

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 940.2 (420)

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ИЗОБРАЖЕНИЯ СЮЖЕТОВ А. ТЕННИСОНА И Т. МЭЛОРИ АНГЛИЙСКИМИ ХУДОЖНИКАМИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

© 2013 г.

Е.М. Кирюхина

Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина

elenakiruhina@gmail.com

Поступила в редакцию 20.05.2013

Рассматривается изображение сюжетов А. Теннисона и Т. Мэлори английскими художниками конца XIX – начала XX века. Особое внимание уделяется историческому контексту используемых сюжетов. Автор определяет взаимовлияние образных воплощений сюжетов А. Теннисона и Т. Мэлори, отразившихся в книжной иллюстрации.

Ключевые слова: Англия конца XIX – начала XX веков, Артуровское Возрождение, сюжеты А. Теннисона и Т. Мэлори, книжная иллюстрация.

Общеизвестно, что сюжеты А. Теннисона (баллады и особенно «Королевские идиллии», 1835–1885) и Т. Мэлори («Смерть Артура», 1470) были очень популярны в период Артуровского возрождения [1]. При этом если в его начале были более востребованы сюжеты А. Теннисона, то во второй половине и особенно в конце Артуровского возрождения, а также в годы Первой мировой войны все большую популярность приобретали сюжеты Т. Мэлори. Попытаемся определить причины подобного явления и способы отражения этих сюжетов, прежде всего, в книжной иллюстрации.

Сюжеты А. Теннисона превалировали в начале Артуровского возрождения как в картинах, так и в книжных иллюстрациях. Так, несмотря на внешнее сходство сюжетов об Элейн из Астолата (Т. Мэлори) и Леди острова Шалотт (А. Теннисон) именно последний приобрел особую популярность, поскольку был созвучен важным проблемам Викторианской эпохи [3]. Пользовалось большим спросом подарочное издание ранних стихов А. Теннисона, вышедших в издательстве Моксон (Мохон) в 1857 г. и получивших название «Моксон-Теннисон» (Мохон-Tennyson), для которых поэт лично подбирал иллюстраторов, как мастеров Королевской Академии искусств, так и художников-праерафаэлитов. Что касается «Королевских идиллий, то они действительно «стали знаменем Викторианской эпохи» [2]. Осознавая это, автор включил в текст посвящение принцу-

консарту Альберту и обращенный к королеве Виктории эпилог. Одной из причин популярности А. Теннисона было то, что высокие моральные принципы героев баллад и «Королевских идиллий» раскрывались на фоне условно-аллегорического мира, «прекрасного далека» [4]. Как пишет М. Назаренко, «Круглый Стол бессмертен, как бессмертен и Белый Конь на меловых холмах – тот самый конь, который в «Идиллиях» является символом саксов, врагов Артура. Смена эпох и народов, череда времен года — залог непрочности идеального мира; но в этой цикличности есть и надежда. Артур погибает в конце декабря: умирает и возрождается солнце, уходит старый год и приходит новый, король удаляется в былое и явится в грядущем» [2].

Что касается творения Т. Мэлори, то было бы ошибочно назвать его традиционным рыцарским романом. Автор писал его в то время, когда рыцарское общество было уже на завершающей стадии существования, чем обусловлено проникновение в его труд исторических реалий XV века (как в топографии романа, так и в описании повседневной жизни рыцарства), особенно – событий и фактов Столетней войны, а также войны Алой и Белой Розы, свидетелем и участником которых был сам Т. Мэлори. Так, материальное вознаграждение в романе получают и рыцари за подвиги в бою или на турнире, и отшельник, к которому король Пелинор обращается с просьбой похоронить и отпеть рыцаря: «А за труды возьмите себе его доспехи», – редчайшее

в рыцарской литературе упоминание о вознаграждении, уплаченном духовному лицу [5, с. 641]. Некая практичность проникает даже в описания деяний во имя Прекрасной Дамы. Отвергая любовь леди Элейн из Астолата, Ланселот предлагает ей и ее будущему избраннику денежное содержание: «Я назначу вам и тому рыцарю, кому вы отдадите свое сердце и кто станет вам мужем, тысячу фунтов в год, и вам, и вашим наследникам» [6, с. 487]. Подлинным доказательством любви Гвинеvры к Ланселоту служит то, что королеве его розыски «...обошлись в 20 тысяч фунтов» [7, с. 690]. Наконец, характерная примета эпохи самого Т. Мэлори: «...вышли на поле хищные грабители и лихие воры и грабят и обирают благородных рыцарей, срывают богатые пряжки и браслеты, и добрые кольца и драгоценные камни во множестве. А кто еще не вовсе испустил дух, они того добивают, ради богатых доспехов и украшений» [6, с. 601–602]. Таким образом, можно отметить некий «эффект Мэлори»: его роман — реквием по уходящему в прошлое миру рыцарских идеалов и скептическое, практичное и горькое отражение кризисной исторической эпохи. На наш взгляд, утрата имперских позиций Великобритании, предощущение и ощущение событий Первой мировой войны вызывали, с одной стороны, ностальгию по времени стабильности и славы Англии и, с другой стороны, все больший интерес к Т. Мэлори с его практичностью, горечью и скептицизмом (Д.У. Уотерхауз. «Тристан и Изольда», 1916), так что даже сюжеты А. Теннисона воспринимались через него: например, «Леди Шалотт» Д.У. Уотерхауза (1915) похожа не на мечтательную героиню А. Теннисона, а на уставшую от работы английскую девушку XV века.

Интересно, что в иллюстрациях к А. Теннисону «эффект Мэлори» чувствовался гораздо раньше. Весьма показательны в этом плане постановочные фотографические иллюстрации Джулии Маргарет Кэмерон (1815–1879), изображавшие как исторические сцены, так и литературные и намеренно стилизованные под масляную живопись, с пышной сложностью деталей костюмов и драпировок. Судьба этого талантливого фотографа весьма необычна для викторианской Англии: она самостоятельно изучила и освоила «мужское» ремесло фотографии в зрелом возрасте, когда ее дочь в 1863 г. подарила ей фотоаппарат. В результате Д.М. Кэмерон стала успешно фотографировать своих современников в нарядах, представлявших смешение средневековых стилей («Портрет миссис Херберт Дакуорт», 1872), а также в платьях, созданных самими художниками-праерафаэлитами («Мнемозина», 1868; «Прин-

цесса», 1874) [8, р. 331]. Средневековые наряды на фотографических иллюстрациях были либо весьма условны («Король Кафетуа и нищенка», 1875), либо на одной фотографии смешивались и средневековый наряд, и современная одежда («Прощание сэра Ланселота и королевы Гвинеvры», 1875).

Д.М. Кэмерон с энтузиазмом приняла предложение А. Теннисона сделать фотографии на сюжеты «Королевских идиллий». Для их создания использовались гости семьи Кэмерон, а также туристы и местные рабочие [9, р. 120–121]. Д.М. Кэмерон высматривала интересных прохожих из окна своего дома: «Когда она замечала подходящую модель, то требовала послать одну из служанок бежать за прохожей, настаивая, чтобы она или он пришли и попозировали для нее» [10, р. 42]. Таким образом, королевой Гвинеvрой стала молодая женщина, которую Д.М. Кэмерон обнаружила отдыхающей в окрестностях, а для прекрасного портрета Ланселота и Элейн позировала ее любимая Мей Принсеп. Благородный король Артур был найден «в порочном лице Уильяма Уордера, грузчика Ярмутской пристани» [11, р. 529]. Этот выбор был далеко не случаен: Д.М. Кэмерон старалась подбирать натуру, подходящую к общепризнанным иконографическим образцам, созданным художниками У. Дайсом (1806–1864) и Д. Арчером (1823–1904): «Особняком стоит гордый портрет Короля Артура в полном вооружении. Свиный лик Уильяма Уордера, обрамленного густой бородой и с длинными, ниспадающими до плеч волосами, является реминисценцией благородного облика Короля, созданного Дайсом и Арчером в предшествующие декады» [11, р. 529]. Моделью для соблазнительной колдуньи Вивиен была неизвестная гостья в причудливом платье, а для патриархального Мерлина позировал муж автора Чарльз Кэмерон, чья почтенная бородатая фигура отлично подходила для этого образа [10, р. 43–44]. Однако самая главная проблема была в поисках прототипа для Ланселота. Теряясь в выборе между благородной внешностью лорда Д. Линдсея и Д.Э. Миллеса, Д.М. Кэмерон в конце концов выбрала того же У. Уордера [10, р. 44–45].

Что касается композиций фотоиллюстраций, то автор подражала известным живописным образцам, либо даже прямо использовала их: так, композиция прощания короля Артура и Гвинеvры взята с картины Д. Арчера (1864). Д.М. Кэмерон терпеливо и неоднократно усаживала свои модели рядом в драматических сценах. Но не все получалось так, как задумывала фотограф. Например, муж Д.М. Кэмерон

не выдерживал длительную экспозицию так хорошо, как остальные модели: модель для Вивииен отмечала, что, пока она позировала под специально выдолбленным дубом, опора начинала вибрировать от его неконтролируемого смеха [11, р. 530]. Д.М. Кэмерон использовала и некоторые собственные приемы: эффект «размытости» фотографий, контраст светотени («Молодая монашенка и королева»). Недостатки такого типа фотографий ярко обнаруживаются в «Смерти короля Артура», «в которой Уордер в кольчуге и шлеме, кажется, выпадает из смертельной ладьи, в то время как три королевы застенчиво прислуживают ему. Толпе скрытых гребцов на заднем плане, кажется, нечего делать» [11, р. 530]. И все же ряд фотоиллюстраций не потерял своей привлекательности и сейчас: убедительность «Короля Артура», психологизм «Вивииен и Мерлина», лиричность «Прощания сэра Ланселота и королевы Гвинеvры».

А. Теннисону эти работы очень понравились: когда он увидел 12 готовых отпечатков из ожидаемых 245 фотографий, то захотел получить отдельный альбом фотографий. Поэт особо отметил портрет короля Артура, заметив, что у позирующего были «глаза, которые проникают в душу» [10, р. 43]. Фотоиллюстрации вместе с фотографией А. Теннисона были опубликованы в двух томах в 1874 и 1875 гг. и в миниатюрном издании 1875 г. [10, р. 178–179]. О том, насколько подобный вид иллюстраций был интересен, говорит тот факт, что в 1891 г. перед королевой Викторией была представлена живая картина «Король Артур и его Двор», для которой позировали ее придворные и наследный принц Генри в образе Ланселота, – вполне возможно, что живая картина представляла концепцию Д.М. Кэмерон [11, р. 530]. Таким образом, фотографии Д.М. Кэмерон, хотя и уступавшие некоторой искусственностью и сентиментальностью живописи, привлекали зрителя конкретикой образов и неким «эффектом присутствия», являясь, по сути дела, своеобразным прообразом кинематографа.

В отличие от Д.М. Кэмерон, Элеонор Фортеcкью Брикдейл (1871/72–1945) не имела таких высоких покровителей, и во многом потому ее путь в искусство был сложным. Одни критики упрекали ее за то, что она оставалась в рамках прерафаэлитизма, другие — за смелость «смешивать установленные обычаи» и игнорировать декоративные традиции (подробный историографический обзор ее творчества дает Д. Хоу) [12]. Художница неоднократно обращалась к иллюстрированию А. Теннисона, и в 1911 г. в издательстве Ходдера и Стаугтона (Hodder & Stoughton) вышли «Королевские идиллии», для которых Э.Ф. Брикдейл выполнила 20 полосных

акварельных иллюстраций (занимающих отдельную страницу – *полосу* внутри книги) и фронтиспис с изображением Ланселота. Иллюстрации были окружены рамкой-бордюром, имитируя, таким образом, средневековую книжную миниатюру. Хотя эти «бордюры» вызвали неоднозначную оценку критики, шрифт, переплет и иллюстрации создали прекрасное книжное единство. В том же году иллюстрации вместе с другими акварелями (всего 37) были представлены на выставке в Лондоне в галерее Лестер. Критика понимала, что романтическое перо А. Теннисона изображало воображаемую эпоху: «...мы должны иметь в виду, что, строго говоря, обитатели Артуровского двора на самом деле сильно отличаются от отполированных и *débonnaïge* (фр. *Жизнерадостных*. – Е.К.) воинов, изображенных Теннисоном» [12]. Несомненной удачей Э.Ф. Брикдейл стал отход от этой условности в сторону большей исторической конкретики. Приведем подробную, но исключительно яркую цитату из обзора критики того времени: «Брикдейл избегает исторического переосмысления эпохи “медиевализма”, которое упивалось развевающимися одеждами, дикими замками и любовью а-ля Берн-Джонс, пьянящей смесью неоклассицизма и Средневековья, что настолько же красиво, насколько исторически неточно. Она помещает свои Средние века в самом конце, для нее Артур Теннисона живет в мире нового прерафаэлитизма Уильяма Кэкстона, в угасающем Средневековье конца XV века. Об историческом знании Элеоноры свидетельствуют каждый уимпл (*женский головной убор*. – Е.К.) и шаперон (*мужской головной убор*. – Е.К.), каждый уютный дублет (*верхняя укороченная мужская одежда*. — Е.К.) и хоз (*штаны, плотно обтягивающие ноги*. — Е.К.). Это модный и (одновременно) сдержанный мир, с которым мы полностью незнакомы вне искусства этой эпохи. Нет более никаких художников рубежа века, кроме прерафаэлитов, кто так глубоко погружался в эпоху, но гораздо чаще в Италию, чем в Бургундию и Фландрию...» [12]. Иллюстрации Э.Ф. Брикдейл подробно изображают хронотоп позднего Средневековья, интерьер и времяпрепровождение героев. Можно упрекнуть ее в недостаточно четком изображении вооружения, но одежда персонажей действительно показана со всевозможной тщательностью: как женская («Энид», «Гвинеvра и золотые дни»), так и мужская («Энид и Герант»). При этом обыгрывается как цвет одежды («Энид, Гвинеvра и Вивииен»), так и символический смысл: например, на иллюстрации «Мерлин и Вивииен» колдунья одета в облегающее серебристое платье, напоминающее змеиную чешую.

Критика находила особое очарование «...в освежающем ощущении зеленых полей и рек» [12]. Действительно, иллюстрации наполнены изображениями разнообразной растительности. И это далеко не случайное явление. Цветы и растения, а также их изображения были важной составляющей как литературы и искусства, так домашнего быта и моды Викторианской эпохи. Очень известен был жанр «популярной ботаники», доступно повествовавший о растениях и включавший «изложения современных научных теорий, учебники, сборники стихов и лирические эссе о цветах, справочники “языка цветов”, пересказы связанных с цветами мифов и легенд и другие книги» [13]. Как пишет А. Вронская, дарвиновская теория эволюции была воспринята викторианцами как несомненное доказательство одушевленности растительного мира, и потому язык цветов воспринимался «скорее как самостоятельный язык, на котором Природа сообщает людям свое моральное послание» [13]. Язык цветов был частью жанра цветочного и растительного фольклора (*flower-lore, plant-lore*), в котором «рассматривался целый спектр относящихся к цветам и другим растениям фольклорных и этнографических материалов: старинные названия цветов и их значения, связанные с растениями легенды и мифы разных стран и народов, упоминания о растениях в английской литературе и поэзии (особенно у Шекспира <...>), различные традиционные способы использования растений (например, в кулинарии и народной медицине), а также связанные с растениями приметы, гадания, заклинания, и даже рецепты колдовских зелий» [13].

Поэтому помимо внешней красоты изображения растений, их цвет у Э.Ф. Брикдейл часто имеет символический смысл. Так, на иллюстрации «Гвиневера и золотые дни» рядом с королевой изображены белые (чистота) лилии, синие (верность) васильки и красные (жизнь и любовь) цветы шиповника. На изображении «Энид, Гвиневера и Вивиен» героини сидят под цветущим каштаном, который символизирует доблесть, целомудрие, победу над искушением [14]. На иллюстрациях, изображающих Мерлина и Вивиен, рядом с ними — папоротник, чья символика связана как с одиночеством, так и с колдовскими чарами [14]: в средневековой Англии корень папоротника использовался для приготовления любовного зелья [15]. На изображениях «Положение Элейн в барку» и «Ланселот, размышляющий о смерти Элейн» показаны цветы дербенника (по-русски *плакун-трава*). Это растение произрастает по берегам рек и на заболоченных почвах, что, казалось бы, вполне соответствует сюжету. Но есть еще одна

особенность: на концах листьев утром после влажных летних ночей появляются капельки— «слезы», так растение сырых почв избавляется от переизбытка влаги. Изображенный в иллюстрациях с таким трагическим сюжетом, цветок приобретает дополнительный художественный смысл: вся природа оплакивает гибель прекрасной Элейн. Как нельзя лучше подходят душевному настроению героини иллюстрации «Гвиневера в монастыре» цветы монастырского сада: желто-оранжевые лилии — символ Богородицы [16, с. 75–90] и синие дельфиниумы, которые выращивались для заживления ран и символизировали честность, верность, скромность и печаль [15]. Именно это умение художницы тонко передать душевное настроение персонажей завоевывало все большее число почитателей, и уже в 1919 г. мы находим следующую оценку ее творчества: «Цветные иллюстрации высокого качества Э.Ф. Брикдейл дополняют любую коллекцию» [12].

Если иллюстрации к А. Теннисону освободились от условности литературного оригинала, то некоторые иллюстрации к Т. Мэлори, в свою очередь, приобретали черты условности, несвойственные «Смерти Артура», но вполне соответствующие эстетике модерна конца XIX века. Прежде всего, это касается иллюстраций художника Обри Винсента Бердсли (1872–1898). «Смерть Артура» с его иллюстрациями вышла благодаря издателю Д. Денту, который хотел превзойти успех высококачественных книг, выпускавшихся в издательстве У. Морриса «Кельмскогг Пресс», где тираж не превышал 300 экземпляров (выполненные с соблюдением средневековой технологии, они были очень дорогие). Известно, что сам У. Моррис планировал издать книгу Т. Мэлори и заказал иллюстрации Э.К. Берн-Джонсу (1833–1898), но издание не было осуществлено из-за смерти заказчика.

Для «Смерти Артура» О.В. Бердсли выполнил 21 полноформатную иллюстрацию, а также 585 заставок, букв, рамок и орнаментов. Художник воспринимал произведение как единый книжный организм, в котором шрифт, иллюстрации и остальные детали взаимосвязаны и находятся во взаимодействии. Начало глав украшено большими инициалами, а страницы и иллюстрации помещены в орнаментальные рамки. В отличие от У. Морриса и позже Э.Ф. Брикдейл, орнаментальные рамки О.В. Бердсли более интересны и изысканны в художественном отношении. Рамки вокруг иллюстраций имеют большую ширину внизу и справа, а их элементы в виде цветов, листьев и плодов сказочно фантастичны. Кроме того, автор использует фигурки аллегорических и мифологических существ в

виде стилизованных херувимов, сатиров и сати-ресс (сказочные существа женского пола).

Что касается изображения пейзажей, деталей растительного мира, одежды и вооружения героев, то они большей частью условно-фантастические. Иллюстрации очень декоративны также из-за использования двух цветов – черного и белого, контраста черной заливки и белых плоскостей и акцента на плоскостном изображении деталей и персонажей из-за отсутствия штриховки, выявляющей объем. В стилистическом отношении иллюстрации неоднородны [17]. Многие вполне соответствуют эстетике модерна («Как сэра Тристрам выпил любовный напиток», «Гвиневера в скорби») и имеют эротический оттенок, но есть среди них и очень оригинальные. Так, на иллюстрации «Как прекрасная Изольда писала сэру Тристраму» фигура героини выгодно акцентирована контрастом черной заливки и белого фона, любовно выписаны стол с письменными принадлежностями, стул с подушечкой, узор на окнах. В изображении «Как Моргана ля Фей вручила щит сэру Тристраму» задний план с маленьким замком не отвлекает внимания от переднего плана, на котором показаны оба персонажа: изысканный украшения прически Морганы, узор ее мантии соотносится с орнаментом рамки, а рисунок и штриховка черно-белых лат Тристрама выглядят угловато-острыми и более динамичными. Наконец, подлинный шедевр графического узора осуществляется в иллюстрации «Экскальбур в озере», в которой сэра Бедивер, исполняя последнюю волю короля Артура, отдает его меч Владычице Озера.

Важным отличием техники О.В. Бердсли было то, что он использовал не ксилографии, как У. Моррис, а искусно выполненные рисунки тушью и пером, часто неотличимые от гравюры на дереве. Эти рисунки позже воспроизводились в технике черно-белой штриховой цинкографии, что приводило к удешевлению книги: «Новая техника позволяла при необходимости легко корректировать рисунок, заклеивая или покрывая белилами ненужные линии, исправляя и добавляя отдельные детали. При фотомеханическом репродуцировании не составляет никакого труда добиться, чтобы все исправления не были видны на оригинале, который использовался для изготовления печатной формы» [18]. В 1893–1894 гг. «Смерть Артура» с иллюстрациями О.В. Бердсли выходила отдельными выпусками, позже объединенными в одну книгу; новое лимитированное издание вышло в 1908 г. тиражом в тысячу экземпляров для Великобритании и 500 – для США. Хотя издание до сих пор оценивается весьма неоднозначно, оно бы-

ло восторженно встречено современниками в Англии и до сих пор не потеряло своей популярности не только у себя на родине, но и во многих странах мира (интересно, что советское академическое издание «Смерти Артура» Т. Мэлори в серии «Литературные памятники» вышло в 1974 г. именно с иллюстрациями О.В. Бердсли).

Не менее популярны были детские переложения Т. Мэлори, при этом иллюстрации к ним часто отличались высоким качеством. Одной из лучших книг по праву считается «Романс о короле Артуре и его рыцарях Круглого Стола», изданный А.У. Поллардом в 1917 г. с иллюстрациями Артура Рэкхема (1867–1939) и включавшая 23 цветные и монохромные гравюры и 16 черно-белых рисунков. Творения этого иллюстратора были явно вдохновлены эпохой Средневековья и А. Дюрером, а среди любимых художников были мастера итальянского Раннего Возрождения Пьеро дела Франческа и Паоло Уччелло. Даже в быту А. Рэкхем возражал против «новомодных» наручных часов, описывал телефон как «адскую машинку», считал радио, кино и фотографии «деградацией искусства», а пишущие машинки – ненужными изобретениями: «Я предпочел бы лучше рукописные страницы, которые не смог бы прочесть, чем машинописный манускрипт» [19]. При этом успех книжных иллюстраций художника был во многом связан именно с фотографией. В отличие от предыдущих иллюстраторов, которые были вынуждены полагаться на мастерство гравера, работающего на используемой для печати деревянной или металлической пластине, иллюстрации А. Рэкхема могли быть сразу сфотографированы и воспроизведены типографическим способом, что, во-первых, удалило посредника между художником и его готовой продукцией, а во-вторых, позволило ему воплотить свой особый дар линии, который гравер меньшего таланта не смог бы перенести на печатную пластину. «Техника Рэкхема была в том, чтобы наметить контуры рисунка мягким карандашом, поместить вокруг него различные виды штриховки, а затем добавить некоторые детали. Как только он завершал свой карандашный набросок, то добавлял линии карандашом и индийскими чернилами, удаляя карандашные линии в конце процесса. Если изображение должно было быть в цвете, он следовал той же технологии после легкого наложения цвета на бумагу, добавляя затем последовательные слои прозрачных оттенков цвета, чтобы закончить картину, – техника, которую он, по существу, изобрел и которая хорошо подходит для фотомеханического способа печати» [20]. Что касается ис-

пользуемых им цветов, то мастер делал как монохромные, так и многоцветные изображения. При этом, как отмечает Дж. Гамильтон, художник ограничивал свои цвета «мягкими синими, зелеными и красными в локальных основных моментах или в несколько слоев прозрачной акварели желто-охристых тонов, которые придают ей качество пергамента или старости» [21].

Многие иллюстрации «Романса о короле Артуре и его рыцарях Круглого Стола» очень хороши. Фронтиспис украшен изображением «Как Артур направил свой меч первый раз» с динамичной и линейно-тонкой передачей сражения. Изображение «Как Бомейн победил Красного рыцаря и дама говорила ему много глупостей» строится на контрасте благородства героя, готового пощадить поверженного врага, и суетности противящейся этому дамы. Легкость линий и нежность зеленоватых оттенков отличает работу «Как королева Гвинебра ехала на празднование наступления весны по лесам и полям возле Винчестера». Изображение Брюна Черного, спасающего королеву Гвинебру от сбежавшего из замка Камелота льва создано под явным влиянием стилистики прерафаэлитов. Оно было выполнено в нескольких вариантах, видимо, в том числе для продажи (когда иллюстрированные книги стали пользоваться большим успехом, А. Рэкхем стал делать большие оригиналы иллюстраций на продажу). Во всех вариантах на заднем плане рыцарь противостоит льву, а на переднем убегает испуганная королева; два изображения яркие и отличаются вариантами узора синего платья Гвинебры, а третье, более монохромное и графичное, своей изысканностью напоминает рисунки на пергаменте. Та же легкость и воздушность отличает иллюстрацию «Как сэра Ланселота был подстрелен охотившейся благородной дамой»: прозрачный космизм снежного пейзажа напоминает пейзажные фрагменты старой нидерландской школы. В отличие от них, изображение «Как Мордред был убит Артуром и как им же был смертельно ранен» впечатляет мрачной четкостью силуэтов и неизбежностью трагического исхода битвы.

Однако рассматриваемое издание далеко не однородно по своему стилю. Так, на иллюстрации «Как на большом празднике, что сделал король Марк, пришел Элиот-арфист и запел лэ, которое создал Динадан» на редкость карикатурно переданы все присутствующие, от зарвавшегося исполнителя до самого короля и закрывающих уши слушателей. В изображении «Мерлин и Нимуэ: Как своей искусной работой она заставила Мерлина пойти под камень» уставшая Нимуэ более симпатична, чем неприятный Мерлин, напоминающий скорее сказочных

ведьм самого А. Рэкхема. Понятно, что автор знаменитых сказочных иллюстраций не мог не использовать свои находки, так что в драматической иллюстрации «Как сэра Ланселот убил рыцаря сэра Пэриса де Фореста Савейджа, который принес бедствия женщинам, девицам и знатым дамам» на среднем и заднем планах врываются в действие почти человекоподобные сказочные деревья – оригинальный «бренд» А. Рэкхема. Но чаще иллюстрация содержит сочетание героизации и иронии, благородства и почти карикатуры. Так, в изображении «Как Ланселот сражался с дьявольским драконом», за героем, храбро сражающимся во дворе замка, с любопытством подглядывают его обитатели. Тот же художественный прием используется в иллюстрациях «Как Галахад вытащил меч из плавающего камня в Камелоте» и «Как король Артур и королева Гвинебра отправились к барке, которая принесла тело Элейн, прекрасной Девы Астолата»: Галахад, королю Артуру и королеве Гвинебре противопоставлена почти сатирически изображенная толпа любопытных наблюдателей.

Разнообразие художественных приемов характерно для черно-белых рисунков. С явной иронией изображен «портрет» шута Дагонета. Замечательная точность деталей, четкость линейного контура и убедительный психологизм отличают работу «И так дитя было доставлено к Мерлину». В то же время иллюстрация «Сэр Мордред пошел и осуществил могучую осаду лондонского Тауэра и выстрелил из больших пушек» представляет явно точку зрения А. Рэкхема на средневековые войны: несмотря на использование пороха в XV веке, рыцарь сэра Томас Мэлори в своем романе не изображал артиллерийские орудия, видимо считая такой способ ведения боя недостойным. Хороши также мелкие рисунки и заставки: динамизм «Рыцарской битвы», изящное решение заставок с рисунками сэра Ланселота, устало спящего под укрывающим его деревом и сэра Галахада, чей напряженно-стройный силуэт вписывается в четкий силуэт возносящегося над ним огромного дуба. Наконец, финальное изображение замка венчает заключительные слова романа, помещенные в стилизованную под Средневековые книжную воронку. Так книжные иллюстрации А. Рэкхема демонстрируют и техническое совершенство мастера, острое и интенсивное использование линий и деталей, и тот юмор, романтизм и душевность, что сделали его одним из лучших иллюстраторов конца XIX – начала XX века.

Таким образом, художник, создававший книжные иллюстрации к любимым произведениям А. Теннисона и Т. Мэлори, руководствовался не только личными пристрастиями. Исто-

рическая эпоха во многом диктовала как выбор сюжета, так и его воплощение. Несомненно, стиль модерн рубежа веков превратил «Смерть Артура» Т. Мэлори в декоративную феерию, несвойственную оригиналу (О.В. Бердсли). В свою очередь, некий «эффект Мэлори» (сочетание поэтизации рыцарства с осознанием его исторического финала, включение исторических реалий, ирония, практицизм и горечь) вполне соответствовал сознанию человека рубежной эпохи и начала нового века, что нашло свое отражение как в иллюстрациях к самому Т. Мэлори, так и к «Королевским идиллиям» А. Теннисона и продолжает оказывать свое воздействие на современную книжную иллюстрацию.

Список литературы

1. Кирюхина Е.М. Способы отражения и преобразования средневековья художниками-праерафаэлитами // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории / РАН, Институт всеобщей истории. 2012. Вып. 40. С. 202–218.
2. Назаренко М. За пределами ведомых нам полей № 11. Возвращение Короля // Реальность фантастики. 2006. Август. № 8 (36). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rf.com.ua/article/953>
3. Кирюхина Е.М. Новое прочтение артуровской легенды в жанре «литературной картины» у художников-праерафаэлитов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. № 5 (1). Н. Новгород, 2011. С. 324–330.
4. Петрова Н.В. «Королевские идиллии» А. Теннисона в контексте «Артуровского возрождения» в английской литературе XIX века: Автореф. дис.... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2003. 24 с.
5. Бернштейн И. Примечание // Мэлори Т. Смерть Артура / Пер. с англ., примеч. И. Бернштейн; предисл. Л. Сумм. М., 2007. С. 623–675.
6. Мэлори Т. Смерть Артура / Пер. с англ., примеч. И. Бернштейн; предисл. Л. Сумм. М.: ЭКСМО, 2007. 688 с.
7. Мортон А. Артуровский цикл и развитие феодального общества // Мэлори Т. Смерть Артура. Сер. Литературные памятники / Пер. с англ., примеч. И. Бернштейн. М., 1974. С. 767–792.
8. Radcliffe P. Pre-Raphaelite influences on Women's Dress in the Victorian Era: A diss. ... of d-r of philosophy. The Florida State University, 1990. 558 p.
9. Richardson J. The Pre-Eminent Victorian: A Study of Tennyson. London: Jonathan Cape, 1962. 313 p.
10. Gernsheim H. Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work. New York: Aperture, 2nd ed., 1975. 200 p.
11. Mancoff D.N. The Arthurian Revival in Victorian Painting: A diss. ... of d-r of philosophy. Evanston, Illinois: Northwestern University, 1982, June. Vol. 1, 2. 823 p.
12. Howe J. Women of the Golden Age of Illustration: Eleanor Fortescue-Brickdale // The Stuff of Dreams. 2012, May 15. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.john-howe.com/blog/2012/05/15/the-stuff-of-dreams>.
13. Вронская А. Наука или поэзия? Популярная ботаника в викторианской Англии // Обсерватория культуры. 2007. № 2. С. 121 – 125 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=212>
14. Энциклопедия символики и геральдики /Краткая энциклопедия символов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php>
15. Meanings & legends of flowers [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.angelfire.com/journal2/flowers/1.html
16. Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. Репринтное издание. М.: ВО Агропромиздат, 1991. 297 с.
17. Aubrey Vincent Beardsley (1872–1898) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://myweb.tiscali.co.uk/speel/illus/beardsly.htm>
18. Немировский Е.Л. Обри Бердслей: комбинация линий и пятен [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=8971&iid=373>
19. Isaaman G. Arthur's adventures in Wonderland // Camdan New Journal. 2003, Thursday February 13th [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.camdennewjournal.co.uk/archive/fl30203_2.htm
20. Style, Subjects, Technique, and Technology // Arousing Delight: Arthur Rackham Clark Historical Library [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://clarke.cmich.edu/resource_tab/information_and_exhibits/arousing_delight/style_subjects_technique_and_technology/style_subjects_technique_and_technology_index.html
21. Hamilton J. Rackham, Arthur (1867–1939) // Oxford Dictionary of National Biography. New York: Oxford University Press, 2004. Online edition, May 2005 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://clarke.cmich.edu/resource_tab/information_and_exhibits/arousing_delight/style_subjects_technique_and_technology/style_subjects_technique_and_technology_index.html

HISTORICAL CONTEXT OF REPRESENTATION OF A. TENNYSON'S AND T. MALLORY'S PLOTS BY ENGLISH ARTISTS OF THE LATE 19TH - EARLY 20TH CENTURY

E.M. Kiryukhina

The article examines the plots by A. Tennyson and T. Mallory, as represented by English artists of the late 19th - early 20th century. Particular attention is paid to the historical context of the plots used. The author defines the mutual influence of figurative embodiment of A. Tennyson's and T. Mallory's plots that were reflected in book illustrations.

Keywords: late 19th – early 20th century England, Arthurian Revival, A. Tennyson's and T. Mallory's plots, book illustration.