

УДК 821.111 Уайльд. 06: 791.21

ЭКРАННЫЕ ВЕРСИИ *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*: МЕЖКУЛЬТУРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Вера Сергеевна Приходько

к. филол. н., доцент кафедры английской филологии
факультета филологии и журналистики

Южный федеральный университет

344006, Ростов-на-Дону, ул. Б. Садовая, 105/42. heyrenet@mail.ru

В статье рассматриваются три экранизации романа О.Уайльда как варианты интерпретации литературного произведения в кинематографе, разнообразие которых обусловлено спецификой первоисточника. Автор статьи приходит к выводу о том, что в американской киноленте (1945) разрабатывается тема нравственного выбора вне зависимости от внешнего влияния, а в германо-итальянской картине (1970) история преподносится в реалистическом ключе с акцентом на социально обусловленной «лишенности души», но глубже отражает оригинал французская киноверсия (1977), где за счет тонкой игры с театральной стилистикой он предстает в свете философской проблематики XX в.

Ключевые слова: Уайльд; Портрет Дориана Грея; экранизация; интерпретация; киностилистика.

Обращение литературоведения к исследованию экранизаций приобретает все более систематический и общепризнанный характер вследствие расширенного применения междисциплинарного подхода в гуманитарных науках. Теоретический и методологический акцент на читательской рецепции как основе бытования литературного произведения, которое рассматривается как результат диалектического взаимодействия между текстом и читателем по выстраиванию смысла [Iser 1980: x, 107], неизбежно приводит к утверждению литературоведческой ценности экранизации в качестве варианта зафиксированной и доступной исследованию интерпретации художественного текста. «Всякая экранизация как творческий акт (от замысла до воплощения) есть частный случай общей проблемы интерпретации» [Левин 1994: 72], и не случайно, в частности, в англоязычном литературоведении для обозначения феномена следующей тексту экранизации используется термин *interpretation*. В рамках семиотической теории экранизация также рассматривается как разновидность «межсемиотического» перевода – «интерпретация вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем» [Якобсон 1978: 16]. Причем «...акцентируется момент непереводаемости, то есть то, для чего не может быть найдено соответствия, – всякое сходство оказывается ущербным» [Аронсон 2007: 139–140].

Особенно ярко выраженным потенциалом обладает здесь интерпретация кросскультурная. Чем глубже расхождение в культурном опыте текста и интерпретатора, тем неожиданнее может оказаться запечатленный в экранной версии взгляд на, казалось бы, знакомый текст благодаря высвечиванию новых ценностных и художественных аспектов.

С этой точки зрения уникальным примером являются экранизации единственного романа Оскара Уайльда *The Picture of Dorian Gray*, написанного в 1890 г. На сегодняшний день роман выдержал более 20 экранизаций, не считая случаев сюжетных заимствований и аллюзий. И все киноленты, так или иначе декларирующие свою генетическую связь с произведением Уайльда, настолько отличаются друг от друга идейно, жанрово и стилистически, что иногда трудно поверить в то, что их авторы обращались к единому первоисточнику.

Уникален, в первую очередь, автор романа – воплощение эстетизма, противопоставлявшего себя викторианской культуре Англии конца XIX в. Роман *The Picture of Dorian Gray* послужил непосредственным выражением его эстетических принципов [Matsuoka 2003: 84]. Описание его повествовательного стиля очень точно дается Джоном Сазерлендом: «pictorialism», «overdoing in senses», «three courses of sweetmeat» [Sutherland 2008: 127–130]. «Уайльду удалось спроеци-

ровать декоративно-орнаментальное мышление модерна на повествовательный, художественный материал» [Ковалева 2002: 82]. Тем не менее «...появление “эстетических картин” в сценах, противоположных по эмоциональному накалу, настолько часто в романе, что не может восприниматься как случайное» [там же: 100]. Знаменитое предисловие-манифест не оставляет никаких сомнений в том, какие цели ставил перед собой Уайльд. На наш взгляд, перегруженность описаниями и элементами чувственного восприятия призвана здесь отвлечь читателя от сюжетной коллизии, так же как замысловатая рамка или заполненный любопытными деталями фон отвлекают внимание от центральных фигур картины, а необычные, чрезмерно детализированные и яркие декорации – от сюжета пьесы.

Традиционной (особенно в отечественном литературоведении) считается интерпретация романа с этических позиций: «...предпочтение его героями эстетических ценностей этическим приводит к нарушению нравственных постулатов только до тех пор, пока школа страдания не доказывает, что такое нарушение этики влечет за собой и нарушение эстетики, т. к. отступает от красоты в высшем смысле слова» [Акимова 2008: 24]. Тем не менее очевидно, что автор использует предельно моралистический сюжет в первую очередь для демонстрации безразличия искусства к вопросам морали: «...the didactic nature of the novel is a veil of irony» [Matsuoka 2003: 91]. Благодаря особой повествовательной манере читатель приводится, помимо его воли, к состоянию эстетического любования красотой того предмета, который должен был бы взывать к его нравственному чувству. Читателю оставлено право решать, воспринимать ли произведение искусства как «surface and symbol»¹ (17) или всерьез исследовать конфликт – «at their peril». Тонкое знание человеческой природы помогло автору создать ловушку, где само предупреждение заставляет идти на риск интерпретации. Если поставить в великолепную раму зеркало вместо картины, кого оставит равнодушным собственное отражение? Что и сделал Уайльд: «...it is the spectator, not life that art really mirrors» (17).

В основе этой «декоративной» коллизии лежит противостояние двух художников, исповедующих противоположные эстетические принципы. Они получают возможность создать шедевр, подтверждающий истинность соответствующего подхода к искусству. Именно встречей и беседой лорда Генри Уоттона и Бэзила Холлурда открывается роман. «...The rivals share an artistic impulse. <...> By assuming godlike powers of creation, Basil and Henry also partake in the

Faustian desire to escape human limitations» [Summers 2002: 694]. Основным критерием становиться преодоление старости и, в конечном итоге, смерти, а материалом – Дориан Грей, обладающий восприимчивостью и жадной жизнью, свойственной юности, и совершенной внешней красотой, рожденной из трагедии любовной страсти и смерти. Любопытно, что в большинстве экранизаций оба художника значительно старше Дориана, т. е. люди со сложившимся характером и опытом, несмотря на то что в начале романа Уайльд называет их «young men» (20).

Для Бэзила актуально только внешнее, вызвавшее отклик в нем самом («every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter» (20)), он не замечает ничего, кроме собственной увлеченности моделью. В то время как Генри – художник жизни – проницателен и внимателен к Дориану, видит его душу, скрытые в нем желания и стремления.

Решение противостояния парадоксально: скучный моралист Бэзил создает шедевр из собственной запретной страсти, стыдясь этого и считая себя виновником падения Дориана, за что и расплывается смертью. Прекраснейшее из его творений оказывается тленным в буквальном смысле. Потому ли, что сам творец видел в нем свою безнравственность, а не чистую красоту? Потому ли, что вождление, запечатленное в портрете, заставило Дориана повторить судьбу Нарцисса и произнести роковые слова?

На самом деле, портрет губит Дориана не столько тем, что дал ему уникальную возможность вечно оставаться молодым, а тем, что Дориан одновременно оказался принужден наблюдать со стороны за разложением и гибелью собственной – столь высоко оцененной! – красоты. Ему не хватило сил противостоять этому «дьявольскому» соблазну: «It would kill this monstrous soul-life, and without its hideous warnings, he would be at peace» (158-159). Напрасно Генри убеждал его больше доверять зеркалу, которое, как известно, беспристрастно («curiously carved mirror» – один из подарков Генри – Дориан разбивает в финале (157)). Лорд Генри – создатель того Дориана, чей юный лик отражали обычные зеркала: «Life has been your art. You have set yourself to music» (155). Но тот был непоправимо отравлен отражением в кривом зеркале – изображением на портрете: «For it was an unjust mirror, this mirror of his soul that he was looking at» (158).

Суть теории лорда Генри, никогда не совершавшего ничего безнравственного, – практическое воплощение идеалов красоты, полностью чуждых всякой морали, а не противостоящих ей. Его цель – человек, не скованный условностями

и страхом перед осуждением общества, свободно следующий своим желаниям: «To realise one's nature perfectly – that is what each of us is here for» (28). Почему же тот, кто получил свободу, непременно должен стать монстром? «Each man sees his own sin in Dorian Gray. What Dorian Gray's sins are no one knows. He who finds them has brought them» [Miscellanies 2006: 112]. Ответ Дориана на обвинения Бэзила в дурном влиянии на молодых людей, по сути, совершенно справедлив: «And what sort of lives do these people, who pose as being moral, lead themselves? My dear fellow, you forgot that we are in the native land of the hypocrite» (112). Под руководством Генри Дориан стремился сделать свою жизнь произведением искусства, о чем свидетельствует история с Сибил, где причиной для разрыва послужило разрушение ею собственного образа как воплощения всех драматических героинь. Известную цитату из писем Уайльда «There is a terrible moral in Dorian Gray – a moral that the prurient will not be able to find in it, but it will be revealed to all those whose minds are healthy» [Miscellanies 2006: 104] легко интерпретировать все в том же ключе: слишком настойчивые найдут лишь собственные пороки.

В рамках представлений лорда Генри убийство немислимо – оно слишком антиэстетично: «All crime is vulgar, just as all vulgarity is crime. It is not in you, Dorian, to commit a murder» (152). Очевидно, что Дориан совершает убийство под непосредственным влиянием портрета: «...suddenly an uncontrollable feeling of hatred for Basil Hallward came over him, as though it had been suggested to him by the image on the canvas...» (117). В теории снятие морали как проблемы способно наделять человека способностью к воплощению совершенной красоты, но Дориан оказался слаб для такой роли. Портрет, не только стареющий, но и приобретающий омерзительные черты убийцы, окончательно отравляет его жизнь.

Формально гибель Дориана – проигрыш лорда Генри в споре с Бэзилем. Наверняка Генри был огорчен. А Бэзил выиграл – но ценою собственной жизни. В итоге портрет его кисти восторжествовал над хаосом смертей и случайностей, эстетических чаяний, мук совести и безмерных наслаждений: восстановление первоначальной красоты картины «должно утвердить ее первостепенное значение, ее победу над переходящими слабостями человека и условностью его эстетических воззрений» [Дьяконова 2004: 18]. Так чья же это победа? И над кем?

Все участники «треугольника» равно близки автору: «Basil Hallward is what I think I am: Lord

Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be – in other ages, perhaps» [Wilde 1962: 352]. Жизнетворчество и чистое искусство причудливо сочетались в жизни Уайльда. Он не мог не мечтать о возможности сделать свою жизнь совершенным произведением!

Это желание наверняка разделяли и те режиссеры, которые брались за экранизацию романа. Экранизации, объективно близкие оригиналу и более или менее точно воплощающие при помощи киноязыка все присущие ему смыслы, крайне редки в целом, если вообще возможны. В случае с *The Picture of Dorian Gray*, где соблазн «добраивания» смысла предложен самим Уайльдом, предложение собственной трактовки – единственно возможный вариант экранного воплощения. Всмотриваясь в картину, написанную Уайльдом, каждый видит собственное отражение и отражение той культуры, что определила его творческие принципы и ценностные ориентиры.

Классической американской экранизацией романа Уайльда считается черно-белая картина 1945 г.² – как в плане киностилистики, так и в том смысле, что она интерпретирует роман в направлении дидактическом. Оставляя сюжет близким к тексту оригинала и сохраняя в целом тему противостояния Бэзила и лорда Генри, авторы³ этой киноверсии смешают фокус повествования на образ Дориана, тем самым разрабатывая в первую очередь тему нравственного выбора человека и его ответственности за свои поступки вне зависимости от обстоятельств и внешнего влияния. В целом, это вполне естественно для эпохи осмысления итогов Второй мировой войны. Эпиграфом становится цитата из Омара Хайяма: «I sent my soul through the invisible, / Some letter of this after-life to spell: / And by and by my soul returned to me, / And answered, I myself am Heaven and Hell»⁴, которой вторит Дориан: «Each of us has heaven and hell in him». Картина аллегорична и отличается однозначностью прочтения.

Несмотря на некоторые атрибуты эстетизма: оформление студии Бэзила, строки из Уайльда, музыка Шопена, роскошные интерьеры особняка Дориана (особенно в сравнении с варьете, где поет Сибил) – тема искусства как таковая остается на втором плане. Даже образы Генри и Бэзила решаются в морально-нравственном ключе.

Лорд Генри не столько художник жизни, сколько ловец неопытных душ, соблазняющий мотылька-Дориана красивыми парадоксами. Метафора получает прямую реализацию: в студии Бэзила он ловит «rare and beautiful butterfly, very unusual in England», и кадр с бабочкой, бьющейся в блюдце с раствором, идет в монтажном сопос-

тавлении с позирующим Дорианом. Сам он своим принципам никогда не следует, поскольку знает им цену, его интерес умозритель: в первых же кадрах мы видим его в карете читающим *Fleurs du Mal* Бодлера (считается, что Бодлер оказал на эстетику Уайльда серьезное влияние [Акимова 2008: 42–43]). Даже внешность этому персонажу выбрали классически мефистофельскую (Гай Уиллоби, в частности, называл лорда Генри «эстет-Мефистофель» [цит. по: Акимова 2008: 124]). В истории с Сибил он однозначно играет роковую роль, подбивая Дориана устроить коварный тест на добродетельность.

Бэзил, в свою очередь, предстает, как и в романе, унылым моралистом, подавляющим свои страсти. Книга, которую он настоятельно рекомендует Дориану (не менее явно пытаясь повлиять на него), – *Teachings of Buddha* – содержит совершенно антиэстетическое по духу учение. Он крайне озабочен «правильностью» собственной жизни, что отнюдь не приносит ему счастья (по меткому замечанию Генри). Влечение, которое он испытывает к красоте, – его слабость. Равно как, видимо, и увлечение восточными культурами: не случайно именно в его студии мы впервые видим египетскую статуэтку кошки, которая символизирует дьявольское начало. Он пишет ее на портрете, в её присутствии Дориан произносит свое роковое желание (без всякого дополнительного побуждения со стороны Генри): «She is one of the seventy-three great gods of Egypt and quite capable of granting your wish». Крупный план статуэтки в продолжение всей картины – уже в доме Дориана – будет предварять ключевые сцены преступлений главного героя: разрыв с Сибил, убийство Бэзила, шантаж Алана. Дориан считает именно влияние Бэзила источником своей трагедии и показывает ему изменившийся портрет, желая отомстить: «He was responsible for the ruin of my life».

В истории с Сибил – певичкой из варьете – Дориан также демонстрирует склонность снимать с себя ответственность. Вся линия приобретает чисто мелодраматический характер: Дориан предстает Сибил в облике рыцаря любви (она называет его *Sir Tristan*), но не справляется с ролью, обманывая ее доверие и устраивая ловушку по совету лорда Генри. Искусство здесь становится орудием соблазнения: он играет ей *Прелюдию* Шопена, читает декадентские стихи Уайльда. А соблазнив, винит ее и решает: «You've been false... I will live only for pleasure. Everything else is meaningless. And if this leads me to the destruction of my soul, than it is only you who are responsible». Дориан теряет иллюзии, свойственные детству, теряет чистоту: в его старой уютной

классной комнате теперь помещается портрет, там он сбивает, проходя мимо, фигурку рыцаря (нравственный идеал), там, в разговоре с Бэзиллом, вонзает нож в нацарапанное на парте сердце со стрелой, демонстрируя свое презрение к наивным глупостям вроде морали или любви: «Now my real life begins».

Все безнравственные поступки Дориана представлены, с его точки зрения, вынужденными, предпринятыми под влиянием обстоятельств. Особенно это подчеркивается выбором актера, очень ограниченно проявляющего эмоции внешне, отчего образ часто критиковали за холодную отстраненность, нехарактерную для Дориана Уайльда. Однако постепенно герой начинает понимать, что ему никогда не поздно сделать собственный выбор. В сцене разговора с Аланом он зачитывает стихотворение Хайяма, вынесенное в эпиграф: «It's quite good, don't you think». Кардинальное изменение в его восприятии – как и в романе – приходит под воздействием преследований Джима. Эта линия дана очень подробно, ей уделено много экранного времени, причем Дориан осуждается гораздо решительнее, чем в романе, его прямо называют преступником. Спившийся Адриан рисует его портрет под виселицей, а услышав, что моряк хочет убить Дориана, выражает радость: «Justice has come to England». Уже после первой встречи с Джимом Дориан сообщает Генри: «I want to be better. I am determined to be better. <...> I would give anything if I could change and grow old like other people». Его состояние подробно описывается в закадровом монологе: «The conscience of being hunted, shared, trapped down began to dominate him. <...> Remorse and terror laid hold of him. Each detail of his crimes came back to him in nightmares <...> haunting him relentlessly in the living death of his soul». Неожиданная гибель Джима, в то время как он готовился к смерти сам, произвела на него впечатление – как явное одобрение свыше, его «good resolutions».

Но было и второе обстоятельство, позволившее ему сделать независимый нравственный выбор: дополнительный женский персонаж, немислимый в рамках эстетики Уайльда. В образе очаровательной племянницы Бэзила авторы картины решительно отстаивают наличие «heavenly part» в душе Дориана. С одной стороны, та роль, которую играет невинный ребенок в сцене соблазнения героя, кажется неожиданной: именно она просит Дориана не меняться, вторя словам Генри, подписывает портрет, направляемая рукой дяди, кокетничает и выказывает Дориану всяческое расположение. Однако в итоге грехопадение Дориана оказывается отчасти обусловлено лю-

бовью к этой девочке, чувством, для создателей картины, более чистым, чем любовь к себе, страх старости и смерти или тщеславие, которые направляли Дориана Уайльда. Такая изначальная посылка лишает историю фатальности, превращая ее в испытание души: какая часть победит. Косвенное участие Глэдис во всех сюжетобразующих ситуациях постоянно напоминает о том, что для Дориана остается в мире нечто более ценное, чем он сам. А значит, у него есть еще шанс на «исцеление». Его любовь так же амбивалентна, как его душа: он убивает Бэзила в тот момент, когда его холодная злость на автора злополучного портрета сменяется ужасом, что тот откроет его тайну Глэдис, – она невольно становится причиной преступления, но вместе с тем дарит надежду. В романе героиня с соответствующим именем – племянница Генри, которую он безуспешно пытается предостеречь от увлечения Дорианом, и ее роль далеко не так значима для общей концепции романа.

В кинокартине Дориан, преображенный встречей со смертью и любовью, оставляет Глэдис. В романе он также «отпускает» деревенскую девушку, но она куда более безлика, очередная игрушка, отчего на портрете появляется лишь ханжеская усмешка. Здесь же герой отказывается от настоящей любви, приносит истинную жертву и видит, что выражение глаз его «двойника» изменилось в лучшую сторону, в подтверждение правильности избранного им пути.

Портрет однозначно воплощает совесть Дориана. Уничтожение портрета из жеста отчаяния, рожденного невозможностью долгие выносить его существование, превращается в решительный и сознательный шаг, сопровождаемый молитвой. Религиозно-нравственное начало торжествует: длинный крупный план медленной обратной трансформации портрета символизирует очищение. Особенно характерно, что «искаженный», дьявольский портрет выделен в черно-белой картине цветом и выполнен в жуткой сюрреалистической манере (более точно стилиевую принадлежность полотен Ивана Олбрайта определяют как «магический реализм»), в то время как «правильный», истинный портрет написан в традиционной, реалистичной манере.

Характерный для американской киноиндустрии мелодраматизм сочетается в данной интерпретации с осуждением «бесовских соблазнов» первой половины XX в.: пристрастия к уродливым «новым» формам в искусстве, заигрывания с экзотическими богами (как тут не вспомнить всем тогда известное увлечение Гитлера эзотерикой и поисками мистических источников бессмертия и всемогущества) и, заодно, чтения «де-

кадентской» литературы (вроде Бодлера и Уайльда). Роль истинного искусства – служить нравственному очищению. Авторы картины старательно искали ту мораль, которую Уайльд назвал «открытой тем, чей разум здрав», и нашли то, что подсказывал им культурный контекст эпохи.

Если в американской киноленте Дориану даруется спасение в христианском духе, то авторы германо-итальянской картины 1970 г.⁵ предпочли преподнести эту историю в реалистическом ключе (что, впрочем, вполне закономерно – в связи с осмыслением западноевропейским кинематографом социально-исторической действительности 1960-х [Филиппов 2006: 69–70]).

Несмотря на то что в ней присутствует мотив вечной молодости героя и старения портрета, загадку которого Дориан пытается постичь с помощью науки и химического анализа, основной акцент сделан на проблеме социально обусловленной «лишенности души». От «эстетического» антуража осталось совсем немного, а действие перенесено в современность.

Здесь обнаруживаются элементы социальной критики: бездуховного, развратного и пресыщенного «высшего света» (особенно в сценах вечеринок, где гости поглощают «изысканную» еду как свиньи). Эта критика не так масштабна, как, к примеру, в весьма специфической ленте 2002 г.⁶, где через сюжет Уайльда выражаются авторские этико-социальные взгляды на судьбы человечества XX в., что превращает его в развернутую метафору трагической обреченности западного мира и расплаты за грехи предшествующих поколений, ослепленных жадной наживы. У Далламано центром внимания становится сам Дориан, привлекательный молодой человек, столкнувшийся с соблазном «красивой» жизни. Противостояние Генри и Бэзила практически снято: оба в прямом смысле развращают Дориана. Бэзил водит его по сомнительным клубам, смеется над рассказом о «божественной» Сибил Вэйн («Конечно, в ней заключена крупнейшая трагедия нашего времени. Но для тебя она танцует стриптиз?» – «Она – богиня!» – «Кажется, малышка действительно недурна...»). Лорд Генри же всего лишь расписывает Дориану ужасы старости, которые тот и сам видит вокруг – в доме престарелых, открытом его тетужкой. Дориан сам влюбляется в свой портрет (сверхкрупный план глаз героя), и страх перед потерей красоты заставляет его предложить свою душу.

Лишенный души Дориан готов на все ради денег (сексуальная связь с некрасивой богатой вдовой, съемки для таблоидов) или мимолетного наслаждения (соблазнение молодой жены Алана, связи с мальчиками-моряками). В истории с Си-

бил «театральная» составляющая присутствует лишь формально: ее провал в театре раздражает Дориана, но сцену устраивает она, не желающая принимать его ценности, его «друзей» и образ жизни: «Теперь я поняла, какой ты на самом деле. И ты мне противен до тошноты...». Да и Дориана уже не привлекают простые и наивные отношения. Он не столько испытывает искренние чувства, сколько играет на публику (к примеру, отправляет извинения Сибил телеграфом, вызывая улыбки умиления у дам). Отныне его жизнь направляется Генри и его сестрой Гвен, которые всячески наставляют его в разврате. Постельная сцена с Гвен куда более изысканна (нестандартные ракурсы, полумрак, необычная подсветка и игра теней, отражение в зеркале), чем ранее на природе с Сибил, где движение камеры минимально, а полное натурное освещение передает идею «райской» невинности отношений.

Дальнейшие прегрешения Дориана – вплоть до убийства и шантажа – уже представляются вполне закономерными. Подача сюжета в реалистическом ключе, как истории морального разложения человека с определенными склонностями в соответствующей социальной среде, подчеркивается использованием кольцевой композиции. В британской картине 2009 г.⁷ также применяется этот прием, но там «закольцована» сцена убийства – для создания готической истории рождения монстра. Здесь фильм открывается демонстрацией психического состояния героя после совершенного преступления – в финальной стадии его внутренней деградации. Эпизод отчетливо выделяется в картине за счет технических приемов перевода, показываемого на экране, в субъективную модальность (одного из важнейших открытий киноэстетики 1960-х [Филиппов 2006: 74-76]): сверхкрупный план окровавленных рук под углом зрения субъекта, широкоугольная оптика, дрожание камеры и движение ее вдоль лестницы по траектории движения глаз спускающегося человека. Наконец, Дориан смотрит в зеркало – и зритель видит его лицо вместе с ним. В дальнейшем он обвиняет в своем «падении» и Генри («я продал душу дьяволу, а ты меня с ним свел»), и Бэзила («это ты виноват! я за это ненавижу тебя!»). Однако очевидно, что эти попытки переложить вину на других даже самому Дориану не представляются обоснованными. Есть только он сам и его безрассудное желание, озвученное под влиянием момента.

Что же причиняет Дориану боль? Ключевой сценой здесь становится разговор Дориана и Генри в сауне. Метафора современного «очищения» – не слишком эффективного: «Мне все так надоело <...> Я чувствую себя старым, бессиль-

ным и еще – порочным. Но мне хочется почувствовать себя чистым и свежим». Генри жалуется на «молодость души при старом теле», молодость Дориана для него – идеал, прекрасная мечта. Впрочем, он подозревает, что все не так просто: «Что чувствует человек, когда приобретает мир, но теряет душу?» – «Все становится скучным, даже молодость».

Немаловажную функцию выполняет цветовая гамма портрета: с преобладанием тусклого бледно-зеленого оттенка, производящего гнетущее впечатление. Скука и пустота – неизбежное следствие потери души, отравленной самовлюбленностью. «Уайльд подчеркивает, что именно состояние вечной неудовлетворенности и скуки – характерная черта изысканного эстета, утомленного и вечно скучающего» [Акимова 2008: 130]. Однако «если желанию придать достойную, эстетическую форму, оно способно защитить нас от скуки, вызванной убогой действительностью» [там же: 138], что Дориану не удалось осуществить на практике. Скука причиняет ему глубокие страдания, приводящие к самоубийству: в финальной сцене он заносит нож над портретом, но наносит удар себе, оставаясь за кадром.

Данная картина представляет собой тот случай киноадаптации, когда в литературном источнике выбирается одна линия, интересующая авторов. Считается, что сложное многоаспектное целое литературного произведения едва ли можно сохранить в произведении кинематографическом. Тем не менее для *The Picture of Dorian Gray* такая экранизация, представляющая специфику оригинала в том виде, в каком она обозначена в данной статье, существует.

И эта кинолента – французская⁸. Впрочем, при ближайшем рассмотрении ничего парадоксального здесь нет. Уайльд знал, какая культура безоговорочно примет его произведение в истинном, «аморальном» виде: «Were I a French author and my book be brought out in Paris, there is not a single literary critic in France on any paper of high standing who would think for a moment of criticising it from an ethical standpoint» [Miscellanies 2006: 106]. В современном мифологизирующем восприятии фигуры Уайльда эта мысль нашла более развернутое воплощение: в кинофильме *Wilde*⁹ он, как истинный диссидент эстетизма, отказывается уезжать в Париж, предпочтя предстать перед судом и пострадать за свои взгляды.

Основная черта французской экранизации – ярко выраженная театральность (что характерно для творчества Уайльда как выдающегося представителя культуры рубежа XIX-XX вв. [Бочка-

рева 2010: 113]), условность происходящего, создаваемая за счет:

– характера оформления интерьеров (драпировки, минимум мебели, отсутствие индивидуальности различных помещений создают эффект сценического пространства);

– преобладания средних и крупных планов при относительной стабильности ракурса (эффект точки зрения зрителя в театре);

– неопределенной идентичности персонажа второго плана (женщина-дворецкий Фрэнсис, присутствующая в сцене убийства Бэзила в качестве тапера для музыкального сопровождения, иногда демонстрирующая признаки загадочного бесстрастного и безличного внешнего «наблюдателя» разворачивающегося действия);

– оформления некоторых межсценических переходов не монтажным, а панорамным способом, как если бы происходящее демонстрировалось на одной и той же театральной сцене;

– использования монолога, обращенного непосредственно к зрителю и объясняющего некоторые аспекты сюжета и позицию лорда Генри (актер произносит его сидя за туалетным столиком, как перед спектаклем в гримерной);

– и наконец, оформления финала картины: лорд Генри спускается со сцены, оставляя позади тело Дориана, скрытое сорванными драпировками, прямо в пустой зрительный зал с единственным зрителем и объявляет ему: «Мы закрываемся».

Этому набору стилистических приемов противопоставляется, с одной стороны, ряд сцен, снятых на натуре. В большинстве случаев в парках: проповедь христианских добродетелей в прологе; последний разговор Бэзила с Дорианом перед убийством; встреча Дориана с Аланом Кэмпбеллом. Кроме того, вся история Сибил разворачивается в более натуралистично оформленных интерьерах: в таверне и театре, где намеренно подчеркивается сложносконструированное, объемное пространство, как, например, в эпизоде, когда Дориан преследует убегающую Сибил по лестницам и коридорам театра, а финальное их объяснение происходит на сцене, среди рабочих, уносящих декорации.

С другой стороны, театральность может подвергаться внезапному разрушению: в особенно драматически напряженных моментах используется резкая смена ракурса на прямо противоположный, что в театре невозможно. В итоге создается исключительно экспрессивный эффект «прорыва» в замкнутое, тщательно «выстроенное» пространство жизни внешней, где люди руководствуются иными принципами и устремлениями. Тем самым, по контрасту, подчеркивается

искусственность эксперимента лорда Генри, который не получает, тем не менее, нравственной оценки. Вообще, акцент на основной коллизии лорд Генри vs. Бэзил как творцы-художники, «создавшие» Дориана, подтверждается редуцированностью «второстепенных» линий: быстро устраняются преследования Джеймса Вэйна, отсутствует родственница лорда Генри, исключены сцены обедов в обществе и т. п.

Сама коллизия четко оформлена символической цветовой гаммой: черно-белая – для Генри и Бэзила, одетых в практически идентичные костюмы, красно-белая – для Дориана. Четкая конфигурация этого треугольника особенно наглядна во внутрикадровой композиции судьбоносного монолога – с почти «немым», занятым работой Бэзилом – при первой встрече Дориана с лордом Генри. Страсть Бэзила проявляется даже отчетливее, чем в романе: «Я безумно любил вас – и я наказан!». Тем не менее, судя по количеству экранного времени, создателей картины больше интересует раскрытие характера взаимодействия лорда Генри и Дориана, что в итоге разрешает в определенном ключе оставленный нерешенным в романе осевой парадокс: чья система взглядов и ценностей одержала верх.

Влияние лорда Генри подчеркивается приписываемым ему авторством той книги, под чары которой попал Дориан, а также его присутствием и участием в сценах, где в романе его влияние было косвенным: объяснение Дориана с Сибил, смерть Дориана. Это участие пассивное, наблюдение экспериментатора: характер внутренней эволюции главного героя во многом предопределен (монолог Генри: «Порок стал для него средством реализовать свое представление о красоте, <...> жизнь была для Дориана самым важным искусством»), равно как и его гибель (красно-белая цветовая гамма в финале воплощается в цвет крови на белой портъере, которую Дориан срывает с портрета в предсмертной агонии). Тем не менее очевидно, что успех «карьеры» Дориана был Генри крайне безразличен: «Вы реализовали то, что я считал утопией!»

Дориан воспринимает его роль в своей судьбе еще категоричнее: «Перед применением теорий вы отступали, ваш опыт – ума, а не духа, вы нашли во мне подопытного для своего дьявольского влияния!» Это демонстрируется в длинных статичных кадрах, где с помощью полупрозрачных зеркальных полотен отражения их лиц накладываются друг на друга, в их закадровом «внутреннем» диалоге. И Дориан выражает свой протест: «Я не желаю быть идеалом!». Получив исключительную возможность, которой жаждал лорд Генри, Дориан оказался неспособен ею вос-

пользоваться, что авторы экранизации облекли в уайльдовский парадокс: «Драма вашей старости, Генри, в том, что душой вы молоды, драма моей молодости в том, что в душе я старик». И если в романе Дориан пытается избавиться именно от ненавистного портрета, то здесь его поступок – отрицание отведенной ему роли материала для чужого шедевра. Вслед за репликами: «Вы меня уничтожили, а не спасли!» – «Весь ваш вид доказывает обратное! <...> Посмотрите в зеркало!» (буквальная реализация намеченного в романе мотива) Дориан бросается с ножом на зеркало (которое зритель видит с изнанки) и убивает тем самым себя, а не портрет, который медленно обретает первоначальный облик. Немаловажно, что на портрете, в отличие от многих других экранизаций, где принято изображать уродливого монстра, мы видим всего лишь старика: это уводит от интерпретации портрета как совести Дориана к философскому рассмотрению ситуации.

Авторы киноленты приходят к тонкому решению соперничества Генри и Бэзила. Вся история Дориана – их совместное произведение: «Дамы и господа, решительно, портрет был шедевром Бэзила... И моим тоже». Участники треугольника неоднократно оказываются в кадре в единой раме, видимые зрителю сквозь полупрозрачный холст. В результате их творчество перестает быть разнонаправленным и взаимоисключающим и обретает единство в определенной перспективе: как усилия по созданию нетленного шедевра, такого, какой создал Уайльд своим творчеством – и своей жизнью. Однако было бы неточным определить пафос картины как позитивно утверждающий антиэнтропийную силу искусства: оно сохраняет эту силу, лишь пока существует зритель-читатель-реципиент. Именно в этой киноленте буквально иллюстрируется концепция произведения искусства как зеркала (на выставке вместо картин посетители видят в рамах собственные лица), а финальный кадр представляет собой монтаж нетронутого тлением портрета и единственного зрителя разворачивавшейся трагедии, безжизненно, как манекен, сидящего в пустом зрительном зале. Стоит вспомнить, что и роман завершается упоминанием слуг, которые смотрят на «a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty» (159). В драме Дориана очевидно сопротивление жизни и хаоса человеческой природы упорядочивающей и «окультуривающей» силе искусства. Двусмысленной остается одна из ключевых фраз фильма – реакция лорда Генри на состарившийся портрет: «...это – лицо настоящего человека, а ваше – то, каким он должен быть!» Таким образом, соз-

датели данной экранизации, очень пронизательно и тонко переложив философско-эстетическое наполнение романа Уайльда на язык кино, «вчитали» в него философскую проблематику второй половины XX в., которая, впрочем, абсолютно логично вытекает из его содержания.

В целом, способность данного литературного первоисточника к порождению самых неожиданных философских и жанровых вариаций вызывает изумление и восхищение, особенно тем, что для любой из них в тексте находится явное подтверждение. Текст раскрывается во всей свойственной ему безграничности, выходящей далеко за рамки морализирующей критики. Причем основной потенциал *The Picture of Dorian Gray* сокрыт не столько в самой истории Дориана Грея – это лишь поверхность, сколько в суммарном воздействии романа на читателя. И если предмет истинного творчества – художник, то роману Уайльда суждена вечная жизнь в нескончаемых интерпретациях, инициируемых стремлением к самопознанию и поиску собственных границ. Он идеальное воплощение того антиэнтропийного потенциала, что обеспечивал искусству превосходство над реальностью в глазах Уайльда и многих творцов XX в.

Примечания

¹ Здесь и далее цитаты из романа О.Уайльда *The Picture of Dorian Gray* даются с указанием страниц в круглых скобках по изданию: Wilde, Oscar *The Picture of Dorian Gray // The Complete Works of Oscar Wilde*. Harper Collins Publishers, 1994. – x, 1268 p.

² *The Picture of Dorian Gray* (США, 1945 г.): реж. Альберт Левин (Albert Lewin), в гл. ролях (во всех описаниях в следующем порядке: Генри Уоттон, Бэзил Холлуорд, Дориан Грей): Джордж Сандерс, Лоуэлл Гилмор, Херд Хэтфилд, Донна Рид.

³ Здесь и далее при рассмотрении кинофильмов под авторами подразумевается недифференцированно вся группа людей, участвовавших в создании окончательной версии картины.

⁴ При рассмотрении кинотекстов цитаты даются без ссылок: либо из оригинального англоязычного текста, либо из переводов с немецкого и французского.

⁵ *Das Bildnis des Dorian Gray* (Германия, Италия, 1970 г.): реж. Массимо Далламанно (Massimo Dallamano), в гл. ролях: Герберт Лом, Ричард Тодд, Хельмут Бергер.

⁶ *The Picture of Dorian Gray* (2002 г.): реж. Давид Розенбаум (David Rosenbaum), в гл. ролях: Бренден Во, Райнер Джадд, Джош Дюамель.

⁷ *Dorian Gray* (Великобритания, 2009 г.): реж. Оливер Паркер (Oliver Parker), в гл.ролях: Колин Ферт, Бен Чаплин, Бен Барнс.

⁸ *Le Portrait de Dorian Gray* (Франция, 1977): реж. Пьер Бутрон (Pierre Boutron), в гл.ролях: Реймон Жером, Дени Манюэль, Патрис Александр.

⁹ *Wilde* (Великобритания, 1997): реж. Брайан Гилберт (Brian Gilbert), в роли О.Уайльда Стивен Фрай.

Список литературы

Акимова О.В. Этика и эстетика Оскара Уайльда. СПб.: Алетейя, 2008. 192с.

Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М.: Новое лит. обозрение, 2007. 384с.

Бочкарева Н.С. Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып.2(8). С.111–118.

Дьяконова Н.Я. Стивенсон и Уайльд // Проблемы идентичности, этноса, гендера в культуре и литературах Старого и Нового света. Минск: Мин. гос. лингвист. ун-т, 2004. С.18–22.

Ковалева О.В. Оскар Уайльд и стиль модерн. М.: Едиториал УРСС, 2002. 168с.

Левин Е. Экранизация: историзм, мифография, мифология // Экранные искусства и литература: Звуковое кино: сб. ст. М.: Наука, 1994. С.72–97.

Филиппов С.А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Клуб «Альма Анима», 2006. 208с.

Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // Вопр. теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С.16–24.

Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980. xii. 239 p.

Matsuoka M. Aestheticism and Social Anxiety in *The Picture of Dorian Gray* // *Journal of Aesthetic Education*. 2003. No.29. P.77–100.

Miscellanies by Oscar Wilde / ed. by Jim Manis. A Penn State Electronic Classics Series Publication, 2006. 251 p.

Summers Claude J. (ed.) *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and Their Works from Antiquity to the Present*. N.Y.: Routledge, 2002. xxiv. 864 p.

Sutherland J. *Classics of the British Literature*. The Teaching company, 2008. 195 p.

Wilde O. *The Letters of Oscar Wilde* / ed. R.Hart-Davis. L.: Hart-Davis, 1962. xxv. 958 p.

SCREEN VERSIONS OF *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*: INTERCULTURAL INTERPRETATIONS

Vera S. Prikhodko

Reader of English Philology Department
Southern Federal University

Three screen versions of O.Wilde's novel present a great variety of interpretation due to both their intercultural nature and the novel's character. The American version (1945) puts forward the problem of responsibility for one's moral choice irrespective of any external influence. In the German film (1970) the story looks more realistic and socially critical describing losing one's soul metaphorically. While the French interpretation (1977) goes deeper and with more elaborate narrative techniques reveals philosophical ambiguity of the novel from the XX century perspective.

Key words: Wilde; *The Picture of Dorian Gray*; screen adaptation; interpretation; film criticism.