

УДК 820

С.В.Новак

К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ ПРЕРАФАЭЛИТОВ НА ТВОРЧЕСТВО О.УАЙЛЬДА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»)

Гуманитарный институт НовГУ

The article is dedicated to the problem of the arts' interaction. Certain tendencies of the aesthetic movements of Pre-Raphaelites, who have designated further O.Wild's creative course in many respects.

С юных лет Уайльд отличался страстью к знаниям, сочетавшейся с эксцентричностью одежды, вкуса и поведения. Его родители позаботились о том, чтобы их сын из привилегированного ирландского сословия получил достойное образование. С 1864 по 1869 гг. Уайльд обучался в школе в Порторе. Уже в школе давало себя знать остроумие Оскара, все ученики получили от Уайльда прозвища. У него самого было прозвище «Серая ворона», досаждавшее ему; возможно, оно стало предвестником фамилии Дориана Грея (в английском языке она созвучна greu «серый»).

После школы Оскар проводит восемь лет в привилегированной университетской среде — в колледже Троицы в Дублине. В колледже читался курс эстетики; его философское общество уделяло внимание таким современным поэтам, как Россетти и Суинберн.

В оксфордском колледже Магдалины, где Уайльд начал учиться в 1874 г., он встретил Д.Рескина и У.Пейтера. Если говорить о непосредственном воздействии на становление мировоззрения молодого Уайльда, необходимо назвать прежде всего эти два имени. Сочинения Рескина были известны Уайльду еще в Дублине. В Оксфорде с 1869 по 1878 гг. крупнейший эстетик и искусствовед середины и второй половины XIX в. читал лекции по истории искусств. Как многие сверстники, Уайльд был увлечен и личностью Рескина, и его идеями. У.Пейтер принадлежал к поколению, промежуточному между Рескиным и Уайльдом. Идеино Рескин и Пейтер были противоположны друг другу. Пейтер утверждал, что бытие есть поток преходящих актов, и мы должны сполна использовать каждое мгновение. В воззрениях Рескина на искусство главенствовала мораль. Художник исполняет свой моральный долг, если он верен природе и избегает чувственного потворства своим прихотям. Пейтер и Рескин восхваляли красоту, но Рескин требовал, чтобы она сочеталась с добром, Пейтер допускал примесь

зла. Рескин говорил о вере, Пейтер — о мистицизме, Рескин взывал к совести, Пейтер — к воображению.

На пороге 1880-х гг. Уайльд воспринимался как главное действующее лицо в эстетическом движении. Английский эстетизм не был явлением однозначным. Как отмечает Н.Г.Владимирова, исподволь многое менялось, и прежде всего — представление о ценностях истинных и мнимых [1]. Приметой времени делался скепсис. А он был заряжен отрицанием буржуазности во всех ее свойствах. На такой вот почве и зарождалось «художественное», или «эстетическое», движение, которое в Англии вскоре возглавит Уайльд. Оно охватило тогда не только Англию и не только искусство — в искусстве свойственные ему настроения лишь дали почувствовать себя всего раньше, всего острее. Единства в нем не было изначально — скорее оно представляло собой причудливую смесь тенденций достаточно разнородных: и неоромантических, и импрессионистских, и откровенно декадентских.

Идея «искусства для искусства» Пейтера воплотилась в творчестве «прерафаэлитов». В своем очерке «Эстетическая поэзия» (1868), посвященном прерафаэлитскому периоду в творчестве У.Морриса, Пейтер охарактеризовал поэтов «Прерафаэлитского братства» как «эстетическую школу в поэзии». Прерафаэлиты весьма негативно оценивали свою эпоху, враждебную по отношению к природе и красоте. Их критика современности и в какой-то мере ориентация на культурные традиции Средневековья были близки эстетам.

История «Братства» началась в 1848 г., когда познакомились студенты школы Королевской академии Уильям Холмен Хант (1827 — 1910), Данте Габриэл Россетти (1828 — 1882) и Джон Эверетт Миллес (1829 — 1896) [2]. Им не нравились система академического образования, модные живописцы и консервативные вкусы викторианского общества. Молодые художники не хотели изображать людей и природу отвлеченно красивыми, а события — далекими от действительно-

сти, и, наконец, им надоела условность официальных мифологических, исторических и религиозных произведений. Осенью того же года было основано «Братство прерафаэлитов». Определение «прерафаэлиты» они выбрали, чтобы подчеркнуть противостояние стилю итальянского художника Высокого Возрождения Рафаэля Санти и проявить интерес к творчеству итальянских мастеров Проторенессанса и XV столетия. В этой эпохе их привлекали «наивное простодушие», а также истинная духовность и глубокое религиозное чувство. Слово «братство» передавало идею закрытого, тайного сообщества, подобного средневековым монашеским орденам. Увлечение Средневековьем заставило прерафаэлитов изменить отношение и к декоративно-прикладному искусству, противопоставив бездушным изделиям промышленного производства высокое качество вещей, сделанных ими вручную.

Прерафаэлиты отказались от академических принципов работы и считали, что все необходимо писать с натуры. Художники полагали, что нельзя изображать посторонних людей, поэтому всегда выбирали в качестве моделей друзей или родственников. Они внесли изменения и в традиционную технику живописи: использовали чистые цвета, писали без подмалевка по сырому белому грунту. На загрунтованном холсте прерафаэлиты намечали композицию, наносили слой белил и убирали из него масло промокательной бумагой, а затем писали поверх белил полупрозрачными красками. Выбранная техника позволила добиться ярких, свежих тонов и оказалась такой долговечной, что их работы сохранились в первоизданном виде до наших дней.

Пытаясь воссоздать настроения средневекового искусства с его мистицизмом и символическим подтекстом, прерафаэлиты насыщали свои произведения неким тайным знанием. Средневековые художники стремились выбрать яркую палитру для своих произведений, поскольку свет ассоциировался с божественным началом, а темнота — со злом. Существовала своя цветовая символика, которую, конечно, заимствуют в своем творчестве прерафаэлиты. Синий, желтый, белый и алый рожают тень, свет, чистоту и невинность, совершенство.

В 1856 г. Д.Г.Россетти встречается с Уильямом Моррисом (1834 — 1896) и Эдвардом Бёрн-Джонсом (1833 — 1898), и эта встреча становится началом нового этапа в развитии движения прерафаэлитов, основной идеей которого становится эстетизм, стилизация форм, эротизм, культ красоты и художественного гения. Живопись прерафаэлитов стала развиваться в сторону усложнения плоскостной орнаментики и мистической окраски [2].

Большое значение для прерафаэлитов имел Джон Рескин, повлиявший своими книгами (в особенности «Modern Painters») на развитие эстетического вкуса в Англии; он уяснил значение Тернера и привел в систему идеи прерафаэлитов относительно искусства. Рескину принадлежит ясное определение художественных целей прерафаэлитства. «Легко управлять кистью, — говорит он, — и писать травы и растения с достаточной для глаза верностью; этого может добиться всякий после нескольких лет труда. Но изображать

среди трав и растений тайны созидания и сочетаний, которыми природа говорит нашему пониманию, передавать нежный изгиб и волнистую тень взрыхленной земли, находить во всем, что кажется самым мелким, проявление вечного божественного новосозидания красоты и величия, показывать это не мыслящим и не зрящим — таково назначение художника. Этого требует от него Бог» [3]. В этих словах заключается вся суть искусства прерафаэлитов; они стремились разрушить рамки условности и одухотворить искусство религиозным и этическим содержанием.

Романтики по своей сути, прерафаэлиты открыли и мир образов средневековой английской литературы, ставшей для них постоянным источником вдохновения. Их творчество было тесно связано с произведениями Данте Алигьери, Уильяма Шекспира и Джона Мильтона, давно забытыми средневековыми легендами и балладами с их благородным поклонением Прекрасной Даме, самоотверженным мужеством рыцарей и мудростью волшебников. Многие из этих сюжетов нашли отражение на полотнах молодых художников — таких, как «Свадьба св. Георгия и принцессы Сабры» Россетти, «Офелия» Миллеса, «Королева Гиневра» Морриса, — в образах, исполненных романтической средневековой красоты. Именно такой романтической красотой красив Дориан Грей:

«Лорд Генри смотрел на Дориана, любясь его ясными голубыми глазами, золотистыми кудрями, изящным рисунком алого рта. Этот юноша в самом деле был удивительно красив, и что-то в его лице сразу внушало доверие. В нем чувствовалась искренность и чистота юности, ее целомудренная пылкость. Легко было поверить, что жизнь еще ничем не загрозила этой молодой души» [4].

Россетти оказал сильное воздействие и на творчество Берна Джонса. Одна из первых работ мастера — акварель «Сидония фон Борк» (1860). Ее сюжет взят из книги немецкого писателя первой половины XIX в. Вильгельма Мейнхольтда «Сидония фон Борк. Монастырская колдунья», очень популярной в кругу прерафаэлитов. Художник изобразил Сидонию замышляющей новое преступление. Одета в великолепное платье девушка с пышными золотистыми волосами судорожно сжимает висящее на шее украшение. Ее взгляд полон холодной ненависти, а фигура выражает непреклонную решимость. В романе Уайльда необычайно красивый золотоволосый юноша приносит всем страдания и несчастья, так же, как жестокая колдунья, чья необычайная красота делала мужчин несчастными. «Джеймс Вэйн, все еще не опомнившись от ужаса, стоял на мостовой. Он дрожал всем телом. Немного погодя какая-то черная тень, скользившая вдоль мокрой стены, появилась в освещенной фонарем полосе и неслышно подкралась к моряку. Это была одна из тех двух женщин, которые только что стояли у буфета в притоне.

— Почему ты его не убил? — прошипела она, вплотную приблизив к нему испитое лицо. — Эх, дурак, надо было его пристукнуть. У него куча денег, и он — настоящий дьявол.

— Он не тот, кого я ищу, — ответил Джеймс Вэйн. — Мне нужно отомстить одному человеку. Ему

теперь, должно быть, под сорок. А этот — еще почти мальчик. Слава богу, что я его не убил, не то были бы у меня руки в невинной крови.

Женщина горько засмеялась.

— Почти мальчик! Как бы не так! Если хочешь знать, вот уже скоро восемнадцать лет, как Прекрасный Принц сделал меня тем, что я сейчас. Говорят, он продал душу черту за красивое лицо. Вот уже скоро восемнадцать лет я его знаю, а он за столько лет почти не переменялся... Не то, что я, — добавила она с печальной усмешкой» [5].

Доминирующими в творчестве Россетти и прерафаэлитов были темы двойственности человеческого существа, любви к ушедшей женщине, бесконечности человеческого существования, загробной жизни. Современники считали, что, скорее всего, из «Петера Шлемиля» Шамиссо Россетти позаимствовал образ тени как символ разделения тела и души, а из «Уильяма Уилсона» Эдгара По был взят образ двойника как нравственно очищающей, наставляющей души. Большое влияние оказали и такие классические произведения готической литературы, как «Замок Отранто» Уолпола и «Мельмот Скиталец» Метьюрина, в которых присутствовали тема ожившего портрета как воплощения души и тема души наставляющей. В 1861 г. под впечатлением от этих произведений Россетти создает иллюстрации к древней немецкой легенде «Как они встретили самих себя», рассказывающей о том, что каждый человек на земле имеет своего двойника, встреча с которым предвещает смерть.

В «Портрете Дориана Грея» портрет становится своего рода двойником главного героя. Сам Дориан в двенадцатой главе образно называет портрет своим дневником. Время оставляет свои заметки на портрете, а не на модели. Происходит раздвоение личности. Каждому из этих двойников отведена своя статика и динамика. Абсолютной статикой портрет достигает в финале, когда уходит из жизни его модель. Действие романа изменяется параллельным существованием человека и портрета.

«Да, Дориан радовался, ибо его чудесная красота, так пленявшая Бэзилу Холлуорда и многих других, не увядала и, по-видимому, была ему дана на всю жизнь. Даже те, до кого доходили темные слухи о Дориане Грее (а такие слухи об его весьма подозрительном образе жизни время от времени ходили по всему Лондону и вызывали толки в клубах), не могли поверить бесчестившим его сплетням: ведь он казался человеком, которого не коснулась грязь жизни. Люди, говорившие непристойности, умолкали, когда входил Дориан Грей. Безмятежная ясность его лица была для них как бы смущающим укором. Одно уж его присутствие напоминало им об утраченной чистоте. И они удивлялись тому, что этот обаятельный человек сумел избежать дурного влияния нашего века, века безнравственности и низменных страстей. Часто, вернувшись домой после одной из тех длительных и загадочных отлучек, которые вызывали подозрения у его друзей или тех, кто считал себя таковыми, Дориан, крадучись, шел наверх, в свою бывшую детскую, и, отперев дверь ключом, с которым никогда не расставался, подолгу стоял с зеркалом в руках перед портретом, глядя то на отталкивающее и все бо-

лее старевшее лицо на полотне, то на прекрасное юное лицо, улыбавшееся ему в зеркале. Чем разительнее становился контраст между тем и другим, тем острее Дориан наслаждался им. Он все сильнее влюблялся в собственную красоту и все с большим интересом наблюдал разложение своей души. С напряженным вниманием, а порой и с каким-то противоестественным удовольствием разглядывал он уродливые складки, бороздившие морщинистый лоб и ложившиеся вокруг отяжелевшего чувственного рта, и порой задавал себе вопрос, что страшнее и омерзительнее — печать порока или печать возраста? Он приближал свои белые руки к огрубевшим и дряблым рукам на портрете — и, сравнивая их, улыбался. Он издевался над этим обезображенным, изношенным телом» [6].

Метафора портрета, центральная в романе, при всей своей кажущейся прозрачности обладает емкостью не меньшей, чем, например, символ шагреневой кожи у Бальзака, постоянно о себе напоминающий читателям «Дориана Грея». Разумеется, это лишь наиболее очевидная литературная параллель.

Эстетическое движение прерафаэлитов вдохновило Уайльда и во многом определило его дальнейшие творческие поиски. Мотивы преклонения перед красотой, неприятие пошлости прозаического века получили теоретическое обоснование в эссеистике и художественное развитие в прозе писателя.

В стихах, сказках, романе Уайльда красочное описание вещественного мира оттесняет повествование (в прозе), лирическое выражение эмоций (в поэзии), давая как бы узоры из вещей, орнаментальный натюрморт. Основной объект описания — не природа и человек, а интерьер: мебель, драгоценные камни, ткани и т. п. Стремление к живописной многокрасочности определяет тяготение Уайльда к восточной экзотике, а также к сказочности. Для стилистики Уайльда характерно обилие живописных, подчас многоярусных сравнений, часто развернутых, крайне детализированных. А.Г.Образцова отмечает: «Живописным можно назвать стиль Уайльда в ряде его произведений... Его перо нередко уподобляется кисти художника и живописует окружающую человека среду так, что видишь ее воочию, досконально. Его манера письма, словно палитра, переливающаяся красками... Кажется, что персоналии действуют на фоне только что нарисованных, еще пахнущих свежими красками декораций... И излюбленный тип героя — художник, поклоняющийся красоте, жестоко расплачивающийся за свое безрассудное поведение» [7]. Но при всей красочности стиля Уайльда для него характерны ясность, замкнутость, простота и точность формы, определенность предмета, не расплывающегося, но сохраняющего четкость контуров.

1. Владимирова Н.Г. Условность, создающая мир. В.Новгород, 2001. 270 с.
2. <http://smallbay.ru/arthistory.html>
3. <http://enc.mail.ru/article/64108100>
4. Уайльд О. Избранное. М., 1976. С.67.
5. Там же. С.209.
6. Там же. С.158.
7. Образцова А.Г. Синтез искусства и английская сцена на рубеже. М., 1984. С.12.