

ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МОДЕЛЕЙ ЛЕСНОГО ПЕЙЗАЖА В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Ирина В. Мишачева

Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Россия, irinami2@mail.ru

Аннотация

В статье анализируются особенности построения и символики лесных сцен в книжной графике рубежа XIX–XX веков в их связи с избранными примерами интерпретации мотивов леса в истории искусства предшествующих периодов — позднего Средневековья, Возрождения, романтизма. На основе проведенного иконографического исследования автор статьи приходит к выводу, что темное пространство легендарного, сказочного, «дикого» леса в смысловом значении уподоблялось стене, завесе, границе «иного мира». В работе выделяется ряд устойчивых композиционных приемов изображения лесного пространства, отмечаются различия в трактовке образа леса в искусстве романтизма и символизма, делается акцент на психологической драматизации восприятия лесного пейзажа в книжной графике рубежа XIX–XX веков. Особое внимание уделяется анализу визуальных примет, к которым можно отнести расположение координатных осей лесного пространства, таких, как линия горизонта и тропа, отказ от изображения неба и акцентировка яруса древесных корней.

Ключевые слова: книжная графика рубежа XIX–XX веков, романтизм, символизм, модерн, иконология, иконография, символика пейзажа, И.Я. Билибин, Н.К. Калмаков, М.М. Щеглов, Эдвард Коули Бёрн-Джонс, Обри Бёрдслей, Сибилл фон Олферс

Для цитирования: Мишачева И.В. Опыт интерпретации пространственных моделей лесного пейзажа в книжной графике рубежа XIX–XX веков // Academia. 2023. №4. С. 528–553.
DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-528-553

INTERPRETATION OF SPATIAL MODELS OF FOREST LANDSCAPE IN BOOK GRAPHICS OF THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

Irina V. Mishacheva

A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art),
Moscow, Russia, irinami2@mail.ru

Abstract

The article analyses the peculiarities of construction and symbolic meaning of forest scenes in book graphics of the late 19th and early 20th centuries in their connection with the selected examples of the interpretation of forest motifs in the history of art of previous periods – the Late Middle Ages, the Renaissance and Romanticism. Iconographic research treats the dark space of the legendary “wild” forest in its spatial and semantic meaning as similar to a wall, a curtain, the boundary of the “other world”. The paper highlights sustainable compositional techniques of forest imagery, and points out the differences in forest images of Romanticism and Symbolism emphasising the psychological dramatisation of perception of the woodland scenes in the book graphics of the turn of the 20th century. Particular attention is paid to the analysis of the location of the coordinate axes of forest space, such as the horizon line and the trail, refusal to depict the sky and emphasis on the tier of tree roots.

Keywords: Book Graphics of the Late 19th and Early 20th centuries, Romanticism, Symbolism, Art Nouveau, Iconology, Iconography, Symbolism of the Landscape, I.Ya. Bilibin, M.M. Shcheglov, N.K. Kalmakov, E.K. Bern-Jones, O. Beardsley, S. von Olfers

*For citation: Mishacheva, I.V. (2023), "Interpretation of Spatial Models of Forest Landscape in Book Graphics of the Late 19th and Early 20th centuries", *Academia*, no 4, 2023, pp. 528–553.*

DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-528-553

О, чернолесье — Голиаф,
Уединенный воин в поле!
О, певческая влага трав,
Немотствующая неволя!
Лишенных слов — столбчатый бор,
То — хор, то — одинокий некто...
Я — уст безвестных разговоров,
Я — столп дремучих диалектов.

Б.Л. Пастернак. Лесное. 1913

Мастера европейской и русской иллюстрации конца XIX — начала XX века стремились возродить гармоническое единство слова и образа, изображения и плоскости, проявляя в этой связи особый интерес к опыту позднего Средневековья и Раннего Возрождения. Осознавая различие понятий общеисторических параллелей и прямого влияния, в данном исследовании нам хотелось бы рассмотреть оба варианта взаимодействия «старого» и «нового» искусства. Для целого ряда художников (Э. Бёрн-Джонса, И.Я. Билибина, Н.К. Рериха и других) обращение к национальной «старине», ее воссоздание и переосмысление становилось безусловным приоритетом. Предвосхищающее модерн творчество прерафаэлитов — пример прямого влияния средневековых принципов на обновление графических образов, в том числе и леса. Подобного рода поиски (включающие и область сказочной национальной тематики) привлекали внимание как европейских, так и отечественных иллюстраторов. Не менее характерна ориентация художников рубежа XIX–XX веков на ключевые принципы уже не средневекового, но современного стиля *Art Nouveau*. Один из примеров таких синтетичных (скрытых) взаимосвязей старого и нового — творчество немецкой художницы Сибилл фон Олферс, чьи иллюстрированные книги активно издавались в России в первые десятилетия XX века (что не способствовало, тем не менее, изучению ее наследия отечественными искусствоведами). Особый акцент на русских и английских художниках объясняется документально выявленными историческими сближениями, соответственно следует отметить географическую специфику избранных нами для анализа примеров.

Вспомним, например, полемику Е.Д. Поленовой с В.В. Стасовым, в 1897 году упрекавшим художницу за «упрощение» цвета, использование «системы — притворной, искусственной и условной» по приему, «какой лет пятнадцать, двадцать тому назад был распространен у англичан для детских изданий» [Поленов, Поленова 1964, с. 566–568]. В частности, подобный прием был свойственен иллюстрациям Уолтера Крейна, о чем писала сама Елена Поленова [Поленов, Поленова 1964, с. 568]. Крейн, как известно, вдохновенный единомышленник Эдварда Бёрн-Джонса и Уильяма Морриса. В диапазон внимания практически не вошла графика мастеров французского модерна. Подобное исключение из общего контекста объясняется, конечно, не отсутствием иконографического мотива леса в творчестве французских графиков, а особыми внутренними мотивировками его развития в рамках национальной культуры, которые требуют отдельного исследования (однако заметим, что в рамках данной статьи все же рассмотрен вариант графической интерпретации лесного пейзажа Гюставом Доре, художником, чьи образы вдохновляли не одно поколение русских мастеров, в том числе и в рассматриваемый период).

Задача настоящего интерпретационного опыта — на ограниченном числе примеров попытаться раскрыть не только стилистическое единство трактовки лесного пейзажа в иллюстрации конца XIX — начала XX века (тяготение к двухмерности, к декоративно-уплощенному изображению пространства), но и сближение (либо расхождение) их семантических значений. Лес не случайно становится одним из интереснейших

пейзажных мотивов книжной графики модерна: в лесу резвятся лукавые сатиры и менады, рыцарей поджидают феи и драконы, Серый Волк спешит на помощь Ивану Царевичу. И в античном мифе, и в христианской традиции отражено представление человека о лесной чаще как о преграде мира иного, она «мифологически аналогична горам, реке или морю» [Соколов 2019, с. 381]. Понимание Леса как «рубежного / иномирного» пространства ощутимо и в наиболее ранних его визуальных воплощениях мастерами эпохи интернациональной готики и раннего Возрождения, и в искусстве рубежа XIX–XX веков.

Сразу оговоримся, что данная статья практически не затрагивает эмблематику как область специфичную, граничащую с назидательными моделями. В настоящем исследовании акцент сделан на смыслах, выраженных непосредственно художественными образами в духе их понимания романтиками и символистами. В контексте отечественной историографии для более глубокого изучения вопроса взаимосвязей между эмблематическим, романтическим и символистским началами в формировании семантики произведений адресуем читателя к трудам А.Е. Махова [2014, 2017], М.Н. Соколова [2002, 2019], а также Б.М. Соколова [2022] и О.С. Давыдовой [2014а, 2014б], разрабатывавших обозначенную тему на примере иконографической систематизации пейзажных мотивов модерна. В данной статье объект анализа намеренно ограничен. Прежде всего, нас интересуют особые композиционные приемы представления лесного пространства, имеющие давнюю традицию и вновь ставшие актуальными в книжной графике рубежа XIX–XX веков.

Пространственные модели лесного пейзажа в искусстве позднего Средневековья и Возрождения. Рассмотрим один из возможных вариантов образно-смысловой систематизации пространственных моделей леса, которые складываются на основе типологического изучения лесных мотивов в иконографическом наследии западноевропейского изобразительного искусства и, частично, литературы. Сразу оговоримся, что мы не претендуем на тотальный охват материала, который может быть впоследствии увеличен как самим автором, так и читателем на основе предложенных рубрик.

Лес как стена, лес — колючие заросли (1). Уже в Книге Бытия цветущий и плодоносящий сад Эдема противопоставляется земле изгнания. В синодальном переводе упоминается выросшие после грехопадения «волчцы и терния» (Быт. 3: 18); в латинской Вульгате и в Библии Мартина Лютера им соответствуют колючие кусты и терн (дикорастущая слива), *spinae* и *Dornen*, а *Disteln* Лютера и *thistles* в английской Библии короля Иакова — это чертополох [Соколов 2019, с. 489]. Сорные и колючие растения уподоблялись искаженной природе душ грешников, указывали на испытания, подстерегающие человека на его жизненном пути, напоминали о терновом венце Искупителя. Хотя Эдем мыслился отделенным от человека морями, горами, жаркой пустыней [Фома Аквинский], и лес в качестве отчуждающей преграды упоминался редко, но, к примеру, в «Потерянном рае» Джона Мильтона Эдем описан пребывающим на горе, на подступах к которой «Деревья и кусты переплелись корнями меж собой / Столь густо, что ни человек, ни зверь / Пробиться бы сквозь чащу не могли» (Книга четвертая; пер. А.А. Штейнберга).

Лес как пространство сумрака, тьмы (2). В «Одиссее» Гомера упомянута подземная «Аидова мгlistая область», с «лесом из раки, свой теряющих плод, и тополей черных» (10, 510–512). «Темным местом» (Плач. Иер. 3: 6), «страной мрака» мыслился и библейский ад (Иов. 10: 22), хотя сам лес в христианской символике — образ многозначный [Словарь 2005; Махов 2014, с. 455].

Достаточно очевидна амбивалентность вышперечисленных образов, враждебного либо благого, по отношению к герою, лесного пространства. Близость не только смерти, но и Воскресения ощутима в погруженной в ночную тьму оливковой роще Гефсимании. Спаситель был рожден за пределами города (в руине / хлеву / пещере), и в XV веке итальянские художники попробовали придать сцене сумеречный лесной колорит (Филиппо Липпи, «Поклонение Младенцу в лесу», 1459, Государственные музеи, Картинная галерея, Берлин) (ил. 1).

«Лес — благословенное укрытие» (3) — формула не пространственная, но содержательная. С точки зрения композиционного решения она близка к двум рассмотренным выше. С середины XV века мотив актуализируется в алтарных образах Рождества: в самом



Ил. 1. Филиппо Липпи. Поклонение Младенцу в лесу. 1459. Дерево, темпера. 129,4 × 118,6. Государственные музеи Берлина, Картинная галерея.

сердце тьмы и «одичавшей» зелени страдающие от последствий грехопадения природа и человечество обретают новую надежду (варианты лесного «Поклонения Младенцу» фра Филиппо Липпи в собраниях Берлинского музея и галереи Уффици, поглощаемая травами и кустарниками руина дворца царя Давида в ночном «Рождестве» Альбрехта Альтдорфера, между 1500–1530, Картинная галерея, Берлин). Лесная тьма знаменует собой не только границу между жизнью и смертью, но становится благословенным укрытием Святого Семейства. Лес, своего рода одичавший эдемский сад, благодарно принимает Богородицу — новую Еву.

Помимо двойственной, позитивной или негативной, оценки в рамках христианской традиции для европейского искусства сохраняло свою значимость и фольклорное восприятие лесной чащи — пространства, чуждого миру людей, населенного опасными животными, магическими существами, соблазняющими человека «демонами». Вспомним, к примеру, круг легенд о рыцарях короля Артура: в сюжетах, столь привлекательных для творцов «национального романтизма» XIX столетия, лес становился своеобразной «ареной» для свершения рыцарских подвигов, азартных охотничьих состязаний (4). Достаточно условная, но уже вполне развернутая модель лесного пространства, с чередованием «стенок» — ширм из деревьев, травяных пригорков и полян, обозначала место действия миниатюр «Книги об охоте» Гастона Фебуса де Фуа (1405–1410)¹. Стеною

¹ Миниатюры рукописи парижской Национальной библиотеки (Gaston Phébus, *Livre de la chasse*. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505055c/f149.planchecontact>) датируются 1405–1410 годами в издании *Le Livre de la chasse de Gaston Phébus / d'Anthenaise, C.* (Ed.), Paris, 2002. ISBN 2-914661-03-7. В связи с тем, что отдельные книжные издания анализируются в данной статье как самостоятельные произведения искусства, в список литературы они не включаются, а даются в примечаниях к тексту. — Примеч. науч. ред. (О. Д.).



Ил. 2. Предложение сердца. 1400–1410. Шпалера, Аррас. Лувр, Париж.



Ил. 3. И.Я. Билибин. Иллюстрация к «Сказке об Иван-Царевиче, Жар-птице и о Сером Волке». 1899, издана в 1901.

проросших на камнях деревьев отделено семейство львов от сражающихся на турнире рыцарей на фреске Антонио Пизанелло в мантуанском замке (1439–1442). В резцовой гравюре Альбрехта Дюрера «Геркулес на распутье» (1498) победитель хтонических чудовищ Геркулес, на пару с разгневанной девой-добродетелью, грозят сатиру и нимфе, отделенными от мира людей древесными зарослями. С христианской точки зрения, в лесной чаще герой борется с низкими природными инстинктами, демоническими соблазнами, с собственной «не возделанной» и «дикой» натурой, либо попадает под их власть (антропоморфные образы сатиров и нимф). С другой стороны, *лес-сад, цветущий и, одновременно, плодоносящий*, с весной, быстро переходящей в жаркую истому лета, оказался подходящей *средой для изображения куртуазных сцен* (5) с участием рыцарей и дам. Культ возвышенной (духовной, не плотской) любви своим пейзажным обрамлением зазвучал в унисон с рудиментами весенне-летней обрядовой традиции, в том числе и в искусстве гобелена. Тьма леса в сценах противоборства и ухаживаний выглядит скорее таинственной, нежели угрожающей. Контраст яркого цветения деревьев и черноты плоского фона удивительным образом сближает старинные шпалеры «тысячи цветов» (*mille-fleurs*) с графикой эпохи модерна. Сравним, например, шпалеру из Арраса «Предложение сердца», (1400–1410, Лувр) с иллюстрацией к «Сказке об Иван-Царевиче, Жар-птице и о Сером Волке» И.Я. Билибина (1899), опубликованной в 1901 году (ил. 2, 3).

Пространственные модели лесного пейзажа в книжной графике рубежа XIX–XX веков. Яркие примеры использования описанных выше пространственных и смысловых «формул» леса обнаруживаются в графике страстного медиевиста и мечтателя Эдварда Колина Бёрн-Джонса, в его сюжетных иллюстрациях для книг издательства Кельмскотт-Пресс, органично входящих в единый ансамбль со шрифтами и орнаментами Уильяма Морриса.

Тема «противопоставления / слияния» леса и сада особенно ярко прозвучала в выполненных по его рисункам гравюрах-иллюстрациях к «Золотой Легенде о святых» Иакова Ворагинского, в гравюрах к «Сочинениям» Джеффри Чосера 1896 года и к «Библии невинных» Джона Уильяма Маккейла (последние были изданы с опозданием, в 1906 году, в качестве иллюстраций к “The Beginning of the World”).

«Золотая легенда о святых» (в английском переводе 1483 года Уильяма Кэкстона; ксилограф У.Х. Хупер, Кельмскотт-Пресс, 1892, Музей Виктории и Альберта, Лондон) была стилизована Уильямом Моррисом «под средневековую книгу, какой ее представляли художники-праерафаэлиты» [Текст 2017]. Параллели с позднесредневековыми образами,



Илл. 4. Э. К. Берн-Джонс, гравер У. Х. Хупер. Адам и Ева в Эдеме. Иллюстрация к «Золотой легенде о святых» Иакова Ворогинского, издание Кельмскотт-Пресс. 1892. Ксилография. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

миниатюрами и алтарями, в этом издании особенно наглядны. «Малый» сад, обнесенный невысокой каменной стеной, едва вмещает фигуры персонажей сцены «Адам и Ева в Эдеме» (илл. 4) — вполне в духе изобразительной традиции XIV века и первой трети XV столетия. Слева и справа стороны восьмигранной стены обрезаны типичной для Кельмскотт-Пресс широкой цветочной рамой. Сад кажется лишенным входа-выхода, хотя строгий ангел взмахом рук и указывает согрешившим «путь во вне». Точно так же — сверху, словно бы Божьим оком — обозревали Эдем братья Лимбург (Сцены Грехопадения и Изгнания из рая, Великолепный часослов герцога Беррийского, folio 25r, 1410–е, Музей Конде, Шантийи). Черно-белая вязь рисунка Э. Бёрн-Джонса столь же внимательна к травам и цветам, как и кисть мастера-миниатюриста, она дополняет восьмиугольный участок сада животворными водными потоками. Но, на удивление, дерево нарисовано лишь одно — судьбоносное, традиционно разделяющее фигуры Адама и Евы и, одновременно, их объединяющее: руки юных супругов сплетаются в неуверенно-нежном жесте на фоне ствола. Роща на гравюре изображена, но это роща — за пределами сада, условный задний план, первое кольцо, отделяющее Эдем от остального мира. Над ним — второе, полоса белых гор; намек на снежные вершины и, одновременно, образ бесплодной земли изгнания.

Европейской живописи XIV–XV веков известен и иной способ изображения плодовой рощи: она может быть увидана не умоглядным взглядом сверху, но «с земли», в виде верхушек деревьев над оградой. Над прямоугольником стены сплетаются в подобие ковра кроны цветущих и плодоносящих деревьев на фреске «Обручение Девы Марии»



Ил. 5. Джованни ди Паоло. Мадонна Смирение. Около 1442. Музей изобразительных искусств, Бостон.

Таддео Гадди (1330–е, капелла Барончелли церкви Санта Кроче, Флоренция). В образе прослеживается определенная преемственность по отношению к садовой формуле настенных декораций Древнего Рима, не менее очевидны параллели с образом *hortus conclusus* (латинское выражение, соответствующее «запертому саду» Песни Песней, метафоре чистоты и непорочности Девы Марии). Подобный вариант представления «сада-за-стеной» Э. Бёрн-Джонс использовал в иллюстрациях к «Сочинениям» Джеффри Чосера (Кельмскотт-пресс, 1896, рисунки гравировались на дереве при непосредственном участии Уильяма Морриса [Верижникова 2005, с. 73]). Дева Мария с Младенцем Иисусом на руках является Джеффри Чосеру в нешироком пространстве комнаты-«коробочки» (иллюстрация-заставка к стихотворению «Молитва-алфавит» [Chaucer 2017, p. 223]; здесь и далее композиции анализируются на материале факсимильного переиздания книги и оцифрованных версий первоисточника²). Слева, за спиной Девы Марии, сквозь арку дверного проема виднеется «сад-за-стеной»: полосе каменной стены вторит кайма плотно переплетенных древесных крон, черно-белая версия полихромного сада Таддео Гадди.

Конечно, вышесказанное не объясняет полностью момент вытеснения плодовой рощи за ограду при изображении земного рая. Получается, что в «Адаме и Еве в Эдеме» Бёрн-Джонса 1892 года она как бы слилась с диким лесом, контрастным благодатной природе сада. Подобное решение — своеобразный пространственный компромисс между рощей, увиденной изнутри и увиденной снаружи, — можно обнаружить и в живописи XV века. Таков сад Богородицы на алтаре Джованни ди Паоло «Мадонна Смирение» (около 1442, Музей изобразительных искусств, Бостон) (ил. 5). Поросшая земляникой,

² Works of Geoffrey Chaucer / Ed. by F.S. Ellis, W.W. Skeat. Hammersmith: William Morris at the Kelmscott Press, 1896. 554 p. URL: https://archive.org/details/worksofgeoffreyc00chau_0 (дата обращения: 12.02.2022).



Ил. 6. Э. К. Берн-Джонс. Рождество Христово. После 1880. Фотография, раскрашенная акварелью; оригинальный картон для витража церкви Святого Филиппа в Бирмингеме. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Ил. 7. Антонио Пизанелло. Видение Святого Евстафия. 1438–1442. Дерево, темпера. 54,8 × 65,5. Национальная галерея, Лондон.

маргаритками и прочими символическими растениями (белый цвет — чистота и непорочность Девы, красный — кровь Спасителя), лужайка отделена от всего остального мира, от гор и долин, возделанных полей и замков, дугообразно круглящейся «стеной» плодовых деревьев. Визуально подобное решение оказывается близко к гравюре из «Золотой легенды» 1892 года.

На заставке Бёрн-Джонса к «Молитве-отречению» Чосера [Chaucer 2017, p. 222] уже не тонкоствольная плодовая рощица, но именно его величество лес прильнул к садовой ограде. Перед нами не узкая полоса стволов и крон, но заросли, ковровое плетение ветвей, полностью вытесняющее трехмерное пространство за пределы композиции. Мотив колючек здесь не акцентирован — но он играл определяющую роль в других произведениях Э. Бёрн-Джонса: к примеру, в вариациях темы «Рыцари и шиповник», в гравюре «И изгнал Бог Адама» к «Библии невинных» Дж.У. Маккейла 1890-х годов (вырезана на дереве У.Х. Хупером по заказу Келмскотт-Пресс, в 1906 году включена в книгу “The Beginning of the World”).

Эффектно изображая высохшие стволы, колючие ветви и разросшиеся тернии земли после грехопадения, Эдвард Бёрн-Джонс не менее выразительно отобразил и противоположный эмоциональный регистр образа дикой (одичавшей) природы. Очевидны параллели между упомянутым выше берлинским «Поклонением Младенцу в лесу» Филиппо Липпи и композицией витража «Рождество Христово» церкви Святого Филиппа в Бирмингеме (выполнены фирмой Morris & Co по рисункам Бёрн-Джонса, не ранее 1880 года). И с формальной, и с содержательной точки зрения особенно важны три момента, характерные для алтаря Липпи, повторенные у Бёрн-Джонса и, впоследствии, нередко встречающиеся в графике модерна.

Во-первых, лес прорастает на ступенчатых, слоистых скалах (видоизмененные иконные горки, символ невозделанной земли изгнания, и, одновременно, спасения через аскезу). Во-вторых, он ощущается как многоколонная, многоствольная бесконечность: «не уместившиеся» в композиции, обрезанные сверху кроны вытесняют небо и заслоняют горизонт. Это образ пребывания внутри лесной чащи, снаружи видимой как плоская сумрачная стена. В-третьих, и миниатюрный фрагмент золотого неба, видимый на алтаре Липпи, и сияние Младенца, облаков и ангелов на витраже Бёрн-Джонса не смягчают, но контрастно подчеркивают сумрачность леса — его важное архетипическое свойство. Благодаря небольшому варьированию в расположении стволов (выше / ниже как признак ближе / дальше) уже и плодовая роща на алтаре Джованни ди Паоло имела некоторую дозу пространственности; она усилилась в композиции фра Филиппо Липпи в виду прорастания столбов-колонн на ступенях уходящей вверх скалы, но вновь «сжалась» в формулу леса-стены у Бёрн-Джонса. Абрисом размещенной ниже пещеры Рождества художник заслоняет основания стволов, фигурами поклоняющихся ангелов загораживает небо. В деталях это удобно рассмотреть на фотографии картона для указанной витражной композиции «Рождества» из собрания Музея Виктории и Альберта (ил. 6). Между плетениями стволов и ветвей — эффектная тьма, как у Джованни ди Паоло, а не частично освещенные лещадки скалы Филиппо Липпи.

Формула «лес-на-скалах» актуальна и для отображения героических сцен, охот и битв, включая битвы духовные. Охотничий лейтмотив достаточно очевиден в перенасыщенной фигурами зверей и птиц композиции «Видения Святого Евстафия» Антонио Пизанелло (1438–1440, Национальная галерея, Лондон) (ил. 7), как и духовный характер основного события, явления герою чудесного оленя, несущего меж рогов сияющее Распятие. Созерцательно-меланхолический характер творчества Бёрн-Джонса не подразумевал особого интереса к битвам. Тем не менее, героико-драматическое звучание мотивов леса и скал в пейзажных фонах его композиций достаточно ощутимо, тогда как «любовный лес» чаще уподоблялся саду.

Параллели между «архетипами» лесного пейзажа эпохи интернациональной готики и композиционными формулами графики Эдварда Бёрн-Джонса достаточно очевидны. Обусловлены они, среди прочего, глубиной изучения художником средневекового искусства. Иконографический анализ показывает, что подобные «формулы» актуальны не только для Бёрн-Джонса, но и для графики модерна в целом, в том числе и отечественной.



Ил. 8. И. Я. Билибин. Декорация к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Фрагмент. 1909. Бумага, наклеенная на картон, акварель, тушь, бронзовая и серебряная краски, 42 × 66. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург.

В связи с исследуемой нами проблематикой особый интерес представляет творчество Ивана Яковлевича Билибина (подробнее о художнике и поэтике его творчества см.: Голынец 1970). Хотя интересы художника главным образом и сфокусированы на русском Средневековье, общая (византийская) основа удивительным образом сближает некоторые пейзажные решения мастера с мотивом скалистого леса интернациональной готики и тем, как его воссоздавал Бёрн-Джонс. Если характер оформления И. Я. Билибиным заставок и концовок для серии статей А. И. Успенского «Древнерусская живопись (XV–XVIII вв.)» в журнале «Золотое Руно» 1906 года еще преимущественно лубочный (черно-белая графика «позема» и деревьев-цветов)³, то уже в декорациях к мифу Рютбёфа «Действо о Теофиле» (1907) и к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1909), скалы, пусть и украшенные «лубочными» елочками и лиственными деревьями с шаровидными кронами, заметно ближе к иконным горкам. Лещадки образуют подобие наклонных ступенек, сужающихся кверху, стремительно взбегающих в небо. Парадоксальным образом интерпретация леса, готового принять идущего на погибель к шатру Шамаханской царицы Додона (ил. 8), сближается с мотивом «леса-на-скалах» в «Видении Святого Евстафия» Пизанелло.

Убедительно образ фольклорной чащи запечатлен и в более ранних, выполненных на стыке реализма и модерна, иллюстрациях И. Я. Билибина к русским народным сказкам из собрания А. Н. Афанасьева. Книги этой серии были изданы Экспедицией заготовления государственных бумаг в период между 1901 и 1903 годами, но значительная часть акварельных рисунков, предназначенных для воспроизведения в технике хромолитографии, датирована 1899 годом. Очевиден интерес мастера к живописи В. М. Васнецова, однако Иван Яковлевич нащупывает свой путь, и его взгляд на русский лес интуитивно фольклорен. К примеру, обращаясь к мотиву богатырского прыжка, запечатленного Васнецовым на картине «Иван-царевич на Сером Волке» (1899, ГТГ), Билибин не столько

³ См.: Золотое руно (La Toison d'or): журнал художественный, литературный и критический. 1906. № 7–9. Июль–сентябрь. С. 61, 75, 86.



Ил. 9. И. Я. Билибин. Иллюстрация к сказке «Перышко Финиста Ясна-Сокола». 1902.

повторяет, сколько уточняет образ. На иллюстрации, датированной тем же годом, что и упомянутая васнецовская картина, главный герой верхом на волке преодолевает диагональную преграду из двух поваленных («мертвых») деревьев. Вслед за ним взлетает в прыжке несущий Елену Прекрасную златогривый конь⁴, оставляя позади зеленую «стену» чащи, с плотно сблизившимися и уходящими в бесконечность (обрезанными рамой) вертикальными лентами стволов. Героев встречает светлая лужайка с низенькой, не опасной, не «дикой» древесной порослью.

Символичность мотива (мертвое дерево как граница человеческого мира и «лесного иномирья»⁵) доказывается его многократным повторением. Изображение прыжка через диагональ поваленного ствола продублировано в сцене бегства героя с Марьей Моревной из Кошечевых палат⁶. Правда, «занавес» из деревьев, кроны которых обрезаны рамой, в данной композиции приоткрыт, и за ним виднеются Кошечевы хоромы. Домовладение Бабы Яги, сказочного потомка мифической хозяйки зверей, более органично связано с лесом. Но и оно — сердце лесного иномирья — особым образом огорожено. В сцене с Меньшой дочерью избушка на курьих ножках отделена от героини невысокой порослью темных елочек. Когда девушка собирается выйти из чащи на берег «синего моря — широкого и раздольного», в солнечную зону освоенных человеком территорий, лесное пространство (емко охарактеризованное колоннадой древесных стволов, папоротниками

⁴ Сказка об Иван-царевиче, Жар-птице и о сером волке / Рис. И. Я. Билибина. СПб.: изд. Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1901. 12 с.: ил. С. 9.

⁵ Подчеркнув метафоричность введенного понятия, далее определение *лесное иномирье* будет употребляться без кавычек.

⁶ Марья Моревна / Рис. И. Я. Билибина. СПб.: изд. Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1903. 12 с.: ил. С. 10.



Ил. 10. Э. К. Берн-Джонс. Иллюстрация к «Рассказу Рыцаря», «Сочинения» Дж. Чосера, издание Кельмскотт-Пресс. 1896. Ксилография.



Ил. 11. Альбрехт Дюрер. Грехопадение. Первый лист серии «Малые Страсти». Около 1510. Ксилография. Национальная художественная галерея, Вашингтон.



Ил. 12. Н. К. Калмаков. Иллюстрация к сказке Н. Кронидова «Принцесса Лера».

и мухоморами) привычно отделяется от «мира людей» диагональю рухнувшего и обветшавшего ствола-руины (ил. 9)⁷.

Не менее последовательно отчерчено внутри леса пространство волшебных существ в иллюстрациях к «Василисе Прекрасной»: диагоналями деревьев, либо упавших (явление Красного солнышка и Ночи темной), либо согнутых бурей (День ясный). Эпицентр лесной мглы — изба лесной хозяйки, отделенная от Василисы двойной стеной из человеческих костей и «бесконечных» стволов деревьев, прямых и погнутых⁸.

Весьма редко лес-стена отступает вглубь, впускает в пейзаж небо. Но в иллюстрации к «Царевне-лягушке» лес сделал «шаг назад», хотя и опоясывает болото двойной стеной: светлой полосой тонкоствольных берез и, выше, темной каймой островерхих елей⁹. Что характерно, царевич и его лесная волшебная собеседница привычно разделены обломком березового ствола.

Увы, многочисленные последователи И.Я. Билибина, иллюстраторы XX — начала XXI века, такого рода деталей, композиционно и символически значимых, зачастую не замечали¹⁰. Влюбленные в старину Бёрн-Джонс и Билибин, независимо друг от друга, активно использовали и сознательно обновляли ряд архетипических композиционных схем («лес-стена», «лес-тьма»), обращались к содержательной связке «лес / место опасного странствия героя», сопоставимой с темой испытаний в жизни-странствии подверженных искушениям потомков Адама.

⁷ Перышко Финиста Ясна Сокола / Рис. И. Я. Билибина. СПб.: изд. Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1902. 12 с.: ил. С. 8.

⁸ Василиса Прекрасная / Рис. И. Я. Билибина. СПб.: изд. Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1902. 12 с.: ил. С. 3–6, 9.

⁹ Царевна-лягушка / Рис. И. Я. Билибина. СПб.: изд. Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1901. 12 с.: ил. С. 3.

¹⁰ Например: Русская азбука в рисунках Марины Ханковой. М.: Издательский дом Мещерякова, 2017. 72 с.: ил.



Ил. 13. Франц Юттнер. Иллюстрация к сказке «Белоснежка и семь гномов». 1905.

Разумеется, в понимании леса русским и английским художниками, помимо очевидных стилистических различий, наблюдаются и сущностные расхождения. Лес Билибина в иллюстрациях 1901–1903 годов — просторней и динамичней. Широта пространств ощутима в графической вязи четырехугольных рамок (островки леса соседствуют с селениями и часовнями на опушках, соединяются тропами и речками, реки выводят к морю), в делении лесного массива на полностраничных иллюстрациях на более и менее «дикие» участки, периодически преодолеваемые активно перемещающимися героями. Персонажи Бёрн-Джонса более мечтательны и меланхоличны, они, скорее, застывают на фоне четко разделенных зон, а скалы, лес и море редко соединяются в единый ландшафт.

Дремучий лес у английского графика больше напоминает кустарниковые заросли: даже при изображении рощи с мощными, кряжистыми стволами художник тщательно прорабатывает мотив завесы из сложно переплетенных ветвей. На второй иллюстрации к «Рассказу Рыцаря» из «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера (1896) благородные юноши предаются любовной тоске именно в таком окружении: один — в чаще, другой — на опушке. В шестой (заключительной) сцене¹¹ многие претерпевшие герои решаются на брачный союз, сплетая руки на фоне весьма драматичного пейзажа, близ гробницы погибшего от безответной любви рыцаря. Гробница окружена змеевидными плетениями мощных, расщепленных временем стволов (ил. 10). Связь подобного образа с мотивом «леса страстей» и, шире, земли после грехопадения, достаточно убедительна. Сюжет «Рыцари шиповника», неоднократно и в разных техниках разрабатывавшийся Бёрн-Джонсом, — наиболее известная сказочная вариация данной темы в английском символистском искусстве. В способе представления дремучих зарослей у художника имеются знаменитые предшественники и многообещающие последователи. Например, Альбрехт Дюрер и его гравюры с изображениями сцены «Грехопадения», в частности, первый лист серии «Малые Страсти» (около 1510, один из эстампов хранится в ГМИИ им. А.С. Пушкина¹²) (ил. 11). В дремучем лесу эдемской рощи изгибы шероховатых древесных стволов вторят движению змея-искусителя. В графике Обри Бёрдслея, вдохновлявшегося образами Бёрн-Джонса, эти стволы истончаются, трансформируются в гибкие стебли

¹¹ Works of Geoffrey Chaucer / Ed. by F.S. Ellis and W.W. Skeat. Hammersmith: William Morris at the Kelmscott Press., 1896. 554 p. P. 15, 30. URL: https://archive.org/details/worksofgeoffrey00chau_0 (дата обращения: 12.02.2022).

¹² URL: http://germanprints.ru/reference/series/small_passions_durer/index.php (дата обращения 05.03.2022)



Ил. 14. Гюстав Доре. Иллюстрация к сказке «Мальчик-с-пальчик» Ш. Перро. 1867. Ксилография.

терния, шиповника, чертополоха и их фантастических гибридов. Мотив с невысокими арками из голых, утыканных шипами стеблей у Бёрдслея впервые прозвучал как символический в рисунке «Тангейзер» (1891, тушь, гуашь; Национальная галерея, Вашингтон), затем был переработан и неоднократно использовался в заставках и полностраничных иллюстрациях книги «Смерть Артура» Томаса Мэлори (1893–1894)¹³. В заострении контраста между благоухающими цветами и острыми шипами исследовательнице Клэр Нилсон виделось отражение «одной из центральных тем творчества Бёрдслея», «конфликта между плотской и духовной любовью» [Nielson, p. 27]. Таким образом, мотив, пусть и в несколько декадентском ключе, развивал темы «волццов и терниев», «леса грехов» — с одной стороны, «леса любви» — с другой. Характер плетения стеблей и ветвей напоминает об узорах англо-ирландской миниатюры VII–VIII веков, он отличен от вертикальных ритмов прямоствольных лесов И.Я. Билибина.

Впрочем, в книжной графике русского модерна подобному типу представления образительного мотива чащи обнаруживаются определенные созвучия. Кустарниковые заросли Бёрн-Джонса и кельтские плетения смертоносной лозы Бёрдслея сопоставимы, в частности, с решениями Николая Константиновича Калмакова. Особенно эффектна в этом контексте одна из иллюстраций к авторской сказке «Принцесса Лера» (1911)¹⁴, написанной, вероятнее всего, самим художником под псевдонимом Николай Кронидов. «Кельтская» рама-виньетка обрамляет сцену с плывущей на спине фантастической рыбины принцессой. Она собрана из фигур, преследующих девицу «лешенят» (ил. 12). Изображены они непривычно — в виде змеевидных драконов, порождаемых волнами

¹³ Malory, T., *Sir. Morte Darthur. The birth, life, and acts of King Arthur: of his noble knights of the Round table their marvellous enquests and adventures the achieving of the San Greal and in the end le morte Darthur with the dolourous death and departing out of this world of them all.* [London]: J. M. Dent, 1893–94.

¹⁴ Кронидов Н. Принцесса Лера / Рис. Н. Калмакова; хромолитография О. Д. Бороздина. СПб.: Издание автора, 1911. 40 с.: ил. С. 23.

и оплетающих изломанные и шершавые ветви «мертвых» деревьев на берегу. Змеевидные корни деревьев «кусают» и оплетают не только почву, но и друг друга.

Мотив прямоствольного леса–стены в виде шеренги обрезанных рамой древесных колонн, над кронами которых не видно неба, в свою очередь, привлекал не только русских и английских графиков. В качестве примеров можно упомянуть иллюстрацию к сказке «Белоснежка и семь гномов» немецкого мастера Франца Ютнера (1905) и композицию норвежца Кая Нильсена к сборнику сказок «На восток от солнца, на запад от луны» (1914) [Tatar 2002, pp. 84, 192]. Первобытная северная чащоба на иллюстрации Кая Нильсена становится замкнутым универсумом, без начала и конца, лишенным входа и выхода. Пятачок лужайки, где в скорбной позе замерла героиня, обступили сосны–великаны, стражи лесного сумрака, то ли защищая, то ли «запирая» плачущую девицу в пространстве лесного иномирья. За могучими столпами–стволами, мощно возносящимися вверх и вытесняющими небо, виднеются такие же стволы, истончившиеся благодаря своей отдаленности, скрывшие горизонт и не пропускающие ни единого луча света. В иллюстрации же Франца Ютнера (ил. 13) запечатлено не минутное отчаяние героини, но энергичная попытка спастись, укрыться от злых людей в пугающе не-человеческом лесном пространстве. Лис, волк и белочка застыли в естественной для себя среде обитания, наблюдая за беглянкой. Деревья с обрезанными верхней границей иллюстрации кронами склонны смыкаться в стену, как у Билибина и у Нильсена, но за спиной у бегущей Белоснежки обнаруживается просвет. Темная, сумрачная зелень сменяется золотисто–изумрудной, над песчаной дорогой с удаляющимся прочь охотником виднеется силуэт королевского замка.

Тропа, горизонт, ярус корней в лесном пейзаже романтиков и в книжной графике рубежа XIX–XX веков. Возвращаясь к традициям изображения пейзажа в живописи периода интернациональной готики и Возрождения, стоит отметить, что глухой лес без тропы (траектории преодоления), без неба и горизонта (ориентира и связующего звена между небом и землей) изображался крайне редко. Прославленный пример отражения антиклассического, кельто–германского восприятия природы, древних «навязчивых страхов» в сочетании с зачарованностью магическими силами природных стихий [Кларк 2004, с. 92–93] — «Битва с драконом Святого Георгия» Альбрехта Альтдорфера (1510, Старая Пинакотекa, Мюнхен). Но и здесь лес не «самодостаточен» (в отличие от соснового бора Нильсена или леса Бабы Яги Билибина). Правда, большую часть композиции заполняют башнеобразные деревья–великаны, их кроны переплетаются и трепещут, разрастаются в стороны и уходят вверх, внезапно прерываясь рамой, плотной массой обступают крошечного всадника. Но буйные заросли вокруг Святого Георгия солнечней и жизнерадостней, а в просвете между стволами, почти на уровне головы святого воина, открывается кусочек сияющей панорамы: море, горы, небо. Это не случайность, а закономерность. Фольклорное, языческое понимание леса в европейском искусстве XV–XVI веков, если и присутствует подспудно, то растворяется в гимне природному миру как величественному и прекрасному Божьему творению, включенному в панораму «всеенского» пейзажа (о его семантике подробнее см.: Соколов 2002).

В иллюстрации рубежа XIX–XX веков вопрос «открытости / закрытости» лесного пространства относительно «божьего мира» и «мира людей» обуславливается иными причинами, несет в себе как старые, так и новые смыслы. У И.Я. Билибина, Ф. Ютнера, К. Нильсена лес — граница между мирами и пространство преодоления. Из родимого дома (царского замка, купеческих палат и т. д.) путь героя пролегает через волшебный лес к суженой или суженому, в заморское царство, отчину избранника или место его пленения. Соответственно, изображение опушки леса, раскрывающегося в культурный ландшафт, связано именно с темой пути. Дикий характер лесного иномирья у выше-названных графиков интуитивно подчеркивается отсутствием внутренних, то есть проложенных внутри леса, троп.

Мотив тропы, ее решительное противопоставление глухой чаще — тема, активно переосмысляемая, а порой и сознательно отвергаемая символизмом. В картине Каспара Давида Фридриха «Стрелок в лесах» (1813–1814, частное собрание) тропа иллюзорна, но светлое пятно поляны с пеньками обрубленных дровосеком стволов вкупе с треугольником облачно–переменчивого неба решительно намечают движение вглубь,



Ил. 15. Н.К. Рерих. Иллюстрация к пьесе М. Метерлинка «Слепые». 1906–1907. Фотомеханическое воспроизведение рисунка пером и кистью.

хотя бы одинокий путник и застыл в сомнениях. Отринув колебания, решительно уводят вереницу детишек по белой тропе в черноту леса жестокосердные дровосек и мачеха (вспомним в этой связи иллюстрацию к сказке «Мальчик-с-пальчик» Гюстава Доре¹⁵, оказавшего значительное влияние на развитие фантазийных принципов мышления у русских художников-символистов) (ил. 14).

Упомянутая иллюстрация — одна из наиболее выразительных композиций сборника 1867 года: гигантские «колонны» древесных стволов смыкаются в сумрак, готовый поглотить муравьиного масштаба людские фигурки. Но, заметим, в древесной чащобе Доре почти всегда проложена дорога или тропа. Между 1867 и 1869 годами лондонское издательство Эварда Моксона публикует оформленные Доре «Идиллии Короля» Альфреда Теннисона. И в этих иллюстрациях опасностям леса решительно противопоставят дорога, замок, стены города¹⁶.

Иным способом взаимодействуют тропа и лес в символистских по своему характеру рисунках Обри Бёрдслея к «Смерти Артура» (1893–1894). Черная заливка туши эффектно и лаконично передает идею темноты лесного иномирья. Мотив дороги в полноформатных иллюстрациях Бёрдслея звучит внятно, но не доминирует. Белая лента тропы ведет Мерлина и юного Артура через лес к Озерной Деве, она же маячит за склоном холма, стремясь поскорее увести Ланселота прочь, уберечь его от опасной любви колдуньи Хелависы или козней Морганы Ле Фей¹⁷. Женское начало оказывается соотносено с темной чащей [Мишачева, Шляпникова 2021, с. 333, 337] и противопоставлено

¹⁵ [Perrault, C.] Les contes de Perrault / Dessins par Gustave Doré; préface par P.-J. Stahl. Paris: J. Hetzel, 1867. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54186157/f52.item.r=Les%20Contes%20de%20Perrault%20Gustave%20Doré%20Le%20petit%20Poucet> (дата обращения: 12.01.2023).

¹⁶ Tennyson, A. Idylls of the King / Ill. by Gustave Doré. London: Edward Moxon, 1868. P. VIII, 107, 49, 84, 41, [37] p. de pl. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91055648/f1.planchecontact> (дата обращения: 12.01.2023). Из современных изданий см.: Dore 1995, p. 5, 7, 20, 22.

¹⁷ Malory, T., Sir. Morte Darthur. The birth, life, and acts of King Arthur: of his noble knights of the Round table their marvellous enquests and adventures the achieving of the San Greal and in the end le morte Darthur with the dolourous death and departing out of this world of them all. [London]: J.M. Dent, 1893–94. V. 1. URL: <https://archive.org/details/TheBirthLifeAndActsOfKingArthur2>. Between pages 46 and 47, 212 and 213, 450 and 451. URL: <https://archive.org/details/TheBirthLifeAndActsOfKingArthur2> (дата обращения: 12.02.2023). Из современных изданий см.: Beardsley 2001, p. 3, 12, 20.



Ил. 16. И. Я. Билибин. Иллюстрация к сказке «Белая утка». 1902, издана в 1903.

светлому пути, уводящему к открытым пространствам, к городу и замку. Если герои Доре представляли перед читателем энергично сражающимися и целеустремленно преодолевающими пространство леса, то у Бёрдслея лишь на нескольких заставках рыцари (безуспешно) пытаются пробиться сквозь заросли и всего пару раз вступают в битву. Меланхолические юноши в латах и прекрасные дамы впадают в томную задумчивость, останавливаются в мечтательной нерешительности на границе темного леса-сада, там, где уже виден кусочек белого неба и линия горизонта. Следует отметить, что непреодолимость леса-стены, границы между мирами, была экспрессивно выражена уже в раннем карандашном рисунке Обри Бёрдслея «Гамлет, следующий за призраком отца» (1892–1893, Британский музей, Лондон).

В русской графике образ «пленяющего» леса, замкнутого и глухого лесного пространства, эффектно запечатлен в одной из заставок Николая Константиновича Рериха к пьесе Мориса Метерлинка «Слепые». Композиция, нарисованная пером и кистью, в фотомеханическом воспроизведении обретает подчеркнутое сходство со старинными черно-белыми ксилографиями [Гутт 1978, с. 96–97]. Заметны в ней и черты модерна. Слепые, шестеро мужчин и шестеро женщин, потерянные души, оказавшиеся в «северном лесу под высоким звездным небом», в центре безмолвного круга — умерший поводырь, «окутанный ночным мраком... дряхлый священник» (пер. Л. Вилькиной)¹⁸. Над неуклюжими, с едва намеченными лицами фигурами высится стена древесных стволов, белоснежных, либо «посеребренных» черным пунктиром. Справа — овраг, слева — зыбкая надежда, зрячий младенец на руках у одной из героинь. Черный однотонный сумрак привычно (для данной модели пейзажа) вливается в щели между стволами, лишь над оврагом мерцает точечная россыпь звезд (ил. 15). Лес зловещ, атмосфера тягостна.

¹⁸ Метерлинка, М. Сочинения: В 3-х т. [Драмы] / Рис. Н. К. Рериха; предисл. Н. Минского, З. Венгеровой и В. Розанова. СПб.: М. В. Пирожков, [1907]. Т. 1. С. 184.



Ил. 17. Вильям Дегув де Нункве. В лесу, или Лесной интерьер. 1894. Пастель. 28 × 58. Музей Школы Нанси, Нанси.

Хотя композиция иллюстрации отчасти сопоставима с построением картины французского символиста Поля Серюзье «Бретонки. Воссоединение в Священном лесу» (1891–1893, частное собрание), общая таинственность сцены имеет принципиально иную эмоциональную окраску. У Серюзье фигуры не разобщены, но объединены неким лесным тайнодействием, а «колонны» осенних безлистных деревьев, контрастные золотистой (осенней) земле, не выглядят угрожающими. Еще более радостен строй полотна Мориса Дени «Фигуры в весеннем пейзаже, или Священная роща» (1897, Государственный Эрмитаж). Здесь лес-стена расступается, высвобождая уютный круг поляны, свет и воздух свободно проникают в розовеющий массив лесной чащи, золотистый луг благодарно впитывает и отражает свечение небольшого фрагмента видимого неба.

Нельзя не заметить, насколько важны для лесного пейзажа «присутствие / отсутствие» тропы, горизонта, неба (как источника света и отдаленного указания на конечность лесного иномирья). В трех вышеупомянутых сценах (у Рериха, Серюзье и Дени) нет и намек на тропу, персонажи пребывают — а не действуют — в замкнутом и таинственном пространстве. Отсутствие неба в иллюстрации Николая Рериха усиливает напряженность противопоставления человека миру, белых древесных стволов — космической тьме. У Поля Серюзье, скорее, передана отрешенная созерцательность тайного обряда. В картине Мориса Дени фрагмент видимого неба над потаенной лесной лужайкой возвращает зрителя к пейзажной концепции Северного Возрождения: девственный, первозданный и «дикий» лес как часть вселенской панорамы божьего мира.

Конечно, многое здесь зависит от субъективного восприятия и контекста, который можно было бы расширить другими примерами. Однако на данном этапе смысловых обобщений для нас важно отметить, что оттеснение зарослями неба на периферию композиции, иногда вплоть до полного его исчезновения, лишает пейзаж пространственной глубины, в определенном смысле стесняет дыхание. Интересной композиционной альтернативой романтическим высям и далям в искусстве рубежа XIX–XX веков становится перевернутое небо водной глади. В камерной графике «Смерти Артура» Бёрдслея лес оживлен ручьями и миниатюрными озерцами, лужицами белого серебра. Их зеркальная поверхность чаще всего ничего не отражает («Как король Марк нашел сэра Тристрама»), но при этом освежает, разряжает повествование о глухой «черной» чаше [Beardsley 2001, p. 19]. Сохраняющий приверженность ряду реалистических и романтических идей И.Я. Билибин создает эффектный, но не столь чуждый трехмерной пространственности образ встречи древесной и водной стихий. В иллюстрации к сказке



Ил. 18. А. Н. Бенуа. Иллюстрация «Лес / луна» из «Азбуки в картинках» Александра Бенуа. 1904.



Ил. 19. Артур Рекхэм. Иллюстрация к сказке Дж. М. Бари «Питер Пэн в Кенсингтонском саду». 1906.

«Белая уточка» в самом сердце хвойной чащи укрыто озеро¹⁹. На переднем плане художник изобразил верхушки мощных елей, на заднем — основания стволов и жиденькую поросль древесного молодняка. Верх и низ причудливо, но при этом вполне реалистично соединяются в отражении, силуэт темной еловой стены опрокинут в воду и подернут легкой зыбью, дополнен синевой отразившегося в озере неба (ил. 16). Лес в данном случае мифологически таинственен, даже грозен своей непроницаемостью: небо над ним возможно увидеть лишь в отражении. Так некогда взирал Персей на неуправляемую стихию природы, олицетворяемую Медузой Горгоной. То, что для Билибина данный мотив далеко не случаен, но ценен и любим, подтверждается живописной версией образа («Ручей», 1917, акварель, графитный карандаш, ГРМ). Пространственное построение и образный смысл пейзажа, в данном случае, ближе к символистскому, а не к романтическому — лесная стена, граница иномирья удвоена уходящим вниз отражением хтонического мира.

После достаточно длительного периода (Возрождение, Новое время) господства панорамного, ориентированного на горизонт и горизонтально протяженного пейзажа в европейском искусстве XIX века намечается своего рода движение вспять, оживление интереса к древней — ярусной — модели природного космоса. Вклад реалистического искусства здесь не менее значим, нежели поиски искусства романтического. В начале столетия Джон Констебл пишет этюды: отдельно — облачного неба, отдельно — древесных стволов. Чрезвычайно убедителен образ лесного непроходимого бурелома в живописи и графике Ивана Ивановича Шишкина (например, этюд маслом «Лес. Шмецк близ Нарвы», 1888, ГРМ). Это реалистическая версия все того же *леса-без-неба*, то есть леса корней и стволов. В композициях символистов он будет трактоваться подчеркнуто таинственно, с намеком на некие духовные прозрения и уход от современной цивилизации в архаическую природность. Глухое, застывшее пространство, гнетуще-сладостное безмолвие уходящей в бесконечность колоннады стволов, токи древесных соков, жилами корней вытягиваемые из земли и устремляющиеся в невидимую взору высь — впечатляющий образ бельгийского символиста Вильяма Дегува де Нункве («В лесу, или Лесной интерьер», 1894, пастель, Музей Школы Нанси, Нанси) (ил. 17). *Лес-сад* Яна Тооропа ближе к модели «стены-из-зарослей» («Новое поколение», 1892, Музей Бойманса ван Бенингена, Роттердам). Древесно-травяные ритмы здесь не линейно вертикальны (*лес-стена стволов*), но подобны бесконечному плетению арабесок (*лес-заросли*). И вновь особое внимание

¹⁹ Сестрица Аленушка и братец Иванушка. Белая уточка / Рис. И. Я. Билибина. СПб.: изд. Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1903. 12 с.: ил.



Ил. 20. М. М. Щеглов. Иллюстрация к сказке Н. Г. Шкляра «Летняя сказочка про малюточек под елочкой и лесного шпыря про листвянок и дуплянок, лесовичков, моховичков и про весь народ мурзиличий».



Ил. 21. Сибилл фон Олверс. Иллюстрация к сказке «Лесная царевна».

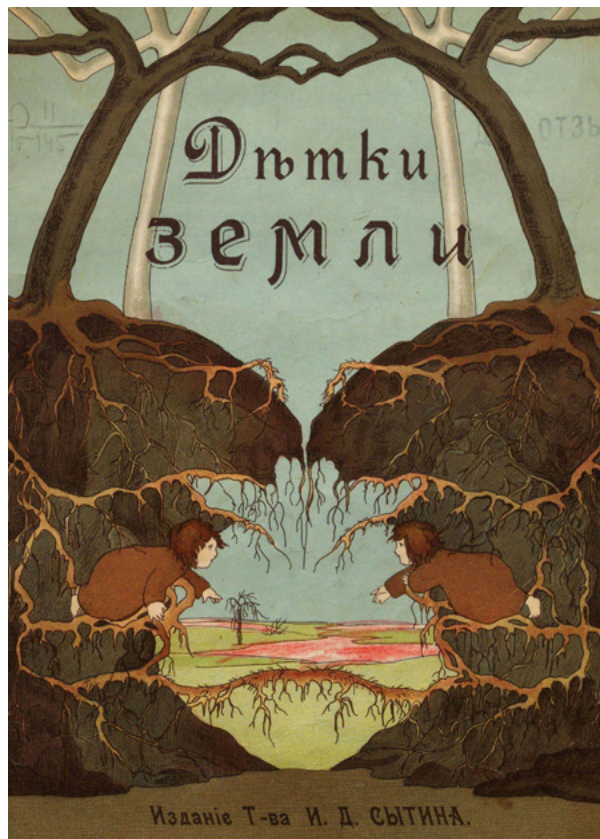
уделено нижнему ярусу леса. Сеть из корней, подобие кровеносной системы древесных зарослей, пронизывает и оплетает почву, питает волнистые потоки стволов и листья.

Влечение европейской культуры рубежа веков к «корням», к которым можно отнести не только христианскую традицию, но и древние восточные культы и национальные варианты языческой древности, вполне созвучно возрождению интереса к до-пейзажным, знаково-орнаментальным, ярусным моделям Природы-космоса (подробнее об этом: Мишачева 2021, с. 43). Хтонические существа, с которыми соотносили подземный ярус («нижние воды»), — это не обязательно змеи и драконы, как в композиции «Персей» Бёрдслея (1891, фотомеханическая печать, Музей Виктории и Альберта, Лондон) или в вышеописанной иллюстрации Н. К. Калмакова к «Принцессе Лере». К примеру, на иллюстрации к букве Л из «Азбуки в картинках» Александра Бенуа²⁰ 1904 года в просвете чуть расступившихся стволов луна удивленно взирает, как у корней деревьев-великанов, крадучись, снуют сатиры, выглядывает из дупла дриада, на клонящемся к земле сухом стволе примостился обезьяноподобный леший (ил. 18).

Из числа прославленных английских графиков особое внимание волшебному лесу и ярусу корней уделял Артур Рэкхем [Верижникова 2005, с. 112]. В иллюстрациях к сказке Джеймса Мэтью Барри «Питер Пэн в Кенсингтонском саду» (1906)²¹ Рекхэм, очевидно, увлечен изображением подземных туннелей и комнат; это ближе к архаичному фольклорному представлению о холмах фей, чем спрятанный в городском парке дворец из «волшебного невидимого стекла», описанный Барри. Старики и старушки «малого народца», большеголовые, тонконогие, с непропорционально большими ступнями эльфы-мальчишки — несомненное порождение «древопущи» (ил. 19). Оживают и деревья — с жутковатыми носатыми мордочками, жестикулирующие ветками-руками, и хромельные, с лысыми макушками саженцы.

²⁰ Азбука в картинках Александра Бенуа / А. Н. Бенуа. СПб.: [изд. Экспедиции заготовления Государственных бумаг], 1904. [34] с.: ил.

²¹ Из современных русских изданий: Барри Дж. М. Питер Пэн в Кенсингтонском саду / Ил. А. Рэкхема. М.: Издательский Дом Мещерякова, 2010. 216 с.: ил.



Ил. 22. Сибилл фон Олверс. Обложка книги «Детки Земли» / «Etwas von den Wurzelkindern». 1906 (немецкое издание), 1912 (русское издание).



Ил. 23. Сибилл фон Олверс. Иллюстрация к сказке «Детки Земли». Хромолитография.

Определенное сходство с древесно–корневым миром Рекхэма обнаруживается в иллюстрациях Михаила Михайловича Щеглова к книге Н.Г. Шкляра «Летняя сказочка про малюточек под елочкой и лесного шпыря, про листвянок и дуплянок, лесовичков, моховичков и про весь народ мурзиличий»²². Разнообразные представители лесного народца, как и у Рэкхема, внешне сродни сухим веточкам, грибам и корявым корням (ил. 20). Михаил Щеглов — уроженец Самары, в 1906 году окончивший Строгановское художественное училище, в 1911 посетивший Европу (Германию, Австрию, Италию) и достаточно активно сотрудничавший с книжными издательствами [Исаева 2020].

В текстовом и иллюстративном образе потерявшихся в лесу белокурых малюток, героев «сказочки», хорошо ощутима традиция позднего бидермайера, добротна и даже элегантно подхваченная на рубеже столетий Елизаветой Бём (Россия), Сибилл фон Олферс (Пруссия), Эльзой Бесков (Швеция) и другими. Некоторые из сочиненных и нарисованных Сибилл фон Олферс историй созвучны стержневому сценарию иллюстративных повествований Рэкхема и Щеглова. Детям, «невинным душам», зримо открывается потаенная жизнь леса и лесных духов, наземный и подземный ярусы. В изданной в Штуттгарте в 1906 году книге «Муммельхен и Пуммельхен, кроличья история в семи картинах» («Mummelchen und Pummelchen, Eine Hasengeschichte in sieben Bildern») пара потерявшихся в лесу бесконечных стволов крошек находит приют в кроличьем гнезде. Книги автора из Восточной Пруссии привлекли внимание российских издателей. В 1910 году Иосиф Кнебель публикует стихотворный перевод «Лесной царевны» с авторскими иллюстрациями художницы (имена Сибилл фон Олферс и переводчика указаны не были)²³. Главная героиня — милое дитя с золотистыми волосами. У нее «вместо зеркал — ручей, умыванье — роса, а служаночки — крошки-росинки»; с ней играют и рассказывают ей сказки дети-грибы и т. д. (ил. 21). Сюжетные и визуальные мотивы «Кроличьей истории» и «Лесной царевны» предвосхищают сцены, описанные Н.Г. Шкляром и запечатленные М.М. Щегловым. В иллюстрациях Михаила Щеглова менее заметна

²² Шкляр Н.Г. Летняя сказочка про малюточек под елочкой и лесного шпыря, про листвянок и дуплянок, лесовичков, моховичков и про весь народ мурзиличий. М.: Д.И. Тихомиров, 1911. 39 с.: ил.

²³ Лесная царевна: [Сказка в стихах]. М.: И. Кнебель, [1910]. 11 с.: ил.



Ил. 24. Филипп Отто Рунге. Утро (первая версия). Холст, масло. 109 × 85,5. Кунстхалле, Гамбург.



Ил. 25. И. Я. Билибин. Иллюстрация к сказке «Василиса Прекрасная». 1900, издана в 1902.

бидермайеровская умиленность, более ощутимо созвучие рэкхемовскому гротеску. Упомянутые книги сближает сюжетный мотив с обретением детьми временного приюта в волшебном-природном мире.

Иной ракурс темы раскрыт Сибилл фон Олферс в книге «Кое-что о детях-корнях» («*Etwas von den Wurzelkindern*», текст и иллюстрации автора): в образе детей представлены природные элементы. В 1912 году под шапкой «Детки Земли», в переводе-пересказе В.А. Смирнова, книга была опубликована «Товариществом И.Д. Сытина»²⁴. Эпохе модерна была идейно близка череда сезонных превращений: дети-корни спят, пробуждаются ото сна, шьют себе яркие одежды, «прорастают» в верхний мир яркими цветами (правда, на иллюстрациях Сибилл фон Олферс они, скорее, просто играют меж цветов) и, наигравшись, возвращаются в оплетенный корнями сумрак пещеры «матушки земли». В «книжных» образах леса начала XX века «горизонтальный» пейзаж все чаще отодвигается на задний план, оттесняется на периферию. На обложке (ил. 22) и в четырех из восьми полностраничных иллюстраций «деток земли» половина изображения — пещера, срез земли, оплетенный корнями, питающими спящие безлистые деревья. В летних сценах напомним о нижнем ярусе становится орнаментальная рама: это растения, из глубин тянущие свои стебли и соцветия вверх, к солнцу — а в нижней горизонтали они как бы срastaются корнями, вплетают их в единую систему подземных сил (ил. 23).

Предвосхищение подобного рода «космогонических» композиций — работы немецкого романтика Филиппа Отто Рунге: цикл офортов «Времена суток» (1807, Гравюрный кабинет, Кунстхалле, Гамбург, а также Гравюрный кабинет, Государственные художественные собрания Дрездена), картина «Утро (первая версия)» (1808, Кунстхалле, Гамбург). Иконография «рисованных» рам, органично входящих в образный строй произведений и обрамляющих горизонтально протяженный, панорамный пейзаж, развивается согласно варьируемой, но условно общей модели. В «Утре» корни, согреваемые подземным теплом, прорастивают стебли, огненные соцветия трансформируются в небесные лилии, возносящиеся к облакам и бесплотным ангельским силам (ил. 24). Подобные решения достаточно активно используются в немецкой графике XIX века, вдохновляют мастеров

²⁴ Детки земли: [Сказка] / [Смирнов]. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1912. [20] с.: ил.

позднего романтизма, символизма и модерна (например, «цветы на полях» графических серий Макса Клингера, Генри Фогеллера).

В России последовательно и своеобразно мотив растительной рамы иллюстрации разрабатывал И.Я. Билибин. Т. Ф. Верижникова упоминает о возможных рефлексах влияния «кружевного строя» графики Генри Фогеллера на творчество русского мастера [Билибин 2011, с. 24]. Думается, что немецкие графики (и та же Сибилл фон Олферс) все же заметно ближе к традиции Филиппа Отто Рунге: узорчатые рамы Ивана Билибина почти никогда не показывают растение от корней до соцветия, с порхающими над ним насекомыми. Иначе говоря, они чужды мотиву «разделения / перетекания» растительной жизни из яруса в ярус. Их архитектоника, скорее, сродни домостроительству, резьбе ворот и наличников, с четким разделением горизонтали и вертикали.

Выполненные на стыке реализма и модерна, детальной достоверности и линейной стилизации, лесные «микромотивы» Билибина в ряде случаев еще и символичны, в той степени, в которой раскрывают и углубляют смысл сказочного повествования. Вокруг сумрачной лесной усадьбы Бабы Яги на раме иллюстрации — ни единого цветка, но «до самого неба» разрастается грибница («Василиса Прекрасная»). Б.М. Соколов [Соколов 2020, с. 12] обращает внимание на россыпь огненного клевера под ногами у увиденного Василисой чудесного всадника — Солнца Красного, указывает на связь цветочного мотива нижней рамы (белый клевер) с образом дня, тогда как цветки иван-да-марьи вверху могли символизировать чередование золотистого света дня и сумерек (ил. 25)²⁵. С точки зрения анализа композиционно-пространственной модели важнее иное.

С одной стороны, в вынесении лесного микромира «на поля» в очередной раз обнаруживается удивительное единодушие мастеров позднего средневековья, романтизма и модерна. И решения Рунге, и цветочные поля книжной иллюстрации рубежа веков не просто перекликаются, но непосредственно восходят к рубежной по отношению к средневековью и Возрождению традиции иллюминирования рукописей XV века. Именно тогда готические «отростки» инициалов окончательно слились в полноценную четырехугольную раму, с иллюзорной убедительностью украшавшуюся цветами, пестрокрылыми птицами и бабочками. Однако, между романтическим вариантом рам Рунге и обрамлениями композиций рубежа XIX–XX веков обнаруживается и немало-важное различие. Дали панорамного пейзажа полотна «Утро» Рунге обрамляла небесная канва. Пейзажи волшебного леса в иллюстрациях мастеров модерна, будь то Обри Бёрдслей или И.Я. Билибин, очень часто лишены не только далей, но и высей.

Тяготение стиля модерн к декоративной плоскости, средневековой линейности — не единственная причина сближения разновременных образов, значимы и смысловые созвучия. Образ волшебного, дикого леса, в определенном смысле наследуемый из позднего средневековья и Возрождения (лес-стена, лес-заросли, вместилище таинственной и опасной мглы, лес, в котором путник-зритель теряет ориентиры тропы и горизонта), в искусстве модерна лишь отчасти совпадает со своей романтической пред-версией. Характерные элементы «старой / новой» пространственной модели: стена стволов с обрезанными верхушками или кустарниковая непроходимая «завеса»; скрытый — тьмой в щелях между стволами — горизонт. В диалоге с романтизмом вырабатываются новые решения; замкнутость, углубленная сосредоточенность, молчаливая скрытность потаенного мира — качества, видимые О.С. Давыдовой в символистском образе парка [Давыдова 2014а, с. 234], — еще интенсивней проявляются в лесном пейзаже.

В предельно обобщенном виде новизной данной модели, складывающейся в эпоху модерна, можно считать подчеркнутую замкнутость, ослабление связей с внешним пространством пейзажа, при усилении интереса к хтоническому и древнему. При этом семантическое поле искусства христианского средневековья может быть определенным образом видоизменено, но отнюдь не обесценено. Тернии земли изгнания вне пределов эдемских плавов перетекают в фольклорные чаши северного леса. Они по-прежнему могут ассоциироваться с дебрями человеческих страстей (Э. Бёрн-Джонс, О. Бёрдслей), в память о Рождестве (Филиппо Липпи) даровать приют невинным душам (Сибилл фон Олферс, М.М. Щеглов) и, уподобляясь границе сказочного иномирья, раздвигать стену

²⁵ Василиса Прекрасная / Рис. И. Я. Билибина. СПб.: изд. Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1902. 12 с.: ил. С. 4.

стволов и терний перед отправившимся в путь героем (И.Я. Билибин). Представляется, что избранные примеры книжной иллюстрации рубежа XIX–XX веков прочерчивают связи между формой и вариативным «историческим» содержанием образа первозданного, «дикого» леса достаточно наглядно.

Литература

1. Билибин 2011 – Иван Билибин: Альбом / Т. Ф. Верижникова. СПб., 2011.
2. Верижникова 2005 – Верижникова Т. Ф. Искусство книги Англии второй половины XIX – начала XX века: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. СПб., 2005.
3. Голынец 1970 – Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике / Ред.-сост., авт. вступит. статьи и коммент. С. В. Голынец. Л.: Художник РСФСР, 1970.
4. Гутт 1978 – Гутт И. А. Н. К. Рерих и драматургия Метерлинка // Н. К. Рерих: Жизнь и творчество: сб. ст. / НИИ теории и истории изобразительного искусства Академии художеств СССР. М., 1978. С. 96–104.
5. Давыдова 2014а – Давыдова О. С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М., 2014.
6. Давыдова 2014б – Давыдова О. С. Концептуальный модерн: Слово – Образ – Место. М., 2014.
7. Исаева 2020 – Исаева Л. Ю. К 135-летию со дня рождения Михаила Михайловича Щеглова // Томский областной художественный музей. [Электронный ресурс] URL: <http://artmuseumtomsk.ru/page/368>
8. Кларк 2004 – Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб., 2004.
9. Махов 2014 – Махов А. Е. Эмблематика: макрокосм. М., 2014.
10. Махов 2017 – Махов А. Е. Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков. Тула, 2017.
11. Мишачева 2021 – Мишачева И. В. Образ древа Жизни в европейском и русском искусстве рубежа XIX–XX вв. // Христианская культура и славянский мир: сб. ст.; ред.-сост. А. К. Коненкова, С. И. Михайлова. М., 2021. С. 42–62.
12. Мишачева, Шляпникова 2021 – Мишачева И. В., Шляпникова А. П. Волшебный лес в иллюстрациях Обри Бёрдслея к «Смерти Артура»: семантика образа и его русское «эхо» // Вестник славянских культур. 2021. Т. 62. С. 325–343.
13. Поленов, Поленова 1964 – [Поленов В. Д., Поленова Е. Д.] Василий Дмитриевич Поленов и Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников / Сост. и авт. вступ. ст. Е. В. Сахарова. М., 1964.
14. Словарь 2005 – Словарь библейских образов / Под общ. ред. Л. Райкена, Д. Уилхойта, Т. Лонгмана. СПб., 2005.
15. Соколов 2022 – Соколов Б. М. Сады Серебряного века. Литература. Живопись. Архитектура. М., 2022.
16. Соколов 2002 – Соколов М. Н. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М., 2002.
17. Соколов 2019 – Соколов М. Н. Сад. Буря. Тьма. О символике природы в искусстве Нового времени. М., 2019.
18. Текст 2017 – Текст о тексте. Интервью с переводчиками «Золотой легенды». [Электронный ресурс] URL: http://voxmediaeavi.com/2017/10/08/interview_legenda_aurea/
19. Фома Аквинский – Фома Аквинский. «Сумма теологии». Вопрос 102 [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/summa-teologii-tom-1/>
20. Beardsley 2001 – Beardsley's Le Morte Darthur: Selected illustrations. Mineola, New York, USA, 2001.
21. Chaucer 2017 – The Works of Geoffrey Chaucer. The William Morris Kelmscott Chaucer. With Illustrations by Edward Burne-Jones, Introduction by J. T. Winterich, Mineola, New York, USA, 2017.
22. Doré 1995 – Doré, s illustrations vor *Idylls of the King*. Mineola, New York, 1995.
23. Nielson – Nielson C., Melly, G., The Spirit of Beardsley, New York, s. a.
24. Tatar 2002 – Tatar M. The Annotated Classic Fairy Tales. New York; London, 2002.

References

1. *Ivan Bilibin*, (2011) [Ivan Bilibin]: Album, Compiled by Verizhnikova, T. F., Aurora Art Publishers, St Petersburg, Russia.
2. Verizhnikova, T. F. (2005), *Iskusstvo knigi Anglii vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka* [The art of the book of England in the second half of the 19th – early 20th century]: a textbook for students of higher education institutions, State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin, St Petersburg, Russia.
3. [Golynecz S. V.] (1970), *Ivan Yakovlevich Bilibin. Statyi. Pisma. Vospominaniya o khudozhnike* [Ivan Yakovlevich

Bilibin. Articles. Letters. Memories of the artist], Ed., compiled by S. V. Golynets, Khudozhnik RSFSR, Leningrad, Russia.

4. Gutt, I. A. (1978), "N. K. Rerikh i dramaturgiya Meterlinka" [N. K. Roerich and the dramaturgy of Maeterlinck], *N. K. Rerikh: Zhizn i tvorchestvo*. Digest of articles, Institute of Theory and History of Fine Arts of the Academy of Arts of the USSR, Izobrazitelnoe iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 96–104.

5. Davydova, O. S. (2014), *Ikonografiya moderna. Obrazy sadov i parkov v tvorchestve khudozhnikov russkogo simvolizma* [Art Nouveau iconography. Images of gardens and parks in the works of Russian Symbolist artists], BooksMArt, Moscow, Russia.

6. Davydova, O. S. (2014), *Kontseptualny modern: Slovo – Obraz – Mesto* [Conceptual Modern: Word – Image – Place], BooksMArt, Moscow, Russia.

7. Isaeva, L. Yu. (2020), *K 135 letiyu so dnya rozhdeniya Mikhaila Mikhaylovicha Shcheglova* [For 135 years since the birth of Mikhail Mikhailovich Shcheglov], Tomsk Regional Art Museum, Russia (URL: <http://artmuseum-tomsk.ru/page/368>).

8. Klark, K. (2004), *Peyzazh v iskusstve* [Landscape into art], Azbuka-klassika, St Petersburg, Russia.

9. Makhov, A. E. (2014), *Emblematika: makrokosm* [Emblematics: macrocosm], Intrada, Moscow, Russia.

10. Makhov, A. E. (2017), *Realnost romantizma. Oчерki dukhovnogo byta Evropy na rubezhe XVIII–XIX vekov* [The Reality of Romanticism. Sketches of the spiritual life of Europe at the turn of the CHI and the Fiftieth Century], Akvarius, Tula, Russia.

11. Mishacheva, I. V. (2021), "Obraz dreva zhizni v evropeyskom i russkom iskusstve rubezha XIX–XX vv." [The image of the tree of life in the European and Russian art of the 19th–20th centuries], *Khristianskaya kultura i slavyansky mir*: Digest of articles, ed. by A. K. Konenkova, S. I. Mikhailova, Moscow, Russia, pp. 42–62.

12. Mishacheva, I. V., Shlyapnikova, A. P. (2021), "Volshebny les v illyustratsiyakh Obri Berdsleya k "Smerti Artura": semantika obraza i ego russkoe "ekho" [The Magic Forest in Aubrey Beardsley's Illustrations of the *Death of Arthur*: Semantics of the Image and its Russian Echo], *Vestnik slavyanskikh kultur* [Bulletin of Slavic Cultures], V. 62, pp. 325–343.

13. Polenov, V. D., Polenova, E. D. (1964), *Vasilii Dmitrievich Polenov i Elena Dmitrievna Polenova. Khronika semyi khudozhnikov* [Vasily Dmitrievich Polenov and Elena Dmitrievna Polenova. Chronicle of a family of artists], Ed. by E. V. Sakharova., Iskusstvo, Moscow, Russia.

14. *Slovar bibleiskikh obrazov* [The Dictionary of Biblical Imagery] (2005), ed. by L. Rajken, D. Uilxoit, T. Longman, Bibliya dlya vsekh, St Petersburg, Russia.

15. Sokolov, B. M. (2022), *Sady Serebryanogo veka. Literatura. Zhivopis. Arkhitektura* [Gardens of the Silver Age. Literature. Painting. Architecture], BooksMArt, Moscow, Russia.

16. Sokolov, M. N. (2002), *Vremya i mesto. Iskusstvo Vozrozhdeniya kak pervorubezh virtualnogo prostranstva* [Time and Place. The Art of the Renaissance as the First Turn of Virtual Space], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.

17. Sokolov, M. N. (2019), *Sad. Burya. Tma. O simvolike prirody v iskusstve Novogo vremeni* [Garden. Storm. Darkness. On the symbolism of nature in the art of the New Age], RIP-holding, Moscow, Russia.

18. Text 2017, *Tekst o tekste. Intervyu s perevodchikami "Zolotoy legendy"* [Text about text. Interview with the translators of Golden Legend], Russia. (URL: http://vox-mediiaevi.com/2017/10/08/interview_legenda_aurea/)

19. Thomas Aquinas, *The Summa Theologica*, No 102. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/summa-teologii-tom-1/>

20. Beardsley, A. (1995), *Beardsley's Le Morte Darthur*, Selected illustrations, Dover Publications, Mineola, New York, USA.

21. Chaucer, G. (2017), *The Works of Geoffrey Chaucer*. The William Morris Kelmscott Chaucer. With Illustrations by Edward Burne-Jones, Introduction by J. T. Winterich, Cala Editions, Mineola, New York, USA.

22. Doré, G. (1995), *Doré's illustrations vor "Idylls of the King"*, Dover Publications, Mineola, New York, USA.

23. Nielson, C., Melly, G. (s. a.), *The Spirit of Beardsley*, Gramercy Books Publ., New York, USA.

24. Tatar, M. (2002), *The Annotated Classic Fairy Tales*, W. W. Norton, Company Publ., New York, London, USA, UK.

Информация об авторе

Ирина В. Мишачева, кандидат культурологии, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технология. Дизайн. Искусство), Москва, Россия; 129337, Россия, Москва, Хибинский пр., 6; irinami2@mail.ru

Author Info

Irina V. Mishacheva, Cand. of Sci. (Culturology), Associate Professor, A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Moscow, Russia; 6 Khibinsky pr., 129337 Moscow, Russia; irinami2@mail.ru