

УДК 769, 75.056
ББК 85.15

Лебедев Дмитрий Леонидович

Книжная графика Эдмунда Дюлака и проблема ориентализма в британской иллюстрации первой четверти XX века

Всеобщее увлечение в художественной среде Европы на рубеже XIX–XX веков искусством Востока, проявившееся в коллекционировании различных предметов искусства, начиная с иранской миниатюры и заканчивая японской гравюрой, привело к появлению целого ряда художников, чье творчество было окрашено стилистикой и эстетикой ориентализма. В этих условиях в Лондоне крупные издательства, ежегодно выпускавшие роскошные подарочные книги под Рождество, стремясь подстроиться под массовый ажиотаж вокруг искусства Востока, стали приглашать молодых и перспективных графиков иллюстрировать данные издания. В числе таких художников, активно сотрудничавших с подобными издательствами, был и выдающийся франко-английский иллюстратор Эдмунд Дюлак (1882–1953). Статья раскрывает одну из ключевых сторон деятельности данного иллюстратора. На основе материалов творчества Дюлака рассматриваются попытки художника передать тематическое и стилистическое своеобразие искусства Востока в контексте актуальной для него среды мастеров книжной иллюстрации эдвардианской эпохи и второго десятилетия XX века.

Лебедев Дмитрий Леонидович

Аспирант, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, младший научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва
ORCID ID: 0000-0003-0890-5843
dllebedev@yandex.ru

Ключевые слова: Эдмунд Дюлак, Тысяча и одна ночь, книжная иллюстрация, ориентализм, искусство Востока, восточная миниатюра, эдвардианская эпоха.

Lebedev Dmitry L.

Post-graduate student, Modern and Contemporary Western Art Department, State Institute for Art Studies, junior researcher in The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-0890-5843
dllebedev@yandex.ru

Key words: Edmund Dulac, Arabian Nights, book illustration, Orientalism, Oriental art, Eastern miniature, Edwardian era (period).

Lebedev Dmitry L.

Edmund Dulac Book Graphics and the Problem of Orientalism in British Illustration of the First Quarter of the 20th Century

At the turn of the 10th–20th centuries Europe-wide enthusiasm about the Eastern art, which varied from Iranian miniature to Japanese engraving, led to the popularity of many artists whose works were impacted by Orientalism. In these circumstances, large London publishers, annually producing luxury gift books for Christmas, trying to adjust to the mass excitement around the Eastern art, invited young and promising graphic artists to illustrate these publications. Among the invited artists who actively cooperated with such publishers was the outstanding French-English illustrator Edmund Dulac (1882–1953). The article reveals one of the key aspects of Dulac's art.

Введение

Увлечение искусством Востока захватило европейскую художественную среду во второй половине XIX века. Коллекционирование предметов восточного искусства, многочисленные путешествия европейцев в экзотические страны Азии и мусульманского Востока, – все это стало неотъемлемой частью художественной жизни Европы вплоть до 1920–30-х годов. Подобная увлеченность другими культурами проявилась, разумеется, и в области искусства, о чем свидетельствуют разнообразные попытки европейских мастеров осмыслить художественный опыт других народов и перенести его на европейскую почву. Так зарождается ориентализм, ставший на многие десятилетия вперед одним из векторов развития искусства Европы.

Ориентализм как стиль в европейском искусстве считается направлением, которое представляет собой «перенесение восточных декоративных мотивов и форм» [14, с. 10] на национальную художественную школу, что в узком смысле относится лишь к стилевому своеобразием художников ориенталистского толка как XIX, так и начала XX века, но в действительности данный термин куда более многослоен, поскольку вбирает в себя не только использование восточных мотивов, но и полноценную имитацию стилистики и композиции произведений искусства Востока, понимание их повествовательной и колористической структуры, а иногда и использование этого искусства и его достижений в качестве источника для воплощения произведений новой формы, возникающей уже из синтеза культур.

В середине XIX века восточные страны были представлены на картинах художников в классической (академической) манере изображения, понятной и хорошо знакомой европейскому зрителю, однако ближе к концу века французы и англичане начали экспериментировать с новыми для них художественными техниками и стилистическими приемами, стремясь передать видение мира с восточной точки зрения. Во Франции и Великобритании художники и графики все чаще обращались к японской гравюре XVIII–XIX веков, а также могольской и персидской миниатюре. Здесь колониальный опыт играл определяющую роль и во многом обусловил интерес европейских стран к художественному наследию Востока.

«На протяжении всей истории существования такого направления в искусстве, как „ориентализм“, он в разных странах приобретал различные черты...» [3, с. 16], – и Англия не является в этом смысле исключением из правил. Великобритания была одним из важных центров художников-ориенталистов, однако взгляд ее мастеров отличался от континентального увлечения искусством Востока. Здесь в значительной степени проявился интерес к линии и плоскостному рисунку, характерному для мышления азиатских графиков и миниатюристов, в то время как на континенте, в частности во Франции, особое внимание уделялось цветовой гамме и силуэтному изображению (примером может служить группа «Наби»). В Англии же довлел культ повествовательного изображения, который в начале XX века был перенесен художниками-ориенталистами всецело на восточную систему координат. Об этом свидетельствует творчество целого ряда иллюстраторов первой четверти века, среди которых видное место занимал герой данной статьи Эдмунд Дюлак.

Эдмунд Дюлак и ориентализм эдвардианской эпохи

Самая значительная волна интереса английской художественной среды к искусству Востока возникла в третьей четверти XIX века, начавшись с первых поступлений произведений японских мастеров в британские музеи в 1850-х годах, а также с выставок этих произведений (особенно в этом ряду выделяется Всемирная выставка в Лондоне 1862 года) и достигнув своего апогея в знаменитой «Павлиньей комнате» авторства художника Джеймса Уистлера середины 1870-х годов [1, с. 80].

Ближе к концу XIX века японская гравюра нашла свое отражение в книжных иллюстрациях Уолтера Крейна и в эротических черно-белых плоскостных композициях Обри Бёрдслея. И если первый из упомянутых мастеров прославился прежде всего в области детской книжной иллюстрации, то второй, несмотря на крайне короткий жизненный путь, за счет совмещения японского эротического искусства с европейской культурой рисунка и настроений декаданса превратился в идола, которому подражали многие мастера его поколения, равно как и более поздние графики. Интерес Бёрдслея к японскому искусству выражался также и в коллекционировании гравюр эпохи Эдо, пользуясь которыми он создал свою уникальную художественную манеру, ставшую точкой

отсчета для мастеров, работавших в стилистике ар-нуво (одновременно с первыми плакатами Альфонса Мухи во Франции). Особое пристрастие английский график питал к рисункам японского мастера Китагавы Утамаро (1753–1806), о чем свидетельствовали интерьеры его дома: «У Бёрдслея были самые красивые японские гравюры на дереве, какие только можно увидеть в Лондоне, вся самая детализированная эротика... Они висели в простых рамах на аккуратно затененных обоях – все неприличные, дичайшие творения Утамаро» [5, с. 11].

Бёрдслей стал своего рода путеводной звездой для многих иллюстраторов первого десятилетия XX века. В Англии это было время активного развития рынка богато иллюстрированных подарочных книжных изданий классической литературы, и среди графиков, чьи имена значились на титульных листах этих изданий, чаще всего встречались Артур Рэкхем, Уильям Хит Робинсон, Гарри Кларк, Кай Нильсен и Эдмунд Дюлак. Каждый из перечисленных художников прославился в первую очередь своими иллюстрациями к сказкам Шарля Перро, Ганса Христиана Андерсена или братьев Гримм, а также пьесам Уильяма Шекспира. Однако на рубеже XIX–XX веков у издателей появился также особый интерес к произведениям, посвященным Востоку, что дало вышеперечисленным авторам возможность заняться разнообразными художественными экспериментами в данном направлении.

Эдмунд Дюлак, выдающийся художник и график эдвардианской эпохи, стал известен благодаря своим иллюстрациям именно к таким произведениям – среди его шедевров «Сказки тысяча и одной ночи» и «Рубайят» Омара Хайяма наряду с «Бурей» Шекспира и сказками Шарля Перро, что свидетельствует о разнообразии материала, над которым работал мастер. «Он искал вдохновения в Ближнем и Дальнем Востоке, его акварели на темы легендарных сюжетов имеют драгоценный блеск, который можно найти только в могольской миниатюре, их плоская, стилизованная и словно спящая красота иногда основана на японской гравюре, иногда на картинах прерафаэлитов, а порой даже на творчестве мастеров Ренессанса» [6, с. 290] – эти слова точно характеризуют Дюлака, однако именно ориентализм стал для него центральной вехой творчества, той сферой его деятельности, которая, отразившись в его акварелях, возникла еще когда сам он только начинал свой путь во Франции, в родном для него городе Тулуза.

Книжная графика Эдмунда Дюлака и проблема ориентализма в британской иллюстрации первой четверти XX века

В детстве Дюлак много общался со своим дядей, который был «импортером галантерейных предметов Востока; недорогих произведений искусства, включавших некоторые очаровательные модные в те годы японские ксилографии» [16, с. 11]. Позже Дюлак и сам начал коллекционировать различные предметы искусства с Востока. Кроме того, уже в молодости он настолько увлекся культурой азиатских народов, что взялся за изучение целого ряда языков этих далеких для него стран (и весьма в этом преуспел) [16, с. 15].

В Лондоне, куда Дюлак переехал в середине первого десятилетия XX века в возрасте 22 лет [5, с. 37], он быстро начал работать с крупными издательскими домами, среди которых определяющую роль для судьбы художника сыграл Ходдер энд Стоттон (Hodder & Stoughton), предоставивший графику постоянную работу – иллюстрирование ежегодных подарочных изданий, выпускавшихся под Рождество. Одновременно художник заключил контракт с известной в те годы Лестерской галереей, где впоследствии на протяжении более чем десяти лет выставлял свои иллюстративные циклы.

Начиная с издания «Сказок тысяча и одной ночи» 1907 года, для которого Дюлак выполнил 50 цветных полосных иллюстраций, лондонские критики начали активно поддерживать мастера. Для Дюлака это была первая настоящая работа, благодаря которой были замечены его достоинства как графика и, что особенно выделяло его в художественной среде Великобритании, колориста. После выхода «Сказок тысяча и одной ночи» про Дюлака писали: «...у него тонкое чувство цвета и превосходная композиция» [13].

Среди множества достойных работ Дюлака особенно выделяются его творения, выполненные в холодных синеватых тонах. Здесь художнику удалось достигнуть эффекта, к которому он и стремился – придать иллюстрациям очарование загадочного Востока: «...мягкое сияние лунного света на камне или на темных фигурах, а также использование ультрамарина, индиго и берлинской лазури, смешанных с пурпуром и фиолетовым цветом, придавали иллюстрациям спокойствие и таинственность восточных ночей» [16, с. 28]. Исследователь Колин Уайт называет первые годы творчества Дюлака в Великобритании его «голубым периодом», за счет постоянного использования иллюстратором синих, фиолетовых и других холодных цветов и оттенков во второй половине 1900х годов, а ярче всего это выразилось именно

в его иллюстративном цикле к «Сказкам тысяча и одной ночи». Среди таких его иллюстраций стоит выделить следующие: «Она вылила по очереди в каждую бочку необходимое количество кипящего масла...», «В саду Летнего дворца царили тишина и покой», «Вместе они прибыли в город Харран», на которых композиционная структура зависит в первую очередь от цвета, а не от линий подготовительного рисунка. Наиболее четко это заметно на третьей из упомянутых иллюстраций, где человеческие персонажи, верблюд, деревья и дорога отделяются от заднего плана – далекого города, горизонта и ночного неба – за счет разграничения композиции соответственно более темными и более светлыми тонами голубого, и поэтому композиция здесь строго делится на две части по диагонали, подчеркиваемой идущими персонажами, из правого верхнего в левый нижний угол. Повествовательная сторона иллюстрации также интересна – едва намеченный акварелью город на заднем плане теряется в загадочной синеве фона, тем не менее рассказывая читателю о пункте назначения героев.

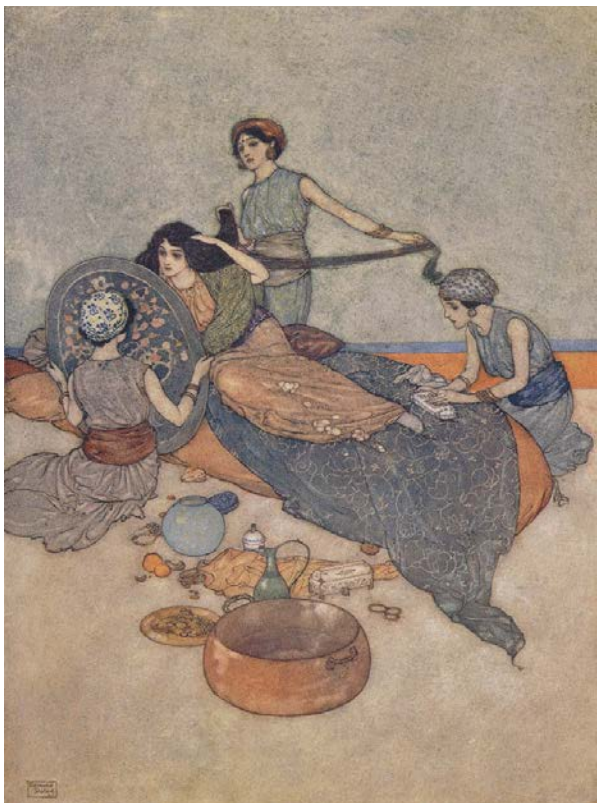
Стилистика Востока легко считывается на работе Дюлака «Пока рассказ зеркала не удовлетворил ее», где героиня, окруженная служанками, представлена в японском иллюзорно плоскостном стиле. Здесь нет абсолютного подражания гравюре укиё-э или другим течениям японского искусства, однако композиция и очевидное желание отказаться от перенасыщения сюжета лишними деталями заднего и переднего планов и сосредоточить внимание на персонажах говорят о влиянии японской манеры изображения. Также данная иллюстрация походит на рисунки другого известного своими «японизированными» изображениями художника этого времени – Уорвика Гоубла (1862–1943). Гоубл, один из прямых конкурентов Дюлака на рынке книжной иллюстрации эдвардианской эпохи, славился своими акварелями в японском стиле. Его иллюстрация «Зеркало Мацүямы», выполненная для сборника японских сказаний 1910 года, похожа на иллюстрацию Дюлака и близка ей по сюжету. Она является примером еще большей стилизации под японскую гравюру XVIII–XIX веков, где фон нейтрализуется полностью. Если Гоубл увлекся искусством страны восходящего солнца настолько, что стал всецело имитировать стилистику его мастеров, то Дюлак на рубеже 1900-х и 1910-х годов лишь намекал своими рисунками на Восток, на тот момент не отдавая предпочтения искусству каких-либо конкретных стран Азии.

Книжная графика Эдмунда Дюлака и проблема ориентализма в британской иллюстрации первой четверти XX века



Илл. 1. Э. Дюлак. Вместе они прибыли в город Харран. 1907

Еще одним близким Дюлаку по духу и технике иллюстратором в связи с восточными темами был ирландец Рене Балл (1872–1942). На некоторых работах Балла заметно влияние рисунков Дюлака, что неудивительно, учитывая дружбу двух художников и их членство в Лондонском клубе рисовальщиков (London Sketch Club) [4, с. 94]. Ярким примером является иллюстрация последнего под названием «Он подошел к дворцу из сияющего мрамора» к истории о рыбаке и джинне из «Сказок тысяча и одной ночи», с которой композиция полностью переносится Баллом на его собственную акварель, однако изображение города им доведено до абсурда и кажется чрезвычайно фантазмагоричным, а цветовая гамма разрознена множеством не столь гармонично сочетаемых друг с другом оттенков (в отличие от единого теплого колорита на иллюстрации Дюлака к тем же строкам). Несмотря на то что иллюстрации Балла к «Тысяча и одной ночи» (1912) и «Рубайяту» (1913) считаются одними из лучших циклов в его творчестве, они либо повторяют интерпретации тех же произведений у Дюлака, либо заметно уступают им как по композиции, так и по цветовой гамме. Из более поздних интерпретаций этого знаменитого сборника сказок наиболее известные испытывавшие влияние Дюлака иллюстрации создал французский ориенталист Леон Карпе (1878–1942) для издания 1926 года [11, с. 303].



Илл. 2. Э. Дюлак. Пока рассказ
зеркала не удовлетворил ее. 1907

На аукционах иллюстрации Дюлака к «Сказкам тысяча и одной ночи» также оцениваются весьма высоко – еще в 1976 году на торгах Sotheby's работа художника «Сорок воров» ушла с молотка за приличную по тем временам сумму, превысившую отметку в 1000 фунтов [6, с. 209], что доказывает художественную ценность произведений иллюстратора, основанных на восточных сюжетах – они выдержали испытание временем.

Иллюстрации Дюлака к «Рубайяту» Омара Хайяма, выполненные двумя годами позже, имеют множество общих характеристик с предшествующими им рисунками к «Сказкам тысяча и одной ночи», среди которых видное место занимает использование различных восточных

орнаментов. Такие узоры, представленные в виде изображений на чередующихся плитках, встречаются на нескольких иллюстрациях Дюлака к каждому из упомянутых изданий. Они отчетливо видны на рисунках «Как только он вошел, она начала насмехаться над ним» (где также рифмуются с ковровым орнаментом), «Пирозе прекраснейшая, благородных кровей» из «Сказок тысяча и одной ночи», а также «Четверостишие XIV» и «Четверостишие XLII» из «Рубайята». Повторяющиеся восточные узоры встречаются и на полах одежды героинь Дюлака. Каждое такое изображение представляет собой симметричный рисунок, часто в форме цветка или какого-либо растения. Уже здесь, в «Рубайяте», проявляются первые попытки Дюлака аккуратно сделать свой рисунок более плоскостным и в то же время декоративным: «... очарование его произведений лежит в своего рода плоскостном эффекте, красоте линии и цвета, схожим как с японским искусством, так и с творчеством Пюви де Шаванна...» [12, с. 96]. Сравнение с японским и одновременно французским искусством здесь очень любопытно – в этот момент Дюлак еще чувствовал сильное влияние своей родины и художников, которые подобно Пюви де Шаванну были близки ему



Илл. 3. У. Гобул. Зеркало Мацүямы. 1910

по духу, но в то же время он уже начал всерьез интересоваться японской гравюрой. В целом же иллюстрации Дюлака к «Рубайяту» нельзя назвать лучшими работами мастера – здесь художник закрепляет найденные им ранее стилистические и композиционные решения, но, в то же время, повторяет самого себя.

Эпизодически мир восточной флоры и фауны появляется на иллюстрациях Дюлака к «Красавице и чудовищу» из сборника старофранцузских сказок, выпущенного под названием «Спящая красавица и другие сказки» в 1910 году. На иллюстрации «Не успели они увидеть красавицу, как начали приветствовать ее радостными криками» художник представил читателю разные виды попугаев на фоне экзотического сада. Здесь он продолжил экспериментировать с дизайном костюма – героиню одел в соответствующие восточной моде мантию и тюрбан (схожие одеяния художник использовал и для героев «Синей бороды» из этого же сборника).

В следующем 1911 году в издательстве Ходдер энд Стоттон с иллюстрациями Дюлака вышел сборник сказок Ганса Христиана Андерсена, и в связи с ключевой направленностью статьи из данного издания необходимо рассмотреть рисунки к сказке «Соловей». На этих изображениях Дюлак снова уделяет особое внимание костюму, представляя императора в пурпурном длинном одеянии, а одного из членов его свиты – в мантии, роскошно декорированной изображениями темных китайских драконов на позолоченном фоне. А такие детали, как едва заметное павлинье перо или контрастно украшенный веер, придают дополнительное изящество и восточное звучание всему антуражу. Отдельно стоит отметить внимание Дюлака к тексту – на иллюстрации «Учитель музыки написал двадцать пять томов об искусственной птице; трактат был очень длинным и был написан всеми самыми сложными китайскими иероглифами» мастер музыки изображен в подчеркивающей его род деятельности обстановке – в правой части композиции расположено сразу три музыкальных инструмента, а на стене за персонажем висит изображение музыканта, играющего на флейте, с соответствующей китайской письменности вертикальной подписью.

Таким образом, даже работая над сборниками старофранцузских сказаний и сказками Андерсена, Дюлак проявил свою неподдельную любовь к искусству Востока, представив часть произведений в соответственной визуальной трактовке.

Дюлак и его современники в 1910-е годы

С окончанием эдвардианской эпохи и началом второго десятилетия XX века стиль Дюлака претерпевает заметные изменения, все больше склоняясь к восточным мотивам. Причиной таких перемен является абсолютный и безоговорочный отказ Дюлака от прямой перспективы, к которому он приходит ближе к середине 1910-х годов. В журнале «Дискавери» (Discovery) он однажды написал: «Конечным результатом изобразительного искусства как имитации действительности является лишь раскрашенная фотография» [8, с. 186] – а именно подобной «раскрашенной фотографии» Дюлак хотел избежать в своем творчестве. Слова художника были символом его перехода к другому искусству, характерному уже исключительно для восточной изобразительной традиции: «...в этот поздний период он часто отказывался от западной «фотографической» перспективы в пользу восточного и средневекового искусства» [9, с. 89]. Дюлак все дальше стремился отойти от объективной, натуралистической интерпретации действительности на своих работах, теперь он по-новому подходил к построению пространства, для него больше не существовало глубины рисунка, было лишь декоративное панно, сверху донизу представляющее собой плоскость, на которой персонажи и предметы играли роль визуально зашифрованного текста.

Первый этап значительного изменения стилистики Дюлака замечен в его иллюстрациях к «Царевне Будур» 1913 года. Здесь, несмотря на остаточный эффект стиля ар-нуво, уже отчетливо намечено стремление художника цитировать на своих работах восточную миниатюру, а в чем-то даже досконально подражать ей. Пространство на этих рисунках теряется, становится более условным, чем в прежних работах Дюлака. Теперь фон искажается, линия горизонта становится все выше, а затем и вовсе исчезает, чтобы больше уместить на листе, сделать его более декоративным и в то же время повествовательным. Рубежом между двумя подходами (прежним – ар-нуво, и новым – восточная миниатюра) можно назвать иллюстрацию «Она побежала вперед и бросилась в объятия Камаралзамана», где легкий намек на перспективу и композиционное выделение персонажей остаются, но фон изображается плоскостным, пусть не с целью исказить пространственную структуру, но уже с идеей придать большую декоративность работе в виде типич-



Илл. 4. Э. Дюлак. Она побежала вперед и бросилась в объятия Камаралзамана. 1913



Илл. 5. С. Харунобу. Молодой мужчина, играющий на барабане ногаку. Середина XVIII века

но восточной интерпретации настенных росписей – вертикального пейзажа и орнаментов с повторяющимися узорами.

Драпировки на одеяниях персонажей также подчеркивают стремление к одноплановости рисунка, не выделяя полутонов и затененных участков, единым колористическим тоном расплываясь по полям одежды, намечая условный объем лишь едва заметными линиями рисунка. Весьма вероятно, что данная иллюстрация была навеяна работой японского мастера XVIII столетия Судзуки Харунобу (1724–1770) «Молодой мужчина, играющий на барабане ногаку», где стилистика и композиционное построение почти полностью идентичны рисунку Дюлака: пространство стены на обеих работах геометрически разделяется, линии одежды персонажей трактуются схоже, а кувшин с цветами как декоративное дополнение и вовсе заимствован последним для своей работы, хоть цветы и заменены на более характерный для японской культуры с европейской точки зрения символ – ветви сакуры.

Еще более значительный уклон в сторону миниатюры проявляется в иллюстрациях Дюлака к «Синдбаду Мореходу и другим сказкам тысяча и одной ночи» из издания 1914 года. На наиболее известной иллюстрации под названием «Эпизод с китом» изображенная художником бушующая водная стихия является смягченной, более плавной версией знаменитой волны Кацусика Хокусая, которую в том или ином виде цитировал на какой-нибудь своей работе почти каждый художник, интересовавшийся японским искусством на рубеже XIX–XX веков⁽¹⁾. Увлечение Хокусая в Англии началось преимущественно с Уистлера – его лекции про этого художника и японское мастерство гравюры [10, с. 17]. У Дюлака гребни волн, вздымающиеся фактически до верхней границы иллюстрации, вторят структуре рисунков японских мастеров-пейзажистов периода Эдо во главе с Хокусаям.

На одной из сложных «многоярусных» иллюстраций «Мост в Багдаде, где Абу-ль-Хасан ожидает путников» Дюлак перенес типичную для японских гравюр композицию в мир тысяча и одной ночи, объединив этим в своем рисунке две совершенно разных восточных культуры. Нарушая все законы перспективы, художник все же оставил в верхней части своей работы горизонт, хотя персонажи на иллюзорном переднем и столь же условном заднем планах предстают совершенно идентичными друг другу по росту и проработке деталей, что выстраивает пространство иллюстрации по принципу, близкому японским рисункам эпохи Эдо, таким как гравюра Утагава Хиросигэ (1797–1858) «Отсу».

Помимо собственного интереса к искусству Востока, творческое развитие Дюлака подпитывалось его окружением и теми событиями, которые происходили в Англии, а в начале 1910-х годов Лондон был ошеломлен прибывшими сюда с континента «Русскими сезонами» – прославившимися во Франции балетами, организованными знаменитым Сергеем Дягилевым (1872–1929). Помимо прочих представленных здесь балетов, наиболее ориентированным на экзотику востока стала «Шахерезада», костюмы к которой создал русский художник Лев Бакст (1866–1924). Можно с уверенностью утверждать, что театральный

⁽¹⁾ Интерпретации волны Хокусая присутствуют в творчестве художников Анри Жоссо, Артура Рэкхема, Ивана Билибина и других мастеров рубежа XIX–XX веков.



Илл. 6. Э. Дюлак. Эпизод с китом. 1914



Илл. 7. К. Хокусай. Большая волна в Канагаве. Начало XIX века



Илл. 8. Э. Дюлак. Мост в Багдаде, где Абу-ль-Хасан ожидает путников. 1914



Илл. 9. У. Хиросигэ. Отсу. Середина XIX века

художник и график Чарльз Риккетс (1866–1931), побывав на этом представлении и в одном из своих писем упомянув, что «„Шахерезада“ [его] ошеломила» [2, с. 39], делил свой восторг с кругом ближайших друзей, в число которых входил и без того увлеченный Востоком Дюлак. В подтверждение популярности балетов в 1912 году в Лондоне прошла выставка работ Бакста, которые таким образом мог видеть Дюлак, хоть утверждать этого нельзя за неимением прямых источников. И все же влияния эскизов Бакста и общей атмосферы дягилевских сезонов на Дюлака нельзя недооценивать: экзотические танцы с их отчасти дикими, но в то же время изящными и завораживающими движениями встречаются на некоторых его иллюстрациях к «Синдбаду Мореходу и другим сказкам тысяча и одной ночи», в частности на акварелях «Абуль-Хасан развлекает путников танцами и музыкой» и «Брачный танец Аладдина и леди Бедр-эль-Будур». Вторая особенно необычно передает резкость танцевальных движений персонажей и невероятную, даже небывалую гибкость человеческого тела в стиле близком могольской миниатюре и, в то же время, характеру танцев в балете «Шахерезада».

Наконец, окончательный переход к новому типу стилизации проявляется в акварелях Дюлака для сборника «Сказок союзных стран», вышедшего в самый разгар Первой мировой войны в 1916 году. Для Дюлака этот сборник стал вызовом – здесь он смог доказать критикам, насколько по-разному он умеет работать в зависимости от произведения, которое иллюстрирует, опираясь на традиции и искусство тех стран, к которым истории относятся. Эти иллюстрации «...подтверждают замечательную способность Дюлака заимствовать этнические элементы из истории и адаптировать свой стиль к стране происхождения и времени действия событий этой истории» [16, с. 77]. Сборник содержал несколько сказок различных народов, и наряду с Англией, Ирландией, Францией, Бельгией, Италией, Сербией и Голландией тут были представлены сказки Японии и Российской империи. Культура и искусство России для Дюлака представляли собой своего рода сплав азиатских и русских традиций, со значительным уклоном в сторону Азии. Это отразилось и на его иллюстрациях, декоративно ярких и плоскостных, уподоблявшихся росписям на шкатулках, очевидно стилизованных под русский лубок и, весьма вероятно, известного русского графика Ивана Билибина (1876–1942). Япония же, представленная всего одной иллюстрацией

Книжная графика Эдмунда Дюлака и проблема ориентализма в британской иллюстрации первой четверти XX века

в данном сборнике, выглядит в интерпретации Дюлака значительно более сдержанной по тонам, почти монохромной (рисунок выполнен с особым вниманием к японскому типу линии и композиции). Здесь снова возникают ассоциации с творчеством Харунобу, чьи сценки часто состояли из парных персонажей, один из которых визуально возвышался над другим и был развернут к нему вполоборота.

Этот метод работы над иллюстративным циклом – метод соответствия рисунка стилистике эпохи, представленной в иллюстрируемом тексте, который Дюлак начал применять еще при создании акварелей к «Царевне Будур», достиг кульминационного завершения в 1920 году, когда он взялся за «Жемчужное королевство» Леонарда Розенталя. «...Вдохновением для Дюлака служили персидская и индийская миниатюра...» [15, с. 155] – приведенная характеристика творчества Дюлака особенно подходит к циклу иллюстраций мастера, выполненному для издания этого произведения в 1920 году, где произошел окончательный переход художника в русло миниатюры [7], отдельные черты которой проявлялись и в прошлых циклах иллюстратора. Одной из наиболее характерных работ данного цикла можно назвать сцену охоты, выполненную Дюлаком в лучших традициях персидской миниатюры. Наиболее вероятным источником вдохновения для Дюлака послужил период правления Сефевидов (XVI–XVII века), что подтверждается колоритом и композициями работ миниатюристов этого времени. Примером, близким акварели Дюлака, может служить миниатюра XVII века «Вельможи на охоте», в которой вертикальная ориентация, образы персонажей, фантастический ландшафт и колорит почти полностью соотносятся с рисунком иллюстратора. Единственным весомым отличием служит ошибка в пропорциях у персидских мастеров (наездников относительно лошадей) – у Дюлака композиция, как и персонажи, с этой точки зрения максимально точны.

Одновременно в те же годы сильный интерес к восточной миниатюре проявил другой иллюстратор – Кай Нильсен. Этот младший современник Дюлака в 1918–1922 годах создал цикл иллюстраций к очередному изданию «Тысяча и одной ночи» (к сожалению, неопубликованному), где, находясь под сильным влиянием одновременно театрально-декорационного искусства и персидской миниатюры, смог представить замечательные по композиции, структуре и насыщен-



Илл. 10. Э. Дюлак. Охота. 1920

ности произведения. Похожей на работу Дюлака у Нильсена можно назвать иллюстрацию к «Сказке о третьем старце», где он не только представил фантастический плоскостный ландшафт, насыщенный невероятными растениями и деревьями, но и использовал характерное для восточной миниатюры пространственное диагональное разграничение двух сюжетов на одном рисунке, а также исполнил роскошную рамку, уподобляющуюся вышивке на ярком персидском ковре, покрытом изображениями флоры и фауны Востока. Дюлака же больше интересовало насыщение самой иллюстрации, чем ее декоративное окаймление, к тому же он не любил резкими линиями разделять пространство рисунка – в этом он остался верен плавным линиям переходов того искусства, с которого он начинал свой путь – стиля ар-нуво. В то же время Нильсен был художником другого поколения, которое более близко восприняло стилистику яркого

колорита и резких очертаний популярного уже в 1920-е годы стиля ар-деко, в чем и кроется причина отличий в подходах каждого из мастеров к стилизации восточного искусства на европейской арене.

Выводы

На рубеже XIX–XX веков, в то время, когда Франция заняла первое место по перенесению восточной стилистики и колорита в живопись, Великобритания активно развивала журнальную и книжную графику, где, опираясь на творчество Уолтера Крейна и Обри Бёрдслея, возник целый ряд выдающихся графиков новой эдвардианской эпохи. В это время у европейских мастеров изменился подход к отображению восточных сюжетов. Как верно отмечает один из исследователей, «Этнографический ориентализм потерял свою актуальность, перед художниками были поставлены иные цели» [3, с. 49–50]. Попытка понять Восток через призму стилистики его искусства, посредством анализа плоскостной структуры произведений его мастеров, а также поэтики его культуры – вот новый подход, который в своих иллюстрациях пропагандировали английские ориенталисты эдвардианского периода, среди которых видное место занял перебравшийся сюда из Франции Эдмунд Дюлак.

Определение понятия «ориенталист» в интерпретации исследователя Линн Торнтон – «...кто-то, много знающий о восточных народах, их языках, истории, традициях, религиях и литературе» [14, с. 13] – можно с уверенностью отнести к франко-английскому художнику Эдмунду Дюлаку, поскольку он преуспел во всем перечисленном, и даже в неупомянутом исследователем изучении музыкальной традиции народов Востока (в том числе игре на музыкальных инструментах) [9, с. 89], и, конечно же, в художественной стилизации их произведений. Жизнь Дюлака была так тесно переплетена с искусством Востока, что невольно складывается ощущение, будто он сам был оттуда родом. По словам художественного критика Мартина Бирнбаума, «Если бы у него был хоть какой-то голос в этом вопросе, он бы выбрал своей родиной какой-нибудь восточный город мечты, где его матерью была бы персидская принцесса, а отцом – художник династии Мин» [7].

Истинный талант Дюлака как художника-ориенталиста проявился в его циклах иллюстраций к «Сказкам тысяча и одной ночи» 1907 года

и «Рубайяту» Омара Хайяма 1908 года, где мастер продемонстрировал неподражаемое чувство цвета, стилистически оставаясь верным витиеватой линии модерна. На волне популярности русских сезонов Дягилева, возвратившись к знаменитым арабским сказкам, Дюлак в 1913 и 1914 годах («Царевна Будур» и «Синдбад Мореход и другие сказки тысяча и одной ночи») продемонстрировал тщательное изучение восточной миниатюры и японской гравюры (вероятно, основанное на собственной коллекции Дюлака – предметах Востока) и стремление к абсолютной плоскостности и декоративности рисунка, доведенное им до апогея в его иллюстрациях к «Жемчужному королевству», где в 1920 году он полностью имитировал стилистику персидской миниатюры XVI–XVII веков. Так, важнейшим переломным этапом в творчестве Дюлака-иллюстратора стал его отказ от прямой перспективы в пользу восточной трактовки пространства, что по-настоящему сделало его художником-ориенталистом. Кроме того, в зависимости от источников возникновения сказок с его иллюстрациями он всегда подходил к ним индивидуально, что доказывает сборник «Сказок союзных стран», где он опирался то на японскую графику эпохи Эдо, то на русский лубок, то на стилистику различных стран и исторических периодов Западной Европы.

Безусловно, Дюлак развивался во взаимодействии с рядом других иллюстраторов ориенталистского толка, таких как Рене Балл, Уорвик Гоубл и Кай Нильсен, чьи произведения перекликаются с работами Дюлака преимущественно во втором десятилетии XX века. Если Дюлак постепенно шел к транслитерации восточной стилистики на свои графические циклы, то перечисленные мастера, его современники, по большей части все свои иллюстрации выполняли в едином, почти неизменном стиле.

Таким образом, Дюлак отличается от своих современников-ориенталистов именно непрерывным развитием и склонностью к стилистическим экспериментам (его произведения, выполненные в период эдвардианской эпохи, и иллюстрации послевоенного периода радикально отличаются друг от друга по стилистике). Это позволило ему стать одним из выдающихся оригинальных франко-английских художников своего времени, соперничать с которым как с иллюстратором-ориенталистом фактически никто не мог. Творчество Дюлака, вне всяких сомнений, стало важным звеном

Книжная графика Эдмунда Дюлака и проблема ориентализма в британской иллюстрации первой четверти XX века

в цепи развития мастеров ориентализма, объединившим французское чувство цвета с английским стремлением к линии на фоне увлечения японской гравюрой, персидской и могольской миниатюрой в первой четверти XX столетия.

Список литературы:

- 1 Илюшкина Т.А. «Японизм» и английская графика рубежа XIX–XX вв. // Проблемы развития зарубежного искусства. СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств, 1998. С. 79–81.
- 2 Красавченко Т.Н. Русские сезоны Дягилева в Великобритании. Парадоксы культурного взаимодействия // Вестник культурологии. 2019. № 1. С. 34–57.
- 3 Неведова О.В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века: дис. канд. искусствоведения / Неведова Ольга Вадимовна; науч. рук. Е.Д. Федотова; Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств. Москва, 2009. 177 с.
- 4 Dalby R. *The Golden Age of Children's Book Illustration*. New York: W.H. Smith Publishers, Inc., 1991. 144 p.
- 5 Engen R. *The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries. 1890–1930*. London: Scala Publishers Ltd., 2007. 160 p.
- 6 Houfe S. *The Dictionary of British Book Illustrators and Caricaturists. 1800–1914*. Woodbridge: Antique Collectors' Club Ltd, 1981. 520 p.
- 7 Hughey A.C. *Edmund Dulac – His Book Illustrations*. Potomac: The Buttonwood Press, 1995.
- 8 Meyer S.E. *A Treasury of the Great Children's Book Illustrators*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1983. 272 p.
- 9 Peppin B., Micklethwait L. *Dictionary of British Book Illustrators. The Twentieth Century*. London: Cameron Books Ltd, 1983. 336 p.
- 10 Rodner W. *Edwardian London Through Japanese Eyes*. Boston: Brill, 2012. 219 p.
- 11 Roger B. *Orientalist aesthetics: Art, colonialism, and French North Africa, 1880–1930*. Berkeley: University of California Press, 2003. 376 p.
- 12 Stuart E.M. Edmund Dulac – A Poet of the Brush // *Fine Arts Journal*. 1910. Vol. 23, no. 2. Pp. 87–102.
- 13 The London Times. 03.12.1908.
- 14 Thornton L. *The Orientalists. Painter-Travellers. 1828–1908*. Paris: ACR Edition Internationale, 1983. 272 p.
- 15 Whalley J.I., Chester T.R. *A History of Children's Book Illustration*. Haslemere: South Leigh Press Ltd, 1988. 272 p.
- 16 White C. *Edmund Dulac*. London: Studio Vista, 1976. 208 p.

Книжная графика Эдмунда Дюлака и проблема ориентализма
в британской иллюстрации первой четверти XX века

References:

- 1 Ilyushkina T.A. “Yaponizm” i anglijskaya grafika rubezha XIX–XX vv [“Japonism” and English graphics at the turn of the 19th–20th centuries]. *The Problems of Development of Foreign Art*. Saint Petersburg, The Ilya Repin St. Petersburg Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture at the Russian Academy of Arts Publ., 1998, pp. 79–81. (In Russ.)
- 2 Krasavchenko T.N. Russkie sezony Dyagileva v Velikobritanii. Paradoxy kul'turnogo vzaimodejstviya [Diaghilev's Russian Seasons in Great Britain. Paradoxes of Cultural Interaction]. *Vestnik kul'turologii*, 2019, no. 1, pp. 34–57. (In Russ.)
- 3 Nefedova O.V. *Tvorchestvo Zhana-Batista Vanmura (1671–1737) i problema orientalizma v zapadnoevropejskoj zhivopisi XVIII veka: dis. kand. iskusstvovedeniya* [The Art of Jean Baptiste Vanmour (1671–1737) and the Problem of Orientalism in the Western European Art: dissertation of candidate of art history], Nefedova Ol'ga Vadimovna; academic supervisor E.D. Fedotova; Rossijskaya akademiya hudozhestv, Nauchno-issledovatel'skij institut teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv. Moscow, 2009. 177 p. (In Russ.)
- 4 Dalby R. *The Golden Age of Children's Book Illustration*. New York, W.H. Smith Publishers, Inc., 1991. 144 p.
- 5 Engen R. *The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries 1890–1930*. London, Scala Publishers Ltd., 2007. 160 p.
- 6 Houfe S. *The Dictionary of British Book Illustrators and Caricaturists. 1800–1914*. Woodbridge, Antique Collectors' Club Ltd, 1981. 520 p.
- 7 Hughey A.C. *Edmund Dulac – His Book Illustrations*. Potomac, The Buttonwood Press, 1995.
- 8 Meyer S.E. *A Treasury of the Great Children's Book Illustrators*. New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1983. 272 p.
- 9 Peppin B., Micklethwait L. *Dictionary of British Book Illustrators. The Twentieth Century*. London, Cameron Books Ltd, 1983. 336 p.
- 10 Rodner W. *Edwardian London Through Japanese Eyes*. Boston, Brill, 2012. 219 p.
- 11 Roger B. *Orientalist aesthetics: Art, colonialism, and French North Africa, 1880–1930*. Berkeley, University of California Press, 2003. 376 p.
- 12 Stuart E.M. Edmund Dulac – A Poet of the Brush. *Fine Arts Journal*, 1910, vol. 23, no. 2, pp. 87–102.
- 13 The London Times. 03.12.1908.
- 14 Thornton L. *The Orientalists. Painter-Travellers. 1828–1908*. Paris, ACR Edition Internationale, 1983. 272 p.
- 15 Whalley J.I., Chester T.R. *A History of Children's Book Illustration*. Haslemere, South Leigh Press Ltd, 1988. 272 p.
- 16 White C. *Edmund Dulac*. London, Studio Vista, 1976. 208 p.