

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 940.2 (420)

НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ АРТУРОВСКОЙ ЛЕГЕНДЫ В ЖАНРЕ «ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТИНЫ» У ХУДОЖНИКОВ-ПРЕРАФАЭЛИТОВ

© 2011 г.

Е.М. Кирюхина

Нижегородский государственный педагогический университет

elenakiruhina@gmail.com

Поступила в редакцию 11.07.2011

Рассматривается созданный художниками-праерафаэлитами жанр «литературной картины». Предмет исследования — интерпретация сюжетов и тем артуровской легенды в Англии второй половины XIX — начале XX века. Новаторское отношение праерафаэлитов к артуровской легенде, воплощенное в жанре «литературной картины», позволило сохранить интерес к ней в мировой художественной памяти.

Ключевые слова: Артуровское Возрождение, артуровская легенда, жанр «литературной картины».

Артуровская легенда [1] являлась как лейт-мотивом британской культуры, так и — временами — символом самой английской нации. Это легенда, повествующая о славном короле Артуре и его доблестных рыцарях и описывающая идеальный мир, полный чудес и волшебства. Интерес к Средневековью, возобновившийся в середине XVIII века в Готическом Возрождении, привел к возникновению Артуровского Возрождения во времена правления королевы Виктории, чье окружение стремилось «...не вернуть короля Артура, а пере моделировать его для своего времени и самих себя» [2, р. 5], находя в рыцарском герое не только пример исторической доблести, но и символ способности человека к самосовершенствованию. Особую роль в пропаганде артуровской легенды сыграло творчество праерафаэлитов и художников их круга, которые дали английской публике почувствовать притягательность и неожиданную современность мифических героев и их мира [3].

Если в XVIII веке источниками вдохновения живописцев являлись произведения изобразительного искусства, сборники народных легенд и баллад, исследования по истории рыцарства, выставки и экспозиции в музеях, то в XIX веке к ним добавились произведения романтиков на средневековую тему, регулярно перепечатавшаяся «Смерть Артура» Т. Мэлори, баллады и «Королевские идииллы» А. Теннисона. Используя сюжетную канву об идеальном мире короля Артура, праерафаэлиты проявили своеобразное новаторство. Прежде всего, это касалось взгляда на женские образы. В викториан-

ском обществе, как и в Средневековье, женщина, как правило, оценивалась в двух противоположных категориях: «ангел дома», хранительница семейного очага, или порождение дьявола, соблазняющее и губящее: «Как пишет E. Prettjohn, женщина должна была быть либо Мадонной, либо Магдалиной, девственницей или проституткой, женой или ведьмой. Обе стороны этой схемы были изобретены мужчиной для упрощенного понимания женщины, и это исключало всякое самоопределение со стороны самой женщины» [4, с. 120]. Но благодаря появлению нового социального типа — женщины праерафаэлитского круга (натурщицы, возлюбленной, художницы) — эта трактовка усложнилась: «В атмосфере художественного мира они были свободны от неких ограниченных условностей, навязанных их менее свободным сестрам. Они были не просто пассивными получателями благ, дарованных им посредством целомудренных отношений с художниками. Они не были только «открыты» мужчинами и отлиты в праерафаэлитскую форму. Они были... очень отличны от чувственных статичных образов праерафаэлитской живописи. Они были активными, позитивными личностями в выборе и определении своего будущего» [5, р. 358–359]. Этот новый взгляд на женщину, отразившийся в художественных образах, потребовал нового воплощения. Благодаря теоретически обоснованной Д. Рёскином концепции синтеза искусств, в творчестве праерафаэлитов произошло единение поэзии и живописи и создание нового жанра «литературной картины» — «...произве-

дения, основанного на литературном источнике, не предназначенном для оформления книги. При этом прерафаэлиты стремились не к дословной передаче содержания литературного текста посредством изобразительного искусства, а к выявлению его концептуальной сущности: освещая основную идею литературного произведения, они могли добавлять в свои полотна детали, отсутствующие в тексте-источнике» [6, с. 99]. Неоднозначная трактовка женских образов (часто одновременно — обольстительницы и жертвы, при этом, несомненно, стремящейся к независимому от мужчины существованию) в жанре «литературной картины» позволила по-новому посмотреть на некоторые сюжеты артуровской легенды.

На протяжении всего Артуровского Возрождения прерафаэлиты обращались к трагическим образам Элейны из Астолата и Леди Шалотты (это написание более соответствует оригиналу: *The Lady of Shalott* — «Леди острова Шалотт»). История о Леди Шалотте основана на поэме А. Теннисона (1833–1842), восходящей к средневековому итальянскому роману *Dama di Scalotta*, переведенному на английский в 1825 г. Сам А. Теннисон определял значение своей поэмы так: «...несметная плата, заплаченная за следование страсти» [7, р. 191]. Однако в интерпретации прерафаэлитов этот сюжет не был столь однозначным.

На героиню было наложено заклятье: Шалотта была вынуждена находиться в заколдованном замке на острове, объятom магией, и вечно ткать волшебный гобелен, смотря на мир, отражающийся в зеркале: «В высокой башне с давних пор // Она волшебный тклет узор, // Суровый зная приговор: // Что проклята, коль кинуть взор // Рискнет на Камелот. // Не ведая судьбы иной, // Чем шелком ткать узор цветной, // От мира скрылась за стеной // Волшебница Шелот» [8, с. 13] (перевод М. Виноградовой). На картине Д.У. Уотерхауса (1915) она одета в ярко-алое платье, весьма точно передан ткацкий станок, а сама Шалотта скорее не грезит, а отдыхает после напряженной работы. Потому переводчик передает название работы «Я устала от теней, — сказала леди Шалотта» [9, с. 46]. А. Теннисон настойчиво подчеркивает одиночество героини: «И отражений светлый рой // Она в узор вплетает свой... // «Как одиноко мне!» — в тоске // Воскликнула Шелот» [8, с. 15]. То же одиночество — на картине С. Метейярда (1913). Героиня изображена на фоне зеркала, которое в религиозной концепции символизирует как непорочность, так и адюльтер [10, р. 174], а в романтической — мир «наоборот». Белые цветы возле героини символизируют не-

винность и духовную чистоту, но клубки цветных нитей перепутаны, а сама Шалотта погружена в мир грез и мечтаний. В зеркале перед ней — мужчина и женщина, возможно, король Артур и Гвиневра, а может, сама Шалотта рядом с несуществующим возлюбленным. Насыщенно-синее платье героини и фон картины того же цвета ассоциируются с грустью, романтическим томлением души. Сложно точно передать по-русски название картины: «*I am half sick of shadows*» («Я наполовину больна призраками», — говорит Леди Шалотта). Точнее выражает перевод К. Бальмонта: «О, я от призраков — больна!» // Печалилась Шалот» [8, с. 359]. Несмотря на наличие не упоминающихся в поэме деталей, эти картины вполне соотносятся с духом произведения А. Теннисона.

Несколько особняком стоит рисунок Э. Сиддал «Леди Шалотта» (1853), который, по мнению многих исследователей, есть метафора ее собственной жизни [11, р. 60]: возлюбленная Д.Г. Россетти, она сама пыталась стать художницей. Это единственное изображение, в котором между окном и Леди — распятие, она должна выбирать «между спасением и проклятием» [2, р. 401]. Несмотря на висящий за дамой гобелен, резные украшения стула и сундука, окружающей обстановке и фигуре присущи лаконичность и простота воплощения. Возможно, это связано с тем, что героиня не является объектом мужского созерцания, а созерцает сама. А. Теннисон в известном стихотворении «Принцесса» (1847), рассуждая о роли мужчины и женщины в обществе, связывал женщину, должную подчиняться мужчине, с Очагом, Сердцем и Иглой, Семейей и Домом. Занятая рукоделием, Леди Шалотта одинока; у нее нет мужа, который бы мог защищать её и руководить ею, детей, о которых она могла бы заботиться, — и потому она становится объектом повышенного мужского внимания: «Дама из Шалотта, живущая уединенно, без должного мужского контроля, для викторианцев, скорее, Магдалина; отсюда и открытая сексуальность большинства ее изображений, на которых вместо беспомощной жертвы она представлена как *femme fatale*. Рисунок Сиддал отрицает подобную трактовку. Дама Сиддал спокойна, безмятежна и чиста» [12]. A.L. Bingaman считает, что зеркало на рисунке обозначает две доминанты викторианской идеологии: «во-первых, что женщина неспособна к самостоятельному искусству и может только подражать творениям мужчин, и, во-вторых, что находящееся по другую сторону зеркала, — то, что лежит за пределами созданного мужчинами женского мира, — есть безумие и раздробление...» [11, р. 62]. По-

сколькo источником знаний Шалотты о мире является зеркало, то ее искусство — «отражение отражения». Это созвучно концепции Д. Рёскина: женщина не может создать ничего оригинального, она лишь способна достичь успеха в имитации мыслей мужчин и отражении их желаний [11, р. 65] — трактовка логически следует из концепции А. Теннисона о четком распределении гендерных ролей.

Появление возле замка Ланселота, изменившего судьбу героини, А. Теннисон описывает с восхищением. Овеянный славою побед, в блистающих сбруях, забрале, латах, подобный яркому метеору на ночном небе: «Скакун резвился вороной, // Герб серебрился расписной, И кудри черные волной // Струились по броне стальной — // Так ехал Ланселот. // Храбрый рыцарь на земле, // Он песню распевал в седле // И отразился в хрустале // Волшебницы Шелот» [8, с. 17]. На картине Д.У. Уотерхауза (1894) Ланселот отражается в зеркале, Шалотта находится между ним и зрителями. Художник изобразил драматический момент. В душе Шалотты — смятение: держа в руках пряжу, стараясь выбраться из опутывающих ее платьев мотков пряжи, она подалась вперед, навстречу неминуемой гибели. «Очарование картины состоит в мимолетном порыве девушки, в котором смешались и отчаяние, и фатализм, и надежда» [9, с. 31]. Шаг навстречу возможному счастью влечет за собой возмездие: «И, прекратив плести канву, // Она впервые наяву // Узрела неба синеву, // Блеск шлема, лилии во рву // И дальний Камелот. // Со звоном треснуло стекло, // И ветром на пол ткань смело. // «Проклятье на меня легло!» — // Воскликнула Шелот» [8, с. 17]. Традиционно, после того как леди увидела Ланселота, ее глаза устремляются к нему. На этой же картине Шалотта смотрит на зрителя. Поскольку картина создана позднее, чем поэма А. Теннисона, в ней звучит авторское разочарование и утрата надежд: «Она умоляет зрителя взором, в котором видно ее будущее. Обещание викторианской надежды и артуровских идеалов потерпело неудачу. Она видит, что, как и сам Камелот, видение было ложным» [2, р. 557].

Продолжение сюжета — на картине У.Х. Ханта «Леди Шалотта» (1886–1905). В конце своей карьеры Хант опубликовал некоторые дискуссионные материалы о своей картине. Он считал этот сюжет своеобразной притчей. Образ Леди символизирует Душу, потерпевшую неудачу в достижении высоких целей, воплощенных в принципах короля Артура и в собственных представлениях о высоком долге художника [13, р. 134]. Есть два варианта работы: Манчестерский и Уодсвортский. Отражение Ланселота

в зеркале, как и самой Шалотты, вписывается в контекст расположенных по обе стороны зеркала картин. В Манчестерском варианте на картине слева от героини — изображение мучений Христа в Гефсиманском саду. Справа — сидящая фигура с державой и короной, одновременно — Христос во славе и Король. Уодсвортская версия вместо Христа в Гефсиманском саду показывает Геркулеса, ворующего яблоки в саду Гесперид. «Это аллюзии на райский сад и грехопадение, утверждающие, что падение Леди есть более результат невыполненного долга к мужчине Адаму, нежели к Богу» [13, р. 139]. На другой картине — изображение Богоматери, чья непорочность противопоставляется греховности Леди. Зеркало изображено в форме запрестольного образа с медальонами в виде крыльев. Были добавлены голуби и лилии как символ чистоты мира Леди. Она изображена босиком перед своим ткацким станком, что усиливает ощущение святого места. Художник называл эти новые атрибуты символами «добродетелей пассивного и активного долга, которым Леди сама давала обеты» [14, р. 377–378]. Попытка увидеть в окне Ланселота привела к тому, что волшебное зеркало и ковер мгновенно исчезают. Множество разноцветных нитей опутывают Шалотту. Они змеются, клубятся, переливаются различными оттенками, сама же героиня превращается в подобие гобелена. «Последняя работа Леди остается незаконченной как осязаемый символ ее невыполненного долга» [13, р. 139]. Треснувшее зеркало символизирует не только потерю чистоты невинности; по мнению А.Л. Бингэма, «она потеряла то, что делало ее женским художником — ее способность к имитации и интерпретации» [11, р. 68]. Ветер, врывающийся в окно, вздымает волосы Шалотты, обдавая ее теплым дыханием заманчивого и недоступного внешнего мира. Ее распущенные волосы, каскадом обрамляющие лицо, символизируют наряду с примитивной силой, избытком и энергией, покаяние и эмоциональную оставленность [10, р. 183]. Х. Хант понимал заклятье Леди как условие верности долгу: «Когда она отвергла свою клятву, хрупкая стабильность ее мира нарушилась» [2, р. 556]. Это хорошо чувствуется в поэме: «Покрылись мглою небеса, // Умолкли птичьи голоса, // Шумели хмурые леса, // Дождей холодных полоса // Объяла Камелот...» [8, с. 17].

Финал истории изображен на картине Д.У. Уотерхауза «Леди Шалотта» (1888). Устав от неразделенной любви, она села в ладью, чтобы достичь Камелота: «А в час, когда, багряноал, // Закат на небе догорал, // Поток речной ладью умчал // Волшебницы Шелот. // Струились

белые шелка // В дыханье легком ветерка, // И листья падали, пока // Ладью ее несла река // Все дальше в Камелот» [8, с. 19]. И, замерев, весь мир внимает ее «прощальный, горестный напев»: «Печальный гимн ушедших дней // Звучал то тише, то сильнее, // А сердце билось все слабей // И становилось все трудней // Смотреть на Камелот» [8, с. 19]. По мнению A.L. Bingaman, ей была уготована судьба, подобная участи Кассандры: пророчицы должны быть признаны сумасшедшими. «Это кажущееся сумасшествие проявилось в ее «лице, напоминающем зеркало»: как только она двинулась навстречу смерти, ее лицо стало зеркалом. Она вернулась к своему оригинальному состоянию» [11, р. 69]. Д.У. Уотерхауз чутко к деталям Теннисона. На картине печальная и трогательная, одетая в «снежно-белое» платье, в тихо качающейся лодке сидит героиня. «Гобелен, помещенный на лодке, — как воспоминание об ее прошлом. В руке она держит цепь, освобождающую лодку, — как направление ее будущего» [2, р. 556]. Бледное лицо Шалотты с заплаканными глазами, окаймленное длинными распущенными волосами, выражает предчувствие скорой гибели: «Как если бы она увидела мир за пределами идеала, достижение которого связано с путешествием туда, куда попасть страшно для неподготовленного» [2, р. 557]. Такое настроение усиливает фон картины. Пустынная река символизирует остановившееся течение жизни; лодка напоминает погребальную ладью; на горизонте узкой полоской горит закат; с неба осыпаются кленовые листья. Перед Шалоттой стоят три свечи — в одном из писем художник рассказывал, что, увидев на средневековой гравюре свечи на смертном одре, решил использовать их изображение для законченности композиции как некий знак преданности долгу перед смертью [15, р. 61]. Но лишь одна свеча горит — еще одно дыхание, и она погаснет, а вместе с ней и жизнь этой нежной девушки... Эти художественные подробности, отсутствующие в поэтическом тексте (описание лодки, свечи) вносят в картину особое, печальное настроение.

В представлении прерафаэлитов образ Шалотты соединялся с образом Элейны, героини «Смерти Артура» Т. Мэлори. Отвергнутая Ланселотом, она умерла от несчастной любви, попросив положить себя в барку с посланием к Ланселоту, дабы он, узнав о ее смерти, похоронил бы ее. В иконографическом плане различие сюжетов выражается в том, что, согласно Т. Мэлори, в лодке Элейн есть сопровождающие, а Леди Шалотта отправляется в свой последний путь в полном одиночестве. На акварели Э.Г. Корбуда «Лилейная Элейн из Асто-

лата» (1867) с исторической точностью деталей изображено помещение тела Элейн в барку, затянутую черными шелками. В свою очередь Б. Ривьер в своей картине «Элейн» (1870) не претендует на точность в деталях, пытаясь передать то впечатление, которое вызвало нахождение барки Ланселотом: «И там увидели они чудесную красавицу на богато убранном ложе, до пояса покрытую роскошными тканями и золотой парчой. Она лежала и словно бы усмехалась» [16, с. 490]. Ностальгическое настроение картине придают лучи заходящего солнца.

Скорбный путь Леди Шалотты также заканчивается в Камелоте: «И только в сумраке ночном // Встал над рекою первый дом, // В лодке уснула вечным сном // Волшебница Шелот. // И, в белый шелк облачена, // Как призрак мертвенно-бледна, // Вдоль темных стен плыла она // Сквозь царство сумерек и сна — // Сквозь спящий Камелот» [8, с. 19]. Только один доблестный рыцарь смог успокоить объятый ужасом город: «Лишь рыцарь Ланселот // Сказал, шагнув за круг людей: // «Она была всех дам милей. // Господь, яви же милость ей, // Прекраснейшей Шелот» [8, с. 21]. Не случайно единственное, что мог сделать Ланселот, — сказать, что у нее было прекрасное лицо: «Леди функционирует как зеркало, в котором субъект отражает свой нарциссический облик. У нее нет...никакой субстанции собственного имени, но она есть только отражение мужчины и идентифицируется с островом, чье значение есть подражание» [11, р. 69].

Конечно, поэма А. Теннисона предполагала и вызвала многочисленные трактовки и ассоциации, возможно, даже такие, каких не мог предположить сам автор. A.L. Bingaman, для которой некое сумасшествие героини в глазах окружающих равноценно пророческому просветлению, считает, что поэма подразумевает следующее: «...момент сумасшествия, — краткий миг между женским стремлением обрести свободу от бесконечного регресса или вечной имитации, и ее «отпрыгивание» от порога реальности, установленного для человека, — есть только мимолетный луч правды, которую может увидеть женщина. Но этот мимолетный взгляд неминуемо происходит по дороге к смерти» [11, р. 70]. Несомненно, ранние прерафаэлиты подчеркивали мысль, о том, что Леди была жертвой своего неосуществленного желания: нарушив обязательства, она выпустила проклятье, что привело к ее смерти. По мере усиливающегося в обществе скептического отношения к действиям, вызванным страстным желанием, и в конечном итоге к самой легенде,

образ Леди Шалотты стал рассматриваться художниками и критикой как «парадигма Артуровского Долга» [2], особенно после того как были закончены «Королевские Идиллии» А. Теннисона и сага об Артуровском Долге была завершена. Сравнивая образы Леди Шалоты и короля Артура, D.N. Mansoff пишет, что оба героя жили в выдуманном мире, который они сами создали и в котором были изолированы от событий мирской жизни, так что ни один из них не хотел оказаться во внешнем мире. Они достигли уровня желаемого совершенства, который превосходил любую возможную реальность. «Как Артур, так и Леди Шалотта страстно желали того, чего у них не было в жизни: Артур — совершенного рыцарского мира, а Леди — осуществления желания, отказанного ей. Леди достигла чистоты в греховном мире посредством полной изоляции; Артур — веря только в свой идеал. Оба были опосредованно разрушены Ланселотом, символом греховного человека, и оба, решившись расширить свое сверхъестественное существование, родились заново для своей мистической смерти в ладьях. Главным различием было то, что Леди встретила свою смерть во время путешествия и не получила надежды на возвращение. Если действительно Теннисон намеревался сделать Леди параллелью к артуровскому идеалу, то он осознавал, что мечта обречена на смерть с самого начала» [2, p. 554].

Артуровское Возрождение началось с надежды на то, что МИР и общество будут усовершенствованы по артуровским законам. Но эта надежда так и не воплотилась в реальности, а артуровские идеалы «были персонифицированы в обреченной Леди из картины Уотерхауза, которая медленно двигалась, как зачарованная, поскольку была вытеснена в мир, в котором не могла существовать» [2, p. 558]. По логике D.N. Mansoff, Артуровское Возрождение придало смысл викторианскому обществу, но оставило вопросы без ответа, «так же как и король Артур лишь тронул этот мир, но не смог его изменить. К концу века викторианская эра закончилась и легенда, как и ее герой Артур, вернулась в Авалон» [2, p. 558]. Поэтому особое место в артуровской легенде конца века принадлежит сюжетам последней битвы и смерти короля Артура.

Из картин, посвященных смерти легендарного героя, наибольшего внимания, на наш взгляд, заслуживает работа Д.М. Каррика «Смерть Артура» (1862), в которой смертельно раненного короля поддерживает сэр Бэдивер. Картина вызывает ассоциации, скорее, не с лаконичным слогом Т. Мэлори, а с поэтическими строфами

А. Теннисона: «Весь день раскатывалось эхо битвы // Над зимним побережьем в Лионессе, // Пока не пали все бойцы Артура, // Сражавшиеся рядом с королем. // А сам Артур, смертельно ранен, // Был поднят храбрым сэром Бедивером...» [8, с. 117] (перевод Г. Кружкова). Хотя кольчуги, шлемы, котты с гербами переданы удивительно достоверно, лица героев не детализированы, они обращены к призрачному кораблю, который увезет короля на остров блаженных Авалон. Художнику удалось найти такое точное соотношение реалистического и условного без излишней сентиментальности, что его картина и по сей день производит сильное впечатление. Однако, на наш взгляд, в данном случае впечатление от поэтического произведения явно превосходит визуальное: «И, наконец, пред ним открылся берег // И озеро, облитое луной. // Там, на волнах они узрели барку, // Темневшую, как траурная шаль, // Близ берега. На палубе рядами // Стояли люди в черных длинных ризах // И черных капюшонах — и меж ними // Три королевы в золотых коронах; // И с барки этой поднимался плач // До самых звезд, — унылый, скорбный, слитный, // Как завыванье ветра темной ночью // В такой глуши, куда еще никто // Не заходил от сотворенья мира» [8, с. 129–130].

«Смерть Артура» (или, правильнее, «Уход Артура») А. Теннисона заканчивается тем, что израненный король отправляется «На остров Авалон среди теплых вод, // Где нет ни града, ни дождя, ни снега, // Ни бурь; но лишь цветущие сады, // Вечнозеленые луга — и гроты // В тени ветвей над морем голубым; // Там исцеляются любые раны» [8, с. 135]. Оставшимся на этой земле суждены лишь неизбывные воспоминания: «Долго вдаль // Смотрел сэр Бедивер, вспоминая // Столь многое! — пока корабль уплывший // Не стал лишь точкой в заалевшем небе // И дальний плач не смолкнул над водой» [8, с. 135]. Немногим художникам приходила мысль изобразить пребывание Артура на блаженном острове, тем более что этот сюжет не описывается ни Т. Мэлори, ни А. Теннисоном. «Последний сон короля Артура в Авалоне» (1881-1898) Э.К. Берн-Джонса — возможно, наиболее полная реализация артуровской легенды, исполненная этим мастером, и в то же время — последняя работа, написанная им перед смертью. По мнению D.N. Mansoff, особенность творческого видения Э.К. Берн-Джонса в том, что для него артуровский мир вызывал ощущение Авалона, а не Камелота: «Он никогда не напишет «Пришествие Артура», т. к. законы и порядки Камелота не вдохновляли его. Ему нравился «потусторонний мир легенды»:

Мерлин в зачарованном лесу, Галахад перед Граалем, Артур в Авалоне» [2, р. 551]. На картине в центре мраморной арки — изображение спящего короля на задрапированном ложе. Он закрыт бронзовым навесом, на котором в двенадцати рельефных панелях рассказывается история поиска Святого Грааля. «Храня бдение, у головы и ног по три королевы, роскошно одетых в соответствие со своим положением. Девы, сидящие перед ложем, играют на инструментах, успокаивая сон короля, а направо три прислужницы держат его вооружение. Мужские и женские фигуры охраняют вход в арку, но они вооружены рожками и трубами, а не оружием. Их долгом будет разбудить короля во время его возвращения. В конце композиции девы смотрят вдаль на цветущие луга Авалона. Атмосфера мирная и фигуры неподвижны. <...> Артур не зачарован, а наслаждается сном оживания, спокойный сознанием того, что его настоящая задача завершена, а его будущий вызов не в его власти. Великая фигура дремлющего короля олицетворяют значение и силу живых для Берн-Джонса неземных характеров. Его бытие, кажется, сохраняет силу легенды «про запас» [2, р. 550].

Традиционно принято считать, что Артуровское Возрождение заканчивается к 1890-м годам [17]. Однако если оно и закончилось как общественное явление, интерес к произведениям средневековой тематики не исчез. Более того, именно с конца 1880-х, с развитием неоромантизма, символизма и модерна, прерафаэлиты и художники их круга имели определенную устойчивую популярность. Ностальгические настроения в английском обществе, вызванные утратой имперских позиций, а затем предощущением и событиями Первой мировой войны, пробудили интерес к эпохе, которая воспринималась как время стабильности и славы Англии. Отсюда — особый интерес к драматическим и трагическим сюжетам: Леди Шалотта, Тристан и Изольда, чувственно-коварная Беспощадная (Безжалостная) Дама — *La Belle Dame Sans Merci*.

Сюжет картин «*La Belle Dame Sans Merci*» основан на одноименной балладе Д. Китса, которая начинается с вопроса: «Зачем, о рыцарь, бродишь ты, // Печален, бледен, одинок? // Поник тростник, не слышно птиц, // И поздний лист поблек» [18] (перевод В. Левика). В ответ рыцарь повествует: «Я встретил деву на лугу, // Она мне шла навстречу с гор. // Летящий шаг, цветы в кудрях, // Блестящий дикий взор. // Я взял ее в седло свое, // Весь долгий день был только с ней. // Она глядела молча вдаль // Иль пела песню фей...» [18]. На картине Ф.Б. Дикси

«*La Belle Dame Sans Merci*» (1902) сидящая на коне молодая красавица с волнистыми рыжими волосами в легком розово-красном платье, обволакивающим ее тело, страстно наклоняется к рыцарю, готовому следовать за ней куда угодно (в отличие от условно-фантастического наряда красавицы, облик рыцаря несколько осовремененный). С одной стороны, это отражение романтической дилеммы «дневной» и «ночной» стороны души, а с другой — образов кельтской мифологии: «Заколдованный лес ...из артуровской легенды был полон прелестных фей, которые часто заманивали странствующих рыцарей. Одна из них, Прекрасная дама без пощады, описанная поэтом Китсом, была бансией, которая завлекала смертных, вселяя в них безрассудную страсть, а потом оставляла их, лишенных воли к жизни, чахнуть, слоняясь по берегу озера в одиночестве и без смысла» [19, с. 125].

Обессиленному спящему рыцарю виделись призраки плененных Беспощадной Дамой: «Ввела меня в волшебный грот // И стала плакать и стенать. // И были дикие глаза // Так странно целовать. // И убаюкала меня, // И на холодной крутизне // Я все забыл в глубоком сне, // В последнем сне. // Мне снились рыцари любви, // Их боль, их бледность, вопль и хрип: // *La belle dame sans merci* // Ты видел, ты погиб!...» [18]. Этот призрачный лес мастерски изображен на картине Г.М. Рима (1859–1920) «*La Belle Dame Sans Merci*» (1901). Для Д. Китса гибель любви — одновременно и гибель поэзии. Очнувшись от зачарованного сна, рыцарь не найдет ни своей возлюбленной, ни коня; в бесконечных поисках, обессиленный и измученный, он будет блуждать по заколдованному лесу, пока его не застигнет смерть: «И с той поры мне места нет, // Брожу печален, одинок, // Хотя не слышно больше птиц // И поздний лист поблек» [18]. Трагична картина Ф. Купера (1877–1958) «Прекрасная Беспощадная Дама» (1926). На ней гордая торжествующая красавица величаво поправляет корону волос на голове. Ярко-красный цвет платья говорит об ее страстности и темпераментности. И в то же время в ее облике есть нечто угрожающее. У ног ее лежит мертвый рыцарь, на лице которого соткана прозрачная паутина. Огненные маки одурманивают любого смертного, попавшего в этот волшебный мир. От мира реального его отделяет темная река как преграда на пути очередного рыцаря, как предостережение от коварных сетей Беспощадной Дамы. И все же реальный мир за рекой слишком мрачен, и еще не один рыцарь предпочтет красоту губительного волшебного мира суровой скуке настоящего, — трагизм выбора подчеркивают и лучи уходящего за гори-

зонт солнца. Удивительно то, что столь поздняя по времени картина выполнена в стиле модерн: сохранение неких вневременных стилистических и художественных приемов (порой — клише) говорит об устойчивом интересе к к артуровской легенде.

Таким образом, артуровская легенда, которая была одной из составляющих Артуровского Возрождения, осталась неким постоянным звеном британской культуры, а благородный образ Артура — «короля в настоящем и будущем» — и его идеального мира, во многом благодаря творчеству художников-прерафаэлитов, вошел в мировую историческую и художественную память.

Список литературы

1. Михайлов А.Д. Артуровские легенды и их эволюция // Мэлори Т. Смерть Артура. Сер. Литературные памятники. / Отв. ред. В.М. Жирмунский. М.: Наука, 1974. С. 792–828.
2. Mancoff D. N. The Arthurian Revival in Victorian Painting: A diss. ... of d-r of philosophy. Evanston, Illinois: Northwestern University, 1982, June. V. 1, 2. 823 p.
3. Кирюхина Е.М. Трансформация эпохи Средневековья художниками-прерафаэлитам // Человек, семья, нация в контексте мировой культуры: Сб. докл. XXIV Всероссийской науч. конф. «Добролюбовские чтения–2010». Н. Новгород: Изд. Гладкова О.В., 2010. С. 311–319.
4. Шестаков В.П. Прерафаэлиты: мечта о красоте. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 224 с.
5. Marsh J. The Pre-Raphaelites Sisterhood. London: Quartet, 1985. 408 p.
6. Седых Э.В. Уильям Моррис: лик Средневековья. СПб.: ИВЭСЭП, Знание, 2007. 355 с.
7. Tennyson H. Alfred Lord Tennyson: A Memoir by his son. New York: Macmillan, 1897. Vol. 1. 504 p.
8. Теннисон А. Волшебница Шалотт и другие стихотворения. / Состав., предисл. Г.М. Кружков.; Пер. с англ. М.: Текст, 2007. 399 с.
9. Шестимиров А. Джон Уильям Уотерхауз. М.: Белый город, 2007. 48 с.
10. 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.
11. Bingaman A.L. The Embodiment of Dreams: Portraiture and The Pre-Raphaelite Search for the Ideal: A diss. ... of d-r of philosophy. Chicago, Illinois, 2005, December. 266 p.
12. Петери Э. Элизабет Элеанор Сиддал: дама из Шалотта как женщина // Искусство Британии. URL: <http://english-art.livejournal.com/4945.html> (дата обращения: 25.05.2011).
13. Rowe K.D. Painted Sermons: Explanatory Rhetoric and William Holman Hunt's inscribed Frames: A diss. ... of d-r of philosophy. Graduate College of Bowling Green State University, 2005, August. 178 p.
14. Hunt W.H. Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood. London: Macmillan and Company, 1905, vol. II. 493 p.
15. Layard G.S. Tennyson and his Pre-Raphaelite Illustrators: A Book about Book. London: Paternoster Row, 1894. Reprint ed. Pennsylvania: Folkcroft press, 1969. 68 p.
16. Мэлори Т. Смерть Артура. / Пер. с англ., примеч. И. Бернштейн. Предисл. Л. Сумм. М.: ЭКСМО, 2007. 688 с.
17. Соколова Н.И. Литературное творчество прерафаэлитов в контексте «Средневекового возрождения» в викторианской Англии. Автореферат дис. ... д-ра филол. наук. М., 1995. 33 с.
18. Китс Д. La Belle Dame Sans Merci. URL: <http://distan.livejournal.com/133803.html?thread=1686187> (дата обращения: 20.11.2010).
19. Котерелл А. Мифология: Энциклопедический справочник. Северная. Античная. Кельтская. Пер. с англ. О.Г. Белошеев. Минск: БЕЛФАКС, 1997. 256 с.

NEW INTERPRETATION OF THE ARTHURIAN LEGEND IN THE PRE-RAPHAELITES' GENRE OF «LITERARY PAINTING»

E.M. Kiryukhina

The article is focused on the genre of “literary painting” created by Pre-Raphaelites. The author analyses the interpretation of themes and topics of the Arthurian legend in late 19th – early 20th century. The Pre-Raphaelites’ innovative attitude to the original legend embodied in the genre of “literary painting” helped to maintain the interest to it in the world’s artistic memory until present days.

Keywords: Arthurian Revival, Arthurian legend, “literary painting” genre.