

УДК 75

ББК 85.103 (3) + 71.05

DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.4-168-190

recieved 10.05.2018, accepted 21.12.2018

АННА ЕВГЕНЬЕВНА НИКИФОРОВА,

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-8661-0955

e-mail: anna_nikiforova@list.ru

ЭКРАННОСТЬ МАГИЧЕСКОГО ЗЕРКАЛА В ПОЭМЕ А. ТЕННИСОНА «ЛЕДИ ИЗ ШАЛОТТ» И ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ПРЕРАФАЭЛИТОВ

Аннотация. В статье анализируются взаимосвязи экранной культуры с образами поэмы Альфреда Теннисона «Леди из Шалотт», а также иллюстрациями и картинами прерафаэлитов к поэме. Образ героини воплощает собой тотальную зависимость от магического «экрана», каким, по сути, является зеркало. Автор обращает внимание на то, что героиня-волшебница ведет себя как исключительно зависимая персона, пассивный воспринимающий индивид, типичный, скорее, для эпохи доминирования массмедиа. В финале умирающая героиня садится в лодку и «отправляет» себя в большой мир как послание, имеющее название-имя, начертанное на борту ладьи. В статье проанализированы иллюстрации и картины художников-прерафаэлитов Данте Габриэля Россетти, Джона Эверетта Миллеса, Уильяма Холмана Ханта, транслирующие эпизоды поэмы, в разной степени учитывающие образ зеркала. Большое внимание уделено Генри Пичу Робинсону, испытавшему влияние прерафаэлитов и создавшему постановочную фотографию «Леди из Шалотт», напоминающую кадр чёрно-белого фильма. Иллюстрации же и картины прерафаэлитов в чем-то гораздо более традиционны, нежели образы поэмы Теннисона. Образ зеркала в иллюстрациях отходит на второй план. Только на рисунках и полотнах Ханта мы можем хорошо рассмотреть этот магический предмет. А вот нити распустившегося го-

белена, опутавшие леди на картинах Ханта и Джона Уильяма Уотерхауза — наиболее удавшийся живописцам визуальный образ, связанный с поэмой. Иллюстрации, ставящие в центр женский образ и почти игнорирующие образ Ланселота, подчеркивают взаимосвязь предэкранных мотивов с темой женского самоутверждения и кризиса романтической маскулинности.

Ключевые слова: визуальная культура, предыстория медиа, экран, Теннисон, Леди из Шалотт, прерафаэлиты, зеркало, фотография, кино, телевидение, зависимость, гендер.

ANNA E. NIKIFOROVA

State Institute of Art Studies,

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-8661-0955

e-mail: anna_nikiforova@list.ru

THE SCREEN EFFECT OF THE MAGIC MIRROR IN ALFRED LORD TENNYSON'S POEM "THE LADY OF SHALOTT" AND PRE-RAPHAELITE ILLUSTRATIONS

Annotation. The relation between screen culture and imagery in Alfred Lord Tennyson's poem "The Lady of Shalott" as well as in Pre-Raphaelite illustrations and paintings to the poem are analyzed in the article. The image of Lady depicts the total dependence on a magical "screen", which, in itself, is a mirror. The author draws attention to the fact that a fairy behaves like a dependent human being, a passive perceiving individual, more typical for the mass media era. The works by Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais and William Holman Hunt, which transmit the poem's episodes and consider to different extents the image of a mirror similar to a screen are studied. The author also analyzes Henry Peach Robinson's staged photography "The Lady of Shalott" which resembles closely a black-and-white film frame. The Pre-Raphaelite illustrations and paintings are in some ways more traditional than the images in Tennyson's poem. The image of the mirror fades into insignificance. Only in Hunt's drawings and paintings we can see this magic

object clearly. However, the threads of a tapestry wound around the Lady's body in the paintings by Hunt and John William Waterhouse present the most successful visual image associated with the poem. Illustrations with the predominance of female figures and disregard for Lancelot's image highlight the connection between the pre-screen motifs with the theme of female self-affirmation and crisis of romantic masculinity.

Keywords: visual culture, screen prehistory, Tennyson, the Lady of Shalott, the Pre-Raphaelites, mirror, photography, film, addiction, gender.

Элементы кинематографического видения существовали задолго до кинематографа и могут быть обнаружены в разных искусствах на протяжении тысячелетий. Напомним, что еще в 20-х–30-х гг. XX века С. Эйзенштейн — не только выдающийся режиссер, но и автор фундаментальных работ по теории кино — в своей педагогической и исследовательской деятельности уделял большое внимание изучению произведений литературы и живописи прошлого, находя в них признаки кинематографического (монтажного) мышления [1, с. 187]. Сложно перечислить имена авторов и названия произведений, которые упоминаются на страницах даже основных работ Эйзенштейна¹. «Положительно нужен “путеводитель кинематографиста” по классикам литературы», — замечает режиссер в статье “Пушкин и кино” (1939) [3, с. 311].

Идеи Эйзенштейна не потеряли актуальности и в последующие периоды развития искусствоведческой мысли. Так, В. Божович в книге «Традиции и взаимодействие искусств» (1987) рассматривает десятилетия, предшествующие созданию кинематографа, «как период внутриутробного развития кино, его постепенного вызревания в лоне старших искусств, которые со своей стороны подходили к рубежу резких структурных мутаций» [4, с. 5–6]. Он находит предчувствия нового

¹ Так, в его основных трудах «Монтаж (1938)» [1] и «Вертикальный монтаж» [2] наиболее подробно анализируются «Полтава» Пушкина [1, с. 178–185], «Горе от ума» Грибоедова [1, с. 185–187], «Милый друг» Мопассана [1, с. 164–165], поэзия Маяковского [1, с. 184, 187, 188], Есенина [2, с. 221–223], в статье «Пушкин и кино» — еще и проза Бальзака и Золя [3, с. 309–310]. Перечень художников охватывает европейских и отечественных авторов от эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи, Тинторетто, Эль Греко) до современности (Кандинский).

экранного искусства во французской литературе конца XIX – начала XX века: в романах Эмиля Золя, Гюстава Флобера, Марселя Пруста.

Не менее активны такие предчувствия в британском искусстве XIX века. Особенно явно проступают они в поэзии Альфреда Теннисона (1809–1892). Еще в 1951 году Г.М. МакЛюен в статье с показательным названием «Теннисон и живописная поэзия» отмечал, что возможности зрительного и звукового восприятия поэта сходны с возможностями кинематографического аппарата [5, р. 92]. Однако научные работы, сколько-нибудь подробно рассматривавшие бы сочинения Теннисона как часть литературной предыстории экранных искусств, до сих пор отсутствуют. Наиболее перспективной для осмысления творчества поэта как одного из литературных предвестий кинематографа и шире — экранных медиа представляется поэма «Леди из Шалотт».

Для современных исследователей поэма «Леди из Шалотт» (издание 1842 г.) представляет большой интерес, в частности, благодаря образу зеркала. Мотив зеркала и портрета — один из устойчивых в английской традиции, в частности, во всемирно известных произведениях Льюиса Кэрролла, Оскара Уайльда, Джоан Роулинг [6, р. 64]. В отечественной культурологии и искусствознании последнего десятилетия работы, изучавшие предысторию современной экранной культуры через классические литературные и драматургические образы, отсылающие к феномену зеркала и экрана, складываются в устойчивую тенденцию. Здесь особенно стоит отметить исследования Е. Дукова [7, с. 7–20], Е. Сальниковой [8, с. 129–134; 9, с. 30–58; 10, с. 80–158], О. Строевой [11, с. 724–734].

Кроме изучения текста поэмы в поле нашего зрения оказываются многочисленные к ней иллюстрации. «Леди из Шалотт» с момента своего появления вызывала интерес художников, прежде всего пре-рафаэлитов, что в свою очередь свидетельствует о тяготении поэзии Теннисона к визуальным искусствам, о предрасположенности к диалогу с ними. Активизация взаимосвязи литературы и живописи, отчасти и предопределившая возникновение кинематографа, вообще характерна для искусства XIX века и для его восприятия современни-

ками: большинство художников-прерафаэлитов сами занимались поэзией. Родство поэзии и живописи особенно отмечал Джон Рёскин, много сделавший для укрепления позиции прерафаэлитов [12, p. 132]. Сопоставление иллюстраций разных авторов с самой поэмой представляется целесообразным еще и как пример усложненного взаимодействия вербальных и визуальных образов, которое сегодня активно исследуется в гуманитарной науке, посвященной массмедиа [13].

Отдельные аспекты статьи затрагивают также гендерную проблематику и опираются на исследования, посвященные истории женского самоутверждения в Британии и вариациям этой темы в искусстве [6; 14, p. 55].

Таким образом, предмет статьи — образы поэмы «Леди из Шалотт», связанные с зеркалом и экраном, и их интерпретация в живописи, рисунках и фотографиях прерафаэлитов. Цель исследования — проанализировать формальные и содержательные особенности образа зеркала в поэме Теннисона и иллюстрациях к ней в контексте истории развития экранных искусств, а также в контексте формирования представлений о дистанционном взаимодействии индивидов и трансформациях роли женщины в социуме.

ПРЕДЭКРАННЫЕ ОБРАЗЫ ПОЭМЫ ТЕННИСОНА

Поэма Теннисона повествует о прекрасной женщине, обреченной в башне на острове Шалотт ткать гобелен, узор которого соответствует отражению реального мира в зеркале. Известно, что на леди падет проклятие, если она прекратит работу и подойдет к окну, чтобы взглянуть на Камелот. В отличие от ткачихи Арахны, которую Афина превращает в паука, или от принцессы из сказки Шарля Перро «Спящая красавица», проклятой одной из фей, причина и суть проклятия, которое становится преградой между героиней и реальным миром, не ясны. Оно уподобляется некоей объективной внеличной силе и воспринимается как имперсональная стихия, которую нельзя ассоциировать с каким-либо конкретным персонажем.

Леди покорно исполняет чужую волю неведомого происхождения, оставаясь до поры до времени равнодушной ко всему остальному. Но однажды, увидев в волшебном зеркале рыцаря Ланселота, она нарушает запрет, после чего зеркало трескается, и распускаются нити гобелена, бывшего столь долгое время средоточием ее жизни. Леди покидает башню и умирает в ладье на пути в Камелот, спев прощальную песню.

В раннем варианте поэмы (1832) умершая леди держит в руке письмо, объясняющее, что произошло. В поздней же версии поэмы о личности героини говорит лишь надпись на борту ладьи. Прекрасной мертвой женщине в лодке не нужно везти с собой какой-либо развернутый комментарий, какое-либо послание, она сама и есть послание большому миру, от которого была оторвана. Это радикально меняет позицию героини. Прежде она лишь послушно функционировала, оставаясь невидимой для людей за пределами своей башни. Она ткала гобелен, создавала отчужденное от себя изображение, руководствуясь другим, тоже, в свою очередь, отчужденным от внешнего мира изображением в зеркале. Как следует из текста поэмы, прежде никто никогда не видел леди. Только поселяне, выходявшие летом на рассвете жать овес, слышали ее песню, доносящуюся радостным эхом по реке до Камелота, куда устремляются представители всех сословий, и который, по мнению Э. Приттиджон, является «центром “реального” мира» [15, р. 223]. Теперь же героиня открывает себя разомкнутой реальности, делает центром всеобщего внимания, пусть и ценой собственной жизни.

В воспоминаниях об отце сын Теннисона Хэллам приводит интерпретацию поэмы, данную самим поэтом: «Зарождение любви к чему-то, к кому-то из обширного мира, из которого она долгое время была изолирована, выводит ее из мира теней в реальный мир» [16, р. 117]. Леди жертвует своей жизнью ради права на чувства, на любовь к мужчине. Пробудившаяся любовь и побуждает героиню оторвать взор от зеркала и устремиться в большой мир, тем самым активировав разрушительную магическую силу, вскоре отнимающую у героини жизнь.

Как можно заметить, зеркало несет в себе некоторую амбивалентность, поскольку оно отрывает леди от полноценной жизни в окружающем мире, но и показывает ей того, ради кого героиня нарушит запрет и отрешится от зеркала-экрана. Таким образом, зеркало и подавляет леди, и провоцирует на бунт. Впервые осознание того, что ее бесплодная жизнь, по сути, заточение, проходит в мире теней, возникает у героини тогда, когда она видит в волшебном зеркале двух влюбленных. Леди нарушает молчание, «I'm half seek of shadows» — произносит она в этот момент, что, если переводить буквально, означает: «я почти больна от теней», т.е. образов, продуцируемых волшебным зеркалом (рис. 1, стр. 145).

Подобно тому, как у Платона обитающие в пещере люди не видят ничего «кроме теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед ними стену пещеры» [17, с. 267], леди из Шалотт не видит ничего, кроме зеркала. Восприятие мира происходит через движение теней. В сущности, зеркало формирует восприятие реальности, которое леди, в свою очередь, воспроизводит в создании гобелена. Дж. Чедвик рассматривает волшебное зеркало в поэме не только как символ разобщенности леди с внешним миром. Он подчеркивает, что леди не только исключена из социальной и сексуальной жизни, ей не знаком и ее собственный внутренний мир; она не видит и своего отражения в зеркале [18, р. 18].

Культурная полисемантическая зеркала уже становилась предметом анализа в указанных выше статьях [7; 11]. Если иметь в виду образ Нарцисса, о котором пишет О. Строева [11, с. 724–734], то леди из Шалотт — это анти-Нарцисс, живущая в жанре анти-селфи. Важна противоестественная отлученность героини от самосозерцания, а не только от внешнего мира за пределами башни. Ситуация насильственного антинарциссизма неминуемо ведет «к взрыву», к бунту героини, к разрушению искусственной дистанцированности и от своего «я», от большого мира. С точки зрения психологии, способность к визуальному самовосприятию и самоидентификации является уникальной способностью человека [19, р. 9]. Так что магическая жизненная среда

как бы долго противится тому, чтобы леди обрела зрелое человеческое самосознание. Уход от гобелена и зеркала стоит героине жизни.



Рисунок 1

Джон Уильям Уотерхауз. «Я больна от теней», — сказала Леди из Шалотт.
Холст, масло, 100,3x73,7 см., 1915 г.²

В контексте изучения экранной культуры важно отметить, что образ леди воплощает собой высокую зависимость от магического

² Источник изображения см.: URL: http://foxoutbox.ru/wp-content/uploads/2018/04/John_William_Waterhouse_01.jpg

«экрана», каким, по сути, является зеркало, если иметь в виду расширительное толкование экрана как «плоскости с отчуждаемым изображением» [9, с. 66–67]. Во второй половине XX века и в настоящий период реалии экранной зависимости, намеченные у Теннисона, укореняются в повседневной жизни, утрачивая высокий романтический ореол. Многочасовое бытие перед экраном или экранами — повседневный образ жизни современного человека. Ежедневно в социальных сетях моделируются параллельные реальности, дистанционно воспринимаемые реципиентами, привыкающими к бесконечному созерцанию того, чего «здесь нет».

В тексте жнецы называют леди из Шалотт волшебницей. Однако леди никак не реализует себя в качестве носительницы магических способностей. Напротив, героиня ведёт себя, скорее, как современный человек, испытывающий зависимость от медиасистемы. И только появление прекрасного рыцаря, являющегося в произведении Теннисона символом абсолютной ценности, ради которой стоит разрушить равновесие и обречь себя на смерть, заставляет леди пренебречь самосохранением и нарушить магические правила.

Пейзаж становится средством противопоставления мира теней, в котором живет леди, реальному миру с его беспрестанной чередой событий и жизнью природы. Образ плодородных полей ячменя и ржи контрастирует с образом удаленного ото всех, зачарованного мира героини [20, р. 73–74]. По мнению исследователя творчества А. Теннисона Артура Во, атмосфера поэмы немедленно изменяется, когда реализуется неведомое пророчество и волшебное зеркало разбивается: «Внезапно мы вместе с леди оказываемся на открытом воздухе возле реки, мы ощущаем дуновение ветра на наших лицах. Картинки уже не те, что мы видели в зеркале, они наполнены звуками живой, находящейся в движении природы» [21, р. 78]. Создавая поэтический «пейзаж», Теннисон проводит символическую параллель с состоянием героини. Так, осыпающиеся в порывах восточного ветра бледно-желтые леса, ропщущая в берегах река, словно предрекают гибель леди. В дальнейшем одним из визуальных клише кинематографа

станет монтаж видов природы, находящейся в определенном состоянии, с визуальными образами эмоциональных проявлений героев, что будет рождать ощущение параллелизма, соотносительности жизни человека и природы.

Наполняя поэму высоко семантизированными образами, такими как зеркало, гобелен, лодка, остров, Теннисон создает произведение, устремленное в будущее культуры, в эпоху нарастающего присутствия визуальных образов и самих экранов в повседневной жизни, усиления опосредованности взаимодействия индивида с окружающим миром.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПОЭМЕ ТЕННИСОНА

Интерес художников к поэмам Альфреда Теннисона был во многом обусловлен зримостью и эмоциональной наполненностью его образов. Мы рассмотрим иллюстрации прерафаэлитов к изданию поэм Теннисона Эдвардом Моксоном 1857 года, а также отдельные картины и рисунки художников на эту тему. Наша цель — понять, какой отклик получили рассмотренные нами образы Теннисона в изобразительном искусстве, и была ли визуально проинтерпретирована линия «предэкранности», заданная поэтом. В частности, остановимся на иллюстрации Данте Габриэля Россетти 1857 года, рисунке Джона Эверетта Миллеса «Леди из Шалотт» 1854 года, одноименной картине художника круга прерафаэлитов Артура Хьюза 1858 года. Также мы проанализируем рисунок 1850 года и иллюстрацию Уильяма Холмана Ханта 1857 года.

Неоднократной визуальной интерпретации подвергался финал поэмы Теннисона, когда, будучи уже умершей, но попавшей в поле зрения Ланселота, леди превращается из пассивного воспринимающего в главный объект визуального восприятия. Теперь Ланселот в окружении рыцарей и горожан, лордов и дам смотрит на леди и произносит свою фразу «У нее было красивое лицо». Возможно, что нарушить запрет леди решила ради посмертного восхищения, обнародования своей красоты и имени. Свою смерть героиня использует

как продолжение опосредованного взаимодействия с миром, к которому ее приучило проклятие. Но на сей раз леди становится центром медийного пространства, своего рода художественным произведением, которым нельзя не любоваться.

Данте Габриэль Россетти проиллюстрировал момент, когда Ланселот в средневековом костюме в окружении переполненных страхом жителей Камелота склоняется над мертвой леди, лежащей в ладье. Художнику удалось достичь декоративного эффекта, заполнив небольшой рисунок фигурами и многочисленными предметами. Изобилие деталей обусловило уплощение пространства и отсутствие глубины, что придало рисунку сходство с гобеленом, на котором каждая фигура словно выткана или процарапана так, чтобы не оставить пустот. Вся воздушная среда заполнена застывшими в неестественных позах персонажами, замершими, как в стоп-кадре. При взгляде на иллюстрацию может показаться, что доминирование зеркальной-экранной реальности возвращается и подчиняет себе весь мир — проклятие продолжает действовать³ (рис. 2, стр. 149).

Как пишет Е. Хельзингер, в данном случае иллюстрация Россетти передает настроение и идею поэмы [23, р. 183], как бы показывая пролонгацию воздействия магического зеркала в окружающую среду и сообщение ей эффекта зависимости от неведомой силы. Эта сила управляет движением людей, подобно тому, как игрок может управлять движением фигур компьютерной игры и ставить их на «паузу».

Рисунок Джона Эверетта Миллеса, созданный в 1854 году и изображающий леди в уютной лодочке на фоне пейзажа, является прямой отсылкой к картине «Офелия», созданной в 1851 году. Запечатлевая обеих героинь в последние минуты их жизни, художник акцентирует внимание на самой смерти и представляет ее эстетизированно, как слияние с прекрасным водным пейзажем. Жизнь и смерть идут рука

³ Предощущения телереальности вообще рассыпаны в творчестве прерафаэлитов. Так, Брайан Доннелли, анализируя картину «Леди Лилит» Россетти, отмечает, что зеркало у художника вообще отражает пространства, которых не должно быть в поле обзора героини [22, р. 120], то есть опять же производит эффект теле-отображения.

об руку: на картине «Офелия» Миллес изображает цветущие анемоны вблизи поваленного дерева, нависшего над головой героини, а на рисунке — стаю молодых лебедей возле коряги и взрослого лебедя, подплывшего к лодочке леди. Таким образом, живая натура служит красивой «рамкой», делающей образ смерти прекрасным, мелодраматизирующей лицезрение мертвого тела [24]. В эпоху кино подобные внутрикадровые композиции мертвого в обрамлении или вблизи живого станут распространенным экранным приемом.



Рисунок 2

Иллюстрация к поэме А. Теннисона «Леди из Шалотт». Гравюра на дереве, выполненная фирмой Dalziel Brothers по рисунку Данте Габриэля Россетти, 9.5 x 8 см., 1857 г.⁴

⁴ Источник изображения см.: URL: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/dgr/8.html>

Картина «Леди из Шалотт» (1858) Артура Хьюза, близкого круга прерафаэлитов, иллюстрирует момент прибытия леди в Камелот. Прекрасные волосы и платье леди, свешивающиеся через борт лодки, неподалеку от которой плавают лебеди, становятся частью водной среды, как на картине «Офелия» Миллеса. Лицо девушки повернуто к зрителю, но ее уже не видящие глаза раскрыты, и их взгляд словно устремлен в вечность. На заднем фоне Хьюз изображает только жительниц Камелота, со страхом, сочувствием и, пожалуй, любопытством, смотрящих на леди. Данное произведение аналогично стоп-кадру костюмного исторического фильма или компьютерной игры со средневековым сеттингом.

Заметным произведением на мотивы поэмы Теннисона стала постановочная фотография Генри Пича Робинсона «Леди из Шалотт», созданная в 1861 году. Фотограф был знаком с прерафаэлитами и видел взаимосвязь между точным воспроизведением тщательно проработанных деталей на картинах художников и документальным фотоотображением. В особенности фотографа впечатлила «Офелия» Дж. Миллеса, от «чудесной красоты которой невозможно было устать». Фотограф сконцентрировался на первых двух строках строфы «А в предзакатной тишине // Цепь отвязала, и в челне // Вдаль заскользила вслед волне // Волшебница Шалотт» [25, с. 61–62]. Для создания своей фотографии Робинсон использовал два негатива. Сначала он сделал снимок модели, лежащей в плоскодонном ялике, малая глубина которого позволила сфотографировать ее в нужном ракурсе, на открытом воздухе в саду за домом в Лемингтоне, а затем сфотографировал подходящий участок реки загородом в Уорикшире. Замаскировав ненужные фрагменты на обоих негативах, напечатал их одновременно на одном листе бумаги [26, р. 135–136].

Фотограф, чья работа сегодня кажется весьма похожей на кадр черно-белого фильма, писал: «Я сделал барку, завил длинные волосы модели ... и сделал фон с плакучими ивами, снятыми во время дождя, для того чтобы они выглядели более тоскливо. Я думаю, мне удалось сделать фотографию очень прерафаэлитской. Очень таинственной,

очень неправдоподобной — я имею ввиду художественной» [27]. Иллюстрируя поэму, фотограф отступил от текста Теннисона, сделав на борту лодки надпись «Вы Леди из Шалотт» («Ye Ladye of Shalott»), что вызвало негодование критиков, полагавших, что «ни одна девушка, обезумевшая от подобного горя, не сделала бы подобную надпись». Критиков возмущало и то, что на фотографии изображена не лодка, а плоскодонный ялик, и то, что при взгляде на фотографию не возникает ощущения движения лодки по воде [24].



Рисунок 3

Генри Пич Робинсон. Леди из Шалотт.

Альбуминовая печать с двух негативов, 30.4 x 50.8 см., 1861 г.⁵

То есть, критики не рассматривали фотографию как самостоятельное произведение, в котором автор имеет право на выражение собственных эстетических принципов, как то было, в частности, в работах Уильяма Холмана Ханта. С другой стороны, зрителям хотелось большей иллюзии динамики в статичном изображении, что тоже говорит о стихийном движении к эпохе кино — не только художников, но и воспринимающей аудитории. Но самое существенное и на тот момент непривычное в работе Робинсона — сочетание отсылок к достоверной натуре и сложного моделирования композиции, что

⁵ Источник изображения см.: URL: <http://www.victorianweb.org/photos/robinson/2.html>

будет много позже определять принципы постановочного фотоискусства, кинематографа, в том числе цифрового, и даже компьютерной графики.

Леди из Шалотт является одним из ключевых образов в творчестве У. Ханта. Художник многократно обращался к моменту реализации проклятия. Первый рисунок к поэме художник создал в 1850 году. Он изобразил леди, опутанную нитями гобелена, стоящую спиной к большому зеркалу, в котором виден уезжающий Ланселот. Вокруг большого центрального зеркала художник разместил небольшие зеркала; в них, подобно кадрам из фильма, были представлены основные эпизоды поэмы. Тем самым художник сделал акцент на всеобъемлющем значении зеркала, которое, как явствует из иллюстрации, сохраняет визуальные образы недавнего прошлого, то есть проявляет более сложную магическую сущность, нежели в самой поэме. Этот факт, как правило, остается на периферии интересов исследователей, обсуждающих прежде всего гендерную тематику в интерпретации прерафаэлитов. Как отмечает Эл. Приттиджон, работа Ханта имеет прямое отношение к викторианским представлениям о женщине. Леди, пренебрегшая своими обязанностями и отказавшаяся от пассивной роли, присущей женщине Викторианской эпохи, расплачивается жизнью за единственный взгляд на Ланселота [15, p. 224]. Как нам представляется, весьма показательным, что осознание и утверждение героиней собственной привлекательности и сексуальности неотделимо от самопожертвования и происходит через ее взаимодействие с магическими экранами. Таким образом определяется чрезвычайно высокая ценность и вместе с тем затруднительность и опасность женского самоутверждения.

Работая над иллюстрацией 1857 года к изданию поэм Теннисона Эд. Моксоном, художник, взяв за основу раннюю композицию, создал совершенно новый образ, позднее воспроизведенный им и в станковой живописи. На первый план Хант поместил гигантскую фигуру леди с развевающимися волосами. Они сливаются с трещинами на зеркале, заключенным в окружность ткацкого станка. Героиня

пытается разорвать нити гобелена, опутавшие ее. Таким образом художнику хотелось как можно более достоверно передать ощущение неизбежной катастрофы, нарушившей привычный порядок в комнате и в жизни самой леди. Выход героини из мерной и покорной работы показан на данной иллюстрации гораздо более драматично, нежели он описан в самой поэме.

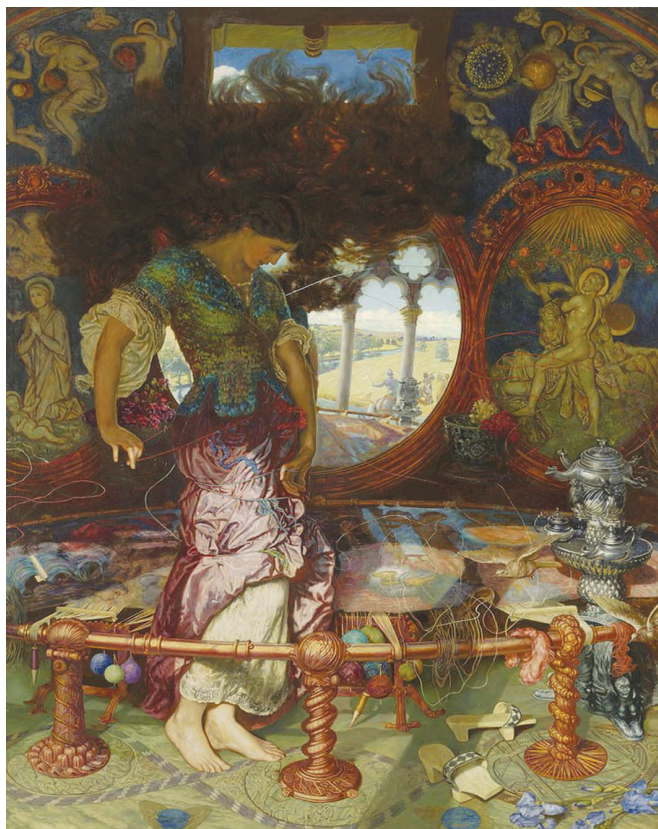


Рисунок 4

Уильям Холман Хант. Леди из Шалотт.
Холст, масло, 185 x 143, 7 см, 1886–1905 гг.⁶

⁶ Источник изображения см.: URL: https://it.wikipedia.org/wiki/The_Lady_of_Shalott#/media/File:Holman-Hunt,_William,_and_Hughes,_Edward_Robert_-_The_Lady_of_Shalott_-_1905.jpg

ВЫВОДЫ

Итак, в поэме Теннисона доминируют мотивы, предвосхитившие возникновение экранной культуры и развитие дистанционных способов взаимодействия. Зеркало-экран, по сути, предельно осложняя, но и продлевая существование героини, продвигает ее к новой стадии самосознания, самоутверждения. Тем самым реализуется сложная природа воздействия магического зеркала-экрана на человека. В поэме намечено движение к актуальному ныне мотиву неразрывной связи пользователя со своим экраном.

Иллюстрации же и картины прерафаэлитов в чем-то гораздо более традиционны, нежели образы поэмы Теннисона. Образ зеркала в иллюстрациях отходит на второй план. Только на полотнах Ханта мы можем хорошо рассмотреть этот магический предмет. А вот нити распустившегося гобелена, опутавшие леди на картинах Ханта и Джона Уильяма Уотерхауза, — наиболее удавшийся живописцам визуальный образ, связанный с темой дистанционного воздействия, подчинения человека зеркалом-экраном⁷. При визуализации произведения Теннисона оказывается, что именно нити способны зримо передать ощущение зависимости героини от зеркала и гобелена.

Резонно предположить, что художники с наибольшей силой прочувствовали именно тему зависимости прекрасной героини и интерпретировали ее как символ социально-психологической зависимости женщины, о которой все чаще задумывалось и искусство, и литература Англии середины XIX века.

Иллюстрации, ставящие в центр женский образ и почти игнорирующие образ Ланселота, актуализируют тему женского самоутверждения и как нельзя более остро воплощают «кризис романтической маскулинности» [14, p. 56], развивавшийся во второй половине XIX столетия.

⁷ В поэме образ нитей как таковых отсутствует. Но весьма показательно, что художники создают этот визуальный образ, во многом ассоциирующийся с нитями судьбы в античном понимании, тем более что прекращение тканья и есть первый шаг к смерти для леди из Шалотт. Она сама принимает роль Парки и обрывает нить своей судьбы.

В первую очередь художникам-прерафаэлитам интересен сам персонаж — изолированная, проклятая женщина. Они акцентируют свое внимание на моменте катастрофы и трагическом финале поэмы. В отличие от немногословности поэмы, художники стремятся к подробной проработке жизненной среды героини, даже в какой-то степени к кричащему жизнеподобию и в то же время — к эстетизации смерти. Кроме того, в живописи используются повышенно яркие краски, а в фотографии создается постановочное освещение, приводящее к эффекту стилизации, смоделированности целого. Это сообщает работам художников и фотографов эффекты цифрового стоп-кадра, иллюзионистской киноматерии или даже экранной «картинки» на паузе видеоигры. Картины прерафаэлитов хочется назвать празкранами, показывающими различные моменты процесса гибели культового персонажа викторианской эпохи при попытке разорвать свои путы. Можно сказать, что художники и фотографы были увлечены атмосферой поэмы и при визуализации ее сцен почувствовали общую направленность данного литературного произведения, утверждающего иррациональную и полную противоречий взаимосвязь зеркала-гобелена-экрана с жизненным процессом и развитием самосознания женщины, взаимосвязи дистанцированного восприятия мира — с возможностью самосохранения и одновременно с неминуемостью бунта и гибели.

Завершая наше исследование, считаем полезным обратить внимание на то, что образы поэмы Теннисона и некоторые иллюстрации к ней продолжают рождать новые художественные произведения, своего рода «иллюстрации иллюстраций». Так, клип к поэме «Леди из Шалотт», положенной на музыку канадской певицей Лориной Маккеннитт и включенной в альбом «The visit» 1991 года, последовательно отображает эпизоды поэмы Теннисона и имеет прямое отношение к картинам Уотерхауза. Маккеннитт, разрабатывая видеоряд клипа, вплоть до мельчайших деталей копирует наряды, убранство комнаты, гобелен и ладью, а актриса Виктория Ригби транслирует позы и жесты леди из Шалотт с картин Уотерхауза, ко-

торые выглядят как «кадры» искусственно остановленного жизнеподобного зрелища. Сюжет, владевший воображением Тенниссона и увлекавший прерафаэлитов во второй половине XIX века, продолжает свою жизнь в современной экранной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эйзенштейн С.М. Монтаж (1938) // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 156–189.
2. Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 189–259.
3. Эйзенштейн С.М. Пушкин и кино // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 307–315.
4. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века. М: Наука, 1987. 320 с.
5. McLuhan H.M. Tennyson and Picturesque Poetry // *Essays in Literary Criticism Quarterly*. 1951. Vol. 1, Is. 3, p. 262–282.
6. Alban G.M.E. *The Medusa Gaze in Contemporary Women's Fiction: Petrifying, Maternal and Redemptive*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017. 299 p.
7. Дуков Е.В. Загадки экранов // *Наука телевидения*. 2016. № 12.2. С. 7–20.
8. Сальникова Е.В. Иллюзионизм и иллюзионисты начала XVII в. как предисловие к технической визуальной культуре конца XIX–XX вв. // *Знание. Понимание. Умение*. 2011. № 4. С. 129–134.
9. Сальникова Е.В. К предыстории внутриэкранной мизансцены компьютера // *Наука телевидения*. 2016. № 12.2. С. 30–58.
10. Сальникова Е.В. К предыстории волшебства экранов. Мотивы «Илиады» и «Одиссеи» // *Наука телевидения*. 2018. № 14.1. С. 80–158.
11. Строева О.В. Эволюция образа Нарцисса от архаики до эпохи «селфи» // *Культура и цивилизация*. 2017. Т. 7. № 4а. С. 724–734.
12. Аникин Г.В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX в. М.: Наука, 1986. 316 с.
13. Spyrou E. *Semantic Multimedia Analysis and Processing* / Spyrou E., Iakovidis D., Mylonas Ph. London; New York: CRC Press, 2017. 555 p.
14. Budge G. *The Hallucination of the Real Pre-Raphaelite Vision as a Crisis of Romantic Masculinity* // *Pre-Raphaelite Masculinity in Art and Literature* / Yeates A., Trowbridge S. London; New York: Routledge, 2014. Pp. 55–80.
15. Prettejohn E. *The Art of the Pre-Raphaelites*. London: Tate Publishing, 2000. 304 p.

16. Tennyson H. Alfred Lord Tennyson: A memoir by his son. London: Macmillan, 1897. Vol. 1. 516 p.
17. Платон Государство; Законы; Политик. М.: Мысль, 1998. 798 с.
18. Chadwick J. A Blessing and a Curse: The Poetics of Privacy in Tennyson's "The Lady of Shalott" // *Victorian Poetry*. 1886. № 1. Pp. 13–30.
19. Fisher S. Development and Structure of the Body Image. New York; London: Psychology Press. 2014. Vol. 1.
20. Pitt V. Tennyson laureate. Reprint. Toronto: University of Toronto press, 1969. XI, 292 p.
21. Waugh A. Alfred Lord Tennyson: A Study of his Life and work by Arthur Waugh with numerous illustrations. London: William Heinemann, 1894. 268 p.
22. Donnelly B. Reading Dante Gabriel Rossetti: The Painter as Poet. Santa Barbara: Ashgate Publishing Ltd, 2015. 198 p.
23. Helsing E.K. Poetry and the Pre-Raphaelite arts: Dante Gabriel Rossetti and William Morris. New Haven: Yale University Press, 2008. 352 p.
24. Pictorial Interpretations of "The Lady of Shalott": The Lady in her Boat [Электронный ресурс] // *The Victorian Web—literature, history, and culture in the age of Victoria*: сайт. URL: <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losboat.html> (Дата обращения: 15.10.2015).
25. Теннисон А. Волшебница Шалотт и другие стихотворения. М.: Текст, 2007. 400 с.
26. Harker M.F. Henry Peach Robinson: The Grammar of Art // Weaver M. *British photography in the nineteenth century: The fine art tradition*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1989. Pp. 133–140.
27. Composite Photography in Victorian Times [Электронный ресурс] // *Art History Unstuffed*: сайт. URL: <http://arthistoryunstuffed.com/composite-photography-in-victorian-times> (Дата обращения: 19.05.2017).

REFERENCES

1. Eisenstein S.M. *Montazh [Montage] (1938)*. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected Works: in 6 Volumes]* Moscow: Iskusstvo [Art], 1964. Vol. 2. pp. 156–189.
2. Eisenstein S.M. *Vertikal'nyy montazh [Vertical Montage]*. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected Works: in 6 Volumes]* Moscow: Iskusstvo [Art], 1964. Vol. 2. pp. 189–259.
3. Eisenstein S.M. *Pushkin i kino [Pushkin and the Cinema]*. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected Works: in 6 Volumes]* Moscow: Iskusstvo [Art], 1964. Vol. 2. pp. 307–315.

4. Bozhovich V.I. Traditsii i vzaimodeystvie iskusstv: Frantsiya, konets XIX–nachalo XX veka [Traditions and the Interaction of the Arts: France, Late 19th–Early 20th Century]. Moscow: Nauka [Science], 1987. 320 p.
5. McLuhan H.M. Tennyson and Picturesque Poetry. *Essays in Literary Criticism Quarterly*. 1951. Vol. 1, Is. 3, pp. 262–282.
6. Alban G.M.E. *The Medusa Gaze in Contemporary Women’s Fiction: Petrifying, Maternal and Redemptive*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017. 299 p.
7. Dukov E.V. Zagadki ekranov [The Riddles of the Screen]. *Nauka televideniya [The Science of Television]*. 2016. No. 12.2, pp. 7–20.
8. Sal’nikova E.V. Illyuzionizm i illyuzionisty nachala XVII v. kak predislovie k tekhnicheskoy vizual’noy kul’ture kontsa XIX–XX vv. [Illusionism and the illusionists of the early 17th century as an introduction to the technical visual culture of the late 19th and the 20th Centuries] *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Ability]*. 2011. No. 4, pp. 129–134.
9. Sal’nikova E.V. K predstorii vnutriekrannoy mizanstseny komp’yutera [Towards the prehistory of the intra-screen mise-en-scene of the computer]. *Nauka televideniya [The Science of Television]*. 2016. No. 12.2, pp. 30–58.
10. Sal’nikova E.V. K predstorii volshebstva ekranov. Motivy “Iliady” i “Odisei” [Toward the prehistory of the magic of screens. Motives from the “Iliad” and the “Odyssey”]. *Nauka televideniya [The Science of Television]*. 2018. № 14.1, pp. 80–158.
11. Stroeva O.V. Evolyutsiya obraza Nartsissa ot arhaiki do epohi “selfi” [The evolution of the image of Narcissus from archaic times to the epoch of the “selfie”]. *Kul’tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]*. 2017. Vol. 7, Is. 4a, pp. 724–734.
12. Anikin G.V. *Estetika Dzhona Ryoskina i angliyskaya literatura XIX v. [The Aesthetics of John Ruskin and 19th Century English Literature]* Moscow: Nauka [Science], 1986. 316 p.
13. Spyrou E. *Semantic Multimedia Analysis and Processing*. Spyrou E., Iakovidis D., Mylonas Ph. London; New York: CRC Press, 2017. 555 p.
14. Budge G. *The Hallucination of the Real Pre-Raphaelite Vision as a Crisis of Romantic Masculinity. Pre-Raphaelite Masculinity in Art and Literature*. Yeates A., Trowbridge S. London; New York: Routledge, 2014. Pp. 55–80.
15. Prettejohn E. *The Art of the Pre-Raphaelites*. London: Tate Publishing, 2000. 304 p.
16. Tennyson H. *Alfred Lord Tennyson: A memoir by his son*. London: Macmillan, 1897. Vol. 1. 516 p.

17. Platon [Plato]. Gosudarstvo; Zakony; Politik [The State. The Laws. The Politician]. Moscow: Mysl' [The Thought], 1998. 798 p.
18. Chadwick J. A Blessing and a Curse: The Poetics of Privacy in Tennyson's "The Lady of Shalott". *Victorian Poetry*. 1886. Vol. 1, pp. 13–30.
19. Fisher S. Development and Structure of the Body Image. New York; London: Psychology Press. 2014. Vol. 1.
20. Pitt V. Tennyson laureate. Reprint. Toronto: University of Toronto press, 1969. XI, 292 p.
21. Waugh A. Alfred Lord Tennyson: A Study of his Life and work by Arthur Waugh with numerous illustrations. London: William Heinemann, 1894. 268 p.
22. Donnelly B. Reading Dante Gabriel Rossetti: The Painter as Poet. Santa Barbara: Ashgate Publishing Ltd, 2015. 198 p.
23. Helsinger E.K. Poetry and the Pre-Raphaelite arts: Dante Gabriel Rossetti and William Morris. New Haven: Yale University Press, 2008. 352 p.
24. Pictorial Interpretations of "The Lady of Shalott": The Lady in her Boat. *The Victorian Web—literature, history, and culture in the age of Victoria*. URL: <http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losboat.html> (Access date: 15.10.2015).
25. Tennyson A. Volshebniisa Shalott i drugie stihotvoreniya [The Lady of Shalott and other Poems]. Moscow: Tekst [Text], 2007. 400 p.
26. Harker M.F. Henry Peach Robinson: The Grammar of Art. Weaver M. *British photography in the nineteenth century: The fine art tradition*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1989. Pp. 133–140.
27. Composite Photography in Victorian Times. *Art History Unstuffed*. URL: <http://arthistoryunstuffed.com/composite-photography-in-victorian-times> (Access date: 19.05.2017).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

АННА ЕВГЕНЬЕВНА НИКИФОРОВА,
Соискатель ученой степени кандидата культурологии
Сектора художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания,
Москва, Козицкий пер., д. 5.
ORCID: 0000-0002-8661-0955
e-mail: anna_nikiforova@list.ru

ABOUT THE AUTHOR:

ANNA E. NIKIFOROVA,
Post-graduate Student for the Academic Degree
of PhD in Culture Studies
at the Sector of Artistic Issues of the Mass Media,
State Institute for Art Studies,
Moscow, Kozitsky pereulok, 5.
ORCID: 0000-0002-8661-0955
e-mail: anna_nikiforova@list.ru