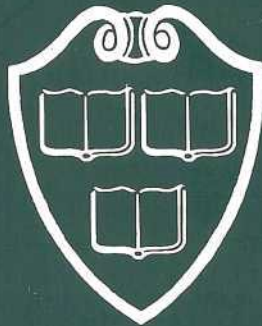


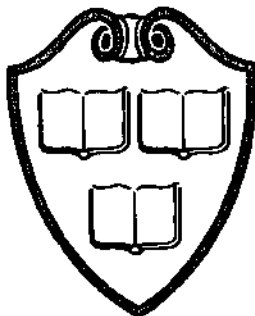
Paх
Britannica

О. В. АКИМОВА



ЭТИКА И ЭСТЕТИКА
ОСКАРА УАЙЛЬДА

Рух
Britannica



Редколлегия серии «Рух Britannica»:

*М. В. Винокурова, О. В. Дмитриева,
Т. Л. Лабутина, М. В. Муха, Л. П. Репина,
Л. П. Сергеева, С. Е. Федоров, А. А. Чамеев*



ИСТОРИЧЕСКАЯ
КНИГА

O. V. Akimova



**ETHICS AND AESTHETICS OF
OSCAR WILDE**

St. Petersburg
ALETHEIA
2008

О. В. АКИМОВА



**ЭТИКА И ЭСТЕТИКА
ОСКАРА УАЙЛЬДА**

Учебное пособие

Под редакцией
доктора филологических наук, профессора
Нины Яковлевны Дьяконовой

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2008

УДК 821.11+17+7.01
ББК 83.3(4Вел)+87.7/ 8
А39

*Учебное пособие рекомендовано к изданию
С.-Петербургским государственным университетом
культуры и искусства;
кафедрой зарубежной литературы РГПУ им. А. И. Герцена;
кафедрой истории зарубежных литератур
С.-Петербургского государственного университета*

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *Г. В. Стадников*,
доктор филологических наук, профессор *И. П. Куприянова*,
кандидат филологических наук, доцент *Л. Н. Кен*,
кандидат филологических наук, доцент *Н. В. Попова*,
кандидат филологических наук, доцент *Т. Г. Лазарева*

Акимова О. В.

А39 Этика и эстетика Оскара Уайльда : Уч. пос. / О. В. Акимова ; под
ред. Н. Я. Дьяконовой. — СПб. : Алетейя, 2008. — 192 с.

ISBN 978-5-91419-019-1

Предлагаемое пособие строится на комплексном литературно-стилистическом анализе контраста и парадокса в прозе Уайльда на основе его теоретических работ, сказок и романа «Портрет Дориана Грея». Используя контрастный метод отражения действительности, Уайльд иронически изображает любовь и дружбу через их унижение, веру — через безверие, жизнь — через бессмыслицу смерти. В то же время он прославляет силу добра, которое превышает силу зла, прославляет любовь, которая сильнее смерти.

Главное внимание в книге уделяется анализу логической основы парадокса, которая определяется спецификой мышления Оскара Уайльда и его философско-эстетических взглядов, его критическим восприятием действительности. Вызывающее противопоставление этики эстетике в творчестве писателя отразило противоречивость нравственных и художественных исканий европейской мысли конца XIX столетия. В книге прослеживается, как парадокс Уайльда вырастает из парадоксальности общественной ситуации и литературной жизни викторианской эпохи, ее идеологических и моральных представлений.

ISBN 978-5-91419-019-1



© О. В. Акимова, 2008
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2008
© «Алетейя. Историческая книга», 2008

*Посвящаю маме
Акимовой Наталье Сергеевне*





ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

Оскар Уайльд – один из тех писателей XIX века, которого читают и с интересом изучают в XXI веке. Уайльда проходят в школе, его произведения используются для изучения английского языка, о нем читают лекции на гуманитарных факультетах университетов, его пьесы ставятся на лучших сценах мира. Выходят новые издания и переводы на разные языки. Изучается и его влияние на последующие течения и направления в литературе. Исследуются различные проблемы и источники его творчества: нравственные, философские, стилистические.

Интерес к Уайльду в значительной мере связан с тем, что он сам объявил себя «профессором эстетики» и «символом искусства и культуры своего века» и, теоретически обосновав превосходство искусства над жизнью, на практике заставил его держать ответ перед ней. В этом заключается главный парадокс истории эрудита и остроумца, знаменитого писателя, испытавшего боль падения с вершины славы в бездну унижения. При этом он сохранил достоинство и до конца отстаивал право быть самим собой. Решимость проявить свою, как он не раз сам говорил индивидуальность, явно выражена во всем творчестве Уайльда. Его главным оружием становится парадокс. «Парадокс не сходил у него с уст», пишет Дж. Вудкок в книге «Парадокс Оскара Уайльда». ¹ «Великим парадоксом» назвал самого Уайльда Р. Б. Гленцер. «Когда он (Уайльд) выступал в роли идеалиста, над ним смеялись; когда он надевал маску циника, им восхищались: в первом случае его принимали за дурака, во втором – отдавали должное его уму». ²

¹ «The Paradox...was always on his lips» (Woodcock G. The Paradox of Oscar Wilde. – London, 1949. – P.9). [здесь и далее перевод мой – О. А.]

² «When he [Wilde] posed as an idealist, he was laughed at as a fool; when he posed as a cynic, he was applauded for a wit» (Glaenzer R.B. Decorative Art in America. – N.Y., 1906. – Introduction, P.X-Xii).

Парадоксальность Уайльда является отражением культурно-исторических противоречий его времени. Его парадокс «вырастает» из парадоксальности общественной ситуации и литературной жизни викторианской эпохи, её идеологических и моральных представлений. Таким образом, понимание концепции Уайльда может быть достигнуто только при толковании эстетического кредо писателя в контексте истории английской литературы XIX века, а также в системе философии эстетизма, нового идейного течения, возникшего как реакция на викторианство. В атмосфере противоречивых идей викторианской эпохи Уайльд занял особую позицию проповедника эстетизма, для которого красота превышает морали, искусство выше реальности, а наслаждение — самое ценное в жизни. Уайльд призывает публику считать, что искусство отражает только само себя, а не убогую действительность, лишённую красоты и романтики.

Уайльд использует метод контраста как способ отражения действительности, а парадоксы помогают ему дать ключ к её осмыслению. Задачу литературы он видит в эстетическом опровержении повседневности, ведь сама по себе она не имеет художественной ценности, пока искусство не одухотворит её. По его мнению, только через личность автора, действительность получает эстетическую окраску, потому что в реальности нет таких форм красоты и гармонии, которые благодаря художнику существуют в искусстве.

Эстетизм стал фактически жизненной философией Оскара Уайльда: с одной стороны, писатель бунтует против викторианских предрассудков, с другой, — протестует против окружающей его жизни с присущим ей уродством. Философия эстетизма с её культом красоты, индивидуализма, стремлением к совершенству формы неразрывно связана с философией жизни, которая зиждется на таких проявлениях как сострадание и терпимость к окружающим.

Характерная для Уайльда двойственность отношения к действительности возникает как итог его творческого поиска, в котором он идет от платоновских идей о первичности духовного мира по отношению к материальному, вслед за Уильямом Блейком утверждает, что без крайностей нет понимания, опирается на противоречивые взгляды романтиков-бунтарей Д. Г. Байро-

на, П. Б. Шелли, Д. Китса, которые восставали не только против существующего порядка вещей, но также против любых ограничений в искусстве. На формирование этических и эстетических взглядов Уайльда в огромной степени повлияли Д. Рескин и У. Пейтер, что привело к парадоксальному соотношению его мысли и творчества.

В основе парадоксальности Уайльда лежит парадоксальное соотношение его эстетики и этики, обычно трактуемое как противоречие между его теоретическими декларациями и нравственным смыслом его произведений. Парадоксальность Уайльда заключается в том, что эстетико-символическое восприятие жизни сочеталось у него с сильным ощущением трагедии жизни. Провозгласив эстетизм своим жизненным кредо, он в своём же творчестве показывает его ограниченность, и, таким образом, выступая за торжество эстетических принципов, он показывает их подчинение морали. Уайльд выступает поборником истинной, т.е. всесторонней, явной и тайной красоты.

Свои идеи он облачает в блистательную форму литературного парадокса, выражающего всю сложность его мировоззрения. Парадокс придаёт каждому высказыванию писателя такое значение, какое не может быть приписано никакому другому автору. Это позволяет назвать литературный парадокс своего рода субъективной истиной, усиливающей неизбежную субъективность авторской речи. В основе такого парадокса лежит логикоречевое противоречие. Таким образом, содержание парадоксального высказывания обусловлено наличием, как языкового, так и логического фактора.

С языковой точки зрения парадокс представляет собой структурно-семантическое единство, в котором стилистические эффекты порождаются различного рода нарушениями семантической и семантико-синтаксической сочетаемости его компонентов.

Логическая составляющая литературного парадокса отражает мировоззрение писателя. Уайльд – философ «романтического возрождения» в Англии, для которого парадокс – субъективная истина, способ демонстрации собственного «я» и изощрённости мысли. Особая изощренность парадоксов Уайльда ощущается в контексте его эстетических воззрений, отражен-

ных в его теоретических трактатах под общим названием «Замыслы».

Искусство и этика – совершенно разные сферы, утверждает Уайльд в эссе «Критик как художник». Искусство недоступно обычному уровню понимания; искусство прекрасно, а жизнь уродлива, не устает повторять он. Согласно парадоксальной концепции Уайльда искусство может повлиять на этику именно потому, что истинное искусство выше морали и не подчиняется никаким этическим законам. Этот парадокс оказался стержневым в жизни и творчестве Уайльда, который навсегда остался мечтателем, несмотря на то, что осознал неизбежную победу жизни над искусством.

Самый важный для писателя вопрос об отношении искусства к жизни решается путём слияния эстетического порыва с жизненным опытом. Сочетая несочетаемое, красоту и страдание, Уайльд проповедует любовь и сострадание, которое по сути своей неизмеримо выше жестокости, но жестокость слишком часто сильнее их. Уайльд-эстет осознаёт победу и силу жизни. Однако желание спасти мечту о царстве прекрасного на земле не покидает его. И он делает решительный шаг – противопоставляет Христа, который для него тоже жертва неразрешимой трагедии мироздания, деспотичному миру действительности. Уайльд верит только в высшую справедливость, которая поможет ему претворить жизнь в красоту. Благородный эстетизм Уайльда подходит к «религиозным безднам». Там он ищет спасения для своей мечты и находит его в своих романтических произведениях, оставаясь верным своему идеалу.

Для Уайльда только Христос может воплотить в своём облике сочетание эстетики и этики. Соединив этику с эстетикой в образе Христа, Уайльд говорит об учении Христа как об откровении, сошедшем на человека свыше. Этому откровению нельзя научить; его можно только почувствовать и стать от этого чище, возвышеннее. Через откровение Христос открыл глаза Великану-эгоисту на его эгоизм, Счастливый Принц, как и Христос, пожертвовал собой ради людей и обрёл бессмертие. Откровение, сошедшее на Молодого Короля во сне, помогло по-новому увидеть окружающий его мир. Отказавшись от дорогих одежд, сотканных из страданий, он следует примеру Христа, олицетво-

ряющего страдание. Красота и страдание у Уайльда рожают сострадание, ведущее к совершенству. Чем сильнее сострадание героев, тем ближе они к совершенству, тем ближе они к Христу. Так Уайльд-эстет и Уайльд-моралист объединились в борьбе за торжество красоты, обратной стороной которой является страдание, неизбежно сопутствующее этой борьбе.

Сталкивая противоположное, красоту и страдание, Уайльд показывает, как рождается сострадание, ведущее к совершенству, и таким образом, как эстетика, сталкиваясь с жизнью, «превращается» в этику. Отрицая безнравственное, Уайльд утверждает нравственное начало в человеке, и, не желая быть моралистом, становится им. Контраст помогает обнажить противоречие между богатством и бедностью, истинной и мнимой дружбой, красотой и страданием, искусством и жизнью. Контрастный метод изображения действительности отражает философию Уайльда-парадоксалиста. Уайльд использует контраст, с одной стороны, для того, чтобы показать преимущество иллюзии, а с другой стороны, как это ни парадоксально – неизбежность и необходимость страдания. Делает он это в форме изысканных парадоксов, по которым можно судить о его отношении к вопросам нравственности. Многие персонажи сказок приходят к познанию самих себя, а также к познанию уродства и несчастья, которые несёт жизнь. Уайльд иронически изображает любовь и дружбу через их унижение, веру – через безверие, жизнь – через бессмыслицу смерти. В то же время он прославляет силу добра, которая превышает силу зла; прославляет любовь, которая сильнее смерти. В сказке «Соловей и Роза» автор «убивает» Соловья, показывая тем самым, что для настоящего художника не может быть сомнений в том, насколько любовь выше жизни.

Самая парадоксальная сказка – «Преданный друг», в которой Уайльд, не терпящий нравочений, открыто говорит о морали. Изображённый здесь контраст – богатства и бедности, помогает глубже уяснить эгоистическую мораль собственника. В остроумном противополжении: делать-то легко, а говорить трудно, – заключается логический парадокс ситуации, который находит выражение в речевых парадоксах. Внутреннее противоречие сказки, контраст между последним предательством Мельника и последней жертвой Ганса, доходит до предела и

на высшей своей точке разрешается смертью Маленького Ганса. Финал оставляет противоречивое впечатление: высшие минуты высшего благородства падают на минуты гибели. И как кощунственно-парадоксально звучат слова Мельника о себе: «Страдает тот, кто щедр», давая философско-эстетическую оценку героям повествования.

Уайльд использует контрастный метод не только внутри сказок, но и даёт повод сравнить сами сказки и даже сборники сказок «Счастливый Принц и другие сказки» и «Гранатовый домик».

Контраст между внешней красотой и внутренним уродством составляет основу сюжетного парадокса романа «Портрет Дориана Грея», в котором рассматривается проблема соотношения искусства и жизни. Парадоксы в романе Уайльда играют главную роль. Сюжетный парадокс дополняют разного рода парадоксальные ситуации, а также парадоксы психологического характера, логико-речевые парадоксы, парадоксы образа, ситуации, художнический парадокс. Все эти разновидности парадоксов в романе помогают Уайльду не только пропагандировать эстетическую доктрину, но и выявить её опасность, воспеть чувственное наслаждение как главный закон жизни и одновременно продемонстрировать его разрушительность. Предпочтение его героями эстетических ценностей этическим приводит к нарушению нравственных постулатов только до тех пор, пока школа страдания не доказывает, что такое нарушение этики влечёт за собой и нарушение эстетики, так как отступает от красоты в высшем смысле слова.

Таким образом, эстетико-философская сущность уайльдовского парадокса показывает несостоятельность распространенной концепции Уайльда только как писателя-эстета, чуждого гуманности и жалости.



ОСКАР УАЙЛЬД – КОРОЛЬ ПАРАДОКСА

Мастерство остроумия состоит в изящном сочетании, в гармоничном сопоставлении двух или трёх далёких понятий, связанных единым актом разума; оно как бы вбирает в себя свойства логики и эстетики, возвышаясь над ними.

Б. Грасиан

Литературная деятельность Уайльда настолько прочно «вплетена» в его биографию, что, только собрав воедино все противоречивые стороны жизни и творчества писателя, можно представить истинную природу и глубину его творческой мысли, которые обусловлены самой сущностью его парадоксальной личности.

Об Оскаре Уайльде написано немало книг и статей: по некоторым данным около 13000.³ В них по-разному освещается и трактуется жизнь и творчество писателя. До середины XX века это были, в основном, критико-биографические публикации (*Х. Пирсона, Ф. Харриса*). Некоторые воспоминания были больше похожи на вымысел, чем на реальность («*Воспоминания о встречах с Оскаром Уайльдом*» *А. Жида*). Друзья писателя посвятили несколько книг и памфлетов попытке оправдать его в глазах публики (*Р. Шерард, Р. Росс*); лорд А. Дуглас в трёх мало удачных книгах об Уайльде, откровенно перед всеми оправдывается, объявляя себя непричастным к трагедии Уайльда.

Но следует заметить, что все вышеперечисленные авторы были так или иначе знакомы с Уайльдом, и каждый из них, не

³Small, Jan. Oscar Wilde. Revalued / An Essay on New Materials and Methods of Research. – Copyright ELT Press, 1993.

слишком заботясь о достоверности, старался перешеголять остальных излишними подробностями и откровенностью. В результате читатели перестали различать, где — правда, где ложь, а где просто игра воображения взявшегося за перо биографа.

Такие «скандальные» фигуры, как Уайльд, несмотря на то, что о них немало написано, как правило не удостоивались должного внимания со стороны «серьёзных» исследователей конца XIX — середины XX веков; они не соответствовали официальным канонам теории литературы, следовавшей традиционной точке зрения на то, что считать «серьёзным», а что «несерьёзным» в литературе.

Так обстояло дело до 1949 года, пока не появилась известная монография Дж. Вудкока «Парадокс Оскара Уайльда» (*The Paradox of Oscar Wilde*), несомненно способствовавшая критическому осмыслению творческого наследия писателя. Решающим в его критике стал диалектический подход к анализу жизни и творчества Уайльда с целью показать читателям отличительные черты его индивидуального стиля.

Вудкок с полным основанием проследил тесную взаимосвязь и взаимообусловленность жизни, творчества и философии писателя, раскрыл его противоречивость и пристрастие к парадоксу: «Постоянная борьба язычника с христианином раздирала его изнутри, стремление к удовольствию соседствовало с проповедью страдания.... Его «осмысленное легкомыслие» граничило с серьёзными взглядами на искусство и общественно-философские темы, что придавало блеск его изречениям.... Он был и грешником, что неизбежно привело его к падению, и пророком, который вынес все тяготы тюрьмы с тем, чтобы опять стать падшим грешником в последние годы жизни в Париже».⁴ Уайльд постоянно

⁴ «Thus, there is the continual rivalry of paganism and Christianity, of the gospel of hedonism and the gospel of suffering... There is the contrast between the delightful but often superficial nonsense that occupied so much of his conversation and drama, and the deep thinking on artistic, philosophical and social subjects that supported his outward brilliance... And there is the contrast between the playboy whose antics brought about with the strange inevitability the crisis of Wilde's downfall, and the self-conscious "prophet" who emerged chastened from prison, only to be replaced again by the temporarily suppressed playboy of the last days in Paris.» (Woodcock, George. *The Paradox of Oscar Wilde*. — London, 1949. — P.12).

балансирует между позёрством и искренностью и «мог устоять перед чем угодно, кроме собственных капризов» (Р. Эллманн). Он был необыкновенно щедр, и его благородство проявлялось в постоянном стремлении помочь нуждающимся. Неординарность Уайльда, человека контрастов, стала поводом к его осуждению. Ричард Гленцер задаёт риторический вопрос по этому поводу: «Как бы мы ни старались, сможем ли мы когда-нибудь понять его?»⁵

За последние десятилетия характер публикаций об Уайльде существенно изменился. Диалектический подход к жизни и творчеству начинает превалировать в исследованиях, посвященных писателю-парадоксалисту. Всё глубже и профессиональнее рассматривается творчество Уайльда в контексте его жизни, ведь одно так неотделимо от другого! В настоящее время изучаются отдельные грани таланта писателя в области драмы, поэзии, эссеистики, критики, повествовательной прозы. Но «по частям» практически невозможно адекватно оценить вклад Уайльда в мировую литературу. Только все исследования, взятые вкуче, помогут увидеть личность, гордую и величественную даже в своём падении, увидеть «нового» Уайльда на рубеже веков, положившего начало новому подходу к литературе, основанному на вызывающей независимости от принятых морально-эстетических суждений, на стремлении раскрыть неоднозначность ума и души, на вечной борьбе с критиками и издателями.

Много нового и интересного мы узнаём из монографии Ричарда Эллманна «Оскар Уайльд» («Oscar Wilde», 1987). Уайльд противился «упрощению жизни»⁶ всеми средствами, прежде всего своим творчеством, избрав метод контраста и парадокса как оригинальный способ отражения и познания действительности.... «Язык – ярчайшее его достижение, – пишет Эллманн. – В потоке его речи мягкая уступка и решительный отказ плавно перетекают одно в другое. Он берёт чужое тяжеловесное высказывание и перефразирует его под новым углом зрения, в свете

⁵«Try as we may, shall we ever understand him?» (Glaenger R. B. Decorative Art in America. – N.Y., 1906).

⁶ Эллманн Р. Оскар Уайльд // Литературные биографии. – М.: 2000. – С.127.

ловых принципов. Успокаивающие банальности и усталые очевидности старшего поколения он внезапно пронизывает юношеской непримиримостью, некоей первосвященнической дерзостью, властно требующей к себе внимания». ⁷

Ян Смолл в книге «Новый Оскар Уайльд» («*Oscar Wilde. Revalued*», 1993) уже по-новому интерпретирует известные всем факты из биографии Оскара Уайльда. «Новый» подход к Уайльду состоял в том, что интерес к его творчеству вытеснил интерес к подробностям жизни «салонного эстета», чему во многом способствовало углубление в конце XX века интереса к проблемам формы, композиции, стиля. Это коснулось и Уайльда, о котором появилось много отдельных изданий, свидетельствующих о возрождении серьёзного интереса к творчеству писателя.

Кроме того, многие специалисты в области литературоведения и искусствоведения по крупицам продолжают собирать материалы об Уайльде, которые представляют научный интерес. Мелисса Нокс ⁸ впервые предложила психологический подход к изучению жизни и творчества Уайльда, проследив и проанализировав влияние малоизвестных событий из детства писателя на его последующую судьбу, связав его талант с тенденцией к саморазрушению. Мотивы многих поступков Уайльда, приводящих всех в недоумение, Мелисса Нокс ищет в его подсознании и в нём видит истоки внешней дерзости и бравады: «Для того чтобы воскресить Уайльда, необходимо рассматривать всю его противоречивую фигуру в контексте его жизни. Противоречия, которые Уайльд находил во всём, что считалось неоспоримым, заслуживают самого тщательного биографического исследования. Это будет попыткой выявить причины противоречивости его натуры». ⁹ Вряд ли метод Мелиссы Нокс позволяет оценить всю сложность Уайльда-писателя, но он не лишён интереса.

⁷ Там же. С.12.

⁸ Knox, Melissa. Oscar Wilde. A Long and Lovely Suicide. — London, 1994.

⁹ «To resurrect O.W. it becomes necessary to fit each of the images that he created of himself into the mosaic of his life. Wilde, who tried to show the contradictions in every truth, deserves a biographical study that reveals them and attempts to show their purposes in his total personality»(Ibid. P.Xi).

Пересмотр основ теории и истории литературы существенно изменил отношение и к наследию писателя: традиционное восприятие изменилось в сторону нетрадиционного, которое позволило рассматривать «жизнь и творчество... [Уайльда] как одно целое, полное сложностей и противоречий. Некоторые писатели усматривают в его критических эссе неустанную попытку побороть и разрушить давление господствующей национально-английской идеологии своего времени. В результате появилась возможность воссоединить то, что считалось (в течение полувека) несоединимым: две противоречивые «половинки» единого целого, британскую и ирландскую, Уайльда-писателя и Уайльда-«апостола красоты», уже не боясь, что одна из них может перечеркнуть другую».¹⁰

Интерес русских мыслителей к английской культуре «не ограничивается вниманием к философским, политическим и правовым доктринам, они обращаются также к творчеству английских писателей и поэтов, находя в нём созвучные своему мировосприятию мотивы, глубокие по своему философскому содержанию идеи...».¹¹ Как и в западном, в русском литературоведении всегда присутствовал интерес к английскому декадансу, имевшему особую, эстетическую, окраску, и непосредственно к личности Оскара Уайльда как человека и художника. «Воздействие Уайльда на русскую литературу начала XX века велико и многообразно».¹² Сама личность писателя, философия его творчества, его эстетика – всё это оказало влияние на жизнь аристократических кругов и на произведения поэтов «серебряного века».

¹⁰ «...the life and the work to read against each other in a new complex way. Wilde continues to be of general interest to students of gay culture and to social historians, but today such an interest is not at the expense of ignoring his literary work... a number of writers have perceived in Wilde's critical essays a sustained attempt to resist and subvert the dominant bourgeois and hetero-sexual ideologies of his time...As a consequence of such revaluations it has become possible to reintegrate those two figures which, for half a century, were almost distinct "cases" in British and Irish history: Wilde the writer and Wilde the flamboyant homosexual iconoclast no longer exclude each other.» (Small, Jan. Oscar Wilde. Revalued, 1993. – P.3–4).

¹¹ Быченко В. М. Английская литература и русская философия // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996. – С.129.

¹² Смирнова Н. В. Оскар Уайльд и Есенин // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996. – С.153.

Ещё при жизни писателя А. Волынский в 1895 г. и З. Венгерова в 1897 г., а после смерти писателя К. Чуковский в 1912 г. и Л. Аксельрод в 1923 г. анализировали творчество Уайльда с гуманистических позиций. «Баловень судьбы, аристократ по умственным привычкам, Оскар Уайльд быстро шёл к яркому литературному успеху. Как вдруг жизнь его, блестящая снаружи, но таившая в себе внутренние язвы, разыгралась в гнетущую драму с отвратительным уголовным финалом ... И странно сказать — эти две половины его жизни, так резко противоречащие друг другу, имеют в себе нечто общее: его аристократические радости были так же бесплодны, ... как и его монотонный, изнуряющий душу труд, предписанный ему в возмездие за нарушение общественной морали...».¹³

З. Венгерова считает основной чертой Уайльда его дерзновение, когда он «спокойным тоном опрокидывает все признаваемые... истины и из этой морали составляет свои идеалы в жизни и искусстве... Он доказывает, что искусство выше природы и должно воспроизводить её...». Фабула в его произведениях играет «очень малую роль и служит лишь предлогом для отражения его душевной жизни и для развития его оригинальных идей в ряде афоризмов и парадоксальных проповедей».¹⁴ А. Волынский подчёркивает эту же мысль: «... в короткое время имя Оскара Уайльда стало произноситься в разнообразных кругах лондонского общества, а его рискованные, пикантные афоризмы распространялись среди разочарованных героев аристократической богемы, как выражение самого тонкого и оригинального художественного вкуса...».¹⁵

Русская критика на рубеже веков «в общем и целом разделяет установленную западно-европейской критикой оценку, согласно которой щедро одарённый и глубоко несчастный художник был чистым эстетом и проповедником крайнего аристократического индивидуализма».¹⁶

¹³ Волынский А. О статье Оскара Уайльда «The Decay of Lying» // Северный Вестник. Вып. №12. отдел I. — СПб., 1895. — С.313 — 315.

¹⁴ Венгерова З. Оскар Уайльд и английский эстетизм // Литературные характеристики. — СПб., 1897. С.66—67.

¹⁵ Волынский А. О статье Оскара Уайльда «The Decay of Lying». — С.313—315.

¹⁶ Аксельрод Л. И. Мораль и Красота в произведениях Оскара Уайльда. — Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. — с.13.

Однако в очерке К. Чуковского, приложенном к собранию сочинений Уайльда (1912 г.), писатель, изображенный как фанатик «красивости», во всём искавший наслаждение, в результате духовных исканий постигает значение и нравственное величие страдания. Чуть позже Л. Аксельрод делает вывод, что «мораль в её широкой общественной постановке одержала принципиальную победу над религией красоты и отрицанием норм нравственного поведения».¹⁷

В современном русском литературоведении интерес к Уайльду разгорелся ещё сильнее (С. Колесник, Т. Боборыкина, М. Соколянский, А. Образцова). С. А. Колесник («Проза Оскара Уайльда», 1973 г.) делает попытку опровергнуть представление об Уайльде как о художнике полностью равнодушном к проблемам этики и морали. На материале прозаических произведений писателя исследовательница убедительно демонстрирует тенденцию Уайльда к поэтизации «добра». Однако характерное для неё резкое противопоставление Уайльда-теоретика Уайльду-художнику лишает исследователя возможности представить творчество писателя-парадоксалиста как единое целое.

В 1981 году Т. А. Боборыкина рассматривает эстетизм Оскара Уайльда как систему, основой которой является единство творческого метода писателя и его теоретических взглядов. Не настаивая на установлении тождества между теорией Уайльда и его художественной практикой, исследовательница пытается найти точки их соприкосновения. В её работе предпринята попытка представить драматургию Уайльда в качестве одного из аспектов определённой художественной системы, важнейшие элементы которой, порой не всегда вполне сочетаемые, находятся в состоянии диалектической взаимосвязи. Т. А. Боборыкина приходит к выводу об особой двуединой природе эстетического идеала писателя, в основе которого лежит идея гармонического единства красоты и неограниченной, ничем не стесняемой свободы личности.

М. Г. Соколянский, автор первой и единственной монографии об Уайльде на русском языке («Оскар Уайльд. Очерк Твор-

¹⁷ Аксельрод Л. И. Мораль и Красота в произведениях Оскара Уайльда. — Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. С.54.

чества», 1990), прослеживает творческую эволюцию писателя-парадоксалиста.

А. Г. Образцова в книге «Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда» (2001г.) пишет о том, что «историкам театра особенно дороги Уайльд-драматург и познание мира, скрытое в его пьесах»,¹⁸ между тем как диалоги писателя об искусстве чрезвычайно важны для изучения его творческой биографии.

Таким образом, одних исследователей Уайльд больше интересует как драматург, других как эссеист и критик, но и те, и другие не отрицают его значения как короля парадокса.

Н. Т. Федоренко относит парадоксы Уайльда к жанру афористики, справедливо отмечая, что традиционной чертой английского афоризма является склонность его к парадоксальности. Парадоксальность обычно воспринимается как производное от термина «парадокс». Однако существует точка зрения, что «парадокс как самостоятельное суждение следует отличать от стиливого приёма – парадоксальности. Парадокс – мнение, противоречащее общепринятому, ...парадоксальность – форма парадокса, придаваемая нередко истине для привлечения к ней внимания».¹⁹ Более того, само слово «парадокс» определяется разными авторами не однозначно. Поэтому необходимо попытаться выявить совокупность общих признаков понятий, охватываемых этим словом.

Греческое слово «парадокс» определялось Аристотелем как шутка, строящаяся «на сходстве слов, которые обычно имеют один смысл, а в данном случае другой» и основанная «на обмане ожидания человека».²⁰ Суждению его противостояли другие, более поздние. Более трёхсот лет назад, в 1642 году, испанский писатель Б. Грасиан называл парадоксы «выродками истины».²¹

¹⁸ Образцова А. Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. – СПб., 2001. – С.12.

¹⁹ Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И. Афористика. М., 1990. С.65.

²⁰ Аристотель. Риторика. – М., 1978. С.22.

²¹ Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощрённого ума // Испанская эстетика. М., 1977. С.313.

В XX веке немецкий писатель Генрих Манн отметил, что «парадокс – остроумная попытка уйти от истины»;²² английский писатель Б. Шоу утверждал: «парадокс – вот единственная правда».²³

Из современных дефиниций парадокса наибольший интерес представляют следующие:

- Парадокс как отклонение от общепринятого мнения (Литературная энциклопедия, 1934); парадокс как вероятная или скрытая, но безусловная истина (Литературная энциклопедия, 1934); парадокс как явное противоречие (Ганеев Б. Г. Парадокс. Парадоксальные высказывания. 2001); парадокс как отклонение или противопоставление здравому смыслу (Ганеев Б. Г.); парадокс как маркирование путём видимой абсурдности (Ганеев Б. Г.); парадокс как неразрешимое противоречие (Ганеев Б. Г.); парадокс как алогическая связь двух частей предложения или нескольких предложений, в которых объединяются противоречивые понятия. (Ганеев Б. Г.);

Все эти определения имеют общую основу – описание парадокса как «грамматически правильного высказывания, имеющего неожиданное противоречие».²⁴ Понятие противоречия, «отрицание одного объекта другим» играет ведущую роль в характеристике парадоксального высказывания.²⁵ Если «непротиворечивое высказывание соотносено гармонически с физическим миром», то появление нового языкового явления приводит к нарушению этой гармонии, к возникновению «противоречия, то есть положения, при котором одно (мысль, высказывание) исключает другое, не совместимое с ним. Таким образом, ...противоречие – это новое в старом».²⁶

Парадокс связан с ассоциативным мышлением. Границы ассоциативных связей зависят от структуры контекста – с одной стороны, как сдерживающего начала при формировании той или

²² Цит. по: Манн Г. Собр. соч. в восьми томах, т. 5. М., 1958. – С. 289.

²³ Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И. Афористика. М., 1990. С. 68.

²⁴ Ганеев Б. Г. Парадокс. Парадоксальные высказывания. – Уфа, 2001. С. 9.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

ной ассоциации, близкой и далёкой, а с другой стороны, как механизма, разрешающего в определённых пределах выбор слов для создания образности значения.

Определённое сочетание слов помогает автору передать своё отношение к предмету или явлению, выразить своё личное мнение по поводу описываемых событий и, что самое важное, направить читательскую мысль по определённому руслу, чему во многом способствует денотативное (контекстуальное) значение слов и выражений. В результате этого сочетаемость слов в рамках «реального» контекста нарушается, и художник может распорядиться языковыми приёмами по своему усмотрению в рамках «индивидуального» контекста, который открывает широкие возможности для творческой фантазии.

Именно индивидуальный контекст, вне которого литературный парадокс не существует, позволяет назвать литературный парадокс субъективной истиной, выражающей протест против шаблона, против избитых умозаключений, которыми злоупотребляют посредственные авторы. Индивидуальный контекст — сфера деятельности автора, в распоряжении которого находится целый арсенал речевых средств в структуре создаваемого им литературного произведения, каковой органически связан с его содержанием и «зависит от характера отношения к нему со стороны автора».²⁷

Ю. Я. Киссел называет парадоксы «окказиональными выразительными средствами», которые придают речи лаконизм, эмоциональную окраску, экспрессивность. Этот стилистический приём помогает Оскару Уайльду в «создании конкретных художественных образов, посредством которых раскрывается идейное содержание произведения и которые оказывают на нас эмоционально-образное воздействие».²⁸ Экспрессивность требуется для того, чтобы убедить и увлечь читателя, вызывая у него «образное освоение жизни»;²⁹ она обусловлена наличием противо-

²⁷ Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. — М.: Наука, 1975. С.202.

²⁸ Киссел Ю. Я. Окказиональное использование фразеологических единиц в произведениях Б. Шоу и О. Уайльда. — Воронеж, 1975. — С.75–77.

²⁹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. /4-е изд. — М., 1977. С.104.

речий в плане содержания и является движущей силой эмоционально-экспрессивной выразительности парадоксов.

Ю. Я. Киссел полагает, что Уайльд применяет в своих произведениях фразеологию в её «единичном» исполнении. Такая фразеология является результатом употребления парадокса как окказионального средства, которое вносит индивидуальные оттенки и, тем самым, способствует обновлению фразеологизма. Такой приём даёт автору возможность более ярко и конкретно характеризовать определённое явление, предмет, человека.

А. А. Дживанян относит парадокс к алогическим образованиям и анализирует их природу в творчестве Уайльда. Главную роль в понимании и интерпретации парадокса как алогического образования исследователь отводит знанию «вербального» контекста, объясняя это тем, что алогизм, будучи семантически аномальным, составляет с полноценным в смысловом плане текстом (контекстом) одно семантическое целое, и, таким образом, получает определённый смысл.

В исследовании Н. Ю. Шпекторовой логические и лингвистические основы «литературно-художественного» парадокса рассматриваются как сложная, многообразно проявляющаяся структура. Совершенно справедливо Н. Ю. Шпекторова говорит о том, что в «литературно-художественном» парадоксе логическое противоречие, лежащее в его основе, перерабатывается в «образно-словесно-смысловое» в соответствии с эстетической функцией литературного произведения. Так, отмечает автор, в романе Уайльда образность словесного парадокса служит основой содержательной образности всего произведения в целом.

Для творчества Уайльда характерна сознательная игра понятиями обычно не сочетаемыми или сочетаемыми в не принятом смысле; это подразумевает возникновение нового, желательно неожиданного понятия. Сталкивая представления, с общей точки зрения далёкие и даже противоположные, Уайльд позволяет увидеть то, что не может раскрыть традиционное мышление. Столкновение традиционного с нетрадиционным, абсурдным и парадоксальным позволяет Уайльду обострить и, в известной мере, уточнить привычные понятия. Его известный афоризм

«ложь — правда других людей» подчеркивает субъективность истины: что одному человеку представляется абсолютной правдой, другому может казаться ложным. Парадоксальность этой мысли отражает особенности личности и характера писателя, гордившегося неординарностью своей оценки действительности: «Быть великим — значит быть непонятым».³⁰

В сущности, всё творчество Уайльда основано на парадоксальном соотношении его теории и практики: внимание исследователей неизменно сосредоточено на учении писателя о высшем назначении красоты и искусства, о превосходстве искусства над жизнью и об обязанности художника воспроизводить в искусстве не жалкую действительность, а идеал красоты; этот культ на самом деле парадоксален, так как за культом красоты ради красоты — высшего начала — чувствуется скорбь об уродливости действительности, о несовместимости её с подлинно прекрасным, которое должно бы составлять её сущность. Речь идёт о провозглашении не столько достойного преклонения превосходства искусства над жизнью, сколько о скорбной неизбежности этого превосходства в условиях неблагополучного мира.

³⁰ Cf.: Glaenzer R. B. *Decorative Art in America*. — N.Y., 1906. — Introduction. — P.X.



ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ УАЙЛЬДА КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОТИВОРЕЧИЙ ЕГО ВРЕМЕНИ (1870–1890-е годы)

1. Парадоксальность как важная сторона мироощущения *fin de siècle*

Оскар Уайльд – человек контрастов. «Явная раздвоенность... личности Оскара Уайльда одновременно и обогащала его творчество, и сбивала с толку своим непостоянством и непоследовательностью».³¹

Философия эстетизма (культ красоты и индивидуализма, стремление к прекрасному и к совершенству формы независимо от заключенных в ней уроков) и философия жизни (мудрость и сострадание, великодушие и терпимость) причудливым образом сочетаясь, проникая одна в другую и переплетаясь, сопровождали Уайльда на протяжении всей его недолгой, но яркой жизни. Философия эстетизма была для него формой, которую он, хотя и провозглашает более важной, чем содержание, рассматривает в неразрывной с ним связи и даже в подчинении ему. Обе философии – искусства и жизни – сосуществовали у Уайльда в диалектическом единстве и борьбе, рождая совершенно нетрадиционное, парадоксальное отношение к действительности. Эта двойственность наложила отпечаток на всю жизнь и творчество писателя-парадоксалиста, который провозгласил эстетизм своим жизненным кредо.

За культом красоты чувствуется скорбь об уродливости действительности и желание воспевать прекрасное для того, чтобы

³¹ Woodcock, George. The Paradox of Oscar Wilde. London, 1949. P.13.

и гавить жизнь подражать искусству и стремиться к совершенству. Сочетание несочетаемого, единство и борьба формы и содержания, борьба жизненного начала с эстетическим привели Уайльда к новому восприятию действительности после его повторного судебного процесса; оно нашло отражение в «*De Profundis*», где автор говорит о том, что жить надо для страдания. Ему становится близка философия всеединства, в основе которой лежит добро и правда, любовь и сострадание ко всему человечеству. Уайльд приходит к пониманию божественной сущности мироздания, для него Христос – первый романтик.³²

Оскар Уайльд – многогранная личность; он сумел реализовать свой талант во многих литературных жанрах. Он – и поэт, и драматург, и блистательный денди, и изысканный эстет. Но, прежде всего, Уайльд – философ эпохи «романтического возрождения» в Англии, для которого «искусство стало философией, а философия – искусством» («*The English Renaissance of Art*», 1982). Как указывает Платон, «философ – тот, кто созерцает прекрасное, ...кто способен видеть природу красоты самой по себе».³³

Уайльд всегда считал себя последователем Платона. Корни его философии уходят в античную философию, в царство платоновских идей: в мир идей и мир вещей, где идеи первичны, а вещи вторичны, где «реальный мир есть лишь отблеск вечного идеального совершенства»;³⁴ «ведь “идея” у Платона не есть сознание, не субъект и не объект, но тождество и синтез этих противоположностей»,³⁵ синтез субъективного и объективного, синтез ума и удовольствия, то есть эстетический принцип, который является мерой всех вещей. «Эстетический принцип и художественная действительность – это у Платона одно и то же».³⁶

³² В этом его взгляды созвучны идеям известного русского философа Владимира Соловьёва (1850–1897), который был современником Уайльда (и прожил столько же лет). Несмотря на то, что их судьбы никоим образом не пересекались, эти два поэта-пророка, на мой взгляд, очень близки друг другу по духу.

³³ Платон // Философское наследие. Государство. Законы. Политик. – Москва, 1998. С.228.

³⁴ Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. – М.: Наука, 1978. С.139.

³⁵ Лосев А. Ф. История Античной Эстетики. – М.: 1969. С.233.

³⁶ Там же. С. 332.

Оскар Уайльд следует определению Платона, согласно которому, только «способность человека к познанию сможет выдержать созерцание бытия».³⁷ У Уайльда искусство является определяющим по отношению к действительности; искусство «делает благообразным и человека», который, познавая нечто существующее, «будет хвалить то, что прекрасно, и, приняв его в свою душу, ...кишащую тысячами одновременно возникающих противоречий,... будет питаться им и сам станет безупречным,...а безобразное он правильно осудит и возненавидит».³⁸ Некоторые исследователи называют Уайльда философом-пророком, который и сам стремится к прекрасному, и призывает к этому всё человечество. Свои идеи он облачает в блистательную форму литературного парадокса, выражающего всю сложность его мировоззрения. Он великолепный рассказчик и собеседник-импровизатор, мастер диалога, для которого, как и для Сократа, «истина рождается в споре»; у него истина не равна фактам («*The Truth of Masks*», 1885) – истинным может быть и противоположное истине; надо только уметь это доказать (идеология софистов).³⁹

Следуя известному изречению, что «без крайностей нет прогресса» (Уильям Блейк), Уайльд как истинный художник использует метод контраста как способ отражения действительности, а притчи и парадоксы помогают ему дать ключ к её осмыслению. Полное понимание его концепции может быть достигнуто только при толковании эстетического кредо писателя в контексте его жизненного пути, а также тех принципов, на которых строится его теория «искусства для искусства». Для того чтобы разо-

³⁷ Платон // Философское наследие. Государство. Законы. Политик. – М., 1998. С.271

³⁸ Там же. С.148.

³⁹ Интересна мысль Протагора, «основателя риторического искусства, который впервые ввёл словесное состязание и пользование софизмами», о глубинном смысле диалога. Он первым сказал, что «о всякой вещи есть два мнения, противоположных друг другу. Из них он составлял диалог». Протагор был создателем диалогической формы изложения, которая «вытекает из противоречий, лежащих в глубине самих вещей. Едва ли иначе понимал Протагор и вообще всякое словесное искусство.» (Лосев А. Ф. История Античной Эстетики. – М.,1969. С.34.

спириться в этих и других вопросах, необходимо рассматривать личность и творчество писателя как единое целое, вопреки его шуточному заявлению о том, что в свою жизнь он вложил гениальности, а в творчество – только талант.

Существует, однако, ещё одно признание Уайльда, к которому стоит прислушаться: писатель-парадоксалист, следуя своей концепции превосходства искусства над жизнью, считал, что именно «благодаря искусству он сначала познал самого себя, а потом заявил о себе всему миру; искусство превратилось во всепоглощающую страсть, подобную завораживающему блеску луны, в сравнении с которым просто любовь – лишь слабое мерцание светлячка». ⁴⁰ Искусство стало путём к познанию жизни. Подаром Уайльд предупреждал, что «любая попытка изолировать эпоху современного английского возрождения в искусстве от прогресса и жизни общества, – означала бы лишить эту эпоху её истинного значения». ⁴¹

Парадоксальность Уайльда в сложной форме отражает трагические парадоксы его эпохи. Это была эпоха расцвета средневикторианской (1850–1860-е гг.) Англии и последовавшего за ней регресса поздневикторианского периода (с середины 1870-х годов до конца века). Средневикторианская Англия переживала эпоху небывалого экономического прогресса. Заняв монопольное положение на мировом рынке, Великобритания стала могущественным государством, в котором за счёт гигантских прибылей и колониальной экспансии удалось улучшить положение людей труда.

⁴⁰ «Art...was the great primal note by which I had revealed, first myself to myself, and then myself to the world; the real passion of my life; the love to which all other loves were as marsh water to red wine, or the glow worm of the marsh to the magic mirror of the moon". (Letters of Oscar Wilde / Ed. By Rupert Hart-Devis. – London, 1962. – P. 447).

⁴¹ «...any attempt to isolate the contemporary «English Renaissance of Art» in any way from progress and movement and social life of the age that he produced it would be to rob it of its true vitality, possibly to escape its true meaning" (The English Renaissance of Art // Works:Vol.14. – P.245.)

Анализируя социально-экономическую обстановку в средне-викторианской Англии, Н. Я. Дьяконова отмечает: «Буржуазия праздновала победу. Такого торжества компромисса ещё не знала английская история... Тридцать лет... борьба классов под руководством проникнутых буржуазной идеологией профсоюзов не выходила за рамки законности... Относительное благополучие (квалифицированных рабочих) внушало всей рабочей массе обманчивую надежду на подобное и аналогичное процветание в будущем».⁴² Поведение господствующих классов во второй половине 1860-х годов, «сознательно делавших для людей труда ровно столько, сколько нужно было, чтобы ослабить их классовую непримиримость»,⁴³ свидетельствует о гибкости английской буржуазии, добившейся наступления некоторого социального равновесия.

Однако к середине 70-х годов XIX века появляются отчётливые признаки упадка, ощущение ненадёжности, недолговечности процветания. Почти двадцать лет, с 1873 года сменяют друг друга промышленные кризисы и депрессии. С одной стороны, отстающие темпы промышленного развития страны по сравнению с Америкой и Германией, с другой – уровень производства внутри страны оставался высоким; с одной стороны, усиление эксплуатации, с другой – возникновение филантропических организаций, которые в некоторой степени смягчали последствия безработицы и необеспеченной старости; реформы, проводимые соревнующимися между собой либеральными и консервативными деятелями, удерживали рабочих от революции и внушали надежды на некоторую социальную стабильность. Были легализованы профсоюзы, в большом почёте стала наука, дававшая ответ на многие насущные вопросы; этому способствовала популяризация открытий в области науки, увлечение дарвинизмом, изучение трудов Герберта Спенсера, Эрнста Хеккеля, а также Джеймса Максвелла в области электромагнетизма. Повсюду

⁴² Дьяконова Н. Я. Английская литература и викторианский компромисс // Литература и общественно-политические проблемы эпохи. 1983. – С.122–132.

⁴³ Там же.

происходились интересные дискуссии на животрепещущие темы современности.

Были проведены образовательные реформы, открывавшие доступ среднему классу для получения классического образования, женщины получили право на образование в Оксбридже; был принят закон и о начальном образовании. Д. Чемберлен, исследователь творчества Уайльда, подтверждает, что «атмосфера успеха и процветания царила в стране; интеллектуальный подъем и оптимизм пронизывали жизнь общества в начале 1880-х годов, что способствовало невероятно быстрому взлёту карьеры Уайльда как «апостола красоты» с его культом прекрасного». ⁴⁴

Следующие одна за другой реформы создавали для рабочего класса иллюзию возможности возвыситься до положения «среднего класса». «Средний класс», в свою очередь сравнительно легко проникал в «высший класс», и начинал «теснить аристократию, впрочем, всё менее от него отличающуюся... Широкое распространение буржуазной идеологии объяснялось не только притягательностью идеалов мещанского процветания, но и тем, что буржуазия, готовая к компромиссным решениям социальных проблем, ... не вызывала у английского рабочего класса той энергии сопротивления, которая была характерна для рабочих других стран». ⁴⁵ Компромисс поддерживался «контрастом между прозаическим убожеством реальной действительности и тщательными попытками эстетизировать её в искусстве и поэзии». ⁴⁶

Результатом «беспринципного компромисса» стало «сочетание жестокости и сентиментальности, торгашества и набожности, ханжества и беззастенчивости... Можно смело сказать, что всё причастное подлинному искусству было так или иначе критично по отношению к официальной идеологии». ⁴⁷ Н. Я. Дьяконова пишет, что в английской литературе второй половины XIX века

⁴⁴ Chamberlin J. E. Ripe was the Drowsy Hour. The Age of Oscar Wilde. — N.Y. The Seabury Press, 1977. — P.49.

⁴⁵ Дьяконова Н. Я. Английская литература и викторианский компромисс // Литература и общественно-политические проблемы эпохи. 1983. С.126.

⁴⁶ Там же. С.125.

⁴⁷ Там же. С.127.

отразилось «с одной стороны, воздействие прогрессирующего обуржуазивания общественной психологии, с другой – ...многочисленных реформ».⁴⁸ Парадоксально, но именно всё лучшее в викторианской литературе порождено протестом против идеологии мещанства и компромисса.

В период юности Уайльда в духовной жизни Англии развивались две тенденции: одна – в направлении идеального, духовного; другая – в сторону материального, рационального. Первая была связана с романтическими тенденциями в искусстве и литературе; вторая – с тенденцией к реалистическому изображению действительности и развитием «критического реализма» (1830–1860-е годы). Интересно, что писатели-реалисты сумели соединить в своём творчестве и приёмы писателей-просветителей, показывавших человека как продукт среды, и свойственный романтикам анализ внутреннего мира исключительных личностей для изображения души «маленького героя».

Лучшие страницы в историю английского реализма XIX века были вписаны Чарльзом Диккенсом (1812–1870) и Уильямом Мейкписом Теккереем (1811–1863). В творчестве Диккенса ещё сильны романтические традиции, а Теккерей выступает уже как последовательный реалист, стремящийся отразить в книгах правду жизни и, показать психологически достоверные характеры. Но реалистическое направление в английской литературе XIX века никогда не проявлялось в «чистом» виде: Чарльз Диккенс, как известно, был учеником Томаса Карлейля (1795–1881), для которого духовное начало в литературе и в жизни было превыше всего, а Альфред Теннисон (1809–1892) и Роберт Браунинг (1812–1889) были связаны с научными течениями эпохи, оставаясь последователями романтизма.

Для Уайльда более важным было влияние романтизма, взывавшего к духовному, идеализировавшего воображение поэта: «его воображение провидит тайны, недоступные здравому смыс-

⁴⁸ Дьяконова Н. Я. Английская литература и викторианский компромисс // Литература и общественно-политические проблемы эпохи. 1983. С.131.

ду обыкновенных людей», а в душе каждого человека «всегда есть уголок, где живёт тоска по беспредельной красоте, которую из разрозненных впечатлений дано угадать и воссоздать только великому поэту». ⁴⁹ Отсюда «вытекает вера в высокий духовный авторитет поэзии, в тягчайшую нравственную ответственность поэта». ⁵⁰

Оскар Уайльд всячески старался быть объективным в своём отношении к английскому романтизму. Для него Джордж Гордон Байрон (1788–1824) был великим мятежником, а Перси Биши Шелли (1792–1822) – возвышенным мечтателем, для которого эстетика всегда служит этике, для которого, по убеждению Уайльда, красота и способствует людскому совершенствованию «потому, что вызывает восхищение истиной и красотой». ⁵¹ Своим кумиром Уайльд выбрал Джона Китса (1795–1821), для которого «воображение тоже оказывается решающим свойством поэта», причём поэзия должна «удивлять не своей необычностью, но прекрасной чрезмерностью». ⁵² Этому принципу Китса Уайльд следовал и в жизни, и в творчестве.

Английские романтики отличались противоречивостью взглядов и подходов к социальным вопросам, но были тверды в неприятии страданий, нищеты и несправедливости, победить которые, как они считали, может лишь «мудрость сердца» («*wisdom of the Heart*»), а литература, по их мнению, способна указать путь к «вселенской мудрости» («*wisdom of the Universe*») и изменить существующий порядок вещей. Романтики уже в силу своих эстетических взглядов были бунтарями, восставшими не только против существовавшего порядка вещей, но против любых ограничений и правил в искусстве – «гений не подчиняется правилам; он создаёт их» (Уильям Блейк).

Как и многие романтики, Уайльд считал, что жизненный путь гениев обязательно должен заканчиваться трагедией. Тот, кто живёт ради возвышенного, идеального должен быть распят

⁴⁹ Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. М.: Наука, 1978. С.20.

⁵⁰ Там же. С.74.

⁵¹ Там же. С.143.

⁵² Образцова А. Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. – СПб., 2001. – С.52.

(«*Whoever lives for the highest must be crucified*»).⁵³ Его идеалом был Иисус Христос. Трагедия – символ страдания, а страдание, в свою очередь, – секрет жизни, неотъемлемая её часть. И задача художника заключается в том, чтобы выразить это страдание, показать трагедию жизни.⁵⁴ Трагический эффект в произведениях Уайльда, как считает финский исследователь А. Ойяла, анализируя творчество Уайльда с позиций эстетизма, несомненно, самый сильный. Смысл жизни настоящего художника состоит в том, чтобы «под внешней, материальной, оболочкой вещей увидеть их подлинную сущность, и, что ещё важнее, понять секрет собственной души» («*learn the true meaning behind the appearance of things in material life in general, and more terrible still – the meaning of his own soul*»).⁵⁵

Уайльд любил сравнивать свою жизнь с трагедией. Более того, он сам сделал из своей жизни трагедию, уподобил её символу. Уайльд считал себя символом своего времени, всечеловеком, богом. Лишь в конце жизни он понял глубину своего заблуждения и выразил свою самооценку в парадоксальной форме: «Когда я был символом своего времени, меня интересовал только я сам. Теперь, когда наступило время, к которому я не принадлежу, меня начинают интересовать другие» («*I represented the symbol of my age. I was only interested in myself. Now, in an age to which I do not belong, I find myself interested in others*»)⁵⁶.

Парадоксальность Уайльда заключалась в том, что эстетико-символическое восприятие жизни сочеталось у него с сильным ощущением реальности и её неизбежной трагедии: «сознательное и подсознательное, разум и чувство – всё чудесным образом переплеталось в нём, и, как пишет А. Ойяла, мешало проявлению его собственного «я». ⁵⁷ «Эстет в данную минуту, он будет противником эстетизма минуту спустя», ⁵⁸ – отмечает Р. Эл-

⁵³ Cf.: Ojala A. *Aestheticism and Oscar Wilde*. Helsinki, 1955. P. 37.

⁵⁴ Cf.: Ibid. P.36–37.

⁵⁵ Ibid. P.37.

⁵⁶ Ibid. P.39.

⁵⁷ Ibid. P.38.

⁵⁸ Элманн Р. Оскар Уайльд. – М., 2000. – С.126.

мации. В результате произведения Уайльда становятся плодом не доктрин, а споров между доктринами.

В своём первом произведении (стихотворении «*Hellas!*», 1881) Уайльд говорит о том, что, отдаваясь радости, он отказывался от простоты, которая также ему свойственна, что его по-прежнему влекут не только глубины, но и высоты.⁵⁹ «Мудрые противоречат сами себе»,⁶⁰ — заявляет он в «Заветах молодому поколению». В «*De Profundis*», (1897), написанном в тюрьме, Уайльд поначалу предстаёт кающимся грешником, но постепенно превращается в мученика, надеющегося на освобождение, возрождение и оправдание. Внезапное приятие истины, противоположной некой исходной истине, с которой готовы согласиться все, было ответом Уайльда на то, что он называл «тиранией мнений», проявляемой, как он видел, большинством его современников.

Роман «Портрет Дориана Грея» проповедует эстетизм, который, как показано, приводит героя к гибели. Однако, как отмечает А. Ойяла, именно «эстетизм стал для Уайльда своего рода оправданием того, что его интеллект допускал присутствие в нём самых низменных инстинктов».⁶¹ Поэтому бессмысленное разрушение красоты героя вызывает скорее сожаление, нежели ужас, так что «фаустовский блеск» (*Р. Эллманн*) Дориана затмевает его же пороки — пороки наркомана и убийцы. Таким образом, роман отразил парадоксальность теоретических взглядов Уайльда, — парадоксальность соотношения этических и эстетических взглядов Уайльда, обычно трактуемых как противоречие между его теоретическими декларациями и нравственным смыслом его произведений. Между тем, парадоксальность мысли Уайльда заключается в том, что предпочтение его героями эстетических ценностей этическим, приводит к нарушению нравственных постулатов только до тех пор, пока школа страдания не доказывает, что такое нарушение этики влечёт за собой и нару-

⁵⁹ Цит. по: Эллманн Р. Оскар Уайльд. — М., 2000. С.126.

⁶⁰ Оскар Уайльд. Избранные произведения в 2-х томах (т.1). «Заветы молодому поколению» (Эстетический манифест Оскара Уайльда). — М., 1993. — С.17.

⁶¹ Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. — Helsinki, 1955. — P.38.

шение эстетики, так как отступает от красоты в высшем смысле слова.

Уайльд считал, что цель жизни заключается в том, чтобы всячески противиться её упрощению; когда сталкиваются наши противоречивые побуждения, когда наши подавленные чувства вступают в борьбу с чувствами выявленными, тогда самокритика парадоксальным образом становится одновременно призывом к терпимости. Парадоксы Уайльда стали постоянным напоминанием о том, что стоит за условностями, за общепринятым. «Истина в искусстве отличается тем, что обратное ей тоже верно», — провозгласил он в эссе «Истина масок». Таков был урок, извлечённый им из противоречивых мнений, к которым он прислушивался, — урок сначала об искусстве, а потом о жизни.

2. Эстетизм как реакция на викторианство Эстетизм и Оскар Уайльд

Уайльд начал проявлять интерес к эстетическому движению уже в студенческие годы; это было признаком светскости и хорошего тона и вызывало интерес в обществе. В колледже он слушал курс своего куратора профессора античной истории Дж. П. Махаффи⁶² и сделал доклад в Философском обществе на тему: «Мораль в эстетике», в котором призывал равняться на греков в эстетическом воспитании общества. Уайльд, вслед за своим учителем признавал, что «греки считали форму любви между мужчиной и красивой юношей более высокой, чем любовь между мужчиной и женщиной».⁶³

Философское общество уделяло внимание таким современным поэтам, как Россетти и Суинберн. Уайльд восхищался поэтом-художником Данте Габриэлем Россетти (1828–1882), основате-

⁶² Махаффи свободно говорил по-немецки, хорошо знал французский, итальянский, древнееврейский и «владел в полной мере царственным искусством беседы», о чём впоследствии написал книгу (Элльманн Р. Оскар Уайльд. — С.44). Он гордился тем, что привил Уайльду умение вести разговор.

⁶³ Там же. С.45 — 46.

ном Прерафаэлитского Братства (1848г.), а Суинберн (1837–1909) был его любимым поэтом. Ричард Эллманн пишет, что «он [Уайльд] в то время уже далеко продвинулся в направлении своих позднейших пристрастий. ...Любимым чтением Уайльда были стихи Суинберна». ⁶⁴ Он приобрёл «Аталанту в Калидоне», которая построена по законам античной трагедии, но герои напоминают аллегорические образы средневековья. Сочетание черт античного и средневекового объясняется тем, что в нём находят преломление споры о способах изображения человека в искусстве, о содержании христианства и язычества, об этике и эстетике. ⁶⁵

«Аталанта» — своеобразный гимн античному представлению человека о любви, красоте и жизни. Эта трагедия может рассматриваться в контексте теоретических работ основоположников английского эстетизма, воспевающих красоту человеческого тела. ⁶⁶ В викторианской эстетике идеализация средневековья уступала место культуре античности. Культ красоты и искусства органически сочетался с любовью к греческой культуре и цивилизации. Интерес викторианцев к античности может быть объяснён популярностью в Англии сочинений Шиллера и Гёте, с их преклонением перед античностью; мечта о возврате к гармоническому идеалу человека приобрела особое значение.

В то же время поборник «средневекового возрождения» Джон Рескин ⁶⁷ (1819–1900) полагал, что причиной кризиса в искусст-

⁶⁴ Там же. С.49.

⁶⁵ Суинберн относится к сторонникам возрождения эллинизма. «Аталанта» (1865) — одно из ранних проявлений отношения поэта к античной и средневековой концепции человека. Судьба Мелеагра (человека, постоянно переживающего борьбу между душой и телом), любовь которого к Аталанте (воплощающей духовное начало) становится причиной его разрыва с Алтеей (воплощающей природное естество) и его последующей гибели, воспринимается, как предостережение поэта человеку, приносящему природное начало в жертву духовному.

⁶⁶ Соколова Н.И. Трагедия Суинберна «Аталанта в Калидоне» в контексте эстетических споров викторианской эпохи // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — С.44.

⁶⁷ Джон Рескин (1819–1900), писатель, теоретик искусства, которому ближе всего было понимание красоты в той форме, в какой она воспевалась в творчестве П. Б. Шелли.

ве Высокого Ренессанса стало проникновение элементов «языческой» античной культуры с её культом телесной, материальной красоты, он призывал к возрождению принципов дорафаэлевских художников, тяготевших к воссозданию души человека и к постижению внутренней, «божественной» сущности мира. В эстетике Рескина синтезированы искусствоведческие идеи античности, просветительства и романтизма: этот сложный синтез помог Рескину осмыслить современное искусство. Он видел в нём прежде всего его глубинную суть, взаимодействие воображения и нравственного чувства. Художник, обладающий состраданием к модели, глубже проникает в суть вещей. Для Рескина самой главной в искусстве оставалась моральная сторона. Художник, он считал, «исполняет свой моральный долг, если верен природе и избегает чувственного потворства своим прихотям».⁶⁸

В книге «Два пути» Рескин особо подчёркивает роль «моральной стороны воображения». О «нравственной силе воображения» Рескин говорит и в «Лекциях об искусстве». Бескорыстное воображение пробуждает истинные страсти в людях и заставляет их служить идеалам добра. Эту же мысль он продолжает в трактате «Современные художники» («эгоистические побуждения художника разрушают его воображение»)⁶⁹.

В Оксфорде Уайльд посещал лекции Рескина и был взбудоражен его идеями об этическом идеале искусства. Основные проблемы и аспекты искусствоведческих работ Рескина связаны с его неприятием машинной буржуазной цивилизации, с отрицанием викторианского прогресса, с гуманистическими исканиями. Весной 1874 года Рескин предложил своим слушателям заняться усовершенствованием сельской округи. Он попросил студентов принять участие в строительстве местной сельской дороги с цветниками вдоль обочин. Это было «нечто вроде постройки средневекового собора – этическое предприятие, а не нар-

⁶⁸ Эллманн Р. Оскар Уайльд // Литературные биографии. – М., 2000. – С. 69.

⁶⁹ Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. – М., 1986. – С.78.

«...искусское игрище в греческом духе».⁷⁰ Уайльд принял участие в этом строительстве и впоследствии шутливо хвастался, что удостоился чести наполнять «личную тачку мистера Рескина».⁷¹ Дорога была важна Уайльду не сама по себе, а как «дорога к Рескину... Дорожные работы внушили Уайльду мысль о том, что искусство должно играть роль в усовершенствовании общества».⁷²

Впервые в истории английской эстетической мысли Рескин столь остро подчеркнул несовместимость буржуазной пошлости, утилитаризма с миром подлинного искусства, что заставил учеников и читателей думать о необходимости для поэта найти путь, отражающий противоречия эпохи. Им стал контрастный метод изображения действительности, познать которую в состоянии только неординарная личность.⁷³

С движением Рескина сливается религиозное движение Ньюмена за духовное возрождение и сохранение религии. Джон Гепри Ньюмен (1801–1890) и, по-иному, Мэтью Арнольд (1822–1888) оказали очень большое влияние на Уайльда в вопросах образования и воспитания: один – выдвигая идеи христианской этики, второй, – отдавая должное литературе и критике.

В Оксфорде для Уайльда, испытывавшего влечение к искусству, «центром притяжения» стал не только Рескин, но и «Пейтер, действительный член Брейзнос-колледжа, тщетно пытавшийся стать преемником Рескина».⁷⁴ «Уайльд не мог знать заранее, насколько противоположны друг другу они были: Пейтер, в прошлом ученик Рескина, оспаривал мнения учителя, не называя его имени; Рескин высокомерно игнорировал притязания Пейтера».⁷⁵

⁷⁰ *Эллманн Р.* Оскар Уайльд // Литературные биографии. – М., 2000. – С.70.

⁷¹ Там же.

⁷² Там же. С.71.

⁷³ *Аникин Г. В.* Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. – М., 1986. С.5.

⁷⁴ *Эллманн Р.* Оскар Уайльд // Литературные биографии. – М., 2000. – С.68.

⁷⁵ Там же.

Оскар Уайльд был очарован книгами Уолтера Пейтера (1839–1894), чьё преклонение перед эпохой Возрождения приводило к пропаганде индивидуализма во всех сферах общественной и, тем более, личной жизни. Пейтер призывал молодёжь следовать инстинкту страсти и отдаваться ей целиком, сгорая в ней полностью.⁷⁶

Если Рескин в своих искусствоведческих трудах обращался к эпохе средневековья, доказывая, что «расцвет» Ренессанса означал гниение и упадок (Уайльд в «*De Profundis*» встал на ту же точку зрения), то Пейтер занимал другую позицию: он ценил средневековье лишь постольку, поскольку оно предвосхищало Ренессанс, считая, что «Ренессанс продолжается в лучших своих проявлениях».⁷⁷ И Рескин, и Пейтер восхваляли красоту, но «Рескин требовал, чтобы она сочеталась с добром, Пейтер же допускал в ней некую примесь зла. Рескин говорил о вере, Пейтер — о мистицизме... Рескин взывал к совести, Пейтер — к воображению. Для Уайльда эти два человека были как два глашатая, и каждый звал его в свою сторону... [Но] ни тот, ни другой не предложил Уайльду пути, по которому он мог бы идти без колебаний и сомнений».⁷⁸

Рескин и Пейтер заложили в нём соответственно этические и эстетические побуждения. Постепенно Уайльд начинал видеть в своих противоречиях источник силы, а не причину слабости. Он не собирался отказываться от мира тайных побуждений и скрытых сомнений. Решающей для него впоследствии оказалась, по словам О. Поддубного, «эстетическая концепция Пейтера», под влиянием которой «Уайльд находился практически всю

⁷⁶ У Пейтера в «Ренессансе» античность предстаёт как царство «красоты и света», поэтизируется внешняя красота мира, не ведающего разлада между духовной и телесной природой. Эта книга стала настольной книгой Оскара Уайльда. Пейтер заявляет, что мораль ничто, и жить надо сегодняшним днём и гореть «единым чистым пламенем» (горение может быть разным: для иных это горение страсти, безоговорочно одобряемое Пейтером; для иных... — и это лучшее, что предлагает нам жизнь, — горение искусства).

⁷⁷ Элманн Р. Оскар Уайльд // Литературные биографии. — М., 2000. — С.69.

⁷⁸ Там же. С.73.

жизнь». ⁷⁹ А. Ойяла писал по этому поводу: «Он попал под влияние эстетического индивидуализма Пейтера, и это определило его дальнейшую жизнь. Самореализация и самосовершенствование стали основой его философии. Искусство он ставил выше жизни, критику выше творчества, светскую болтовню он предпочитал реальному поступку, оставаясь при этом созерцателем, способным отразить весь мир в своей душе; это должно стать целью жизни» («*Paterian aesthetic individualism took possession of him and laid the foundation of his future thought. Self-culture, self-perfection, and self-realization were the key-words of this philosophy. Art was preferred to Life, Criticism to Creation, Discussion to Action until the ultimate aim, via contemplativa, was reached, in which man but mirrors the universe in his soul*»). ⁸⁰ Уайльд занял свою позицию проповедника эстетизма, для которого красота превыше морали, искусство выше реальности, а наслаждение — самое ценное в жизни.

Тем не менее, в глубинах его сознания, не умирают уроки его учителя Рескина, отождествлявшего «эстетически прекрасное» с «этически прекрасным» и видевшим в этических отклонениях отклонения от эстетического идеала.

Новое течение, эстетизм («*New aestheticism*»), появившееся как реакция на викторианство, развивалось по двум направлениям: во-первых, как бунт против викторианской чопорности и нравственности, а во-вторых, как протест против всего безобразного и уродливого, что таит в себе сама жизнь. Поначалу оба эти направления эстетизма развивались параллельно, но постепенно пропасть между ними возросла до такой степени, что полностью отделила одно течение от другого. Их уже ничто не могло объединить.

А. Ойяла выделяет два вида эстетизма: «художественный эстетизм» («*artistic aestheticism*»), который не выходит за рамки искусства и не касается жизни. Второй вид эстетизма он назвал «практическим эстетизмом» («*practical aestheticism*»), который провозглашает власть искусства над жизнью, пытается внести

⁷⁹ Поддубный О. Колесников Б. Оскар Уайльд / Избранное. — М., 1990. — С.361.

⁸⁰ Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. — Helsinki, 1955. — P.221.

красоту в жизнь и установить царство её на земле. В мировоззрении Уайльда противоречиво сочетаются оба направления. С одной стороны, движимый отрицательным отношением к английскому обществу своих дней, он считает, что искусство должно быть независимо от жизни, морали, политики, религии. С другой стороны, видит в нём идеал, в жизни неосуществимый, но всегда желанный и на неё таинственно воздействующий.

Характеризуя эпоху, В. В. Хорольский пишет: «Одной из примет британской культуры 1880–1890-х годов было распространение декадентских настроений. Как известно, декаданс распространился в Европе в конце прошлого века, когда романтическая апология Красоты переросла в болезненный культ искусства и искусственности, когда теоретики ‘чистого искусства’ (У. Пейтер, О. Уайльд) призвали своих сторонников в ‘башню из слоновой кости’, когда изысканность и богемный аморализм стали модой и образом жизни многих художников, не признающих чопорной морали света... В Англии декаданс имел особую, эстетическую, окраску... Порыв к экстравагантной красоте был реакцией на викторианскую этику и эстетику, когда от искусства требовалась ‘полезность’ с точки зрения ‘светской черни’». ⁸¹

Фраза «искусство для искусства» ⁸² стала девизом Оскара Уайльда; он боролся против реализма в искусстве, считая, что буквальное следование правде жизни привело искусство к упадку. Отвергая реалистические произведения как блёклые и бескрылые, Уайльд считал, что предпочтения достойны романтические, так как только в них есть место фантазии и воображению; в них нет скучных фактов и житейского опыта, а есть только красота и вдохновение. Поэтому задачу литературы, как и всякого искусства, Уайльд видел в том, чтобы доставлять удовольствие, заставляя стремиться к совершенству, которое доступно только искусству. Уайльд заявлял, что к искусству неприменимы категории «нравственное» – «безнравственное», поскольку «произведение может быть только хорошо или плохо написано».

⁸¹ Хорольский В. В. Поэзия Англии и Ирландии на рубеже 19–20 веков. Эстетизм поэзии позднего Сунберна и Оскара Уайльда. – Киев, 1991. С. 10.

⁸² «Art never expresses anything but itself». («The Decay of Lying»).

В книге «Эстетизм и Оскар Уайльд» А. Ойяла показывает, насколько глубоко эстетизм проник в жизнь и творчество Уайльда, как он стал его философией. По мнению исследователя, эстетизм возносит эстетические ценности на недостижимую высоту; они преобладают над всем остальным: и моральным, и материальным.

Новые веяния и в искусстве, и в критике расшатывали старые устои жизни и вызвали подъём новых дарований. Эстетический идеализм, убеждён А. Вольтинский, исследователь творчества Уайльда, «проложил себе дорогу во все сферы мышления и творчества. Произведения искусства отражают тот переворот, который совершается в мире наших сознательных убеждений».⁸³ Уайльд отмечал, что наше сознание не в состоянии объяснить человеческую сущность; это под силу только подсознательному и нас самих, чему способствует искусство и только искусство.⁸⁴

Он придавал огромное значение поэтическому вдохновению и считал его неподчинённым рациональному сознанию. А. Вольтинский писал по этому поводу: «По мере того, как философские понятия очищаются от грубой догматики материалистического... характера, свободнее проходит в искусство правда, скрытая в бессознательных глубинах человеческого духа. ...Искусство медленно, но верным шагом пробирается к своему назначению: передать все человеческие впечатления, то есть жизнь во всём богатстве её содержания, в свете той истины, которую мы — неведома и незаметно для самих себя — способны постичь внутренним инстинктом нашей идеальной природы, но которая подавляется в нас: разными ошибочными убеждениями и понятиями рассудка. Вместе с сознанием светлеет искусство, ...развиваются новые требования по отношению к искусству, создаются новые эстетические мерилы, новые приёмы анализа, новая критика».⁸⁵ Новый эстетизм был уже не просто реакцией на буржуазную цивилизацию; новый эстетизм становился стилем жизни.

⁸³ Вольтинский А. О статье Оскара Уайльда «The Decay of Lying» // Северный Вестник. Вып. № 12. отдел 1. — СПб., 1895. С.311.

⁸⁴ «It is Art, and Art only, that reveals us to ourselves.» (C.W.1194).

⁸⁵ Вольтинский А. О статье Оскара Уайльда «The Decay of Lying» // Северный Вестник. Вып. №12. отдел I. — СПб., 1895. — С.312.

В викторианскую литературу, пронизанную духом покорности и неукоснительного следования традициям, проникло влияние французских писателей-символистов, художественное credo которых основывалось на эмоциональности романтической образности, рождённой «анархическим» протестом против жесточайших норм капиталистической цивилизации.

В творчестве Оскара Уайльда явно ощущается влияние французской литературы, особенно Шарля Бодлера (1821–1867). У Бодлера его завораживала тема любви, смерти и красоты. К числу особенно им любимых принадлежало стихотворение «Музыка» с её контрастом между «океанской бурей музыки, швыряющей человека, как утлый корабль, и покоем отчаяния».⁸⁶ «До Бодлера классики преклонялись перед идеалом гармонии, а романтики признавали закон страстей. Никакая двойственность, ... никакие сомнения не нарушали строгого спокойствия классической поэзии и бурного экстаза романтиков. Явился Бодлер и создал новый мир... Бодлер чувствовал себя всегда чуждым всему окружающему».⁸⁷ Никто так ясно не видел зло и уродство жизни. ... Противовесом ненавистной ему действительности была для него его мечта, отрицающая действительность; отражение своей мечты в чувственном мире он видел в красоте, и красоту как знак, как символ нетленного, идеального Бодлер возвел в культ в жизни и в искусстве. Но для того, чтобы красота соответствовала его мечте, она должна была составлять как можно больший контраст действительности. Вот почему любовь ко всему искусственному и составляет основу дендизма, возведён-

⁸⁶ Элманн Р. Оскар Уайльд. – М.: 2000. – С.252.

⁸⁷ В «Цветах зла» целый раздел носит название «Сплин и Идеал» (оксюморон); ...«сплин» определяет его отношение к «старой» жизни, к посредственности, пошлости и узости мыслей и чувств; «идеал» – это его...мечта о воплощенной красоте...«идеал» в его творчестве – жизнь в мечте, противоположной действительности. Бодлер- предвозвестник современного мистицизма и эстетизма...Эти две крайности – сплин в отношении к жизни, идеал, осуществлённый в мечте –проникают собой творчество и жизнь Бодлера» (Венгерова З. Бодлер Ш. // Литературные заметки. – СПб., 1910. С.164–167.)

был в идеал. Денди в философском смысле слова, он отделил себя от толпы».⁸⁸ Уайльд восхищался Шарлем Бодлером, его порывом к экстравагантной красоте. Как и Бодлер, он был врагом всего посредственного и шаблонного, так же, как Бодлер, умел высоко ценить самобытность таланта, самобытность отношения художника к миру. Бунтарский дух французского эстетизма был также близок Уайльду благодаря преклонявшемуся перед ним Шейтеру.

В самой политической работе Уайльда «Душа человека при социализме» («*The Soul of Man Under Socialism*», 1891) проследивается неординарность, нетрадиционность взглядов Уайльда также на такой неоспоримый факт, что социализм и индивидуализм — две противоположности, две крайности. У него это одно и то же. Такое понимание противоречило распространённому в то время толкованию. Английские социалисты-фабианцы (среди них видное место занимал Б. Шоу) приветствовали социализм в марксистском понимании этого слова, как установление государственного контроля в стране; для них индивидуализм был противником социализма. Сторонники же «чистого» индивидуализма, наоборот, пропагандировали идею добровольных союзов в противовес (или как альтернативу) государственной собственности.

⁸⁸ «У него любовь к искусственному, искание ощущений, идущих в разрез со всеми нормальными вкусами и чувствами, сказывается не только в поэзии, но и в жизни...Инстинктивное влечение к необычному и искусственному, отвращение к простым чувствам.. сказывалось в его отношениях с женщинами...Красота для Бодлера — это то, что выходило из пределов обыденности (Там же. С.177)...Тайна дорога пессимисту-поэту: всё, что существует, кажется ему тленом; прекрасна лишь мечта, и знаком её является для него всё страшное. Всё искусственное, всё противоположное нормам жизни...(Там же. С.178). Он жаждал ощущений, углубляющих пропасть между действительностью и мечтой, и потому так остро чувствовал красоту, связанную с жестокостью, экстаз, связанный с омерзением (Там же. С.179)...Поэтому в красоте его пленяла не строгая правильность черт, а напротив того — всякое нарушение гармонии, всё привлекающее странностью, не успокаивающее, а тревожащее....В своём культе противоприродного он дошёл до воспевания всех уродств, всего, что является как бы вызовом природе...» (Там же. С.181).

Уайльд, как всегда, умудрился соединить несоединимое: социализм в его традиционном понимании с индивидуализмом, заявив в вышеупомянутом трактате, что истинный индивидуализм является ни чем иным, как высшей стадией социализма, наступающей с отменой частной собственности. Эта идея уже была однажды высказана Грантом Алленом в эссе «Индивидуализм и социализм» (*«Individualism and Socialism»*).⁸⁹ Уайльд подхватил и развил эту идею, добавив к ней стремление человека к самосовершенствованию как самую важную цель в жизни.

Политические идеи Уайльда, в сочетании с его антивикторианскими эстетическими взглядами вызвали беспокойство консервативной прессы (*«The Edinburgh Review»*, *«The National Observer»*), увидевшей в них проявление нетрадиционного направления в литературе. В 1880–1890-е годы английский эстетизм стал модой, представлявшей угрозу всему традиционному, общепринятому. Основой его считался утончённый индивидуализм — дендизм, «идеал которого свобода, то есть обособление от людей. Денди скрывается под маской, чтобы оттолкнуть людей, удивляя их несходством с ними».⁹⁰ Это вызывало не только недовольство, но вселяло страх перед объявившимися анархистами и новыми гедонистами, осмелившимися претендовать на роль наставников человечества.⁹¹

Такое понимание эстетизма не соответствовало его природе как движения, которое, не будучи изолированным от социально-исторической обстановки в стране, всё же не имело отношения ни к какому конкретному политическому направлению, но противостояло политике «вообще», отвергало её ради преклонения перед вневременным идеалом прекрасного.

⁸⁹ Grant Allen. *Individualism and Socialism / Contemporary Review*, 54. May, 1889.

⁹⁰ Венгерова З. Бодлер Ш. // Литературные Заметки. — СПб., 1910. — С.174.

⁹¹ Cf.: Hugh E.M. Stutfield, "Tommyrotics". 1890, Oxford University Press, 2000. — P. 121.



СКАЗКИ ОСКАРА УАЙЛЬДА НРАВСТВЕННОЕ ВЕЛИЧИЕ СТРАДАНИЯ

1. Уайльд и литературная сказка

Для того чтобы показать эстетико-философскую сущность контраста и парадокса в сказках Оскара Уайльда, необходимо, прежде всего, выяснить соотношение эстетических и этических взглядов Уайльда, а именно:

– каким образом сочетание эстетических и этических взглядов привело его к парадоксальному пониманию действительности;

– какое преломление получили взгляды писателя-парадоксалиста в сборниках «Счастливый Принц и другие сказки» и «Гранатовый домик»;

– какова роль логико-речевых и языковых парадоксов в сказках;

– как религиозные мотивы сказок помогли соединить эстетику и этику.

Эстетический подход к действительности часто приводил Уайльда к неприятию самой действительности, которая представлялась ему «гнетущей и унижительной»,⁹² грубым нарушением всяких эстетических норм, отвратительным нарушением всех понятий об эстетическом совершенстве. Для него «жизнь,

⁹² Оскар Уайльд. Замыслы. «Упадок Лжи» / под ред. Чуковско-го К. И. – СПб., 1912. С.164.

бедная, правдоподобная, неинтересная... есть, на самом-то деле, зеркало, а искусство – настоящая действительность».⁹³

Само по себе отрицание традиционного взгляда на первичность действительности, на отношение искусства к жизни идёт вразрез с общепринятым и является парадоксом: «Как это ни кажется парадоксальным, – а парадоксы всегда опасны, – но справедливо, однако, что жизнь больше подражает искусству, нежели искусство подражает жизни... Жизнь – единственный, талантливый ученик искусства».⁹⁴ Человеческую природу Уайльд называл «ужасным всемирным явлением», а от литературы требовал «самобытности, красоты, воображения».⁹⁵

Эстетические искания Уайльда отражали, как уже говорилось, и особенности его личности, его гордости, независимости, внутренней раздвоенности, постоянного стремления к совершенству и склонности к саморазрушению. Внутренняя противоречивость Уайльда отразилась в его парадоксальном складе мышления и контрастном понимании жизни. Уайльд выбрал контраст как форму изображения противоречивой действительности, а парадокс как «ключ» к её пониманию и, в то же время, как «оружие» борьбы с ней.

Сталкивая крайности, сочетая несочетаемое, Уайльд по-своему воплощает теорию эстетизма в собственном творчестве. Он разрешает противоречия с помощью парадоксов, показывая нам, что крайности имеют право на существование, и утверждает вслед за Блейком, чьим творчеством он всегда восхищался, что «без крайностей нет прогресса».⁹⁶ Истина, по мнению Уайльда, субъективна.

Уайльд мечтал о том, чтобы действительность соответствовала законам искусства. Однако утверждение превосходства искусства над жизнью привело к парадоксу, который заключает-

⁹³ Оскар Уайльд. Замыслы. «Упадок Лжи» / под ред. Чуковско-го К. И. – СПб., 1912. С.174.

⁹⁴ Там же. С.175–176.

⁹⁵ Там же. С. 164–165.

⁹⁶ «Without contraries is no progression» (Blake W. «The Marriage of Heaven and Hell» // Complete Writings, ed. by Geoffrey Keynes. – London: Oxford University Press, 1966. – P.149).

ся в том, что Уайльд стремился наполнить отвлечённое понятие красоты жизненным содержанием. Жизнь, однако, настолько уродлива, настолько полна противоречий и несовершенна, что спасти её может только тот, кто прошёл нелёгкий путь от страдания к совершенству, и таким образом возвысился до истинной красоты. И задача искусства состоит в том, чтобы страдания, названные жизнью, облагородить красотой, получив в результате возможность сострадать; способность к состраданию открывает путь к самосовершенствованию. Искусство (красота) предлагает жизни руку помощи, предлагая испытать сочувствие к страждущим и, таким образом, достичь совершенства. Так должно быть. Если этого не происходит, всё рушится и гибнет.

Своё восприятие действительности Уайльд передаёт с помощью контрастного изображения – метода романтиков. Как и они, Уайльд скорбит о несовершенстве мира; как и они, он хотел бы увидеть действительность такой же прекрасной, как искусство, которое возникает как явление, способное реально преобразовать жизнь. Уайльд с восторгом отзывался о Китсе, отличавшемся той «"страстной человечностью", которая служит основой поэзии».⁹⁷

В стихотворении «Могила Китса» Уайльд придаёт ему черты Святого Себастьяна:⁹⁸

Он – мученик, сражённый слишком рано,
Похожий красотой на Себастьяна.

От романтизма идёт и антиреалистическая линия в творчестве писателя. Уайльд отвергает реализм как метод («*As a method, realism is a complete failure*»),⁹⁹ как простую констатацию фактов. Он считал, что понятие «факт» часто поддаётся ко-

⁹⁷ Эллманн Р. Оскар Уайльд. М.: 2000. С.62.

⁹⁸ Стихотворение с прозаическим пояснением: «Стоя подле убогой могилы этого божественного мальчика я думал о нём как о безвременно убитом Священнослужителе Красоты; и тут перед моими глазами встал виденный мной в Генуе святой Себастьян работы Гвидо Рени (Эллманн Р. Оскар Уайльд. – М.: 2000. С.97).

⁹⁹ «*The Decay of Lying*» (1889). Complete Works of Oscar Wilde. – Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. – P.1080.

рыстной интерпретации, что англичане, в частности, используют понятие «факт» для оправдания своей власти в Ирландии. Между тем, с точки зрения ирландцев, исторические факты, фигурирующие в английской публицистике, — не что иное, как расовые и религиозные предрассудки. Недаром в эссе «Упадок лжи» Уайльд хвалит своего любимого писателя Томаса Карлейля (1795—1881) за то, что он в «Истории французской революции» (*«History of the French Revolution»*) относится к фактам, как тому и подобает: либо не выпячивает их, либо вообще не упоминает о них в силу того, что, они ничего, кроме скуки, не вызывают: «...in the works of our own Carlyle, whose French Revolution is one of the most morally fascinating historical novels ever written, facts are either kept in their proper subordinate position, or else entirely excluded on the general ground of dullness».¹⁰⁰ К тому же, Уайльд всегда полагал, что реализм вызван скорее отсутствием воображения, — характерной, по его мнению, чертой англо-саксонской расы.

Уайльд считал, что ирландцы, в отличие от англичан, настоящие романтики с врождённым чувством прекрасного. Повышенная чувствительность, присущая им, сказывается во всём, прежде всего в их отношении к прошлому. Стремление освободиться от иноземного владычества (от господства Англии) обретало особенное значение в Ирландии, вызывало желание вернуться к родным корням, к раннему выражению ирландского духа: сказкам, легендам. Это привело в Ирландии к культуре всего национального и, в частности, к культуре фольклора. Ирландский фольклор с его специфическими особенностями, отличающими его от фольклора других стран, оказал значительное влияние на всё творчество Уайльда, несмотря на то, что он так рано покинул свою родину.

Волшебная, сказочная стихия жила во всём его творчестве, в его помыслах и чувствах. Уайльд вырос в обстановке трепетного внимания к фольклору. Его мать, писательница, была страстной собирательницей произведений народного творчества. Он жил в мире ирландских сказок, легенд и саг. Уайльд досконально знал

¹⁰⁰ «The Decay of Lying» (1889). Complete Works of Oscar Wilde. — Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. P.1080.

работы всех ирландских собирателей фольклора – Томаса Крофтона, Уильяма Карлтона, Патрика Кеннеди, Уильяма Йейтса и других. Особое значение для него имела книга матери «Древние легенды», изданная под псевдонимом «Сперанца».

Выше её он ценил только первую книгу Йейтса (1865–1939) «Волшебные и народные сказания ирландских крестьян» и откликнулся на неё восторженной обширной рецензией. Для Уайльда важным оказалось сочетание двух понятий – «волшебные» и «народные»; первое место он отдал «волшебным». Уайльду было дорого у Йейтса желание поставить искусство выше жизни, стремление к красоте и гармонии личности, которую он противопоставлял буржуазной пошлости. Ирландцам, считал он, чужд прагматизм и жестокость, им свойственна детская чистота и наивность, унаследованная ими от кельтов. Грусть и усмешка сочетаются в легендах и сказках. Трагическое органически соседствует с комическим. Эти черты соответствовали парадоксальности мышления Уайльда, субъективности его восприятия.

Уайльд «расставлял капканы» в виде парадоксов не только поддавшись искушению обострить и уточнить стёртые истины, но и для того, чтобы отразить социальные, религиозные и философские противоречия современной ему жизни. Он считал, что «чем богаче произведение искусства, тем оно многозначнее, что не существует однозначных ответов; их множество. Заслуживает жалости та книга, о которой мнения критиков сошлись бы» (*«the richer the work of art the more diverse are the true interpretations. I pity that book on which critics are agreed»*).¹⁰¹ Уайльд так прокомментировал сказку «Соловей и Роза» (*«The Nightingale and the Rose»*) в письме к читателям в мае 1888 года: «'Соловей и Роза' отличается сложностью... Мне нравится, когда сказка несёт множество смыслов и значений, потому что мне дороже всего форма, а не содержание. Когда я начинал писать сказку, я не задумывался над содержанием; я всеми силами старался придать очарование форме, скрывающей множество тайн и разгадок» (*«'The Nightingale and the Rose' is the most elaborate... I like to fancy that there may be many meanings*

¹⁰¹ Letters. 1962. – P.373.2 Letter to Thomas Hutchinson, 7 May, 1888, Letters. – C.218.

*in the tale, for in writing it I did not start with an idea and clothed it in form, but began with a form and strove to make it beautiful enough to have many secrets and many answers»).*¹⁰³

Отрицательное отношение Уайльда к плоскому реализму, лишённому творческого воображения и с точностью копирующего неприглядную действительность, определяет уход его в мир сказки, в котором всё пронизано духом прекрасного, а само происходящее иллюзорно.¹⁰³

Сказка – один из способов сражения Уайльда с убожеством; поэтому сказочное начало присутствует в большей части его повествовательной прозы. Именно сказки позволили Уайльду взглянуть на реальный мир глазами поборника фантазии. Ум писателя или художника – материален. Следовательно, материальны его фантазии. Так понимает Уайльд реальность прекрасного мира, созданного писательским воображением. «Искусство берёт кусок жизни и пересоздаёт её, фантазирует, грезит» (*«Art takes life as part of her rough material, recreates it,... invents, imagines, dreams...»*),¹⁰⁴ пишет он в «Упадке лжи». Именно фантазия, художественный вымысел – другая сторона реальности. Обращение Уайльда к сказке оказалось существенной частью его общего мировоззрения.

Согласно принятому определению, «сказка – преимущественно прозаический художественный устный рассказ фантастического, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел.... Можно выделить наиболее характерные группы сказок: это сказки о животных, волшебные сказки, авантюрные и бытовые.... Можно назвать ещё популярные, особенно в детской среде... сказки – перевёртыши. Лучшие сборники сказок отдельных народов вошли в сокровищницу мировой литературы и неоднократно переводились на десятки языков: сборник восточных сказок «Тысяча и одна ночь», немецких, составленных братьями Гримм, русских, составленных А. Н. Афанасьевым, и другие. Наряду со сказками, созданными коллективным творчеством

¹⁰³ См. об этом: Бердяев Н. Творчество и красота. Искусство и теургия. М., 2002. С.209.

¹⁰⁴ «The Decay of Lying». Complete Works of Oscar Wilde. – Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. – P. 1078.

природа, широко вошли в круг чтения детей всего мира литературные сказки».¹⁰⁵

Л. Ю. Брауде даёт такое определение литературной сказки: Литературная сказка – авторское художественное прозаическое или поэтическое произведение, преимущественно фантастическое, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, помогает характеризовать персонажей».¹⁰⁶ Но далее автор оговаривается, что не может быть универсального определения литературной сказки, потому что её «содержание и направление варьируется даже в рамках творчества одного и того же писателя».¹⁰⁷ Однако чтобы сказка оставалась сказкой, необходимо использование каких-либо элементов народной сказки, которые, конечно же, могут по-разному интерпретироваться авторами.

Народная сказка – очень древний жанр: он представляет собой попытку осмыслить отношения человека и природы, выразить нравственные нормы отношений между людьми, найти закономерности природных и общественных явлений. Народные сказки потому так и называются, что созданы самим народом и затрагиваются в них проблемы, близкие простым людям. Самое обычное деление народных сказок, закреплённое учебниками, каталогами, изданиями сказок, есть деление на сказки о животных и волшебные сказки, но оно подвергается критике многих ученых.

Существует несколько подвидов «волшебной» сказки, один из которых соотносится главным образом не с фольклором, а с литературой нового времени. Но одно условие волшебной сказки должно быть соблюдено: сверхъестественные элементы выполняют вполне определённую сюжетную функцию. Таким об-

¹⁰⁵ Словарь литературоведческих терминов под редакцией Тимофеева Л. И. и Тураева С. В. М., 1974. – С.356–357.

¹⁰⁶ Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» / Известия АН СССР, серия литературы и языка. – М., 1977. – Том 3. – №3. – С.236.

¹⁰⁷ Там же.

разом, определение «волшебная» приложимо как к народной, так и к литературной сказке.

В. Я. Пропп пишет, что он «стал изучать... сказки с точки зрения того, что в сказке вообще делают персонажи». ¹⁰⁸ Поэтому он изучал сказку с точки зрения её структуры, так как «изучение формальных закономерностей предопределяет изучение закономерностей исторических». ¹⁰⁹

В сущности, все сказки говорят об одном и том же, хотя и по-разному. Для того чтобы разграничить сказки, надо смотреть не что, а в первую очередь, как они изображают действительность, и только после этого возникает вопрос о теме, о том, какую область человеческих отношений отражает сказка. «Основным критерием разграничения волшебных и бытовых сказок должен стать принцип видения мира, принцип мировоззренческий», ¹¹⁰ но характер борьбы в бытовой и волшебной сказке разный, как и мораль этих сказок тоже разная. Получается, что сказки отличаются не функциями, которые выполняют персонажи, а приёмами изображения действительности.

Народная сказка не касается вечных вопросов бытия, смерти, бессмертия; она имеет дело с конкретными событиями, фактами, она «сужает» тему, делает её частной. Литературная сказка, наоборот, пытается проблему обобщить. В сказках Уайльда такая обобщенность подчеркивается именами персонажей: Студент, Соловей. Рыбак, Душа, Ласточка. Известно, что имена нарицательные, ставшие именами собственными, приобретают собирательное значение.

В народной сказке не найти подробного описания картин непосильного труда и жестокости. Уайльд же намеренно использует такой приём, чтобы подчеркнуть контраст между бедностью и богатством, настоящей и мнимой любовью или дружбой. В сказке «Молодой Король» («*The Young King*») описание непосильного труда подневольных людей контрастирует с роскошью и богатством того, на кого они трудятся: «Когда ныряльщик вынырнул в последний раз... он тут же рухнул на палубу и из носа его и ушей алым потоком хлынула кровь... Хозя-

¹⁰⁸ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – М., 1969. – С.136.

¹⁰⁹ Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969.

он ныряльщик взял жемчужину, которая будет украшать скипетр молодого короля» (*«Then the diver came up for the last time... and as he fell upon the deck the blood gushed from his ears and nostrils... And the vaster of the galley took the pearl... It shall be for the scepter of the young king»*).¹¹¹

В народной сказке человек обычно понимает язык животных или растений. Герои сказок Уайльда не понимают разговор птиц, зверей, цветов. Студент не понимал, о чём поёт Соловей: *«...he could not understand what the Nightingale was saying to him»*.¹¹² Птицы любили, но не понимали язык безобразного Карлика: *«They did not understand a single word of what he was saying»*. Уайльд сразу же комментирует подобное явление в свойственной ему парадоксальной манере, возможной только в авторской сказке: *«...но это не имело большого значения, потому что они (птицы), склонив голову набок, слушали его очень внимательно и с умным видом, а это почти то же самое, что понимать, только намного проще»* (*«...but that made no matter, for they put their heads on one side, and looked wise, which is quite as good as understanding a thing, and very much easier»*).¹¹³

В литературной сказке оказывается возможным гротескное сосуществование фантастического с реальным – сосуществование, как правило, не преследующее сатирической цели: «Ящерицы, по природе своей склонные к философствованию, любили целыми часами сидеть, погружившись в размышления, особенно если нечего было делать...» (*«The Lizards were extremely philosophical by nature, and often sat thinking for hours and hours together, when there was nothing else to do»*).¹¹⁴

В сказках Уайльда на каждом шагу фантастическое сосуществует с бытовой конкретикой. Так, в сказке «Великан-эгоист» (*«The Selfish Giant»*), «когда местные жители шли в двенадцать

¹¹⁰ Вавилова М. А. Русская бытовая сказка. – Вологда, 1984. – С.11.

¹¹¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. – Moscow Progress Publishers, 1979. – P.98.

¹¹² Ibid. P.43.

¹¹³ Ibid. P.122.

¹¹⁴ Ibid.

часов на рынок, перед ними предстало поразительное зрелище: Великан играл с детьми в своём саду... (*«And when the people were going to market at twelve o' clock they found the Giant playing with the children...»*).¹¹⁵ Бытовое понятие «рынок» соседствует со сказочным персонажем Великаном. Подобная конкретность, которая была бы невозможна в народной сказке, легко уживается с фантазией в сказке литературной. В переплетении обыденного и фантастического выразилось представление о двойственности бытия в рамках романтического искусства.¹¹⁶ Суть всех методов раздвоения мира – раскрытие неорганичности бытия, художественное выражение противоречивости жизни, боли от её внутренней ущербности и несовершенства. Гармония грубой действительности и возвышенных стремлений невозможна, и это является одним из главных источников зла.

Принц из сказки «Счастливый Принц» (*«The Happy Prince»*) провёл жизнь во дворце Сан-Суси в роскоши и великолепии, забываясь только о собственном наслаждении: «Мне было неведомо, что такое слёзы, ибо жил я в то время во Дворце Блаженства, куда никогда не допускались ни грусть, ни печаль» (*«...I didn't know what tears were, for I lived in the Palace of Sans-Souci, where sorrow is not allowed to enter...»*).¹¹⁷ Такова реальная действительность.

Фантастическая жизнь Принца начинается после его смерти, когда его воздвигли над городом в виде великолепной статуи – произведения искусства. Фантастическое парадоксальным образом помогает Принцу увидеть реальное, увидеть, что есть богатые и бедные, ощутить социальный контраст, который лежит в основе реальной жизни: «Мне видны все ужасы и бедст-

¹¹⁵ Вавилова М. А. Русская бытовая сказка. – Вологда, 1984. Р.51.

¹¹⁶ В рассказах Тика и Гофмана два мира – реальный и фантастический – образуют мир единый, но раздвоенный, полный внутреннего брожения, неустойчивости, беспокойства. И чем точнее и прозаичнее изображены обыденные бытовые детали, тем более острым и волнующим кажется их сочетание с нереальным, тем более зыбкими оказываются представления о самой реальности.

¹¹⁷ Fairy Tales by Oscar Wilde. – Moscow Progress Publishers, 1979. – P.303

они, творящиеся в моём городе... и я не могу сдерживать слёз» («I can see all the ugliness and all the misery of my city,...and I cannot choose but weep...»).¹¹⁸

Оригинальный и острый композиционный прием, создающий «мультиплановость» повествования, вырастает из раскола действительности и идеала, художественно подчеркивая их несовместимость. Следствием этого являются трагические финалы сказок Уайльда (погибает маленький Ганс, разбивается оловянное сердце Принца, умирает Великан – эгоист, гибнет Красная Роза под колёсами телеги, умирает Ласточка, разрывается благородное сердце Карлика). Таким образом, в литературной сказке «счастливиный конец» вовсе не обязателен. Литературные сказки Уайльда заставляют задуматься над смыслом бытия, они глубоко философичны; центральным в них остаётся состояние героя, живое в динамике, когда акцент делается на изменениях в его внутреннем складе и его отношений с окружающим миром. Особенно это относится к героям второго сборника.

Однако в литературную сказку обязательно должны быть введены элементы сказки народной, и Уайльд часто пользуется этим приёмом: троекратное повторение (три сна снятся Королю в «Молитвом Короле», три раза приходила и звала Рыбака Душа в «Рыбачке и его Душе»). Иногда для выполнения какого-нибудь обещания в народной сказке нужно выполнить определённое задание. Этот элемент использует и Уайльд в сказке «Соловей и Роза» («*The Nightingale and the Rose*»): «Если ты хочешь получить красную розу, – молвил Розовый Куст, – ты должен сам создать её из звуков песни при лунном сиянии, и ты должен обогреть её кровью сердца» («*If you want a red rose, said the Tree, you must build it out of music by moonlight, and stain it with your own heart's – blood*»).¹¹⁹

Даже образ карлика, в котором мудрость сочетается с детской наивностью и добротой, Уайльд тоже заимствовал из народного творчества, и в сказке «День рождения Инфанта» («*The Birthday of the Infanta*») Уайльд показывает Карлика, который

¹¹⁸ Fairy Tales by Oscar Wilde. – Moscow Progress Publishers, 1979. – P.42.

¹¹⁹ Ibid. P.42.

верит, что всё вокруг него – добро: «В птицах и ящерицах он души не чаял, а цветы считал самыми лучшими творениями на земле – разумеется, после Инфанта...и в ту страшную зиму, когда на кустах и деревьях нельзя было найти ни единой ягоды, ... он не бросил в беде своих пернатых друзей, не забывая оставлять им крошки от своего куска чёрного хлеба и всегда деля с ними завтрак, каким бы скудным он ни был» (*«He liked the birds and the lizards immensely, and thought that the flowers were the most marvelous things in the world, except of course the Infanta...and during that terribly bitter winter, when there were no berries on the trees,... he had never once forgotten them, but had always given them crumbs out of his little hunch of black bread, and divided with them whatever poor breakfast he had»*).¹²⁰

По справедливому замечанию З. Венгеровой, все сказки: и народные, и литературные, – должны говорить нам «о том, что спит в наших душах, среди интересов, радостей и печалей наших будней, и что просыпается и сознаёт себя, когда мы начинаем слушать наши желания. В наше время явились новые сказочники, сочетающие потребность жизненной правды, непримиримого реализма, с желанием внутреннего чуда, то есть откровения исключительно в области духа... Творчество этих сказочников преобразует кажущуюся будничность, раскрывает чудо каждой живой души в её глубоких переживаниях, – и это чудесное, превращающее простую жизнь в сказку, приемлемо и отрадно для нас».¹²¹

Предшественниками Уайльда в области литературной сказки и зачинателями этого жанра можно смело назвать Шарля Перро, братьев Гримм и Ганса Христиана Андерсена. С одной стороны, эти авторы стремились максимально приблизить свои сказки к народным, с другой – так или иначе вносили своё, индивидуальное, неповторимое, что и позволило называть их сказки литературными.

Первым на поприще литературной сказки выступил французский поэт и критик, Шарль Перро (1628–1703). Всемирно изве-

¹²⁰ Fairy Tales by Oscar Wilde. – Moscow Progress Publishers, 1979. – P.121 – 128.

¹²¹ Венгерова З. Литературные характеристики. Оскар Уайльд. – СПб: Книгоиздательство Винеке, 1897. – С. 61.

таны его «Сказки моей матушки Гусыни...» (1697г.): «Кот в сапогах», «Золушка», «Синяя Борода». Автор хотел сделать народные сказки интересными для «высшего общества», ввести их чтение в аристократические салоны. Это повлияло на манеру рассказа, на иронический характер отдельных деталей и «нравовещаний», которыми Перро заканчивает каждую сказку. В сказке «Кот в сапогах» автор говорит, что «Маркиз Карабас был строен и красив. В королевском платье он стал ещё красивее, и молодая принцесса сразу же влюбилась в него» и в заключение: «После этого (свадьбы маркиза) Кот стал важной особой и уже больше не ловил мышей, — разве только иногда, для развлечения».¹²²

Поворотным для сказковедения моментом были 1812–1815г.г., когда вышли в свет «Детские и семейные сказки» братьев Grimm: Якоба (1785–1863) и Вильгельма (1786–1859). С этого времени понятие «сказка» прочно закрепилось за сказкой народной, точнее за её записями, сделанными братьями Grimm. Первоначально они стремились сохранить сказку в той первоизданности, в какой её записывали, но впоследствии вынуждены были нередко отказываться от этого принципа. Несмотря на использование в сказках тех черт, которые братья Grimm считали особенностью народных сказок, в их творчестве сказка стала литературным жанром, в котором сочетание волшебного и обыденного неизбежно. В сказке «Молодой великан», например, сын простого крестьянина становится великаном, который работает то у кузнеца, то у помещика. А солдат из сказки «Синяя свечка», прикурив от синего огонька, встречается с волшебником — маленьким чёрным человечком, который помогает ему отправить в суд ведьму и наказать короля.

Исследователь творчества Ганса Христиана Андерсена (1805–1875), одного из непосредственных предшественников Уайльда-сказочника, замечает, что в некоторых сказках датского писателя волшебные фигуры отдельных героев приобретают...бытовой жизненный характер. Сам Андерсен дал такое определение литературной сказке: «Сказочная поэзия — обширнейшее царство, которое простирается от сочавшихся кровью могил

¹²² Перро Ш. Волшебные сказки, 1988. С.12,13.

древности до наивного детского альбома. Она охватывает и народное творчество, и литературные произведения, она является представителем поэзии всех видов, и мастер, овладевший этим жанром поэзии, должен уметь вложить в него трагическое, комическое, наивное, ироническое и юмористическое...».¹²³

Как и у его великих предшественников, у Уайльда юмористические акценты подчинены общему замыслу. «Замечательная Ракета» («*The Remarkable Rocket*») построена на комическом эффекте: чванливая и самовлюбленная Ракета, возомнившая о себе слишком много, так и не загоревшись, шлёпается в лужу. Это своеобразный двойник андерсеновской штопальной иглы.¹²⁴ Название сказки «Преданный друг» («*The Devoted Friend*») имеет как будто бы две проекции: серьёзную, если иметь в виду Ганса, жившего по законам дружбы, и ироническую, если иметь в виду Мельника, разглагольствующего о дружбе: «Да, богатый Мельник был самым преданным другом маленького Ганса, и летом, когда в саду Ганса созревали спелые сливы и вишни, Мельник, каждый день, проходя мимо, набивал ими свои карманы» («*Indeed, so devoted was the rich Miller to little Hans, that he would never go by his garden without...filling his pockets with plums and cherries if it was the fruit season*»).¹²⁵

Литературная сказка — явление универсальное; в ней автор по-своему перерабатывает народную мудрость, придавая ей блестящую форму, юмористические акценты помогают создать своеобразную окраску внутреннего мира сказок, что вписывается в традицию литературной сказки.

¹²³ Воспитание сказкой: Методические рекомендации по работе с литературной сказкой в школе и библиотеке. — М., 1987. — С.12.

¹²⁴ Давно замечены в сказках Уайльда сюжетные реминисценции из сказок Андерсена. (Например, сказка «Рыбак и его Душа», в фабульном аспекте связана и с «Тенью», и с «Русалочкой» Г. Х. Андерсена. Но даже, используя чужой сюжет, Уайльд остаётся самим собой: история любви русалки к человеку превратилась у него в гимн всепобеждающей любви человека к прекрасной морской деве. Русалочка у Андерсена хочет обрести душу, чтобы уподобиться человеку. Рыбак у Уайльда стремится опуститься на дно морское и прогоняет душу. Душа превращается в его врага. Она мешая его любви.)

¹²⁵ *Fairy Tales by Oscar Wilde*. Moscow Progress Publishers, 1979. P.55.

В первом авторам литературной сказки на английском языке условно относят Роберта Саути (1774–1843) с его обработкой известных «Трёх медведей» («*The Three Bears*»), Джона Рескина (1819–1900), автора «Короля золотой реки» («*The King of the Golden River*»), и Уильяма Роско (1833–1915), написавшего «Бал бабочек и пир кузнечиков» («*Butterflies' Ball and Grasshoppers' Ball*»).

Наибольший расцвет жанра достигнут в произведениях Редьярда Киплинга (1865–1936) «Книги джунглей» («*Jungle Books*»), «Простые рассказы» («*Just So Stories*») и Кеннета Грэма (1859–1932) «Ветер в ивах» («*The Wind in the Willows*»).

В 1865 году Льюис Кэрролл издал свою сказку «для детей маленьких и больших», которая называлась «Приключения Алисы в стране чудес» («*Alice's Adventures in Wonderland*»). Эта сказка стала вехой в жанре литературной сказки. «Алиса в стране чудес» представляет собой очень сложную и своеобразную фантастическую повесть, где всё перевернуто и вывернуто наизнанку. Контраст между невероятностью ситуации и психологически выверенной конкретностью переживаний составляет у Кэрролла характерный эффект. Переживания Алисы вполне реальны: «Падая вниз (в колодезь), она (Алиса) успела схватить с полки банку, на которой было написано 'Апельсиновый Джем' (который она обычно ела за завтраком), однако, к её великому сожалению, банка оказалась пустой» («*She took down a jar from one of the shelves as she passed; it was labelled 'Orange Marmalade', but to her great disappointment it was empty...*»)¹²⁶ Кэрролл очень тонко пользуется приёмом достоверной детали, переплетая фантастические приключения Алисы с реалистическими подробностями из её «прежней земной жизни».¹²⁷

Сделаны многочисленные попытки интерпретации и толкования этой оригинальной сказки. Одни, например, видят в приключениях Алисы отражение религиозной борьбы в викторианской Англии. Другие пытаются дать книге последовательно фрейдистское объяснение, а третьи призывают не относиться

¹²⁶ Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland*. – Moscow Progress Publishers, 1970. – P.38.

¹²⁷ Ibid. P.184.

к «Алисе» чересчур серьезно: действительно, само повествование приобретает сатирический оттенок, выставляя напоказ разного рода глупости и «бессмыслицы»: пустота светской беседы, томительная рутина домашней жизни англичан, чванство лакеев — всё лишено смысла, и невозможно понять, почему именно так, а не иначе. Но главное заключается в том, что в рассказе о стране чудес, мир показан как бы сквозь призму детской психологии, в котором простодушие ребёнка, несовместимое с обывательской практической жизнью, противопоставляется принятым общественным установлениям.

Психология ребёнка приобретала в искусстве особое значение, идеализация детского сознания всё больше становилась одной из излюбленных форм отражения жизни.

Книги для детей Джорджа Макдональда «Откуда дует северный ветер» («*At the Back of the North Wind*», 1871) и «Принцесса и гоблин» («*The Princess and the Goblin*», 1872) берут начало из религиозных традиций кельтов и немецких романтиков. Как известно, во многих произведениях Эрнста Теодора Гофмана (1776—1822) исход конфликта является выражением именно мечты об осуществимости романтического идеала. В «Крошке Цахесе» в фантастической форме раскрывается присвоение чужого труда, основанного на власти золота. Но злые чары золотых волос Цахеса уничтожаются волшебными силами добра. Подобное разрешение конфликта не соответствует правде жестокой действительности, основанной на власти золота. В итоге у романтиков прекрасная мечта отодвигает на второй план жизненную правду и возводится в идеал.

Ещё одной фигурой, сыгравшей немалую роль в возрождении сказочного жанра стал Эндрю Лэнг (1844—1912), чья шотландская сказка («*The Gold of Fairnilee*», 1888) послужила началом целой серии сказок, первой среди которых стала «Голубая книга сказок» («*The Blue Fairy Book*», 1889). Лэнг в своей статье «Река современности» («*The Contemporary River*», 1886) отстаивал мнение о том, что современные романтические сказки и приключенческие рассказы являются — «лекарством от опасной болезни под названием реализм».¹²⁸

¹²⁸ «a healthy antidote to the morbid and unmanly tendencies of realism» (A. Lang. Realism and Romance. Contemporary review, 1886.)

2. «Счастливый Принц и другие сказки»

Уайльд обратился к жанру литературной сказки не сразу. Путь к сказкам был непрост. Работе над ними предшествовали поездки в Америку с лекциями «О возрождении английского искусства» («*The English Renaissance of Art*», 1882); надо отметить, что Уайльд выступил в роли истинного эстета; подчеркнуто эфеммерны были его бриджи, чёрные шёлковые чулки, соответствующая причёска, в руках либо подсолнух – олицетворение нарцисса, либо зелёная гвоздика¹²⁹ на груди как символ «чистого искусства». Во всех своих лекциях Уайльд проповедовал стремление к совершенству и совершенству. Лекции имели успех.

Потом в Лондоне, уже в роли «профессора эстетизма», испытывая влияние французских символистов Бодлера и Гюте, Уайльд в своих прекрасных продолжает развивать свои эстетические воззрения: в 1885 году появляется его трактат по искусству «Исторический костюм Шекспира» («*Shakespeare Stage Costume*»), который позже получил название «Истина масок» («*The Truth of Masks*»).

В «Истине масок» маска порой говорит нам больше, нежели слово. Уайльд смотрит на Шекспира глазами художника XIX века, и действительно себя чувствует только тот, кто умеет вовремя надеть маску, сняв которую снова ощущает себя словно обнаженным, уязвимым, уязвимым для всего и для всех. «Костюмы – маски Шекспира помогают соединить в одном представлении 'иллюзию действительной жизни с чудесами ирреального мира'... На протяжении своей недолгой жизни Уайльду довелось испытать всё: и конфликт с миром, и конфликт с самим собой, перебрал и перепрошивав уйму масок». ¹³⁰ Для него и жизнь, и искусство были

¹²⁹ Эллманн Р. пишет, что зелёная гвоздика, которую Уайльд носил на груди, была предвосхищена замечанием Уайльда о Томасе Уэйнрайте, перос его эссе «Кисть, перо и отравы» (1889г.): «К числу «своеобразных пристрастий Уэйнрайта принадлежала 'странная приверженность к зелёному цвету, которая всегда свидетельствует о развитых художественных наклонностях, когда она свойственна индивиду, и считается знаком духовной анемии, а то и просто упадка морали, когда её выказывает целый народ». (Эллманн Р. Оскар Уайльд. – М., 2000. С.343).

¹³⁰ Образцова Н. Волшебник или шут? – СПб., 2001. – С.63.

игрой, где у каждого своя маска, за которой легко скрыть своё истинное лицо и абстрагироваться от происходящего. Сам он часто пользовался этим приёмом, чтобы спрятать лицо от суровой правды жизни и остаться созерцателем собственной судьбы. Его маска позёра и эстета ассоциировалась с непростым миром внутренней раздвоенности, парадоксальности и смены настроений. Эту же маску он стремился «надеть» и на романтическую литературу, перенести её в мир волшебной сказки.

Взгляды, отраженные в трактате были парадоксальны, так как не соответствовали традиционным. Однако Уайльда это не смущало, и он решил найти ту форму, в которой смог бы отразить «современную ему жизнь, далёкую от действительности» (*to mirror modern life in a form remote from reality – to deal with modern problems in a mode that is ideal and not imitative*),¹³¹ передать реальное в ирреальном, претворив, таким образом, свою мечту «показать жизнь в условиях искусства». Для него мир искусства не только реален, но и достоин большего внимания, чем уродливая жизнь. В сказке «Счастливый Принц» Уайльд выражает своё отношение к искусству, которое выше природы: «Рубин мой будет краснее алых роз, а сапфир голубее полуденного моря» (*«The ruby shall be redder than a red rose, and the sapphire shall be as blue as the great sea...»*).¹³²

«Подлинное же искусство, — считает Уайльд, — обладает величественной силой, даже более великой, нежели жизнь...Его образы реальнее живых людей. Ему принадлежат великие прототипы, и только их незаконченными копиями являются существующие предметы». ¹³³ Таким образом, искусство, по мнению Уайльда, выше жизни, потому, что оно создаёт такие прекрасные миры, которые жизнь не способна породить и которые являются плодом воображения художника, между тем как «...природа означает простой естественный инстинкт, в противоположность сознательной культуре». ¹³⁴ Задачу художника Уайльд видел в изображении

¹³¹ Letter to Amelia Rives Chanler, 1889.

¹³² Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 35.

¹³³ Уайльд Оскар. Полн. собр. соч. в 3 т. С. 174

¹³⁴ Там же. С. 168.

реального, в превращении скучной реальности в сказку, в которой открывался простор воображению, делая возможным сочетание несочетаемого: мечты и действительности.

В произведениях Уайльда прочно закрепилось наименование «волшебные сказки», потому что в них имеются все необходимые атрибуты этого жанра: принцы и принцессы, короли и королевы, волшебство и чудеса. Однако парадоксальная сущность таланта художника проявилась в своеобразии поэтики его сказок. Он главничав свой первый сборник «Счастливый Принц и другие сказки» (*«The Happy Prince and Other Tales», 1888*). Сам Уайльд слово «сказки» не включал в название: «tales» означает «сказки», «история»; и в письмах Уайльд не называл свои произведения сказками.¹³⁵ Он называл их «сборником коротких рассказов» (*«a collection of short stories»*),¹³⁶ «этюдами в прозе» (*«some studies in prose»*),¹³⁷ которые «были написаны ... для детей от восемнадцати до восьмидесяти» (*«...written...for childlike people from eighteen to eighty»*).¹³⁸ Этим Уайльд объединил читателей всех возрастов, потому что проблемы, затронутые в сказках, вполне взрослые и реальные. В первый сборник вошли пять рассказов: «Счастливый Принц», «Соловей и Роза», «Великан-эгоист», «Преданный друг» и «Замечательная Ракета».

Уайльд был не единственным писателем-сказочником, который осмелился видоизменить и разрушить традиционные рамки волшебной сказки. Парадоксами пользовался и Л. Кэрролл (*«Alice's Adventures in Wonderland»*), и У. М. Теккерей (*«The Head and the Ring»*). Но у всех писателей до Уайльда все логико-повествовательные приёмы служили подкреплением неоспоримых истин. Уайльд, наоборот, нарушал всяческие общепринятые нормы, избегал однозначных выводов и затянувшихся концовок. Его метод повествования напоминал в общих чертах стиль немецких романтиков, в особенности, Эрнста Теодора Гофмана, придававший огромное значение вымыслу и фантазии, убегавших от жестокой и скучной реальности.

¹³⁵ Семантика литературного термина «tale», в отличие от «fairy-tale» или «folk-tale», – рассказ, история.

¹³⁶ Letters, (to W. E. Gladstone, 1888), 1962. – P. 218.

¹³⁷ Letters, (to Harry Melvill, 1888), 1962. – P. 220.

¹³⁸ Letters, (to Amelie Rives Chanler, 1889), 1962. – P. 237.

В них точно так же соединяется обычно не соединимое, совершенно невозможное и недоступное в реальной жизни: два борющихся начала человеческой природы – мечты и действительности, духа и плоти. Однако сказки Уайльда не такие зловещие, как у Гофмана; в них нередко сильна роль комического, парадоксального начала, которое выражается в сюжетных, логико-речевых парадоксах и парадоксальных высказываниях. Последние особенно широко представлены в «Преданном друге» и «Замечательной Ракете»:

- «Когда люди в беде, их нужно оставить в покое» («...when people are in trouble they should be left alone...»).¹³⁹

- «Многие поступают хорошо, ... но только некоторые умеют хорошо говорить; это свидетельствует о том, что говорить намного труднее» («Lots of people act well, ... but very few people talk well, which shows that talking is much the more difficult thing of the two...»).¹⁴⁰

- «В наши дни хороший рассказчик всегда начинает свой рассказ с конца, потом переходит к началу, а заканчивает серединой» («Every good storyteller nowadays starts with the end, and then goes on to the beginning, and concludes with the middle»).¹⁴¹

- «Очень опасно знать своих друзей» («It is a very dangerous thing to know one's friends»).¹⁴²

- «У меня развито воображение, потому что я не признаю реальных вещей» («I have imagination, for I never think of things as they really are»).¹⁴³

- «...в хорошем обществе все придерживаются одних и тех же мнений» («...everybody in good society holds exactly the same opinions»).¹⁴⁴

В сборнике «Гранатовый домик» («A House of Pomegranates», 1891) мы встречаемся со сложным сюжетным парадоксом в сказ-

¹³⁹ «The Devoted Friend», P.56.

¹⁴⁰ Ibid. P.57.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Fairy Tales of Oscar Wilde. «The Remarkable Rocket». – М., 1979. – P.75.

¹⁴³ Ibid. P.74.

¹⁴⁴ Ibid. P.78.

Рыбак и его Душа («*The Fisherman and His Soul*»): Рыбак попадает в Морскую Деву, но чтобы им быть вместе, необходимо разделить душу и тело Рыбака. Как правило, считается, что оторванный человек должен стать грубым и бесчувственным. В сказке всё наоборот: душа, оторванная от тела и сердца человеческого, становится злой и жестокой.

В сказке «Молодой Король» отражён парадокс самой действительности: угнетаемые оправдывают собственное порабощение. Как показывает Уайльд, парадокс жизни заключается в том, что праздность и богатство одних зависят от непосильного труда других: «... роскошь богатых даёт возможность жить бедным... Царские ваши кормит, а ваши пороки дают нам хлеб. Гнуть спину на хозяина плохо, но не иметь хозяина, на которого можно гнуть спину, — ещё хуже» («...out of the luxury of the rich cometh the life of the poor. By your pomp we are nurtured, and your vices give us bread. To toil for a master is bitter, but to have no master to toil for is more bitter still»).¹⁴⁵ Однако самый главный парадокс сказок Уайльда заключается в том, что при всей их декоративности и фантастичности, при очевидном разрыве их с реальностью и при провозглашении эстетического принципа как решающего, все его сказки — моральные притчи.

Оба сборника сказок Уайльда наглядно подтверждают значение для него идей Рескина, несмотря на то, что в конце 1870-х — начале 1880-х годов Уайльд, казалось бы, отошёл от его идей, демонстративно пропагандируя аморализм. Но красота у него не полностью освободилась от морали. Отражая мировоззрение писателя, искренность сказок передаёт парадоксальное соотношение между его эстетическими принципами и их практическим воплощением.

Через все сказки Уайльда проходит сопоставление эстетического и этического. Соединив фантастическое с реальным, Уайльд показывает, как жизнь вторгается в сказку и разрушает её. Уже в первой сказке Счастливый Принц открывает своё сердце сочувствию к несчастным беднякам и тем самым губит себя. Пока он оставался чистым творением искусства, не затронутым

¹⁴⁵ Fairy Tales by Oscar Wilde. Moscow Progress Publishers, 1979. P. 103.

жизнью, он был великолепен, но уродливая действительность вторглась в Царство Красоты и разрушила его.

Пока Великан-эгоист («*The Selfish Giant*») не разрушил стену, он жил по законам сказки; как только стена была уничтожена и реальная действительность «вползла» (*crawled*) к нему и сад в образе реальных детей, законы сказки нарушились, и Великан, который в сказках всегда бессмертен, в этой, следуя законам жизни, состарился и умер. Даже Замечательная Ракета, пока находилась при дворе «имела вес» в обществе, напыщенно рассуждала, строила радужные планы на будущее; оказавшись в самой обычной канаве, она моментально гибнет.

Автор намеренно останавливает взгляд на красивой, но быстрой жизни сказок с тем, чтобы читатель полюбил эту жизнь и ещё больше возненавидел затхлую атмосферу действительности. В них мы отмечаем не только сказочность сюжета, но и свойственную сказке красочность стиля:

«... великолепный дворец — Joyeuse, как все его называли, — единовластным хозяином которого теперь он стал, казался ему новым волшебным миром, специально созданным для него, чтобы сделать его счастливым» («... *the wonderful palace — Joyuese, as they called it — of which he now found himself lord, seemed to him to be a new world fresh-fashioned for him delight*»)¹⁴⁶. Но жизнь, полная боли и страдания, диктует свои права: её неумолимые законы разрушают волшебный мир сказки и приносят страдания и горе.

Метод контраста в сказках необходим для того, чтобы, прежде всего, показать, как неизбежно страдание, как оно способствует духовному очищению, которое намного выше реальной победы зла. Зло сильнее «физически», но добро побеждает «духовно». Именно поэтому Уайльд не перестаёт призывать человечество к самосовершенствованию.

Сказки Уайльда — это сказки-аллегии, сказки-символы, в них автор вкладывает своё представление о жизни и искусстве: «Тайны Искусства можно познать только в тайне, и Красота, подобно Мудрости, не любит, чтобы ей поклонялись прелюдно»

¹⁴⁶ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P.91.

*[The] secrets of Art are best-learned in secret, and Beauty, like Wisdom, loves the lonely worshipper»).*¹⁴⁷ В сказках Уайльда душевное сочетается с материальным, реальное — с фантастическим: в широкую летают ласточки («Счастливый Принц»), в стужу расцветают деревья («Великан — эгоист»). Звери, птицы, статуи выступают в роли главных действующих лиц или помощников героев. Они приобретают у Уайльда человеческий облик, надеются на сознанием. Цветы в сказке «День рождения Инфанты» возмущаются поведением ящериц и птиц: «Всё это беганье и порхание... только делает их ещё более вульгарными» («*It only makes... what a vulgarizing effect this incessant rushing and flying about has...*»)¹⁴⁸ И Уайльд тут же изрекает очередной парадокс, подчёркивая этим похожесть своих сказочных персонажей на представителей высшего света: «Кто хорошо воспитан, тот никогда не сдвинется с места, вот как мы, например» («*Well-bred people always stay exactly in the same place as we do*»)¹⁴⁹

Фантастические детали своеобразно уживаются в сказках с более или менее конкретными реалиями вроде парка Сан-Суси, упоминания о послых Марии Тюдор, Карле V и Филиппе IV или точного указания места действия. В сказках Уайльда сверхъестественное может не только выполнять сюжетную функцию, но и формировать своего рода декор происходящих событий. К примеру, в сказке «Преданный друг» фантастическое начало присутствует разве что в обрамлении, в котором описываются беседы персонифицированных животных и птиц; что же касается истории отношений Ганса с Мельником, то в ней нет ничего, что выходило бы за рамки достоверного.

В остальных сказках первого сборника сверхъестественное проявляется и в мотивировке событий. Даже нравственные понятия принимают фантастическую форму. В сказке «Счастливый Принц» статуя Принца оживает. Горе людское как бы пробуждает его ото сна. То, чего Принц не видел при жизни, он видит после смерти. Он начинает действовать, помогает обездоленным и голодным. Сказ-

¹⁴⁷ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progressive Publishers, 1979. — P.92.

¹⁴⁸ Ibid. P.122.

¹⁴⁹ Ibid.

ки Уайльда учат людей добру, благородству, человечности. Не означает ли это, что таким образом писатель отстаивает свою веру в прекрасное? Однако каждая сказка заканчивается одинаково: жизнь одерживает верх над искусством, не оценив тех жертв и благодеяний, которые совершили положительные герои сказок.

Единство и борьба противоположностей, искусства и жизни, лежащая в основе всех сказок Уайльда, рождает целый ряд противоречий, которые Уайльд разрешает со свойственной ему парадоксальностью. Тем не менее, главное противоречие жизни – социальное – остаётся неразрешимым: выражая явную симпатию к беднякам, Уайльд показывает, что никаких перемен во взаимоотношениях между людьми не происходит, что бедные остаются бедными, богатые – богатыми. Этот социальный контраст в сказке «Счастливый Принц» подчёркивается лексически большим количеством антонимов: *beauty – ugliness, happy – sad, rich – poor, pleasure – misery, wonderful – dreadful, happiness – sorrow, admiration – disrespect, beautiful – shabby, alive – dead, useful – useless.*

Ласточка, летающая над городом, помогает Принцу осуществлять его благодеяния. Образ Ласточки, не отправившейся в тёплые края и, таким образом, обречённой на смерть, усиливает трагичность восприятия действительности: «Она видела, как богатые веселятся в своих роскошных жилищах, в то время как нищие просят милостыню у их ворот... и бледные лица изголодавшихся детей, безучастно глядевших на безрадостную улицу» («*The Swallow... saw the rich making merry in their beautiful houses, while the beggars were sitting at the gates, ... the white faces of starving children looking out listlessly at the black streets*»)¹⁵⁰

Расслоение общества, отсутствие взаимопонимания, общего взгляда на вещи очевидны уже с первых страниц сказки; это выражается в противоречивости мнений горожан по поводу статуи Принца: для Городского Советника статуя прекрасна, но, к его сожалению, бесполезна; так Уайльд осмеивает утилитарный подход чиновника к искусству. Приютским детям статуя кажется похожей на ангела – символ их надежд на будущее; учителя

¹⁵⁰ Fairy Tales by Oscar Wilde. – Moscow Progress Publishers, 1979. – P.36.

тематики, как представителя науки, напротив, раздражает та же чувствительность детей. Покрытая золотом, статуя Счастливого Принца, с точки зрения самого автора, является произведением искусства.

Основное противоречие современного Уайльду буржуазного общества – противоречие между респектабельностью, богатством, с одной стороны, и бедностью, с другой стороны, нашло отражение в сказках Уайльда: «...его сарказм и парадоксы направлены против сытости богатых...Гуманистическая тема – неотъемлемая часть всех сказок Уайльда».¹⁵¹ Уайльд в некоторой степени следует sentimentalным традициям эпохи, отразившимся в сочинениях ведущих романистов того времени Чарльза Диккенса и Чарльза Кингсли. На первый взгляд, он поддерживает свойственное им милосердие.

Но противоречие самой эпохи заключалось и в том, что милосердие и щедрость подвергались осуждению и критике. Среди современников Уайльда Джордж Гиссинг (1857–1903) был ярким противником благотворительности. Он критиковал Диккенса за то, что в благотворительности он видел путь к спасению, целебную силу, способную привести к пониманию бедных богатыми. Уайльд, подобно Гиссингу, критически относится к такому способу решения проблемы социальной несправедливости.

«Формальная филантропия ни к чему не ведёт, а лишь затягивает кардинальное решение любого вопроса. В статье «Душа человека при социализме» Уайльд выражает своё отношение к благотворительности и альтруизму как к некой форме эмоциональной пицции, которая увековечивает бедность и социальную несправедливость, притупляет политическое сознание бедных, ведёт к покорности и раболепству и ничего в корне не меняет».¹⁵² Более того, благотворительность унижает и того, кто просит, и того, кто даёт; это обман, принципиально не решающий проблему. По мнению Уайльда, «нельзя благодарить за оказанную щедрость». Истинная щедрость только тогда является щедростью, если не тре-

¹⁵¹ Кириллова Л. Я. Роль сказочного начала в реализме Оскара Уайльда // По страницам русской и зарубежной литературы. Ташкент, 1974. – С.158.

¹⁵² «charity is a ridiculously inadequate mode of partial restitution» (Letters, 2000.- P.1081)

бует благодарности. Добро должно быть сущностью человека, его нравственной потребностью: человек поступает благородно не потому, что так надо, а потому, что иначе не может.¹⁵³

Пренебрежение милосердием может показаться преувеличенным. Но в этом тоже заключается парадокс Уайльда. Он выражает своё негативное отношение к благотворительности, потому что она не способна вылечить болезни общества, а лишь продлевает процесс выздоровления, становясь, как это ни парадоксально, частью этого недуга. Однако благотворительности в узком смысле слова Уайльд противопоставляет благотворительность в широком её понимании, как проявление чуждой обществу божественной благодати. То, что жизненно важно для индивидуума, может не иметь никакого значения, с точки зрения общества. Самопожертвование важно только для самосовершенствования. Способность отказаться от ценностей и благополучия не для общества, а для собственного духовного блага приводит к божественному благословию, для Уайльда самому важному.¹⁵⁴ Духовно богатым становится человек лишённый материальных благ.

Уайльд ратует за свободу от собственности вообще среди всех людей в обществе; она не только вызывает раздражение у немущих, но просто обременяет ненужными заботами самого собственника. Уайльд мечтает об эстетическом рае, в котором не будет ни бедных, ни богатых; поэтому религиозная концовка сказок даёт ему возможность увести читателей от возможных и необходимых политико-экономических способов разрешения конфликтов, вызванных бедностью и несправедливостью. Учение Христа о служении людям и полном самоотречении становится путеводной звездой к совершенству. В концепции Уайльда, Христос — символ страдания, а страдание — прекрасно; чувство радости эгоистично по своей сути, страдание же очищает, облагораживает, оно создаёт новые нравственные ценности, и сама любовь рождена из страдания и боли.¹⁵⁵

¹⁵³ Такую точку зрения отстаивал известный немецкий философ Иммануил Кант (1724 -1804).

¹⁵⁴ «it is not of the state of the poor that [Christ] is thinking, but of the soul of the young man, the lovely soul that wealth was marring» (Letters, 2000. — P.480)

¹⁵⁵ Brasol B. Oscar Wilde. The Man — the artist. London, 1938. P.200.

Но, как представляется, самые романтические сказки «Счастливый Принц» и «Соловей и Роза», больше остальных повествуют о самопожертвовании и самосовершенствовании, для Уайльда понятий совпадающих; в этом совпадении, с точки зрения писателя, заключается главный парадокс бытия – и повествования о нем. Уайльд приходит к проповеди страдания как к способу самореализации, самосовершенствования. В сказках он показывает, что страдание – обратная сторона свободы и эстетического наслаждения, что сочетание страдания и наслаждения как единого целого ведёт к совершенству. Это показано и в «Счастливом Принце» и в «Соловье и Розе». Отчасти, быть может, подсознательно Уайльд в своих произведениях высвечивает своё художественное понимание обратной стороны Прекрасного. Прекрасное и Страдание – одно целое, которое и есть сама Жизнь. К такому выводу он приходит сам и стремится подвести читателя.

Уайльд придаёт своим сказкам романтический характер; он сталкивает реальное с нереальным лишь для того, чтобы показать преимущество иллюзии. Видя торжество жизни, Уайльд, для которого мечта выше действительности, делает шаг, возможный для эстета только, если он страстно желает спасти мечту о царстве прекрасного на земле.² Его эстетизм, новый эстетизм,

² Бердяев Н. Смысл творчества. Творчество и красота. Искусство и культура. М., 2002. – С. 215–216. «Новый эстетизм не был академическим, классическим искусством для искусства. Эстетизм стремился стать новой религией, выходом из этого уродливого мира в мир красоты, Эстетизм хотел быть всем, быть другой жизнью, он переливался за границы искусства, он жаждал претворения бытия в искусство, отрешение от бытия, жертвы жизнью этого мира во имя красоты. ...Но эстетизм не верит в реальное претворение, преобразование этого мира, в уродстве лежащего, в истинный мир красоты, в красоту как в сущее. В религии эстетизма красота противоположна сущему, она – вне бытия. Эстетизм бессилён говорить красоту как последнюю и наиреальнейшую сущность мира. Эстетизм не теургичен. В этой призрачности, в этом антиреализме – глубокая трагедия эстетизма, в этом семя его смерти. Эстетизм уходит в мир призрачный, в красоту как не сущее, от уродства сущего. Если бы эстетизм творчески достиг последней красоты сущего, он бы спас мир. Ибо красота мир спасёт, по словам Достоевского. В подлинном, благородном эстетизме была религиозная тоска. Эстетизм подходит к религиозным воззрениям. Эстетизм обострил до крайности неудовлетворённость уродством жизни, невозможностью дальше жить в этом уродстве.

благородный, подходит к «религиозным безднам». Он верит только в высшую справедливость, которая поможет претворить жизнь в красоту.

Религиозные мотивы пронизывают все сказки Уайльда; в семи сказках из девяти прослеживаются евангельские мотивы. Даже в тех сказках, в которых нет прямого упоминания о Христе, ощущается та или иная его заповедь: в «Преданном друге» – возлюби ближнего своего, в «Замечательной Ракете» – умерь свою гордыню. В противопоставлении Христа деспотичному миру действительности заложен глубокий смысл сказок. Для Уайльда только Иисус может воплотить в своём образе сочетание эстетики и этики; в реальной жизни оно неосуществимо. Уайльд выносит приговор обществу в аллегорической форме. Соединив этику с эстетикой в образе Христа, он говорит об учении Христа как об откровении, сошедшем на человека свыше. Этому откровению нельзя научить; его можно только почувствовать и от этого стать чище, возвышеннее: *«He does not really teach one anything, but by being brought into his presence one becomes something»*.¹⁵⁶ Именно так Иисус открыл глаза Великану-эгоисту на его эгоизм. Построив высокую стену, Великан никого не пускал в свой сад и эгоистично хотел любоваться им в одиночестве: «Мой сад – это мой сад» (*«My own garden is my own garden»*).¹⁵⁷

«Уход от общества» закончился тем, что в саду постоянно была зима, а долгожданная весна так и не приходила; любоваться в одиночку цветущим садом Великану-эгоисту не удавалось. Но негласное появление Христа в образе маленького мальчика, пробравшегося вместе с ребятами в сад Великана и бессильного дотянуться до зелёной ветки, олицетворяет человеческие страдания и пробуждает чувства Великана: у него «понемногу начало оттаивать сердце. – Каким же я был эгоистом! – ужаснулся он. Теперь мне понятно, почему весна не спешила в мой сад. Посажу-ка я этого бедного мальчугана на дерево, а потом пойду и разрушу стену, чтобы сад мой навсегда стал местом для детских игр» (*«And the Giant's heart melted. – How selfish I have been!*

¹⁵⁶ Letters, 1962. – P.487.

¹⁵⁷ «The Selfish Giant». – P.48.

and. Now I know why the Spring would not come here. I will cut that boy on the top of the tree, and then I will knock down the wall, and my garden shall be the children's playground for ever afterwards».¹⁵⁸ Божье благословение пришло к Великану, потому что ему было «по-настоящему стыдно за то, как он обходился с детьми» («He was really very sorry for what he had done»),¹⁵⁹ и тогда его сбылась: сад расцвёл, пришла Весна. Таким образом, Бог указал путь, как можно прийти к совершенству через сострадание, которое испытал Великан благодаря сошедшему на него старословию, благодаря новому пониманию жизни, основанному на способности жертвовать и отдавать, на сознании, что нет разницы между людьми.¹⁶⁰ В этом и есть высшее наслаждение. Стена разрушена, дети играют в саду: «они самые красивые его цветы» («the children are the most beautiful flowers of all».¹⁶¹

Однако альтруизм ведёт к трагическим последствиям. Когда маленький мальчик вновь появляется в саду, Великан замечает на его ладонях и ступнях следы от ран. Когда Великан спрашивает его: «Кто посмел нанести тебе увечья?» («Who hath dared to wound thee?»), мальчик-Иисус отвечает: «Это раны, причинённые любовью» («Nay! But these are the wounds of love».¹⁶² Уайльд подчёркивает жертвенную сущность любви. Любовь требует жертв: человек, жертвуя собой ради любви, может умереть физически, но не духовно; он обретает духовное бессмертие. Духовное выше материального. Последовавший за признанием мальчика комментарий автора подчёркивает возвышенную силу любви: «Внезапно он (Великан) почувствовал благоговейный страх в присутствии младенца и опустился перед ним на колени» («a strange awe fell on him, and he knelt before the little child».¹⁶³

В сказке «Счастливый Принц» Ласточка, погружённая в собственные мечты о предстоящем перелёте в тёплые страны, по-

¹⁵⁸ «The Selfish Giant». P.50.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ «there is no difference at all between the lives of others and one's own life» (Letters, 1962.- p. 480).

¹⁶¹ «The Selfish Giant», P.51.

¹⁶² Ibid. P.52.

¹⁶³ Ibid. P.52.

добно Великану, из сострадания начинает осуществлять благородные намерения Принца, постепенно забывая о себе (о своих планах торжественного перелёта в Египет). Ласточка становится исполнителем воли Счастливого Принца и его далеко идущих альтруистических намерений. Она, подобно апостолам Христа, начинает раздавать милостыню по указанию Принца (Всевышнего).

И вновь, несмотря на то, что жизнь вторгается в сказку и приносит смерть, любовь побеждает страх смерти, потому что духовное выше материального. Уайльд торжественно заявляет, что убить можно тело, но не душу; душа бессмертна; физическая смерть, как это ни парадоксально, означает победу жизни духа – любви. Уайльд показывает, что материальные ценности – ничто, по сравнению с духовными. Он проводит параллель между Христом и Сказочным Принцем. Принц, как Христос, пожертвовав собой для счастья людей, становится духовно богаче. Он, как Христос, «растворился» в благодеяниях и, таким образом, выполнил до конца свою миссию исправления уродливой действительности, обрёл бессмертие. Недаром его оловянное, но оттого не менее благородное, сердце не расплавилось в печи, а потребовалось самому Господу: «Это расколотое свинцовое сердце абсолютно не поддаётся переплавке в печи... И Ангел принёс Ему (Господу) разбитое сердце из свинца» («*This broken lead heart will not melt in the furnace... And the Angel brought Him (God) the leaden heart...*»)¹⁶⁴

Однако сама жизнь в образе благотельствующих персонажей – бедного студента или девочки-торговки – не в состоянии оценить щедрость Принца: юноша подумал, что сапфир – от богатого поклонника: («*This is from some great admirer*»);¹⁶⁵ девочка решила, что драгоценный камень – всего лишь кусочек стекла: («*a lovely bit of glass*»)¹⁶⁶ Уайльд хочет показать, что альтруизм и жертвенность – бесполезны. Несмотря на то, что «лица детей порозовели» («*the children's faces grew rosier*»),¹⁶⁷ от этого их жизнь не станет лучше; бедные останутся бедными,

¹⁶⁴ «The Happy Prince». – Moscow Progress Publishers, 1979. – P.38.

¹⁶⁵ Ibid. P.34.

¹⁶⁶ Ibid. P.35.

иначе – богатыми, а утилитаризм и прагматизм в обществе начинают набирать силу.

Ношо так же и в сказке «Соловей и Роза» ни Студент, ни его околдованная не способны оценить ни величия жертвы Соловья-художника, ни истинной ценности цветка любви. Сентиментальность Соловья, движимый печалью Студента, решает на всё, чтобы создать Красную Розу. Для него главное – не жизнь, а любовь, поэтому он идёт на смерть ради любви, и чем ближе Соловей к заветной цели, тем ближе он и к смерти: «Всё мучительнее и мучительнее становилась боль, всё отчаяннее и отчаяннее становилась его песнь, ибо пел он о Любви, что обретает совершенство в Смерти, о Любви, что не умирает в могиле» («*Bitter, bitter was the pain, and wilder and wilder grew her song, for she sang of the Love that is perfected by Death, of the Love that dies not in the tomb*»).¹⁶⁸ На этом противопоставлении любви и смерти строится очередной парадокс Уайльда, который не раз говорил, что «где нет крайностей – там нет любви, а где нет любви – там нет понимания».¹⁶⁹

В сказке Соловей-художник противопоставлен враждебному обществу, которое не в состоянии по достоинству оценить настоящее произведение искусства. Для Соловья художественное воплощение становится волшебной силой искусства,¹⁷⁰ а Красная Роза как произведение искусства является символом совершенства, достигнутым через самопожертвование. История Соловья – аллегория, гимн всепоглощающей любви, которая священна для настоящего художника. Соловья в европейской литературе прославило его пение и, естественно, он ассоциируется с образом художника. Искусство наделено великой силой преображения, побуждая саму жизнь следовать своему примеру. Об этом Уайльд говорит в «Упадке лжи». Устами Вивиана он сравнивает произведение искусства с великолепной пышной розой («*marvellous many-petalled rose*»), в которой восхищённая толпа («*wondering*

¹⁶⁷ «The Happy Prince». – Moscow Progress Publishers, 1979. P.36.

¹⁶⁸ Ibid. P.45.

¹⁶⁹ Эллманн Р. Оскар Уайльд. - М., 2000. С.24.

¹⁷⁰ Letters, 2000. – P.476.

crowd») находит множество значений. Автор считает, что задачей искусства является создание прекрасной формы, и Соловей-художник выполняет эту задачу, создавая Красную Розу из крови своего пронзённого шипами сердца.

Соловья противопоставлены Студент и его возлюбленная – порождение утилитарного мира, в котором главное – материальные ценности. Они оба лишены чувства эстетического восприятия. Уайльд пишет по этому поводу, что Студент и девушка слишком эгоистичны, чтобы любить.¹⁷¹ Из эгоистических соображений они не воспринимают абстрактную красоту; настоящим художественным вкусом наделен лишь Соловей, «истинный влюблённый», который способен любить и страдать: (*«He [the Student] seems to me a rather shallow young man, and almost as bad as the girl he thinks he loves. The Nightingale is the true lover, if there is one. At least, is Romance, and the Student and the girl are, like most of us, unworthy of Romance»*).¹⁷²

Но самопожертвование Соловья не принесло ожидаемого результата: Роза оказалась Студенту ненужной, так как девушка не захотела приколоть её к своему платью, сам он не оценил поступок Соловья. Уайльд акцентирует наше внимание на том, что Студент не понимает язык птиц: «Студент... не понял ни слова из того, что Соловей ему говорил» (*«The Student...could not understand what the Nightingale was saying to him»*).¹⁷³ Безразличие Студента к соловьиной песне символизирует непонимание публикой истинного произведения искусства. В этом заключается контраст между искусством и жизнью, который усиливается тем, что Студент «смыслил лишь в том, что написано в книгах» (*«only knew the things that are written down in books»*).¹⁷⁴

Студенту – представителю реального мира, важнее оказываются Логика и Философия; ибо Любовь «ничего не доказывает» (*«it does not prove anything»*).¹⁷⁵ Он во всём ищет практический смысл, пользу: «В сущности своей она (Любовь) совершенно не-

¹⁷¹ Letters, 2000. P.476.

¹⁷² Letters, 2000, P.480.

¹⁷³ «The Nightingale and the Rose». – P. 43.

¹⁷⁴ Ibid. P.43.

¹⁷⁵ Ibid. P.46.

практична, а мы живём в практический век» (*"in fact it [Love] is quite unpractical, and, as in this age to be practical is to do nothing..."*).¹⁷⁶ В Искусстве также пользы нет. Однако парадокс заключается как раз в том, что истинная ценность Искусства в его бесполезности. Оно недоступно обычному уровню понимания; именно поэтому оно выше жизни. Только Искусство рождает наслаждение и сострадание. Соловью как художнику дорога его песня, которая стала рождением новой любви, физически воплотившейся в Красной Розе. Любовь художника к своему творению сродни любви Христа ко всему человечеству.

В результате, Студент и Соловей говорят на разных языках, и для каждого существуют разные ценности: материальные для Студента и духовные для Соловья. Студент – прагматик, Соловей – романтик. Для него любовь выше мудрости и богатства: «И всё же Любовь дороже Жизни... Будь верен своей любви, ибо, как ни мудра Философия, Любовь мудрее» (*"Yet Love is better than Life",... "You will be a true lover, for Love is wiser than Philosophy"*).¹⁷⁷ Парадокс в том, что Студент противопоставляет Философию Любви, не понимая того, что само слово «философия» означает «любовь к мудрости», а настоящая Любовь, как известно, несёт в себе глубокий философский смысл.

Однако Уайльд всем своим повествованием даёт понять, что Роза, созданная Соловьём ценой собственной жизни становится памятником ему же. Ещё в своей первой лекции по эстетике «Возрождение английского искусства» Уайльд прослеживает связь художественного опыта, воплощенного в произведении искусства и зрительской реакции, эстетическом восприятии; он отмечает откровенную связь боли и страдания с великой силой искусства:¹⁷⁸ отчаяние художника вызывает восхищение у созерцателя, его боль кажется зрителю прекрасной, а упоминание об Адонисе – герое греческой мифологии – предполагает мысль о

¹⁷⁶ «The Nightingale and the Rose». P. 46.

¹⁷⁷ «The Nightingale and the Rose». – P.42.

¹⁷⁸ «for our delight his [poet's] despair will gild its own thorns, and his pain, like Adonis, be beautiful in its agony: and when the poet's heart breaks it will break in music» («The English Renaissance of Art» in *Essays and Lectures*, p. 135; *Letters*, P.85).

том, что творение художника является для него великолепным памятником собственному самопожертвованию.

Как мы уже видели, для Уайльда Красная Роза – символ любви, красоты и совершенства, произведение искусства; великолепие Розы воплощает мученичество самого художника. Красота – следствие муки. Красота и страдание рождают любовь и сострадание. Воскликание Соловья: «То, что для меня радость, для него страдание» («*What is joy to me, to him is pain*») ¹⁷⁹ созвучно «Возрождению английского искусства»: достигнуть любви и совершенства можно только через боль и страдание. Отчаяние художника способно «позолотить шипы», а «целебная сила» творчества, которое «соткано из страданий» оказывает живительное действие на жизнь обычных людей, доводя её до совершенства. ¹⁸⁰ В этом и проявляется превосходство искусства над жизнью.

Однако Уайльд выражает разочарование и печаль по поводу того, что в современной ему Англии вряд ли кто способен следовать за искусством; напротив, разрыв между искусством и жизнью непостижимо велик. Искусство создаёт прекрасную розу, которая просто и обыденно уничтожается жизнью: гибнет под колёсами телеги. «Положительный персонаж» Соловей умирает совершенно бесцельно, не совершив доброго дела; Студент навсегда останется реалистом и практиком, понимающим только Логику и Философию.

Образ Соловья, при всём внешнем различии, близок образу маленького Ганса из сказки «Преданный друг» («*The Devoted Friend*»), который всегда поступает правильно и не знает неверного пути. Он не задумывается о реальности; он – идеальный герой, живущий в реальной действительности. Маленький Ганс умирает, но его смерть, как и смерть Соловья, Счастливого Принца или Ласточки, ничего не меняет в существующем положении вещей: Мельник по-прежнему будет слыть преданным другом, и его слова, как и раньше, будут производить впечатление на окружающих.

¹⁷⁹ Oscar Wilde. *Fairy Tales*. – М.: Progress Publishers, 1979. – P.40.

¹⁸⁰ «...incomplete lives of ordinary men». («The English Renaissance of Art» in *Essays and Lectures*, P.135; *Letters*. P.85).

«Преданный друг» – философско-эстетическая притча,¹⁸¹ Выготский Л. С. считает, что «всякая [притча] говорит всегда больше о том, что заключено в её морали». Потебня А. А. считает, что притча применяется к действительным случаям, для того чтобы объяснить последние (Выготский Л. С. Психология Искусства. С.135).

Мунсон считает, что притча применяется к действительным случаям, для того чтобы объяснить саму проблему: «The secondary subject of a parable is the story itself, and the primary subject matter is the principle or feature being illustrated...» (Munson Ronald. The study of words: An informal Logic. – Boston, 1976), в которой автор выступает в «литературной маске» и рассказывает не от своего имени, а от имени своего персонажа – Коноплянки, преломляя реальное происходящее через условную точку зрения, используя приём «рассказ в рассказе». «Преданный друг» – самая парадоксальная сказка, в которой Уайльд, не терпящий нравоучений, открыто говорит о морали. Изображённый здесь контраст – богатства и бедности, помогает глубже уяснить эгоистическую мораль собственного человека.

Трогательная история добродушного маленького Ганса, похитившего красивым словам богатого и жадного Мельника о дружбе и погубленного им, стала парадоксальным воплощением «красивой лжи» и её отрицательных последствий. В этой сказке нравственные проблемы поставлены с особой остротой. Главный конфликт произведения носит сугубо нравственный характер, разворачивающийся, однако, на фоне социального контраста: истинная дружба, которой руководствуется в своих поступках Ганс, и дружба мнимая, воплощенная в речах Мельника, зримо контрастируют, получают у автора однозначную оценку.

В притче заключено противоречие, поэтому само действие развивается всё время в двух планах, причём оба плана нарастают одновременно, разгораясь и повышаясь так, что, в сущности, они составляют одно и объединяются в одном действии, оставаясь всё время двойственными по своей природе. Одновременно

¹⁸¹ Выготский Л. С. Психология Искусства. – СПб., 2000. – С.151.

с этим развивается и наше эстетическое восприятие притчи, которое происходит тоже, соответственно, в двух планах. Задача Уайльда, тем временем, стилистическими приёмами воздействия, с помощью контраста и парадокса, возбудить в нас два эстетически противоположно направленных и окрашенных чувства и затем разрушить их в катастрофе притчи. Такой катастрофой является заключение, в котором объединяются оба плана в одной фразе или в действии, обнажая свою противоположность, доводя противоречие до апогея и вместе с тем разряжая ту двойственность чувств, которая всё время нарастала в течение повествования. Происходит как бы короткое замыкание двух противоположных токов (планов), в котором самое противоречие это взрывается, сгорает и разрешается, порождая новое. «Аффективное противоречие, вызванное этими двумя планами притчи, есть истинная психологическая основа нашей эстетической реакции».¹⁸²

Попытаемся вскрыть заложенное в притче противоречие, различить те два плана, в которых она развивается в противоположных направлениях.

С первых страниц сказки мы узнаём, что соседи считают дружбу Ганса и Мельника странной, потому что богатый Мельник никогда ничего не давал преданному ему Гансу («...*the neighbours thought it strange that the rich Miller never gave little Hans anything in return...*»)¹⁸³. Но Ганс даже и не думает обижаться на Мельника, он искренне верит, что Мельник его друг: «Вот так и трудился маленький Ганс на Мельника, а сам Мельник говорил о дружбе много красивых слов, которые Ганс, как прилежный ученик, записывал в блокнот и потом читал перед сном» («*So Little Hans worked away for the Miller, and the Miller said all kinds of beautiful things about friendship which Hans took down in a notebook, and to read over at night, for he was a very good scholar*»)¹⁸⁴.

¹⁸² Выготский Л. С. Психология Искусства. — СПб., С.196.

¹⁸³ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. P.55.

¹⁸⁴ Ibid. P.64.

Мельник описывает Ганса так: «...честный паренёк по имени Ханс» («...an honest little fellow named Hans»).¹⁸⁵ Речь идёт о Мельнике, где роли героев удивительно несхожи, являются крайностями. Мельник настолько одурманил Ганса своими речами о дружбе, что бедный Ганс согласен скорее не доверять себе, нежели Мельнику, который «так красиво говорил о дружбе».

Чем больше говорит Мельник о дружбе, тем преданнее слушает ему Ганс, и тем очевиднее контраст между искренностью и доверием, трудолюбием и тунеядством. Это противопоставление подчёркивается речевыми парадоксами: «Сейчас ты только на практике знаешь, что такое дружба; когда-нибудь ты сможешь о ней рассуждать» («At present you have only the practice of friendship; some day you will have the theory also»).¹⁸⁶

Мельник, который в парадоксальной манере разглагольствует о дружбе, вызывает осуждение и гнев у автора. В остроумном противополжении: «делать-то легко, а говорить трудно» («talking is much the more difficult thing of the two»)¹⁸⁷ заключена логический парадокс ситуации, который находит языковое выражение в речах Мельника.

Контраст настраивает нас определённым образом: мы понимаем, что дружба Мельника фальшива, и сочувствуем Гансу, который обманывается, считая Мельника «своим лучшим другом» («the Miller... is my best friend»).¹⁸⁸ Это видно с самого начала, когда мы продолжаем следить за их «дружбой». Мельник всё больше унижает Ганса своими постоянными упреками: «Ты очень ленив... Я думаю, что тебе следует больше трудиться» («you are very lazy... I think you might work harder»)¹⁸⁹, но Ганс боится лишь одного: прослыть не таким «преданным другом», как он, Мельник: «Дружба с тобой мне дороже моих серебряных пуговиц» («I would much sooner have your good opinion than my silver buttons...»)¹⁹⁰

¹⁸⁵ Fairy Tales by Oscar Wilde. Moscow Progress Publishers, 1979. P.54.

¹⁸⁶ Fairy Tales by Oscar Wilde. «The Devoted Friend». – Moscow Progress Publishers, 1979. – P.56, 57, 63.

¹⁸⁷ Ibid. P.57.

¹⁸⁸ Ibid. P 61–62.

¹⁸⁹ Ibid. P.62.

¹⁹⁰ Ibid. P.60.

Однако упреки Мельника извращают действительность, они настолько несправедливы по отношению к Гансу, что переворачивают всё «с ног на голову». В ответ на низкое обвинение Ганса в лени Мельник слышит только его хвалебные речи о том, как он, Мельник, красиво рассуждает о дружбе. Более того, Ганс не уверен, что когда-то сможет научиться у Мельника красноречию: «*I am afraid I shall never have such beautiful ideas as you have*».¹⁹¹ Мельник — преданный друг только на словах. На деле он — ленивый и циничный потребитель: «Мельник постоянно посылал Ганса с разными поручениями или просил помочь ему на мельнице» («*the Miller was always...sending him (Hans) off on long errands, or getting him to help at the mill*»)¹⁹²

Противоречие между двумя планами в переживаниях самого Ганса и между истинной и ложной картиной вещей продолжает развиваться. Речь Мельника, абсолютно противоположная его поступкам, напыщенная и лицемерная: «...друзей не забывают» («*...friendship never forgets*») противопоставлена речи Маленького Ганса, искренней и дружелюбной: «Мой дорогой друг, ... мой самый лучший друг, забирай все цветы, какие только есть в моём саду» («*My dear friend, my best friend, you are welcome to all the flowers in my garden*»)¹⁹³ Чем больше разглагольствует Мельник о дружбе, тем яснее неискренность его слов; чем покорнее Ганс выполняет все его задания, тем ближе он к смерти, которая становится единственным способом освобождения от пут мнимой дружбы Мельника, от вечно унижительного состояния «друга».

Финал оставляет противоречивое впечатление: высшие минуты истинного благородства падают на минуты гибели. В этом и есть катастрофа притчи «Преданный друг». Думается, что впечатление от этой притчи может быть названо, без всяких прикрас, трагическим, потому что соединение двух противоположных планов создаёт переживание, характерное для трагедии. К концу повествования весь конфликт чувств собирается как бы в

¹⁹¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. «The Devoted Friend». — Moscow Progress Publishers, 1979. P.63.

¹⁹² Ibid. P.64.

¹⁹³ Ibid. P.58, 60.

данную точку в той самой катастрофе, которая, дойдя до крайней степени напряжения, разрешается одним ударом. Двойственности чувств уже нет места: акценты расставлены чётко, и нет сомнений, кто настоящий друг, а кто – жалкий потребитель. Стилистические приёмы, такие как контраст и речевые парадоксы способствуют возникновению у читателя совершенно противоположных чувств, развивающихся с равной силой, но «совершенно вместе».¹⁹⁴

Катастрофа, в которой замыкаются два плана притчи, одновременно знаменует и гибель, и торжество героя, трагедию и парадокс. Катастрофа приходится на тот момент, когда скупой Мельник, из страха, что лишится нужной вещи, не даёт Гансу Фендлеру, отправляя его в сильную бурю за доктором для своего сына; неизбежным следствием становится гибель Ганса.

Внутреннее противоречие сказки, контраст между последним проявлением Мельника и последней жертвой Ганса доходит до предела и на высшей своей точке разрешается мученической смертью маленького Ганса. В этом контексте кощунственно-парадоксально звучат слова Мельника о себе: «Страдает тот, кто щедр» («*One certainly suffers for being generous*»)¹⁹⁵ Эта фраза, составленная из двух совершенно разных планов притчи (в отношении Ганса – это правда, в отношении Мельника – это ложь), становится параболической мыслью¹⁹⁶ всего произведения, так как даёт философско-эстетическую оценку героям произведения.

¹⁹⁴ Выготский Л. С. Психология Искусства. – СПб., 2000. – С.170.

¹⁹⁵ Fairy Tales by Oscar Wilde. – Moscow Progress Publishers, 1979. – P.66.

¹⁹⁶ Параболическая мысль обычно является стержнем интеллектуального произведения. (Словарь литературоведческих терминов под ред. Тураева. С.106.) Парабола – интеллектуализм в литературе. – Сопливание философского и художественного начал в образном мышлении. Принцип параболы лежит в основе притчи: повествование удаляется ... от конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и даёт его философско-эстетическое осмысление и оценку...частный факт передаёт комплекс общественных противоречий и отношения к ним автора. (Там же. С.295).

Противопоставление положительных героев отрицательным наблюдается в каждой сказке. Однако Уайльд, как это ни парадоксально, всегда недолюбливал своих положительных персонажей, считая их скучными, поэтому в своих сказках он не заостряет на них внимания. Это подтверждает и одно из его писем, где он говорит о том, что хорошие люди — обыкновенные, банальные и, следовательно, неинтересные. Плохие же люди, с точки зрения искусства, — притягательная тема для изучения. Они колоритны, разнообразны и удивительны. Хорошие люди взывают к рассудку, плохие же будят воображение.¹⁹⁷ Более того, автор даёт двойственную оценку каждому герою. Разве кто-нибудь скажет, что в своих речах Мельник неправ? Разве можно осуждать Ганса за преданность и исполнительность? Однако нравоучительный характер истории их взаимоотношений не затушевывается Уайльдом: за словами Мельника скрывается демагог и хищник; за поступками Ганса — доброе, отзывчивое сердце, но в то же время и безропотность, отсутствие чувства собственного достоинства, крайняя наивность. Трагический конец бедного Ганса, последние слова Мельника о покойном не оставляют места для разночтений: «этические симпатии» писателя на сей раз акцентированы очень четко.

К сожалению, в жизни самого Уайльда история его дружбы с лордом Дугласом оказалась сходной с историей Ганса и Мельника. В этой дружбе Уайльд так же, как и преданный Ганс, стал жертвой бездушия, эгоизма и собственных иллюзий.

2. «Гранатовый домик»

Второй сборник сказок «Гранатовый домик» (*«A House of Pomegranates»*), вышедший в ноябре 1891 года, был встречен публикой, можно сказать, враждебно. Если в сборнике «Счастливейший Принц и другие сказки» читателя восхищала гармония между тонкой игрой ума писателя и романтическим пафосом, то во втором томике сказок эта гармония была нарушена большим

¹⁹⁷ Валова О. М. Проблемы изучения литературы рубежа 19–20 веков. С.67–68.

шлом мельчайших декоративных подробностей и, одновременно, глубочайшим моральным пафосом.

Во втором сборнике сказок также доминирует нравственная проблематика. Христианская мораль представлена в сказках на уровне самых обыденных проблем бытия. Такого рода проблемы представляют особый интерес, так как сплошь и рядом не совпадают с идеологически заострёнными теоретическими декларациями писателя о разрыве между этическим и эстетическим началом: например, в «Молодом Короле» и «Звёздном Мальчике» («*The Star Child*») явно высказано то сочувствие к бедным и несчастным, о котором писатель с иронией говорит в «Упадке лжи». В «Дне рождения Инфанта» уродливый Карлик обладает возвышенной и светлой душой. Жестокость красавицы Инфанта отвратительна и заставляет думать о её внешней красоте. Душа Инфанта уродлива, а безобразная душа творит зло. Только через милосердие лежит путь Звёздного Мальчика к красоте и престолу. Таким образом, в сборнике утверждается решающее значение красоты души.

Парадокс, однако, проявляется в том, что, несмотря на сильнейший моральный аспект второго томика сказок, именно он существенно отразил эстетическое кредо Уайльда, основные положения которого изложены в «Упадке лжи» и «Критик как художник». В своих критических диалогах, появившихся в «*The Nineteenth Century*» в 1889 году в промежутке между выходом двух томиков сказок, и оформленных в 1891 году в сборник критических статей под названием «Замыслы» («*Intentions*»),¹⁹⁸ Уайльд произносит приговор жизни одной фразой: «Жизнь подражает искусству намного больше, чем искусство – жизни» («*Life imitates Art far more than Art imitates Life*»).¹⁹⁹ Автор «Замыслов» провозглашает: «Искусство выше жизни» и «Искусство ничего не значит...». В «Замыслы» входят трактаты «Кри-

¹⁹⁸ Чуковский К. И.: «Есть у Оскара Уайльда книга, ...она полна парадоксов, но в ней каждое слово – правда. Эта книга называется «Замыслы». (Оскар Уайльд. Замыслы. под ред. Чуковского К. И. ПСС. т.116., 1912. – С.523). Отстаивая свои эстетические взгляды в теоретических статьях, вышедших под заголовком «Замыслы» в 1891 году, Уайльд тем самым противопоставил себя обществу и принятым взглядам, провозгласив превосходство искусства над жизнью.

¹⁹⁹ Letters, 1962. – P.982.

тик как художник», «Упадок лжи», «Кисть, перо и отравы» («*Pen, Pencil and Poison*»); они построены в форме диалога (и имеют подзаголовок «диалог»). Уайльд, таким образом, вовлекает читателя в дискуссию по вопросам искусства. От лица всех сторонников «нового английского Возрождения» (так он называет эстетское движение в Англии) он провозглашает свой художественный символ веры.

Каждый трактат отражает эстетические взгляды Уайльда-парадоксалиста: он продолжает отстаивать суверенность эстетики, провозглашать совместимость искусства и преступления, необходимость греха как повода для раскаяния, утверждать превосходство искусства над жизнью, скорбеть об упадке лжи в искусстве: «*What I am pleading for is Lying in Art*».²⁰⁰

«Критик как художник» – важнейший для понимания эстетики Оскара Уайльда диалог, в котором «неистощимый парадоксалист» (Н. Пальцев),²⁰¹ «действуя по принципу, от заведомо невозможного ко вполне реальному», выстраивает логичную систему аргументации, коварство и привлекательность которой очевидны и заключаются в якобы непричастности самого автора к происходящему диалогу между двумя «пресыщенными денди» – членами клуба «Усталых гедонистов».

В трактате «Кисть, перо и отравы» преступник, а преступник в викторианском обществе ассоциировался с анархистом, изображён как художник, и критик, и денди. В своём эссе Уайльд отдаёт дань художнику-преступнику Томасу Уэйнрайту. Уайльд доказывает мнение парадоксальное с точки зрения общественной морали, что преступление и творчество – одно и то же. Преступление, как и творческий процесс, доставляет эстетическое наслаждение, развивает воображение. Согрешить значит дать волю чувствам, зажать жесткими социально-политическими рамками эпохи.

Уайльд проводит параллель между «утончённым художественным темпераментом» («*subtle artistic temperament*») Томаса Уэйнрайта, и «распушенностью» («*laxity*») свободомыслящих худож-

²⁰⁰ «The Decay of Lying». Complete Works of Oscar Wilde. – Collins Classics, 1994. – P.1072.

²⁰¹ Пальцев Н. Вступление к Избранным произведениям Уайльда. – М., 1993.

ников Бодлера и Готье. Более того, Уайльд в «Упадке лжи» восхищается «Преступлением и наказанием» Ф.М. Достоевского как психологическим шедевром, и соглашается с Раскольниковым: «За преступление наказывают обыкновенных людей, но не выдающихся личностей» (*«crime, though it is punishable in ordinary men and women, is permitted to extraordinary beings»*).²⁰²

Отсутствие правил и, следовательно, полная свобода поведения, в понимании Уайльда, есть самый настоящий индивидуализм. Современные читатели не могли не почувствовать бунтарский дух в его толковании индивидуализма. «Личность, которой Уайльд придаёт подлинное значение, не признаёт ни законов, ни ограничений» (*«The sort of individuality to which Oscar attaches great moment is one which recognizes no law or authority»*).²⁰³ Противопоставление индивидуализма общественным нормам поведения у Уайльда очень явственно, как это ни парадоксально, приобретает откровенно демократические очертания в трактате «Душа человека при социализме»: «Непослушание, с точки зрения тех, кто знаком с историей, на самом деле достоинство. Только оно ведёт к развитию человечества, только бунт способствует прогрессу» (*«Disobedience, in the eyes of any one who has read history, is man's original virtue. It is through disobedience that any progress is made, through disobedience and through rebellion»*).²⁰⁴

Уайльдовская проповедь индивидуализма заставляет задуматься над состоянием общества, в котором удивительным образом сочетаются меньшинство – тонко чувствующие, понимающие души, – и большинство, верное господствующему пренебрежению эстетическими ценностями. Уайльд отождествляет культуру с анархией, культивирует глубоко личное понимание индивидуального, мистически воображаемого и проносит его через всю свою жизнь и творчество.

Проводя параллель между преступником и художником, Уайльд оправдывает грех, и, вместе с тем, раскаяние, которое

²⁰² Stokes, in the Nineties. – P.107.

²⁰³ Varty, Preface to Oscar Wilde. – P.55

²⁰⁴ «The Soul of Man under Socialism». Complete Works of Oscar Wilde. – Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994.

должно, по его мнению, последовать за совершённым преступлением: Звёздный Мальчик из одноименной сказки жесток ко всем, даже к матери, которая любит его; построенная на контрасте трогательная речь, обращённая к матери, передаёт сам момент раскаяния героя: «Мама, я отверг тебя в час своей гордыни. Не отвергай меня в час моего смирения. Я ненавижу тебя. Сможешь ли ты полюбить меня? Я был жесток с тобой. Сможешь ли ты простить меня?» («*Mother, I denied thee in the hour of my pride. Accept me in the hour of my humility. Mother, I gave thee hatred. Do thou give me love. Mother, I rejected thee. Receive thy child now*»).²⁰⁵ До раскаяния возвышается и Молодой Король. Однако не все персонажи Уайльда сознают свою вину: Инфанта (как Мельник и Замечательная Ракета из первого сборника сказок) осталась во власти своего тщеславия.

В сказках Уайльда тема греха и раскаяния тесно переплетается с темой великой любви, которая выше смерти. В сказке «Рыбак и его Душа» («*The Fisherman and His Soul*») Рыбак предпочитает Любовь Душе: («*For her body I would give my soul*»).²⁰⁶ И священник, и ведьма во всём друг другу противоположные приходят в ужас, когда Рыбак обращается к ним с просьбой помочь ему избавиться от своей души. Священник предупреждает, что «подобный грех не прощается» («*that is a sin that may not be forgiven*»),²⁰⁷ а ведьма говорит Рыбаку, что «это ужасный поступок» («*that is a terrible thing to do*»),²⁰⁸ помогая ему, однако, с помощью сатанинского ритуала избавиться от души. Став бездушным, Рыбак уже не может быть с любимой русалкой. Его сердце разрывается, и Душа проникает в разбитое сердце. Познав грех и страдания, Рыбак обретает не только Душу, но и благословение Бога. Парадоксальным образом, грех находит оправдание и почитание: чудесные цветы, которые выросли на могиле влюблённых, говорят об их чистой любви: «Алтарь был усыпан неведомыми цветами, которые выросли в том уголке кладбища, где была могила нечестивцев (Рыбака и Русалки)» («... *the altar was*

²⁰⁵ «The Star Child». – P.197.

²⁰⁶ «The Fisherman and His Soul». – P.139.

²⁰⁷ Ibid. P.138.

²⁰⁸ Ibid. P.141.

covered with strange flowers of curious beauty from the Field of the Fullers»).²⁰⁹ Уайльд подчёркивает, что без души человек не способен согрешить, а, значит, и раскаяться. Таким образом, эта сказка навеяна библейским сюжетом о нерасторжимости души и тела.

В сборнике «Гранатовый домик» естественное и искусственное настолько тесно переплетаются, что усиленная, утрированная «эстетичность» сказок с их декоративным стилем и экзотическими пейзажами, лишь подтверждает, что «искусство лжи» — единственная задача художника. Эстетика внедряется во все сферы человеческого бытия, а декоративный стиль, поддержанный мифологическими мотивами, ведёт нас в обитель красоты, которая откровенно противопоставлена уродливой действительности. Для Молодого Короля красота и искусство являются реальней: Уайльд пишет о его «страстном влечении к красоте»: «Он (Молодой Король) стал проявлять признаки необыкновенной любви к прекрасному...он издал невольный крик радости увидев ждущие его изысканные наряды и роскошные драгоценности...Его неудержимо влекло к себе всё диковинное и драгоценное... Стены комнаты были сплошь увешаны богатыми тканями с изображениями, символизирующими Триумф Красоты» (*«he had shown signs of that strange passion for beauty...the joy of pleasure broke from his lips when he saw the delicate garment and rich jewels ...All rare and costly materials had certainly a great fascination for him.....The walls were hung with rich tapestries representing the Triumph of Beauty»*).²¹⁰

Однако не покидающее писателя острое ощущение красоты сливается с живым ощущением её нравственного значения; возникает мысль о том, что только морально-отзывчивый человек способен различать истинно-прекрасное («Молодой Король»), этическое и эстетическое в восприятии Уайльда сливаются в нечто неразделимое («Звёздный Мальчик»).

Для Уайльда чувство прекрасного всегда ассоциировалось с формой, которая даёт возможность индивидууму наполнить творческим воображением все реально существующее, внести

²⁰⁹ «The Fisherman and His Soul». P.176.

²¹⁰ Fairy Tales by Oscar Wilde. «The Young King». — P.91–93.

свой жизненный опыт, но эстетическое требование дополняется нравственными критериями.²¹¹ Соответственно, только сильное воображение, одухотворенное сильным чувством гуманности, открывает Молодому Королю истинную стоимость парчи, рубинов, жемчуга, и он становится настоящим королём, только проникнувшись неподдельным состраданием к беднякам, трудившимся над изготовлением драгоценностей: «В войну рабами сильных становятся слабые, а в мирное время рабами богатых становятся бедные» («...*In war the strong make slaves of the weak and in peace the rich make slaves of the poor*»)²¹²

Если сравнивать оба сборника сказок Уайльда, следует отметить, что второй сборник, написанный для удовольствия как детей так и взрослых: («*I had as much intention of pleasing the British child as I had of pleasing the British public*»),²¹³ не только более орнаментален, «более тщательно отделан»²¹⁴ но и более философичен, а значит, ближе к жанру литературной сказки.

Молодой Король противопоставлен уже не городу, как Счастливый Принц, а всему миру, хотя он – в большей степени эстет, чей образ жизни не соответствует тому, что происходит в его королевстве. Молодого Короля не удовлетворяет «одинокое» любование прекрасным, когда он осознаёт социальную несправедливость, о которой говорит ему ткач в первом сне: «Да, он (Молодой Король) такой же человек, как и я. Единственная разница между нами – это то, что он ходит в красивой одежде, тогда как я красуюсь в лохмотьях, и если я обессилел от голода, то он мучается от ожорства» («*He [the Young King] is a man like myself. Indeed, there is but this difference between us – that he wears fine clothes while I [the poor] go in rags, and that while I am weak from hunger he suffers not a little from overfeeding*»)²¹⁵

Результатом становится откровение, сошедшее на Молодого Короля: он по-новому увидел окружающий его мир и постепенно

²¹¹ Letters, 2000. – P.1052, 1057.

²¹² «The Young King». – P.95.

²¹³ Letters to the Editor of the Pall Mall Gazette. – P.301–302.

²¹⁴ Аграф М. Оскар Уайльд. Письма. – М., 1997. С.103.

²¹⁵ Fairy Tales by Oscar Wilde. – Moscow Progress Publishers, 1979. – P.95.

приходит к пониманию того, что всё в мире взаимосвязано, что все в ответе друг за друга: «*Whatever happens to another happens to oneself*».²¹⁶ Он отказывается от дорогих одежд и вновь одевается в напудренный папужник, считая, что его пышная коронация лишь усилит несправедливость и разобщенность людей: «Заберите все эти вещи и спрячьте их от меня. Хоть сегодня и день коронации, я не хочу их видеть и никогда не захочу. Ибо мантия эта соткана из Страданий, и ткали её белоснежные руки Скорби, а этот рубин окрашен цветом безвинно пролитой крови, ну а в сердце этой жемчужины кроется Смерть» («*Take these things away, and hide them from me. Though it be the day of my celebration, I will not wear them. For on the loom of Sorrow, and by the white hands of Pain, has this my robe been woven. There is Blood in the heart of the ruby, and Death in the heart of the pearl*»)²¹⁷ Подбор одежды подчёркивает не только контраст между Красотой и Страданием, но и парадоксальную связь между ними.

Отказавшись от всего ради людей, Молодой Король следует примеру Иисуса, олицетворяющего страдание, ставшего неотъемлемой частью его мирозерцания. Откровению, сошедшему на него, противопоставлена враждебность окружающих его при дворных, архиепископа и даже тех несчастных, которые день и ночь трудятся на него, еле-еле сводя концы с концами.

Кающийся грешник противопоставлен враждебному обществу, не желающему принимать такого Короля, который не соответствует их традиционно сложившимся представлениям. Он, как Иисус, отвергнут.

В лице архиепископа, который должен был короновать юношу, Уайльд осуждает официальную церковь, оправдывающую социальное неравенство тем, что на то «воля божья». Вступая с ней в противоречие, Молодой Король становится угрозой существующему порядку вещей, который не хотят менять ни церковь, ни знать.

Последовательное применение социальной антитезы вскрывает сущность современного писателю общества, основанного на неравенстве. Стремление Молодого Короля окупиться в жизнь

²¹⁶ Letters, 1962. – P.477.

²¹⁷ «The Young King». – P.101.

сближает эстетику с этикой. Только сострадание способно творить чудеса: «И вдруг — о чудо! — через витражи собора заструил ся на него солнечный свет, и солнечные лучи, словно по волшебству, соткали из него мантию из золотых нитей, ... а его пастушеский посох расцвёл, покрывшись белыми, блее жемчужин, лилиями» (*«And lo! Through the painted windows, came the sunlight streaming upon him, and the sunbeams wove round him a tissued robe. The dead staff blossomed, and bare lilies that were whiter than pearls»*).²¹⁸ Этим автор хочет показать, что роскошь, красота, произведения искусства — великие блага, но лишь тогда они достигнут истинного своего назначения, когда не будут сотканы «на станке скорби бледными руками страдания».

Так же как Счастливому Принцу, Молодому Королю открывается жестокий мир человеческих отношений, от которого спасает их сострадание. Но если Счастливый Принц приходит к самосовершенствованию через размышление, то психология сказки «Молодой Король» сложнее и тоньше: его сострадание вызвано сложившейся социально-исторической обстановкой, при которой существующий порядок вещей препятствует объединению личного и общественного. Индивидуальность, ассоциирующаяся у Уайльда с независимым эстетическим наслаждением, парадоксальным образом пронизана социально-общественным духом. Чтобы облегчить страдания несчастных, Счастливый Принц приносит в жертву свою красоту, дойдя до того, что «выглядит ничем не лучше нищего» (*«little better than a beggar»*).²¹⁹ Молодой Король, отвергнут теми, кто хочет видеть монарха лишь «при всех королевских регалиях» (*«...have a king's raiment»*)²²⁰ в качестве декоративного обрамления их верховной власти. Чем сильнее сострадание героев, тем ближе они к совершенству, тем ближе они к Христу. Служа Христу, Молодой Король служит

²¹⁸ Ibid. P.106. Актриса Элен Терри поздравила Уайльда: «They are quite beautiful, dear Oscar, and I thank you for them from my best bit of my heart. I think I love «The Nightingale and the Rose» the best... I should read one of them some day to nice people — or even not nice people, and make 'em nice». (Isobel Murray. Introduction, Oscar Wilde: Complete Shorter Fiction. Oxford University Press, 1979. — P.9).

²¹⁹ «The Happy Prince». — P.38.

²²⁰ «The Young Kings». — P.102.

Богу и по его воле удостоен чудесного превращения: «Он стоял в своём королевском облачении пред алтарём, и Благодать Господня сплывала на храм... Лицо его было лицом ангела» (*«He stood there in a king's raiment, and the Glory of God filled the place...his face was like the face of an angel»*).²²¹ По убеждению Уайльда, Молодой Король, раскаявшись, познал Христа, не только Сына Божьего, но и великого творца.

Признавая тесную связь между «истинной жизнью» (*«true life»*) страдающего Христа и жизнью истинного художника, Уайльд, как он сам считал, проник в суть мироздания. Христос, в его понимании, художник, творец, объединяющий в себе противоположное: человеческое и божественное, личное и общественное, красоту и страдание. Он выше всего того, что способно пеработать человеческое сознание. Его образ определяет христианский дух сказок Уайльда.

В сказках второго сборника большая роль в противопоставлении уродливой действительности идеалу красоты отводится образам зеркала и сна, которые становятся гранью между реальным и фантастическим.²²² В каждой сказке есть образ зеркала

²²¹ «The Young King». – P.107.

²²² Зеркало... в определённой степени превращает отраженное сознание из такого, каким оно является в нашей действительной жизни, в такое, каким оно скорее бывает в воображении. Зеркало превращает свою поверхность в настоящее элементарное произведение искусства, поскольку оно помогает нам достигнуть художественного видения... Искусство является выражением и возбудителем этой (зеркальной) воображаемой жизни, которая отличается от действительной жизни отсутствием ответного действия. В действительной жизни это ответное действие заключает моральную ответственность. В искусстве мы не имеем такой моральной ответственности, оно представляет собой жизнь, свободную от связывающих нужд нашего действительного существования... Чтобы оправдать её перед чистым моралистом, который ничего, кроме этических ценностей не признаёт, нужно показать не только то, что она не является помехой, но и способствует привильному действию, иначе она не только бесполезна, но и, поскольку поглощает нашу энергию, положительно вредна... Жизнь в воображении содействует нравственному поведению. (Глаголева Э.Н. Современная книга по эстетике. Антология. – М., 1957 // Роджер Фрай. Заметки по эстетике. – С.120 -121).

или зеркального отражения, которое подчёркивает убежденность Уайльда в том, что жизнь – отражение искусства: «Смеющийся Нарцисс из позеленевшей бронзы держал над изголовьем кровати отполированное до безупречного блеска зеркало» («...*A laughing Narcissus in green bronze held a polished mirror above its head*».²²³

Зеркало – грань между Искусством и Жизнью, которая так же уродлива, как безобразный Карлик из сказки «День Рождения Инфанты»: Карлик видит своё отражение в зеркале, и ему открывается ужасная правда о том, насколько он безобразен. Несчастный уродец, «издав душераздирающий вопль отчаяния, бросился, рыдая на пол», и его сердце разорвалось от горя: «*He gave a wild cry of despair, and fell sobbing to the ground*».²²⁴ День рождения Инфанты становится днём смерти Карлика.

Безобразный Карлик – реальный, дикий и смешной, олицетворяет уродливую жизнь. Инфанта воспринимает его как шута – атрибут царственности. Он же, столкнувшись с прекрасным, не выдерживает и погибает от осознания своего уродства и невозможности осуществить свою мечту. Горький финал сказки не даёт право утверждать, что красота выше жизни, хотя именно красота Инфанты отняла у Карлика жизнь. Зеркало играет очень важную роль в сказках Уайльда: оно выполняет функцию таинственной двери из мира волшебной сказки в мир печальной действительности; герои «окунаются» в реальность, они познают горькую правду жизни, видя её в зеркальном отражении искусства, которое, по убеждению Уайльда, должно быть примером для подражания, потому что оно выше жизни: «И Молодой Король, взглянув в зеркало и увидев своё лицо, громко вскрикнул и тут же проснулся» («*And he looked in the mirror, and seeing his own face, he gave a great cry and woke*»)²²⁵ В этой сказке магическая власть зеркала усиливается образом сна, в котором к Молодому Королю приходит правда о том, как несправедливо устроено общество, как тяжела участь тех, кто для его коронации шьёт ему дорогие одежды.

²²³ «The Young King». – P.94.

²²⁴ «The Birthday of the Infanta». – P.130.

²²⁵ «The Young King». – P.91.

Звёздный Мальчик тоже видит своё отражение в зеркальной поверхности воды и внезапно осознаёт причину, почему он стал тролдом: «Он подошёл к колодезю, заглянул в него и, о, ужас! Он там похож на жабу... Я знаю, что я наказан за свои грехи» («So I went to the well of water and looked into it, and lo! His face was like the face of a toad... Surely this has come upon me by reason of my sin»).²²⁶

Мы видим выразительные картины изменений, происходящих в сфере этических чувств, во взаимоотношениях героев, в мотивах их поступков. Самолюбование, жестокость к людям и животным превращают Звёздного Мальчика в отвратительное существо, и значительно позже, познав страдание, проникшись душевным теплом и любовью к людям, он обретает подлинную красоту. Молодой Король подлинно прекрасен лишь тогда, когда страдает, какие ужасные несчастья и бедствия творятся в мире.

Нравственный пафос сказок неоспорим: доброта и самопожертвование занимают высшую ступень в иерархии ценностей Уайльда – сказочника.

Главный смысл всей образной системы взглядов Уайльда исследователь его творчества Гай Уиллоуби видит в том, что в понимании эстетики Уайльд отводит образу Иисуса центральную роль. Критик подчеркивает, что эстетика и этика, противопоставленные Уайльдом друг другу, тем не менее, в его сказках объединяются вокруг фигуры Христа как предтечи романтического спасения в жизни.²²⁷

Более всего этика Нового Завета прослеживается во втором сборнике сказок «Гранатовый домик». В конце сказки «Молодой Король» архиепископ, а в его лице и церковь, оправдывают нищету и страдание, ссылаясь на то, что так было угодно Господу, раз он создал мир именно таким. Но религиозное оправдание социальной несправедливости, существование бедных и богатых как двух противоположностей – результат жестокого политического и экономического последствий цивилизации. Молодой Король сделал по-своему и отказался от дорогих одежд

²²⁶ «The Star Child». – P.188.

²²⁷ Willoughby, Guy. Art and Christhood. The Aesthetics of Oscar Wilde // English Studies in Africa. – London, 1988. – P.19–22.

при короновании; в результате он коронован самим Господом Богом, чудесным образом обожествлён, уподобляясь Иисусу. Бог – главный судья и созерцатель жизни. Бог и Красота – основа мироздания. Эстетическое начало способствует этическому осмыслению действительности, оценка которой может быть дана только свыше. Уайльд намеренно сталкивает искусство с действительностью, показывая, что Искусство способно одухотворить Жизнь.

4. Контраст как способ отражения действительности Парадокс как ключ к ее пониманию

Исследователи жизни и творчества Уайльда, как уже было сказано, много писали о его эстетизме, гедонизме, декадентстве, но очень мало о том, «настоящем», Оскаре Уайльде, со свойственным ему стремлением проповедовать, который скрывался под маской денди. В этом отношении сказки приоткрывают читателю тот облик Уайльда, тот слой его миропонимания, к которому бывает нелегко пробиться через парадоксальную прозу романа и новелл или иронический диалог салонных комедий.

Контрастный способ изображения действительности отражает философию Уайльда-парадоксалиста, в которой мечта и искусство выше жизни. Однако логический парадокс сказок Уайльда заключается в том, что эстетика, сталкиваясь с жизнью, превращается в этику. Этот парадокс – «духовное завещание Оскара Уайльда» (А. Ойяла). Авторы статьи об Уайльде О. Поддубный и Б. Колесников справедливо утверждают, что «любая сказка Уайльда – философское произведение, в них очень много морали и нравственных проблем».²²⁸

Борьба добра и красоты, жизни и любви получает у Уайльда трагическое звучание. Идеальные герои уайльдовских сказок погибают из-за того, что не могут даже предположить недобрых намерений со стороны окружающих или не задумываются об их

²²⁸ Поддубный О., Колесников Б. Послесловие / Оскар Уайльд. Избранное. – М., 1990. – С.369.

мелочности, неискренности, самовлюблённости. Чрезмерная поворачиваемость маленького Ганса («Преданный друг») подчёркивается лишь чтобы показать, что ни Мельник, ни Водяная Крыса не в состоянии оценить порядочность и самопожертвование.

Строя образные характеристики на контрасте, Уайльд отбрасывает читательские симпатии у очаровательной Инфанты с чёрным сердцем и отдаёт их безобразному Карлику, обладающему «адамовой и отзывчивой душой». В сказке «Соловей и Роза», автор «убивает» Соловья, тем самым показывая, что для настоящего художника не может быть сомнений в том, насколько любовь выше жизни. Уайльд проповедует любовь и сострадание, осуждает эгоизм и лицемерие, высказывает своё личное отношение к религии и к искусству. Делает он это в форме изысканных парадоксов, по которым можно судить о его отношении к вопросам нравственности.

Не все понимали моральную и религиозную основу парадоксов Уайльда и находили в них отражение противоречивости его мышления и творчества. Те исследователи, которые всё же усматривали в его сказках нравственный пафос, считали, что Уайльд противоречит своим собственным эстетическим взглядам. Джордж Слай Стрит, один из критиков Уайльда, писал о нем так: «Он был пророком, а пророки, должны отличаться от всех. Интересно, что этот пророк, начав проповедовать что-то одно, тут же был готов проповедовать совершенно обратное».²²⁹ В жизни, постоянно вращаясь в свете, Уайльд прослыл «салонным эстетом», но в искусстве он больше был похож на проповедника.

К. И. Чуковский пишет, что в эссе «Критик как художник», и «Упадок лжи» «что ни страница, то перспектива куда-то и вдаль простирь, и какие пророчества, какой прометеевский дух!...и только немногие заметят, как ... мудрые помыслы доведены здесь Уайльдом до... абсурда. Абсурд – излюбленная маска Уайльда;

²²⁹ «In his fashion he was a prophet, and prophets to be of any use in the world must be extreme. The interesting thing is that this one had preached one extreme, and was on his way to preach the opposite». (Street 193. «Out of the Depths». Outlook, 15 (March, 1905. – P.294).

это был мудрый, нарядившийся в тогу софиста...он предсказал своим творчеством свою собственную судьбу...». ²³⁰ Сказки «Замечательная Ракета» и «Преданный друг» можно отнести к ряду пророческих. В «Преданном друге» с удивительной точностью предсказаны его взаимоотношения автора с Альфредом Дугласом. В чём-то напоминает Уайльда даже Молодой Король, который, увлечённый роскошью, не видит человеческих страданий, пока через сны на него не находит откровение, и он демонстрирует придворным своё духовное возрождение.

Две сказки «Счастливый Принц» и «Соловей и Роза» говорят о любви и жертве ради любви. Но мир остался враждебен и безразличен к жертвам. В «Соловье и Розе» трагизм усиливается оттого, что, в отличие от Принца и Ласточки, которые реально помогли некоторым жителям города и попали в рай, Соловей погиб совершенно напрасно: Роза, созданная из крови и страданий, была выброшена под колёса телеги.

Уайльд использует контрастный метод не только внутри сказок, но и даёт повод сравнить и сами сказки. Например, подлинный художник Соловей («Соловей и Роза») страдает намного сильнее напыщенной Ракеты («Замечательная Ракета»), считающей себя произведением искусства. Однако гибель Соловья становится трагедией, в то время как бесславная гибель Ракеты – не более чем фарс. Уайльд не скрывает своего отношения к ним. Он очень не хотел быть похожим на Замечательную Ракету. Для него идеалом был Соловей.

В трактате «Душа человека при социализме» Уайльд обвиняет богатых в безразличии к страдающим. Для него сострадание и было высшей степенью проявления нравственного долга. Он критиковал викторианские эстетические взгляды, но не нравственные истины. Отрицая безнравственное, Уайльд утверждает нравственное начало в человеке и, не желая быть моралистом, становится им. Уайльд говорит о нравственности, пусть даже в форме художественной фантазии – сказки. Он ничего специально не проповедовал, не навязывал своего мнения, а просто всем

²³⁰ Чуковский К. И. Избранные произведения, в 2 т.т. 1. М., 1993. – С. 523.

своим творчеством показал, что сострадание и есть «мудрость сердца». Своими сказками он парадоксальным образом показывает, что решающая роль искусства состоит в достижении совершенства, к которому должен стремиться настоящий человек. Он, как никто другой, воплотил своё творчество в жизнь, и на собственном примере подтвердил верность своим взглядам на искусство и жизнь: у него не было сомнений в превосходстве искусства над жизнью. Искусство важнее жизни, оно совершенно. Жизнь должна во всём следовать за ним. Такова идея сказок Оскара Уайльда.

Сам Уайльд парадоксальным образом повторил судьбу маленького Ганса из своей самой пророческой и трогательной сказки «Преданный друг». Он исполнил свой долг, рассказав миру историю, заключающую мораль, хотя «это всегда очень опасно» (*that is always a very dangerous thing to do*).²³¹ Тем самым Уайльд заставил задуматься и пересмотреть нравственные традиции эпохи.

Превознесение эстетизма как единственного адекватного мироощущения у Уайльда лишь внешне противоречит его моральным поискам, так как за дерзкими эстетскими изречениями стоят скорбные размышления о несовершенстве вселенной, которой раздирающая её борьба интересов никогда не позволит достигнуть красоты, сосредоточенной в искусстве благодаря таланту художника-творца.

²³¹ «The Devoted Friend». Fairy Tales by Oscar Wilde. – Moscow Progress Publishers, 1979. – P.66.



ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ. ВНЕШНЯЯ КРАСОТА ВНУТРЕННЕГО УРОДСТВА

1. Уайльд и викторианская литература.

Для господствующей идеологии викторианской эпохи характерно чёткое разграничение понятий, в том числе таких, как романтизм и реализм, чувство и разум. Против этой идеологии выступали сторонники новой мысли, противники всего традиционного в жизни и искусстве. Следствием этой борьбы становилось расширение рамок индивидуальной свободы действий, которая сопровождалась страстным желанием внести новое, в корне противоположное существующему порядку вещей. Условием обновления и реформации, как это ни парадоксально, стала вера в необходимость страдания, ведущего к нравственному совершенствованию. Она проникла во все сферы общества и нашла отражение в викторианской литературе.

Чарльз Диккенс в романе «Оливер Твист» («*Oliver Twist*», 1838), подчёркивая безжалостность закона о бедных, обрекающего бедняков на содержание в подобных тюрьме рабочих домах, в то же время возлагал большие надежды на ответственность каждого за свою судьбу, на стремление к нравственному совершенствованию.

Вера в возможность нравственного возрождения вдохновляет романы современниц Диккенса: Элизабет Гаскелл (1810–1865), Джордж Элиот (1819–1880), сестёр Бронте. В романе Шарлотты Бронте (1816–1855) «Джейн Эйр» («*Jane Eyre*», 1847) судьбы героев исполнены глубоких страданий, сильных чувств и

способности преодолеть свои заблуждения на пути к истинной морали, к нравственному просветлению. Вопреки официальному оптимизму викторианской мысли 1850-1860-х годов, возникшему в результате преодоления трагических последствий социальных бедствий 1830–1840-х годов, выдвигается мысль о том, что только сочувствие и понимание страдания могут привести к нравственному совершенствованию личности.

Однако надежды, пробуждённые промышленными и культурными успехами Англии в 1850-е годы опровергаются продолжительными и по-прежнему неразрешимыми социальными противоречиями. Для мыслящих людей всё более очевиден сопутствующий капиталистическому прогрессу и неизбежной борьбе за существование упадок моральных ценностей: преступность, пьянство, проституция. В литературе начинают появляться произведения, обличающие отрицательные стороны буржуазного процветания.

Отказываясь от рассмотрения всеобщих социальных бедствий и их нравственных последствий, официальная печать сосредоточила внимание на конкретных правилах морали, понятых в ограниченном, часто сексуальном, смысле. В 1857 году был издан закон, направленный против произведений, написанных с «единственной целью развратить молодёжь» (*«for the single purpose of corrupting the morals of youth»*).²³² Такая борьба продолжалась до конца века. В мае 1888 года члены Парламента выступили против «быстрого распространения аморальной литературы в стране» (*«...rapid spread of demoralizing literature in this country»*)²³³ и за принятие законных мер по борьбе с этим явлением.

Результатом этой акции стало возбуждение уголовного дела против Генри Вицителли, известного в те времена издателя, с 1884 года специализировавшегося на выпуске переводов популярных французских романов. В число подобных произведений попал и роман Эмиля Золя (1840–1902) «Земля» (*«The Earth»*), все копии которого были изъяты из продажи, а 70-летнего Вици-

²³² Keating, Peter. *The Haunted Study: A Social History of the English Novel 1875–1914*. — London: Fontana Press, 1991. — P.241–251.

²³³ *Ibid.* P.245–251.

тели приговорили к тюремному заключению сроком на три месяца. Правительственные меры против откровенного изображения общественных пороков были, однако, бессильны. С каждым годом становилось очевидным, что надежды на чудо нет.

В то же самое время в художественной литературе шла кампания «за реализм», за суровую правду, за раскрытие позорных сторон общественной жизни. Среди главных защитников реалистического метода в искусстве были Джордж Гиссинг, Томас Гарди.

Джордж Гиссинг (1857–1903) с восторгом оглядывался на прошлое, на «истинный реализм» («*true realism*») в литературе и искусстве XVIII столетия.

Нападая на чрезмерную сдержанность английских романистов XIX века в изображении аморального поведения своих персонажей, Гиссинг ссылается на статью Уильяма М. Теккерея (1811–1863), написанную в 1840 году по поводу однотомного издания «Сочинений» («*Works*») Генри Филдинга (1707–1754). В этой статье Теккерей сожалеет: «Сегодня не позволительна сатира в духе Хогарта или Филдинга, чьи персонажи во многом напоминают героев произведений Диккенса, написанных в десять раз талантливее, но которые ещё не осмеливаются открыто и честно заявлять о том, о чём свободно говорят герои его предшественников» («*The world does not tolerate now such satire as that of Hogarth and Fielding...Fielding's men and Hogarth's are Dickens's ...drawn with ten times more skill and force, only the latter humorists dare not talk of what the elder discussed honestly*»).²³⁴ В своих произведениях Гиссинг делает акцент на стремлении героев к нравственному совершенствованию и значении личной оценки собственных поступков. Его герои из низших слоёв общества борются за своё существование; их отличает упорство и целеустремлённость в достижении желаемого в условиях жестокой действительности. В правдивом романе о жизни писателя «Нью-Груб стрит» («*New Grub Street*», 1891) он рассказывает о трудностях, переживаемых писателем

²³⁴ Cf: Peter de Voogol, Henry Fielding and William Hogarth: The Correspondence of the Arts. – Amsterdam: Rodopi, 1981. – P.21.

ни «пизов» в мучительной борьбе за своё призвание.

Требованию верности действительности следует Томас Гарди (1840–1928). Он также выступал за правду и реалистическую крепость в литературе, за решительность, за смелость, за открытость. Об этом он открыто высказался в сборнике статей под названием «Честность в художественной литературе» (*Candour in English Fiction*), который был напечатан «Нью ривью» в 1890 году.

Особую позицию в литературе своего времени занял Оскар Уайльд. Он взывал к публике, пропагандируя свои взгляды на искусство и настраивая её против всего обыденного и традиционного, предсказуемого и банального. Обстоятельства, однако, не раз приводили Уайльда к компромиссу с действительностью. Так, например, отрицательное отношение к прессе, к работе в прессе, не помешало ему стать редактором журнала «Женский мир» (*Woman's World*): он старался использовать этот шанс в целях саморекламы. Во второй части трактата «Критик как художник» (*The Critic as Artist*, 1890) Уайльд устами Гильберта сравнивает «Новый журнализм» (*New Journalism*) со «старой пошлостью» (*the old vulgarity*). Тем не менее, он, (парадоксально!), как Арнольд и Рескин, следуя традиции, обращается к читателям через ту самую прессу, которую всегда так отчаянно критиковал и недолюбливал.

Журналистская работа отнимала уйму времени. Уайльд должен был строго соблюдать распорядок дня, (что было совершенно ему несвойственно!), иначе о выполнении контрактов не могло быть и речи. Его, на первый взгляд, спонтанные, импровизированные высказывания были, на самом деле, тщательно продуманы. Макс Бирбом (1872–1956), карикатурист, один из немногих видевших Уайльда за работой, называл его «ранней пташкой» (*an early riser*).²³⁵ Одну из карикатур, посвящённых Уайльду, он озаглавил: «Оскар Уайльд за работой» (*Oscar Wilde at Work*).

Постепенно сама литература становилась коммерцией. К концу XIX столетия ничто не могло спасти её от меркантилизма и

²³⁵ Beerbohm, Max. *A Peep into the Past, and Other Prose Pieces*. — London: Heinemann, 1972. — P.3–8.

зависимости от потребительского спроса. Издатели стремились подчинить интересам коммерции абсолютно всё. Если в XVIII веке настоящие коллекционеры и ценители искусства огромное значение придавали старинным иллюстрациям книг, переплётам, шрифту и устраивали выставки раритетных изданий и рукописей, то уже к концу XIX столетия важно стало совершенно другое – торговля редкими книгами и книгами, имеющими читательский спрос.

Однако дорогие трёхтомные издания были не по карману читателям, поэтому к 1890 годам наметился массовый переход к дешёвому изданию однотомных произведений. Такие известные издательства, как *Chapman и Hall*, *Blackwood* и *Macmillan* стали сражаться за приоритет с новыми, малоизвестными издательствами, которые богатели за счёт издания популярных приключенческих рассказов и триллеров в дешёвых обложках. Именно таким образом появились в печати рассказы Артура Конан Дойля (1859–1930) о Шерлоке Холмсе и «Остров сокровищ» («*The Treasure Island*», 1883) Стивенсона (1850–1894). (Последний, правда, впоследствии был признан истинно художественным произведением, но широкого успеха достиг именно своей приключенческой фабулой).

В 1880 годах разгорелись дебаты о достоинствах так называемых «психологического романа» («*novel of character*») и «приключенческого романа» («*novel of adventures*»). Генри Джеймс (1843–1916) (в дальнейшем сотрудник эстетского журнала «Жёлтая книга» 1894–1897 г.г.) в своём известном эссе «Искусство вымысла» («*The Art of Fiction*», 1884) открыто говорит о Стивенсоне и его «*novel of adventure*» с позиций собственных взглядов на викторианскую литературу, противопоставляя вызывающую откровенность и ясность французского романа («нравственной робости и расплывчатости английского романа» («*moral timidity and formal diffusion of the English novel*»)).²³⁶

Стивенсон ответил Джеймсу в эссе «Скромный протест» («*A Humble Remonstrance*»), где ясно высказал своё мнение об от-

²³⁶ Henry James «The Art of Fiction» (1884), in *Selected Literary Criticism*, ed. F.R. Leav's (Harmondsworth: Penguin, 1963. – P.78–97.

ношении искусства к жизни, подчеркнув, что, с его точки зрения, искусство выше жизни. Не забыл он упомянуть и о том, что в художественном произведении, он отдаёт предпочтение стройности и ясности формы.²³⁷ Взгляд Стивенсона на искусство был близок Уайльду; он всегда относился к книге как к произведению искусства.

Такой подход к искусству Уайльд ценил не только у Стивенсона, но и у других. В письме к Уильяму Моррису (1834–1896) он писал: «Я всегда знал, что все помыслы Ваши направлены на сотворение красоты: ничто другое не волнует вас; всё то, что вы делаете, — «чистое» искусство, результатом которого является красота» (*«I have always felt that your work comes from the sheer delight of making beautiful things: that no alien motive ever interests you: that in its singleness of aim, as well as in its perfection of result, it is pure art, everything that you do»*).²³⁸

Преданность «чистому искусству» не мешала Уайльду по-деловому относиться к вопросам купли-продажи своих книг; он не раз подозревал, что издатели обманывают его (например, когда Вирд, Локк и К., предложили ему за «Портрет Дориана Грея» лишь в 120 фунтов из расчёта 10% гонорара). Это было вполне в духе времени: самые деловые из молодых издателей старались совместить коммерческую выгоду и художественную ценность произведений. В список популярной литературы вошли не только детективы и приключенческие рассказы, но и научная фантастика, и психологический роман. Вся эта литература была вызовом натурализму, проявившему себя в 1870–1880-е годы и провозглашавшему бессилие творческой фантазии перед изразительностью реальных явлений.

Против натурализма был направлен броский парадокс Уайльда «Художник творит жизнь», — так же как и последующее замечание Генри Джеймса: «Именно искусство создаёт жизнь».²³⁹ Они спорили с натуралистами о границах искусства в пределах

²³⁷ R. L. Stevenson «A Humble Remonstrance» / The Works of R.L. Stevenson. — London: Heinemann, 1922. — P. 206–223.

²³⁸ Letters, 2000. — P.476.

²³⁹ Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. М., 1970. — С.170.

самого искусства, отстаивая точку зрения, что художник только тогда выполняет свою задачу, когда творчески перерабатывает действительность, попавшую на страницы его произведения, а не копирует её с тщательной достоверностью. Именно в момент споров с натуралистами стала популярной форма небольшого романа с динамичным, интригующим сюжетом. Слово *«novel»* заменили французским *«romanse»*, чтобы исключить влияние и ассоциацию с реализмом.

Как проповедник нового эстетизма Оскар Уайльд страстно провозглашал необходимость нового романа, который отразил бы главный, с его точки зрения, принцип искусства: «искусство ничего не выражает кроме себя самого» (*«Art never expresses anything but itself»*).²⁴⁰ В трактате «Упадок лжи» участник диалога Вивиан отрицает «дух подражания» (*«imitative spirit»*) среди ведущих писателей тех дней. С точки зрения Вивиана, отрицающего «чудовищное поклонение фактам» (*«monstrous worship of facts»*) в современной литературе, французы оказались «внамного лучше» (*«are not much better»*).²⁴¹ «Жерминаль» Золя – пример ужасающего реализма с художественной точки зрения; однако с позиций нравственности этот роман не вызывал у него никаких сомнений. Более того, Вивиан показывает контраст между «реализмом, лишённым воображения» (*«unimaginative realism»*) у Золя и «наполненной поэтическими образами действительностью» (*«imaginative reality»*) у Бальзака. Восхваляя его за «яркую, как сновидения» (*«deeply coloured as dreams»*) прозу, Вивиан делает вывод о том, что Бальзак «создаёт жизнь, а не копирует её» (*«created life, he did not copy it»*).²⁴²

Из своих английских предшественников Уайльд отдаёт симпатии и явное предпочтение Теккерю, «по существу, наследует теккереевское острое слово в своих парадоксах», прекрасно понимая, что «выдающаяся сила повествования, умная социальная сатира

²⁴⁰ «The Decay of Lying». Complete Works of Oscar Wilde. – Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. – P.1073–1080.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Фёдоров Н. А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. – Уфа, 1993. – С.97.

Теккерея не нашла отклика»²⁴³ в обществе. Однако, несмотря на такое сочувствие Теккерею, Уайльд как прозаик порывает с литературной традицией «середины века». Об этом он пишет в своих статьях и рецензиях, подводя итоги развития английской прозы: «Диккенс повлиял только на журналистику», «Троллоп не оставил прямых наследников», «огненный факел, зажжённый сёстрами Бронте, не мог быть передан в другие руки».²⁴⁴

Задачу литературы Уайльд видит в эстетическом опровержении повседневности, которая сама по себе не имеет художественной ценности, потому что «низменный материал жизни, пропикнув в произведение, разрушает его как творение искусства».²⁴⁵ Конкретные явления и факты реального мира не могут быть источником творчества. Уайльд был убеждён, что жизненный материал получает эстетическую ценность только через личность автора, так как «завершённые формы гармонии и красоты не существуют в реальности, а являются производными от творческой деятельности человека».²⁴⁶

Таким образом, его эстетическое мировоззрение привело к разрыву с традиционно реалистическими принципами отражения действительности. В своём собственном творчестве он выступал за романтическую форму изображения жизни в волшебной сказке и в фантастическом романе. Им, соответственно, посвящены вторая и третья главы диссертации.

В понимании Уайльда, роман – самый независимый литературный жанр, самый свободный, а, следовательно, полный фантазии и воображения. Тем не менее, его собственный роман опирается на известные традиции, прежде всего, готического романа, который получил распространение в Англии с появлением в 1764 году романа ужасов Горация Уолпола (1717–1797) «Замок Отранто» (*The Castle of Otranto*). Готический роман уводил читателя от реальной действительности, будоражил чувства и развивал воображение. В 1757 году философ Эдмунд Бёрк (1729–1797) в эссе «Возвышенное и прекрасное» (*The Sublime and Beautiful*) анализировал

²⁴⁴ Писатели Англии о литературе XIX–XX веков. М.: 1981. С.163.

²⁴⁵ Федоров Н. А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. – Уфа, 1993. С.97.

²⁴⁶ Там же.

«удовольствие, полученное от таинственного и пугающего» (*the pleasure of mysterious and the frightening*), и назвал его «восхитительным ужасом» (*a sort of delightful horror*).²⁴⁸

Это был первый шаг на пути к романтизму. За Уолполом последовали Клара Рив (1729–1807) со своим романом «Старый английский барон» (*The Old English Baron*, 1777) и Анна Ралклиф (1764–1823), написавшая в 1794 году роман «Удольфский тайны» (*The Mysteries of Udolpho*), который имел огромный успех. Одним из самых интересных мистических романов XVIII столетия считался «Монах» (*The Monk*, 1796), созданный молодым Мэтью Льюисом (1775–1818).

Черты «позднего готического жанра» (*later gothic genre*), который процветал в эпоху романтизма в 1790–1820 годы – «Франкенштейн» (*Frankenstein*, 1818) Мэри Шелли, «Мельмот – скиталец» (*Melmoth the Wanderer*, 1820) Чарльза Роберта Мэтьюрина, – прослеживаются в повести Стивенсона «Странный случай доктора Джекилла и мистера Хайда» (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) и в романе Уайльда «Портрет Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1890). Однако эти произведения значительно отличаются от «старых готических» (*old gothic*) романов, прежде всего, «сочетанием респектабельности и преступности», которая «получает обоснованную мотивировку»²⁴⁹ в обоих произведениях.

Если Доктор Джекилл «действует по собственному почину»,²⁵⁰ то Дориан вдохновлён не только речами лорда Уоттона, но и «Жёлтой книгой», воспевающей отступление от принятых норм поведения в погоне за чувственными наслаждениями. Отвергнув «научно-экспериментальную» мотивировку фантастической повести Стивенсона, Уайльд придал своему роману «эмоционально-фантастическую», оставив некоторое сходство в сюжете, который также «построен на раздвоении личности,

²⁴⁸ Carter R. and McRae J. Guide to English Literature: Britain and Ireland. – London: The Penguin, 1995. – P.88–89.

²⁴⁹ Дьяконова Н. Я. Стивенсон и Уайльд // Проблемы идентичности, этноса, гендера в культуре и литературах Старого и Нового света. – Минск, 2004. – С.18.

²⁵⁰ Там же.

на отходе низшей, чувственной сферы от высшей, духовной».²⁵¹ Доктор Джекилл и Дориан Грей ведут «двойную жизнь», скрывая от всех свои порочные страсти.

Страх перед разоблачением, «необходимость скрывать, приукрашивать, изображать себя столпом добродетели усиливает, усугубляет подавляемые наклонности и приводит к отчуждению двух сторон личности...к победе низшего внеморального начала, к утрате нравственных критериев, к равнодушию ко всему, что лежит вне сферы ощущений».²⁵² Джекилл из красивого, статного врача превращается в жалкое, ничтожное существо, которое в итоге кончает самоубийством. Дориан до ужаса боится, что кто-то ещё, кроме него может увидеть жуткий портрет – свидетельство грехов его души, и тоже становится на путь преступления. Опустившись до уровня обитателей грязных трущоб, он каждый раз оправдывается тем, что помнит о том разительном контрасте, который существует между ними и свойственной ему красотой. Уайльд ближе к Стивенсону к психологизму современного им обоим английского романа; он тоньше анализирует переживания героя и его путь к духовной гибели. Это выражается и в том, что Стивенсон исключает себя из повествования, в то время как Уайльд придает большое значение авторскому рассказу, воспроизводя свои характерные черты в образе лорда Генри и «награждает его сверляющим набором своих парадоксов и афоризмов».²⁵³ Устами лорда Генри Уоттона он утверждает, что главное в жизни – самовыражение, подвергает осмеянию традиционные принципы нравственности. Мнимым, на его взгляд, моральным ценностям противопоставляется красота искусства; поэтому восстановление красоты на портрете Дориана «должно утвердить её первоначальное значение, её победу над преходящими слабостями человека и условностью его этических воззрений».²⁵⁴

Уайльд, оставаясь «противником популярных эстетических стереотипов» и «упорным искателем нового слова в литерату-

²⁵¹ Дьяконова Н. Я. Стивенсон и Уайльд // Проблемы идентичности, этноса, гендера в культуре и литературах Старого и Нового света. – Минск, 2004. – С.18.

²⁵² Там же.

²⁵³ Дьяконова Н. Я. Стивенсон и Уайльд.

²⁵⁴ Там же.

ре», не стремился, однако, к совершенствованию окружающей действительности. В этом его отличие от Стивенсона, который не столько призывал к самосовершенствованию, сколько не терял надежды внести долю в улучшение жизни соотечественников, и все его произведения, даже самые шуточные и причудливые, заключают нравственный урок.

Оба писателя внесли значительный вклад в утверждение «нового готического» стиля, с явно выраженным парадоксальным противопоставлением фантастического мира реальному; это стало подтверждением того, что в XIX столетии дух романтизма ещё продолжал жить в атмосфере реализма.

Задумав придать новую форму старой известной легенде о том, как молодой человек продаёт душу дьяволу в обмен на вечную молодость, Уайльд опирался на один из самых известных романов «тайны и ужаса» 20-х годов XIX века «Мельмот – скиталец» Чарльза Мэтьюрина, решив, однако, по-своему сочетать очевидную мораль с художественным эффектом. С другой стороны, влияние романа о наслаждении и скуке («Наоборот» Гюисманса, 1884) также нашло отражение в эстетическом романе Уайльда «Портрет Дориана Грея».

Творческому мышлению Уайльда была свойственна романтическая ирония, которая «вносит противоречивость, парадоксальность в логическую сферу».²⁵⁵ Главной формой проявления иронического мирозерцания Уайльда становится, мы уже видели, прежде всего, парадокс. Уайльд обращается к викторианской читательской публике, доказывая, что «только глубокая и всеобъемлющая субъективность авторского взгляда на жизнь позволяет достичь впечатления полной объективности форм прекрасного».²⁵⁶ Отвергая принципы викторианского мировоззрения, Уайльд «через парадокс творит свой «эстетический» произвол над реальностью. Одновременно в его иронии проявляется скептицизм по отношению к возможностям духовного обновления викторианцев».²⁵⁷

²⁵⁵ Габитов Р. М. Философия немецкого романтизма. М.: 1978. С.77.

²⁵⁶ Фёдоров Н. А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. – Уфа. 1993. С.97.

²⁵⁷ Там же, с.101.

2. «Портрет Дориана Грея» — «эстетическая аллегория об искусстве»

«Портрет Дориана Грея» стал «десятой сказкой» Уайльда, «своего рода, вершиной, откуда открывается вид на всё поле творческой деятельности и эстетизм Уайльда». ²⁵⁸ Эстетический роман представляет собой любопытнейшее сплетение всевозможных «интеллектуальных и творческих нитей», ²⁵⁹ и не случайно критики запутались в этих хитросплетениях, пронизывающих роман, который «был одновременно и поучительным, и ядовитым, заставлял задуматься о нравственности, но в то же время был насквозь пропитан тяжёлым запахом морального и духовного разложения» («*It was at once edifying and poisonous, of a high moral tendency and heavy with the mephitic odours of moral and spiritual putrefaction*»). ²⁶⁰

В романе развиваются два плана повествования: поверхностный и глубинный. На первом плане — остроумные диалоги, на втором — психология жизни. Поверхностный слой романа состоит из изысканных парадоксов лорда Генри, и, можно сказать, превалирует в первой части произведения. Более того, парадоксы, которыми насыщен роман, связывают первый, поверхностный, план повествования со вторым, глубинным, противоречащим первому, усиливая конкретность переживания. Оба плана, постепенно развиваясь и нарастая, (как и в сказке «Преданный друг») в итоге сталкиваются в своём противоречии и приводят к катастрофе. Глава XI может считаться кульминационной в плане развития этой катастрофы.

Оба плана удивительно декоративно оформлены. Изысканность описания придаёт всему произведению особую тональность, и превращает его в «эстетическую аллегория об искусстве» (*Гай Уиллоуби*). Такое прочтение романа обусловлено, прежде всего, тем, что в центре произведения, как и в центре студии художника Бэзила, находится загадочный портрет, к которому

²⁵⁸ Cf.: Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. — Helsinki, 1955. — P.204.

²⁵⁹ Ibid. P.205.

²⁶⁰ Ibid. P.205.

на протяжении всего романа приковано внимание и Дориана, и Бэзила. Портрет Дориана Грея, ставший в какой-то мере автопортретом самого художника, вложившего в него свою душу и своё понимание прекрасного, предстаёт как произведение истинного искусства.

Парадоксальность является характерной чертой всего романа Уайльда. Сюжетный парадокс, лежащий в основе произведения, заключается в том, что портрет и человек поменялись ролями. Дориан Грей в течение 18 лет остаётся молодым и красивым, а портрет, на котором время, пороки и преступления оставляют следы, начинает стареть. Причина такой метаморфозы кроется в том, что главный герой становится под влиянием проповедника гедонизма лорда Генри неисправимым себялюбцем, безразличным к морали искателем удовольствий, скатившимся на путь порока. То, что произошло с портретом, можно расценить как расплату за «странное преклонение» (*«strange idolatry»*) и, одновременно, за призыв к эллинизму, для которого такое преклонение, по мысли Уайльда, было характерно.

Мотив загадочного портрета, заложенный в основе сюжетного парадокса произведения, ставит и решает проблему трагического борения добра и зла в душе человека. Более того, та парадоксальная символическая связь, которая устанавливается между Дорианом и его портретом-совестью, иллюстрирует авторское «я», позицию самого Уайльда. Символика, связанная с портретом, отражает уайльдовский постулат о том, что «искусство реальнее жизни, и что жизнь подражает искусству, а не наоборот. «Оказывается, что портрет, то есть искусство», воплощает истину».²⁶¹

Помимо упомянутых ранее двух планах повествования, в романе переплетаются две совершенно противоположные концепции, которые, однако, являются их основой. Первая: автор показывает стремление Дориана превратить жизнь в искусство, внести в неё красоту. С этой точки зрения роман является, несомненно, эстетическим произведением, в котором наряду с глубоким изучением души героя, подвергшегося эстетическому

²⁶¹ Аникст А. Вст. Ст. в книге О. Уайльд. Избран. Пр.-я в 2-х т. М., 1960. – С.18.

влиянию, прослеживается история его жизни, целью которой становится попытка Дориана сделать её похожей на красивый портрет. Дориан Грей – денди, эстет, любитель прекрасного, окруживший себя утончённой роскошью. Исходя из того, что красота единственная высшая ценность, Дориан делает эту сторону бытия центром своего духовного существования.

У Дориана осознание собственной красоты при виде портрета «глаза его радостно засветились» (*«a look of joy came in his eyes»*) вызвало желание остаться молодым: «Если бы я всегда оставался молодым, а старился портрет! За это я отдал бы всё на свете! Ничего бы не пожалел! Я готов был бы отдать душу за то!» (*«If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old. For that I would give anything. I would give my soul for that!»*).²⁶²

Готовность отдать душу, пойти на «делку с совестью» за то, чтобы остаться молодым и красивым, ведёт Дориана к падению, показывая сложное, непростое соотношение героя с портретом. Уродство души Дориана, отражающееся на портрете, возрастает пропорционально качеству и количеству его преступлений и греховных замыслов.

Вторая концепция, получившая отражение в романе, парадоксальным образом противоречит первой: автор выявляет ограниченность эстетических взглядов Дориана, попавшего под «разрушительное обаяние» лорда Генри. Изощрённый эстетизм лорда Генри становится для него ловушкой. В этом можно усмотреть научно-философскую направленность романа, отразившего современные научные представления об эволюции личности и о причинах её деградации.

С того самого момента, когда, следуя принципу лорда Генри, выступающего противником любого проявления жалости, Дориан жестоко отверг любовь Сибиллы Вейн, в нём всё время борются два противоположные чувства: «сочувствие и созерцательное безразличие» (*«sympathy»* и *«contemplative disinterestedness»*). Отказавшись от реальной любви и от любящей девушки, Дориан предпочёл игру, искусственное представление о женственности

²⁶² Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.35.

ти — живой женщине. Стоит вспомнить, что изменения портрета начинают происходить именно тогда, когда отвергнутая Дорианом юная Сибилла Вейн покончила с собой, положив конец жизни, которая для неё оказалась важнее, чем искусство.

Сибилла Вейн, «недолгая героиня романа», стала центром «художнического парадокса».²⁶³ Она — талантливая актриса, прекрасно играет в шекспировских пьесах Виолу, Розалинду, Джульетту. Сибилла с необычной выразительностью изображает влюблённых девушек до тех пор, пока сама не испытала любви. Как только её захватывает страсть к Дориану Грею, она становится на сцене деревянной, неестественной, плохой актрисой. Её, однако, не только не удручает, но напротив, радует возвращение к неподдельной жизни. Дориан же приходит в отчаяние и порывает с Сибиллой. Его не влечёт надёжная, верная цельная натура; ему больше нравится «многогранная» личность («*a complex multiform creature*»),²⁶⁴ способная выразить себя в искусстве.

«Нравственное падение Дориана отмечается на его портрете печатью порока, с каждым шагом всё более страшного и омерзительного».²⁶⁵

Постепенно портрет уже не только не воспринимается, как воплощение красоты, он теперь вселяет ужас в душе его оригинала. Портрет уносят в детскую, где прошли самые чистые и светлые годы Дориана. Теперь же, встав на путь порока, Дориан часами смотрит на свой портрет — свидетельство его грешной взрослой жизни, парадоксальным образом оказавшееся в детской: «К нему возвратилось ощущение непорочной чистоты детской жизни, и ему стало не по себе при мысли, что именно здесь будет стоять роковой портрет» («*He recalled the stainless purity of his boyish life, and it seemed horrible to him that it was here the fatal portrait was to be hidden away*»).²⁶⁶ Возникает психологический контраст, который усиливается тем, что в зеркале, подаренном

²⁶³ Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. М.: Наука, 1970. — С.164–165.

²⁶⁴ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P.178.

²⁶⁵ Колесник С. А. М., Сборник трудов, 1973. С.246–250.

²⁶⁶ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. — М., 2002. — P.153.

Для лорда Генри, Дориан по-прежнему продолжает видеть своё прекрасное лицо.²⁶⁷ Невольное сопоставление своей внешности с ужасным портретом, отражающим уродство его же собственной души, не проходит для Дориана бесследно. Он порывает всякие отношения и с создателем портрета, художником Бэзиллом, с которого в нём нравственное начало.

Уайльд изображает художника Бэзила Холлуорда как антипода лорда Генри. Он постоянно оспаривает то, что провозглашает лорд Генри, отстаивает идею «истинного» индивидуализма, в котором видит защиту личности и призыв к добру. Антагонисты по своим взглядам на мир, лорд Генри и Бэзил Холлуорд по-разному воздействуют на Дориана. Уайльд делает их символами двух противоборствующих начал, сосуществующих в мире и душе человека.

Художник борется за душу Дориана Грея, пытаясь, в отличие от лорда Генри, сохранить её в гармонии, чистоте и первозданности юности. Бэзил хочет внушить Дориану потребность в расклевании, хочет, вопреки лорду Генри, стать «добрым ангелом» Дориана, мечтает защитить его от всех несчастий.

Бэзил настаивает на том, что Дориан должен стремиться к образу, которое сделает его лучше, поможет ему вырваться из прогнившей общественной среды: «У нас в Англии не всё благополучно и... общество наше никуда не годится. Оттого-то я и хочу, чтобы вы вели себя безупречно. ... Хочу, чтобы у вас была незапятнанная, более того — безукоризненная репутация. Чтобы вы перестали якшаться с подонками» («*English society is all wrong. That is the reason why I want you to be fine... I want you to have a clean name and a fair record. I want you to get rid of the dreadful people you associate with*»).²⁶⁸

Как уже упоминалось, в трактате «Душа человека при социализме» Уайльд постоянно сравнивает художника с Христом, потому что оба они «прячут на воображаемых крыльях искусства» («*on the imaginative plane of art*»).²⁶⁹ Боготворивший юного До-

²⁶⁷ О роли зеркала в творчестве Уайльда см. 2 главу диссертации, с. 113.

²⁶⁸ Ibid. P.189–190.

²⁶⁹ Oscar Wilde. Complete Works. Collins Classics, 1994. — P.1084.

риана Бэзил Холлуорд, художник-моралист, не принимает индивидуалистическую теорию лорда Генри. Он понимает, что эгоизм обязательно придётся расплачиваться «угрызениями совести, страданиями, ...сознанием своего морального падения». Художник несколько раз пытается повлиять на нравственность Дориана Грея.

Первая попытка была связана с гибелью Сибиллы Вейн. Но Бэзил опоздал. Лорд Генри опередил его в своём влиянии на Дориана, воззвав к его эстетическому чувству и сумев, таким образом, восстановить душевное равновесие юноши. Дориан усвоил его урок о бессмысленности эмоций и сожалений и в свою очередь запрещает Бэзилу говорить о смерти Сибиллы Вейн: «Не будем говорить о трагическом. Если о чём-то не говорить, значит, этого как бы и не было. Но, как говорит Гарри, стоит упомянуть что-нибудь, как оно тут же приобретает реальность» (*«Don't talk about horrid things. If one doesn't talk about a thing, it has never happened. It is simply expression, as Harry says, that gives reality to things»*).²⁷⁰

Вторая попытка Бэзила повлиять на Дориана состоялась восемнадцать лет спустя после написания портрета. Чистота нравственного чувства, вложенная Холлуордом в его лучшее произведение, «заставила» сам портрет играть в романе роль совести по отношению к герою. Появление портрета внесло тему «раздвоения» личности. Символика, положенная в основу сюжета, вполне очевидна: портрет – это чистая и прекрасная душа Дориана Грея, которая «приносится его обладателем в жертву на алтаре богине наслаждения».²⁷¹

Однако шедевр Бэзила, следуя эстетической теории Уайльда, «делает» намного больше, нежели отражает душу художника, вдохновлённого юным Дорианом и вложившего в портрет своё, свойственное Платону, идеальное миропонимание. Он даёт возможность созерцателю взглянуть на жизнь по-другому, увидеть изменённую действительность, прочувствовать тайну собственной души. Но это подвластно только тем, кто пытается «проник-

²⁷⁰ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – М., 2002. – P.135.

²⁷¹ Аксельрод Л. И. Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. – Иваново – Вознесенск: Основа, 1923. – С.25.

дух в суть [искусства],... которое в одно и то же время поверхностно и символично» («... *go beneath the surface [of art]*... *All art is at once surface and symbol*»).²⁷² Портрет «показывает» греховность жизни тех, кто с ним связан. Не настолько «правдивы» внешние изменения в портрете, насколько они являются отражением внутреннего состояния героев, их восприятия действительности. Для других эти скрытые возможности портрета остаются тайной. Для лорда Генри, например, портрет Дориана – «настоящее событие в современном искусстве» («*It is one of the greatest things in modern art*»), и он «непременно должен его приобрести» («*I must have it*»).²⁷³ В конце романа слуги увидели на стене «великолепный портрет своего хозяина во всём блеске его дивной молодости и красоты» («...*a splendid portrait of their master... in all the wonder of his exquisite youth and beauty*»).²⁷⁴

Бэзил ужаснулся изменениям своего творения. Художник, пытаясь к совести красавца-денди, убеждает его раскаяться в грехах, о которых свидетельствует жуткий портрет.

Однако Дориан остаётся глух к отчаянным призывам Бэзила. Несмотря на его «дикий жест отчаяния» («*wild gesture of despair*»), он остаётся последователем ограниченной эстетической теории лорда Генри. Возникает психологический парадокс: Дориан желает «смыть» с портрета следы греха, не расставаясь при этом с эгоистическими, собственническими интересам бабленин богатства.

Изменения, происшедшие с портретом, Дориан трактует по-своему: «Он взглянул на портрет, и вдруг в нём поднялась волна ошелоленной злости на Бэзила Холлуорда, словно внушенной тем Дорианом, который смотрел на него с портрета, и нащёптанной ему на ухо этими гнусно усмехающимися губами» («*Dorian Gray glanced at the picture, and suddenly an uncontrollable feeling of hatred for Basil Hallward came over him, as though it had been suggested to him by his image on the canvas, whispered into his ear by those grinning lips*»).²⁷⁵

²⁷² См.: Предисловие к роману.

²⁷³ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. – М., 2002. – P.35.

²⁷⁴ Ibid. P.277.

²⁷⁵ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. – М., 2002. P.197.

Изменившийся портрет стал уроком для них обоих. Ведь портрет «говорит» не только Дориану, что ему надо покаяться, но и художнику, истинному христианину, что ему тоже необходимо совершенствоваться. Он, как и Дориан, тоже увидел в нём отражение собственных ошибок. Разница лишь в том, что Бэзил принял ужасное послание и понял, что только раскаяние может спасти от неминуемой гибели: «Молитесь, Дориан, молитесь! ... Очисти нас от скверны» («*Pray, Dorian, pray... Wash away our iniquities*»).²⁷⁶ «Я слишком боготворил вас – и наказан за это. Вы тоже слишком любили себя. Мы оба наказаны». («*I worshipped you too much. I am punished for it. You worshipped yourself too much. We are both punished*»).²⁷⁷

Вторая попытка Бэзила повлиять на нравственность Дориана оказалась роковой для обоих: она привела художника к насильственной смерти от руки Дориана и приблизила гибель убийцы.

Художник, боготворивший физическую красоту Дориана Грея, погибает от руки того, в чьей душе он зародил нелепое, чудовищное тщеславие. Однако, убив художника, Дориан не может стереть следы греха из своей памяти. Он пытается «исцелить душу с помощью ощущений» («*to cure the soul by means of the senses*»)²⁷⁸: «Дориан, старался делать это множество раз, будет стараться и впредь. Для этого существуют притоны курильщиков опиума, где можно купить забвение, – эти отвратительные вертепы, где память о старых грехах можно заглушить безумием новых» («*He had often tried it, and would try it again now. There were opium-dens, where one could buy oblivion, dens of horror where the memory of old sins could be destroyed by the madness of sins that were new*»).²⁷⁹ Но память не стереть, прошлое не изменить: «Из тёмной пропасти Времени вставала в кровавом одеянии грозная тень его преступления» («*Out of the black cave of Time, terrible and swathed in scarlet, rose the image of his sin*»).²⁸⁰

²⁷⁶ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. P.196–197.

²⁷⁷ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – М., 2002. – P.197.

²⁷⁸ Ibid. P.229.

²⁷⁹ Ibid. P.229.

²⁸⁰ Ibid. P.249.

Собственное падение открывается ему без самообмана: «Он начинал, что...растлил свою душу, дал отвратительную пищу вооружению, что его влияние было гибельным для других и что сознание этого когда-то доставляло ему жестокое удовольствие.

Но неужели всё это непоправимо?» (*«He knew that he had... filled his mind with corruption and given horror to his fancy; that he had been an evil influence to others, and had experienced a terrible joy in being so... But was it all irretrievable?»*).²⁸¹

Содрогания души, заставляющие думать, что совесть не окончательно умерла в нём, делают дарованную ему вечную молодость, адом, непосильным для него бременем. Найти забвения ему не удаётся. Жизнь для него превращается в самую настоящую пытку. Ужас становится всеохватывающим. Он даже мечтает освободиться от вредного влияния лорда Генри и начать жить по-новому, по-другому: «Новая жизнь! Жизнь, начатая сначала — вот чего хотел Дориан...Он будет жить честно» (*«A new life! That was what he wanted... He would be good»*).²⁸² Однако он продолжает видеть «лишь лицемерную усмешку и неприятные складки вокруг губ» своего портрета. Дориан осознаёт, что ничто не сможет очистить его совесть, пока он не раскается в своих грехах. Но раскаяние выше его сил: «Сознаться? Отдаться в руки полиции, пойти на смерть?! Дориан рассмеялся. Какая глупая мысль!» (*«Confess? Did it mean that he was to confess? To give himself up, and be put to death? He laughed. He felt that the idea was monstrous»*).²⁸³ Поэтому он решает «убить» свою совесть — уничтожить ненавистный портрет, который единственный «знает» всё о его грехах: «Нож, (которым он убил Бэзила) закончит с этой противоестественной жизнью души в портрете, и он (Дориан)... вновь обретёт покой» (*«It would kill this monstrous soul-life, and... he would be at peace»*).²⁸⁴ Только не знал Дориан, что, убив совесть, он убьёт и себя.

Парадокс ситуации заключается в том, что из узника желаний Дориан становится узником страха и раскаяния. Это лишь

²⁸¹ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. P.272–273.

²⁸² Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. M., 2002. P.274.

²⁸³ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. — M., 2002. — P.275.

²⁸⁴ Ibid. P. 277.

подчёркивает пережитую Дорианом нравственную трагедию. А. Ойяла пишет, что, если бы у Дориана Грея был другой характер: расчётливый, холодный, бессовестный, – он, наверное, смог бы преодолеть своё несчастье. Но он оказался слишком впечатлительным, эмоциональным, наделённым преувеличенной для «истинного гедониста» совестливостью. Это постоянно мешало ему, говорило о том, что молодость и наслаждения – ещё не всё в этом мире.

Автор подсказывает нам вывод, что нельзя просто сводить опыт к достижению внешнего совершенства, ограничиваясь лишь установкой на наслаждения.

Сюжетный парадокс, построенный на грани фантастического и реального, усиливается разного рода парадоксальными ситуациями и характерами, а также парадоксами эмоционально-психологического свойства. Дориан «был **беззаботно весел**, но время от времени **вздрагивал от ужаса** (*«There was a wild recklessness of gaiety in his manner... but now and then a thrill of terror ran through him...»*)²⁸⁵, «**охваченный страхом смерти**, к жизни он был уже **равнодушен**» (*«...sick with a wild terror of dying, and yet indifferent to life itself»*).²⁸⁶ В погоне за низменными наслаждениями Дориан-денди изменяет идеалам красоты, посещая **злачные места** и общаясь с подонками, а в финале поднимает руку на искусство. Даже категория времени, с которой связаны все разновидности парадоксов, предстаёт в романе как парадоксальная. «Сочетание различных временных аспектов (исторического, отражающего особенности эпохи, и реального, связанного с судьбой героев в конкретную историческую эпоху), парадоксальным образом делает нереальное реальным».²⁸⁷

Построенный на контрастах и парадоксах роман отличается выразительностью и изысканностью стиля. Речевые и логико-речевые парадоксы стали неотъемлемой частью всего повествования. Слово «парадокс» впервые употребляется в романе уже

²⁸⁵ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – М., 2002. P.247.

²⁸⁶ Ibid. P.248.

²⁸⁷ Яськова А. М. Парадоксы времени в романе Оскара Уайльда // Пространство и время в литературном произведении. – Самара, 2001. С.279–280.

во второй главе, когда Дориан понимает, что «речь лорда Генри примерно парадоксальна».²⁸⁸ В парадоксальном складе мышления, основанного на меткости и наблюдательности, «проявилась живая сила его [Уайльда] таланта, великолепная игра ума».²⁸⁹ Остроумные диалоги в романе выполняют важнейшую смысловую и художественную функции:

«— Вы ведь не жалеете, что познакомились со мной, мистер Грей? — спросил лорд Генри, взглянув на Дориана.

— Нет, сейчас я этому даже рад. Но я не уверен, всегда ли так будет.

— Всегда?! Ах, до чего ужасное слово! Меня всякий раз перелергивает, когда я слышу его. Зато его обожают женщины. Они могут испортить даже самый пылкий роман, пытаюсь продлить его навсегда. К тому же это слово лишено всякого смысла. Единственная разница между увлечением и любовью 'навсегда' заключается в том, что увлечение длится дольше.

Они уже были на пороге студии, как вдруг Дориан Грей коснулся руки лорда Генри и тихо проговорил, зардевшись от собственной смелости:

— В таком случае пусть наша дружба будет увлечением».²⁹⁰

После XI главы наружу «красной нитью» начинает пробиваться вторая, основной план романа — психологический. Диалог становится не просто способом передачи великолепных парадоксов, которые, на первый взгляд, не имеют отношения к сюжету, он становится неотъемлемой частью сюжета и «выносит на поверхность» второй, глубинный план романа, в котором заключена психология жизни. Диалог становится стержнем, на котором «держится» повествование, он даёт автору возможность отразить субъективность мнения, многозначность истины, подергнуть испытанию своё эстетическое кредо. В диалоге систематически, целенаправленно и намеренно даётся теория, которая потом осуществляется на практике.

²⁸⁸ Соколянский М. Г. Оскар Уайльд. Очерк творчества. — Киев, 1990. С.103.

²⁸⁹ Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. — М.: Наука, 1970. — С.162.

²⁹⁰ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. М.: Эксмо-Пресс, 2001. С.39.

С самого начала романа «восторженный гимн молодости («*strange panegyric on youth*»)²⁹¹ лорда Генри, его призыв к «погоне за страстями» («*multiplication of desires and proliferation of passions*») окрашен однозначным неприятием «старения тела» («*the decay that will destroy the body*»): «Мы не можем вернуть молодость. Наше тело слабеет, а наши чувства тускнеют» («*We never get back our youth...Our limbs fail, our senses rot*»)²⁹². Речь лорда Генри отмечена нестандартностью эпитетов и сравнений, обилием речевых и логико-речевых парадоксов: «Сказанные [лордом Генри] слова...безобидные слова – но до чего же они на самом деле чудовищны! До чего конкретны, откровенны и жестоки! От них никуда не денешься. И, вместе с тем, – какая в них неуловимая магия! Они обладают удивительной способностью придавать пластичную форму вещам абсолютно бесформенным, в них есть своя музыка... Всего лишь слова! Но разве есть на свете что-нибудь реальнее и весомее слов?...[Лорд Генри] произнёс их просто так, между прочим, придав им ради пушией эффективности парадоксальную форму».²⁹³ Однако за внешней лёгкостью, беззаботностью изречаемых парадоксов таится «бесстрашное беспокойство», умело скрываемое под маской беспечности и оптимизма. Умение держать себя при любых обстоятельствах – негласный кодекс дендизма.

Вот некоторые из парадоксальных высказываний лорда Генри: «Самые нелепые поступки человек совершает из самых благородных побуждений» («*Whenever a man does a thoroughly stupid thing, it is always from the noblest motives*»)²⁹⁴

«Самое страшное на свете – это ennui (скука), Дориан. Вот единственный грех, которому нет прощения» («*The only horrible thing in the world is ennui, Dorian. That is the one sin for which there is no forgiveness*»)²⁹⁵

²⁹¹ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – М., 2002. – P.34.

²⁹² Jeff Nunokawa. Tame Passions of Wilde. – Princeton and Oxford, 2003. – P.87.

²⁹³ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. – Москва: Эксмо-Пресс, 2001. – С.34.

²⁹⁴ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P. 93.

²⁹⁵ Ibid. P.252.

Лорд Генри становится в романе противником скуки и защитником страсти. Он, «молодой ещё человек, лет тридцати, с умом и тонким, софистическим и с утомлённой софистической душой. Пренебрежение морали, злая, умная и ядовитая насмешка над нравственным поведением, увлекательная проповедь чувственного наслаждения, освящённого красотой – вот главные черты его общественной деятельности».²⁹⁶ Писатель намеренно делает его парадоксалистом, ниспровергателем многих общепринятых, традиционных истин, которыми лицемерно защищал и оправдывал свой образ жизни английский буржуа: («*By power of his speech, Lord Henry... makes facts flee like frightened forest things*»)²⁹⁷

Парадоксален и сам образ героя-идеолога. «Принц Парадокс» («*Prince Paradox*») – так предлагает Дориан окрестить лорда Генри. И это определение соответствует не только речевой манере лорда Генри, но его сущности. Парадоксально и то, что он «никогда не говорит ничего нравственного – и никогда не делает ничего нравственного».²⁹⁸ Ограничиваясь постоянной проповедью наслаждения, лорд Генри остаётся теоретиком гедонизма. В этом смысле Уайльд несомненно отразил донизм. Роман «Портрет Дориана Грея» стал творческим экспериментом Уайльда, один герой которого (Дориан) представлял интерес для другого героя (лорда Уоттона) в качестве объекта «научного опыта»: «Лорд Генри был совершенно уверен, что научный анализ страстей возможен только с применением экспериментального метода и что Дориан Грей – в высшей степени подходящий и многообещающий объект для такого рода исследований» («*It was clear to him that the experimental method was the only method by which one could arrive at any specific analysis of the passions; and certainly Dorian Gray was a subject made to his hand, and seemed to promise rich and fruitful results*»)²⁹⁹ Однако лорд Генри – бессердечный человек,

²⁹⁶ Аксельрод Л. И. Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. – Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. – С.22.

²⁹⁷ Jeff Nunokawa, *Tame Passions of Wilde*. – Princeton and Oxford, 2003. P.69.

²⁹⁸ Соколянский М. Г. Оскар Уайльд. Очерк Творчества. – Киев, 1990. С.104.

²⁹⁹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. – Moscow Ikar Publisher. 2002, – P.75.

решившийся испытать силу своего влияния на «попавшемся под руку» юноше не ради этого невинного создания, а только ради удовлетворения своего любопытства.

Он превращает искреннего любящегося собой красивого юношу в искущённого гедониста, предлагая ему руководствоваться в жизни одной лишь страстью. Он объявляет, что Дориану не только подвластно всё, но и всё дозволено. Лорд Генри «заставляет» его отдаться страсти, которая, по его убеждению, и есть совершенство. Для этого можно забыть о морали, религии, о людях. Однако по мере продвижения к этой цели Дориану часто приходится оказываться перед выбором, который становится с каждым разом труднее и труднее. И вновь лорд Генри учит его следовать только инстинкту страсти и наслаждения и избегать страданий. Следуя учению «эстета-Мефистофеля» (*Гай Уиллоуби*), Дориан Грей приобретает опыт, в результате которого «он начинает думать сердцем» (*«his brain is his heart»*). Он верит всему, что говорит ему лорд Генри. Культ юности, красоты и наслаждения попадает на благодатную почву, и, как искренне считает Дориан, ведёт к самосовершенствованию. Эта вера и легла в основу гедонистической теории, которая, как уже отмечалось, оказалась ограниченной, не учитывающей всех перипетий жизни. Такой «ограниченный гедонизм стал почвой, на которой вырос отравленный, странный, изуродованный цветок».³⁰⁰

В результате лорд Генри и Дориан Грей становятся настолько близки, что, как пишет А. Ойяла «о них следует говорить скорее как об одном человеке с присущими ему различиями, чем как о двух разных людях.... Но лорд Генри существовал исключительно в интеллектуальной сфере; это был просто голос, просто интеллект. Дориан Грей, напротив, жил только в физической сфере: он превратился в осязаемую душу, воплощённый опыт. Взаимоотношения между ними настолько же тонкие и сложные, как между душой и телом».³⁰¹

Не лишая лорда Генри конкретно-жизненной достоверности, Уайльд передал ему многие свои заветные мысли, выраженные в

³⁰⁰ Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. – Helsinki, 1955. – P.207.

³⁰¹ Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. – Helsinki, 1955. – P.207.

теоретических трактатах. Однако считать лорда Генри прямым выразителем авторских взглядов было бы преувеличением. Автор избегает прямого изложения своих мыслей. Для установления нужной художнику дистанции между собой и своим творением Уайльд прибегает к парадоксу.

Парадокс становится специфической формой изложения материала и обоснования принципов автора. Следует различать парадоксы, заключённые в авторском повествовании, и парадоксы, изрекаемые лордом Генри. «Душа и плоть, плоть и душа – их сочетание непостижимо! В душе есть что-то от плоти, а плоти свойственна тяга к духовному» («*Soul and body, body and soul – how mysterious they were! There was animalism in the soul, and the body had its moment of spirituality*») ³⁰² – эти слова фигурируют в лирическом отступлении автора.

«Человек должен вбирать в себя краски жизни, но ни в коем случае не помнить её подробностей. Подробности всегда банальны и вульгарны» («*One should absorb the colour of life, but one should never remember its details. Details are always vulgar*»). ³⁰³ таковы рассуждения лорда Генри.

Художественная природа их безусловна одна, но заключённая в них мысль, степень близости к авторским взглядам, – разная. Многим парадоксам лорда Генри намеренно придаётся юмористическая окраска, подчёркивающая дистанцию между героем и автором. Но главное различие между гедонистическим взглядом героя и его создателя проявляется в их отношении к **страсти**. Процесс переживания страсти для Уайльда-эстета важнее самой страсти. Лорд Генри, рекламируя «страсть вообще» («*universal desire*») ³⁰⁴, как товар, совершенно безразличен к её конкретным проявлениям. Он воспевает страсть в широком понимании этого слова, подразумевая под этим и страсть к наслаждению, и чувственную страсть, и страсть к красивым вещам. Для Уайльда имеет значение не «страсть вообще», а её де-

³⁰² *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.74.*

³⁰³ *Ibid. P.127.*

³⁰⁴ *Jeff Nunokawa. Tame Passions of Wilde. – Princeton and Oxford, 2003. – P.83.*

тальное описание, само состояние страсти. Если Уайльд придаёт огромное значение «изучению и обожествлению красоты» (*«the study and worship of all beautiful things»*), то лорд Генри убеждён, что помимо такого обожествления, каждый должен жить «полной жизнью, давая выход всем своим чувствам, не стесняясь выражать все свои мысли и доводя до реального воплощения все свои мечты» (*«fully and completely...to give form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream»*).³⁰⁵

Однако автора и его героя-идеолога лорда Генри объединяет одно — проповедь наслаждения, которое входит и в само понятие страсти, и в проявление страсти. Ведь только наслаждение может спасти от скучной действительности, которая в равной степени отталкивает и автора, и его героя. Воцарение страсти привело бы к возрождению эллинизма, к чему стремились и Уайльд, и его герой. Они единоклюны в призыве к поиску новых наслаждений в море страсти. Призывая к неутомимым поискам новых ощущений (*«always searching for new sensations»*),³⁰⁶ Генри Уоттон парадоксальным образом одновременно советует контролировать страсть: он ратует за её «моногамию». Для него существует только одна страсть в данный момент времени, хотя она, в свою очередь, как можно быстрее, должна сменяться другой, и так далее. Здесь возникает очередной логический парадокс: максимализм, связанный с контролем над страстью, и безнравственность по отношению к тому, кого приходится покинуть из-за возникновения новой страсти. Ведь, как считает лорд Генри, любовь к кому-то должна немедленно «исключить» какие-либо чувства по отношению к другому.

«Жажда страсти» (*«Desiring of desire»*), пронизывающая всё произведение, основывается на парадоксальном сочетании страсти и скуки. Этот парадокс помогает приблизиться к пониманию философии гедонизма, идеологом которой в романе, как уже говорилось, является лорд Генри.

Что лежит в основе гедонистической теории? Стремление к наслаждению? Желание приостановить время? Необузданная

³⁰⁵ Jeff Nunokawa. *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. P.26.

³⁰⁶ Ibid. P.31.

страсть, переходящая все границы дозволенного? Или всё взято вместе? Ответить на все эти вопросы не просто, даже опираться на теоретические воззрения Уайльда и блистательные парадоксы, изрекаемые самим автором и его героями на протяжении всего романа. Хотя роман «пропитан» страстью, героев постоянно преследует скука, за которой нередко следует лёгкая дремота, порой переходящая в сон: «Со времён Елизаветы во всей их округе не было ни одной скандальной истории, и им ничто не оставалось другого, как спать после обеда» («*There has not been a scandal in the neighbourhood since the time of Queen Elizabeth, and consequently they all fall asleep after dinner*»).³⁰⁷ Даже чтение «опасной книги» («*poisonous book*») вызывает у героя только чувство утомления.

Несмотря на то, что «голос скуки, одолевающей героев, звучит повсюду» («*never loses its voice*»),³⁰⁸ сама скука тоже «требует пояснения» («*a matter deemed worthy of remark*»).³⁰⁹ Психиатрики определяют скуку как период, когда психика отдыхает, как время ожидания страсти. Один из них, Адам Филлипс пишет: «Мы можем считать скуку защитницей в борьбе с ожиданием, которая, в то же время, является предвестницей новой страсти».³¹⁰

В романе скука противопоставлена страсти. Каждое новое покушение вызывает интерес, но от самого описания страсти исходит тоска и скука. Яркие впечатления, навеянные страстью, противопоставлены усталости, рождённой скукой: «Контраст между жаром страсти и холодом скуки очевиден: Там, где присутствует страсть, скуке, граничащей с безразличием, места нет» («*The contrast between desire's affluence and boredom's poverty of affect couldn't be more apparent: Where desire possesses, or better, is possessed by, all the thrill of investment,*

³⁰⁷ The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P. 119.

³⁰⁸ Ibid. P.72.

³⁰⁹ Ibid. P.71.

³¹⁰ Adam Phillips, «On Being Bored», in On Kissing, Ticking and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life. – Cambridge University Press, 1993. – P.76.

boredom is known by its lack, characterized by the condition of indifference catalogued in the 'Picture of Dorian Gray'»).³¹¹ Там, где страсть, там всегда присутствует интрига, интерес. Там, где скука, — состояние полного безразличия: «He looked indifferent», «I am simply indifferent», «...a calm indifferent voice», «Don't be so indifferent», «You are indifferent to everyone».³¹²

«Страсть и скука так же противостоят друг другу, как день и ночь». Но парадоксальность заключается в том, что «они в то же время близки», поскольку, если придерживаться сравнения дня с ночью, то, как день сменяется ночью, так и состояние страсти переходит в состояние скуки: «As different as day and night, desire and boredom are also as close...».³¹³ Скука, приходящая на смену страсти, является отдыхом от неё и одновременно периодом ожидания прихода новой страсти. За «бурными ночами страсти» («nights of...misshapen joy»)³¹⁴ обязательно придёт усталость, и утром ты «один, сидя в гостиной, выглядишь неизмеримо усталым», («sitting alone, in the morning-room, looking very much bored»)³¹⁵ Именно такое состояние следует за «волнениями страсти» («thrills of desire»). Вздохи и рыдания ветра, «бродящего вокруг ещё спящего дома» передают состояние невыносимой усталости и скуки: «the sigh and sob of the wind...wandering round the silent house».³¹⁶

Как и у скуки, у страсти есть своя среда обитания — тело. Несмотря на свою близость, страсть и скука отличаются друг от друга так же, как два тела отличаются друг от друга. Однако оба состояния в одинаковой степени свойственны одному и тому же телу, и, находясь в нём, они как бы «раздваивают» его. Разница лишь в том, что, по сравнению с одержимостью страсти, скука едва различима в своём физическом выражении. Требуется не

³¹¹ Jeff Nunokawa. Tame Passions of Wilde. — Princeton and Oxford, 2003. — P.73.

³¹² Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P.14, 211, 215.

³¹³ Ibid. P.74.

³¹⁴ Ibid. P.164.

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ Ibid.

которое усилие, чтобы обнаружить её «неможное тело» («*feeble body*»), чтобы убедиться, что она вообще присутствует в теле: «пожатие плечами», «безразличный взгляд» («*a shrug of the shoulders*», «*an indifferent look*»).³¹⁷ Скука расплывчата и неуловима, но она изощрённее и изысканнее. Страсть гораздо откровеннее и прямолинейнее: «Взгляды наши встретились, и я почувствовал, что бледнею», («*When our eyes met, I felt that I was growing pale*»).³¹⁸ Страсть не только узнаваема, но и говорит сама за себя: «В его глазах был виден испуг...Тонко очерченные ноздри трепетали, и ярко-красные губы нервно подёргивались» («*There was a look of fear in his eyes...His finely-chiseled nostrils quivered, and some hidden nerve shook the scarlet of his lips and left them trembling*»).³¹⁹

Парадокс в том, что «и бледный лик скуки, и алые губы страсти – одно и то же тело, только в разные моменты жизни» («*pale physique of ennui*», «*scarlet lips of passion*» – «*one and the same body seen in different lights*»).³²⁰ Как только тело, в котором живет и страсть, и скука, устаёт от бурной страсти, скука тут же наступает в свои права, и страстное тело мгновенно превращается в усталое тело, охваченное скукой. Неизбежность такого преобразования всячески подчёркивается автором. Даже в самом изысканном облачении скукающий объект к концу дня превращается в «уставшее тело».

Усталая поза лорда Генри на первых страницах романа сразу же становится символом всеобщей усталости, признанием всеобщей скуки, царящей повсюду. Это выражено не только в самой позе героя, его взгляде («*tired looks, ...tired eyes...*»), но и в упоминании об его «бесчисленных сигарах» («*innumerable cigarettes*»). Более того, расслабленная поза «усталого гедониста» в сочетании с его «словесными упражнениями» («*verbal acrobatics*»),³²¹ подчёркивает острый ум изысканного денди. Его

³¹⁷ *Oscar Wilde*. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. P. 11.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.* P.29.

³²⁰ *Ibid.* P.75.

³²¹ *Jeff Nunokawa*, Tame Passions of Wilde. – Princeton and Oxford, 2003. – P.75.

афоризмы, в которых он говорит о скуке усталым голосом («*listless voice*»), его усталость в движениях: («устало распечатывал письма, ...устало поднялся, ...разговаривал утомлённо» – «*He opened [his] letters listlessly*», «*[he]... rose up wearily*», «*he [spoke] languidly*») – усиливают его суждения.

Уайльд подчёркивает, что именно состояние вечной неудовлетворённости и скуки – характерная черта изысканного эстета, утомлённого и вечно скучающего. Изысканность эстета во многом зависит, по мнению автора, не только от изысканности речей, изрекаемых на фоне роскошной обстановки гостиных и салонов, но и от того состояния скуки, которое он испытывает. Эстет просто «обязан» быть «усталым гедонистом». Эту «обязанность» Уайльд подчёркивает бесчисленным количеством отдельных слов и фраз, описывающих или передающих само состояние скуки: «письма ...утомляли его», «Мне было скучно», «Они начали ...утомлять меня», «Да, вечер был невероятно скучным»... («*the letters...bored him*», «*I was bored*», «*They have become...tedious*», «*Yes, it was certainly a tedious party*...»).

Исследователи творчества Уайльда недаром подчёркивают «важность» скуки («*the importance of being bored*»).³²² Маска «усталого гедониста» – дань моде, поза, эпатаж. Не следует, поэтому, удивляться, откуда берутся силы у «усталого гедониста» лорда Генри говорить о скуке с такой лёгкостью и изяществом. Ведь его «усталость» не имеет ничего общего с настоящей физической усталостью, вызванной ежедневным трудом и заботами. Его скука – от «ничегонеделанья», хотя Уайльд так не считает: он не раз говорит о том, что слыть острословом – занятие не из лёгких.

В трактате «Упадок лжи» Уайльд ссылается на общество «Усталых гедонистов», к которому принадлежат оба участника беседы. Он провозглашает «закон» дендизма: – «казаться усталым от общения друг с другом» («*being... «a good deal bored with each other, is one of the objects of the club*»).³²³ В романе «Портрет Дориана Грея» он постоянно напоминает об утомлённости и «вечной» усталости героев.

³²² *Jeff Nunokawa. Tame Passions of Wilde*. – Princeton and Oxford, 2003. – P.71.

³²³ *Ibid.* P.79.

Всё вокруг так «величественно-изящно-устало». Даже если слово «усталое тело» находится вне поля зрения, можно не сомневаться, что оно где-то рядом, поблизости. Состояние усталости передаётся всем присутствующим, проникает в каждый уголок гостиной, где ведутся бесконечные разговоры на светские темы, то есть «ни о чём». Скука и усталость (*«bodily fatigue»*) не покидают ни само «тело», ни пределы гостиной: «Сегодня я сам от себя устал.... он утомил своих слушателей...» (*«I am tired of myself tonight»*,... *«he exhausted his listeners...»*).³²⁴ Скука – следствие усталости: «Если состояние скуки равнозначно состоянию усталости, то и скучать – то же самое, что уставать» (*«if being bored is a matter of being tired, getting bored is a matter of getting tired»*).³²⁵ И далее: «Страсть уходит по той простой причине, что тело, в котором страсть обитает, не может её удержать» (*«Desire declines for the simple reason that the body to which it is attached...can't keep it up»*).³²⁶ Таким образом, страсть ограничена и зависит от тела.

Ежедневная усталость и скука преследуют «тело» всю жизнь, ведь скука – не что иное, как «ненсцелимое ощущение тоски» (*«the strain of boredom from which no one recovers»*).³²⁷ Адам Филлипс назвал это состояние «ежедневным трауром». ³²⁸ В самом романе об этом состоянии автор говорит так: «Когда человек говорит, что исчерпал жизнь, это значит, что жизнь исчерпала «то» (*«When a man says that [he has exhausted life], one knows that life has exhausted him»*).³²⁹

Об изжитой страсти свидетельствует физическая усталость, сопровождаемая скукой. Парадоксально, но усталость, вызванная страстью, в то же время является отдыхом от переживаний, вызванных и периодом подготовки к новой страсти. Однако

³²⁴ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002.

³²⁵ Jeff Nunokawa. Tame Passions of Wilde. – Princeton and Oxford, 2003. P. 76.

³²⁶ Ibid. P.75.

³²⁷ Ibid. P.79.

³²⁸ Adam Phillips, On Being Bored, P.71.

³²⁹ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.223.

усталость сопровождается скукой. Страсть – усталость – скука – страсть – усталость – скука – такова схема жизни истинного эстета, «усталого гедониста». Усталость так же для него естественна, как и потребность во сне.

Парадоксальным образом Уайльд превращает усталость в отдых.

Усталость описывается у Уайльда как отдых от страсти и капризов любви. Но парадоксальное соотношение усталости и страсти говорит о том, что только кратковременные страсти освобождают от томления и усталости. Вся прелесть страсти в её мимолётности. Кратковременность, эфемерность, мимолётность её, воспеваемая в романе, строится на врождённом свойстве, на свойстве всего сущего – устаревать и заканчиваться. Возникает следующий парадокс: человек извлекает выгоду из того, что имеет свойство приходить к концу. Польза от конечного желания бесконечна. Помимо радости от кратковременности страсти, какова бы эта страсть ни была, сама мимолётность страсти имеет преимущество по сравнению с долговременными страстями, которые несбыточны, вызывают нескончаемую скуку и усталость (однако не ту усталость, о которой говорилось выше и которая служит лишь отдыхом перед тем, как перерасти в новую страсть). Уайльд противопоставляет один вид страсти другому и устами лорда Генри призывает как можно быстрее избавляться от искушений. Развеять скуку, расширить границы личной жизни может только мимолётная страсть. Только ей под силу изменить саму жизнь, уничтожить ежедневную усталость и скуку. Только такая любовь спасает от тоски, а умирает она только, когда умирают чувства.

Уайльд формулирует очередной парадокс: «Единственная разница между увлечением и 'страстью навсегда' заключается в том, что увлечение длится дольше» («*the only difference between a caprice and a life-long passion is that a caprice lasts a little longer*»).³³⁰ Ясно одно: страсть должна быть краткой, мгновенной, импульсивной. Страсть имеет смысл, если она мимолётна: «Хочу надеяться, что девушка эта выйдет за Дориана. Полгода он будет

³³⁰ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. P.33.

он неё без ума, после чего увлечётся другой» (*«I hope that Dorian Gray will make this girl his wife, passionately adore her for six months, and then suddenly become fascinated by someone else»*).³³¹

Лорд Генри назвал возможную женитьбу Дориана полезным, экспериментальным опытом (*«experience of fascination»*).³³² Но любой опыт проходит, остаются лишь воспоминания. И опыт, более того, полезен: «Лорд Генри наблюдал за ним, испытывая в душе тайное удовольствие» (*«Lord Henry watched him with a subtle sense of pleasure»*).³³³ Он знал, что это скоро пройдёт.

Манерность, «напуская» усталость создают ту божественную атмосферу дендизма и искусственности, которая пронизывает всё произведение. Лишь искусственность может подчеркнуть ту любовь к прекрасному, которая свойственна эстетизму, – в противоположность реализму, поклоняющемуся скучному факту. Уайльд утверждает, что искусственность способна создать атмосферу истинного эстетизма. Дом Дориана – музей редкостных и дорогих вещей, следствие эстетизма и «проснувшегося в нём влечения к роскоши» (*«a new born feeling of luxury»*).³³⁴ Детальное описание изысканности обстановки важно для истинного эстета. Уайльд говорит о томлении, навеянном красотой интерьеров и пейзажей.

Парадоксальное сочетание удовольствия и скуки, роскоши и повседневности лежит в основе произведения. Страсть, пронизывающая жизнь Дориана Грея, – это не только интриги с женщинами, о которых открыто говорится в романе, или с мужчинами, о которых можно лишь догадываться. Его обуревают также «сумасшедшая страсть» (*«mad hungers»*)³³⁵ к красивым вещам,

³³¹ *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. P.94.*

³³² *Ibid. P.94.*

³³³ *Ibid. P.70.*

³³⁴ *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.113.*

³³⁵ *Jeff Nunokawa. Tame Passions of Wilde. – Princeton and Oxford, 2003. – P.83.* Мир абсурда, – тоже своеобразное перевоплощение, преломление самой действительности, показан Кэрроллом в «Alice's Adventures in Wonderland» («Приключения Алисы в Стране Чудес»). У Конан Дойля в рассказе «Lot 249» («Номер 249»), как и в ранних рассказах о привидениях, необычные предметы оживают и начинают пугать своих обладателей.

подробное перечисление которых занимает целые страницы романа. Эта страсть преследует его всюду. Его чувства и к изысканной актрисе, и к незадачливому учёному сопровождаются описанием его увлечения красивыми предметами.

Красивые вещи, как это ни парадоксально, помогают «истинному эстету» почувствовать себя «истинным гедонистом». Субъектно-объектные отношения занимают в романе одно из ведущих мест. Уайльд показывает в романе, как сами вещи способны перевернуть всё «с ног на голову». ³³⁶ Всем известны сказки и рассказы на тему, когда люди превращаются в вещи, а неодушевлённые предметы оживают. Ещё Овидий в «*Metamorphoses*» («Метаморфозы») поведал миру миф об «ожившей» красивой статуе. Даже у реалиста Диккенса присутствует тема перевоплощения, правда, уже в более глобальном масштабе.

Написанный в то время, когда, по словам самого Уайльда, «необходимо приобретать только те вещи, в которых нет ни малейшей необходимости» («*unnecessary things are our only necessity*»), ³³⁷ «Портрет Дориана Грея», является парадоксальным комментарием на тему эстетических пристрастий эпохи, пристрастий, скрывааемых и подавляемых истинными взаимоотношениями людей и вещей. Даже сам Дориан и его портрет, отражающие друг друга, поначалу воспринимаются как красивые вещи.

Бесчисленные упоминания о предметах роскоши говорит о связи эстетизма с тенденцией последней декады XIX века «наимать известных художников для рекламы» («*a growing habit during this period of commissioning famous artists to design advertisements*»). ³³⁸ С этой точки зрения, эстетизм, воспетый в речах лорда Генри, становится настоящей рекламой красивых вещей. Сама страсть становится товаром. Джеф Нуокава говорит об «очевидном пересечении и совпадении идеалов рекламы и эстетики» («*...implicit convergence of the ideals of advertising*

³³⁶³³⁷ *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. P. 117.*³³⁸ *Rachel Bowlby, "Promoting Dorian Gray" // Shopping with Freud. – London: Routledge, 1993. – P.13.*

and aesthetics»).³³⁹ Лорд Генри исповедует, как уже отмечалось, «страсть в широком смысле слова» («*the universal desire*»), что свидетельствует не только о пропаганде вкуса к красивым вещам, но, по мнению Георга Зиммела: «взывает к поискам новых форм [страсти]». ³⁴⁰ Красивые вещи – тот идеал, к которому следует стремиться. К вещам надо относиться «как обладающим способностью доставлять огромное наслаждение» («*as powers or forces producing pleasurable sensations*»).³⁴¹

Философия лорда Уоттона обладает внутренней логичностью, она последовательна, убедительна и внешне привлекательна. Утверждая, что цель жизни – самовыражение и наслаждение, он сожалеет о том, что «люди ...забыли о своём высшем долге – долге перед собой» («*People...have forgotten the highest of all duties, the duty one owes to one's self*»).³⁴² Проповедуя своё эстетическое кредо «абсолютной свободы самовыражения» («*of fearless self-development*») и право ориентироваться не на нормы пуританской морали, а на критерии красоты и уродства, автор подчёркивает субъективность истины.

Лорда Генри не страшат муки совести, традиционно сопутствующие поддавшимся искушению, поскольку для него не существует такого понятия, как совесть, которую он называет малодушием. С его точки зрения, «совесть и малодушие, в сущности, одно и то же...Просто 'совесть' звучит респектабельнее, вот и всё» («*Conscience and cowardice are really the same things...Conscience is the trade-name of the firm*»),³⁴³ давая этим

³³⁹ Jeff Nunokawa. Tame Passions of Wilde. – Princeton and Oxford, 2003. – P.83.

³⁴⁰ Georg Simmel, ed. by Kurt H. Wolf (New York: The Free Press, 1950). – P.420.

³⁴¹ Walter Pater, The Renaissance: Studies in Art and Poetry. – London: Macmillan and Co., 1910. – P.ix.

³⁴² Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.24.

³⁴³ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.12.

понять, что жить надо «во всю», не взирая ни на что, не считаясь ни с чем. Уоттон отождествляет не сочетаемые на семантическом уровне понятия: «*conscience*» и «*cowardice*». Таким образом, мы сталкиваемся с логико-языковым парадоксом, в результате которого рождается «психологический имморализм»,³⁴⁴ когда смыслом жизни становится возможно полное удовлетворение страстей и мгновенных влечений.

Такой подход оправдывает грех. По мнению лорда Генри, грех спасает от застоя и ведёт к прогрессу: «Мы утратили мужество, — говорит лорд Генри («*Courage has gone out of our race*»)³⁴⁵ и обращается к молодости как к чему-то отважному, смелому, так как с годами: «мы становимся похожими на безобразных марионеток и живём воспоминаниями о страстях, которые нас когда-то пугали, да об изысканных соблазнах, которым мы не отважились уступить» («*we degenerate into hideous puppets, haunted by the memory of the passions of which we were too much afraid, and the exquisite temptations that we had not the courage to yield to*»)³⁴⁶.

Чтобы избавить душу от невыносимых мук, лорд Генри призывает дать волю страсти, пройти через грех, испытать наслаждение. Парадокс заключается в том, что для него самый страшный грех — отречься от греха: только грех помогает украсить жизнь: «В нашей жизни не осталось ничего красочного, кроме порока» («*sin (the language of desire) is the only colour element left in the modern world*»)³⁴⁷ только тайные инстинкты, вырвавшиеся наружу, наполняют жизнь смыслом, избавляя от скуки.

Для лорда Генри такие понятия, как грех и раскаяние, — понятия из средневековья, пережиток прошлого. Он опрокидывает привычные представления о нравственности, высмеивает сострадание и самоотречение. В согласии со своим героем Уайльд не боится показаться парадоксально-аморальным даже тогда, когда с лёгкостью меняет местами такие понятия, как «грех» и «добродетель»: «Даже незначительная вещь, попадая в круговорот

³⁴⁴ Аксельрод Л. И. Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. — Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. — С.15.

³⁴⁵ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P.25.

³⁴⁶ Ibid. P.32.

³⁴⁷ Ibid. P.39.

жизни, способна всё традиционное перевернуть с ног на голову, и именно: добродетель превратить в грех, а грех сделать достоинством новой цивилизации» («*Each little thing that we do passes into the great machine of life which may grind our virtues to powder and make them worthless, or transform our sins into elements of a new civilization*»)³⁴⁸

Грех, в свою очередь, ведёт к духовному очищению: «ибо осуществление желанья — это путь к очищению» («*the body sins...[for]...purification*»)³⁴⁹ и единственный способ избавиться от страданий: если попытаться «убежать» от своей страсти, отречься от неё, то душа начнёт томиться в ожидании несбыточного: «Единственный способ избавиться от искушения — поддаться ему. А если попытаться ему противиться, то вся душа истомится желанием изведать то, на что она же сама и наложила запрет, тем самым отнеся это и подобные ему желанья к чему-то чудовищному и преступному» («*The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful*»)³⁵⁰

С точки зрения лорда Генри, именно «самоотречение порождает вину и... омрачает жизнь»: («*...self-denial...mars our lives*»).

Продолжая развивать мысль о том, что «убежать» от искушения невозможно, лорд Уоттон предлагает превратить искушение в произведение искусства, облечённое в очаровательную форму. Только тогда оно сможет доставить удовольствие и стать истинным наслаждением, в котором и заключается смысл жизни: «уметь красиво выражать свои чувства, жить полнокровной жизнью» («*...to give form to every feeling, ...to live out his life fully and completely*»)³⁵¹ только тогда страсть защитит нас «от убожества существования» («*from the sordid perils of actual existences*»)³⁵²

³⁴⁸ «The Critic as Artist». Complete Works of Oscar Wilde. — Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. P. 1121.

³⁴⁹ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. — Moscow Ikar Publisher, 2002. P. 26.

³⁵⁰ Ibid. P.26.

³⁵¹ Ibid. p. 26.

³⁵² «The Critic as Artist». Complete Works of Oscar Wilde. — Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. — P. 1135.

Для того чтобы избежать низменных страстей, надо научиться управлять ими. И нет сомнения в том, что только искусство может стать их единственным прибежищем: «только когда желание поселяется в храме искусства, оно становится контролируемым и неопасным с позиций Христианства» («*Only when desire migrates to the house of art does it acquire the pliancy necessary to render it safe for Christian law*»).³⁵³

Если желанию придать достойную, эстетическую форму, оно способно защитить нас от скуки, вызванной убогой действительностью. Более того, искусство, облагораживая желание, делает его управляемым, зависимым от воли художника: «Я не собираюсь быть рабом своих переживаний. Хочу предаваться своим чувствам и властвовать над ними» («*I don't want to be at the mercy of my emotions, I want to use them, and to dominate them*»),³⁵⁴ — заявляет Дориан.

Дориан находил для своей страсти теоретическое оправдание в идеях Генри Уоттона. В его проповеди гедонизма скрывается несомненный протест против подавления личности, стремление вернуть человеку свободу духа и тела. Об этом Уайльд писал в своём оксфордском дневнике: «Прогресс мысли невозможен без протеста индивидуализма против господствующих идей. Те, кто полностью послушны внешним влияниям, так же не способны к развитию, как те, кто подчинены господствующим идеям» («*Progress in thought is the assertion of individualism against authority...those organisms which are entirely subject to external influences do not progress any more than a mind, entirely subject to authority*»).³⁵⁵

Философия наслаждения, которую проповедует Уоттон, в сущности, является сочетанием субъективного гедонизма Пейтера в его «Ренессансе» («*The Renaissance*») и декадентства Гюисманса в романе «Наоборот» («*A Reboours*»). Эти тенденции

³⁵³ Jeff Nunokawa. *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. — P.47.

³⁵⁴ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar. Publisher, 2002. — P.136.

³⁵⁵ Smith and Helfand (eds.), *Oscar Wilde's Oxford Notebooks*. — P.121.

У Уайльда выступают в сложном соотношении с очень модной в эти годы философией Эдмунда Спенсера.³⁵⁶

Во взглядах лорда Генри сквозит формулировка Спенсера, смысл которой заключается в том, что «испорченной можно считать лишь такую жизнь, которая остановилась в своём развитии» (*«no life is spoiled but one whose growth is arrested»*).³⁵⁷ Он призывает отойти не только от средневековых понятий, но и подняться выше идеалов эллинизма, «к чему-то ещё более прекрасному и совершенному» (*«something finer, richer than the Hellenic ideal»*).³⁵⁸

Однако ограничения эстетической теории лорда Генри очевидны, особенно если его кредо сопоставить с тем, о чём говорит Уайльд в трактате «Душа человека при социализме», подсказанном язвительными откликами на роман. В романе лорд Генри говорит: «Быть хорошим, значит быть в гармонии с самими собой.

Когда приходится быть в гармонии с окружающими, наступает дисгармония» (*«To be good is to be in harmony with oneself. Discord is to be forced to be in harmony with others»*).³⁵⁹ В трактате автор придаёт этому явлению вселенский масштаб. Он говорит о более широком понимании гармонии, о стремлении к самосовершенствованию, имея в виду пример Христа, олицетворяющего совершенство в условиях неблагоприятного мира. Христос, по убеждению Уайльда, воплощает «истинный» индивидуализм — мироощущение совершенной личности — противостоящий «ложному» индивидуализму, в основе которого — несправедливое распределение жизненных благ, обрекающее большинство на

³⁵⁶ Надо отметить, что Уайльд всегда интересовался эволюционной теорией общества, изложенной в труде Герберта Спенсера в «The Study of Sociology» («Социологическое учение») (1873). В творчестве Уайльда заметна формула Спенсера (не Дарвина!) о выживании сильнейшего («survival of the fittest»). Применяя законы естествознания к обществу, лорд Генри показывает, как эгоцентризм побеждает викторианскую консервативность и альтруизм и допускает пренебрежение совестью ради наслаждения.

³⁵⁷ *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. Moscow Ikar Publisher. 2002, — P.94.*

³⁵⁸ *Ibid. P.26.*

³⁵⁹ *Ibid.*

бедность. Учение Христа о самоотречении, духовности, заботе о ближнем является, по мысли Уайльда, единственным путём к подлинному самовыражению; только через страдание можно прийти к совершенству: *«pain is the only door to perfection»*. Только пройдя через него, может истинный христианин, «осознать себя как личность» (*«through pain he realizes his personality»*).³⁶⁰

«Ложный» индивидуализм исповедует лорд Генри, который превыше всего ставит богатство и привилегии, причисляя к ним и «красивые» грехи: «Красивые грехи, как и красивые вещи – привилегия богачей» (*«Beautiful sins, like beautiful things, are the privilege of the rich»*),³⁶¹ говорит он. Его изысканное спокойствие, уверенность определяются его положением в обществе. Однако те, кто исповедуют такой индивидуализм, несмотря на деньги и остроумие, сбиваются с истинного пути. Индивидуализм, о котором идёт речь и в трактате, и в романе, в устах лорда Генри превращается в чистейший эгоизм. Индивидуализм, им провозглашённый, обречён на гибель.

Именно поэтому «эксперимент» лорда Генри не прошёл испытание. Не «предусмотрел» лорд Генри, что его «объект», утомлённый излишествами, окажется «жертвой своего отношения к требованиям совести»,³⁶² и вся теория гедонизма, такая притягательная и так логично им выстроенная на долгие годы, провалится.

Излишество, оборачивается своей противоположностью. «Чистый эстетизм приводит к собственной противоположности, к огрубению и одичанию эстетического вкуса, несмотря на его видимую утончённость».³⁶³ Вся бесцельная роскошь, все драгоценности и редкости, собранные в его доме, «служили для него лишь средством забвения, способом, хоть на время, убежать от страха,

³⁶⁰ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. Moscow Ikar Publisher. 2002, P.1103.

³⁶¹ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002.

³⁶² Венгерова З. Литературные характеристики. Оскар Уайльд и английский эстетизм. СПб., 1897–1910. С.68.

³⁶³ Аксельрод Л. И. Мораль и Красота в произведениях О. Уайльда. – Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. – С.31.

иногда казавшегося ему почти невыносимым».³⁶⁴ В основе романа оказывается раздвоение личности, вызванное парадоксальным свойством желания превращаться в страх. Само желание возникает на уровне подсознания, оно не зависит от нас, как, например, не зависит от нас ни место нашего рождения, ни причина болезни: «...the shape of our passions, no less than the place of our birth, or the source of our illness, is quite out of our hands».³⁶⁵

Психологическая основа порочного желания связана с риском и болью. Само ожидание становится невыносимой пыткой, избавиться от которой может только осуществление этого желания. Возникает психологический парадокс: желание избавиться от желания. Парадоксален подход к решению этой проблемы: отказаться от желания (одержать над ним победу) – грех. Осуществить его (пертерпеть от него поражение) – наслаждение. Однако наслаждение, полученное через грех означает лишь духовное падение. О Дориане Уайльд говорит так: «И в его жизни бывали моменты, когда он воспринимал зло лишь как одно из средств осуществления того, что он считал красотой» («There were moments when he looked on evil simply as a mode through which he could realize his conception of the beautiful».³⁶⁶ Сочетание антонимов «evil» и «beautiful» подчёркивает, как ясно Дориан сознавал, что его наслаждение по сути своей греховно. Фраза «всего лишь средство» («simply as a mode») говорит о том, что герой, пытаясь по-прежнему не придавать серьёзного значения способам достижения удовольствия, в то же время оправдывается перед самим собой.

Изменные, грязные, грешные удовольствия, нашедшие непосредственное выражение в уродстве портрета, привели к чувству вины, подавленности. Низкая действительность, от которой с таким презрением отворачивался сам Уайльд, парадоксальным образом становится для Дориана «единственной реальностью». Внешне юный, он внутренне старик, равнодушный, с потухши-

³⁶⁴ Аксельрод Л. И. Мораль и Красота в произведениях О. Уайльда. – Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. – С.31.

³⁶⁵ Jeff Nonokawa. Tame Passions of Wilde (The Styles of Manageable Desire. Princeton University Press), 2003. – P. 42.

³⁶⁶ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.183.

ми страстями и притупившимся восприятием жизни. Подобно доктору Джекиллу Стивенсона, Дориан всё с большим трудом возвращается к своему прежнему облику. Крушение «эксперимента» очевидно: в конце романа Дориан превращается в «тело, разрушенное страстью» (*«ruined body of sexual desire»*),³⁶⁷ и «приходит в такое отчаяние, что убивает себя в сознании своего внутреннего уродства».³⁶⁸ Попытка приостановить время, переступить границы человеческих возможностей провалилась. Невозможно остановить время. Даже исключению из правил – вечно юному Дориану – приходит конец. Дориан, единственный кому удалось приостановить время, и тот обречён на гибель.

Финал романа, как и финал жизни, трагичен. По убеждению Уайльда, всему приходит конец. Гибель Дориана произошла потому, что он осознал правду. Это и стало главным «промахом» в его исканиях. Трагедия героя в том, что жизнь, которую он вёл требовала от него проявления нравственности намного настойчивее, чем салонная жизнь эстета лорда Генри. И дело вовсе не в том, что эстетическая доктрина не верна по своей сути, а в том, что её следует пересмотреть с тем, чтобы учитывать не только положительный опыт (к чему призывал лорд Генри), но и отрицательный, к чему призывает сама жизнь и что неизбежно. В итоге Дориан Грей обречён на гибель, а не на развитие и самореализацию.

Дориан погибает, однако искусство остаётся, так как у Уайльда красота и искусство – вечны: «Красота не может подвергаться сомнению. Она обладает священным правом на абсолютную власть, и те, кто наделён ею, сами становятся властелинами. ...Для меня Красота – величайшее чудо» (*«It cannot be questioned. It has its divine right of sovereignty. It makes princes of those who have it. Beauty is the wonder of wonders»*).³⁶⁹ Уайльд по-прежнему верен своему культу прекрасного: тот, кто покушается на красоту, – сам становится жертвой. Это подчёркивается тем, что в

³⁶⁷ *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.89.*

³⁶⁸ *Венгерова З. Литературные характеристики. Оскар Уайльд и английский эстетизм. СПб., 1897–1910. С. 68.*

³⁶⁹ *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.30.*

конец романа, уничтожив портрет, красавец Дориан уничтожит не только свою жизнь, но и красоту: «Лицо у него было морщинистое, увядшее и отталкивающее» («*The body was wrinkled and loathsome of visage*»).³⁷⁰ Одновременно, благодаря великой силе искусства, совершается чудо возрождения портрета «во всем сиянии величавого благородства».

Уайльд-парадоксалист показывает, как наслаждение, путь к которому лежит через порок и предательство, ведёт к саморазрушению, от которого страдают все. Низменным страстям подчиняется только тот, кто лишается души, продаёт её, и таким образом, сам становится преступником.

Совесть стала для Дориана «узником» души. Смерть освободила душу от непосильного груза и, как это ни парадоксально, восстановила гармонию внутреннего и внешнего. Таким образом Уайльд подчёркивает, что целостность человека заключается в «приятии всех сторон человеческой природы» («*man's acceptance of all sides of his nature*»). Сам Уайльд так определял смысл своего романа: «За всякое излишество, как и за всякое ограничение, приходится расплачиваться» («*All excess, as well as all renunciation, brings its own punishment*»).³⁷¹ Несмотря на призыв к наслаждению и поклонение красоте, Уайльд не позволяет пороку стать добродетелью; в отвращении к моральному уродству он становится моралистом. Красота души для него становится важнее красоты внешней. Нравственный аспект усиливается авторским сожалением о том, что жизнь, «полная бесчувственности и вседозволенности» («*of senseless and sensual ease*»), недостойна художника, поборника истинной, то есть всесторонней, явной и тайной красоты. Парадоксальность мышления Уайльда здесь вполне очевидна.

Когда первая оригинальная версия «Портрета Дориана Грея» появилась в ежемесячном журнале «*Липпинкотт*» в июле 1890 года, Уайльд сразу стал мишенью цензуры. Реакция прессы была еди-

³⁷⁰ *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. P.278.*

³⁷¹ *Letters, 2000. – P.430.*

нодушно-враждебная. Уайльда обвинили в цинизме и аморализме. В расчёте на сенсацию «*Сент Джеймс газетт*» напечатала статью под заголовком «Рекламный трюк мистера Уайльда» («*Mr. Wilde's Latest Advertisement*»). Уайльд ответил, что статья уже сама по себе является рекламой его книги: «Английская публика, в большинстве своём, не испытывает никакого интереса к искусству, пока ей не скажут, что произведение искусства, о котором идёт речь, аморально» («*The English public, as a mass, takes no interest in a work of art until it is told that the work in question is immoral...*»)³⁷².

Несмотря на то, что Уайльд был взбешён отрицательными отзывами о его романе, он ответил на нападки критиков серией писем, которые были выдержаны во вполне вежливом тоне. Суть их заключалась в том, что его книга, возможно, и не соответствует общепринятым представлениям о нравственности, но совершенно напрасно пытаться искать в романе только нравственный аспект. Критики «*Дейли кроникл*» назвали «скуку и грязь отличительными чертами этой ядовитой книги» («*dullness and dirt the chief features*»), а сам роман – «отвратительным порождением извращённой литературы французских декадентов, пропахнувшей тяжёлым запахом духовного и нравственного разложения» («*a tale spawned from the leprous literature of the French Decadents – a poisonous book, the atmosphere of which is heavy with the mephitic odours of moral and spiritual putrefaction*»)³⁷³. Газета «*Скотс обсервер*» обвиняла Уайльда в том, что он «пишет для отвергнутых обществом аристократов и извращённых телеграфистов» («*for having written for none but outlawed noblemen and perverted telegraph boys*»)³⁷⁴ \ ³⁷⁵.

Уайльд был поражён негодованием, с каким критики встретили его роман. В ответ на их обвинения в том, что он переина-

³⁷² Letters. – P.429 (2000).

³⁷³ Karl Beckson (ed.) Oscar Wilde: The Critical Heritage. – London: Routledge and Kegan Paul, 1970. – P.72.

³⁷⁴ Ibid. P.75.

³⁷⁵ Имеется в виду известный скандал, связанный с лордом Артуром Сомерсетом, обвинённым в гомосексуальных связях с молодыми «телеграфистами» в борделе на Cleveland Street.

чивает мораль в угоду безнравственности, Уайльд написал ре-диктору «*Скотс обсервер*», что «было необходимо окружить Дориана Грея атмосферой морального разложения...для дра-матического развития...романа. Иначе роман не имел бы смысла, а сюжет — завершения. Художник [говорит он о себе], написав-ший роман, ставил перед собой цель сделать эту атмосферу ту-манной, неясной и удивительной...Каждый человек видит в До-риане Грее свои собственные грехи. В чём состоят грехи Дориана Грея не знает никто. Тот, кто находит их, привнёс их сам. Каждый человек увидит в нём то, что есть он сам. Ведь на са-мом деле искусство отражает не жизнь, а того, кто наблюдает её». ³⁷⁶

Более того, в ответ на обвинение своих героев в аморальности, Уайльд указывал на то, что они интересны и с художествен-ной, и с психологической стороны, таким образом, открывая пер-ед читателями широкие возможности. Те, для кого эстетика выше этики могут насладиться красотой и совершенством его произведения. Те же, для кого этические соображения важнее эстетических, обязательно извлекут моральный урок. Каждому читателю дано право решить, какое преступление из совершен-ных героем Уайльда страшнее — убийство художника Бэзила Холлуорда или уничтожение его картины. Одних чтение романа наполнит ужасом, другие найдут в нём свои тайные желания.

Мысль Уайльда движется к очередному парадоксальному вы-воду: всякий человек обретает в искусстве то, что представляет собой сам, потому что и искусство отражает не жизнь, а созер-цателя жизни. Уайльд не оправдывает безнравственные поступ-ки своего героя, но он далёк от прямого его осуждения. Уайльд отмечает, что слабость Дориана Грея и его ограниченность за-ключаются в преувеличенном внимании к совести, которое пор-тит, отравляет все его наслаждения: «*an exaggerated sense of conscience which mars his pleasures for him*». ³⁷⁷

«*Сент Джеймс газетт*» больше всего интересовалась тем, кто подвергнется преследованиям, сам автор романа или издате-

³⁷⁶ Аграф М. Уайльд Оскар. Письма (символы времени), М., 1997.- С.86–87.

³⁷⁷ Karl Beckson. — P.436.

ли.³⁷⁸ Уайльд ответил так: «Искусство не имеет ничего общего с этикой. Не надо смешивать эти два понятия» («*The sphere of art and the sphere of ethics are absolutely distinct and separate*»).³⁷⁹ В последующем письме он напоминает критикам: «С позиций искусства, плохие люди представляют художественный интерес; они яркие, многогранны и необычны» («*Bad people are, from the point of view of art, fascinating studies. They represent colour, variety and strangeness*»).³⁸⁰

Уайльд провёл целую атаку на литературную критику в своём трактате «Душа человека при социализме». Он считает любую попытку общества, церкви или правительства вмешаться в творческий процесс «оскорбительной и грубой» («*offensive and brutalizing*»). Он высмеивает своих обличителей-нравоучителей, назвавших его книгу «безнравственной» и «больной», недостойной произведения искусства или литературы: «Назвать художника больным только потому, что болезнь — предмет его творчества, так же глупо, как объявить Шекспира сумасшедшим, потому что он написал «Короля Лира» («*To call an artist morbid because he deals with morbidity as his subject matter is as silly as if one called Shakespeare mad because he wrote 'King Lear'*»).³⁸¹ Такое прочтение романа свидетельствовало, по его мнению, об ограниченности обвинителей.

В марте 1891 года, за месяц до переиздания «Портрета Дориана Грея» в книжном варианте, в «*Фотнайтли ревью*» появились афоризмы Уайльда, изложенные в его предисловии. Уайльд формулирует своё представление о нравственности, он открыто смеётся над условностями эпохи. Более того, Уайльд показывает, что зло таится не в произведении, а в эстетическом восприятии самого созерцателя: «Те, кто в прекрасном видит уродливое, — люди безнравственные, но безнравственность не делает их привлекательными» («*Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming*»).³⁸² В надежде на то, что благо-

³⁷⁸ Karl Beckson. P.68–69.

³⁷⁹ Letters. 2000. — P.428.

³⁸⁰ Letters. 2000. — P.430.

³⁸¹ «The Soul of Man Under Socialism». Complete Works of Oscar Wilde. Collins Classics.

³⁸² Предисловие к роману «Портрет Дориана Грея».

даря предисловию критики будут благосклоннее к новому изданию романа, он писал: «Мне любопытно знать, как отнесутся эти невежественные журналисты к роману теперь. Моё предисловие должно заставить их изменить злобное к нему отношение» (*«I am curious to see whether these wretched journalists will assail it so ignorantly ...as they did before. My preface should teach them to mend their wicked ways»*).³⁸³

Уайльд написал предисловие к роману в свойственной ему парадоксальной манере. Это предисловие – квинтэссенция эстетических взглядов Уайльда, более пространно выраженных в его критических статьях и диалогах. Писатель напоминает читателю одновременно и о силе Искусства, и о его бесполезности, также настраивает на восприятие всего произведения как эстетической аллегории. По мысли М. Г. Соколянского, «фабульно не связанное с романом предисловие», однако, проходит «испытание на прочность в собственно фабульной части романа».³⁸⁴

Предисловие состоит из двадцати пяти парадоксальных изречений, отличающихся предельным лаконизмом. Вот некоторые из них:

- «Критик – тот, кто способен в новой форме или новыми средствами передать своё впечатление от прекрасного» – *«The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things»* (идея о том, что критика – самостоятельный вид творчества, высказана Уайльдом в трактате «Критик как художник»);

- «Всякое искусство совершенно бесполезно» – *«All art is quite useless»*;

- «У художника не бывает болезненного воображения. Художник вправе изображать всё» – *«No artist is ever morbid. The artist can express everything»*;

- «Искусство – зеркало, но отражает оно смотрящего, а не жизнь» – *«It is the spectator, and not life, that art really mirrors»* (помимо того, что этот парадокс получает развёрнутое выражение в диалоге «Упадок лжи», в самом романе тоже есть подтверждение такому взгляду на искусство. Портрет как про-

³⁸³ Letters. 2000. – P.475.

³⁸⁴ Соколянский М. Г. Оскар Уайльд. Очерк творчества. – Киев, 1990. С.108.

изведение искусства, действительно отражает Дориана, но каждый раз по-разному, в зависимости от содеянного им зла);

- «Художник – творец прекрасного. **Раскрыть** творение и **скрыть** творца – вот в чём предназначение искусства» – «*The artist is the creator of beautiful things. To reveal art and conceal the artist is art's aim*»;

- «**Высшая**, как и **низшая** форма критики – это своего рода биография» – «*The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography*»;

- «Нет книг **нравственных** или **безнравственных**. Книги или **хорошо** написаны, или **плохо**. И в этом вся разница» – «*There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all*»;

Стремление отвести от себя упрёки критиков первого издания яснее всего проявляется в заключительных парадоксах предисловия, с этой точки зрения ключевых:

- «Если произведение искусства воспринимается неоднозначно, – значит, в нём есть нечто новое, сложное и животрепещущее» – «*Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex, and vital*»;

- «Если критики расходятся во мнениях, – значит, художник верен самому себе» – «*When critics disagree the artist is in accord with himself*»;

3. Научно-философская направленность романа

Построив свой роман на контрастах и парадоксах, Уайльд считает, что научный подход к происхождению и наследственности освобождает персонажей от моральной ответственности. Он основывается на изученной им ещё в юности теории Уильяма К. Клиффорда,³⁸⁵ генетически объясняющей умственные и физические особенности личности.

³⁸⁵ «Lectures and Essays», 1879.

Судьба Дориана в этом смысле была предрешена с самого рождения. Он скорее всего жертва наследственности: от матери он унаследовал красоту и женственность; по мужской линии – он слабый и испорченный. Это сочетание противоположностей привело к трагической развязке: его таинственное происхождение стало поводом для лорда Генри заняться Дорианом в качестве эксперимента, что, в результате, погубило Дориана: «Да, это очаровательное дитя Любви и Смерти непреодолимо притягивало его!» («*There was something fascinating in this son of Love and Death*»).³⁸⁶

В статье «Критик как художник» Уайльд говорит о наследственности как о «жуткой тени прошлого» («*terrible shadow*»),³⁸⁷ в которой, как в зеркале отражается наша душа, обнажая нашу сущность и которая «наполняет нас чувствами, свойственными нашим предкам» («*fills us with affects that are not our own*»). В той же статье Уайльд пишет: «Наименьшую свободу деятельности мы испытываем, когда пытаемся действовать» («*We are never less free than when we try to act*»), и ещё отчётливее эта мысль звучит: «Когда человек совершает поступки, он является лишь марионеткой» («*When man acts he is a puppet*»).³⁸⁸

В упомянутой выше теории Клиффорда, Уайльда поражала мысль о том, что даже совесть передаётся по наследству. Причём, совесть – нечто, когда-то принадлежавшее всему племени и роду, а, следовательно, предкам. В древности поступки налажили ответственность на каждого члена рода или племени; он не был свободен в своих действиях, он руководствовался интересами всего племени.

Но современный гедонист далеко не дикарь и его потребности и страсти совсем не так просты, как у дикаря. Он больше ищет наслаждения, чем способен к нему. Он не связывает свою судьбу ни с прошлым, ни с будущим, он живёт исключительно мгновениями настоящего. Лорд Генри, призывая жить ради наслаждения, проповедовал, таким образом, уклонение от моральной ответст-

³⁸⁶ *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.49.*

³⁸⁷ «The Critic as Artist», in *Critical Writings*. – P.341–407.

³⁸⁸ «The Critic as Artist», in *Critical Writings*. – P.341–407.

венности. Сам Дориан соглашается с этим, когда говорит Бэзилу, что «стать, как выражается Гарри, наблюдателем собственной жизни – значит уберечь себя от страданий» («*to become a spectator of one's own life, as Harry says, is to escape the suffering of life*»).³⁸⁹ Такое мирозерцание разрушает основы нравственных понятий и ведёт к торжеству цинизма и безответственности.

Уайльд даёт понять, что, помимо наследственной предрасположенности к греховным поступкам, огромную роль в духовном падении Дориана Грея сыграла распространённая в то время теории гипноза («*animal magnetism*» (*mesmerism*)) – теория австрийского врача Франца Месмера. Влияние, оказываемое извне, пробуждает в человеке скрытые наклонности, генетически в нём заложенные. Таким образом, сочетание наследственных факторов и гипнотического воздействия приводит к непредсказуемым результатам: «Чувства точно так же могут облагораживаться, как и разум деградировать» («*The senses could refine, and the intellect could degrade*»).³⁹⁰

Очень часто внешнее (влияние) вытесняет внутреннее (генетику) или, по крайней мере, серьёзно «вмешивается» в неё. Внутренние инстинкты, заложенные природой, оживают под воздействием внешних обстоятельств и всё больше и больше начинают ими вытесняться. По мнению лорда Генри: «хорошего влияния вообще не бывает. ... Любое влияние безнравственно – безнравственно с чисто научной точки зрения. ... Потому что оказать влияние на другого – значит вложить в него свою душу. И тогда человек начинает думать чужой головой, жить чужими страстями. Добродетели у него уже не свои, да и грехи – если вообще существует такое понятие – он заимствует у другого» («*There is no such thing as a good influence... All influence is immoral – immoral from the scientific point of view... Because to influence a person is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real. His sins, if there are such things as sins, are borrowed*»).³⁹¹ Кроме того, чужое влия-

³⁸⁹ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.139.

³⁹⁰ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.74.

³⁹¹ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.25.

ние способно сделать страсть неуправляемой, одновременно усиливая «риск и боль» (*«risk and pain»*),³⁹² связанные с исполнением запретного желания.

Художник Бэзил Холлуорд очарован красотой Дориана; это вдохновляет его на новое искусство, новый стиль в живописи, он ощущает в себе новый прилив сил. Однако Бэзил не хочет выставлять портрет на всеобщее обозрение, чтобы никто не увидел секрет его собственной души, тающийся в портрете прекрасного юноши. Дориан был для него силой вдохновляющей – в платоновском значении этого понятия. Платон объяснял восприятие красоты как восприятие всего сущего при помощи веры в предсуществование души. Ещё до рождения (до её появления в этом мире «бледных теней») душа созерцала чистую совершенную красоту и затем сохраняла смутные воспоминания о ней. Каждый красивый предмет будит душу художника, приводит её в движение, и то смутное воспоминание оживает, и, принимая ясные очертания, воплощается в красивую вещь. Таким образом, идея красоты – первична. Красивая вещь – вторична.

Сам Дориан подпадает сначала под влияние чарующего голоса лорда Генри и его философии, а потом под влияние присланной им жёлтой книги: «Странная это была книга, никогда он не читал подобной. ... Книга была написана... живым, ярким и в то же время туманным языком. ... В стиле... символистов. ... Многое, о чём он только грезил, на его глазах облекалось плотью. ... Его интересовали своей неестественностью те формы самоотречения, которое люди по недомыслию именуют добродетелями, и в такой же мере – те естественные порывы возмущения против них, которые мудрецы до сих пор называют пороками. ... Это была отравляющая книга» (*«It was the strangest book that he had ever read... The style in which it was written was... vivid and obscure at once... that characterizes the work of ... Symbolists. Things that he had dimly dreamed of were suddenly made real to him... [he loved] for their mere artificiality those renunciations that men*

³⁹² Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.25.

³⁹³ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – p. 157.

have unwisely called virtue, as much as those natural rebellions that wise men still call sin. It was a poisonous book»).³⁹³ Дориан видит в этом романе «историю своей жизни, написанную ещё до её начала» (*«the story of his own life, written before he had lived it»*). Эффект от этой книги наркотический.³⁹⁴

Сложной проблеме соотношения искусства и жизни, искусства и морали и посвящён роман Уайльда. Зачарованный блистательными парадоксами лорда Генри, Дориан доводит безнравственность до разрушения красоты [*в этом и заключается первостепенная роль парадокса в романе!*], считая собственную красоту высшей ценностью, во имя которой дозволительно удовлетворение самых низменных инстинктов, потакание любым порокам и преступное общение с городскими подонками. В конце романа, ударяя портрет ножом в припадке отвращения, он убивает себя, своё низменное «я», исказившее черты прекрасного произведения; тем самым они очищаются от скверны и обретают красоту, которая пребудет вечно, но сам Дориан после смерти настолько уродлив, что даже слуги узнают его только по перстням на пальцах.

В гибели Дориана «виноват» опять-таки парадокс: ведь Дориан гибнет потому, что он парадоксальным образом оказывается пленником морали, проповедующей нерасторжимую связь духа и тела. Пытаясь избавиться от источника своего «болезненного отвращения к самому себе» (*«morbid self-loathing»*), в попытке убить свою совесть, свести с ней счёты, как сказал сам Уайльд, «Дориан Грей убивает самого себя» (*«Dorian Gray kills himself»*),³⁹⁵ потому что освободиться от груза собственной совести можно только, убив самого себя. Таким образом, Уайльд утверждает, что разлучение и, тем более, противостояние, в одном и том же индивиде духа и плоти, души и тела чревато гибелью. Между тем, портрет — вновь прекра-

³⁹⁴ Уайльд, характеризуя «poisonous book», которая так впечатлила Дориана (роман Гюйсманса «*A Rebours*» (*Against Nature*), «Наоборот»), называет её «*fantastic variation on Huysman's over-realistic study of the artistic temperament in our inartistic age*» (сочетание фраз «*artistic temperament*» и «*inartistic age*» увеличивает пропасть непонимания между художником и эпохой, не способной по достоинству оценить творческую личность).

³⁹⁵ Letters. 2000. — P.436.

сен! Уайльд считал, что, восстановив красоту портрета, он утвердил торжество её над преходящей и условной моралью. Именно поэтому он призывает пересмотреть нравственные ценности, стремится преобразовать мораль. Он против религиозных догм, заставляющих безропотно следовать общепринятым правилам поведения. У него эстетика противопоставляется этике из соображений превосходства искусства над жизнью, силы воображения над этикой жизни. Уайльд выступает за эстетическую этику.

В трактате «Критик как художник», последовавшем за первым исполненным изданием «Портрета Дориана Грея» летом 1890 года, Гильберт говорит об абсолютном разграничении сферы искусства и сферы этики, одновременно утверждая, что искусство способно изменить и одухотворить этику. В «Упадке лжи» Уайльд от имени Вивиана провозглашает: «Как только какая-нибудь вещь становится полезной или нужной нам, ...она уже не относится к сфере Искусства, потому что к произведению Искусства мы должны относиться более или менее безразлично» (*«As long as a thing is useful or necessary to us, ... it is outside the proper sphere of Art. To Art's subject-matter we should be more or less indifferent»*).³⁹⁶ Он мечтает трансформировать общепринятое и, выражая свой протест против упадка лжи в искусстве словами Вивиана: «Человек может поверить в чудо» (*«Man can believe the impossible»*), — верит в то, что невозможное наполняет жизнь «новыми формами, и служит прогрессу» (*«with new forms, and gives it progress»*).³⁹⁷ Эта вера способна переделать, изменить и обогатить то, что раньше считалось нравственным и допустимым с точки зрения этики. Искусство может парадоксальным образом повлиять на этику, потому что истинное искусство не подчиняется никаким этическим законам, оно выше морали и добродетели.

Вот почему, по мнению Уайльда, «общество часто прощает преступника, но никогда не прощает мечтателя» (*«society often forgives the criminal, it never forgives the dreamer»*).³⁹⁸ Именно

³⁹⁶ «The Decay of Lying». Complete Works of Oscar Wilde. Collins Classics. — P.1077.

³⁹⁷ «The Decay of Lying». Complete Works of Oscar Wilde. Collins Classics.

³⁹⁸ Letters, 2000. — P.437.

этот парадокс оказался стержневым, судьбоносным в жизни и творчестве самого Оскара Уайльда.

Оставаясь мечтателем, Уайльд, однако, вынужден признать неизбежное превосходство жизни над искусством: «Лично я, жду не дождусь, когда эстетика займёт место этики, когда превосходство красоты будет неоспоримо, когда красота станет законом нашей жизни: я знаю, что такого не случится, но я всё равно этого жду» (*«For myself, I look forward to the time when aesthetics will take the place of ethics, when the sense of beauty will be the dominant law of life: it will never be so and so I look forward to it»*).³⁹⁹

Однако критики продолжали видеть в романе скрытое признание в гомосексуализме и проповедь аморализма, объявившего войну общепризнанным законам морали. Более того, критики остались недовольны уверениями самого Уайльда, что «гибель Дориана и разочарование Уоттона свидетельствуют лишь о неудаче лорда Генри воплотить свой идеал в личности Дориана, а не о несовершенстве самого идеала» (*«in that Dorian's failure and Wotton's disappointment merely concede that their ideal has failed, not that the ideal itself is flawed»*).⁴⁰⁰

В романе, как уже было указано, «эксперимент» лорда Генри над Дорианом Греем провалился. Его отчаянно ограниченный эстетизм, установка только на внешнее совершенствование, влекущее полную бездуховность, потерпели сокрушительное поражение. «Эксперимент» лорда Генри привёл к катастрофе — ведь в его «эволюционной» теории нет места ни совести, ни состраданию.⁴⁰¹ «Я могу сочувствовать чему угодно, кроме страданий» (*«I can sympathise with everything, except suffering»*),⁴⁰² говорит он.

Несмотря ни на какую критику, вопреки всяким обвинениям в безнравственности, Уайльд до конца жизни остался верен сво-

³⁹⁹ Letters, 2000. — P.437.

⁴⁰⁰ Letters, 2000. — P.430.

⁴⁰¹ С точки зрения науки, Гильберт в трактате «Критик как художник» отрицает сострадание, потому что оно помогает выжить слабому, а выживать должен только сильнейший.

⁴⁰² Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. Moscow Ikar Publisher. 2002. — P.52.

тому идеалу – любви, ставшей искусством, пытаюсь – «в одухотворённости найти высший смысл» («*in the spiritualizing of the senses its highest realization*»)⁴⁰³ О его романе критики писали: «несмотря на то, что Дориан Грей порочен и возводит в идеал своё презрение к ‘предрассудкам нравственности’, идущим вразрез с красотой, сам роман не может быть назван проповедью порочности».⁴⁰⁴

Однако Уайльд не отрицал, что в романе «много личного» (*It contains much of me in it*). Своё отношение к героям произведения он определил так: «Бэзил Холлуорд – это я сам. Лорд Генри – тот, за кого меня принимают. Дориан – тот, кем я хотел бы стать, может быть со временем» («*Basil Hallward is what I think I am. Lord Henry what the world thinks of me. Dorian what I would like to be – in other ages, perhaps*»)⁴⁰⁵

Как и художник Бэзил, писатель Уайльд предпринял непростую попытку соединить этику с эстетикой с целью показать мир во всём его многообразии, величии и страдании. Уайльд даёт нам понять, что искусство открывает широкие возможности для анализа действительности и предполагает самое противоречивое прочтение художественного произведения. Лорд Генри, в котором, как отмечал сам Уайльд, многие видят именно его, высокомерно отстаивает своё кредо, которое он решил подвергнуть испытанию на Дориане Грее, и которое представляет собой ограниченный эстетизм, несущий в себе множество противоречий, в частности, пресыщение наслаждением.

Дориан Грей с его страстным желанием расширить горизонты своего эстетического опыта отражает личность самого автора, – такого, как уже было сказано, каким он хотел бы быть в иные времена: «*as he would like to be in other ages*». Возможно, такие аспекты его взглядов сложились к моменту написания трактата «*Душа человека при социализме*», в котором Уайльд по-новому, шире и глубже, трактует важные проблемы формиро-

⁴⁰³ *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow, Ikar Publisher, 2002. – P.162.*

⁴⁰⁴ *Венгерова З. Литературные характеристики. Оскар Уайльд и английский эстетизм. СПб., 1897–1910. С.68.*

⁴⁰⁵ *Letter to Ralph Payne, February 1894, Letters. – P.352.*

вания индивидуального сознания. Непременным условием его Уайльд считает гармонию с собой и окружающим миром. Действительность отказывает, однако, в возможности обрести подобную гармонию. Даже обретение гармонии в искусстве не спасает, ведь с ним вступает в неразрешимое противоречие материальный мир, с присущей ему скверной. Описание крушения иллюзии о возможности воплотить в жизни прекрасный идеал и торжество его в создании художника свидетельствует о трагической раздвоенности сознания Уайльда: она воплощена в его парадоксальном противопоставлении жизни и искусства, в ощущении безнадежности его преодоления – не только в одном романе, но и в целой жизни, посвящённой служению идеалу красоты. Знаменательно, что для Уайльда Христос тоже жертва неразрешимой трагедии мироздания.

4. «Зелёная гвоздика» – стилистический комментарий к роману Уайльда

Спустя несколько лет после выхода «Портрета Дориана Грея», в 1894 году, на свет появился роман Роберта Хиченза (1864–1950) «Зелёная гвоздика» («*The Green Carnation*»), ставший парадоксальным комментарием к роману Уайльда. «Зелёная гвоздика», остроумная пародия, была впервые напечатана анонимно издательством *Heinemann* 15 сентября 1894 года. Ада Ливерсон считалась её автором, однако на самом деле это была первая книга Роберта Хиченза, ставшего впоследствии известным романистом». ⁴⁰⁶ Ещё в 1893 году, плавая по Нилу в компании друзей-романистов и цитируя наизусть любимый ими роман «Портрет Дориана Грея», Роберт Хиченз делал заметки к своей будущей книге «Зелёная гвоздика», в которой «Уайльд под 'именем мистера Амаринта' занял среди персонажей то почётное место, ка-

⁴⁰⁶ «*The Green Carnation*», a witty skit which was first published anonymously by Heinemann on 15 September 1894, and Ada Leverson had been suggested as its author. It was in fact the first book of Robert Smythe Hichens (1864–1950), who later became a prolific novelist. (Letters, 1962, – P.372).

кое он занимал в разговорах путешественников». ⁴⁰⁷ Свою рукопись Хиченз показал критику-карикатуристу Максу Бирбому, который был не прочь удалить «с лондонской сцены её короля [Уайльда]». ⁴⁰⁸

Уайльду, автору нашумевшего романа, пришлось столкнуться с пародией на себя и своё произведение, со своеобразной «высшей критикой», воспетой самим Уайльдом в трактате «Критик как художник»: «Высшая Критика...созидательнее творчества, и первая её цель: видеть предмет не таким, каков он на самом деле...она делает критика творческой личностью. ... Для критика художественное произведение – просто толчок к новому собственному произведению» («*The highest Criticism...is more creative than creation...[it] makes the critic creator in his turn...To the critic the work of art is simply a suggestion for a new work of his own...*»). ⁴⁰⁹ Однако Уайльд предостерегает: «Критик должен понимать, что Искусство и Этика – совершенно разные сферы» («*the critic should be able to recognize that the sphere of Art and the sphere of Ethics are absolutely distinct and separate*»). ⁴¹⁰ А Хиченз, по мнению Уайльда, был наделён «весьма скромным талантом» ⁴¹¹ и не обладал божественным даром «высшей критики».

Как отмечает Р. Эллманн, роман Хиченза, «претендуя на пародийность, ...фактически носит документальный характер...Мораль книги – а она подобно 'Дориану Грею' не обделена моралью, – состоит в том, что лорду Реджи не следовало бы с таким рабским усердием копировать разговорные приёмы Амаринта». ⁴¹² Этот роман в точности копировал не только сам стиль Уайльда, эстетические пристрастия писателя, но даже композицию его про-

⁴⁰⁷ Эллманн Р. Оскар Уайльд. Москва.: Изд. Независимая Газета, 2000. – С.470.

⁴⁰⁸ Эллманн Р. Оскар Уайльд. Москва.: Изд. Независимая Газета, 2000. С.478.

⁴⁰⁹ The Critic as Artist. Complete Works of O. Wilde. London 2000. – P.1128.

⁴¹⁰ The Critic as Artist. Complele Works of O. Wilde, 1994. – P.1145.

⁴¹¹ Эллманн Р. Оскар Уайльд. Москва: Изд. Независимая газета, 2000. С.479.

⁴¹² Там же. С.478.

изведения. Роман написан в форме беседы, где повествование и сюжет играют второстепенную роль. При чтении «Зелёной гвоздики» создаётся впечатление, что Уайльд представил на суд публики ещё несколько новых глав своего романа, которые будут внесены в следующее его издание.

Многие современники были уверены, что перед ними новый роман писателя-парадоксалиста, написанный в ещё более изощрённой манере.⁴¹³ Но парадокс, всю жизнь преследовавший Уайльда, на сей раз, заключался в том, что автором был не он, Уайльд, а Хиченз, осмелившийся его пародировать. У него не могло быть сомнений, на кого была нацелена ирония Хиченза: в романе упоминается его имя: — «Бедный Оскар, который до ужаса правдоподобен» (*«Poor Oscar [who] is terribly truthful»*),⁴¹⁴ и даже имя Пейтера: «искусственная проза Пейтера» (*Walter Pater's unnatural prose*).⁴¹⁵ Более того, само название «Зелёная гвоздика» говорило за себя: известно, что искусственный цветок был символом эстетизма.

Но «главным объектом пародирования в «Зелёной гвоздике» стало отношение к жизни», — пишет Эллманн.⁴¹⁶ Хиченз приводит замечание лорда Реджи о том, как он засмеялся на похоронах брата: «Я смеялся на похоронах брата. Так выражалось моё горе. Все были ошеломлены...Я же считал, что мой смех прекрасен. Плакать-то может каждый» (*«I laughed at my brother's funeral. My grief expressed itself in that way. People were shocked...I thought my laughter was very beautiful. Anybody can cry»*).⁴¹⁷

⁴¹³ Среди исследователей творчества Уайльда, считавших «Зелёную Гвоздику» вторым романом Уайльда, была, например, современница писателя Зинаида Венгерова.

⁴¹³ Она называет Уайльда «самым блестящим и талантливым представителем эстетизма, ...парадоксальны[м] автор[ом] критических очерков...стихотворений...нескольких драм и романов «Picture of Dorian Gray» и «Green Carnation»...».

⁴¹⁴ Hichens R. *The Green Carnation*. — London: William Heinemann. Bedford Str. 1894. — P.58.

⁴¹⁵ *Ibid.* P.109.

⁴¹⁶ Р. Эллманн. Оскар Уайльд. — Москва, 2000. — С.479.

⁴¹⁷ R. Hichens. *The Green Carnation*. — London, 1894. — P. 8.

Колкая ирония Хиченза больно задела Уайльда, который всегда трепетно относился к пародии на себя, о чём писал ещё в 1889 году: «Пародия требует тонкости и, ... как это ни парадоксально, любви к тому, на кого она направлена. Только ученикам (и больше никому) позволительно пародировать своего учителя» (*«it requires a light touch, ... and oddly enough, a love of the poet whom it caricatures. One's disciples can parody one – nobody else»*).⁴¹⁸ В романе Хиченз с иронией намекает о любви Уайльда к парадоксам: «Из-за дерзости они кажутся умными» (*«It is daring, and so it seems clever»*).⁴¹⁹

Расценив появление подобного произведения не иначе, как оскорбление, Уайльд, тут же направил телеграмму автору, где объявил о том, что секрет его раскрыт. В телеграмме сказано, что не только Уайльд разгадал секрет «Зелёной гвоздики». Хиченз получил шутовское послание и от Дугласа, который советует бежать от надвигающейся мести. Об этом он пишет в предисловии к новому изданию «Зелёной гвоздики» (1949г.): *«He [Wilde] sent me a bogus telegram about it though it came out anonymously, showing that he had guessed I had written it. Alfred Douglas [Hichens met Douglas in Cairo in 1893] at the same time sent me a comic telegram, telling me I was discovered, and had better at once flee from the vengeance to come»*.⁴²⁰ Действительно, Уайльд был в бешенстве. Вместе с этим, его стал раздражать слух о том, что автор книги – он сам.

Уайльд решил написать опровержение в «Пэлл-Мэлл газетт»:

«Сэр! Позвольте мне со всей решительностью опровергнуть предположение, высказанное в Вашей газете в последний четверг и затем повторенное многими другими газетами, что я являюсь автором 'Зелёной гвоздики'. Да, этот великолепный цветок изобретён мною. Но с мешанской, посредственной книжонкой, присвоившей его странно-прекрасное название, я, само собой разумеется, не имею ничего общего. Цветок – произведение искусства. Книга – никоим образом» (*«Sir, Kindly allow me*

⁴¹⁸ Letter to Walter Hamilton, 29 January. Letters. – P.239.

⁴¹⁹ R. Hichens. The Green Carnation. – London, 1894. – P.3.

⁴²⁰ Letters, 1962. – P.373.

*to contradict, in the most emphatic manner, the suggestion, made in your issue of Thursday last, and since then copied into many other newspapers, that I am the author of «The Green Carnation». I invented that magnificent flower. But with the middle class and mediocre book that usurps its strangely beautiful name I have, I need hardly say, nothing whatsoever to do. The flower is a work of art. The book is not»).*⁴²¹

Однако исследователи творчества Уайльда должны быть благодарны Хичензу за его роман, который парадоксальным образом помогает глубже понять парадоксальность взглядов самого Уайльда. Этот роман, написанный в утрированно – парадоксальной манере, ещё больше высвечивает неординарность мышления Уайльда. Парадоксы, изречаемые героями в романе-пародии, перекликаются с блестящими парадоксами самого Уайльда, являясь их своеобразным продолжением и пояснением. Роман Хиченза можно рассматривать как продолжение диалога «усталых гедонистов» на страницах нового произведения.

Действие романа «Зелёная гвоздика» происходит в сельской местности, в комфортабельном английском доме, где несколько изысканных аристократов ведут беседы на эстетические темы. В непрерывном фейерверке остроумия проскакивают «несколько изумительных, прозрачных парадоксов, ... подобных утренней росе, сверкающей в лучах солнца» («*some marvelous pale paradoxes...like early dew-drops with the sun upon them*»).⁴²² Всё, что герои Хиченза говорят о добре и зле, о правде и лжи, о жизни и искусстве – чистейшие парадоксы: «Говорить стоит только о том, что забывается» («*The only things worth saying are those that we forget*»)⁴²³ или: «Разве Вы не замечали, что грешника абсолютно не интересует праведник, в то время как праведник испытывает нездоровое любопытство к поступкам грешника?» («*Haven't you noticed that although the sinner takes no sort of interest in the saint, the saint has always an uneasy curiosity about the doings of the sinner?*»).⁴²⁴

⁴²¹ Letters, 1962. – P.373.

⁴²² Hichens R. The Green Carnation. London: William Heinemann. Bedford. Str. W.C., 1894. – P.153.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ Ibid. P.63.

Парадоксы Хиченза, таким образом, не только подражают парадоксам Уайльда; они также свидетельствуют и о таланте самого Хиченза. Так же, как и парадоксы Уайльда, они противостоят обычной морали, ибо систематически называют белым то, что до сих пор считалось чёрным: «Если бы он [лорд Реджиналь Гастингс] захотел согрешить против школьной морали, он бы согрешил, даже наперекор общественному мнению. Это и есть нравственное мужество» (*«If he [Lord Reginald Hastings] wished to commit what copy-books call a sin, he would commit it, even if society stood against at him. That is what I call having real moral courage»*).⁴²⁵

Эсме Амаринт называет «высшей философией принцип – ничего не бояться, жить так, как хочешь, смело следовать своим желаниям» (*«the highest philosophy», «the philosophy to be afraid of nothing, to dare to live as one wishes to live, ... to have the courage of one's desires...»*).⁴²⁶ Такая перелицовка нравственности звучит дерзко: «Только немногие осмеливаются нарушать установленные нормы морали. И чем становится для них жизнь? Они всегда слышат шаги приставленного к ним детектива» (*«There are only a few people in the world who dare to defy the grotesque code of rules... And what is life to them? They can always hear the footsteps of the detective in the street outside»*).⁴²⁷ Но именно над дерзостью нарушителей, доходящей до цинизма и парадоксальности, Хиченз иронизирует, подвергает её критике, рисуя все смешные и мелкие стороны персонажей.

Хиченз влагает разумную критику своих героев в уста привлекательной представительницы здравого смысла леди Локки, которая на парадоксальное высказывание мадам Вальтези: «люди удивляются любому благородному поступку» (*«Virtue in any form astonishes the world»*) – критически заявляет: «Если мы способны удивить мир добрым поступком, мы же и виноваты; сами к этому приучили» (*«If the world is surprised at good actions, it is our own fault. We have trained it»*).⁴²⁸

⁴²⁵ Hichens R. The Green Carnation. London: William Heinemann. Bedford. Str. W.C., 1894. P.2.

⁴²⁶ Ibid. P.95.

⁴²⁷ Ibid. P.109.

⁴²⁸ Ibid. P.154.

Нетрудно догадаться, что Эсме Амаринт, который «придумал зелёную гвоздику» (*«invented [the green carnation]»*)⁴²⁹ и проведует страсть в любом её проявлении: («У меня настроений не меньше, чем костюмов» — *«I have as many [moods] as I have dresses...»*),⁴³⁰ очень напоминает лорда Генри, а его друг «светловолосый, голубоглазый» красавец лорд Реджи Гастингс — Дориана Грея, «со следами пережитых волнений на лице» (*«with pale gilt hair and blue eyes, and a face in which the shadows of fleeting expressions come...»*).⁴³¹ Он утверждает: «Быть необыкновенным очень интересно» (*«It is very interesting to be wonderful»*).⁴³²

Эсме Амаринт, как и лорд Генри, доводит разговорное искусство до полного совершенства: «Он выражается афоризмами... Если бы он замолчал, то перестал бы дышать» (*«His epigrams are his opinions... If he were to be silent he would cease to live»*).⁴³³ Однако Хиченз иронизирует над красноречием Реджи Гастингса, друга Амаринта: «Он был слишком откровенен. Когда не получалось быть остроумным, он обычно говорил голую правду» (*«He was very frank. When he could not be witty, he often told the naked truth...»*).⁴³⁴

Да и характер взаимоотношений двух главных героев романа «Зелёная гвоздика» вызывают ассоциации с романом Уайльда. Реджи называет Эсме Амаринта «философом в высшем понимании этого слова» (*«the highest philosoph[er]»*)⁴³⁵ и становится лишь эхом своего оригинального и сознающего собственную гениальность друга. Амаринт, в свою очередь, считает Реджи «совершенством» (*«completely wonderful, and wonderfully complete»*).⁴³⁶ В разговоре с Реджи леди Локки недвусмысленно намекает на особые отношения между ним и Амаринтом: «Ты совсем не зна-

⁴²⁹ *Hichens R. The Green Carnation. London: William Heinemann. Bedford. Str. W.C., 1894. P.95.*

⁴³⁰ *ibid. P.9.*

⁴³¹ *ibid. P.2.*

⁴³² *ibid.*

⁴³³ *ibid. P.146.*

⁴³⁴ *ibid. P.3.*

⁴³⁵ *ibid. P.95.*

⁴³⁶ *ibid. P.90.*

«ишь Эсме», — сказал Реджи. «Зато ты его знаешь слишком хорошо, — ответила она» (*«You don't know Esme at all, really, — Reggie said. — And you know him far too well, — she answered»*).⁴³⁷

Своим поведением и репликами герои романа Хиченза не только напоминают героев романа Уайльда, но между этими романами, как и между их героями, происходит своеобразное соревнование в изысканности и остроумии на тему эстетических пристрастий эпохи. Амаринт просит Реджи заучить несколько из его (Амаринта) афоризмов, чтобы напомнить ему о них на следующий день, когда он будет обедать с Оскаром Уайльдом: «Дорогой мой, запомни мои афоризмы и завтра повтори их мне. Завтра я обедаю с Оскаром Уайльдом» (*«Remember my epigrams then, dear boy, and repeat them to me tomorrow. I am dining out with Oscar Wilde...»*).⁴³⁸

Однако Реджи (как и сам Хиченз) не считает роман Уайльда достойным произведением; поэтому, когда леди Локки сетует на то, что она не читала его, Реджи небрежно заявляет: «Вы сильно выиграли» (*«Then you have gained a great deal»*).⁴³⁹ Реджи критикует Уайльда за то, что он «совершил ужасную ошибку в своём 'Портрете Дориана Грея'. После каждого акта жестокости лицо на портрете, наоборот, должно было приобретать ангельское выражение» (*«Oscar Wilde was utterly mistaken when he wrote the 'Picture of Dorian Gray'. After Dorian's act of cruelty, the picture ought to have grown more sweet, more angelic in expression»*). И потом поясняет: «Бедный Уайльд! Он до ужаса правдив!» (*«Poor Wilde! He is terribly truthful...»*).⁴⁴⁰

Сам Реджи «выглядит поразительно молодо...Он говорит, что его грехи спасают от старости» [*O.T.*] (*«looks astonishingly young...He says that his sins keep him fresh»*),⁴⁴¹ и ему нравится ощущать себя грешником среди праведников: «Грешник с сердцем ягнёнка в стаде взрослых праведников...Так оригинально!»

⁴³⁷ *Hichens R. The Green Carnation. London: William Heinemann. Bedford. Str. W.C., 1894. P.146.*

⁴³⁸ *Ibid. P.27.*

⁴³⁹ *Ibid. P.58.*

⁴⁴⁰ *Ibid. P.58.*

⁴⁴¹ *Ibid. P.17.*

(«*A sinner with a young lamb's heart among the full-grown flocks of saints...So original!*»)⁴⁴² Более того, он уверен, что нет ничего интереснее, чем говорить с праведником о собственных грехах: «*There is nothing so interesting as telling a good man or woman how bad one has been. It is intellectually fascinating...Good people love hearing about sin*».⁴⁴³ Эти слова почти буквально повторяют слова лорда Генри: «Ничто не внушает такого самодовольства, как указание на твои грехи» («*nothing makes one so vain as being told that one is a sinner*»);⁴⁴⁴ добродетель, напротив, вызывает лишь боль и досаду: «Ничто не вызывает такую боль, как то, когда вдруг узнаёшь о ком-то, кого раньше никогда в этом не подозревал, что он праведник...Это то же самое, что найти иголку в стоге сена и уколоться» («*Nothing is more painful to me than to come across virtue in a person whom I have never previously suspected its existence...It is like finding a needle in a bundle of hay. It pricks you*»)⁴⁴⁵ Так говорит Амаринт, но те же слова вполне мог произнести и лорд Генри – Принц Парадокс.

Уайльд и Хиченз развивают тему греха и добродетели, которая неизбежно сопутствует осуждению отчаянной тяги к наслаждению. Ни грех, ни добродетель невозможно скрыть от глаз окружающих. В «Портрете Дориана Грея» мы слышим от Бэзила, что: «Грех написан на лице человека. Его скрыть невозможно» («*Sin is a thing that writes itself across a man's face. It cannot be concealed*»)⁴⁴⁶ У Хиченза в «Зелёной гвоздике» мы читаем: «- Леди Локки будет хорошей женой... это написано у неё на лице. К сожалению, добродетель всегда написана на лице. Её просто невозможно скрыть» («- *Lady Locky would make a good wife... it is written in her face. That is the worst of virtues – they show. One cannot conceal them*»)⁴⁴⁷ Эсме Амаринт не скрывает своего отри-

⁴⁴² *Hichens R. The Green Carnation. London: William Heinemann. Bedford. Str. W.C., 1894.*

⁴⁴³ *Ibid. P.63.*

⁴⁴⁴ *O. Wilde. The Picture of Dorian Gray. – Moscow Ikar Publisher, 2002. – P.128.*

⁴⁴⁵ *R. Hichens. The Green Carnation. – P.154.*

⁴⁴⁶ *O. Wilde. The Picture of Dorian Gray. – P.187.*

⁴⁴⁷ *R. Hichens. The Green Carnation. – P.26.*

цательного отношения к добродетели, которая, с его точки зрения, не придаёт женщине привлекательности.

Лорд Генри, с присущей ему парадоксальностью, называет уродство одной из «смертных добродетелей»: *«Ugliness is one of the seven deadly virtues»*.⁴⁴⁸

Ничто не прошло мимо внимания Хиченза. Каждый образ, созданный Уайльдом, каждую реплику, произнесённую его героями, он, пародируя, подверг тщательному анализу и критике. Хиченз сумел показать, что Реджи, подобно лорду Генри, был всегда во власти быстро сменяющихся настроений: «Надо наслаждаться каждой минутой, каждым днём, каждым годом. Наши настроения вносят красоту в жизнь. Поддаваться им – вот смысл жизни» (*«I live for every minute, every day, every year. The moods of one's life are life beauties. To yield to all one's moods is to really live»*).⁴⁴⁹

У Хиченза есть своеобразная переключка с Уайльдом по поводу оптимизма и пессимизма. Если вспомнить, что лорд Генри говорит об оптимизме: «Я презираю оптимизм. В сущности, оптимизм – это тот же страх» (*«I have the greatest contempt for optimism. The basis of optimism is a sheer terror»*),⁴⁵⁰ то слова Амаринта звучат ему в унисон: «Оптимизм, точно непонятная болезнь, съедает душу, уничтожает красоту и убивает всякий интерес к жизни» (*«I look upon optimism as a quaint disease, an eruption that breaks out upon the soul, and destroys all its interest, all its beauty»*).⁴⁵¹

Не ускользнуло от внимания Хиченза и то, что лорд Генри, живя страстями, не любил вспоминать о них впоследствии, и, стремясь к изысканности, не придавал никакого значения деталям своих переживаний. Реджи Гастингс тоже предпочитает всё предавать забвению: «Нет ничего прекраснее забвения...» (*«There is nothing more beautiful than to forget...»*);⁴⁵² однако, он, как и Уайльд, изысканность видит именно в мелочах (например, в зелёной гвоздике): «Большинство людей глубоко

⁴⁴⁸ O. Wilde. The Picture of Dorian Gray. – P.252.

⁴⁴⁹ R. Hichens. The Green Carnation. – P.95.

⁴⁵⁰ O. Wilde. The Picture of Dorian Gray. – P.94.

⁴⁵¹ R. Hichens. The Green Carnation. – P.88.

⁴⁵² Ibid. P.94.

неправы, придавая значение только общезначимым вещам. Я же обожаю мелочи. Этот цветок (зелёная гвоздика) – пустяк. А я боготворю его. Я ношу его, потому что он великолепен. Это единственная причина» (*«Most people are utterly wrong, they worship what they call great things. I worship little details. This flower [a green carnation] is a detail. I worship it...I wear this flower because it is exquisite. I have no other reason»*).⁴⁵³

Назвав роман «Зелёная гвоздика», Хиченз хочет показать всё фатовство и несерьёзность носителей прославленного цветка: «Лишь немногие носят его, только последователи 'высшей философии'...Он воткнул зелёную гвоздику в петлицу своего фрака, закрепил её булавкой и посмотрел на себя в зеркало...как женщина перед выходом в свет» (*«Only a few people wear it, those who are followers of the highest philosophy...He slipped a green carnation into his evening coat, fixed it in its place with a pin, and looked at himself in the glass,...as a woman gazes at herself before she starts for a party»*).⁴⁵⁴ Зелёная гвоздика – символ искусственности, надуманности эстетизма: «Он [Реджи] считал, что Искусство указывает путь Природе, и с юношеским жаром боготворил всё необычное».

На фоне атмосферы искусственности парадоксы Амаринта и окружающих его подражателей не просто изысканны; за ними стоит нечто более глубокое, чем просто эпатаж. Под маской цинизма скрывается не только насмешка, пародия, но и острый ум, освободившийся от всяких иллюзий, и тоскующая душа, скрывающая своё бесплодное тяготение к прекрасному.

«Зелёная гвоздика» заканчивается чем-то вроде проповеди, в которой Хиченз словами Амаринта даёт блестящую формулировку эстетизма, бросающего вызов жизни и природе: «Лицо должно оставаться молодым, а душа – стареть. Лицо должно оставаться беззаботным, душа должна знать всё. Только тогда родится очарование» (*«The face must be young, but the soul must be old. The face must know nothing, the soul everything. Then fascination is born»*).⁴⁵⁵ Хиченз абсолютно точно видит в романе

⁴⁵³ R. Hichens. The Green Carnation. P.95.

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ Ibid. P.156.

Уайльда все тонкости и нюансы гедонистической проповеди писателя-парадоксалиста, однако, решив написать на него пародию, внёс заметный вклад в растущее неодобрение, с которым сталкивался Уайльд; книга была пикантна и создавала ощущение достоверности. Хиченз пародирует Уайльда абсолютно во всём, особенно его парадоксальную манеру, всячески обыгрывая, обостряя его парадоксы, а также внося в них собственную, критическую оценку. Так, вопреки своей воле, он продлил память о раздражавшем его произведении.⁴⁵⁶

Роман «Зелёная гвоздика», вошёл в историю литературы как творческая критика романа «Портрет Дориана Грея», как та самая высшая форма критики, о которой писал Оскар Уайльд. Это стало ещё одним парадоксом в жизни и творчестве известного писателя.

⁴⁵⁶ О долгой жизни «Портрета Дориана Грея» см. Эллманн Р. Оскар Уайльд. – Москва: Независимая газета, 2000. С.480.



ЭСТЕТИКО-ФИЛОСОФСКАЯ СУЩНОСТЬ КОНТРАСТА И ПАРАДОКСА В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА

В атмосфере противоречивых идей викторианской эпохи Уайльд занял особую позицию в литературе своего времени, позицию проповедника эстетизма, для которого красота превыше морали, искусство выше реальности, а наслаждение – самое ценное в жизни. Он обращался к публике, пропагандируя свои взгляды на искусство, одновременно настраивая её против всего традиционного, предсказуемого, банального. Новые веяния в искусстве и в критике расшатывали старые, буржуазные устои жизни и способствовали началу нового эстетического движения. Новый эстетизм становился стилем жизни. Эстетическую окраску имел и английский декаданс.

Как в западном, так и в русском литературоведении, интерес к английскому декадансу и непосредственно к личности Уайльда как человека и художника, присутствовал всегда. Одних исследователей он больше интересует как драматург, других как эссеист и критик, но те и другие не отрицают его значения как «короля парадокса».

Облекая свои идеи в блистательную форму литературного парадокса, Уайльд стремится к прекрасному сам и призывает к этому всё человечество. Следуя известному изречению Блейка о том, что «без крайностей нет прогресса», Уайльд для противостояния официальной идеологии использует метод контраста как способ отражения действительности, ключом к пониманию которой становятся притчи и парадоксы. Метод контраста и парадокса становится его оружием в борьбе с уродливостью жизни.

Тщательно продуманный, оригинальный подбор слов помогает Уайльду передать своё отношение к предмету или явлению, выразить своё мнение по поводу описываемых событий и направить читательскую мысль по избранному им руслу. Это обусловлено связью парадокса с ассоциативным мышлением, границы которого зависят от контекста, определяющего выбор слова для создания значения и передающих его образов. В рамках индивидуального контекста, сферы деятельности автора, Уайльд использует целый арсенал речевых средств, органически связанных с содержанием своего произведения, в том числе и принцип полисемантичности предложения.

В результате использования таких выразительных средств речи, как контраст и парадокс, Уайльд придаёт высказыванию такое значение, которое не может быть приписано никакому другому автору. Ведь взгляд на литературно-художественный парадокс как на субъективное высказывание, в основе которого лежит логико-речевое противоречие, обусловлен тем, что само художественное произведение, при его композиционно-словесном единстве, пронизано субъективностью. Это позволяет называть литературный парадокс субъективной истиной, усиливающей неизбежную субъективность авторской речи.

В книге отстаивается взгляд на Уайльда как философа эпохи «романтического возрождения» в Англии, опиравшегося на мудрое изречение Платона о том, что философ – тот, кто «способен видеть красоту».

Философия эстетизма (культ красоты, индивидуализм, стремление к совершенству) и философия жизни (мудрость, сострадание, великодушие, терпимость) сосуществовали у Уайльда в диалектическом единстве и борьбе, рождая совершенно нетрадиционное восприятие действительности. Это наложило отпечаток на всю жизнь и творчество писателя-парадоксалиста, который, провозгласив эстетизм своим жизненным кредо, в своём же творчестве показывает его ограниченность. За культом красоты у него чувствуется глубокая скорбь о несовершенстве мира, который должен быть приподнят и одухотворён искусством.

Однако искусство, по мнению Уайльда, должно отражать только само себя, а не убогую действительность, лишённую красоты и романтики. И только через личность автора действитель-

ность получает эстетическую окраску, потому что в реальности нет таких форм красоты и гармонии, которые есть в искусстве; эти формы создаются только художником. При этом именно романтическому произведению должно быть отдано предпочтение, так как только в нём есть место фантазии и воображению, но отсутствуют скучные факты и житейский опыт, характерные для реалистического повествования, а есть только красота и вдохновение.

Таким образом, задачу литературы Уайльд видел в эстетическом опровержении повседневности, которая сама по себе не имеет художественной ценности, пока искусство не одухотворит её. И в своём собственном творчестве Уайльд выступал за романтическую форму изображения жизни в волшебной сказке и в фантастическом романе.

К сказкам Уайльд пришёл не сразу. Этому предшествовали поездки в Америку с лекциями «О возрождении английского искусства» и его теоретические трактаты под названием «Замыслы», в которых Уайльд выражает своё разочарование и пессимизм по поводу того, что в современной ему Англии вряд ли кто способен понять уроки искусства. Оно недоступно обычному пониманию; именно поэтому оно выше жизни. Жизнь враждебна подлинному искусству, но уничтожить его она не может. Искусство вечно.

Каждый трактат отражает эстетические взгляды Уайльда-парадоксалиста: он упорно отстаивает превосходство искусства над жизнью, скорбит об упадке лжи в искусстве, провозглашает суверенность эстетики, не сомневается в совместимости искусства и преступления, в неизбежности греха во имя раскаяния. Преступление, с его точки зрения, как и творческий процесс, доставляет эстетическое наслаждение и развивает воображение. Согрешить значит дать волю чувствам, зажатым жесткими социально-политическими обстоятельствами.

Для Уайльда и жизнь, и искусство были игрой, где у каждого своя маска, за которой легко скрыть истинное лицо и абстрагироваться от происходящего. Его собственная маска – позёра и эстета – ассоциировалась с непростым миром внутренней раздвоенности, парадоксальности и смены настроений. Эту же маску он стремился «надеть» на романтическую литературу.

Уайльд использует форму волшебной сказки, в которой претворяет свою мечту показать жизнь «в условиях искусства». Для него мир искусства не только реален, но и достоин большего внимания, чем уродливая жизнь. Сказочность сюжета сочетается у него со сказочностью стиля. Однако, проблемы, затронутые в сказках совершенно реальны. В этом заключается самый главный парадокс сказок: при всей их декоративности, при очевидном разрыве их с действительностью и при провозглашении эстетического принципа как решающего, все его сказки – моральные притчи, продиктованные запросами современности.

Через все его сказки проходит сопоставление эстетического и этического, причём первое уступает место второму. Таким образом, логический парадокс сказок Уайльда состоит в том, что эстетика, сталкиваясь с жизнью, превращается в этику. Уайльд сосредоточивает внимание на этических проблемах. Это приводит к чёткой нравственной характеристике героев. Именно поэтому в сказках Уайльда мы отмечаем резкое противопоставление образов добра и зла, отсутствие такого героя, нравственное кредо которого могло бы казаться спорным.

Контрастный способ изображения действительности отражает философию Уайльда-парадоксалиста, в которой мечта и искусство выше жизни. Метод контраста в сказках необходим для того, чтобы показать, что страдание неизбежно. В концепции Уайльда, Христос – символ страдания, а страдание – прекрасно, так как способствует духовному очищению, противостоящему реальной победе, которую одерживает зло. Зло сильнее «физически». Добро побеждает «духовно». Уайльд не устаёт призывать к самосовершенствованию. Для него важно, что человек обретает духовное бессмертие. Это возможно только в искусстве, но не в жизни. Высшая справедливость, которая претворит жизнь в красоту, возможна только в искусстве.

Уайльд воспевает благородных и справедливых людей, величие человеческих подвигов во имя справедливости. Он показывает парадоксальную сущность конфликта личности и общества. Только те персонажи его сказок, которые великодушны и способны к состраданию, которые не находят понимания в обществе, отвергаются им, достигают истинного совершенства и божественного покровительства. Речь, прежде всего, идёт о сказках

«Счастливый Принц», «Молодой Король» и «Великан-эгоист», в которых добро одерживает «внутреннюю» победу над злом. Рассматривая интересующую его тему, писатель всегда приходит к одному и тому же выводу, предпочитая внутреннюю, духовную красоту внешней.

Великан-эгоист познаёт счастье, только став добрым. Принц становится Счастливым оттого, что смог помочь беднякам, когда в образе статуи, вознесённой над городом, увидел, как они несчастны. Отдав всё, Принц счастлив, и оловянное сердце его не выдерживает: раскалывается пополам. Погибает и служившая ему Ласточка, но и её, и Принца ждут ангелы в Райском Саду: доброта и самоотверженность могут быть оценены только на небесах. Образ Христа приобретает символическое значение. Именно Иисус в образе маленького мальчика открывает Великану путь к доброте и радости, а потом отводит его «в свой сад, который зовётся раем».⁴⁵⁷ Уайльд мечтает о прекрасном рае, в котором не будет ни богатых, ни бедных, поэтому религиозная концовка сказок даёт ему возможность увести читателей от возможных и необходимых политико-экономических способов разрешения конфликтов. Иисус как живое воплощение возвышенного идеала всегда привлекал его воображение; он есть образец для подражания, к которому стремятся главные герои сказок: «Счастливый Принц», «Великан-эгоист», «Молодой Король».

В противопоставлении Христа деспотичному миру действительности заложен глубокий смысл сказок. Для Уайльда только Иисус может воплотить в своём образе сочетание несочетаемого: эстетики и этики. Соединив этику с эстетикой в образе Христа, Уайльд выносит приговор обществу в аллегорической форме. Тема Бога в сказках Уайльда помогает писателю в развитии главной темы всего его творчества – темы Красоты и Искусства. В образе Иисуса соединились эстетическое и этическое. Образ Христа «примирил» Уайльда-теоретика и Уайльда-практика. Уайльд-эстет и Уайльд-моралист объединились в борьбе за торжество красоты, обратной стороной которой является страдание, неизбежно сопутствующее этой борьбе.

⁴⁵⁷ Уайльд О. Избранное. – М., 1990. С.195.

Нет сомнений, кто из его героев положительные, а кто отрицательные, хотя часто положительный герой сказки Уайльда малозаметен (Маленький Ганс), некрасив, а порой даже уродлив (Карлик). Для автора важнее всего красота души героя. Прекрасен Счастливый Принц, на котором не осталось ни золота, ни драгоценностей, потому что он отдал их беднякам; прекрасен Безобразный Карлик, всем сердцем полюбивший жестокую Инфанту. Звёздный Мальчик обретает душевную красоту только тогда, когда теряет красоту внешнюю.

Автор очень просто и естественно говорит о самом важном — о том, на чём строятся человеческие отношения: о великодушии и мудрости. Он не поучает, а просто повествует о вечных истинах. Однако своими сказками Уайльд призывает к широте в поступках и суждениях: герою мало быть просто добрым, честным, щедрым, самоотверженным, ему необходимо трезво оценивать окружающих людей и обстоятельства, в противном случае исход событий не приведёт к положительному результату. Так происходит потому, что всё лучшее, всё прекрасное, как правило, является хрупким и незащищённым.

В сказках мы видим выразительные картины изменений, происходящих в сфере этических чувств, во взаимоотношениях героев, в мотивах их поступков. Самолюбование, жестокость к людям и животным превращают Звёздного Мальчика в отвратительное чудовище и лишь много позже, познав страдание, проникшись душевным теплом и любовью к людям, он обретает истинную красоту. Молодой Король подлинно прекрасен лишь тогда, когда сознаёт, какие ужасные несчастья и бедствия творятся в мире. Уайльд проповедует любовь и сострадание, осуждает эгоизм и лицемерие, высказывает своё личное отношение к религии и искусству. Делает он это в форме изысканных парадоксов, построенных на противоречивом сочетании внешнего уродства и внутренней красоты, и внешней красоты внутреннего уродства.

Самый важный для писателя вопрос об отношении Искусства к Жизни решается путём слияния эстетического порыва с жизненным опытом. Как искусство может влиять на жизнь? Сочетая несочетаемое, красоту и страдание, Уайльд проповедует любовь и сострадание, которое по сути своей неизмеримо выше

жестокости, но жестокость слишком часто сильнее их. В неравной схватке Искусства и Жизни побеждает Жизнь и заставляет Искусство подчиниться ей.

Единство и борьба противоположностей, искусства и жизни, лежащая в основе всех сказок Уайльда, рождает целый ряд противоречий, которые Уайльд разрешает со свойственной ему парадоксальностью. У него тема греха и раскаяния тесно переплетается с темой великой любви, которая выше смерти, духовное сочетается с материальным, реальное уживается с фантастическим, причём сверхъестественное выполняет не только сюжетную функцию, но и формирует декор происходящих событий. Даже нравственные понятия в его сказках принимают фантастическую форму.

Однако главное противоречие между respectableм благосостоянием, с одной стороны, и жалкой бедностью, с другой стороны, остаётся неразрешимым. Контраст их в «Преданном друге», помогает глубже уяснить эгоистическую мораль собственника. «Преданный друг» – самая парадоксальная сказка, философская притча, в которой Уайльд, не терпящий нравоучений, открыто говорит о морали. В противоположении «делать-то легко, а говорить трудно» заключается логический парадокс ситуации, который находит языковое выражение в речевых парадоксах. Катастрофа, в которой замыкаются два развивающихся плана притчи, одновременно знаменуют и гибель, и вершину торжества героя. В этом сочетании несочетаемого и трагедия, и парадокс жизни.

Уайльд использует контрастный метод не только внутри каждой сказки, но и в их соотношении и даже в соотношении двух сборников.

Второй сборник сказок, «Гранатовый домик», более философичен, а значит, ближе к жанру литературной сказки. Он воплотил эстетическое кредо Уайльда, основные положения которого отражены в трактатах «Упадок лжи» и «Критик как художник». Если в сборнике «Счастливый Принц и другие сказки» восхищает гармония между тонкой игрой ума писателя и романтическим пафосом, то в «Гранатовом домике» эта гармония нарушена большим числом мельчайших декоративных подробностей и одновременно, глубочайшим моральным пафосом.

Но парадокс в том, что, несмотря на сильнейший моральный аспект второго томика сказок, именно он, с характерной для него утрированной «эстетичностью», декоративным стилем и экзотическими пейзажами, подтверждает, что «искусство лжи» — единственная задача художника. Для Уайльда чувство прекрасного всегда ассоциировалось с формой, которая даёт возможность индивидууму наполнить творческим воображением всё реально существующее, внести в него свой жизненный опыт, основанный на этической и эстетической оценке. Оба сборника сказок Уайльда соответствуют этому требованию. Поэтому все его сказки учат добру, благородству, человечности. Не означает ли это, что таким образом Уайльд отстаивает свою веру в прекрасное?

Сложной проблеме соотношения искусства и жизни, искусства и морали посвящён роман Уайльда «Портрет Дориана Грея», написанный в 1890 году. Уайльд способствовал утверждению в литературе «нового готического» стиля, с явно выраженным парадоксальным противостоянием фантастического мира реальному. Единство и борьба двух противоборствующих начал, сосуществующих в душе и мире, в романе овеяны духом романтической иронии, свойственной творческому мышлению Уайльда. Романтическая ирония вносит противоречивость, парадоксальность, прежде всего, в логическую сферу. Главной формой проявления иронического восприятия действительности становится парадокс. Уайльд не боится показаться парадоксально-аморальным даже тогда, когда с лёгкостью меняет местами такие понятия, как грех и добродетель. Грех, с его точки зрения, ведёт к духовному очищению; он связан с раскаянием и страданием, которые в сочетании с красотой и искусством приводят к нравственному совершенствованию.

Сюжетный парадокс, пронизывающий всё произведение, построенное на грани фантастического и реального, усиливается разного рода парадоксальными ситуациями и характерами, а также парадоксами эмоционально-психологическими. Даже категория времени, с которой связаны все разновидности парадоксов, предстаёт в романе как парадоксальная. Речевые и логико-речевые парадоксы являются неотъемлемой частью всего повествования и придают стилю романа изысканность и выразительность. Остроумные диалоги выполняют важную смысловую и художест-

венную функцию. Диалог даёт возможность автору выразить субъективное мнение, и не только позволяет ему раскрыть в диалоге своё эстетическое кредо, но и подвергнуть его испытанию.

В проповеди гедонизма, которая всегда расценивалась как гимн Уайльда индивидуализму, скрывается, несомненно, нечто большее, а именно: стремление раскрепостить человека, дать ему свободу духовную и физическую, стремление к самосовершенствованию: «Да, прав был лорд Генри, предсказывая рождение нового гедонизма, призванного перестроить жизнь, освободить её от сурового и не свойственного природе человека пуританства...». ⁴⁵⁸ Приблизиться к пониманию философии гедонизма, в основе которой лежит и необузданная страсть, переходящая все границы дозволенного, и попытка приостановить время, помогает парадоксальное сочетание страсти и скуки, пронизывающее весь роман. «Гедонизм должен научить людей наслаждаться каждым мгновением жизни, ибо и сама жизнь – лишь преходящее мгновение». ⁴⁵⁹

Для Уайльда страсть и скука – одно и то же, только проявляются по-разному в разные моменты жизни. Являясь по сути своей противоположностями, страсть и скука – её последствие – неотделимы друг от друга. Только страсть гораздо прямолинейнее и откровеннее; скука изощрённа и неуловима. Страсть и скука могут существовать как единое целое, переливаясь одна в другую, в зависимости от состояния «усталого гедониста». Жизнь истинного эстета, протекающая по схеме: страсть – усталость – скука – страсть – усталость – скука... проходит в божественной атмосфере, искусственность которой сознательно подчёркивается детальным описанием окружающей роскоши.

Однако у страсти есть пределы; ведь она зависит от тела, в котором «обитает». Поэтому усталость, вызванная страстью, является в то же время, отдыхом от неё и моментом ожидания прихода новой страсти. Более того, только мимолётная страсть имеет ценность, потому что, как это ни парадоксально, имеет

⁴⁵⁸ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. – Москва: Эксмо-Пресс, 2001. – С.158.

⁴⁵⁹ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. – Москва: Эксмо-Пресс, 2001. – с.158.

свойство быстро заканчиваться. Это касается и самой страсти, и вообще всех вещей и явлений. Мы сталкиваемся с логико-языковым парадоксом, в результате которого рождается «психологический имморализм», когда смыслом жизни становится возможно более полное удовлетворение сиюминутных страстей и мгновенных влечений.

Если страсти придать достойную, эстетическую, форму, то она способна защитить нас от скуки, вызванной убогой действительностью. Искусство, одухотворяя страсть, делает её управляемой, зависимой от воли художника, эстетичной. Однако, если для Уайльда-эстета процесс переживания страсти важнее самой страсти, то лорд Генри безразличен к конкретным её проявлениям. Он рекламирует страсть вообще. На этом строится определённый логический парадокс: максимализм, связанный с контролем над страстью и безнравственность по отношению к тому, кого приходится покинуть из-за возникновения новой страсти.

Роман является парадоксальным комментарием на тему эстетических пристрастий эпохи, пристрастий, скрываемых и подавляемых истинными взаимоотношениями людей и вещей. Уайльд стремится создать в романе атмосферу истинного эстетизма: великолепия, манерности и искусственности. Именно искусственность способна создать атмосферу истинного эстетизма. Однако Уайльд обращается к искусственности и для того, чтобы отстоять красоту искусства, одновременно поощряя «произвол художника» в борьбе с прямым воспроизведением фактов в реалистической литературе.

Нельзя отрицать и научно-философскую направленность романа. Тема романа, с научной точки зрения, – эволюционная деградация личности, в основе которой лежит её духовное разложение. Уайльд-парадоксалист показывает, как наслаждение, путь к которому лежит через порок и предательство, ведёт к саморазрушению, от которого страдают все. Однако и здесь Уайльд, следуя собственному изречению о том, что «мудрые – противоречат сами себе», далёк от прямого осуждения своего героя. Он даже, в какой-то мере, ищет ему оправдания в распространённой в то время теории гипноза, доказывающей, что сочетание наследственных факторов и гипнотического воздействия приводит к непредсказуемым результатам, к деградации разума.

С научной точки зрения, чужое влияние пагубно. Под чужим влиянием человек начинает думать чужой головой, у него уже и мысли, и чувства не свои, а того, под чьим влиянием он находится. Добродетели и грехи – тоже не свои. На этой почве возникает психологический парадокс: появляется желание как можно быстрее избавиться от самого желания. Страх становится частью самого желания.

Уайльд отмечает, что слабость Дориана Грея заключается в рабском отношении к совести, которое портит, отравляет все его наслаждения.

В гибели Дориана «виноват» парадокс: ведь он гибнет потому, что парадоксальным образом оказывается пленником морали, проповедующей нерасторжимую связь духа и тела. Содрогания души, заставляющие думать, что совесть в нем ещё не окончательно погибла, делают дарованную ему вечную молодость, сущим адом. Мысль о том, что жизнь его обладает лишь видимостью человеческого существования, всё чаще посещает героя. Действительность с её богатым бесконечным многообразием форм, с её контрастами и противоречиями исчезает из его поля зрения, а эстетическая восприимчивость, нуждающаяся в постоянной подпитке, требует для возбуждения всё новые и новые формы. В итоге низкая действительность, от которой с таким презрением отворачивается сам Уайльд, парадоксальным образом становится для Дориана «единственной реальностью». Дориан всё больше и больше начинает это понимать. Парадокс заключается в том, что из узника своих желаний Дориан становится узником страха и раскаяния.

Попытка приостановить время провалилась. Внешне юный, он внутренне старик. А портрет вновь прекрасен. Уайльд считал, что, восстановив красоту портрета, он утвердил торжество её над проходящей и условной моралью. Именно поэтому Уайльд призывает пересмотреть нравственные ценности, стремится преобразовать мораль. Он против религиозных догм, заставляющих безропотно следовать общепринятым правилам поведения. У него эстетика противопоставляется этике из соображений превосходства искусства над жизнью, силы воображения над этикой жизни. Уайльд выступает за торжество эстетических принципов, но, парадоксально, в конце романа показывает их подчинение морали. Искус-

ство способно изменить и одухотворить этику. Согласно парадоксальной концепции Уайльда, оно может повлиять на этику, именно потому, что истинное искусство выше морали и добродетели и не подчиняется никаким этическим законам. Именно этот парадокс оказался стержневым в жизни и творчестве Уайльда, который навсегда остался мечтателем, несмотря на то, что осознал неизбежную победу жизни над искусством.

Парадоксальность как метод восприятия и воспроизведения жизни стала предметом пародии в романе Роберта Хиченза «Зелёная гвоздика» (1894г), связь которого с «Портретом Дориана Грея» очевидна, хотя в предлагаемой работе впервые становится предметом сопоставления и исследования.

Злая пародия Хиченза и на самого Уайльда, и на его роман, иронические преувеличения в раскрытии особенностей его стиля могут рассматриваться как стилистический комментарий, который помогает осмыслить сущность приёма контраста и парадокса в повествовательной прозе Уайльда. Такой анализ представляется важным для раскрытия темы диссертации.

Роман Хиченза «Зелёная гвоздика», по контрасту, позволяет увидеть, что парадоксы Уайльда имеют не только эстетическое значение (в чём, впрочем, и заключается один из его парадоксов). Парадоксальность мышления Уайльда отразила парадоксальность эпохи процветания и прогресса, в которой одновременно обозначились явные признаки начавшегося упадка. Эпоха, сочетавшая контрастность ведущих литературных движений реализма и противоречащего ему романтизма, оказала огромное влияние на творчество писателя-парадоксалиста. Парадокс эпохи способствовал парадоксальности Уайльда. А он, в свою очередь, иногда с чрезмерной демонстративностью подчёркивал эту парадоксальность эпохи, чтобы послать вызов традиционным, но утратившим нравственную ценность, установлениям викторианской Англии. Но парадоксальность проявилась не только в неоднократно отмеченных в критике (в том числе и в предлагаемой работе) противоречиях между прямыми декларациями Уайльда и их художественным воплощением; она очевидна и в глубинах сознания писателя, принадлежавшего к одному из кризисных периодов истории человечества и с мужеством отчаяния пытавшегося обрести спасительный идеал.



БИБЛИОГРАФИЯ

Художественная литература.

1. *Уайльд Оскар*. Избранные произведения в 2-х т. (Составление и вступительная статья Н. Пальцева. Художник как критик. Критика как искусство). – М., 1993.
2. *Уайльд О.* Полное собрание сочинений. СПб., 1913.
3. *Уайльд Оскар*. Афоризмы. М., 2000.
4. *Уайльд Оскар*. Эссе. Замыслы (пер. Зверева и др.). Собрание сочинений в 3-х т. М., 2000.
5. *Уайльд, Оскар*. Замыслы. ПСС под ред. Чуковского К. И. – СПб., 1912.
6. *Уайльд, Оскар*. Повести. Пьесы. Сказки. Исповедь. М., 2001.
7. *Уайльд, Оскар*. Портрет Дориана Грея. Роман. Пьесы. Поэтическое наследие. Афоризмы. Парадоксы. – М., 2001.
8. Английские и шотландские баллады (в переводе С. Маршака). М., 1973.
9. *Андерсен Г. Х.* Сказки. Снежная королева. – Л., 1987.
10. *Андре Жид*. Оскар Уайльд. Собрание сочинений в 3-х т. Том 1. (пер. Г. А. Кржевского). – Л., 1935.
11. *Аринштейн Л. М.* Английская и шотландская народная баллада. – М., 1988.
12. *Боборыкина Т. А.* Оскар Уайльд «Парадоксы». Сборник на английском и русском яз. – СПб., 2002.
13. *Бурова И. И.* Две тысячи лет истории Англии. – СПб., 2001.
14. *Гауф, Вильгельм*. Сказки. – Л., 1989.
15. *Гримм, Якоб и Вильгельм*. Сказки. Золотой Гусь. СПб., 1992.
16. *Перро, Шарль*. Волшебные сказки. – Л., 1988.
17. *Цицерон, Марк Тулий*. О пределах блага и зла. Парадоксы стоиков. – М., 2000.
18. *Чуковский К. И.* Избранные произведения, в 2-х т. М., 1993.
19. *Шоу Б.* Афоризмы. Сост. Шамшурин А. – Кишинёв, 1985.
20. *Wilde, Oscar*. Fairy Tales by Oscar Wilde. – М., 1979.
21. *Wilde, Oscar*. The Picture of Dorian Gray. – М., 2002.
22. *Wilde, Oscar*. Complete Works of Oscar Wilde. – Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994.

23. *Blake, William*. «The Marriage of Heaven and Hell», in Complete Writings, ed. By Keynes G. London: Oxford Univ. Press, 1966.

24. *Carroll, Lewis*. Alice in Wonderland. – М., 1979.

25. Decorative Art in America (a lecture by O. Wilde). Together with letters, reviews and interviews ed. By R.B. Glaenzer. N.Y., 1906.

26. *Grahame, Kenneth*. The Wind in the Willows. – Penguin Books Ltd., London, 1994.

27. *Hichens, Robert*. The God Within Him (in two volumes). Collection of British Authors. – Leipzig, 1926.

28. *Hichens, Robert*. The Green Carnation. – London, William Heinemann, Bedford Str., 1894.

29. *Rupert Hart-Davis*. More Letters of Oscar Wilde. – The Vanguard Press. N.Y., 1985.

30. *Rupert Hart-Davis*. The Letters of Oscar Wilde. – London, 1962; 2000.

Литературоведение.

31. *Аграф М.* Оскар Уайльд. Письма. – М., 1997.

32. *Аникст А.* Вступительная статья // О. Уайльд. Избранные произведения в 2-х т. – М., 1960.

33. *Артамонова С.* Блестящий Оскар, или парадоксы О. Уайльда // Библиофил, сб. 1. – СПб., 1999.

34. *Бабенко В.* Паломник в страну прекрасного. (О. Уайльд. Избранное). – Свердловск, 1990.

35. *Боборыкина Т. А.* Драматургия Оскара Уайльда // Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. н. – Л., 1981.

36. *Боборыкина Т. А.* Трагедии О. Уайльда. (К проблеме связи творчества О. Уайльда с романтической традицией). – Л., 1983.

37. *Боборыкина Т. А.* Трагедия О. Уайльда. // Проблемы жанра литературы стран Западной Европы и США. – Л., 1983.

38. *Бойко С. П.* Тайны сказки. Великие сказочники мира. – Ставрополь, 1997.

39. *Борхес Х. Л.* Об Оскаре Уайльде. (перевод Б. Дубина). Сочинения в 3-х т. (Изд. 2-е, дополненное). Том 2. Эссе. Новеллы. Новые исследования. – М., 1997.

40. *Брауде Л. Ю.* К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР, серия литературы и языка. Том 3. – М., 1977.

41. *Быченков В. М.* Английская литература и русская философия. // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996.

42. *Вавилова М. А.* Русская бытовая сказка. – Вологда, 1984.

43. *Вайнштейн О. Б.* Мэтью Арнольд и английская литературная критика середины XIX века // Автореф. дис. на соиск. учён. степ. канд. филол. н. – М., 1985.

44. Валова О. М. О. Уайльд в русской критике // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996.
45. Валова О. М. Функция обрамления в сказках О. Уайльда // Ст. Модель успеха. – Тамбов, 2000.
46. Венгерова З. Литературные характеристики в 3-х т. – СПб., 1897; 1905; 1910.
47. Волянский А. О статье О. Уайльда «The Decay of Lying» // Северный вестник, 1895. № 12. отдел I.
48. Волянская И. Е. Английская литературная баллада XIX – начала XX в. и русская поэзия // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996.
49. Дьяконова Н. Я. Стивенсон и Уайльд // Проблемы идентичности, этноса, гендера в культуре и литературах Старого и Нового света. – Минск, 2004.
50. Жанровая теория на пороге тысячелетия. IX Ежегодная Международная конференция Российской ассоциации преподавателей английской литературы. // Сб. тезисов и материалов.
51. Жеребин А. И. «Уайльдовский парадокс» Гейне // Литература и Время. – СПб., 1998.
52. Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926. – Л., 1928.
53. Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. – Л., 1981.
54. Жирмунский В. М. Оскар Уайльд. В тюрьме и цепях. Послание. (Новое издание «De profundis»). Перевод и вступительная статья Жирмунского В.М. – Л., 1924.
55. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний: Известия, отдел общ. Наук Академии наук СССР, 1936.
56. Жирмунский В. М. Philologica. – Л., 1973.
57. Загвоздкина Т. Е. Шекспир как знак культуры в литературной критике Д. Г. Мережковского и З. Н. Гиппиус // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996.
58. Иконникова Е. А. Метафизика философских сказок О. Уайльда // Тезисы доклада. Поэтика русской и зарубежной прозы. – Южно-Сахалинск, 2001.
59. Ипполитова В. В. Основные концепции критики У. Пейтера // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996.
60. Итоговая научная конференция АГПУ. Тезисы докладов. 26 мая 2000г. Литература. – Астрахань, 2000.
61. Кириллова Л. Я. Роль сказочного начала в реализме английского писателя О. Уайльда // Научные труды Ташкентского университета. Выпуск 474, 1974.

62. Ковалёв Ю. В. Оскар Уайльд и его сказки / Fairy Tales by Oscar Wilde. – М., 1979.
63. Ковалёва О. Оскар Уайльд и стиль модерн. – М., 2002.
64. Колесник С. А. Поиски Идеала (об эстетических взглядах О. Уайльда) // Учёные записки МОПИ им. Крупской. Т. 256. М., 1971.
65. Колесник С. А. Портрет Дориана Грея // К проблемам романтизма и реализма в зарубежной литературе. – М., 1973.
66. Лаврин С. Н. Сказки О. Уайльда в русской критике // Итог. конф. АГПИ, ч. II, Русский язык и литература. Материалы доклада. – Астрахань, 1998.
67. Ланглад, Жак де. Уайльд Оскар, или Правда масок. – М., 1999.
68. Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. – М., 1975.
69. Образцова А. Н. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. – СПб., 2001.
70. Поддубный О., Колесников Б. Послесловие / Оскар Уайльд. Избранное. – М., 1990.
71. Пропп В. Я. Морфология сказки. – М., 1969.
72. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – М., 1969.
73. Решетов В. Г., Валова О. М. Счастливый Принц и другие сказки. – Киров, 2001.
74. Рыбакова Н. И. Античность в эстетике О. Уайльда // Проблемы традиции и взаимовлияния в литературе. – Горький, 1987.
75. Словарь литературоведческих терминов под ред. Тимофеева Л. И. и Тураева С. В. – М., 1974.
76. Смирнова Н. В. О. Уайльд и С. Есенин // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996.
77. Соколова Н. И. Трагедия А. Суинберна «Аталанта в Калидоне» в контексте эстетических споров викторианской эпохи // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. Киров, 1996.
78. Соколянский М. Г. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII – XX веков. Учебное пособие для студентов филол. спец. университетов. – Киев, Одесса, 1985.
79. Соколянский М. Г. Оскар Уайльд. Очерк творчества. – Киев, 1990.
80. Солодовникова О. В. Оскар Уайльд и стиль модерн // Всемирная литература в контексте культуры. – М., 1996.
81. Тростников М. В. О. Уайльд и Россия. // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996.
82. Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. М., 1970.
83. Урнов М. В. Уайльд и другие // История зарубежной литературы конца XIX – начала XX в. в. – М., 1968.
84. Хорольский В. В. Поэзия Англии и Ирландии на рубеже 19–20 веков. Эстетизм поэзии позднего Суинберна и Оскара Уайльда. – Киев, 1991.

85. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Издание 4. – М., 1977.
86. Чуковский К. И. Оскар Уайльд. Эюд. Избранное. Том 1. М., 1993.
87. Чуковский К. И. Оскар Уайльд (Люди и книги). – М., 1960.
88. Элманн, Ричард. Оскар Уайльд // Литературные биографии. – М., 2000.
89. Яковлева Г. В. Принципы критики в литературной теории С. Т. Колриджа // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996.
90. Baker, Houston A. Tragedy of the Artist: «The Picture of Dorian Gray», Nineteenth Century Fiction, 24, 3 (1969).
91. Beckson, Karl, ed. Oscar Wilde.: The Critical Heritage. – London: Routledge and Kegan Paul, 1970.
92. Beerbohm, Max. A Peep into the Past, and Other Prose Pieces. – London: Heinemann, 1972.
93. Borklund, Elmer. Contemporary literary critics / Elmer Borklund. – London: St. James press; New York: St. Martin's press, 1977.
94. Bowlby, Rachael. «Promoting Dorian Gray» // Shopping with Freud. – London: Routledge, 1993.
95. Brasol B. Oscar Wilde. The Man – the artist. – London, 1938.
96. Carter R. McRae J. Guide to English Literature: Britain and Ireland. – London: The Penguin, 1995.
97. Chamberlin J. E. Oscar Wilde and «The Importance of Doing Nothing» // The Hudson Review, Vol. XXV. № 2 (Summer, 1972).
98. Chamberlin J. E. Ripe Was the Drowsy Hour. The Age of Oscar Wilde. – N.Y. The Seabury Press, 1977.
99. D'Amico, Masalino. «Oscar Wilde. Between Socialism and Aestheticism» // English Miscellany, 18 (1967).
100. Dickson, Donald R. « In a mirror that mirrors the soul: Masks and Mirrors in Dorian Gray» // «English Literature in Transition», 26, 1 (1983).
101. Dulau, A. B. and Company Ltd. A Collection of Original Manuscripts, Letters and books of Oscar Wilde. – London: Dulau, 1928.
102. Edener, Wilfried, ed. Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray. – Nurnberg: Carl, 1964.
103. Ellmann, Richard and John J. Espey. Oscar Wilde: Two Approaches. – Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, 1977.
104. Ellmann, Richard. Oscar Wilde. – London. Harmondsworth: Penguin, 1988.
105. Fletcher, Jan and John Stokes. «Oscar Wilde», in Anglo-Irish Literature: A Review of Research, Richard, J. Finneran, ed. N.Y: MLA, 1976.
106. Grant Allen. Individualism and Socialism // Contemporary Review, 54. May, 1889.
107. Grice, Paul. Studies in the way of words. – Cambridge; London: Harvard Univ. Press, 1989.

108. *Harris, Frank*. Oscar Wilde. – London. Robinson, 1992.
109. *Holland, Merlin*. «What killed Oscar Wilde?» // *Spectator*, 24 (December, 1988).
110. *Holland Merlin*. Introduction to the 1994 Edition. Complete Works of Oscar Wilde. – Collins Classics, 1994.
111. *Holbrook, Jackson*. A Review of Art and Ideas. – London: Grant Richards, 1913.
112. *Holland, Vyvyan*. Oscar Wilde. – London, 1960.
113. *Hyde, Harford Montgomery*. The Trials of Oscar Wilde. – N.Y: Dover, 1973.
114. *Hyde, Harford Montgomery*. Oscar Wilde. A biography. – London. Methuen. 1976.
115. *James, Henry*. «The Art of Fiction» // Selected Literary Criticism, ed. F.R.Leav's. – London. Hamondsworth: Penguin, 1963.
116. *Jenkyns, Richard*. The Victorians and Ancient Greece. – Oxford: Blackwell, 1980.
117. *Jordan, John*. «Shaw, Wilde, Synge and Yeats: Ideas, Epigrams, Blackberries and Cassis» // «The Irish Mind: Exploring Intellectual Traditions», Richard Kearney, ed. – Dublin: Wolfhound, 1985.
118. *Joseph, Gerhard*. «Framing Wilde» // *Victorian Newsletter*, 72 (1987).
119. *Keating, Peter*. The Haunted Study: A Social History of the English Novel 1875–1914. – London: Fontana Press, 1991.
120. *Kertzer, Adrienne*. «The Infanta: It was as Monster: Art in Oscar Wilde's Fairy Tales» // *Victorian Studies of Western Canada Newsletter*, 8,1 (1982).
121. *Knox Melissa*. Oscar Wilde. A Long and Lovely Suicide. – London: Yale Univ. Press, 1994.
122. *Kohl, Norbert*. Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel (transl. D.H.Wilson). – Cambridge University Press, 1988.
123. *Kotzin, Michael C*. «The Selfish Giant» as Literary Fairy Tale // *Studies in Short Fiction*, 16 (1979).
124. *Lawrence, Danson*. Wilde's Intentions // *The Artist in his Criticism*. – Oxford: Clarendon Press, 1997.
125. *Lord, Robert*. The words we use / By R. Lord. – London: Kahn and Averill, 1994.
126. *Martin, Robert. K*. «Oscar Wilde and the Fairy Tale». «The Happy Prince» as Self-Dramatisation» // *Studies in Short Fiction*, 16 (1979).
127. *Morley, Sheridan*. Oscar Wilde. – London, 1977.
128. *Nunokawa, Jeff*. Tame Passions of Wilde. – Princeton and Oxford, 2003.
129. *Pearson, Hesketh*. The Life of Oscar Wilde. – London. 1946.
130. *Pater, Walter*. The Renaissance // *Studies in Art and Poetry*. – London Macmillan and Co., 1910.
131. *Peter de Voogol*, Henry Fielding and William Hogarth // *The Correspondence of the Arts*. – Amsterdam, 1981.

132. *Phillips, Adam*. Phrases and Philosophies for the Use of the Young. On Being Bored // The Major Works. – Oxford, 1989.
133. *Quintus, John Allen*. «The Moral Prerogative in Oscar Wilde: A Look at the Fairy Tales» // Virginia Quarterly Review, 53 (1977).
134. *Ragland-Sullivan, Ellie*. «The Phenomenon of Aging in Oscar Wilde's Picture of Dorian Gray: A Lacanian View» // Memory and Desire: Aging – Literature – Psychoanalysis, Kathleen Woodward and Murray M. Schwartz, eds. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
135. Ross, Margery, ed. Robert Ross: Friend of Friends. – London. Jonathan Cape, 1952.
136. *Shelley, Andrew*. «Defining Wilde» // Essays in Criticism, 38, 2 (1988).
137. *Schroeder, Horst*. Additions and Corrections to Elmman's «Oscar Wilde». – Braunschweig, 1990.
138. *Schroeder, Horst*. «Some Historical and Literary References in Oscar Wilde's 'The Birthday of the Infanta'» // Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 21, 4 (1988).
139. *Siegel, Sandra*. «Wilde's Use and Abuse of Aphorisms» // Victorian Studies Association of Western Canada Newsletter, 12, 1 (1986).
140. *Simmel, George*. ed. by Kurt H. Wolf. – N.Y.: The Free Press, 1950.
141. *Small, Jan*. Oscar Wilde (Revalued). An Essay on New Materials and Methods of Research. Copyright ELT Press. 1993.
142. *Stavros, George*. «Oscar Wilde on the Romantics» // English Literature in Transition, 20, 1 (1977).
143. *Stevenson J. V.* «The Wrong Picture of Dorian Gray» // Adam, 419 (1979).
144. *Stevenson R.L.* «A Humble Remonatrance». The Works of R. L. Stevenson. – London: Heinemann, 1922.
145. *Stokes, John*. «Wilde on Dostoevsky» // Notes and Queries, 27 (1973).
146. *Street G.S.* «Out of the Depths» // Outlook, 15 (March, 1905).
147. *Swann, Charles*. «The Picture of Dorian Gray». The Bible, and the Unpardonable Sin» // Notes and Queries, 38, 3 (1991).
148. *Temple, Ruth Z.* «The Intentional Strategy in Oscar Wilde's Dialogues» // English Literature in Transition, 12, 1 (1969).
149. The idea of literature: The foundations of English criticism (вступительная статья Д. М. Урнова). – М., 1979.
150. *Updike, John*, ed. «The Yong King» and Other Fairy Tales by Oscar Wilde. – London: Macmillan, 1962.
151. *Willoughby, Guy*. Art and Christhood. The Aesthetics of Oscar Wilde. English Studies in Africa. – London, 1988.
152. *Woodcock, George*. The Paradox of Oscar Wilde. – London: T.V. Boardman, 1949.
153. *Young, Dalhousie*. Apologia Pro Oscar Wilde. – London: William Reeves, 1895.

Эстетика

154. *Абрамович Н. Я.* Религия красоты и страдания О. Уайльда. – СПб., 1909.
155. *Аксельрод Л. И.* Мораль и Красота в произведениях О. Уайльда. – Иваново-Вознесенск, 1923.
156. *Аникин Г. В.* Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. – М., 1986.
157. *Ванслов В. В.* Эстетика романтизма. – М., 1966.
158. *Венгерова З. О.* Уайльд и английский эстетизм // Литературные характеристики. – СПб., 1897.
159. *Воронина А.* Эстетизм как крайняя степень дендизма в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Наука XXI века. Проблемы и перспективы. – Оренбург, 2002.
160. *Гегель.* Эстетика. В 4-х т. Том 3. – М., 1971.
161. *Глаголева Э. Н., Закладная В.М., Иванова Ю.С.* Современная книга по эстетике. Антология. – М., 1957.
162. *Грасиан Б.* Остроумие, или Искусство изощрённого ума // Испанская эстетика. – М., 1997.
163. *Гришин А. С.* Трагическая параболa эстетизма: Ставрогин – Ницше – Уайльд – Блок // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996.
164. *Дьяконова Н. Я.* Английская литература и викторианский компромисс // Литература и общественно-политические проблемы эпохи. – Л., 1983.
165. *Дьяконова Н. Я.* Английский романтизм. – М., 1978.
166. *Каган М. С.* Проблема потребности в этике и эстетике // Проблемы этики и эстетики. Выпуск 3. – Л., 1976.
167. *Каган М. С.* Эстетика. Культура – философское искусство (диалог) // Новое в жизни, науке, технике. – М., 1988.
168. *Колесник С. А.* Поиски Идеала (об эстетических взглядах О. Уайльда) // Учёные записки МОПИ им. Крупской. Т. 256. – М., 1971.
169. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. – М., 1979.
170. *Лосев А. Ф.* Поздний эллинизм. – М., 1980.
171. *Меринг Ф.* Избранные труды по эстетике. В 2-х т. Том 2. – М., 1985.
172. *Фёдоров А. А.* Проза Оскара Уайльда и проблема творческой личности // Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. – Уфа, 1993.
173. Beckson, Karl. ed. Aesthetics and Decadents of the 1890. – N.Y. Random House, 1966.
174. D'Amico, Masalino. «Oscar Wilde. Between Socialism and Aesthetics» // English Miscellany, 18 (1967).
175. Dale, Peter Allan. The Victorian critic and the idea of history. Carlyle, Arnold, Pater. – Cambridge: London, Harvard univ. press. 1977. 295p.

176. *Fraser, Hilary*. Beauty and Religion in Victorian Literature. – Cambridge Univ. Press, 1986.
177. *Hilton, Timothy*. John Ruskin: The early years, 1819–1859. Tim Hilton. – New Haven; London: Yale Univ. Press, 2000.
178. *Holbrook, Jackson*. A Review of Art and Ideas. – London: Grant Richards, 1913.
179. *Hugh E.M.* Stutfield, «Tommyrotics» // Sally Ledger and Roger Luckhurst, A Reader in Cultural History, 1980–1890. – Oxford Univ. Press, 2000.
180. *Jenkyns, Richard*. The Victorians and Ancient Greece. – Oxford: Blackwell, 1980.
181. *Lang, Andrew*. Realism and Romance // Contemporary Review, 1886.
182. *Martin, Robert K.* «Parody and Homage: The Presence of Pater in Dorian Gray» // Victorian Newsletter, 63 (1983).
183. *Ojala A.* Aestheticism and Oscar Wilde. – Helsinki, 1955.
184. *Pater, Walter*. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. – London: Macmillan and Co., 1910.
185. *Peter de Voogol*, Henry Fielding and William Hogarth: The Correspondence of the Arts. – Amsterdam, 1981.
186. *Ruskin J.* Praetoria. – London, 1899.
187. Victorian thinkers (Ruskin. Arnold). – Oxford: New York: Oxford Univ. Press, 1993.
188. *Schiff, Hilda*. «Nature and Art in Oscar Wilde's 'The Decay of Lying'» // Essays and Studies by Members of the English Association, 18 (1965).

Языкознание. Психология. Философия.

189. *Агамджанова В. И.* Контекстуальная избыточность лексического значения слова / На материале англ. языка государственного университета. Рига, 1977.
190. *Акмурадов А.* Стилистический анализ речи лорда Генри по роману О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Актуальные проблемы исторических наук. Часть 2. – М., 1988.
191. *Арнольд И. В.* Методические рекомендации по основам лингвистических исследований. ЛГПИ им. А. И. Герцена. – Л., 1985.
192. *Арнольд И. В.* Основы научных исследований в лингвистике. – М., 1991.
193. *Арнольд И. В.* Стилистика современного английского языка. – М., 1990.
194. *Арнольд И. В.* Стилистические функции текста и речи // Вопросы теории английского и русского языков. ВГПИ. – Вологда, 1973.
195. *Бабушкин А. П.* Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. ВГУ. – Воронеж, 1996.
196. *Бердяев Н.* Смысл творчества. – М., 2002.
197. *Виллюман В. Г.* О синонимии в языке и речи // Вопросы теории английского и русского языков. ВГПИ. – Вологда, 1973.

198. *Выготский Л. С.* Психология искусства. СПб., 2000.
199. *Габитов Р. М.* Философия немецкого романтизма. – М., 1978.
200. *Гак В. Г.* Контрастивная лингвистика. Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск 25. М., 1989.
201. *Гак В. Г.* Языковые преобразования. Языки русской культуры. – М., 1998.
202. *Ганеев Б. Г.* Парадокс: парадоксальные высказывания. – Уфа, 2001.
203. *Гегель.* Наука логики. т.т. 1–3. – М.: Мысль, 1970–1972.
204. *Дживанян А. А.* Лингвистические и логико-когнитивные параметры алогических образований в художественном тексте. Автореф. диссертации на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 1991.
205. *Дубчинский В. В.* Лексические параллели // Харьковское лексикограф общество. – Харьков, 1993.
206. *Залевская А. А.* Слово в лексиконе человека: Психолингвистические исследования. ВГУ. – Воронеж, 1990.
207. *Зимбули А. Е.* Нравственная оценка: парадоксы и алгоритмы. Учебное пособие университета им. А.И. Герцена. – СПб., 2001.
208. *Иванова И. П.* О полевой структуре / Теория языка. Л., 1981.
209. *Казачков А. Н.* Логика. Парадоксология. Учебное пособие, 2-е издание. Удмуртский университет. – Ижевск, 1999.
210. *Каминская Э. Е.* Слово и текст в динамике смыслового взаимодействия: Психолингвистические исследования. НГУ. – Новгород, 1998.
211. *Киселёва Л. А.* Вопросы теории речевого воздействия. – Л., 1978.
212. *Киссел Ю. Я.* Окказиональное использование фразеологических единиц в произведениях Б. Шоу и О. Уайльда. ВГУ. – Воронеж, 1975.
213. *Князев Г. Ю.* Проблемы сочетаемости слов. // Сб. ст. – М., 1980.
214. *Колшанский Г. В.* Контекстная стилистика. – М., 1980.
215. *Колшанский Г. В.* Логика и структура языка. – М., 1965.
216. *Колшанский Г. В.* Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. – М., 1975.
217. *Кротов В. Г.* Массаж Мысли. Притчи, сказки, сны, парадоксы. – М., 1997.
218. *Миллер Е. Н.* Природа лексические и фразеологические антиномии. СГУ. – Саратов, 1990.
219. *Митюгов В. В.* Дерево парадокса. – Новгород, 1992.
220. *Никитин М. В.* Курс лингвистической семантики. Учебное пособие. – СПб., 1996.
221. *Николаева Т. М.* Семантика акцентного выделения. – М., 1982.
222. *Овчинникова И. Г.* Ассоциации и высказывания. Структура и семантика. Учебное пособие. ПГУ. – Пермь, 1994.
223. *Платон* // Философское наследие. Государство. Законы. Политик. – М., 1998.
224. *Сидоренко Е. А.* Логика. Парадоксы. Возможные миры: Размышление о мышлении в 9 очерках. М., 2002.

225. Симашко Т. В. Как образуется метафора. ПГУ. – Пермь, 1993.
226. Соколовская Ж. П. «Картина мира» в значениях слов. «Семантические фантазии, или 'катехизис семантики'». – Симферополь, 1993.
227. Тощенко Ж. Т. Парадоксальный человек. – М., 2001.
228. Трирог М. Ю. Актуализация семантической характеристики слова при построении художественного текста. Стиль как общефилософская дисциплина (на материале произведений О. Уайльда). – Калинин, 1989.
229. Уикс, Джеральд. Психотехника парадокса: техника психотерапии. М., 2002.
230. Ушинский К. Д. Человек как предмет воспитания. – М., 1973.
231. Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И. Афористика. М., 1990.
232. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.
233. Холодная М. А. Психология интеллекта: парадоксальные исследования. – М., 1997.
234. Шафриков С. Г. Теория семантического поля и компонентной семантики его единиц. БГУ. – Уфа, 1999.
235. Шведкая Л. И. Синонимические отношения пословиц и афоризмов в английском языке // Лексикологические основы стилистики. Под ред. Арнольд И. В. // Сб. научных работ. Л., 1973.
236. Шпекторова Н. Ю. К вопросу о литературно-художественном парадоксе. (На материале произведений О. Уайльда) // Вопросы лексикологии, лексикографии и стилистики в романо-германских языках. – Самарканд, 1974.
237. Benthem, Johan van. Essays in logical semantics // Studies in linguistics. London, 1986.
238. Grice, Paul. Studies in the way of words. – Cambridge; London: Harvard Univ. Press, 1989.
239. Lyons, John. Language, meaning and context. – London: Fontana paperbacks, 1981.
240. Munson, Ronald. The way of words: An informal logic / Ronald Vunson. – Boston, 1976.
241. Rheinwald, Rosemarie. Semantische Paradoxien Typentheorie und ideale Sprache // Studien zur Sprachphilosophie Bertrand Russells. Berlin – N.Y. De Gruyter, 1988.
242. Siegel, Sandra. «Wilde's Use and Abuse of Aphorisms» // Victorian Studies Association of Western Canada Newsletter, 12, 1 (1986).
243. Soziolinguistische. Aspekte der Sprachgeschichte dem Wirken Rudolf Grosses gewidmet. – Berlin, 1990
244. Wortschatzforschung heute: Aktuelle Probleme der Lexikologie u. Lexikographie / Hrsg. Von E. Agricola. – Leipzig: Enzyklopadie, 1982.

Содержание

Вступительная статья	6
Оскар Уайльд – король парадокса	12
Парадоксальность Уайльда как отражение культурно-исторических противоречий его времени (1870–1890-е годы)	24
1. Парадоксальность как важная сторона мироощущения fin de siècle.	24
2. Эстетизм как реакция на викторианство. Эстетизм и Оскар Уайльд.	34
Сказки Оскара Уайльда.	
Нравственное величие страдания	45
1. Уайльд и литературная сказка	45
2. «Счастливый принц и другие сказки»	61
2. «Гранатовый домик»	84
4. Контраст как способ отражения действительности. Парадокс как ключ к ее пониманию	96
Портрет Дориана Грея. Внешняя красота внутреннего уродства ...	100
1. Уайльд и викторианская литература	100
2. «Портрет Дориана Грея». «Эстетическая аллегория об искусстве»	111
3. Научно-философская направленность романа	148
4. «Зелёная гвоздика» – истилистический комментарий к роману Уайльда	156
Эстетико-философская сущность контраста и парадокса в повествовательной прозе Оскара Уайльда	168
Библиография	180

О. В. Акимова

ЭТИКА И ЭСТЕТИКА ОСКАРА УАЙЛЬДА

Учебное пособие

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*

Корректор *И. Е. Иванцова*

Оригинал-макет *М. Л. Бепле*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,

192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.

Тел./факс: (812) 560-89-47

E-mail: office@aletheia.spb.ru (*отдел реализации*),

aletheia@peterstar.ru (*редакция*)

www.aletheia.spb.ru

Фирменные магазины «Историческая книга»

Москва, м. «Китай-город», Старосадский пер., 9. Тел. (495) 921-48-95

Санкт-Петербург, м. «Чернышевская», ул. Чайковского, 55.

Тел. (812) 327-26-37

*Книги издательства «Алетейя» в Москве
можно приобрести в следующих магазинах:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

«Ад Маргинем», 1-й Новокузнецкий пер., 5/7. Тел. (495) 951-93-60

Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.

Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Гилея». Тел. (495) 332-47-28

Магазин «Фаланстер», Малый Гнездиковский пер., 12/27.

Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

Магазин издательства «Совпадение».

Тел. (495) 915-31-00

Подписано в печать 16.08.2007. Формат 60×88¹/₁₆.
Усл. печ. л. 11,7. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии «Береста»,
196006, Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, д. 28