

*Е. В. Головина*

## ПОПУЛЯРНЫЕ СИМВОЛЫ АНГЛИЙСКОГО ЭСТЕТИЗМА

*Работа представлена кафедрой эстетики и этики.  
Научный руководитель – доктор философских наук, профессор О. Р. Демидова*

Статья исследует эстетизм как феномен и творчество Уильяма Морриса как одного из его «спорных» представителей. В статье предпринята попытка представить фигуру Морриса на широком эстетическом и художественном фоне современной ему эпохи, сопоставив его идеи с идейно-эстетической палитрой викторианства, с одной стороны, и антивикторианства – с другой. Статья прослеживает эволюцию взглядов англоязычных исследователей в публикациях журнала Общества Уильяма Морриса на протяжении нескольких десятилетий.

The article deals with the phenomenon of the aesthetic movement in Victorian England and works of William Morris as its most «problematic» member. The article attempts to reconstruct the aesthetic background of the epoch, comparing and opposing William Morris's views with Victorian ideology and aesthetics on one hand and anti-Victorianism on the other. The article traces the evolution of Morris research in the Journal of William Morris Studies from 1960s to 1990s.

Имя Уильяма Морриса (1834–1896) обычно ассоциируется с прерафаэлитами, братством английских живописцев – символистов. Рядом с ним мерцают имена Эдварда (Неда) Берн-Джонса, Данте Габриэля Россетти, отражающие свет большой звезды – Джона Рескина, викторианского пророка. Уильяма Морриса сейчас тоже называют викторианским пророком. Для исследователей викторианства его имя уже давно вышло из рамок прерафаэлитизма и стоит особняком, аккумулируя вокруг себя особое силовое поле, удерживающее на расстоянии ни далеко ни близко различные явления викторианской культуры. Широта Морриса, отчасти, и есть это силовое поле. Действительно, Моррис был и художником, и поэтом, и дизайнером, и социалистом (с точки зрения Кропоткина, анархистом). Сложно говорить о нем, «сужая» его до какой-то одной ипостаси его жизни. Легендарный вес его эпической личности, самодостаточность, делают исследование его наследия проблематичным. Как черная дыра, затягивает этот вес малые планеты: величие и широта Морриса зовут к ясной иконографии.

Во всех исследованиях творческой деятельности художника одним из главных

является вопрос: «С кем Моррис?». В свете проблемы принадлежности Морриса, сравнительно новые разработки критики обращают наше внимание на «популярное» мнение о явлениях культуры и искусства, к которым он был причастен. В фокусе современной критики Моррис интерпретируется как фигура, стоящая отдельно и пророчащая новый социум, новую гармоничную экосистему, эко-социализм. При этом Моррис отделяется от «эстетизма», понимаемого отчасти как «декаданс». В сущности, это результат идеологизации Морриса. Публикации журнала Общества Уильяма Морриса, целью которого является исследование его творческого и политического наследия, свидетельствуют об этом. Проследив за некоторыми из них, можно увидеть, какой ракурс приобретает проблема интерпретации Морриса на протяжении нескольких десятилетий, с 1961 г., когда начал издаваться журнал. Так, в 1961 г. публикуется статья «Моррис и Бернард Шоу», автор которой называет фабианца Шоу «молодым бунтарем анти-Викторианского поколения», чья встреча с «человеком Моррисовского калибра старшего поколения» на стезе социалистической деятельности является «уникальной возможностью для луч-

шего в старой традиции быть усвоенным и продолженным»<sup>1</sup>. Таким образом, получается, что именно социалист Бернارد Шоу является наследником традиции Морриса. Конечно, для такой парадигмы спорной окажется причастность Морриса к «эстетическому» кругу. Так, для самого Шоу, разгромившего в свое время модную книжку Нордау «Дегенерация», в которой художники круга Морриса клеймились декадентами, достоинства творчества ближайшего друга Морриса, Берн-Джонса, были сомнительными. Сам же Моррис считал Берн-Джонса великим художником современности.

В первых изданиях журнала Общества Уильяма Морриса тенденция прочерчивать круг Морриса, собирательный и ограничивающий одновременно, продолжается. И опять здесь возникает проблематичный «эстетизм», наступающий на пятки некоему целостному и правильному подходу к анализу жизни и творчества Морриса. Удобной для разрешения этой проблемы оказывается фигура художника Уистлера, несомненного эстета, апологета теории «искусства для искусства». Так, в статье 1963 г. «Ответ Морриса Уистлеру»<sup>2</sup> в вышеупомянутом журнале противопоставляются две лекции, первая, прочитанная в феврале 1885 г. Уистлером под названием «10-часовая лекция» и вторая, прочитанная в сентябре 1886 г. Моррисом, «Происхождение Орнаментального Искусства». Статья построена на контрасте между Уистлером и Моррисом. Модная лекция первого для избранной лондонской публики противопоставлена лекции второго для рабочего контингента Манчестера. Цилиндр, белые перчатки, монокль, трость Уистлера противопоставляются костюму из собственноручно выкрашенного синего саржа Морриса-ремесленника. Контраст между содержанием лекций практикующего «искусство наживать врагов», Уистлера, и «обойщика и поэта», как назвал Морриса Генри Джеймс, явлен четко. Аристократической концепции «искусства для искусства»

Моррис противопоставляет свою концепцию «популярного искусства». Автор статьи пытается одновременно прочитать Морриса в контексте эстетизма, отмечая общую почву (это уродливая викторианская эпоха с ее безвкусной массовой продукцией), из которой произрастают две диаметрально противоположные концепции искусства, и его из этого же контекста изъять, противопоставив эстетическую концепцию Морриса эстетизму «как таковому», эстетизму Уистлера.

В конце 1990-х широте Морриса дают возможность раскрыться. Осенний выпуск журнала 1998 г. посвящается Берн-Джонсу и, как не раз прежде, смещая фокус зрения и центр круга в несколько иную плоскость, от Морриса, нам открывается ответ на вопрос, почему Моррис до сих пор актуален и свеж. Не то, чтобы нам не известно, что круг Морриса – это круг Россетти, Берн-Джонса, Суинберна, Уайльда, а в том дело, что круг Морриса, начертанный в биографиях художника, ограждает нас от иных концепций и контекстов. Так, Берн-Джонс, старый друг Морриса, постоянный участник его проектов, обычно предстает в биографиях Морриса спутником – Луной его Земли. Но вот мы расставляем планеты иначе, в центре оказывается Берн-Джонс, а по обе стороны от него оказываются Моррис и поэт – эстет Суинберн, последний так же близок и важен для Берн-Джонса, как и Моррис. Суинберна и Берн-Джонса объединяют общие увлечения, в своих произведениях они цитируют друг друга. Живопись Берн-Джонса «переводится» в стихи Суинберна и наоборот. Можно даже обратить внимание на созвучие имен: приставка Берн, добавленная Эдвардом Джонсом к своей фамилии, и Суинберн. В биографиях же Морриса Суинберн скорее маргинальная фигура. Вспомним настороженность Бернарда Шоу в связи с привязанностью Морриса к Берн-Джонсу, она не случайна. В статье «Образ Эстетизма: Золотые Ступени Берн-Джонса»<sup>3</sup> Мэри Гилгули называет знаменитую картину худож-

ника центральным образом эстетического движения, а галерею Гросвенор, открытую Сэром Куттс Линдсеем, выставившую и Уистлера, и Берн-Джонса – платформой этого движения.

Говоря об эстетическом движении в Англии, следует взглянуть на него как на «популярный», «модный» феномен, рассмотреть проблему: эстетизм и массовое сознание. В определенном смысле, эстетизм невозможен без скандальной известности, без газетно-опереточной озвученности, без китча. От спектаклей, карикатур, пасквильных песенок, пародирующих «эстетов», от модных дам, которые совершенно по-Уайльдовски подражают искусству (теперь модно быть задумчиво утомленной...), до скандалов в прессе, от стычки Уистлера со своим клиентом до судебных процессов (Уистлер – Рескин, Уайльд) – эстетизм не только «пощечина общественному вкусу», это его катализатор. Необходимо внимательнее взглянуть на проблему Моррис и популярное сознание, например, Моррис в прессе. «Важно отдавать отчет в том, что как минимум некоторые его современники (такие как Гарри Квилтер, известный викторианский критик) видели его как агента моральной дегенерации»<sup>4</sup>.

Конечно, было бы просто доказать, что Моррис не «эстет», как, впрочем, сложно доказать и обратное. Проблема здесь в том, что под «эстетизмом» часто скрывается укол, отрицание, в нем принято «упрекать», «винить». Эстетизм живет между двумя полюсами – полюсом маски и утопии. А его парадокс заключается в том, что он не возможен без общественного резонанса, что бы мы ни понимали под общественным резонансом – эпатаж буржуа, создание тренда, моды. Зрелый эстетизм, если он оптимистичен, стремится к утопии, являющейся пиком экспериментального видения, (Уайльд, Моррис, Бенуа и его «гуманитарная утопия»), при этом де-«эстетизируясь», напрашивается вывод. Но ведь Уайльда и Морриса мож-

но сблизить не столько в связи с влиянием на первого положений Морриса об искусстве и труде, не только в связи с воздействием на Уайльда идей социализма и анархизма, а в видении искусства как инструмента моделирования действительности, экспериментального опыта с неуловимой идеей. Карта мира невозможна без Утопии по-Уайльду, считавшему, что искусство творит жизнь.

Помочь разобраться с проблемой эстетизма нам могут популярные символы – атрибуты движения, а также клише и ярлыки, как приклеиваемые к эстетам, так и создаваемые ими самими. Это поможет вычленить «виды» эстетизма, своеобразным образом «классифицируя» его. Так, например, японское искусство, (вернее некий конгломерат китайского и японского искусства, путаница, унаследованная и XX в., читающаяся в названии «Нанкинского» китайского фарфора японским), является одной из таких «эмблем» эстетизма. Особенно хорошо известно влияние «японского» искусства на творчество Уистлера, а использование им восточных мотивов в изначально готическом интерьере Томаса Джекилла для магната Фредерика Лейланда – одна из важных вех истории эстетического движения. Влияние японского искусства ощутимо в творчестве дизайнера и архитектора Годвина, проектировавшего дом для Уистлера и интерьеры Оскара Уайльда, в дизайнах Макмурдо, чье имя связывается с рождением синусоидной линии Ар Нуво. Стоит здесь отметить, что сам Моррис неоднозначно относился к японскому искусству. Считая архитектуру ядром национального искусства, японскую архитектуру он не считал органической. Что касается Нанкинского фарфора, то редкий интерьер обходился без него. Уистлер и Россетти были его страстными коллекционерами. Китайские вазы украшали интерьеры, созданные фирмой Моррис и Компания.

«Нанкинский» фарфор не был единственным символом – атрибутом эстетиз-

ма. На визитной карточке Мюррея Маркса, торговца таким бело-синим фарфором, имевшего магазин на Оксфорд Стрит, изображена китайская ваза и два павлиньих пера. Павлин – ярчайший символ эстетизма. Он появляется виртуально везде. Фотография студии Сэра Лоуренса Альма-Тадемы, например, изображает его стоящим у камина, к которому прибито чучело павлина. Альма-Тадема был художник (и дизайнер), как мы сейчас бы сказали, мейн-стрима, известный сладким романогреческим стилем. Павлин, приколотый к камину в его студии, показывает, насколько модным и распространенным был этот символ, и каким неоднородным по составу было эстетическое движение. Павлин – один из наиболее отдаленных от Морриса символов эстетизма, хотя эмблемой фирмы Джеффри и К<sup>о</sup>., выпускавшей его «эстетические» обои, был павлин.

Двумя другими символами эстетизма были лилия и подсолнух. Лилия прерафаэлитов отсылает нас к цветочной символике Средних Веков, хотя все чаще в ее прозрачной бледности культура прагматизма и позы читает зловещее дыхание болезни. «Эстетизм» вызывал определенную реакцию в массовом сознании. Джеральд Дюморье сочинил колкое стихотворение «Оскар», высмеивающее поэта-эстета, существовали всевозможные пародии в журнале «Панч», пасквильные пьесы. На обложке музыкальной пьески под названием «Совершенно совершенная кадрили» изображены в тоскливо изломанном хороводе два молодых человека и две дамы, по бокам обрамленные двумя вазами, похожими на модный викторианский минтонский (фирма Минтон) фарфор с букетами подсолнухов, павлиньих перьев и лилий. На стене с синусоидными цветочными обоями висят портреты Оскара Уайльда, Уистлера и Россетти. Две женщины на заднем плане, похожие на прислугу, смотрят не то с укоризной, не то с недоумением на жеманную кадрили. «Женоподобный» – такая характери-

стика дается эстету. «Нездоровая» – эстетке. Так картина «Золотые Ступени» Берн-Джонса была популярна среди французских суфражисток.

Павлин, лилия и подсолнух – при помощи этих символов можно было бы характеризовать ветви эстетического движения. Так редкий эстет мог бы быть павлином, лилией и подсолнухом в одном букете. Самым сложным вариантом из известных эстетов, наверное, был Оскар Уайльд. Пожалуй, в его букете были все три составляющие. Павлином был Уистлер. Лилиями были многие выходцы прерафаэлитизма – лилиями разными и по-разному – Берн-Джонс, Россетти, Суинберн. Были еще и маки – Уильям Бердженс, Льюис Кэрролл. Уильям Моррис был подсолнухом. Нужно оговориться, что такая классификация весьма условна, («ломаку»-эстета могли изображать и с подсолнухом, и с лилией, не отдавая дани языку этих цветов), однако она помогает почувствовать оттенки популяризованных символов, а в исследовании, посвященном Моррису, включать его в «эстетический» контекст на особых правах. Предельно обобщая, лилии представляют интровертное звено движения, чистота их искусства, как и чистота символа лилии – спиритическая, духовная основа в разработке стиля, отсутствие интереса к политике, скепсис. Павлин всегда на виду. В контексте эстетического движения павлин – новый символ дендизма. Подсолнух же олицетворяет ту существенную часть эстетической традиции, приведшую к возникновению движения «Искусств и Ремесел», наследующего разработки в сфере дизайна и социалистические аспирации Уильяма Морриса. Подсолнух направлен к свету, к действию, к ручному труду, к обществу. Именно с приколотым к мягкой широкополой шляпе подсолнухом изображает Морриса карикатура в «Панче», называющая Морриса «The Earthly Paradox», «Земным Парадоксом».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Stokes Jr. E. E.* Morris and Bernard Shaw // The Journal of William Morris Studies. 1961. № 1. 1. С. 13–18.

<sup>2</sup> *Le Mire E. D.* Morris's Reply to Whistler // The Journal of William Morris Studies. 1963. № 1. 3. С. [2]–10.

<sup>3</sup> *Gilhooly Mary* The Image of Aestheticism: Burne-Jones's *The Golden Stairs* // The Journal of William Morris Studies. 1998. № 13.1. С. 55–64.

<sup>4</sup> *Heywood Andrew* The Gospel of Intensity: 'Arry, William Morris & the Aesthetic Movement // The Journal of William Morris Studies. 1999. № 13. 3 С. 14–25.