

Мария Маркова —

канд. филол. наук; старший научный сотрудник УНЦ современных компаративных исследований Института филологии и истории РГГУ; доцент кафедры истории и теории литературы историко-филологического факультета Института общественных наук РАНХиГС. Автор монографии «„Когда это было, в какой стороне“: современные трансформации волшебной сказки» (РГГУ, 2025).
maria.ifi097@gmail.com

Плетение словес, вышивание цветов:

структура «властелина колец» и ботаническое воображение в экранизациях Дж. Р. Р. Толкина

Аннотация

В статье на материале кинотрилогии Питера Джексона «Властелин колец» (2001–2003) и сериала «Кольца власти» (с 2022) рассматриваются костюмы жителей Средиземья, которые ярко демонстрируют ботанические мотивы. Внимание Толкина к растительному миру, с одной стороны, и его полное безразличие к подробным описаниям одежды своих героев, с другой, приводят к тому, что художники по костюмам должны не столько визуализировать, сколько создавать из ничего концепцию моды вторичного мира фэнтези. В статье высказывается гипотеза о том, что такая разработка

и переосмысление сарториальных практик Средиземья представляют собой сложный диалог с поэтикой текстов Толкина и репрезентируют основные мотивы его творчества.

Ключевые слова: Толкин; «Властелин колец»; «Кольца власти»; Питер Джексон; эльфы; флоральные мотивы.

Эльфийские шатры и ботаника Средиземья

«Я и сам не более чем бродячий исследователь (или нарушитель границ) этой страны, преисполненный изумления, но не знаний» (Tolkien 1994: 116). Пожалуй, под этой фразой из эссе Толкина «О волшебных историях» (1938/1947) может подписаться любой читатель его собственных книг: огромный мир Средиземья зачаровывает вступающего в него, но чем больше мы о нем узнаём, тем неохватнее становится общая картина.

Отчасти это связано, конечно, с самим масштабом замысла профессора и с тем фактом, что на протяжении десятилетий он занимался придумыванием и описанием одного-единственного вторичного мира. Но более важное объяснение этого парадокса кроется в самой природе понимания Толкином свойств человеческого воображения. В своих работах 1930-х годов он часто обращается к этой теме: «Сознание, которое поняло, что предметы могут быть *легкими, тяжелыми, серыми, желтыми, неподвижными, быстрыми*, придумало также волшебство, которое сделало тяжелые предметы легкими и научило их летать, превратило серый свинец в желтое золото, а неподвижный камень в стремительную воду» (Ibid.: 133; курсив автора).

В более ранней, но и более философско-абстрактной «Мифопоэте» он пишет о том, что «отраженный свет» (некоторой высшей правды) отражается от человека, проходит сквозь него и «из единой белизны расщепляется на множество цветов», и величие его заключено именно в возможности «творческого акта», неразрывно связанного с мифологическим сознанием: «Тот не видел звезд, кто не представлял их сначала / живым серебром, которое заставило вспышку / зацвести под сводами древней песни, / чье эхо продолжается по сей день, / хотя сама песня давно смолкла. Нет небосвода, / одна лишь пустота, если он не является усыпанным драгоценностями шатром, / сотканным из мифов, скроенным эльфами...»¹ (Tolkien 1931).

Однако это свойство человека создавать образы простым словом имеет обратную сторону — слишком подробное описание убивает

воображение. Чем меньше нам сказано, тем легче нам представить себе картину; другое дело, что картина эта будет совершенно уникальной в сознании каждого читателя. В том же эссе «О волшебных историях», где Толкин нащупывает определение фэнтезийной литературы (в самом широком смысле слова), а заодно и прописывает собственные художественные принципы, в знаменитом примечании «Е» он пишет следующее: «Главное отличие всякого (визуального. — М. М.) искусства (включая драматическое)... и чистой литературы состоит в том, что первое предлагает единственную *зримую* форму. Литература же... сразу и более универсальна, и гораздо более конкретна. Если она говорит о *хлебе*, или *вине*, или *камне*, или *дереве*, она обращается к этим вещам в целом, к их идеям; но каждый слушатель в своем сознании придаст им конкретное, личное воплощение. Режиссер или художник могут показать только „кусоч хлеба“, ориентируясь на собственные представления или вкус, но тот, кто слушает историю, подумает о хлебе в целом и представит себе какую-то его форму. Если в истории сказано: „Он поднялся на холм и увидел в долине реку“, иллюстратор может ухватить (или почти ухватить) собственное видение такой сцены; но каждый, кто услышит эти слова, увидит собственную картину, которая будет собрана из всех холмов, рек и долин, которые он когда-либо видел, но особенно — из тех Холма, Реки и Долины, которые являются для него первыми воплощениями этих слов» (Tolkien 1994: 185; курсив автора).

Видимо, именно в этом кроется причина постоянных сложностей с экранизациями «Властелина колец». Кино и телевидение, искусства сугубо визуальные, вынуждены показывать, а не описывать. Более того, любая адаптация, как пишет Линда Хатчеон, — это процесс, который предполагает «(ре)интерпретацию и (вос)создание» (Hutcheon 2006: 8). Создатели адаптации, следовательно, должны не только понять текст Толкина и выстроить на его основе единую концепцию воплотимого на экране вторичного мира, но и синхронизировать свое представление с представлением каждого конкретного читателя — что невозможно в принципе, но особенно болезненно для зрителей-фанатов, которые, подчиняясь логике текста Толкина, уже представили себе мир Средиземья в мельчайших деталях.

На эту логику указывал, в частности, норвежский переводчик Толкина, историк и теолог Нильс Ивар Агёй: «„Властелин колец“ — это книга, которую нужно сделать своей... Книга подталкивает — нет, почти заставляет нас — создавать свои, более подробные описания персонажей и локаций...» (Агёу 2013: 49). В спор с ним вступила Диэдри Доусон, указав на то, что «Властелин колец» дарит читателям одни из

самых «красивых и ярких описаний природы» в литературе XX века: «Кто не мог бы вообразить немыслимую красоту золотолистных деревьев маллорн в лесу Лотлоризна или великанов Фангорна?» (цит. по: Ibid.). В конце концов, проанализировав описания у Толкина, Агёй приходит к выводу, что «мы знаем много о том, где находятся герои, кое-что о том, что они думают и как видят окружающие предметы, почти ничего — о том, как они *выглядят*» (Ibid.: 65; курсив автора).

По словам художницы по костюмам Найлы Диксон, трижды номинированной на «Оскар» за работу над трилогией Джексона и получившей его за третий фильм, она ориентировалась на рисунки Алана Ли и Джона Хоу (иллюстраторов Толкина, работавших над концепт-дизайном фильмов), но нашла, что они «скорее предлагают, чем говорят»; ее же задачей стало «взять это предложение и *сказать*, что надето на героях» (Dickson 2003; курсив мой. — М. М.). Как мы видим, этот подход и проблемы, возникающие в процессе его реализации, вполне отражают специфику толкиновской поэтики. Но в контексте нынешнего исследования нам особенно интересно влияние глобального ботанического воображения профессора на бытовую жизнь созданных им персонажей и на одежду, которую они носят.

Экологическим устремлениям Толкина, его любви к деревьям, вниманию, которое он уделяет арбореально-флоральной образности в своих книгах, посвящены многочисленные статьи и монографии². Потому логично было бы предположить, что такое внимание к природному миру, с одной стороны, и к выстраиванию историографии вымышленных рас (с особым упором на их искусства и ремесла), с другой, должно в сумме дать некоторое представление о том, как видения природы реализовывались в техниках производства ткани или пошива одежды народов Средиземья. Особенно, как кажется, это должно касаться эльфов — существ не только более всего связанных с природным миром, но и обладающих высочайшим уровнем мастерства в прикладных искусствах и рукоделии.

Эльфы переселились в Средиземье из Валарии, где на заре мироздания росли и потом были предательски погублены два великих дерева, золотое и серебряное. Из листьев и плодов этих деревьев были позже созданы солнце и луна, а их свет сохранился в драгоценных камнях, за обладание которыми разгорелась первая длительная война в истории Средиземья. Саженец серебряного дерева был подарен эльфами жителям Нуменора, великого королевства людей, а затем саженец нуменорского дерева был посажен в Минас-Тирите, столице Гондора. Это Белое Дерево, символ величия расы людей, в период, описанный во «Властелине колец» (когда на троне Гондора сидит наместник),

стояло засохшим, но вернувшийся король посадит росток нового, живого дерева. Главные же обиталища самих эльфов Средиземья — убежище Ривенделл и лес Лотлориэн — в своих описаниях явно восходят к топике благословенных земель кельтской мифологии.

Вообще искусство прочесть «эльфийскую» линию мифопоэтики Толкина с точки зрения «той безумной, яркоглазой красоты, которая так смущает англосаксов, когда они сталкиваются с *кельтским искусством*» (цит. по: Шиппи 2003; курсив мой. — М. М.), весьма высоко — даже для самих англичан. Например, в своем эссе «Кельтский элемент в литературе» Уильям Батлер Йейтс, ссылаясь на Эрнеста Ренана, цитировал — и не оспаривал — расхожие поздневикторианские представления о кельтской расе, которые более чем приложимы к расе эльфов в легендарии: кельтам присуща «любовь к природе ради нее самой, живое чувство ее магии, смешанное с меланхолией»; «их история — это вечно дрящущая жалоба, они не в силах забыть свое изгнание, свое бегство за море» (цит. по: Yeats 1903: 270–271). Подобным же образом об отъезде за море из благословенного Валинора вспоминают эльфы; прозревают они и неизбежный закат эпохи.

Парадокс, однако, в том, что сам Толкин последовательно пытался создать «мифологию для Англии» и сделал «все, что мог, дабы укоренить „Сильмариллион“ в том малом, что осталось от *англосаксонской традиции* и что он смог раскопать дополнительно» (Шиппи 2003; курсив мой. — М. М.). Не в меньшей степени это относится и к «Властелину колец»: всадники Рохана — это прямые потомки англосаксов, но не исторических, а «англосаксов поэзии и легенды» (Там же). Как мы увидим ниже, именно поэтический взгляд на древнюю героиню англосаксов (хотя, вероятно, все же не без влияния Кельтского возрождения³) определил в том числе и ботаническую образность текстов Толкина — и, что особенно любопытно, перешел в визуальные интерпретации этих текстов.

А визуализировать легендарии отнюдь не просто — мы не знаем даже цвета волос большинства главных героев «Властелина колец», а вопрос о том, «носит ли Арагорн бороду и есть ли на его одежде пуговицы» (Agøy 2013: 49), тем паче остается для Толкина за скобками. Костелло, например, дает краткий экскурс в традицию изображения костюмов эльфов в книжной иллюстрации и в адаптациях до «Властелина колец» включительно, особенно отмечая влияние на них «викторианских представлений о западном средневековом костюме» и полотна прерафаэлитов (Costello 2018: 2, 5–7). Сам Толкин может изредка написать, что героиня одета в белое или что на голове у нее

«венец из золотых цветов» (Tolkien 2008: 485), но насколько эти описания сохраняются в адаптациях его текстов и не является ли трансформация таких описаний осознанным переосмыслением поэтики романа в целом — вот вопрос, который нам предстоит рассмотреть.

Визионерство по-новозеландски: «Властелин колец» Питера Джексона

Трилогия «Властелин колец» (The Lord of the Rings, 2001–2003) Питера Джексона, экранизация романа Толкина, не нуждается в специальном представлении — известны и делящаяся контроверса с ней толкинистов-пуристов, и, с другой стороны, ее культовость и признанный киноакадемией статус. Однако любовь к текстам Толкина, стремление создать убедительный вторичный мир на киноэкране и тщательность его реализации в фильмах «Братство кольца» (2001), «Две башни» (2002) и «Возвращение короля» (2003) не вызывают сомнений даже у самых строгих критиков; если говорить об одеждах персонажей, то они давно вошли в историю кино костюма (иллюстрации см. во вкладке 2).

И вот на концепции, легшей в основу их создания, ее связи с толкиновским универсумом и репрезентации в них ботанических мотивов нам и стоит остановиться более подробно. Центральными для нас будут костюмы эльфов и людей, хотя следует сразу оговориться, что создатели костюмов прекрасно передали на визуальном уровне контраст между хоббитами и остальными жителями Средиземья — контраст, который в романе обуславливает саму возможность восприятия принципов древней мифологии, риторики и этики читателями XX века. «Буржуазные», почти современные хоббиты создают призму, через которую мы видим разворачивающуюся перед нами возвышенную драму. Логично поэтому, что жилеты и штанишки хоббитов — предпочитаемых ими желтого и зеленого цветов — поначалу резко выделяются на фоне серебристых одеяний эльфов и доспехов людей. Однако по мере того, как роль хоббитов становится центральной, этот контраст нивелируется — хоббиты, как и другие члены Братства кольца, получают в дар эльфийские плащи, которые на зрительном уровне уравнивают героев.

Один из главных и самых узнаваемых «ботанических» символов фильмов появляется именно в этот момент — это застёжки подаренных эльфами плащей, «лориэнские листья», повторяющие форму листьев волшебных деревьев маллорн. Однако важное соображение, которое следует здесь привести, связано не столько с самим

изображением застёжки, сколько с природой поэтики текста Толкина, которая в некотором смысле реализуется на экране даже эффективнее, чем в романе. Описывая весьма запутанную структуру «Властелина колец», Шиппи вспоминает о «древней модели, предшествовавшей появлению романной формы как таковой» (Шиппи 2003), образцами которой для Толкина могли послужить средневековые рыцарские романы, «Смерть Артура» Мэлори, поэмы Боярдо, Ариосто и Спенсера, в которых «приключения громоздятся одно на другое безо всякой видимой последовательности и вне всякой видимой композиционной структуры, и на сцене, в самой дикой очередности, появляется неимоверное количество персонажей, по большей части безымянных... Цель их встреч и предприятий остается туманной, и они редко выполняют поставленные ими перед собой задачи. Они без конца встречаются, расстаются и встречаются снова» (цит. по: Там же).

В этом контексте используется понятие «*entrelacement*» (в англоязычном литературоведении используется и это французское слово, и английское «*interlacing*», то есть «переплетение»). Даже показательнее для нас аналогичный термин «*tapesty romance*», в котором процесс создания повествования напрямую соотносится с тканьем гобелена — так, старинная форма вполне соотносится с представлениями, скажем, Ролана Барта о принципиальной множественности текста, о «*пространственной многолинейности*» означающих, из которых он соткан (этимологически „текст“ и значит „ткань“)» (Барт 1989: 417; курсив автора).

Таким образом, повествовательная техника Толкина характеризуется бесконечным переплетением сюжетных линий, их смыслов и тех аллюзий, которые возникают у персонажей, знающих историю и поэзию Средиземья и имеющих возможность сопоставить свое положение с тяготами легендарных героев древности. Внимательный читатель же чувствует его глубину и некий порядок внутри того хаоса, в котором существуют герои. Они могут блуждать в потемках, не ведать, что происходит с их друзьями, но читатель ощущает более масштабный, не сразу заметный замысел; этот замысел изнутри мира Средиземья отчасти известен эльфам, но более никому (кроме, разумеется, автора). Эта форма изложения не очень хорошо воспринимается читателем, зато очень хорошо поддерживается техникой киномонтажа, когда кадры, в которых действуют разные герои, определяют восприятие зрителем соседних кадров.

В интересующем нас плане новое значение приобретает и ткацкое мастерство эльфов: их мудрость актуализируется в буквальном плетении артефактов, помогающих героям или символизирующих их

предназначение в большом «гобелене» Третьей эпохи — Галадриэль тклет плащи для Братства кольца; Арвен вышивает для Арагорна стяг с изображением Белого Древа Гондора.

Таким образом, плащи, застегнутые «лориэнскими листьями», выполненными из серебра и зеленой эмали, — это не только символ благословения эльфов и защиты, которую они предлагают Братству, не только — на визуальном уровне — напоминание о «ботанической» природе их обиталища, но и подтверждение их мастерства как ткачей, а на уровне повествования в целом — предзнаменование странствий, потерь и воссоединения героев.

Схожим образом работает и подвеска Арвен, эльфийской возлюбленной Арагорна, будущего короля Гондора. В фильмах Джексона она, провожая его в путь, дарит ему свое украшение — «Свет вечерней звезды», которая на визуальном уровне представляет собой смешение ботанического и астрального мотивов: в «вечерней звезде» угадывается и звезда, и цветок, а окружена она стилизованными серебряными листьями. Память о ней поддерживает героя в пути, но является и указанием на ту особую роль, которую ему предстоит сыграть в истории Средиземья (он не только станет королем Гондора, но ему — смертному — удастся заключить первый счастливый брачный союз с бессмертной эльфийкой). В романе Толкина, однако, Арвен дарит свою подвеску («белый драгоценный камень, похожий на звезду») не Арагорну, а Фродо — не как символ любви, а как спасение от «страха и тьмы» (Tolkien 1973b: 282).

Украшения вообще играют довольно важную роль в легендарии — и часто связаны именно с эльфами. В начале «Хоббита» гномы поют песню, в которой упоминают кузнечное и ювелирное мастерство своего народа, который создавал оружие и драгоценности для «древнего короля и эльфийского лорда»: «На серебряные ожерелья они нанизывали / Цветущие звезды, на короны подвешивали / Драконий огонь, в крученые металлические нити / Вплели свет луны и солнца» (Tolkien 1973a: 27). Феанор был тем эльфийским мастером, которому удалось создать первые «синтетические» драгоценные камни (Costello 2018: 13), внутрь которых он заключил свет двух первоначальных деревьев. (Его мать же была знаменитой вышивальщицей и ткачихой, что снова отсылает нас к «гобеленной» природе сказаний о Средиземье.)

В фильмах Джексона ювелирные украшения эльфов часто видны в кадре, и их сияние вполне позволяет представить, что в них «был вплетен свет луны и солнца», — в частности, можно вспомнить изумительной красоты корону с подвесками, которую Арвен носит

в сцене коронации. Но одежды эльфов вовсе не изобилуют теми ярко выраженными ботаническими мотивами, которых мы вправе от них ожидать. Они отчетливо укоренены в викторианских представлениях о средневековых костюмах, в медиевалистских фантазиях прерафаэлитов — в том, что касается силуэтов. Но ткани и узоры отсылают зрителя скорее к эстетике ар-нуво с ее довольно абстрактными, плавными линиями и приверженностью к золотому и серебряному цветам. За счет этого эльфы слово подсвечены изнутри, что отличает их от представителей других рас Средиземья и придает им особую, эфемерную, надчеловеческую красоту. Той же роли служат ткани, из которых сшиты их одежды, — легкие, струящиеся, напоминаящие воду или лунный свет, что на визуальном уровне поддерживает роман Толкина, в котором сияние Галадриэль описывается через целую серию «астрономических образов», в то время как Арвен последовательно «ассоциируется со светом звезд» (Donovan 2003).

Более того, золотой и серебряный — более чем логичный выбор для костюмов эльфов, учитывая их происхождение и связь с первоначальными деревьями. Можно даже сказать, что именно умение эльфийских мастеров превратило органическую природу — листья и плоды этих деревьев — в неорганические светила, благодаря которым над Ардой буквально взошли солнце и луна. С этой точки зрения золотой и серебряный — гораздо более «природные» цвета в контексте толкиновской мифопоэтики, чем это может показаться на первый взгляд.

Однако в том, что касается непосредственной репрезентации ботанических мотивов, эстетика ар-нуво с ее тяготением к стилизации перекрывает в костюмах эльфов стремление художников-прерафаэлитов изобразить английскую флору во всей ее реалистической специфике (вспомнить хотя бы хрестоматийную «Офелию» Милле). Полупрозрачные, серебристые одежды Галадриэль вышиты отчетливо растительным орнаментом, в котором, однако, только смутно угадываются папоротники; ее диадема украшена изображениями цветов, но они расположены сзади, и разглядеть их в самом фильме практически невозможно. Платья Арвен, хотя и многочисленные, также редко показаны настолько близко, чтобы можно было разглядеть узоры на украшающих их вышивках; в большинстве своем они абстрактны и не отсылают к какой бы то ни было растительной «реальности» мира Средиземья.

Тем не менее в одной из финальных сцен триумфа и коронации Арагорна Арвен одета в бледно-зеленое платье, долженствующее символизировать начало новой жизни и нового расцвета Белого Древа Гондора. Ее супруг, законный король Гондора, представитель расы

людей, облачен в церемониальный доспех с изображением Древа. Любопытным образом именно доспехи в фильмах отчетливо украшены изображениями веток и деревьев. Таковы доспехи гондорцев — на Фарамире, сыне наместника, мы видим сначала легкие кожаные, а затем более основательные металлические доспехи, но и на тех и на других красуется изображение Белого Древа — в первом случае оно выдавлено и выкрашено серебром, во втором — выгравировано на металле и повторяется также в украшении шлема.

Но в основном флоральные и — шире — ботанические мотивы в Средиземье, созданном Джексоном, встречаются на одеждах жителей Рохана, еще одного королевства людей. Если гондорцы сосредоточены на своем Древе, перешедшем им по наследству от предков-нуменорцев, а тем — от эльфов, то для роханцев куда важнее более «мелкий» природный мир. Их цивилизация — которую Толкин любовно списывает с англосаксонской — архаичнее, они более непосредственны, более вспыльчивы, они дерзновеннее и поэтичнее своих соседей. Ощутима разница в их отношении к ремеслам. Сравнивая толкиновские описания Гондора и Рохана, Шиппи пишет о том, что покои наместника Гондора безжизненны: «в этом длинном торжественном зале не было ни драпировок, ни ковров, да и вообще ничего тканого (то есть «драпировок, гобеленов», «web». — М. М.) или деревянного; только между колонн молчаливыми рядами высились изваяния из холодного камня... По контрасту, в соответствующей сцене с описанием Метузельда (престольного города Рохана. — М. М.) главное смысловое ударение падает на *fæg flór* („пол, выложенный цветными камнями“) и освещенное лучом солнца тканое изображение юноши на белом коне» (Шиппи 2003).

Но главное для нас — отношение роханцев к природе: «Почти первое, что видят Гэндальф и его товарищи, приближаясь к Метузельду, — растущие по обеим сторонам дороги цветы *симбельминэ*. *Симбельминэ* — маленький белый цветок; его название означает „незабудка“, „вечно помни“. Как и курганы, этот цветок символизирует не гаснущую в веках память о древних подвигах и героях. Всадников особенным образом волнуют поминальные песни, эпитафии, тема смерти пронизывает всю их культуру. Их страшит возможность забвения» (Там же; курсив автора).

Логично поэтому, что в фильмах Джексона именно костюмы Эовин — роханской царевны, девы-воительницы — отличаются максимальным количеством флоральных мотивов. Во-первых, в одной из сцен она исполняет погребальную песнь на фоне курганов, заросших симбельминэ, и ее венец усыпан золотыми копиями этих цветов;

той же формы на ней и серьги. Характерно, что этот же венец мы видим на ней в финале «Возвращения короля», все в той же сцене коронации — плач сменяется ликованием, траурное платье — золотым, пояс которого также украшен изображениями этих цветов. Любопытно и распределение металлических оттенков — эльфы и приближенные к ним гондорцы предпочитают серебро, роханцы — золото.

Все драгоценности Эовин выполнены в виде цветов; цветами же вышиты пояса ее платьев. Темно-зеленое бархатное платье, в котором она появляется в первой своей сцене, сочетает целый комплекс растительных мотивов: юбка нижнего платья заткана изображениями листьев, а вырез украшен объемной золотой вышивкой, в которой сплетаются веточки, листья и бутоны.

Вероятно, эфемерная красота эльфов требовала от создателей костюмов фильмов Джексона более абстрактного подхода — серебряные, искристые стилизации ар-нуво прекрасно выполнили эту функцию. Но более хрупкий мир смертных людей потребовал инкорпорирования в дизайн более отчетливых растительных мотивов, символизирующих смерть и возрождение, отчаяние и надежду — темы, крайне важные для Толкина.

Хорошо забытое старое: сериал «Кольца власти»

Действие сериала «Кольца власти» (The Lord of the Rings: The Rings of Power, 2022–), проекта Amazon Prime Video, происходит за несколько тысяч лет до событий «Властелина колец». На дворе Вторая эпоха — время падения Нуменора (величайшего королевства людей), возвышения темного лорда Саурона и создания колец власти. Сценарий сериала основан не на собственно художественных текстах Толкина, а на примечаниях к «Властелину колец», которые, впрочем, дают довольно полное представление о событиях, предшествовавших и обусловивших Войну Кольца.

Нас, впрочем, интересует скорее тот факт, что перед создателями сериала стояла задача создать мир, который напоминал бы зрителям Средиземье Джексона, но показывал бы его более архаичную версию. В связи с этим на первый план выходят не столько люди (их эпоха еще только должна наступить), сколько бессмертные и нестареющие эльфы — в частности, Галадриэль и Элронд, персонажи «Властелина колец», которые играют важную роль и в событиях Второй эпохи. Желание дизайнеров костюмов четко разграничить «моду» разных рас и включить в каждую центральные элементы их культуры реализовано

довольно последовательно. В поисках ботанических мотивов нам не придется идти далеко — они сосредоточены главным образом в одеждах эльфов⁴ и почти полностью реализованы в костюмах Галадриэль.

Для начала следует отметить, что, во-первых, пока мы можем судить только о двух вышедших сезонах (хотя непохоже, чтобы визуальные решения планировали менять), в которых, во-вторых, главная физическая роль достается именно женскому персонажу. «Властелин колец» Толкина известен тем, что женских персонажей в нем можно пересчитать по пальцам одной руки — вторая понадобится, только если мы берем в расчет и древнюю паучиху Шелоб (впрочем, фильмы Джексона отчасти корректируют этот аспект). Но в «Кольцах власти» большое внимание уделено приключениям и битвам, в которых участвует Галадриэль.

Костюмы всех эльфов в сериале хотя и напоминают об эстетике арнуво и о полотнах прерафаэлитов, все же гораздо сильнее ориентированы на природную тематику, чем в фильмах Джексона. Во-первых, мы слышим предысторию переселения эльфов в Средиземье; и Галадриэль, и Элронд принадлежат в древнейшем эльфийском родам, и логично, что природа самой расы эльфов выражается через активное инкорпорирование цветов и листьев в их вестиментарные практики. Этот подход гораздо прямолинейнее более отстраненного взгляда на культуру эльфов, который мы видим у Джексона. С другой стороны, в сериале именно эльфы играют центральную роль, мы смотрим на происходящее с их позиции, именно их мир показан нам в деталях.

Первый сезон задает высокую планку и предлагает зрителям целые гардеробы персонажей, помещаемых в различные живописные локации. Однако, хотя во втором сезоне героини меняют костюмы уже реже, создается впечатление преобладания количества над качеством: костюмы очень красивы, часто их удается отлично рассмотреть, но сюжетной роли они не играют; не всегда получается и поместить их в контекст поэтики легендарного мира. Возможно, причиной можно считать саму природу сценария. Если работа с художественным текстом Толкина напоминает ткань огромного затейливого гобелена, то необходимость выстроить сюжет с известным финалом на основании приложений к этому художественному тексту можно сравнить разве что с процессом штопки. Но так ли случаен этот процесс на самом деле, нет ли в нем системы?

Начнем с того, что эльфы в сериале так же лучезарны, но гораздо более осязаемы — они существа из плоти и крови, а не из лунного света. Поэтому серебро в кадре присутствует, но больше в первой части первого сезона, когда перед зрителем разворачивается предыстория

эльфийской расы и когда Галадриэль чуть не уплывает обратно в Валинор. Иномирное сияние показано серебряным; земное — золотым. Но есть любопытная деталь. Столица эльфов усажена деревьями с золотыми листьями, но они увядают. Мифрил, волшебный металл серебряного цвета, который способен их спасти, станет материалом, из которого выкуют кольца власти; они, в свою очередь, станут причиной ухода эльфов из Средиземья. Мы видим как бы золотой век эльфов — эпоха почти подходит к закату, но ее удастся спасти; однако это — лишь пролог последующей драмы. Эта цикличность эпох, визуализированная в сериале, на самом деле прекрасно иллюстрирует концепцию Толкина.

В начальных сценах зари мироздания мы видим маленькую Галадриэль и ее брата в очень простых белых туниках, украшенных серебряной и белой цветочной вышивкой соответственно. В этих кадрах подчеркивается древняя чистота — это буквально эпоха невинности, подобной которой никогда больше не будет. Далее мы видим Галадриэль в доспехах во время ее военных кампаний, но для церемонии у верховного короля она облачается в густо расшитое золотом платье и бархатный зеленый плащ, вышитый по подолу золотыми листьями, которые гармонируют с реальными листьями растущих вокруг деревьев. Эти же деревья она посадит много веков спустя в Лотлориэне; а пока зеленый и золотой — ее основные цвета, традиционный цвет растительности и золото волшебных деревьев эльфов. На ее золотых волосах красуется венец, который состоит из крупных золотых и более мелких серебряных листьев и жемчужных капель; похожую корону, но уже только из золотых листьев, носит и верховный король эльфов. Стилизация в духе ар-нуво, которая превалировала в моде эльфов у Джексона, здесь сменяется натуралистичностью. Цветы на вышивках часто можно даже опознать — если во втором сезоне на воротах темно-красной бархатной туники Келембримбора, великого эльфийского кузнеца и ювелира, создателя колец власти, мы видим просто очень четко вышитые листья с прожилками, то в первом сезоне во время отплытия на Запад плащи на доспехах воинов Галадриэль заколоты украшением в виде трех дубовых листьев, выполненных очень тонко — на них даже есть чернильные орешки.

Про доспехи следует сказать отдельно. Сериал изобилует сценами военных походов и сражений, поэтому герои обоего пола носят (и меняют) доспехи постоянно. В первом сезоне Галадриэль носит рыцарский доспех, который слегка сближает ее образ с изображениями Жанны д'Арк. Ее доспех украшен изображением единственной звезды, а доспех ее товарища Халбранда характерным образом (в финале он

окажется Сауроном) — изображением чешуи. Эльфийский воин, несущий сторожевую службу (у Толкина такого персонажа нет), носит доспехи с изображением энта — отчасти антропоморфного великанского дерева, на помощь расе которых он будет призван во втором сезоне (именно с энтами связана мощная экологическая линия «Властелина колец»).

Во втором же сезоне доспехи становятся еще более разнообразными, поскольку большее количество эльфов вступает в открытый конфликт с орками. Изображение деревьев на доспехах — это, как мы помним, один из мотивов, который переходит в сериал «по наследству» от фильмов Джексона. Однако там они принадлежали людям, здесь же в них облачаются эльфы. И вместо Белого Древа Гондора (его еще не существует) они несут в битву изображение двух изначальных деревьев — серебряного и золотого. А наплечники их доспехов, отсылая зрителя к силуэтам ар-нуво (и фильмам Джексона), могут считываться и как стилизованное изображение листьев.

В этом же сезоне отряд эльфов под предводительством Элронда и Галадриэль выдвигается в путь налегке — на них что-то вроде легких гамбезонов из серебристо-серой ткани (Галадриэль проведет в нем половину сезона). Но простеганы они непривычным способом — в виде дерева со сложной и многомерной системой уплотнений там, где должны быть ветки. Кроме того, поскольку это все-таки эльфийские гамбезоны (а потому изящные), они вышиты вдоль веток серебряными и золотыми нитями, а поверх гамбезона надевается темно-зеленый плащ, на котором также вышит сложный узор из листьев.

На наш взгляд, символическое значение этого костюма реализуется в сцене финальной схватки Галадриэль с Сауроном (который почти весь сезон провел в образе эльфа, но показательно, что на его одежде флоральные мотивы не появлялись ни разу). В эту схватку Саурон вступает в кожаных доспехах с изображениями змей с разинутыми пастьми. Контраст между гамбезоном Галадриэль, на котором в стилизованном виде изображены изначальные деревья, и доспехом Саурона, последователя Моргота, ответственного за их гибель, очевиден и на самом простом семиотическом уровне (мягкое серебристо-серое против жесткого черного), и на более глубоком, если мы примем во внимание мифопоэтику Толкина.

Крой же «гражданских» костюмов эльфов в сериале предполагает большую древность, чем их отчетливо медиевалистские одежды во «Властелине колец» Джексона. Это напрямую вытекает из хронологии показываемых событий: во Вторую эпоху крой проще,

линии прямее, драпировок больше, чаще используются фибулы, фиксирующие ткань, плотнее и сама ткань. Застежка, которой крепится плащ эльфийского воина, напоминает «лориэнский лист» из джексоновского «Властелина колец», но форма ее более архаична — она больше напоминает фибулу, чем булавку. К этим же листьям отсылает и застежка плаща Келибримбора из первого сезона, состоящая из двух эмалированных листьев, похожих на листья остролиста, и цепей между ними. В финальных сериях второго сезона и в сцене гибели мастера более мелкие эмалевые зеленые листья нашиты по вороту его бархатной зеленой туники и уже совершенно отчетливо напоминают застежки эльфийских плащей из фильмов Джексона.

Чтобы понять механику и смысл этих аллюзий, следует рассмотреть и одно из платьев Галадриэль во втором сезоне — в сцене, когда она получает свое кольцо власти. Сначала мы видим героиню крупным планом, поэтому в кадр попадает только вырез ее платья — голубого, из тонкой ткани, украшенного золотой и серебряной объемной вышивкой с использованием бисера, выполненной на еще более тонкой, полупрозрачной ткани. Сама форма выреза, а также легкая серебряная (sic!) диадема, напоминающая и переплетенные веточки, и украшения Галадриэль и Арвен из фильмов Джексона, явно отсылает зрителя к событиям, которым еще только надлежит свершиться, — событиям «Властелина колец». Далее нам удастся рассмотреть платье более подробно: хотя и вышитое золотыми ветками (что укореняет его в эстетике сериала), оно приталенное, со «средневековой» формой пояса (в форме буквы Y), что было свойственно для платьев героинь «Властелина колец». Сама сцена распределения колец между эльфами решена в сумрачных тонах, поскольку предвещает катастрофу, о которой герои могут только догадываться, но последствия которой хорошо известны зрителю.

На наш взгляд, в данном случае костюм Галадриэль служит отчетливым маркером несколько иной природы этой сцены и того, как тесно она повлияет на будущую историю Средиземья. Повторение истории, рок, незнание, отвaga перед лицом безнадежности — темы, которые Толкин исследовал применительно к средневековой литературе⁵ и разрабатывал в собственных художественных текстах, — здесь представлены на экране за счет визуального «прыжка», к которому подталкивают зрителя. Непривычная цветовая гамма и фасон платья героини могут напомнить ему о костюмах героев, знакомых ему по событиям, которые развернутся через тысячи лет, но семена которых брошены в землю прямо сейчас, на его глазах. Повинуясь той же логике, трагическая гибель великого художника, ответственного за

создание главного зла Средиземья, также снабжена визуальными маркерами дальнейших событий.

Не менее интересен еще один аспект, связанный с гардеробом Галадриэль и со сменой преобладающего в нем цвета. В первом сезоне героиня проводит некоторое время в Нуменоре, где ей дают одежду типичных для этих мест голубых и синих цветов (Нуменор — морская держава). Здесь климат, видимо, теплее, ткани легче и чаще драпируются или даже плиссированы. Самый интересный вестиментарный кейс мы видим, когда эльфийку чуть было не отсылают из Нуменора. Она идет к лодке в закрытом плаще из синей шерсти, на котором более темным синим выткан цветочный узор... крайне напоминающий флоральные узоры Уильяма Морриса.

Аллюзии на полотна прерафаэлитов, которые обращались не только к средневековым, но и к античным сюжетам (чего стоит одна «Ламия» Уотерхауса, где розовый хитон героини незаметно превращается в змеиную кожу, выдающую ее природу), легко считываются в костюмах, созданных для «Колес власти». Это, с одной стороны, уважительно подхватывает предшествующую традицию репрезентации толкиновских эльфов, а с другой, «удревняет» отсылки, позволяет зрителю увидеть, что носили персонажи, жившие в Средиземье до его «Средних веков». Однако отсылка к Моррису идет дальше — если это осознанный оммаж викторианскому художнику и ремесленнику, в большой степени ответственному за переосмысление средневековых мотивов в современном ему искусстве, и по совместительству автору фэнтезийных романов, сильно повлиявших на Толкина, то мы имеем дело не просто с умной, но и с весьма метафизической разработкой вестиментарного кода эльфийской моды в современном сериале, лишь отчасти укорененном в легендарии профессора.

Литература

Барт 1989 — Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423.

Шиппи 2003 — Шиппи Т. Дорога в Средьземелье. СПб.: Лимбус Пресс, 2003.

Agøy 2013 — Agøy N. I. Vague or Vivid?: Descriptions in The Lord of the Rings // Tolkien Studies. 2013. Vol. 10. P. 49–67.

Costello 2018 — Costello M. A Critical Exploration of Costume Design Possibilities in Tolkien's Legendarium [Apparel Merchandising and Pro-

- duct Development Undergraduate Honors Theses]. University of Arkansas, 2018. scholarworks.uark.edu/ampduht/7 (по состоянию на 25.01.2026).
- Dickerson & Evans 2006* — Dickerson M., Evans J. Ents, Elves, and Eriador: The Environmental Vision of J. R. R. Tolkien. University Press of Kentucky, 2006.
- Dickson 2003* — The Fellowship of the Ring. Middle Earth Costume Design. Warner Bros. Entertainment. 2003. www.youtube.com/watch?v=3JlFHcFDH-w (по состоянию на 25.01.2026).
- Donovan 2003* — Donovan L. A. The Valkyrie Reflex in J. R. R. Tolkien's *The Lord of the Rings*: Galadriel, Shelob, Éowyn, and Arwen // Tolkien the Medievalist / Ed. by Chance J. Routledge, 2003. P. 106–132. www.tolkien.ro/text/JRR%20Tolkien%20-%20Mythopoeia.pdf (по состоянию на 25.01.2026).
- Hutcheon 2006* — Hutcheon L. A Theory of Adaptation. N. Y.; London: Routledge, 2006.
- Judd & Judd 2017* — Judd W. S., Judd G. A. Flora of Middle-Earth: Plants of J. R. R. Tolkien's Legendarium. Oxford University Press, 2017.
- Tolkien 1931* — Tolkien J. R. R. Mythopoeia. 1931.
- Tolkien 1973a* — Tolkien J. R. R. The Hobbit or There and Back Again. N. Y.: Ballantine Books, 1973.
- Tolkien 1973b* — Tolkien J. R. R. The Return of the King: being the Third Part of The Lord of the Rings. N. Y.: Ballantine Books, 1973.
- Tolkien 1994* — Tolkien J. R. R. On Fairy-Stories // Poems and Stories. Houghton Mifflin Company, 1994. P. 113–188.
- Tolkien 2008* — Tolkien J. R. R. The Fellowship of the Ring: being the First Part of The Lord of the Rings. Harper Collins Publishers, 2008.
- Yeats 1903* — Yeats W. B. The Celtic Element in Literature // Ideas of Good and Evil. London: A. H. Bullen, 1903. P. 270–295.

Примечания

1. В оригинале: «a jewelled tent / myth-woven and elf-patterned». Мы взяли на себя смелость эксплицировать здесь сарториальную метафору. Несмотря на обилие научной литературы, толкующей это место в контексте критики Толкином чисто научного знания и важности обращения к древним мифологическим представлениям об устройстве мира, точного объяснения этой фразы нам найти не удалось. Однако очевидно, что глагол «to pattern» употреблен здесь в буквальном смысле — шатер создан эльфами, а не украшен их изображениями. Также мы не можем не воспользоваться возможностью указать на очевидные пересечения «Мифопоэзии» со знаменитым фрагментом о «холодной философии» из «Ламии» Джона Китса.

2. Например: Dickerson & Evans 2006; Judd & Judd 2017.
3. Кельтское возрождение, оно же Кельтские сумерки — взлет интереса к кельтской культуре на рубеже XIX–XX вв. Важными деятелями являются упомянутый выше поэт Йейтс и, например, лорд Дансени, один из предтеч фэнтезийной литературы, оказавший на Толкина большое влияние.
4. Довольно много природных — флоральных и фруктовых — мотивов можно обнаружить в костюмах предков хоббитов, но их рассмотрение увело бы нас слишком далеко от фокуса данного исследования.
5. Главным образом, конечно, в знаменитом эссе «Чудовища и критики» (The Monsters and the Critics, 1936).