

Сьюзан Маршалл

(Susan Marshall) — преподаватель
Института технологии моды
и факультета дизайна Миланского
политехнического университета,
также читает лекции по дизайну
костюма и истории моды в AFOL
Moda Milan и фонде Arte Della Seta
Lisio во Флоренции и за рубежом.
Работает художником по костюмам.
www.susanmarshall.info

Образы природы на шелке и в поэзии:

Шекспир, цветочный текстиль и ботаника в елизаветинской Англии

Аннотация

Образы растений и цветов, как буквальные, так и метафорические, часто встречаются в творчестве Шекспира, что свидетельствует о его глубоких познаниях в естественной истории. Внимание автора к природе объясняется не только тем, что он вырос в сельской местности, но и культурной атмосферой эпохи в целом. В XVI–XVII веках цветочная символика в Англии превратилась в общепринятый визуальный и языковой код: розмарин означал память, рута — раскаяние, а водосбор — неверность. Интерес к ботанике стимулировался географическими открытиями и развитием международной торговли, благодаря чему англичане узнавали о новых

растениях и фруктах, а также о красителях и орнаментах, украшавших ткани, поставлявшиеся со всех концов света. Это способствовало популярности цветочных узоров. Одежду и аксессуары, предназначенные для состоятельных людей, часто отделывали растительной вышивкой. В настоящей статье елизаветинские ткани с цветочными мотивами рассматриваются в сопоставлении с образами растений у Шекспира. Оба феномена анализируются в широком культурном контексте эпохи.

Ключевые слова: Шекспир; елизаветинские ткани; вышивка; цветочная символика; ботаника; материальная культура; история костюма.

Введение

Пьесы и стихотворения Шекспира изобилуют названиями растений и цветов, которые используются как в прямом, так и в символическом смысле. Эти мотивы прекрасно вписываются в широкий культурный контекст эпохи. В XVI — начале XVII века цветочные образы высоко ценились и воспринимались как универсальный язык символов, использовавшийся в визуальной, словесной и материальной культуре. Растениям присваивались устойчивые значения, определявшие их восприятие и толкование. Благодаря морским путешествиям и росту международной торговли англичане знакомились с новыми растениями, красителями, тканями и орнаментами со всего мира. Это стимулировало интерес к ботанике и способствовало появлению новых растительных мотивов в вышивке.

Цветочные образы часто использовались для отделки текстиля. В елизаветинской Англии одежда и предметы интерьера служили маркером социального статуса, и растительный орнамент играл важную роль в его демонстрации. Образцы для цветов, украшавших одежду и домашний текстиль, можно было найти в ботанических трактатах и печатных сборниках орнаментов для вышивки, при создании которых декоративная экспрессия часто ценилась больше, чем ботаническая точность.

В настоящей статье елизаветинские «цветочные» ткани рассматриваются в сопоставлении с образами растений в произведениях Шекспира. Сравнение объектов материальной культуры и литературных текстов подтверждает, что цветы в Англии раннего Нового времени были универсальным визуальным и символическим языком, объединившим моду, социальную семиотику и мир природы.

Законы о роскоши

В елизаветинской Англии одежда, расцветки и украшения прочно встраивались в социальную иерархию и служили маркерами ранга и богатства. Неразрывную связь моды, достатка и статуса нагляднее всего демонстрируют Законы о роскоши 1574 года, ограничивающие страсть подданных к расточительству. Зажиточным купцам запрещалось одеваться, как аристократы; кроме того, подробно расписывалось, какие ткани и цвета разрешены для того или иного сословия: «Никому не дозволяется носить в качестве платья: шелк пурпурного цвета, золототканую парчу или соболиный мех. Исключение составляют король, королева, мать короля, его дети, братья, сестры, дяди и тети, а также герцоги, маркизы и графы, которым позволено использовать эти материалы для дублетов, камзолов, подкладок плащей, верхних одеяний и чулок. Право носить мантии пурпурного цвета предоставляется также рыцарям ордена Подвязки» (Statutes 1574).

Роскошные ткани, такие как шелк и бархат, и дорогие импортные красители, например тирский пурпур и индиго, предназначались исключительно для высших слоев общества. Иными словами, визуальные маркеры статуса подтверждали знатное происхождение, а не размеры нажитого состояния. Хотя за соблюдением сумптуарных законов следили не очень строго, а для некоторых социальных групп, включая актеров, делались исключения, эти предписания формировали визуальный ландшафт моды и увеличивали семиотическую значимость украшений для представителей высших сословий. Ценность цветочной вышивки, особенно выполненной шелковыми и металлизированными нитями, обуславливалась не только ее эстетическими качествами и символической нагруженностью, но и ограниченной доступностью.

Ткани и красители

Текстильная индустрия елизаветинской Англии занималась в основном производством шерсти, однако развитие морских торговых путей обеспечивало регулярные поставки тканей и красителей со всех концов света. Роскошные ткани, такие как шелк, бархат и парча, как правило, добирались до Англии благодаря итальянским и нидерландским посредникам. Другие торговые организации, например

Левантийская компания, привозили текстиль из Османской империи и Персии. Цветочные орнаменты, которыми украшались эти ткани, впоследствии перенимались местными мастерами, шившими одежду и изготавливавшими предметы обихода. Из бухгалтерской документации XVI века мы узнаем о закупках для нужд королевского двора разнообразных материалов: золототканой материи с цветочным орнаментом, итальянской камки и шелка, расшитого гвоздиками. Все это соответствует общим трендам европейского текстильного дизайна того времени. Популярностью пользовались итальянский бархат и парча с узорами из вьющихся побегов и гранатов. Пересекая границы, орнаменты адаптировались к местному культурному контексту и конкретным символическим традициям.

Недорогие красители производились из материалов, доступных в Англии в сельской местности: вайды, марены, резеды и лишайников. Из листьев вайды (*Isatis tinctoria*) получали синий цвет, а из корней марены (*Rubia tinctorum*) — красный. Резеда, или желтушник красильный (*Reseda luteola*), активно культивировалась как источник желтой краски, а некоторые виды лишайников использовались для получения зеленых и пурпурных оттенков. Более дорогие красители импортировались, а потому преимущественно предназначались для изготовления нарядов богатых людей. Благодаря этим стойким пигментам колористическая палитра вышивки и текстиля обогатилась и расширилась, появились новые сочетания цветов, а орнаменты стали визуально выразительнее. Тирский пурпур, один из древнейших и наиболее престижных красителей, добывали из тысяч морских моллюсков-багрянок, обитавших в восточном Средиземноморье. Индиго, дававший насыщенный синий цвет, импортировали из Индии, а ярко-красные оттенки — кармин и алый — получали из кошенили и средиземноморского червеца кермеса. Шафран, который производили из высушенных рылец цветков ориентального крокуса, давал ярко-желтый цвет; добывать его было дорого и трудоемко. Эти цвета традиционно и устойчиво ассоциировались с властью, постоянством и могуществом и обладали большой экономической ценностью.

Приусадебный сад в елизаветинской Англии

Приусадебные сады в елизаветинской Англии были важной частью повседневной жизни. В отличие от аристократических регулярных садов, они были небольшими и предназначались, в первую очередь, не для украшения, а для удовлетворения повседневных нужд.

В основном здесь выращивали местные и широко распространенные растения. Их высаживали рядом друг с другом, часто не проводя жестких границ между цветами, травами и огородными культурами. Цветы (маргаритки, примулы, фиалки, ноготки, розы и водосбор) соседствовали с травами (розмарином, тимьяном, шалфеем, рутой и лавандой). Популярными плодовыми и овощными культурами были земляника, бобы, лук, капуста, а также яблони и груши.

Садовые цветы в елизаветинской Англии были всем хорошо знакомы, так как жизнь людей по-прежнему была тесно связана с жизнью природы. Поэтому символика растений была внятна представителям любых сословий. Те же самые цветы, которые росли в садах и украшали живые изгороди, вышивали и на тканях. Шекспир, вводя в свои сюжеты цветочные образы, также опирается на это общее знание: его тексты адресованы аудитории, привыкшей к присутствию растений в повседневной жизни.

Цветы в эпоху торговли и великих географических открытий

В XVI веке благодаря развитию морской торговли и географическим открытиям в Англии появились новые растения, цветы и декоративные орнаменты. Эти заимствования заметно повлияли на ботанику, визуальную культуру, садоводство, фармакогнозию, текстильное производство и декоративно-прикладное искусство. В результате торговых связей со странами Средиземноморья, Османской империей, Азией и Америкой англичане познакомились с ранее неизвестными им цветами — такими, как тюльпаны, гвоздики и анемоны. Тюльпан, в частности, воспринимался как символ редкости и новизны, а гвоздика, к тому времени уже известная в Европе, снова вошла в моду благодаря появлению новых сортов и оттенков. С конца XVI века изображения этих цветов все чаще встречаются в вышивке и текстильной печати. Контакты со средиземноморскими странами, Италией и Испанией, вернули популярность гранату. Хотя не все заморские растения удавалось культивировать в английском климате, их изображения распространялись с помощью печатных изданий, травников и сборников орнаментов, авторы которых заимствовали материал из континентальных источников.

Международная торговля также способствовала распространению в Англии новых техник декоративного искусства. Благодаря знакомству с исламским текстилем и керамикой в моду вошли стилизованные растительные узоры: вьющиеся лозы и абстрактные листья,

образующие орнаментальную симметрию. Акцент в таких композициях делался на ритме и геометрической упорядоченности; о натуралистичности изображений заботились гораздо меньше. В английской вышивке новые растения часто модифицировались и сочетались с хорошо знакомыми местными цветами. Так возникали гибридные орнаменты, в которых экзотика сопрягалась с привычными символическими образами.

Травники и сборники орнаментов: печатные источники цветочных узоров

Мастера, занимавшиеся цветочной вышивкой, ориентировались на печатные источники — ботанические пособия и сборники орнаментов. В этих книгах растения были представлены в виде готовых для заимствования образцов, которые диктовали правила их художественного восприятия и преобразования в мотив. Большую роль в распространении ботанических знаний во второй половине XVI века играли иллюстрированные травники, которые содержали изображения растений, выполненные с натуры. Одним из наиболее влиятельных был «Травник, или Всеобщая история растений» Джона Джерарда (Gerard et al. 1597), в котором описания сопровождались тщательно выполненными ксилографиями с изображением самых разных видов растений (иллюстрации см. во вкладке 1). Джерард опирался на более ранние континентальные источники, в том числе на работы Ремберта Додунса и Маттиаса де Л'Обеля. Травник предназначался скорее для садоводов, врачей и образованной публики, чем для ремесленников. Тем не менее благодаря точности и графической ясности иллюстрации прекрасно подходили для декоративной адаптации. Такие цветы, как розы, гвоздики, лилии, водосбор, земляника и фиалки, встречаются и в травниках, и на дошедших до нас тканях. Это значит, что ботанические пособия формировали визуальный язык вышивки даже в тех случаях, когда натуралистичность приносилась в жертву орнаментальности. Континентальные травники более ранней эпохи, латинские или переводные, также были в ходу в Англии. Значительный вклад в систематизацию ботанических знаний внесли иллюстрированные травники второй половины XVI века. «Книга растений» Ремберта Додунса (Dodoens 1554), переведенная на английский язык под названием «Новый травник», и «*Stirpium Adversaria Nova*» Маттиаса Л'Обеля (L'Obel & Pena 1571) не только усовершенствовали классификацию растений, но и установили новые стандарты их изображения, упрощавшего

визуальную идентификацию. Представленные в книгах иллюстрации приучали мастеров подмечать ключевые особенности растения: форму листьев, строение цветка и общий габитус. Именно эти детали в упрощенном виде и ложились в основу вышитых узоров.

Сборники орнаментов были удобнее для вышивальщиков, так как там предлагались уже готовые композиции. Впервые появившиеся в Германии в начале XVI века, эти издания предназначались специально для работы с текстилем и часто назывались «книгами образцов» (Modelbücher). В числе ранних изданий можно упомянуть сборники орнаментов Иоганна Шёнспергера, а также дизайнерские руководства, опубликованные Петером Квентеллем и Иоганном Нойдёрффером. В середине XVI века подобные книги начали издаваться также во Франции и Италии. Орнаменты включали в себя арабески, узоры из вьющихся растений и цветочные бордюры, заимствованные из ренессансного декора. Знакомство английских мастеров с геометрией и арабесками исламского искусства состоялось во многом благодаря сборнику узоров Томаса Джеминуса «Мавританские и дамасские [орнаменты]» (Geminus 1545). Эти мотивы, как нельзя лучше подходившие для техники blackwork («черной вышивки»), сохраняли актуальность на протяжении целого столетия. В поздних английских сборниках узоров визуальный репертуар расширился: появились цветочные бордюры, стилизованные растения, эмблематические мотивы. Образцы можно было напрямую копировать или адаптировать, что позволяло вышивальщикам работать в рамках единой орнаментальной традиции, оставлявшей, однако, возможности для персонального творчества. Как правило, авторы изданий не указывали цветовую гамму узоров, оставляя выбор нитей и техник вышивки на усмотрение исполнителей, исходивших в этих случаях из собственных эстетических предпочтений и функции изделия. Растения на вышивке нередко одновременно цвели и плодоносили, а их изображения дополняли птицы, насекомые или фантастические существа. Главным был декоративный эффект, а не ботаническая точность. Повторяясь в разнообразных книгах и видах искусства, мотивы все легче распознавались и обретали символическую значимость. Несмотря на различие своих задач, упомянутые издания, взятые вместе, формировали целостный визуальный язык, который определял, что будет вышито на одежде или на предметах обихода. Таким образом, печатные источники сыграли ключевую роль в распространении растительных образов и становлении орнаментальной культуры в Англии раннего Нового времени.

Перенос рисунка

Перенос рисунка с бумаги на ткань был ключевым этапом в производстве елизаветинской вышивки и играл важную роль в циркуляции и унификации цветочных мотивов. Одним из самых распространенных методов был припорох (pouncing) — техника, позволявшая точно воспроизводить на текстиле узоры, напечатанные или нарисованные на бумаге. По контуру рисунка, нанесенного на бумагу или пергамент, прокалывали множество мелких отверстий. Затем этот продырявленный трафарет накладывали на ткань и припудривали мелкодисперсным порошком, обычно угольной пылью, сажей или толченым мелом. Когда бумагу убрали, порошок, просыпавшийся сквозь отверстия, оставлял на ткани пунктирный контур, служивший ориентиром для вышивальщиков. Этот метод позволял быстро и точно переносить на ткань даже сложные узоры, что было особенно удобно при работе с повторяющимися мотивами и симметричными композициями. Контур можно было обвести, проколоть и использовать многократно, воспроизводя одни и те же узоры на разных предметах одежды и обстановки. Пунктирные линии, полученные методом припороха, часто дополнительно обводили чернилами или прошивали перед началом работы. После того как ткань покрывалась шелковыми или металлизированными нитями, вспомогательные метки полностью исчезали, не оставляя видимых глазу следов подготовительной работы.

Вышивка

В елизаветинскую эпоху изощренная вышивка занимала центральное место как в моде, так и в оформлении интерьеров. Она была широко распространена и как домашнее рукоделие, и как профессия. Знатные женщины считали вышивку благочестивым и достойным себя занятием; профессиональными вышивальщицами, однако, бывали и женщины и мужчины, причем лишь последним было доступно членство в Почтенной гильдии вышивальщиков (Worshipful Company of Broderers). Дошедшие до нас образцы текстиля или их изображения свидетельствуют, что вышитая одежда была обычным явлением, а тонкие льняные изделия — такие, как рубашки, сорочки, жабо, воротники, чепцы и головные уборы — часто украшались с использованием техники blackwork, монохромной вышивки, которую обычно выполняли черным шелком по белому льну. Существовали и другие однотонные варианты — например, scarletwork, вышивка красными нитями.

Цветы были не просто украшением, они наделялись смыслами, поэтому выбор растений для орнаментов редко был произвольным. Очень часто встречаются розы, гвоздики, лилии, водосбор, фиалки, земляника и жимолость. Повсеместное использование этих образов указывает на существование общего для эпохи визуального языка. Хорошо понятные современникам символы и формы превращали вышитые изделия в своеобразные визуальные послания, смысл которых легко считывался. Художники и мастера свободно соединяли в одном узоре виды растений, цветущие в разное время года, — прием, продиктованный эстетикой изобилия, игнорировавшей действительность.

Вместе с тем к концу XVI века в творчестве мастеров-вышивальщиков наметился и другой вектор — интерес к конкретным ботаническим видам. Под влиянием иллюстраций из печатных травников и сборников орнаментов их работа становилась точнее. Сохранившиеся образцы демонстрируют явную подвижку: от обобщенных, схематичных цветов вышивальщики переходят к детализированным и хорошо узнаваемым изображениям специфических видов растений. Теперь цветы вышивались с пристальным вниманием к ботаническим деталям (форме листа, строению бутона, общей структуре), пусть и адаптированным к требованиям орнамента или особенностям ткани. Эта новая натуралистичность не отменяла символику цветов, а, напротив, укрепляла ее: узнаваемость реального прообраза делала зашифрованное в нем послание еще яснее.

Как показывают сохранившиеся ткани, цветочные мотивы широко использовались при создании как мужской, так и женской одежды, а также предметов интерьера. Например, богато украшенный Бактонский алтарный покров, датированный концом XVI века¹, как считается, был изготовлен из платья, принадлежавшего королеве Елизавете I, — прекрасная иллюстрация описанной в документальных источниках практики повторного использования и переработки дорогих материалов. Расшитая шелком и металлизированными нитями, дорогая ткань обильно покрыта изображениями цветов, фруктов и вьющихся побегов, включая розы, гвоздики и другие стилизованные соцветия. Размеры покрова, дорогие материалы и пышный декор — все это подтверждает, что цветочная вышивка служила визуальной репрезентацией королевского величия, благочестия и власти. В то же время эта вещь помогает понять, как конкретные ботанические формы превращались в элементы сложной, тщательно продуманной орнаментальной системы.

На «Оксбургских гобеленах», созданных Марией Стюарт и Бесс из Хардвика при участии их окружения, плотный растительный орнамент сочетается с эмблемами и надписями, образуя целостное визуальное пространство, насыщенное сложными смыслами. В свою очередь, вышитые панели в Хардвик-холле — пример строгой ритмичности и семантической прозрачности елизаветинского цветочного декора.

Цветочная вышивка часто использовалась для отделки костюмов. Вышитый дублет с рукавами, принадлежавший Маргарет Лейтон (около 1610, ныне в музее Виктории и Альберта), — характерный пример «растительной» отделки, украшавшей одежду знати. Ткань покрыта плотным узором из узнаваемых ботанических мотивов, демонстрирующих как техническое совершенство работы, так и ее декоративную эффектность. На портрете работы Маркуса Герартса Младшего (около 1620) этот дублет модифицирован по моде того времени: юбка приподнята, чтобы скрыть его нижнюю часть. Эта деталь показывает, что вышитые предметы гардероба могли видоизменяться, не теряя при этом своей символической и материальной ценности.

Елизаветинская вышивка формировалась под влиянием итальянской и нидерландской традиций, хотя заметно отличалась от них визуальной логикой и функциями. Итальянская вышивка, особенно в церковном обиходе, часто тяготела к живописному натурализму и «трехмерности». Это хорошо заметно при взгляде на алтарные покровы и богослужебные облачения конца XVI века, выполненные в техниках тонированной шелковой глади и золотого шитья: выющиеся акантовые листья, цветы и другие образы складываются в целостные сюжеты. Стремление к ботанической точности было характерно и для нидерландской вышивки. Здесь растительные мотивы, выполненные с натуралистической детализацией, становились частью живописных сцен, воплощая общий для Ренессанса интерес к исследованию природы. Для елизаветинской вышивки, напротив, важнее была геометрия узора, ритм и смысловая прозрачность. Здесь ценились плоские, графичные композиции с равномерным заполнением фона и свободным сочетанием растений, вне зависимости от их сезонной принадлежности. Специфические техники, такие как *blackwork*, акцентировали силуэт, а не объем. Эта эстетика сложилась под влиянием культурного контекста: если на континенте вышивка долгое время развивалась в русле церковного искусства и классической орнаментальности, то в постреформационной Англии главной сферой ее применения стали светский костюм и домашний интерьер.

Королевский гардероб

Обширный гардероб королевы Елизаветы I скрупулезно документирован. В описях перечисляются ткани, поставщики и предметы одежды, изготовленной из роскошных материалов, таких как золототканая парча, атлас, бархат и серебряная камка, украшенные цветочными, фруктовыми и лиственными орнаментами. В записях регулярно упоминаются платья из белого шелка, расшитые розами, жимолостью или гвоздиками, а также облачения из серебряной ткани с цветочными узорами. Сочетая дорогие материалы с узнаваемыми образами, эти ткани играли ключевую роль в конструировании публичного имиджа королевы.

Ассоциация цветочных образов с женскими добродетелями в елизаветинской культуре была общим местом, однако при королевском дворе она превратилась в язык власти. Традиционно женские качества — целомудрие, красота и плодородие — стали элементом самопрезентации монархини и переосмыслились как символы династической преемственности и моральной легитимности. В эпоху Елизаветы I цветок, долгое время считавшийся эмблемой хрупкости и эфемерности, все чаще ассоциировался с идеалами постоянства, чистоты и политической устойчивости. Современные авторы, воспевая королеву, охотно прибегали к ботаническим и пасторальным метафорам. Эта риторика, с одной стороны, опиралась на литературный канон, а с другой, прочно встраивалась в придворную визуальную культуру, где цветочные мотивы составляли обязательный атрибут костюмов, убранства и церемониального действия. Роскошные облачения, расшитые растениями и эмблемами, были важной составляющей хорошо продуманного визуального языка, с помощью которого Елизавета I конструировала и утверждала образ своей власти. Цветочные мотивы имели устойчивый символический смысл. Роза, особенно в ее красно-белой тюдоровской гамме, прочно ассоциировалась с династической идентичностью и политической преемственностью. Лилия воплощала чистоту и добродетель, коррелируя с тщательно культивируемым образом «королевы-девственницы». Прочие цветы, например жимолость, шиповник и анютины глазки, обозначали постоянство, преданность и глубокомыслие. Таким образом, цветочный орнамент воспринимался как политическое высказывание и символ женственности. Традиционные маркеры уязвимости превратились в символы контроля, добродетели и суверенитета.

О политической значимости текстиля свидетельствуют большие суммы, выделявшиеся на приобретение вышитых и узорчатых тканей;

эти затраты фиксировались в счетах, отражавших расходы на гардероб Елизаветы I. Впрочем, ткани использовались не только для шитья королевских облачений, но и в качестве подарков послам или наград. Текстильные изделия были частью системы патронажа, укреплявшей социальную иерархию и обеспечивавшей лояльность придворных и иностранных дипломатов. Демонстрация и дарение роскошных «цветочных» тканей превращались в материальную презентацию королевской власти, а растительный орнамент прочно вплетался в политическую экономику елизаветинского двора.

Портретная живопись

Портретная живопись акцентировала символическую функцию «цветочных» тканей, представляя костюм как нечто очень важное и семантически нагруженное. Изображенные художниками наряды часто целиком покрыты вышитыми или ткаными узорами — цветами, плодами и эмблематическими мотивами. Текстиль доминирует в визуальном поле как носитель политических и нравственных смыслов, а также как маркер богатства. «Радужный портрет королевы Елизаветы I» (около 1600–1602), традиционно приписываемый Маркусу Герартсу Младшему или Исааку Оливеру, представляет собой символическую репрезентацию власти. Хотя на момент написания портрета королеве было за шестьдесят, она изображена юной и прекрасной; ее платье отделано цветочным орнаментом, а плащ усеян образами глаз и ушей — эмблемами всевидящей и всеслышающей монархини. Сочетание розы и чертополоха в вышивке транслировало идею династического единства Англии и Шотландии под властью Тюдоров. На других портретах цветочная вышивка символизирует благочестие, постоянство и моральный авторитет королевы. Эти мотивы выбирались сознательно: они были частью прочно сложившейся символической системы.

Растительные образы в творчестве Шекспира

Пьесы и стихи Шекспира тесно связаны с той же самой ботанической культурой, которая обуславливала декоративные и швейные практики елизаветинской эпохи. Публика раннего Нового времени привыкла встречать цветочные образы в самых разных контекстах: от вышивки на одежде и предметах обихода до садов, травников и сборников орнаментов. Цветы, часто изображавшиеся на тканях, — лилии, розы,

гвоздики, фиалки, ноготки, земляника и анютины глазки — обладали устоявшимися и общепонятными символическими значениями. Шекспир осознанно работает с этой системой, в рамках которой эмпирическое наблюдение за растением неотделимо от нравственной аллегории и устоявшегося культурного кода.

Иллюстрированные травники, в особенности «Травник, или Общая история растений» Джона Джерарда, предоставляли как подробные описания растений, так и символические рамки для их осмысления. Эти издания, распространявшиеся одновременно со сборниками орнаментов и другими визуальными материалами, влияли на мировоззрение публики. Шекспир наделяет розмарин, руту, водосбор и фиалки теми же смыслами, что и авторы травников и сборников эмблем. Это свидетельствует о существовании общего для текстильного искусства и литературы символического языка.

В пьесе «Сон в летнюю ночь» беседа Титании в описании Оберона вызывает ассоциации с ухоженным приусадебным садом или цветочным гобеленом:

Есть холм в лесу: там дикий тмин растет,
Фиалка рядом с буквицей цветет,
И жимолость свой полог ароматный
Сплела с душистой розою мускатной;
Там, утомясь веселою игрой,
Царица любит отдыхать порой...
(«Сон в летнюю ночь», 2-й акт, 1-я сцена,
ст. 257–262; перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Подборка растений напоминает вышитые композиции, на которых разные виды цветов соплагались для достижения желанного декоративного и смыслового эффекта.

Один из самых ярких примеров взаимодействия Шекспира с растительной символикой — это сцена из «Гамлета», где Офелия раздает цветы. Упомянутые здесь розмарин, анютины глазки, фенхель, водосбор, рута и маргаритки часто встречались в елизаветинской вышивке и других видах прикладного искусства. Каждый цветок вызывал у тогдашней публики вполне конкретные и предсказуемые ассоциации. Перечисление растений складывается в своеобразный символический ритуал: «Вот розмарин — это для памяти: возьмите, дружок, и помните. А это анютины глазки: это чтоб думать... Вот вам укроп, вот водосбор. Вот рута. Вот несколько стебельков для меня. Ее можно также звать богородициной травой. В отличие от мося, носите свою как-нибудь по-другому. Вот ромашка. Я было хотела дать вам фиалок, но все они

завяли, когда умер мой отец. Говорят, у него был легкий конец» («Гамлет», 4-й акт, 5-я сцена, ст. 199–201, 204–209; перевод Б. Л. Пастернака).

Эта сцена напоминает практики составления цветочных композиций на вышитых панно и гобеленах, где разные растения, взятые вместе, образуют сложные смыслы. Похожие сочетания можно увидеть на образцах текстиля из усадеб вроде Оксбург-холла и Хардвик-холла; нравоучительная символика спрягается здесь с декоративным узором. Букет Офелии создан по тем же правилам, что и вышитые композиции: он говорит на языке символов, актуальном далеко не для одной лишь театральной сцены.

Ива, ассоциирующаяся с гибелью Офелии, также регулярно встречается на вышитых каймах и в образцах для рукоделия; она символизировала либо покинутость, либо верность в печали. Обращение Шекспира к этому образу свидетельствует о связи литературы с материальной культурой.

В трагедии «Отелло» Шекспир прибегает к цветочной символике, чтобы передать идеи невинности, морального разложения и разрушительной силы ревности. Уже в начале пьесы Яго использует метафору сада, пытаясь доказать, что человека формирует его собственная воля, а его природу можно осознанно культивировать или отравить: «Каждый из нас — сад, а садовник в нем — воля. Расти ли в нас крапиве, салату, иссопу, тмину, чему-нибудь одному или многому, заглохнуть ли без ухода или пышно разрастись всему этому мы сами господа. Если бы не было разума, нас заездила бы чувственность. На то и ум, чтобы обуздывать ее нелепости. Твоя любовь — один из садовых видов, которые, хочешь — можешь возделывать, хочешь — нет» («Отелло», 1-й акт, 3-я сцена, ст. 362–368; перевод Б. Л. Пастернака).

В 3-й сцене 3-го акта пьесы ключевая роль отводится платку, расшитому земляникой. Это символ чистоты и верности, поэтому потеря платка означает мнимую утрату невинности Дездемоной и начало нравственного падения Отелло. По мере того как ревность овладевает им, Отелло видит в Дездемоне уже не цветок, а «сорную траву»: «Чарующая сорная трава, Благоухающая так, что больно...» (4-й акт, 2-я сцена). «Яд» Яго отравляет восприятие героя. В песне, которую поет Дездемона в 3-й сцене 4-го акта, упоминается ива — символ скорби и покинутости, предвестник смерти героини. И наконец, во 2-й сцене 5-го акта Отелло ставит трагическую точку, вспоминая о розе: «Должна увянуть сорванная роза».

В творчестве Шекспира роза занимает особое место. Этот символ возникает и в исторических отсылках к Войне Алой и Белой розы,

и в сонетных образах, и в знаменитом монологе Джульетты, рассуждающей об имени возлюбленного:

Что значит имя? Роза пахнет розой,
Хоть розой назови ее, хоть нет.
(«Ромео и Джульетта», 2-й акт, 2-я сцена,
ст. 46–47; перевод Б. А. Пастернака)

Образ тюдоровской розы, объединившей алую розу Ланкастеров и белую розу Йорков, стал эмблемой мира и государственного единства после Войны роз. Этот мотив широко использовался в текстильных орнаментах, придворном костюме и королевской портретной живописи как символ династии Тюдоров. Другие растения — например, примулы и ноготки, которые «под солнечным лучом / цветут» (Сонет 25; перевод А. Финкеля), — также появляются и у Шекспира, и в текстильном декоре. Примулы ассоциировались с юностью и уязвимостью, а ноготки — с постоянством и преданностью. Интерес Шекспира к цветочной символике был порожден культурной средой, в которой бурное развитие ботанической науки соседствовало с аллегорическим восприятием природы. Как и в современной ему вышивке, его растительные образы отсылают к общему своду знаний, где эмпирическое наблюдение неотделимо от символического истолкования. Для Шекспира и его зрителей цветы были не украшением, а полноправными носителями смысла, требовавшего истолкования.

Заключение

Цветочный текстиль елизаветинской эпохи и растительные образы Шекспира следует рассматривать не как изолированные друг от друга феномены, а как дополняющие друг друга элементы единой культурной среды. И литература, и текстильное искусство складывались в обществе, где знания о растениях были широко распространены и основывались на повседневном опыте. Умение разбираться в цветах и травах обуславливалось тесной связью людей с природой и ее сезонными циклами, а также появлением печатных травников и сборников орнаментов, все более популярных во второй половине XVI века. Развитие торговли и заморские контакты также играли важную роль: благодаря им в Англии появлялись новые растения и новые декоративные мотивы, которые осваивались и визуальной, и словесной культурой.

Дошедшие до нас образцы текстиля служат материальным свидетельством глубокой ботанической осведомленности людей, живших

в елизаветинскую эпоху. В свою очередь, шекспировские аллюзии рассчитаны на публику, для которой растения и их общепринятая символика были частью актуального культурного багажа. Рассматривая вышитый текстиль и литературные образы как взаимосвязанные феномены, мы понимаем, что границы между миром природы, ремесленной мастерской и литературным творчеством отнюдь не были жесткими. Вместе взятые, вышивка и поэзия подтверждают, что цветочные мотивы представляли собой универсальный культурный код, а природные образы в елизаветинской Англии творчески переосмыслились и на шёлке, и в поэзии.

Перевод с английского Елены Кардаш

Литература

- Arnold 2015* — Arnold J. Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd. Abingdon: Routledge, 2015.
- Dodoens 1554* — Dodoens R. Cruydeboek. Antwerp, 1554.
- Dodoens 1578* — Dodoens R. A Niewe Herball, or Historie of Plantes / Transl. by Henry Lyte. London, 1578.
- Geminus 1545* — Geminus Th. Moryssche & Damaschin renewed & encreased very popular for Goldsmiths & Embroiderers, 1545.
- Gerard et al. 1597* — Gerard J., Dodoens R., Priest R., Wright St. S. The Herball, or Generall historie of plantes. London: Iohn Norton, 1597.
- King & Levey 1997* — King D., Levey S. M. Embroidery in Britain from 1200 to 1750. London: V & A Publications, 1997.
- L'Obel & Pena 1571* — L'Obel M. de, Pena P. Stirpium adversaria nova. Londini, Excudebat prelum Thomae Purfoetii ad Lucretiae symbolum, 1571.
- Lyons 2025* — Lyons S., ed. Floral Culture and the Tudor and Stuart Courts. Abingdon: Routledge, 2025.
- Quentell 1544* — Quentell P. Ein new kunstlich modelbuech. Cologne, 1544.
- Schönsperger 1524* — Schönsperger J. Ein new Modelbuch. 1524. www.metmuseum.org/art/collection/search/665929 (по состоянию на 21.01.2026).
- Statutes 1574* — Enforcing Statutes of Apparel, Greenwich. Elizabeth I. 1574, June 15.
- Taylor 1631* — Taylor J. The Needle's Excellency. London, 1631.

Примечание

1. Bacton Altar Cloth. См.: www.youtube.com/watch?v=mjaigPoRMo8 (по состоянию на 21.01.2026).