

ТВОРЧЕСТВО ВИЛЬЯМА БЛЕЙКА-ХУДОЖНИКА

*Работа представлена кафедрой искусствоведения
Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.
Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор И. М. Мышьякова*

В статье рассматриваются иллюстрации и стихотворный текст В. Блейка, их сходство и различие. Также интересно рассмотрены иллюстративные работы Блейка к произведениям Мильтона. Особое внимание уделяется технической стороне создания иллюстраций.

Illustrations and poetry of W. Blake, their similarity and difference are researched in the article. Special attention is paid to technical aspects of creating these illustrations.

Творчество Вильяма Блейка-художника многогранно. В нем отразились эстетические пристрастия нескольких исторических периодов, художественные приемы различных стилей, органично соединились революционное новаторство и народные истоки¹.

Сочинять стихи и рисовать Блейк начал в раннем детстве. Родители, учитывая склонности и способности своего сына, в десять лет отдали его в рисовальную школу Генри Парса. Обучавшиеся в этой школе не занимались рисованием с натуры, усердно копируя гипсовые слепки с антиков. Блейк не закончил общеобразовательной школы, так как «с детства ненавидел правила и ограничения»². Тем не менее он был достаточно эрудированным человеком, так как много читал, правда, не систематически и только то, что ему нравилось и соответствовало его интересам.

В четырнадцать лет родители отдали Блейка на семь лет на обучение к мастеру-гравёру Безайру. Безайр не был творческим человеком и работал на Археологическое и Антикварное общества, изготавливая таблицы для модных по тем временам «Древностей». Его ученики готовили для него эскизы памятников, которые он затем по мере необходимости подправлял и под-

писывал. Выполнение набросков древних скульптур для готовящихся изданий антиквара Р. Гоф «Надгробные памятники Великобритании» было одним из заданий, доставшихся Вильяму Блейку. В библиотеке Оксфорда сохранилось богатейшее собрание рукописей этого антиквара, среди которых - экземпляр «Монументов», одного из крупнейших памятников аллегорической социальной сатиры XIV в. Книга замечательна оригинальными карандашными рисунками, рукописными вставками и большими цитатами из поэмы Вильяма Ленгленда «Видение о Петре-Пахаре», отпечатанными перед многими главами черным шрифтом на отдельных листах. Безусловное знакомство Блейка с этой книгой способствовало тому, что готический образ Петра-Пахаря воспринимается им как предпосылка для пробуждения общественной совести.

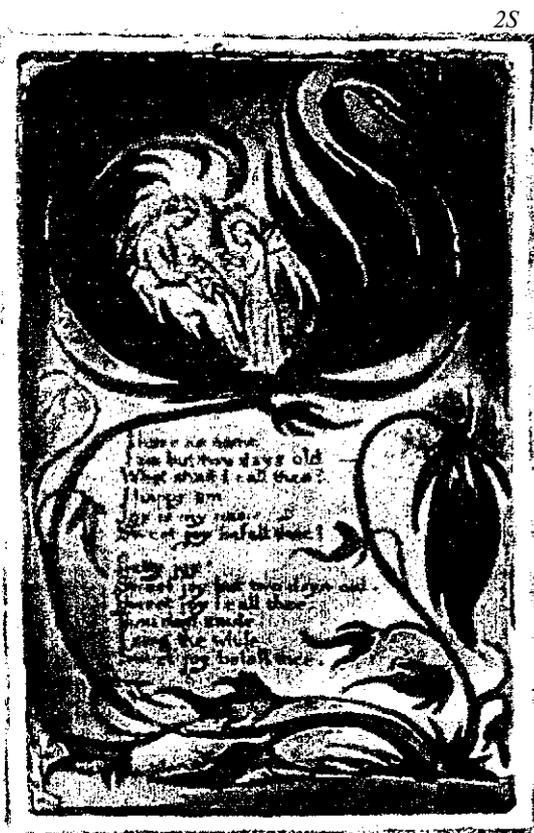
Готика оказала сильное влияние на творчество Блейка, так как наиболее длительный период обучения Блейк провел в Вестминстерском аббатстве и других церквях Лондона, выполняя зарисовки древней английской скульптуры, украшений и орнаментов. Готика воспринималась Блейком как единственная «живая форма» в искус-

стве: «греческая форма есть форма математическая, готическая форма - живая»³.

Окончив обучение у Безайра, Блейк стал зарабатывать, делая частные репродукционные гравюры для ряда издателей. От полуремесленного репродукционного гравирования Блейк перешел к самостоятельному художественному творчеству.

Одно из лучших стихотворений из «Песен Невинности», замечательно переведенных С. Я. Маршаком, - «Дитя - Радость»⁴:

Мне только два дня.
Нет у меня
Пока еще имени.
Как же тебя назову?
Радуюсь я, что живу.
Радостью - так и зови меня!
Радость моя -
Двух только дней, -
Радость дана мне судьбою.
Глядя на радость свою,
Я пою:
Радость да будет с тобою.



Илл. 1.

Без иллюстрации стихотворение не полно (илл. 1). В тексте фигурируют только двое, а на рисунке неожиданно присутствует третий. В тексте нет цветка, но он нужен, так как «все живое - Священно»⁵. Рисунок является поэтической и художественной квинтэссенцией всего сборника, выражением ясного мира детства, гармонии и счастья. Кажется совершенно естественным, что «Дитя-Радость» живет в чашечке алого цветка, стебель которого оплетает строчки легкого текста, уходя корнями в воображаемый мир, где все желаемое сбывается.

Но расцвет надежд на немедленное освобождение человечества и безбрежный оптимизм «Песен Невинности» сменяются в «Песнях Опыта» горьким познанием мрачной действительности, негодованием и гневом. Вместо смеющихся песен в зелени и веселых игр - маленький трубочист, сжавшийся в комочек, бредет сквозь грязную метель; огненный тигр сменяет белого ягненка, а на рисунке к стихотворению «Лондон»⁶ тащится за своим поводырем отсутствующий в тексте немощный старик на костылях:

По вольным улицам брожу,
У вольной издавна реки.
На всех я лицах нахожу
Печать бессилья и тоски.
Мужская брань и женский стон,
И плач испуганных детей
В моих ушах звучат, как звон
Рассудком созданных цепей.
Здесь трубочистов юных крики
Пугают сумрачный собор.
И кровь солдата-горемыки
Течет на королевский двор.
А от проклятий и угроз
Девчонки в закоулках мрачных
Чернеют капли детских слез
И катаfalки новобрачных.

Блейк всегда переплетал «Песни Невинности» и «Песни Опыта» в одну книгу, давая к ним общий фронтиспис. В огненных буквах подзаголовка провозглашалось, что Песни Невинности и Опыта - два противоположных состояния человеческой

души. В рисунках этот контраст показан не менее ясно, чем в стихах. Образу «Дитя-Радости» соответствует символ «Больной розы», «Эху в Зелени» - «Древо яда», «Ягненку» - «Тигр». Многие образы окружены контуром вьющихся растений. Этот повторяющийся орнамент имеет библейское происхождение: «Я - истинная виноградная лоза»⁷.

От коротких лирических стихотворений Блейк переходит к созданию так называемых «пророческих поэм». В его поэмах грандиозные столкновения, титанические образы и неразрешимые конфликты отражают реальные столкновения, разрешение которых остается неясным, за исключением одного - конечной победы свободы.

Сложные перипетии человеческой, социальной и космогонической драмы Блейк хотел воплотить в грандиозных художественных образах, для чего он и создает свою собственную мифологию. Пробразами послужили знакомые с детства концепции Библии и в особенности - эсхатологические видения Апокалипсиса. Образы Блейка, как бы ни были они иногда неверны анатомически, и независимо от того чем они навеяны, - готикой, ренессансом, маньеризмом или неоклассицизмом, - живые персонажи его космогонического мифа. У них своя плоть, особая блейковская реальность, какой не хватало традиционным аллегориям его современников. Когда для точного выражения задуманных им образов Блейку не хватало слов, он воплощал их зрительно. Он всегда остается наивно-непосредственным и человеческим, даже когда пытается передать и олицетворить невидимое и непознаваемое.

Блейк не допускает, чтобы язык одного искусства вредил другому. Отсюда разнообразие и контрапунктическая подвижность соотношения слова и рисунка - летящей линии, словесного рассказа, метафорической картины.

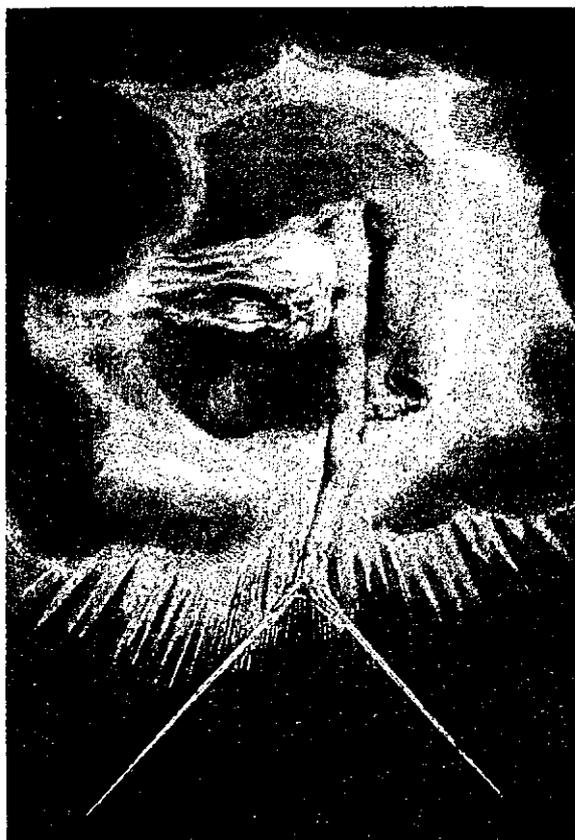
В «пророческих книгах» длинные строки текста свободного стиха занимают зна-

чительно больше места, чем в «Песнях», превращая поля в узкую полоску. Тем не менее поля заполнены рисунками, связывающими всю страницу воедино. Как и в «Песнях», заставки встречаются повсюду. Листы сплошного текста иногда перемежаются со страничными рисунками, имеющими независимое от текста значение. Словесные метафоры воплощаются в смелых линиях и ярких красках, резких контрастах и грандиозных силуэтах, объединенных общим цветовым решением.

Близка «Песням» одна из самых своеобразных и удивительных книг Блейка - «Брак Неба и Ада» (1793). Вся она как будто «затоплена» буйной стихией огня, в которую погружена обнаженная женская фигура, видимо, олицетворяющая победу революционной энергии и освобождения человечества. В нижней части того же листа показана рожаящая женщина и две убегающие от нее фигуры. Возможно, она символизирует рождение Революции, от которой в ужасе бегут нерешительные и разочаровавшиеся.

Эсхатологические видения наполняют пророческие книги Блейка - «Европа» и «Америка». С мрачными страницами чередуются идиллически ясные заставки, вроде листа с плакучей березкой, ветви которой образуют легкие арки над мирно спящими детьми рядом с дремлющим бараном. В верхней заставке орел клюет печень распростертого на скалах тела, а в нижней, на дне моря, изображены странные рыбы, плавающие над утопленником, ноги которого обвивает змея. Есть рисунки, занимающие целый лист. Например, на фронтисписе «Европы» злой тиран блейковской мифологии Юрайзен, скорчившись, в оранжево-желтом диске раскаленного солнца, измеряет золотым циркулем бездну подвластного ему мрака (илл. 2).

Последняя, самая длинная пророческая книга Блейка - «Иерусалим». В единственном полном раскрашенном экземпляре «Иерусалима» самым монументальным и



Илл. 2.

поразительным является лист семидесятый, где на заставке возвышаются величественные ворота друидической постройки, обычно называемой «воротами Стоунхенджа». Упорядоченная расстановка массивных глыб Стоунхенджа казалась Блейку олицетворением угнетения человека, начавшегося уже в те далекие времена. Плоская, бесплодная равнина вокруг Стоунхенджа - символ подавленного, безжизненного человеческого разума. Ворота на рисунке сложены из четырехгранных мощных блоков, перекрытых тяжелой балкой. Их пластика и объемность увеличены низко взятой точкой зрения. В огромный пролет видно затмение - черное пятно луны почти закрыло светлый диск солнца, от которого остался только узкий серп, создающий удивительное пепельное освещение. Узкие гряды облачков тянутся диагонально через все небо. Через растущий кое-где кустарник и пологие холмы к озеру направляются три строй-

ные человеческие фигуры в длинных одеждах, кажущиеся очень маленькими по сравнению с огромными мертвыми пилонами.

Созданием «Иерусалима» Блейк закончил цикл своих книг, выполненных, по выражению Е. А. Некрасовой, методом «выпуклого стереотипа»⁸ и перешел от того, что обозначается термином «иллюминация», к тому, что соответствует понятию «иллюстрация».

Верным представляется утверждение Хагструма о том, что иллюстрации Блейка освещают больше его самого, чем того автора, которого он иллюстрирует⁹. Адекватными Блейку авторами книг были прежде всего Мильтон¹⁰, Вергилий¹¹ и Данте¹². Самыми неожиданными были, пожалуй, заставки к школьному изданию Вергилия (1821). Они показывают, какие разнообразные возможности таились в Блейке. Недаром он всю жизнь экспериментирует - рисует акварелью и темперой, пробует новые комбинации материалов. В гравюре он работает тоже в разных техниках - на меди резцом, офортом, изобретенным им выпуклым офортом, пунктиром, карандашной манерой, пробует рисовать на камне. Почти в шестьдесят лет Блейк делает свои первые и единственные гравюры на дереве, которым посвятил специальную работу известный историк искусства Лоренс Бинион¹³.

Однако больше всего Блейк любит свой исконный инструмент - резец. Необходимость физического напряжения для преодоления материала обладает для Блейка особой притягательной силой. Глубоко изучив творения лучших граверов Возрождения, Блейк позволил себе взяться за воплощение библейской «Книги Иова». Он интерпретирует текст не как внешнее повествование о злоключениях Иова, а как раскрытие драмы его души. Образ седобородого старца предстает устрашающе бесовским и, в то же время, просветленно-божественным.

Выучив итальянский язык в последние годы жизни, Блейк смог прочитать в ори-

гинале произведения Данте, вдохновившие его на создание цикла рисунков к «Божественной Комедии». Блейк пришел к выводу, что Данте - вовсе не коричневый, как когда-то предполагал Шпенглер¹⁴, и не серый, что характерно для иллюстраций Г. Доре¹⁵, а живописно богатый, многоцветный.

Одно из самых значительных и замечательных созданий Блейка-художника - иллюстрации к поэме Мильтона «Потерянный рай» (1807).

Уникальные персонажи Мильтона всегда привлекали внимание Блейка. Представление о «Потерянном Рае» ассоциировалось у В. Блейка с ветхозаветными библейскими образами. Однако это не помешало ему почувствовать свободолюбивую окраску поэмы.

Иллюстрации начинаются с образа «Сатаны, призывающего свои легионы к восстанию». В центре - атлетически стройная фигура Сатаны. Его лицо очень правильной формы, с крупными чертами, его обрамляют желтые кудри, похожие на огненные языки. Сатана поднимает руки, как бы поднимая распростертых у его ног в напряженных позах людей. У скалы лежат щит и копье. Вся картина озарена вспышками бледно-красного пламени.

На следующей иллюстрации «Сатана приходит к воротам Ада». Держа в руках щит и копье, он приближается к решетке. Призрак Смерти оберегает эти ворота своим пылающим острием. Между Сатаной и призраком Смерти в образе женщины-привратницы со змеевидными ногами изображен Грех. Волосы женщины - сгусток пламени. Рядом с ней стоят адские псы, открыв озлобленные пасти.

Иллюстрация «Сотворение Евы» (илл. 3) уникальна. Блейковские образы Адама и Евы восходят к гуманистическим идеалам Возрождения. Ева - воплощение одухотворенности, нравственной чистоты, невесомости и бестелесности. Спящий Адам лежит на большом листе, похожем на лист дерева или красивого цветка. Кончики этого ЛИС-



тт: ckiation I>V ym:
Under his forming hands a creature grew:
Man-like, but different sex, to image him:
Thus a hat stand by it's B. H. u. -Su' 1800 p. 402:
Mr. *

Илл. 3.

та напоминают любимые Блейком колеблющиеся языки пламени, олицетворяя духовную силу, трансцендентность, озарение и указывая на присутствие «пневмы», «вздоха жизни». Иллюстрация представляет собой трехфигурную композицию, в основе которой лежит треугольник как символ триединой вселенской природы: небо-земля-человек; отец-мать-дитя; тело-душа-дух. Справа изображена фигура Великого Творца в прозрачном облачении и с протянутой вперед рукой. Этим жестом он как бы повелевает грациозной Еве войти и стать частицей реального мира первородного бытия. Ева, складывая кисти рук перед собой, повинуется воле своего Создателя-Творца. Их окутывает воздушный прозрачный туман. Над ними, в верхней части композиции и почти в центре, изображен полумесяц. Скучные деревья изображены на втором плане, на фоне низкого горизонта, и очевидно, второстепенны.

В следующей иллюстрации «Рафаил предостерегает Адама и Еву» (илл. 4). Верхнюю часть композиции венчает причудливая арка изящного растительного орнамента. Справа изображен Рафаил, слева - Адам. Оба сидят на стульях. В центре, между ними, стоит Ева, обращая свой взгляд на Адама. Рафаил жестом правой руки, вытянутой вперед, пытается перевести внимание Адама и Евы на Древо жизни и на некоторых животных, обитающих в холмистой долине Рая: львов, ягнят, лебедей, слонов, гордых павлинов. На Древе почти нет листьев, и плоды висят на опустившихся голых ветвях. Вокруг покрытого колючими шипами ствола обвился Змей. Рафаил внимательно смотрит на Адама. Его большие крылья, вздымаясь вверх, образуют некую форму, похожую на стрельчатую готическую арку, а поднятые руки на фоне четко вырисованных крыльев напоминают крылья взлетающей птицы.



RAPHAEL WITH ADAM AND EVE
Means his at table Eve
Ministered naked, and their flowing soft
Dull firm a'with C'm-rod. O mmance
Desiring Paradise!

Илл. 4.

В «Искушении и грехопадении Евы» (илл. 5) центром композиции является Древо Познания, под ветвями которого стоит Ева. Хитрый Змей, голова которого покоится на ладони ее левой руки, спиралью обвивает тело Евы и, держа яблоко в зубах, подносит его к ее рту. Слева, спиной к зрителю, изображен Адам, явно не догадывающийся о происходящем за его спиной. В недоумении он разводит руками, пытаясь выяснить то, что заставило небо разразиться страшным громом и яркими молниями на фоне сильно почерневших облаков и туч.



THE TEMPTATION OF EVE:
So saying, her left hand on evil's ear
Forth-reaching to the fruit, she pushed, the ear

Илл. 5.

Особое внимание привлекает иллюстрация - «Бог-Отец» (илл. 6). Отец, низко опустив голову, нежно обнимает Сына, протянувшего к нему свои длинные руки. Он принимает Сына как жертву, и в этом, пожалуй, состоит главный смысл данной иллюстрации. Ангелы, изображенные по бокам, подносят золотые венки к ногам Сына. Их полет, направленный вниз, акцентирует



*Father, the word is passed, Man shall find grace.
 And the Spirit shall be the Father's Son.
 The Spirit shall be the Father's Son.
 The Spirit shall be the Father's Son.*

Usui. 6.

внимание зрителя на крестообразной центральной композиции Отца и Сына. Иллюстрация представляет собой тянущуюся вниз небесную арку, под которой парит Сатана с черными крыльями и жезлом в правой руке. Его крылья слегка задевают границу арки, обрамленную воздушными облаками. В композиции иллюстрации есть элементы круга и свастики, свидетельствующие о пристрастиях Блейка к древнейшей символике.

Все иллюстрации Блейка, как правило, отличаются вытянутостью и вертикальностью построения. Фигуры людей воспринимаются как будто парящими в воздушном пространстве, как будто бы средневековая пластика, легкость вздымающихся готических арок и сводов передали блейковским образам способность освобождаться от тяжести земного притяжения.

Блейк-художник обладает особым методом гравирования. Учитель Блейка -

Джеймс Безайр - работал в традиционной, трудоемкой резцовой технике. Линейная резцовая гравюра на меди характеризуется твердостью и определенностью контуров, отсутствием живописной смазанности и приблизительности. Это - столетиями создававшаяся техника ведения параллельных линий, изящно тонких и уплотняющихся в затененных местах. Ею можно было овладеть только благодаря постоянной и усиленной тренировке руки и глаза. В XVII-XVIII вв. эта техника утратила свою былую востребованность. В XVIII в. Блейк был практически единственным мастером оригинальной линейной резцовой гравюры. Увлечение юного Блейка ранними мастерами гравюры способствовало освоению им возможностей линейной гравюры и главных принципов ее художественного языка. Во времена Блейка легче всего можно было ознакомиться с воспроизведениями знаменитых картин по гравюрам. В гравюрах терялся цвет, но сохранялись грандиозность замысла и особенности композиции. Блейк изучал гравюры с Рафаэля, Микеланджело, Дюрера и других выдающихся мастеров.

По словам английского искусствоведа Н. Певзнера, любовь к линейности всегда была свойственна англичанам¹⁶. Она проявлялась в каждом периоде английского искусства и в разных его видах - в архитектуре, пластике, витражах, миниатюре. В английских храмах цвет играет второстепенную роль. Во времена Блейка цветными были только окна и старые рукописи. Английские историки искусства не раз отмечали аналогии между отдельными листами блейковских иллюминированных книг и миниатюрами старинных английских манускриптов⁷.

В своих гравюрах Блейк делал контур не черным, а коричневым, пурпурным или синим цветом. Истоком для этого приема послужил излюбленный в ранней английской миниатюре обычай иногда оставлять рисунки нераскрашенными, а контуры делать не черными, а смягченно цветными.

Однако монохромная смягченная основа рисунка была не в силах вытеснить любовь к яркому цвету. Цвет выполнял одновременно смысловую и декоративную функцию. Его насыщенность и светосила должны были соответствовать поэтическому образу и раскрывать его наиболее важные аспекты, не доходя до буквальной иллюстративности или прикладной раскраски. Именно этим природным свойством художественного языка средневекового мастера обладал Блейк.

Блейк придумал гравировать не только рамку, шлюстрации или украшения, но и текст. Делать это резцом на линейной гравюре потребовало бы много труда и времени. Поэтому Блейк прибегнул к травлению, но не обычного офорта, где травится рисунок, а фон остается белым. Он изобрел нечто вроде выпуклого офорта и назвал такой процесс «деревянной гравюрой на меди» или «оригинальным стереотипом», подчеркивая именно высокую печать по аналогии с ксилографией, где удаляется фон и краска накачивается на выпуклые места, а не втирается в углубления штрихов. Такой способ ближе к типографскому набору, не требует проката под сильным прессом и легче для печати ручным путем.

Несмотря на ряд специально проведенных исследований, до сих пор остается не вполне понятным, как писался и гравировался текст. Существует версия, что Блейк писал его, смотря в зеркало. Рутвен Тодд¹⁸ предполагает, что вначале текст писался непроницаемым для кислоты кислотоупорным лаком на бумаге, покрытой клеем. Затем эту бумагу увлажняли, клали текстом вниз на подогретую медную доску, прокатывали под прессом или гладили теплым утюгом. Когда бумага удалялась, буквы оказывались перенесенными зеркально на

медь. Иногда рисунок переводился вместе с текстом, но чаще наносился лаком прямо на доску. После этого поверхность металла обрабатывали раствором кислоты, которая съедала части, не покрытые лаком, оставляя текст и рисунок в виде низкого рельефа. Тушь или краска осторожно переносилась под давлением с гладкой металлической поверхности другой доски на обработанную кислотой доску. После этого накладывали бумагу и прокатывали под слабым прессом, а затем оттиск дополнительно прописывался красками. Цвет или его оттенок, как правило, сознательно менялись.

Разворот страниц и даже страницу Блейк понимает как единое целое. Именно так решали страницу писцы-миниатюристы древности. В гравюрах Блейка цвет соединяется с линейным движением, богатство символики – с наивно-детской эмблематикой, свежесть восприятия – с размышлениями о существенных вопросах бытия. Люди и звери, резвящиеся на полях, красота и ужас, невинность и опыт рожают богатство цвета и линий. В результате – сложный стиль, создающий единство текста и рисунка. Иногда рисунок буквально следует тексту, иногда – символически воплощает его метафоры, добавляет действующие лица. Блейк разнообразно использует поля. Они гибко связаны со всеми остальными компонентами, рисунки на них врываються в текст, вырастают из заглавий.

Таким образом, в творчестве Блейка поразительно мощно и ярко реализуется не только искомый и желанный романтический синэстетизм, но и осознанный, целенаправленный и разумный синтез искусств, при помощи которого создается универсальное Произведение и предстает Автор, соединяющий в себе мыслителя, поэта и художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве. М.: Искусство, 1975; Мортон А. От Мэло-ридо Элиота. М., 1970.

² Wilson M. The Life of W. Blake. London, 1948. P. 3.

- ³ Цит. по: *Schorer A.* William Blake. The Politics of Vision. New York, 1946. P. 452.
- ⁴ Текст цитируется по изданию: У. Блейк в переводах С. Я. Маршака. Избранное. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. С. 69.
- ⁵ *Блейк В.* Бракосочетание Рая и Ада / Перевод А. Сергеева. М.: Худ. лит., 1978. С. 271.
- ⁶ Текст цитируется по изданию: У. Блейк в переводах С. Я. Маршака. Избранное. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. С. 87.
- ⁷ Евангелие от Иоанна, глава 15.
- ⁸ *Некрасова Е. А.* Романтизм в английском искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 71.
- ⁹ *Hagstrum J. H.* William Blake - Poet and Painter. 1966. P. 120.
- ¹⁰ *Мильтон Джон* (1608-1674) - английский поэт, политический деятель.
- ¹¹ *Вергилий Марон Публий* (70-19 гг. до н. э.) - римский поэт.
- ¹² *Данте Алигьери* (1265-1321) - итальянский поэт, создатель итальянского литературного языка.
- ¹³ *Vinyon L.* William Blake Woodcuts. London, 1902.
- ¹⁴ *Шпенглер Освальд* (1880-1936) - немецкий философ, историк, представитель философии жизни.
- ¹⁵ *Доре Гюстав* (1832-1883) - французский график.
- ¹⁶ *Певзнер Н.* Английское в английском искусстве / Перевод с англ. О. Р. Демидовой, Л. Н. Житковой. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- ¹⁷ *Blunt A.* The Art of William Blake. New York, 1959; *Hagstrum J. H.* Op. cit.
- ¹⁸ *Некрасова Е. А.* Романтизм в английском искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 56.