, однако, предпочла недавно представленную трехцветную полутоновую печать» [25]. Это было дороже, но Уорн согласился, что это «даст лучший художественный результат» [25].

Б. Поттер осталась в благодарной памяти потомков: «Национальному обществу по охране природы и памятников Озерного края Беатрикс Поттер оставила более 4000 акров земельных угодий, где, в соответствии с ее завещанием, разводят овец чистой хердвикской породы. Детям всего мира Беатрикс Поттер оставила двадцать три книжечки своих сказок» [20]. Особой популярностью и по сей день пользуется как книга о Питере Кролике, так и сам его образ: «В 1903 Поттер запатентовала куклу Кролика Питера с усами, «вытащенными из кисти» и «свинцовыми пулями в ногах»; она также создала мозаику Кролик Питер, обои Кролик Питер и даже настольную игру Кролик Питер» [24]. В отличие от Л.У. Уэйна, «Беатрикс Поттер была первой, полностью использовавшей товарные возможности воображения. Кролик Питер стал популярным явлением культуры за двадцать пять лет до того, как Уолт Дисней задумал свою икону, Микки Мауса» [25]. В 1971 году появился фильм-балет о Кролике Питере, а недавно — художественный фильм о Беатрикс Поттер, этот образ широко используется в бытовых изделиях, одежде и аксессуарах.

Таким образом, викторианская сказочная живопись прошла длинный путь от станковой картины к книжной иллюстрации и прикладному искусству. Изменилась и сама личность художника. От не понятого и не принятого со-

временниками гения, не заботящегося о том, как воспримут его живопись зрители, — к автору, который был вынужден работать в различных сферах производства (станковая картина, книжная иллюстрация, художественная и почтовая открытка) и заниматься коммерческой деятельностью. Но, хотя таковы требования современной жизни, порой мы испытываем ностальгию по классическому образу художника Викторианской эпохи, в одиночестве творящего свои шедевры.

#### Список литературы

1. Пропп В.Я. Собрание трудов: Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512с.
2. Schindler R.A. Fairy Painting in the Romantic Era. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.victorianweb.org/painting/fairy/ras2.html> (дата обращения: 18.12.2011).
3. Maas J. Victorian Painters. New York: Harrison House, 1969. 258 p.
4. Schindler R.A. The Heyday of Fairy Painting. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.victorianweb.org/painting/fairy/ras3.html> (дата обращения: 18.12.2011).
5. Windling T. Victorian Fairy Paintings. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.logrys.net/Painting/Victorian/Fairy.htm> (дата обращения: 3.10.2011).
6. Ричард Дагд // Прерафаэлизм: иллюстрированная энциклопедия / Сост. И.Г. Мосин. СПб.: СЗКЭО «Кристалл», 2006. 256 с.
7. Richard Dadd — Artist and Madman — Victorian painter of Faeries. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.popsubculture.com/pop/bio\\_project/richard\\_dadd.html](http://www.popsubculture.com/pop/bio_project/richard_dadd.html) (дата обращения: 12.09.2010).
8. Allderidge P. The Late Richard Dadd, 1816—1886. London: Tate Gallery, 1974. 172 p.
9. Paz O. El mono gramatico. Barcelona: Editorial Seix Barral. S.A., 1974. P.103-106. (Biblioteca Breve). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue12/paz.html>. (дата обращения: 12.09.2011).
10. Bown N. Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 235 p.
11. Lambourne L. Victorian Painting. London: Phaidon Press, 1999. 512 p.
12. DeWinter A. The Fairy Art of John Anster Fitzgerald. June 6, 2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.supernatural-fairytales.net/2009/06/fairy-art-of-john-anster-fitzgerald-by.html> (дата обращения: 3.10.2011).
13. Мнацакян К.А. Способы организации художественного пространства в английской литературной сказке 40–80-х годов XIX века. [Электронный ресурс]. URL: <http://pstgu.ru/download/1236083322.mnazakanyan.pdf> (дата обращения: 18.12.2011).
14. Schindler R.A. Fairy Painting after 1850. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.victorianweb.org/painting/fairy/ras6.html> (дата обращения: 18.12.2011).
15. Cerchione-Peltier Ch. Fairy Fitzgerald. September 21, 2008. [Электронный ресурс]. URL: [http://chandrasboxofstars.typepad.com/chandras\\_box\\_of\\_stars/2008/09/index.html](http://chandrasboxofstars.typepad.com/chandras_box_of_stars/2008/09/index.html) (дата обращения: 3.10.2011).
16. Sylvester J. & Mobbs A. A Catland Companion. New Jersey: Crescent Books. 1994. 96 p.
17. Lawrence K. Louis Wain — Cat Artist. CFA Yearbook, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.catscenterstage.com/Louis-Wain.html> (дата обращения: 6.10.2011).
18. Dale R. Louis Wain: The Man Who Drew Cats. London: William Kimber, 1968. 144 p.
19. Fireman J. Cat Catalog: The Story of Louis Wain. New York: Workman Publishing Co. 1976. 354 p.
20. Тейлор Д. Жизнь Беатрикс Поттер // Иностранная литература. 2006, Т. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/1/te11.html> (дата обращения: 10 ноября 2011).
21. Демурова Н. Ускользящее своеобразие Беатрикс Поттер // Иностранная литература. 2006. Т. 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/1/de9.html> (дата обращения: 11 сентября 2011).
22. Beatrix Potter: nature's lessons. Beauty in the detail. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/b/beatrix-potter-natures-lessons/> (дата обращения: 10.09.2011).
23. Раритеты Беатрикс Поттер. [Электронный ресурс]. URL: [http://beatrixpotter.ru/beatrix/rarity\\_beatriks\\_potter/](http://beatrixpotter.ru/beatrix/rarity_beatriks_potter/) (дата обращения: 10.09.2011).
24. Совершенно особый кролик. [Электронный ресурс]. URL: [http://beatrixpotter.ru/beatrix/sovershenno\\_osobyjj\\_krolik](http://beatrixpotter.ru/beatrix/sovershenno_osobyjj_krolik) (дата обращения: 10.09.2011).
25. Beatrix as book designer. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/b/beatrix-potter-business-of-books/> (дата обращения: 10.09.2011).

## EVOLUTION OF VICTORIAN FAIRY PAINTING: FROM RICHARD DADD TO BEATRIX POTTER

*Е.М. Kiryukhina*

We consider the evolution of the Victorian era fairy painting to the art of the twentieth century. The aim of the study is to interpret fairytale stories and characters embodied in the paintings and book illustrations. According to the author, these changes have affected not only painting itself, but also the personalities of the artists

*Keywords:* Victorian era, Victorian fairy painting, book illustration.