

Е. М. КИРЮХИНА

СПОСОБЫ ОТРАЖЕНИЯ И ПРЕОБРАЖЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ХУДОЖНИКАМИ-ПРЕРАФАЭЛИТАМИ

В статье рассматриваются способы отображения эпохи Средневековья художниками-праерафаэлитам и мастерами их круга, анализируется соотношение объективного и субъективного начала в их творениях. Особое внимание уделено проблеме изучения меры использования исторической конкретики и художественного вымысла.

Ключевые слова: *Артуровское Возрождение, праерафаэлиты, историческая реальность, художественный вымысел.*

Историческая эпоха, преломленная через призму изобразительного искусства, всегда вызывает особый интерес своей наглядностью и, казалось бы, особой убедительностью. Однако эти произведения ни в коей мере нельзя рассматривать в качестве документальной фотографии, отчета с места события: мера объективного и субъективного начала и их соотношение в отображенном творении весьма различны. На наш взгляд, имеет место, во-первых, попытка наиболее точного как в конкретно-историческом, так и в плане художественной техники изображения реалий и персоналий эпохи; во-вторых, условное, субъективное преобразование действительности, в том числе художественными средствами; в третьих, своеобразный ретроспективизм, в котором при четком соблюдении исторических деталей и атрибутов эпохи в эти своеобразные декорации помещаются либо современники, либо сами художники. Рассмотрим это на примере отображения и преобразования эпохи Средневековья художниками-праерафаэлитам и мастерами их окружения.

Лейтмотивом культуры и, временами, символом самой английской нации, являлась Артуровская легенда. Интерес к Средневековью, возникший в середине XVIII в. в Готическом Возрождении, привел к Артуровскому Возрождению во времена правления королевы Виктории. Оно отличалось двумя чертами: патронажем государства и лично принца Альберта, а также интересом к культу рыцарства: «...рыцарь, который служил моделью для джентльмена, был комбинацией исторической традиции и нового вымышленного героя исторической литературы. Как результат современного вымысла, рыцарство стало пониматься как манифестация всего, что было по своей природе хорошего в человеке, приложенного ко всему, что могло быть хорошего в обществе»¹. В ры-

¹ *Mancoff*. 1982. P. 175.

царском герое находили не только пример исторической доблести, но и символ способности человека к самоусовершенствованию.

Среди источников, питавших вдохновение художников и поэтов, помимо личных коллекций, выставок и экспозиций в музеях, большую роль играли литературные произведения. Именно в конце XVIII – начале XIX в. были переизданы произведения средневековой литературы и фольклора. Первое место по популярности принадлежит Т. Перси со сборником английских легенд и баллад (1765, опубл. в 1801 г.)²: многие сюжеты из него использовали прерафаэлиты и А. Теннисон. J. Ritson издал «Старинные английские метрические романсы» (1802), George — «Образцы ранних английских романсов» (1805), E. Davies — «Мифологию и обряды британских друидов» (1809), Th. Keightley — «Волшебную мифологию» (1828); в 1839 г. был опубликован рыцарский роман «Сэр Гавейн и Зелёный Рыцарь»; Ch. Guest перевела на английский язык валлийские легенды («Мабиногион», 1840). Этапным событием для Артуровского возрождения стала публикация «Смерти Артура» Т. Мэлори (с 1816 г., а с 1817 — по изданию Кэкстона), регулярно с тех пор перепечатывавшаяся. В XIX в. необычайную популярность приобрели исторические романы В. Скотта, произведения романтиков на средневековую тематику, баллады и «Королевские идиллии» А. Теннисона.

В то же время, все больший интерес вызывали книги, посвященные историческому прошлому Великобритании. С 1723 г. стали выходить иллюстрированные издания истории Англии (в 1725-1730 гг. издавал Тиндалом в 10 томах). Затем вышли «История англо-саксов» Sh. Turner (1807), «История рыцарства или Рыцари и их времена» Ch. Mills (1825), «Британия после римлян» А. Herbert (1836), «История рыцарства» G.P.R. James (1839), а в 1844 г. вновь увидела свет «История правителей Британии» Гальфрида Монмутского³. Неоценимым источником для художников была книга J. Strutt «Полный обзор костюмов и облачений людей Англии» (1796–1797), основанная на манускриптах и материалах Британского музея и Оксфордской библиотеки. Кроме того, были известны и средневековые книги о турнирах, — например, в популярной в XV в. французской книге о турнире 1470 г. был представлен лист вооружения рыцарей: красный крест на щите Галахада, золотые короны у короля Артура, у Персеваля – пунцовое поле с золотыми крестами, что стало стандартно для изображения артуровских рыцарей⁴.

² Percy. 1860.

³ Mancoff. 1982. P. 199-200.

⁴ Scherer. 1945. P. 26.

Особую роль как в пропаганде Артуровской легенды, так и в привлечении интереса к эпохе Средневековья сыграло творчество прерафаэлитов и художников их круга, которые смогли вдохнуть новое живое начало в аллегорическую академическую образность, позволяя английской публике почувствовать, что артуровские герои были такими же, не отличающимися от них людьми. В единении поэзии и живописи прерафаэлиты видели одну из главных задач своего искусства, что нашло воплощение в иллюстрации, жанре «литературной картины» (произведении, основанном на литературном источнике, но не предназначенном для оформления книги), создании синтетического жанра «поэтической живописи». Традиционно принято считать, что Артуровское Возрождение заканчивается к 1890-м гг.⁵ Однако если оно и закончилось как общественное явление, интерес к произведениям на средневековую тематику не исчез. Более того, именно с конца 1870-х гг., с развитием неоромантизма, символизма и модерна, прерафаэлиты и художники их круга имели устойчивую популярность. Ностальгические настроения в английском обществе, вызванные утратой имперских позиций, предощущением и событиями Первой мировой войны создали интерес к эпохе, воспринимавшейся временем стабильности и славы Англии⁶.

Вне зависимости от общего эстетического замысла произведения, для придания им большей достоверности художники могли использовать детали реальной одежды, аксессуаров, вооружения, убранства интерьеров и т.п. Так, в одежде чаще копировалась средневековая мода времени Плантагенетов, а особенно Эдуарда III (1327–1377). Современница прерафаэлитов *ms. Haweis* писала в 1879 г.: «Длинное в обтяжку платье с поясом вокруг бедер и длинными лацканами на рукавах <...> одно из самых простых и прекрасных, когда-либо существовавших. С пуговицами спереди до низу оно прекрасно подходит для любого материала и любых случаев», — это описание напоминает платье Жанны де ла Тур, дочери Эдуарда III, с ее надгробия⁷ и одеяние героини в картине «Марианна» (1851) Д.Э. Миллеса (1829–1896). Однако чаще всего термин «средневековый» употреблялся, чтобы включить элементы от XII до XVI в. На деле могло быть смешение элементов различных стилей: пуфики на рукавах – от XVII в., манжеты – от итальянского XV в., узкие юбки – из ранних 1800-х, а кружевная оборка на шее могла сильно напоминать своих предшественников XVI в. Таковы фотографии Д.М. Кэмерон

⁵ См. *Соколова*. 1995.

⁶ См. *Кирюхина*. 2011.

⁷ *Radcliffe*. 1990. P. 320.

(1815–1879), где средневековые платья представляют смешение стилей⁸. Большую роль прерафаэлиты придавали передаче цветовой гаммы одежды⁹. Известно, что отношение к цвету уточнялось и усложнялось на протяжении всего Средневековья, а особенно — в XIV–XV вв., когда среди книг, посвященных символике цвета и цветовых сочетаний, был фундаментальный труд герольда Альфонса V Арагонского (Сицилийского Герольда) *Le Blason des Couleurs* («Геральдика цветов», ок. 1485)¹⁰. Й. Хейзинга подробно описывает: «В праздничной и парадной одежде над всеми прочими цветами господствует красный. <...> Торжественные выходы государей нередко полностью выдержаны в красном. Наряду с этим становится повсеместной праздничная одежда преимущественно белого цвета. При составлении цветовых сочетаний возможны самые разнообразные комбинации: синий – с красным или фиолетовым. <...> Черное, особенно черный бархат, явно знаменует гордое, мрачное величие, столь любимое этой эпохой»¹¹. Одевание Джейн Моррис в «Гвиневре» (1858) У. Морриса (1834–1896) – платье, покрытое драгоценностями по декольте и украшенное пуговицами спереди до низу, спускающееся мягкими складками на землю, привлекает контрастом длинных узких красных рукавов, покрытых пуговицами от предплечья до запястья, с черными, напоминающими перчатку, манжетами: художник тщательно копирует моду XV в. вплоть до обработки манжет на рукавах¹². Далее у Й. Хейзинги: «Среди всех прочих цветов прежде всего зеленый и синий обладали особым символическим смыслом... Ведь оба они являлись цветами любви: зеленый – влюбленности, синий – верности. <...> Зеленый цвет был преимущественно цветом юной любви, полной надежд. <...> Поэтому и странствующий рыцарь должен одеваться в зеленое»¹³. В романе Т. Мэлори, объекта пристального изучения прерафаэлитов, в свите Ланселота, сопровождающего королеву Гвиневру к королю Артуру, была сотня рыцарей в одеждах из зеленого бархата, двенадцать всад-

⁸ Ibid. P. 331.

⁹ Можно согласиться с мнением Л.М. Горбачевой о том, что в средневековье «цвет в костюме играл наиважнейшую роль, не только радуя и печалая глаз, но и передавая определенную информацию, иногда понятную абсолютно всем, иногда зашифрованную и предназначенную лишь посвященным, в некоторых случаях — информацию двойного рода, поскольку людям были доступны разные уровни понимания в зависимости от сословной принадлежности, воспитания и образования» (Горбачева. 2000. С. 167).

¹⁰ Хейзинга. 2004. С. 328.

¹¹ Там же.

¹² См. Radcliffe. 1990. P. 328.

¹³ Хейзинга. 2004. С. 329-330.

ников, облаченных «в одежды из белого бархата с золотыми цепями вокруг бедер, и кони покрыты белыми же чепраками по самые копыта, а сбруи унизаны драгоценными пряжками, шиты камнями и жемчужинами в золотой оправе, – всего числом в тысячу на каждом коне. И в подобном же облачении была королева, а также сэр Ланселот – в одеждах из белой ткани с золотым шитьем»¹⁴. Подобные цветовые сочетания и аксессуары мы увидим во многих картинах.

Выбранные произведения можно разделить на несколько сюжетно-тематических групп. Первая представляет изображение неких реальных или псевдо-реальных сцен повседневной жизни Средневековья. Здесь условности картины Д.Г. Россетти (1828–1882) «Перед битвой» (1858) противостоит стремление к исторической точности в работах Э. Блейр-Лейтона (1853–1922) «Accolade» (1901) и «God Speed» («Бог в помощь!»), (1900), романтизирующих культ прекрасной Дамы. У Д.Г. Россетти прекрасная Дама стоит на помосте, завязывая цветной вымпел на алебарду, которую держит юный рыцарь: чувствуется, что автора более привлекает декоративная составляющая картины, нежели историческая точность деталей. Брат художника и его биограф У.М. Россетти подтверждает его интерес к рыцарству, что выразилось в их совместной подписке в 1847 г. на журнал с характерным названием «Сказки о рыцарстве»¹⁵: именно сказочно-легендарная составляющая средневековых сюжетов интересовала художника в первую очередь. Хотя Д.Г. Россетти, готовясь создать картину «Перед битвой», писал своему другу профессору Чарльзу Элиоту в июле 1858 г.: «Эти рыцарские темы из Фруассара сильно волнуют меня»¹⁶, имея в виду автора средневековой хроники, однако, его способ создания произведений можно, скорее, назвать «избирательным реализмом» – личной интерпретацией сюжета¹⁷. Россетти считал, что историческая точность в деталях не столь необходима: «она только представляет существенное, то, что является жизнью, характером, игрой чувств, мнением и фактом. Акт прошлого должен проходить через человека, во-первых, и чувствоваться им так искренне, как человеком нашего времени» и через костюм, «только, если это существенно для человека»¹⁸.

Противоположен взгляд на историческую достоверность Блейр-Лейтона, возглавлявшего почти двадцать лет Королевскую Академию.

¹⁴ Мэлори. 2007. С. 569-570.

¹⁵ Rossetti. Rossetti as Designer and Writer. 1889. P. 175. Там же он пишет о влиянии этих сказок на поэму Россетти «Немецкая трубка» 1882 г.

¹⁶ Цит. по: Mancoff. 1982. P. 432.

¹⁷ Mason. 2009.

¹⁸ Chandler L'Enfant. 1996. P. 299.

Как и его современник Л. Альма-Тадема, Блейр-Лейтон уделял огромное внимание исторической точности деталей¹⁹. У художника была обширная коллекция оригинальных костюмов XVIII в., инструментов и оружия, которые он использовал в своей живописи. «Нужно сказать, что ключевым моментом в рождении его средневековых и XVIII века работ было внимательное воспроизведение костюмов и тканей. Это было так важно для него, что, если он не мог найти оригинальный фрагмент, который бы подходил ему, его жена должна была работать с портнихой в нижней комнате, воссоздавая деталь с оригинально одетых моделей. Он должен был использовать живую модель, чтобы сделать эскиз, дабы узнать, как точнеешим образом ложится ткань, а затем трансформировать ее на манекене, который он держал в студии»²⁰. В картине «*Accolade*» изображен момент, когда дама ударяет плашмя мечом по плечу стоящего перед ней коленопреклоненно рыцаря, тем самым публично признавая, что становится для него прекрасной Дамой²¹. Церемония происходит в храме, где свет выделяет Даму в белом платье на возвышении и рыцаря с обнаженной головой в ярко-алой котте с гербом, на коленях на церемониальной мягкой подушечке. Оруженосец, держащий щит рыцаря, священник и прочие наблюдатели с благоговением следят за обрядом. На картине «*God Speed*» Дама, провожающая своего рыцаря на мосту, завязывает на его рукаве свой алый шарф, дабы все знали, во имя кого он будет совершать подвиги. Куст роняющего лепестки цветущего шиповника и уходящие вдаль силуэты воинов говорят о быстротечности счастья и опасностях, поджидающих рыцаря на пути славы.

На смену подобным работам приходят картины о безымянных персонажах, сюжеты которых лишены понятной зрителю предыстории, а настоящие события грустны и ностальгичны: «*Requiescat*» («Покойтесь с миром», 1888) Б. Ривьера (1840–1920) и «Заложница» (1912) Блейр-Лейтона. Работы Ривьера, «...картины о безымянных рыцарях, героях неизвестных битв, выражали романтический мир мечты, в котором продолжало действовать рыцарство и легенды, осужденные на историческое

¹⁹ «Живописная манера Блейр-Лейтона почти фотографична, множество мелких деталей на его картинах, отличающихся праздничной пышностью, прописано с большой тщательностью» (Прерафаэлизм. 2006. С. 39).

²⁰ Ross. 2011.

²¹ «Акколада (фр. знач. *Accolade* — объятие). Так называется церемония приема в рыцарский орден. После принятия посвящения в рыцари в собственном смысле, гроссмейстер ордена или совершавший посвящение торжественно обнимал принимаемого, возлагая руки ему на шею (лат. *ad collum*). Позднее это слово стало употребляться для обозначения всего акта посвящения или принятия в рыцарский орден (Энциклопедический Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. 1890. С. 287).

забвение»²². Поздняя картина «Requiescat» изображает мертвого рыцаря, лежащего в полном великолепии, в то время как его верный пес породы блестяунд сохраняет одинокое бдение. При этом зритель не получает даже намек на то, как рыцарь встретил свою смерть и кем он был при жизни: «Без повествовательного объяснения кажется, что эти рыцари служат бездумно или без цели и вознаграждения»²³. На картине Блейр-Лейтона детально выписана одежда героини, золотой крест и пуговицы выдают ее высокое происхождение; среди других персонажей мы видим вышивающую девушку, задумавшуюся послушницу с книгой на коленях, девочку с куклой, но неизвестно, ни кто эти персонажи, ни как они оказались в этом месте. Внимание, с которым героиня вглядывается за линию морского горизонта, вызывает у зрителей чувство тоски.

Если рассматривать предшествующую картину как желание автора выразить общее настроение безотносительно к исторической конкретике, то работа Ф. Дикси (1819–1895) «Рыцарство» (1885) — «возможно, лучший пример рыцарского сюжета, лишённого источника <...>. Красивый победитель, чисто выбритый и очень современный по внешности, блистателен в своих сверкающих латах по контрасту с мрачной, потрепанной внешностью его противника»²⁴. Он гордо вкладывает в ножны свой меч, который напоминает шпагу XIX в. Рядом – конь, покрытый алой попоной. К дереву кроваво-красным кушаком привязана, все еще дрожащая от страха прекрасная рыжеволосая Дама. Ее изумрудно-зеленый наряд по контрасту с алым плащом рыцаря выглядит ярким сочным пятном. Однако наряд дамы и кокетливо спущенное плечико можно, скорее, отнести к моде XIX в., нежели Средневековья, да и выражение лица героини одновременно и грустно, и чувственно²⁵. Особый романтический эффект создают лучи закатного солнца, на фоне которого происходит действие картины. Нельзя избавиться от ощущения, что перед нами персонажи конца XIX в., старательно разыгрывающие на сцене сентиментальную историческую пьесу: «вневременная тема доблестного рыцаря, спасающего прекрасную даму, освобождена от банальности только благодаря мастерскому колоризму Дикси»²⁶. Так прежний идеал становится сюжетом для хорошеньких картинок.

²² *Mancoff*. 1982. P. 535.

²³ *Ibid*. P. 536.

²⁴ *Forbes C.* 1975. P. 38-39.

²⁵ В 1870-е зеленый цвет в одежде был очень популярен. В женской моде стали усиливаться элементы одежды, превращающие женщину в роковую соблазнительницу, а к началу века появилось красивое нижнее белье. *Radcliffe*. 1990. P. 320.

²⁶ *Ibidem*.

Вторая выделенная нами группа – портреты-картины с изображением как исторических, так и вымышленных персонажей Средневековья. Так, Э.Г. Корбуд (1815–1905) в картине «Лорд Эглинтон» (1840) изображает распорядителя турнира в Эглинтоне, который одновременно участвовал в состязании. Детали рыцарского снаряжения, сбруя и убранство коня переданы с удивительной точностью, хотя остается сомнение в их исторической принадлежности – Эглинтонский турнир 1839 г. представлял собой пример первой исторической реконструкции рыцарского турнира в XIX в.²⁷ В картине Ч.О. Коллинза (1828–1873) «Монашеские размышления» (1851) автор изобразил молодую монахиню, остановившуюся в своей прогулке по монастырскому саду возле пруда с плавающими лилиями. Фотографической точности деталей сопутствует скрытая символика. Такой прием использования символов (*types*) получил в английской критике название «типологического символизма» (*typological symbolism*) или «символического реализма» (*symbolic realism*): выявления общности судьбы человека с библейской историей. Склонность прерафаэлитов к натуралистической детализации «объяснялась стремлением не только воссоздать картину природы, но и доказать сакральную значимость мельчайших ее проявлений»²⁸, давая одновременно свободу зрительскому воображению. Детально и четко изображены цветущие растения и зелень. Согласно замечанию Т. Комба (оксфордского покровителя прерафаэлитов), цветы на заднем плане были написаны в его саду на Walton Street²⁹. Послушница была добавлена позже в Лондоне – в костюме, прежде использованном У.Х. Хантом в «Клаудио и Изабелле»³⁰. Коллинз заметил, что испытывал искушение укоротить рукава, закрывавшие молитвенник, который держала послушница: «Это мешковато, а более половины истории заключается в руке и книге, которую она держит»³¹. Книга, несомненно, заключает ключ к символике картины. Указательный палец монахини показывает на страницу, иллюстрирующую Благовещенье. Героиня «...окружена множеством различных сортов лилий, атрибута Богоматери, которые также располагаются на раме карти-

²⁷ См. *Anstruther*. 1963. P. 270.

²⁸ *Соколова*. 1995. С. 13.

²⁹ *Whiteley*. 2011.

³⁰ Прерафаэлиты в свою одежду вносили средневековые черты, мужчины (У.Х. Хант, Д.Г. Россетти) не любили надевать костюмы. Первое прерафаэлитское платье создал Россетти в «Отрочестве Богоматери» (либо используя элементы одежды Раннего Возрождения, либо – платье без корсета и нижней юбки, которое носила его сестра Кристина), подобный вариант использовал в упомянутой картине Хант. Такие платья носила возлюбленная Россетти Элизабет Сиддал (*Radcliffe*. 1990. P. 320).

³¹ *Whiteley*. 2011.

ны, разработанной Милле и вдохновленной “Sicut Lilim”, открывающейся словами текста из “Песни песней царя Соломона”, условно служащими прообразом Богоматери в Новом Завете». Цветок, который держит монахиня, – страстоцвет, символ Распятия, к нему обращены ее помыслы, молитвенник также раскрыт на странице с распятием. Ограда монастыря отделяет земной мир от небесной синевы вечности.

Предшествующая картина достаточно известна, чего нельзя сказать о работах В.К. Принсепа (1838–1904) «Королева в своих покоях, едящая хлеб и мед» (1860) и Э. Блейр-Лейтона «Вышивание штандарта» (1911), являющих пример авторского домысливания эпохи. Принsep изображает кусочек комнаты, украшения интерьера, где помимо иконописного изображения и букета белых лилий находится любовно выписанная посуда; фасон и ткань платья королевы, его атрибуты изображены с такой же точностью. Все это не оставляет сомнения у зрителя, что он стал свидетелем иной, скрытой от окружающих тайной жизни королевы. Картина Блейр-Лейтона рассказывает об эпизоде повседневной жизни Средневековья: прекрасная Дама любовно вышивает штандарт своему избраннику. Конечно, знатных дам обучали искусству вышивания и шитья, хотя основную работу исполняли служанки. Картина с удивительным мастерством изображает не столько реальную, сколько желаемую картину эпохи: прекрасную Даму с черно-желтым штандартом в проеме крепостной стены на фоне лирического пейзажа.

Интересным примером ретроспективизма является картина К. Банс (1856–1927) «Мелодия» (1897). В ней четкость деталей (узор платья³² и музыкальный инструмент дамы) сочетается с повторяющимся из картины в картину вариантом одного и того же лица. Моделью была сестра художницы Мирра, которая разработала кованую металлическую конструкцию, включающую раму для картины. Молодая женщина, играющая на лютне в окаймлении цветущей яблони, смотрит в открытое окно, отражающееся позади нее в зеркале, на раме которого в нижнем левом углу написано: «Музыка». «Представляется, что она находится в маленькой частной часовне с изображением Богоматери на витражах, распятием и стенами, украшенными ангелами. Ее ожерелье из золота, украшенное жемчугом, символизирует чистоту»³³.

³² Под влиянием картин прерафаэлитов женщины, считавшие себя артистическими личностями, стали носить платья под средневековые с всяческими рукавами XIII века (напр., Леди Лайонелл в «Собаке Баскервилей» – Е.К.). Radcliffe. 1990. P. 330.

³³ «Формат композиции, использование орнаментальных деталей, чувственная текстура и музыкальный субъект повторяет иконографию женщин Россетти, особенно, «Голубую беседку» (1865)» (Bunce. 1897).

Третья группа картин изображает сюжеты из жизни героев, имеющих отношение к реальной истории, но при этом либо в жизни исторических личностей акцентируется легендарный эпизод, либо сами личности полулегендарны. Так, картина Россетти «Святой Георгий и принцесса Сабра» (1862), в которой коленопреклоненная спасенная принцесса в сочно-зеленом платье целует руки своему спасителю, и примыкающая к ней сюжетно «Свадьба Святого Георгия и принцессы Сабры» (1857) основываются на жизни святого по версии Т. Перси³⁴. Его поэма о Св. Георгии отличается от версии «Золотой легенды» Я. Воррагинского. У Т. Перси Св. Георгий спасает принцессу Сабру, они женятся и ведут тихую деревенскую жизнь в Ковентри. «Прерафаэлиты использовали либо сюжет Перси, либо «легенду Ковентри» для своих картин»³⁵.

Этим произведениям противостоит академически-реалистичное «Милосердие Елизаветы Венгерской» (1895) Э. Блейр-Лейтона. Елизавета Венгерская, причисленная к лику святых после своей смерти в 1235 г., была дочерью венгерского короля Эндре II из династии Арпадов (1207–1231). Помолвленная в раннем детстве с сыном и наследником ландграфа Тюрингии и Гессена Людовиком, она получила воспитание при его дворе в Марбурге и замке Вартбург близ Эйзенаха. Следуя учению францисканцев, Елизавета посвящала свободное время помощи бедным, а после смерти мужа в Шестом крестовом походе основала для них больницу (1228) и трудилась в ней. Наиболее известна ее ежедневная подача милостыни голодающим и предание, по которому, остановленная зимой родственником, потребовавшим показать, что она выносит из замка, она явила чудо: под плащом вместо еды оказались благоухающие розы³⁶. На картине прекрасная Елизавета с почти неземным ликом оделяет хлебами нуждающихся на пороге замка. Лишь яркий оранжево-красный цвет ее головного платка создает некий чудесный контраст с реалистично выписанными лицами бедняков.

Работа Блейр-Лейтона «A little prince likely in time to bless a royal throne» («Этот маленький принц, возможно, в свое время благословит королевский трон», 1904) представляет собой двойное преобразование исторической реальности. Сюжет взят из ранней пьесы В. Шекспира «Генрих VI»: «Коль силы тайные вещают правду // Пророческому духу моему, // Красивый этот мальчик принесет // Благословение родной стране. // В его чертах – спокойное величье, // И создано чело носить корону, // Рука державой править; суждено // Ему со временем престол ук-

³⁴ Percy. 1860. P. 252-254.

³⁵ Mancoff. 1982. P. 665.

³⁶ St. Elizabeth of Hungary. 2011.

расить. // Его, милорды, чтите: он рожден // исправить вред, что мною принесен»³⁷. Сцена, в которой Блейр-Лейтон показал юного Ричмонда, будущего Генриха VII, являет плод воображения художника. Мальчик изображен на балконе перед собравшейся толпой, поддерживаемый матерью леди Маргарет Бофорт. «Блейр-Лейтон дает зримую форму золотому обещанию будущего мира»³⁸. Руки маленького принца подняты, будто он пытается что-то понять, но он стоит прямо и уверенно. Вооруженные охранники вздымают стену вымпелов, отделяющих принца от признательной толпы, часть которой собралась на балконах. За королевской группой – вооруженная охрана без шлемов, несущая тяжелые штандарты. Динамика и контраст между физически сильными, мощными солдатами, полностью покрытыми броней, и чисто символической силой юного принца «придает картине Блейр-Лейтона особую остроту. Есть еще иная динамика, которая также разрешается; в живописном цветовом решении красных и белых цветов Дома Йорков и Дома Ланкастеров найдена гармония в предвидении их подчинения Дому Тюдоров»³⁹.

Целиком укладываются в русло легенды о королеве Элеоноре Аквитанской и любовнице Генриха II Джоан Клиффорд (Прекрасной Розамунде, или Честной Розамунде) картины Э.Ф. Сэндиса (1832–1904) «Элеонора» (1858) и Д.У. Уотерхауза (1849–1917) «Честная Розамунда» (1917). Согласно легенде, самая красивая женщина Англии Розамунда, происходившая из бедной семьи, стала объектом мести со стороны Элеоноры Аквитанской. Ее не спасло тайное убежище в Вудстоке, окруженное по приказу короля садом в виде лабиринта, преодолеть который можно было только с помощью серебряной нити, хранившейся у рыцаря сэра Томаса. Жестокость королевы, убившей охранника и проникшей в лабиринт, и мужество Розамунды, которая выбрала смерть от предложенного королевой яда, а не кинжала, потрясла короля, приказавшего выбить эпитафию на надгробии возлюбленной: «*Hic jacet in tumba Rosa Mundi, non Rosamunda, // Non redolet, sed olet, redolere solet*»⁴⁰. В реальности Джоан Клиффорд (до 1150 – ок. 1176) происходила из богатой и влиятельной семьи. Вряд ли она могла находиться в замке Вудстока, ведь именно в нем ожидала рождение наследника королева Элеонора в

³⁷ Шекспир. 1997. С. 368.

³⁸ Blair Leighton. 2011.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Терещенко. 2006. Жители Вудстока верили, что призрак Розамунды бродит по замку. Когда чиновники парламента в XVII в. решили описать имущество замка за долги, «по ночам дух Розамунды переворачивал их кровати, швырял в них камни, а однажды даже вылил на спящих бочку холодной воды» (Там же).

1166 г., когда начались любовные отношения короля и Розамунды. Заточенная в 1174 г. за участие в восстании принцев, королева не могла представлять угрозу для соперницы. В 1176 г. Розамунда удалилась в монастырь в Годстоу, где скончалась и была похоронена. «История о том, что Элеонора отравила Розамунду Клифффорд» впервые была зафиксирована во Французской Хронике Лондона в XIV в., а история о лабиринте в Вудстоке, прозванным «Приютом Розамунды», имела популярность в правление Елизаветы I. Уже в XIX в. было известно, что история о Розамунде представляла собой лишь красивую легенду, о чем повествует с сожалением Ч. Диккенс в «Истории Англии для детей» (1851-1853)⁴¹. Для картины Сэндиса, изображающей знаменитую супругу английского короля Генриха II, позировала жена художника. Элеонора в нарядном плаще и короне с кубком в руках одновременно прекрасна и опасна. Напротив, героиня Уотерхауза всей своей позой выражает нетерпение и ожидание: отринув прялку, сжимая в волнении руки, она устремлена к окну, вглядывается в неизвестную даль, надеясь на возвращение возлюбленного. Написанная в год смерти художника и в разгар Первой мировой войны, картина, несомненно, выходила за пределы средневековой легенды: находящимся вдали от родной земли воинам хотелось верить, что дома их ожидает такая же Честная Розамунда.

Хотя героиня следующей картины также является историческим лицом, работа Д. Кольера (1850-1934) «Леди Годива» (1898) опирается на средневековую легенду из Ковентри и одноименную балладу А. Теннисона. Теннисон использовал народную легенду о прекрасной жене Леофрика, правителя Ковентри во времена Эдуарда Исповедника, которая, чтобы уменьшить бремя налогов над жителями графства, согласилась проехать по городу верхом обнаженной. Праздничные шествия в Ковентри в ее честь совершаются ежегодно в ярмарочный день на Троицу⁴². Поэт прекрасно передает момент драматического выбора героини, останавливающий время: «Потом она поспешно поднялась // Наверх, в свои покои, расстегнула // Орлов на пряжке пояса – подарок //

⁴¹Там же. Интерес к теме адюльтера в искусстве отражал и викторианскую идеологию двойных стандартов в сексуальном поведении, что привело к парламентским дебатам и акту Matrimonial Causes Act of 1857, более известном как Divorce Bill: «В 1857 году был утвержден закон, разрешавший парам разводиться, не дожидаясь акта парламента. <...> Этот закон впервые давал женщинам, покинутым или живущим отдельно от своих мужей, какие-то права на недвижимость, принадлежавшую им до замужества» (*Диттрич*. 2007. С. 129).

⁴² Известно, что граф и графиня основали прекрасный бенедиктинский монастырь в Ковентри, хотя есть разночтения о времени первой датировки легенды: О. Мосин относит ее к XIII в., другие – к 1307 г. (*Прерафаэлизм*. 2006. С. 98).

Сурового супруга – и на миг // Замедлилась, бледна, как летний месяц, // Полузакрытым облачком... Но тотчас // Тряхнула головой и, уронивши // Почти до пят волну волос тяжелых, // Одежду быстро сбросила, прокралась // Вниз по дубовым лестницам – и вышла, // Скользя, как луч, среди колонн, к воротам, // Где уж стоял ее любимый конь, // Весь в пурпуре, с червонными гербами. // На нем она пустилась в путь – как Ева, // Как гений целомудрия. И замер, // Едва дыша от страха, даже воздух // В тех улицах, где ехала она»⁴³. Кольер выбрал самый эффектный эпизод, когда обнаженная леди Годива на коне проезжает по опустевшему городу (по легенде, она приказала жителям Ковентри закрыть ставни и не выходить из домов). У. Патер с восхищением писал о ее героизме: «Кому непонятно, сколь многое происходит в переломные моменты жизни, и полная таинственного внутреннего богатства душа проникает, даже при сиянии полдня, “в готические арки укреплений”, где Годива в конце своей страшной поездки увидела, как “засияли цветом белоснежным // Кусты густой цветущей бузины”»⁴⁴. Что же касается картины, то она, несомненно, несет в себе черты стилистики модерна.

К этой, третьей группе картин примыкает четвертая, сюжеты и герои которой целиком основываются на легендах и преданиях. Картина Ф.У. Бартона (1816–1900) «Встреча на лестнице башни» (1864) написана на сюжет средневековой датской баллады «Хильдебранд и Хеллели» в переложении У. Морриса. Баллада повествует о том, как принцесса Хеллели влюбилась в Хильдебранда, принца Англии, одного из двенадцати ее личных охранников. Разгневанный отец приказал своим семи сыновьям убить его, и Хильдебранд, защищаясь, убил его и шестерых сыновей, прежде чем Хеллели успела попросить о спасении младшего. В финале Хильдебранд умирает от ран, а Хеллели – от горя. Бартон «...вольно интерпретировал историю, поместив их прощание на ступени башни и оставляя простор воображению. Его выдумка поцелуя протянутой руки женщины и отсутствие контакта взглядов придает картине пикантность»⁴⁵. В картине, посвященной несчастной любви, сохраняется точное изображение исторических реалий: четкий цветовой контраст насыщенно-синего и красного цветов одежды персонажей, замкнутость в интерьере, как схваченное мгновение мимолетного счастья.

К более художественно-условным по своему исполнению относятся картины Д.Г. Россетти «Моя Леди Green Sleeves» (1864) и «Король Кафетуа и нищенка» (1884) кисти Э.К. Берн-Джонса (1833–1898). Работа

⁴³ Теннисон. 2007. С. 178-179.

⁴⁴ Патер. 2005. С. 13.

⁴⁵ Morris. 2011.

Россетти навеяна популярной песней Green Sleeves. Как полагает исследователь английского фольклора F. Kidson, песня была впервые зафиксирована в книготорговой описи 1580 г. как *A new Northern Dittye of the Lady Green Sleeves*⁴⁶. Известная легенда гласит, что она была написана королем Генрихом VIII для Анны Болейн, его будущей жены, что объясняет популярность этой мелодии во время правления ее дочери королевы Елизаветы I. Но ряд исследователей относит песню именно к елизаветинскому времени: итальянский стиль ее композиции появился в Англии только после смерти Генриха VIII⁴⁷. Сами же зеленые рукава иногда считаются атрибутом одежды куртизанок в средневековой Англии⁴⁸. На картине Россетти изображена прекрасная женщина в условно-средневековом зеленом наряде и с отстегнутым по средневековой моде рукавом⁴⁹. Несомненно, художнику важна не столько историческая конкретика, сколько следование собственному, повторяющемуся из картины в картину, типу идеальной красоты: «...образ женщины с напряженным, страстным и печальным взглядом, с красивыми длинными волосами, с наклоненной головой, длинной лебединой шеей, с чувственными полуоткрытыми губами, тяжеловатой челюстью, с длинными нервными руками»⁵⁰, – объекту поклонения, подражания, а позднее – пародирования.

В условном ключе выполнена и работа Берн-Джонса, за которую он был удостоен на Всемирной выставке в Париже 1898 г. ордена Почетного Легиона. В ней использована легенда в переложении Т. Персу. Это история о доблестном короле, который, возвращаясь из похода, увидел прекрасную добродетельную нищенку, влюбился в нее и сделал своей женой, но в глазах его окружения она так и осталась безродной и достойной презрения. Легенда передана и в балладе А. Теннисона: «Свои руки на груди она скрестила; // Она была настолько прекрасна, что не выразить словами; // Босой предстала нищенка // Перед королем Кофетуа. // В мантии и короне король спустился вниз, // Чтобы встретить и приветствовать ее на ее пути, // “Это не удивительно, – сказали лорды, – // Она прекраснее, чем ясный день”. // Как сверкает луна сквозь

⁴⁶ *Kidson and Neal*. 1915. P. 26.

⁴⁷ *Weir*. 2002. P. 131.

⁴⁸ *Шестимиров*. 2008. С. 24.

⁴⁹ Отстегивающийся рукав, который дама могла отдать рыцарю, чтобы тот мог представить ее на турнире, должен был соответствовать определенному цвету (ее герба). Так, в романе Т. Мэлори Элейна из Асталота просит Ланселота надеть на шлем «мой красный рукав из тонкой ткани, шитый крупным жемчугом» (“a red sleeve of myne, of scarlet”), а королева Гвиневера, в свою очередь, отдает ему свой золотой рукав (*Мэлори*. 2007. С. 464).

⁵⁰ *Аникин*. 1986. С. 291.

облака, // Она выглядела в своих бедных одеждах; // Один восхищался ее ножками, другой – ее глазами, // Иной – ее темными волосами и прекрасной внешностью // Так нежна лицом, так ангельски грациозна, // Во всей стране такой никогда не было. // Кофетуа поклонился королевской клятвой: // “Эта нищенка станет моей королевой!”⁵¹ Композиционно картина построена по образцу работы художника Раннего Возрождения Мантеньи «Мадонна дела Виттория» (1496). Красивый молодой король одет в рыцарское облачение, которое, варьируясь из картины в картину художника, становится, скорее, знаком рыцарства как такового, чем признаком определенной эпохи. Хотя король с невыразимой нежностью смотрит на свою избранницу, взгляд девушки в темно-коричневом наряде устремлен мимо него на зрителей. Эти мечтающие фигуры как бы «заморожены во времени» (frozen in time)⁵². Темный фон картины, закатный свет в открытом окне вызывают ощущение грусти и сомнения в возможности счастья. Работа соответствует живописному кредо художника, сформулированного им самим: «Я представляю картину как красивый романтический сон о том, чего никогда не было и никогда не будет; сон этот озарен неземным светом, в нем мы видим те земли, в которых никто и никогда не побывает и не постигнет их. Мое единственное стремление – сделать формы красивыми»⁵³.

За пределами статьи остаются пятая и шестая группы картин (произведения на средневековые сюжеты поэтов-романтиков и на сюжет «Смерти Артура» Т. Мэлори). Однако они лишь подтверждают обозначенную концепцию: эпоха Средневековья, вошедшая в культурную и историческую память, во многом благодаря прерафаэлитам и художникам их круга, и получившая столь разнообразное отражение в их творениях, воспринималась (и, видимо, будет восприниматься), прежде всего, в качестве устойчивого мифа, вызванного как стремлением к стабильности и порядку, так и надеждами на лучшее будущее – теми желаниями, которые вновь и вновь будут вызывать из прошлого идеальный образ Артура, «короля в настоящем и будущем», и его время.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аникин Г.В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века. М.: Наука, 1986. 318 с.
- Горбачева Л.М. Костюм средневекового Запада: От натальной рубахи до королевской мантии. М.: ГИТИС, 2000. 232 с.

⁵¹ Tennyson A. 2011.

⁵² Kefalas C.L. 1983. P. 108.

⁵³ Прерафаэлизм. 2006. С. 25-26.

- Диттрич Т.В.* Повседневная жизнь викторианской Англии. М.: Молодая гвардия, 2007. 382 с. (Живая история: Повседневная жизнь человечества).
- Кирюхина Е.М.* Трансформация эпохи Средневековья художниками-праерафаэлитами // Человек, семья, нация в контексте мировой культуры. «Добролюбовские чтения-2010». Н. Новгород: Гладкова О.В., 2010. С. 311-319.
- Мэлори Т.* Смерть Артура / Пер. с англ., примеч. И. Бернштейн; предисл. Л. Сумм. М.: ЭКСМО, 2007. 688 с.
- Папер У.* Данте Габриэль Россетти // Россетти Д.Г. Дом жизни: Поэзия, проза / Пер. с англ. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 5-21.
- Праерафаэлизм: иллюстрированная энциклопедия / Сост. И.Г. Мосин. СПб.: ООО «СЗКО «Кристалл», 2006. 256 с.
- Соколова Н.И.* Литературное творчество праерафаэлитов в контексте «Средневекового возрождения» в викторианской Англии. Автореферат дис.... д-ра филол. наук. М., 1995. 33 с.
- Теннисон А.* Волшебница Шалотт и другие стихотворения / Пер. с англ.; состав., предисл. Г.М. Кружкова; на англ. и русск. яз. М.: Текст, 2007. 399 с.
- Тереженко М.* История в историях (о последних книгах Б.С.Г. – Пресс) / Октябрь. 2006. № 10. – URL: <http://www.magazines.russ.ru/october/2006/10/te10.html>.
- Хейзинга Й.* Осень Средневековья. 4-е изд. М.: Айрис-пресс, 2004. 544 с.
- Шекспир В.* Генрих VI. Ч. 3 // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 3 / Пер. с англ.; прим. А. Смирнова. М.: ТЕРРА. 1997, с. 5-416.
- Шестимиров А.* Данте Габриэль Россетти. М.: Белый город, 2008. 48 с.
- Энциклопедический Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб.: Тип-я «Брокгауз-Ефрон», 1890. Т.1.
- Anstruther J.* The Knight and the Umbrella. An Account of the Eglinton Tournament. London: G. Bles, 1963. 270 p.
- Blair Leighton E.A.* A Little Prince likely in Time to bless a Royal Throne / URL: <http://www.goldenagepaintings.blogspot.com/2010/09/frederic-lord-leighton-little-prince.html>.
- Bunce K.E.* The Melody / Presented by Sir John Holder, Bt., 1897 // Birmingham Museum and Art Gallery. URL: <http://www.bmagic.org.uk/objects/1897P17>.
- Chandler L'Enfant J.* Truth of Art: William Michael Rossetti and Nineteenth-Century Realist Criticism. A diss. ... of D-r of Philosophy. University of Minnesota, 1996. 631 p.
- Forbes C.* The Royal Academy Revisited: 1837–1901. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 1975. 182 p.
- Kefalas C.L.* The Nazarenes and The Pre-Raphaelites: a Comparative Analysis. A diss. ... of D-r of Philosophy. Athens: University of Georgia, 1983. 430 p.
- Kidson F. & Neal M.* English Folk-Songs and Dance. London: Cambridge University Press, 1915. 178 p.
- Mancoff D.N.* The Arthurian Revival in Victorian Painting. A diss. ... of D-r of Philosophy. Evanston, Illinois: Northwestein University, 1982. V. 1, 2. 823 p.
- Mason D.V.* “The Perennial Dramas of East” Representations of the Middle East in the Writing and Art of Dante Gabriel Rossetti and William Holman Hunt. A diss. ... of D-r of Philosophy. Ontario, Canada: Queen’s University Kingston, 2009. 351 p.
- Morris W.* Hildebrand and Hellelil. URL: <http://www.artmagick.com/poetry/poet.aspx?poet=william-morris>

- Percy T.* Reliques of Ancient English Poetry. London: Henry G. Bohn, 1860. 558 с.
- Radcliffe P.* Pre-Raphaelite influences on Women`s Dresss in the Victorian Era. A diss. ... of d-r of philosophy. The Floride State University, 1990. 558 p.
- Ross K.* Ribbons and Laces for Very Pretty Faces // Victorian Art in Brittan. URL: <http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=844&page=1>.
- Rossetti W.M.* Rossetti as Designer and Writer. London; Casswell and Co, 1889. 302 p.
- Scherer M.R.* About the Round Table. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 1945. 106 p.
- St. Elizabeth of Hungary* // Catholic Encyclopedia. URL: <http://www.newadvent.org/cathen/05389a.htm>.
- Tennyson A.* The Beggar Maid. URL: <http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=72>.
- Weir A.* Henry VIII: The King and His Court. Ballantine Boors, 2002. 656 p.
- Whiteley J.* Oxford and the Pre-Raphaelites. URL: <http://www.artmagick.com/pictures/picture.aspx?id=6113&name=convent-thoughts>.

Кирюхина Елена Михайловна, кандидат филологических наук, доцент культурологии, доцент кафедры истории России Нижегородского государственного педагогического университета; elenakiruhina@gmail.com