





ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

О. УАЙЛЬД И РОССИЯ:  
ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ  
И РЕЦЕПЦИИ

*Сборник статей*

Редактор-составитель  
Е.В. Кузнецова

Москва  
ИМЛИ РАН  
2023

УДК 821.111.0 + 821.161.1.0  
ББК 83.3(4Вел) + 83.3(2Рос=Рус)  
О 11

Утверждено к печати Ученым советом  
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

*Рецензенты:*  
д.ф.н. Е.В. Халтрин-Халтурина  
д.ф.н. О.А. Лекманов

*Редактор-составитель:*  
Е.В. Кузнецова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,  
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

**О 11** О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. —  
М.: ИМЛИ РАН, 2023. — 400 с.  
<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>  
EDN  
ISBN 978-5-9208-0711-3

Аннотация: Сборник статей «О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции» представляет собой коллективный труд исследователей творчества английского писателя, поставивших целью взглянуть на его наследие с учетом последних данных о его биографии, литературных и культурных связях. Центральной научной проблемой этого издания является отношение писателя к России, ее литературе, философской и социально-политической мысли, а также способы и контексты осмысления его творчества в Российской империи, СССР и в постсоветской России. Анализ этой двунаправленной рецепции позволяет сделать вывод о том, что Уайльд гораздо больше почерпнул из русской культуры, чем было принято считать ранее. С другой стороны, на протяжении более ста лет художественный мир писателя, его эстетические и философские идеи соотносились с самыми важными и актуальными проблемами в русской литературе, истории и общественной мысли. Через восхищение и создание биографического мифа, посредством заимствования образов, мотивов, стилистики и конкретных литературных приемов, несмотря на полемику, отрицание, порицание и предание забвению, благодаря открытию заново и перепрочтению его произведений неизменно шел процесс культурного обогащения и развития.

Ключевые слова: О. Уайльд, Россия, литература модернизма, эстетизм, поэтика, рецепция.

ISBN 978-5-9208-0711-3

УДК 821.111.0 + 821.161.1.0  
ББК 83.3(4Вел) + 83.3(2Рос=Рус)

© Коллектив авторов, 2023  
© ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2023

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE  
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

O. WILDE AND RUSSIA:  
THE ISSUES OF POETICS  
AND RECEPTION

*Collection of Articles*

Editor  
Ekaterina V. Kuznetsova

Moscow  
IWL RAS  
2023

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

*Appointed Reviewers*

Elena V. Haltrin-Halturina, DSc in Philology  
Oleg A. Lekmanov, DSc in Philology

*Editor*

Ekaterina V. Kuznetsova, PhD in Philology,  
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Ekaterina V. Kuznetsova, editor.

*O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022. 400 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

ISBN 978-5-9208-0711-3

Abstract: Collection of articles “O. Wilde and Russia: Problems of Poetics and Reception” is a collective work of researchers of the creativity of the English writer, who set out to look at his legacy taking into account the latest data on his biography, literary and cultural ties. The central scientific problem of this book is the writer’s attitude to Russia, its literature, philosophical and socio-political thought, as well as the ways and contexts of understanding his work in the Russian Empire, the USSR and post-Soviet Russia. Analysis of this bidirectional reception allows us to conclude that Wilde has learned much more from Russian culture than was previously thought. On the other hand, for more than a hundred years the writer’s artistic world, his aesthetic and philosophical ideas have been correlated with the most important and urgent problems in Russian literature, history and social thought. Through the admiration and creation of a biographical myth, through the borrowing of images, motifs, stylistics and specific literary techniques, despite the controversy, denial, censure and oblivion, thanks to the rediscovery and re-reading of his works the process of cultural enrichment and development has always been going on.

Keywords: O. Wilde, Russia, modernist literature, aestheticism, poetics, reception.



This is an open access book  
Distributed under the Creative Commons  
Attribution-NonCommercial 4.0  
(CC BY-NC)

ISBN 978-5-9208-0711-3

Research Team, 2023  
© IWL RAS, 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Кузнецова Е.В.</b> «Путь к истине вымошен парадоксами».....	11
---	----

### Поэтика и философия

<b>Боборыкина Т.А.</b> Поэтика драматургии О. Уайльда и А. Островского: парадоксы сближения.....	24
--	----

<b>Чеснокова Т.Г.</b> Метаморфозы традиции в творчестве О. Уайльда-комедиографа: между комедией нравов и «хорошо сделанной пьесой».....	43
---	----

<b>Валова О.М.</b> <i>Молодость</i> как категория уайльдовской философии <i>нереального</i> .....	67
--	----

<b>Белавина Е.М.</b> Оскар Уайльд и Марсель Пруст: от аудиального воображения к синестезии.....	85
---	----

### Взгляд на Россию в творчестве О. Уайльда

<b>Погницева Т.Н.</b> Фантазия О. Уайльда на русскую тему в английском стиле («Вера, или нигилисты»).....	102
---	-----

<b>Маркова Е.А.</b> Русские корни социальной философии О. Уайльда и ее восприятие в России начала XX в. ....	120
--	-----

### О. Уайльд и русский модерн

<b>Михайлова М.В., Кудрицкая С.М.</b> О. Уайльд и А. Мирэ: творческие параллели.....	146
---	-----

<b>Иванова А.С.</b> «Баллада Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда в переводе К. Бальмонта.....	161
---	-----

<b>Никульцева В.В.</b> «Вселенец, заключенный в смокинг дэнди...»: образ О. Уайльда в поэтической оценке Игоря Северянина .....	184
---	-----

**Кузнецова Е.В.**

«И афоризмы из Уайльда читаем, сидя на песке...»:

поэтика афоризма и парадокса в творчестве И. Северянина.....200

**Филатов А.В.**

О. Уайльд в жизни и творчестве Н. Гумилева.....221

**О. Уайльд в культуре советской и постсоветской эпохи****Морозова С.Н., Кузнецова Е.В.**

О. Уайльд в критическом осмыслении К. Чуковского: история и эволюция .....244

**Чечнёв Я.Д.**

Фигура О. Уайльда в советском культурном сознании 1920–1930-х гг. ....264

**Родина М.А.**

Сопоставительный анализ рассказа О. Уайльда

«Кентервильское привидение» и одноименного советского мультфильма .....285

**Шахматова Е.В.**

Драматургия О. Уайльда на сцене московских театров

постсоветского периода (1990–1920 гг.).....298

**Западноевропейская рецепция наследия О. Уайльда****Велигорский Г.А.**

О. Уайльд в творчестве Кеннета Грэма:

от «Заметок язычника» к «Ветру в ивах» .....336

**Гальцова Е.Д.**

О возможных уайльдовских источниках пьесы А. Камю «Праведники»

на «русскую тему»: «Вера, или нигилисты».....358

**Широкова Л.М.**

Рецепция поэтики парадокса Оскара Уайльда

в драматургии Тома Стоппарда.....377

**Приложение****Мирэ А.**

[«Портрет Дориана Грея» О. Уайльда. Рецензия]

(Подготовка текста и публикация: М.В. Михайлова, С.М. Кудрицкая) .....390

**Мирэ А.**

Тюремные записки О. Уайльда [Рецензия]

(Подготовка текста и публикация: М.В. Михайлова, С.М. Кудрицкая).....396



## CONTENTS

<b>Ekaterina V. Kuznetsova</b> “The Path to Truth is Paved with Paradoxes”.....	11
--	----

### Poetics and philosophy

<b>Tatiana A. Boborykina</b> Poetics of Drama by O. Wilde and A. Ostrovsky: Paradoxes of Convergence.....	24
---	----

<b>Tatiana G. Chesnokova</b> The Metamorphoses of Tradition in Wilde’s Comedies: Between the Comedy of Manners and the “Well-made Play”.....	43
--	----

<b>Olga M. Valova</b> <i>Youth</i> as a Category of Wilde’s <i>Philosophy of the Unreal</i> .....	67
--	----

<b>Ekaterina M. Belavina</b> Oskar Wilde and Marsel Proust: from Auditory Imagination to Synaesthesia.....	85
--	----

### A look at Russia in the worksof O. Wilde

<b>Tatiana N. Potnitseva</b> O. Wilde’s Fantasies on Russian Theme in English Style (“Vera; or, The Nihilists”).....	102
--	-----

Ekaterina A. Markova O. Wilde’s Social Philosophy and its Reception in Russia at the Beginning of the XX <sup>th</sup> Century .....	120
--	-----

### O. Wilde and russian modern

<b>Maria V. Mikhailova, Sofya V. Kudritskaya</b> O. Wilde and A. Mire: Creative Parallels.....	146
---	-----

<b>Alexandra S. Ivanova</b> K.D. Balmont as a Translator of “The Ballad of Reading Gaol” by Oscar Wilde.....	161
--	-----

<b>Victoria V. Nikultseva</b> “The Man of the Universe Enclosed in Dandy’s Tuxedo...”: The Image of Oscar Wilde in the Poetic Assessment of Igor-Severyanin .....	184
---	-----

**Ekaterina V. Kuznetsova**

“And We Read Aphorisms from Wilde, Sitting on the Sand...”:  
Poetics of Aphorism and Paradox in the Works of I. Severyanin.....200

**Anton V. Filatov**

O. Wilde in N.S. Gumilev’s Life and Work.....221

O. Wilde in the culture of the soviet and post-soviet era

**Svetlana N. Morozova, Ekaterina V. Kuznetsova**

O. Wilde in the Critical Understanding of K. Chukovsky: History and Evolution .....244

**Yakov D. Chechnev**

The Image of Oscar Wilde in the Soviet Cultural Consciousness  
of the 1920s and 1930s .....264

**Maria A. Rodina**

The Comparative Analysis of “The Canterville Ghost”  
by Oscar Wilde and the Soviet Cartoon by the Same Name .....285

**Elena V. Shakhmatova**

O. Wilde’s Dramaturgy on the Stage of Moscow Theaters  
of the Post-Soviet Period (1990–2020).....298

Western european reception of O. Wilde ‘s heritage

**Georgii A. Veligorskii.**

Oscar Wild in The Works by Kenneth Grahame: From  
“Pagan Papers” to “The Wind in the Willows” .....336

**Elena D. Galtsova**

About a Possible Wilde Source of A. Camus’s Play  
“The Just Assassins” on a Russian Theme: “Vera; or, The Nihilists” .....358

**Lilia M. Shirokova**

Reception of the Poetics of the Paradox  
of Oscar Wilde in the Works of Tom Stoppard.....377

Addendum

**Mire A.**

“Portrait of Dorian Gray” by O. Wilde. Review  
(Text prep. and publ. by Maria V. Mikhailova, Sofya V. Kudritskaya) .....390

**Mire A**

O. Wilde’s Prison Notes. Review (  
(Text prep. and publ. by Maria V. Mikhailova, Sofya V. Kudritskaya).....396

## «ПУТЬ К ИСТИНЕ ВЫМОЩЕН ПАРАДОКСАМИ»

Прошло больше 120 лет со дня смерти Оскара Уайльда (*Oskar Wilde*, 1854–1900), и культурный быт, традиции и атмосфера великосветских гостиных и раутов, роскошных дам и остроумных кавалеров окутаны легкой ностальгической дымкой. Другие люди, другая эпоха... Но и в начале XXI в. наследие «блистательного Оскара» не теряет своего обаяния для читателей, театральных и кинозрителей. Его героям пока не грозит участь музейных экспонатов, а идеи и сюжеты имеют запас прочности, который реализуется в новых постановках, экранизациях, прочтениях... Возможно, именно сейчас мы можем взглянуть на автора «Портрета Дориана Грея» уже с определенной дистанции, но еще не удалившись так далеко, чтобы его художественный язык стал совсем непонятен.

Фигура Уайльда не нова для российского литературоведения и англистики, но этот культурный диалог шел с переменным успехом и ознаменовался периодами сближения и отталкивания. Изучение наследия английского писателя в нашей стране отличается масштабностью и обладает рядом особенностей, отражающих исторические перипетии русского XX в. Существенный прорыв в этой области наметился в последние десятилетия, что обусловлено в том числе большей доступностью для отечественных филологов зарубежных трудов и материалов в связи с развитием интернет-ресурсов и появлением новых биографических исследований.

Ряд переводных публикаций, вышедших относительно недавно, способствовал восполнению пробелов в знакомстве отечественного читателя с биографией Уайльда. На русском языке в большой серии ЖЗЛ была выпущена книга французского исследователя Жака де Лангледа (*Jacques de Langlade*) «Оскар Уайльд, или Правда масок» (1999)<sup>1</sup>, переизданная в 2006 г. А в следующем году российской читающей публике стал доступен фундаментальный труд американского литературного критика и историка Ричарда Элмана (*Richard Ellmann*) «Оскар Уайльд» (2000)<sup>2</sup>, воспроизводившийся в изданиях 2012, 2015 гг.<sup>3</sup> Эти биографии, написанные с привлечением солидного документального материала и свидетельств людей, причастных к окружению великого эстета, реконструируют жизнь писателя со всеми ее взлетами и падениями и воссоздают уникальный процесс сознательного уайльдовского жизнетворчества, трагическую поэму его личной судьбы. Особенно значительным представляется исследование Р. Элмана, вышедшее в год смерти автора и заслуженно удостоенное Пулитцеровской премии.

---

<sup>1</sup> Ланглед Ж. де. Оскар Уайльд, или правда масок / пер. с фр. В.И. Григорьева. М.: Молодая гвардия; Палимпсест, 1999, 2006. 325 с.

<sup>2</sup> Элман Р. Оскар Уайльд / пер. с англ. Л. Мотылева. М.: Независимая газ., 2000. 681 с.

<sup>3</sup> Элман Р. Оскар Уайльд / пер. с англ. Л. Мотылева. М.: Колибри, 2012, 2015. 702 с.

Ранее неизвестные материалы, освещающие жизненный путь Уайльда, продолжали появляться и после биографии Элмана. В 2004 г. вышла работа Джозефа Пирса (Joseph Pearce) «Разоблачение О. Уайльда» (*The Unmasking of O. Wilde*)<sup>4</sup>. А 2018–2019 гг. в США и Лондоне была осуществлена публикация ранее неизданных писем и других документальных свидетельств под лаконичным названием «Оскар: жизнь» (*Oscar: a Life*), подготовленная библиографом и историком Мэтью Стёржисом (*Matthew Sturgis*)<sup>5</sup>, а в Оксфорде была издана красочно иллюстрированная биография “Making Oscar Wilde”, основанная на новых свидетельствах и написанная французским исследователем Мишелем Мендельсоном (*Michèle Mendelssohn*)<sup>6</sup>. Вклад Уайльда в театральную жизнь викторианской Англии и прочтение его драматургии в контексте морально-нравственных устоев конца XIX в. предложены в монографии Керри Пауэлл (*Kerry Powell*) «Уайльд-актер: викторианская сексуальность, театр и Оскар Уайльд» (*Acting Wilde: Victorian sexuality, theatre, and Oscar Wilde*)<sup>7</sup>. Упомянутые труды, к сожалению, не переведены на русский язык, но они красноречиво свидетельствуют, что фигура Уайльда остается актуальной для зарубежных исследователей.

Продолжается работа и над полным академическим изданием собрания сочинений писателя, начатая в Оксфорде в 2000 г. под руководством Яна Смолла (Ian Small). В 2021 г. вышел 11 том этого фундаментального труда и, по всей видимости, еще не последний<sup>8</sup>. В это ПСС вошли все произведения (с вариантами и редакциями), когда-либо созданные писателем. Но остается актуальным и однотомное издание, содержащее все основные художественные и критические работы Уайльда, которое регулярно переиздается (например, выпускалось в 2003 и 2010 гг.) и открывается предисловием внука писателя Мерлина Холланда (*Merlin Holland*)<sup>9</sup>. Данное собрание по своим основным характеристикам является прямым наследником классического однотомника 1948 г., выпущенного в том же издательстве “Harper Collins Publishers”. Аналог «коллинсовского» однотомника — издание 2008 г. “The Complete Works of Oscar Wilde: Stories, Plays, Poems & Essays” с предисло-

---

<sup>4</sup> Pearce J. *The Unmasking of O. Wilde*. San Francisco: Ignatius Press, 2004. 412 p.

<sup>5</sup> Sturgis M. *Oscar: a Life*: London. Head of Zeus, 2018. 890 p.; Sturgis M. *Oscar: a Life*. London: Apollo, 2019. 916 p.

<sup>6</sup> Mendelssohn M. *Making Oscar Wilde*. Oxford: Oxford University Press, 2018. 368 p.

<sup>7</sup> Powell K. *Acting Wilde: Victorian sexuality, theatre, and Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge university press, 2011. 204 p.

<sup>8</sup> Wilde O. *The Complete Works of Oscar Wilde*. Vol. XI. Oxford: Oxford University Press. 2021. 624 p.

<sup>9</sup> Wilde O. *Complete works of Oscar Wilde*. Glasgow: Harper Collins Publishers, 2003. 1216 p.

вием сына Уайльда Вивиана Холланда (*Wuivan Holland*), выпущенное в издательстве “Harper Perennial Modern Classic”<sup>10</sup>.

На рубеже 2000-х гг. в преддверии столетней годовщины со дня смерти Уайльда и в последующие годы увидело свет несколько изданий, подтвердивших, что автор «Портрета Дориана Грея» и в России не остался в далеком литературном прошлом. Вышло трехтомное собрание его сочинений, подготовленное в издательстве «Терра» (составитель А. Дорошевич) и вобравшее в себя труд нескольких поколений переводчиков, критиков и комментаторов, начиная с работ современников Уайльда<sup>11</sup>. На данный момент это издание можно считать самым авторитетным русскоязычным изданием Уайльда, хотя не устарело и двухтомное издание 1993 г., составленное Н. Пальцевым<sup>12</sup>. Среди однотомных сборников примечательны «Полное собрание прозы и драматургии в одном томе» (2008)<sup>13</sup> и собрание избранных произведений Уайльда под названием «Как важно быть серьезным» 2014 г.<sup>14</sup>, вышедшее в «Иностранке». Следует отметить трехязычное художественное издание пьесы «Саломея» с иллюстрациями О. Бердслея, выпущенное в 2005 г. издательством «Радуга»<sup>15</sup>. Современные издатели не обходят вниманием и уайльдовскую поэзию, публикуя подготовленные на высоком уровне сборники поэтических произведений писателя. В 2014 г. свет увидела книга «Сфинкс: полное собрание стихотворений и поэм»<sup>16</sup>, а в 2020 г. было вышло двуязычное издание стихотворений Уайльда, составленное Т. Зборовской<sup>17</sup>. Не теряют популярности и поучительные сказки англо-ирландского писателя, издающиеся с красочными цветными иллюстрациями в различных детских издательствах.

Отечественные литературоведы и историки литературы также предприняли попытки описать жизненный путь Уайльда. В 2012 г. было опубликовано биографическое исследование «Принц Парадокс. Оскар Уайльд», написанное М.Я. Бессараб<sup>18</sup>, а в 2014 г. череда публикаций о трагической судьбе певца

<sup>10</sup> Wilde O. The Complete Works of Oscar Wilde: Stories, Plays, Poems & Essays. New York: Harper Perennial Modern Classic, 2008. 1216 p.

<sup>11</sup> Уайльд О. Собр. соч.: в 3 т. / сост.: А. Дорошевич. М.: Терра-книжный клуб, 2000. См. также вступительную статью А. Дорошевича «Король жизни» в данном издании.

<sup>12</sup> Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993.

<sup>13</sup> Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993.

<sup>14</sup> Уайльд О. Как важно быть серьезным. М.: Иностранка, 2014. 861 с.

<sup>15</sup> Уайльд О. Саломея. Salomé / Драма на фр., англ. и рус. яз., ил. Обри Бердслея. М.: Радуга, 2005. 202 с.

<sup>16</sup> Уайльд О. Сфинкс: полное собрание стихотворений и поэм. М.: Эксмо, 2014. 217 с.

<sup>17</sup> Уайльд О. Стихотворения / сост. и предисл. Т. Зборовской. М.: Текст, 2020. 283 с.

<sup>18</sup> Бессараб М.Я. Принц Парадокс. Оскар Уайльд. М.: Книгарь, 2012. 172 с.

красоты пополнилась изданием в малой серии ЖЗЛ работы переводчика и литературоведа А. Ливерганта «Оскар Уайльд», сопровождающей летописью основных дат жизни и творчества писателя и представляющей собой сжатый, но весьма информативный рассказ о личностном и литературном формировании писателя, причинах его головокружительного успеха и суда над ним<sup>19</sup>.

В 2000 г. к столетию со дня смерти писателя была опубликована обширная библиография Ю.А. Рознатовской «Оскар Уайльд в России», вобравшая в себя 1686 наименований, сгруппированных в три раздела: «Произведения Оскара Уайльда на русском языке», «Литература об Оскаре Уайльде на русском языке», «Оскар Уайльд в художественной литературе», а также содержащая указания на театральные и кинорецензии<sup>20</sup>. Это справочное издание, предваренное содержательной обзорной статьей автора-составителя, дало полноценное представление о том, как шел процесс освоения творчества английского писателя русскими критиками, литературоведами, переводчиками и режиссерами на протяжении ста лет<sup>21</sup>. В связи с этим, в данном предисловии мы не будем подробно останавливаться на уайльдовской рецепции в России в XX в., а обозначим лишь самые важные моменты, сосредоточив внимание на новых изданиях и публикациях, выпущенных уже после 2000 г.

Данный сборник во многом продолжает традицию изучения творчества англо-ирландского писателя, заложенную в Институте мировой литературы им. А.М. Горького. Для научного осмысления наследия Уайльда до сих пор имеют значение материалы третьего тома «Истории английской литературы», подготовленной в ИМЛИ РАН в 1958 г. Для этого труда главу об Уайльде написала И.Г. Неупокоева<sup>22</sup>. Несмотря на год издания, работа исследовательницы до сих пор воспринимается как очень информативная, непредвзятая и корректная. На эту статью как на авторитетное мнение, реабилитирующее творчество Уайльда, ссылался, например, К. Чуковский в последнем варианте своего этюда об англо-ирландском писателе, вошедшем в 1960 г. в сборник «Люди и книги», а также в полное собрание его сочинений. В 1983–1994 гг. сотрудниками ИМЛИ РАН была выпущена фундаментальная девятитомная «История всемирной литературы», содержащая главу об Уайльде, которую подготовила Е.Ю. Гениева<sup>23</sup>. Заслуживает внимания также труд Пушкинско-

---

<sup>19</sup> Ливергант А. Оскар Уайльд. М.: Молодая гвардия, 2014. 314 с.

<sup>20</sup> Оскар Уайльд в России. 1892–2000: Библиографический указатель / сост. Ю.А. Рознатовская. М.: Рудомино, 2000. 379 с.

<sup>21</sup> Рознатовская Ю.А. Оскар Уайльд в России // Оскар Уайльд в России: Библиографический указатель: 1892–2000: Библиографический указатель. М.: Рудомино, 2000. С. 7–46.

<sup>22</sup> Неупокоева И.Г. Уайльд // История английской литературы: в 3 т. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 3. С. 235–255.

<sup>23</sup> Гениева Е.Ю. Уайльд // История всемирной литературы: в 9 т. М.: Наука, 1994. Т. 8. С. 374–378.

го Дома «На рубеже XIX и XX веков: из истории международных связей русской литературы» (1991, отв. ред. Ю.Д. Левин), где обширная статья «Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX–начало XX в.)» была подготовлена Т.В. Павловой<sup>24</sup>, автором диссертационного исследования «Оскар Уайльд в России (конец XIX — начало XX века)»<sup>25</sup>.

В начале 2000-х гг. появляются научные исследования творчества английского эстета, затрагивающие такие значимые аспекты, как поэтика литературной сказки и драматургии, стилистика модерна и культура дендизма, жизнетворчество. Выходят и новые обзорные статьи.

Монография В.Г. Решетова и О.М. Валовой «“Счастливый принц” и другие сказки об Оскаре Уайльде» открыла в XXI в. исследование литературных сказок писателя<sup>26</sup>, которое было продолжено в книгах М.А. Чебраковой «Исследование общих характеристик, структур и загадок текстов сказок Оскара Уайльда» (2004)<sup>27</sup> и Е.С. Куприяновой «Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа “Портрет Дориана Грея”» (2007)<sup>28</sup>. Анализ драматургии писателя был представлен в монографии А.Г. Образцовой «Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда» (2001)<sup>29</sup>. Изучение концептуального содержания пьес Уайльда-драматурга с точки зрения отражения в них философских проблем, идеологием и мировоззренческих установок было продолжено в монографии О.М. Валовой «Эстетико-философская проблематика драматургии Оскара Уайльда» (2013)<sup>30</sup>. Стилистика модерна в творчестве писателя и в художественном оформлении его прижизненных изданий рассмотрена О.Р. Ковалевой<sup>31</sup>. В 2008 г. выходит монография О.В. Акимовой «Этика и эстетика Оскара Уайльда», в которой предпринята

<sup>24</sup> Павлова Т.В. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX–начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы: сб. науч. тр. Л.: Наука, 1991. С. 77–128.

<sup>25</sup> Павлова Т.В. Оскар Уайльд в России (конец XIX — начало XX века): дис... канд. филол. наук. Л., 1986. 209 с.

<sup>26</sup> Решетов В.Г., Валова О.М. «Счастливый принц» и другие сказки об Оскаре Уайльде». Киров: Моск. гуманитар.-экон. ин-т. Киров. фил., 2000. 157 с.

<sup>27</sup> Чебракова М.А. Исследование общих характеристик, структур и загадок текстов сказок Оскара Уайльда. СПб.: Изд-во Библиотеки Академии Наук, 2004. 295 с.

<sup>28</sup> Куприянова Е.С. Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея». Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2007. 300 с.

<sup>29</sup> Образцова А.Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 356 с.

<sup>30</sup> Валова О.М. Эстетико-философская проблематика драматургии Оскара Уайльда. Киров: Радуга-Пресс, 2013. 246 с.

<sup>31</sup> Ковалева О.Р. О. Уайльд и стиль модерн. М.: УРСС, 2002. 167 с.

попытка рассмотреть специфику сочетания этических и эстетических взглядов писателя, и в частности парадоксальный стиль его мышления, с опорой на новые исследования по стилистике, фразеологии и поэтике афоризма и парадокса<sup>32</sup>. Жизнетворчество Уайльда и приемы создания собственного автобиографического мифа анализируются в монографии Вл.А. Лукова и Н.В. Соломатиной «Феномен Уайльда. Тезаурусный анализ»<sup>33</sup>. Особенности уайльдовского дендизма, его вклад в реформу мужского костюма и в создание сценического образа денди, а также пути проникновения «уайльдизма» в Россию и его влияние на формирование модернистской эстетики Серебряного века исследованы в фундаментальной монографии О.Б. Вайнштейн «Денди: мода, литература, стиль жизни», выдержавшей уже четыре переиздания (2005, 2006, 2012 и 2017 гг.)<sup>34</sup>. Следует отметить и сборник статей и материалов «Эротизм без берегов» (2004), в состав которого вошли три статьи, посвященные восприятию фигуры Уайльда в России и рецепции его главных произведений как на сцене (попытки поставить «Саломею» в начале XX в.), так и в прозе (аллюзии на суд над Уайльдом в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес», влияние этого процесса на творчество К. Сомова и М. Кузмина)<sup>35</sup>. В начале 2000-х г. выходит также несколько научных изданий, посвященных истории зарубежной литературы и включающих главы об Уайльде<sup>36</sup>.

Как следует из данного небольшого обзора, в отечественной филологии последних лет проблематика исследований, связанных с творчеством Уайльда, весьма разнообразна. Среди актуальных направлений и тем важное место также занимают вопросы художественного перевода и стилистики англоязычного и русскоязычного афоризма, исследование мифологем, устойчивых культурных сюжетов и отдельных мотивов, актуализированных в произведе-

---

<sup>32</sup> Акимова О.В. Этика и эстетика Оскара Уайльда. СПб.: Алетей, 2008. 192 с.

<sup>33</sup> Луков Вл.А., Соломатина Н.В. Феномен Уайльда. Тезаурусный анализ. М.: Московский гуманитарный ун-т, 2007. 213 с.

<sup>34</sup> Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2005, 2006, 2012, 2017. 640 с.

<sup>35</sup> Берштейн Е. Русский миф об Оскаре Уайльде // Эротизм без берегов: сб. ст. и мат. / сост. М.М. Павлова. М.: НЛО, 2004. С. 26–39; Павлова М.М. Процесс Оскара Уайльда и суд над Сашей Пильниковым («Художники как жертвы» и жертвы художников) // Эротизм без берегов: сб. ст. и мат. / сост. М.М. Павлова. М.: НЛО, 2004. С. 50–63; Матич О. Покровы Саломей: Эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: Сборник статей и материалов / сост. М.М. Павлова. М.: НЛО, 2004. С. 90–111.

<sup>36</sup> Луков Вл.А. Уайльд // Луков Вл.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М.: Академия, 2003. С. 393–399; Луков Вл.А. Творчество Оскара Уайльда // Луков Вл.А. История зарубежной литературы. Кн. 4: Литература Новейшего времени (от конца XIX века до наших дней). М.: ГИТР, 2005. С. 74–86; Трыков В.П. Оскар Уайльд // Трыков В.П. Зарубежная журналистика XIX века. М.: Камерон, 2004. С. 408–413.



ниях писателя, рецепция наследия Уайльда в русской и зарубежной культуре, его роль в истории эстетических учений и философско-социальной мысли декаданса.

Несмотря на проделанную работу, процесс изучения «русского Уайльда», а также особенностей его стиля и мировоззрения вряд ли можно считать завершенным. Научное осмысление наследия любой крупной фигуры в поле культуры и литературы должно учитывать как знание неписанных художественных законов и социально-исторического контекста, повлиявших на произведения этого автора, так и открывающиеся возможности применения новых научных методик и парадигм мышления, которые позволяют увидеть актуальные грани в текстах прошлого. Именно такие принципы предлагалось воплотить ученым, интересующимся творчеством английского эстета на юбилейной конференции в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН «*“Жизнь — слишком важная вещь, чтобы рассуждать о ней серьезно”*: ирония, абсурд, парадокс в творчестве Оскара Уайльда (к 120-летию со дня смерти писателя)», которая состоялась 3–4 сентября 2020 г. в Москве. И как мне кажется, этот подход действительно осуществился и реализовался в представленных статьях.

Первый раздел данного сборника «*Поэтика и философия*» открывает работа Т.А. Боборыкиной, которая проследила, на первый взгляд, неожиданные переключки между сюжетными ходами и типами персонажей Оскара Уайльда и Александра Островского, связанные как с типологическими особенностями развития «мещанской драмы» и «светской комедии» XIX в., так и с обращением двух драматургов к общему произведению-посреднику — малоизвестной сейчас комедии А. Дюма-сына. Т.Г. Чеснокова также заинтересовалась особенностям формирования языка новой драмы в творчестве Уайльда и продемонстрировала процесс усвоения и переработки им театральной традиции предшествующей эпохи. О.М. Валова проанализировала один из значимых для парадигмы мышления писателя концептов, категорию «молодости», которая была рассмотрена исследовательницей в контексте уайльдовской «философии нереального» на обширном материале его произведений. Процесс создания автором «Портрета Дориана Грея» нового выразительного литературного стиля, основанного на сочетании образов, характерных для разных модальностей восприятия (визуальной, аудиальной, кинестетической), представлен в статье Е.М. Белавиной, которая провела также параллели с формированием схожей стилистики в прозе М. Пруста.

Название следующего раздела «*Взгляд на Россию в творчестве О. Уайльда*» говорит само за себя. Россия и русская нация входили в сферу многочисленных интересов английского эстета, хотя в нашей стране он никогда не был. Уайльд восхищался своими старшими современниками Л. Толстым, Ф. Достоевским и И. Тургеневым и читал их произведения, о чем свидетельствуют его отзывы и рецензии. Он встречался с жившими в Лондоне

политэмигрантами С.М. Степняком-Кравчинским и П.А. Кропоткиным, что сказалось в его обращении к русским реалиям и персонажам в пьесе «Вера, или нигилисты». Русские анархисты действуют также в рассказе «Преступление лорда Артура Сэвила», суждения о России можно встретить и в других его произведениях, например, в философском эссе «Душа человека при социализме».

Особенности «русской темы» в творчестве Уайльда, ее истоки и своеобразная авторская интерпретация раскрыты в статьях Е.А. Марковой и Т.Н. Потницевой, помещенных в данном разделе. В работе Е.А. Марковой подробно рассмотрен процесс формирования своеобразной социальной философии Уайльда в контексте бурного развития социалистических идей в Великобритании во второй половине XIX в. и под влиянием личности анархиста П. Кропоткина, а также прослежена дальнейшая рецепция уайльдовского эстетического социализма в России в первой половине XX в. Т.Н. Потничева, обратившись к особенностям поэтики дебютной пьесы Уайльда «Вера, или нигилисты», убедительно показывает ее ироническую и игровую направленность, а также многочисленные аллюзии на произведения русской классики, умелое обыгрывание которых профанирует саму идею общественно-политического нигилизма и экстремизма.

«Принц Парадокс», как его называли современники, отстаивал особый иронико-парадоксальный взгляд на мир и искусство, который нашел отражение в его оригинальных произведениях, а также вызвал волну подражания и рецепции. Значительным и еще не до конца изученным фактом литературного процесса является увлечение творчеством английского писателя в России в эпоху модернизма. Уайльд содействовал расцвету дендизма и эстетизма в социальной и культурной жизни русского Серебряного века, становлению жанра литературной пародии и афоризма. Ему подражали и с ним полемизировали, восхищались и возмущались одновременно. Известными денди были М. Кузмин, М. Ликиардопуло, С. Дягилев, Д. Filosofov, С. Маковский, Н. Гумилев и другие представители русского духовного Ренессанса, высоко ценившие художественные произведения Уайльда. Можно с уверенностью говорить о существовании «уайльдовского мифа» в культуре Серебряного века, включающего в себя как образ язвительного ироника, так и ипостась страдающего и отвергнутого гения.

Рассмотрению подробностей формирования этого мифа и его отголосков в оригинальном творчестве русских поэтов-постсимволистов посвящены статьи Е.В. Кузнецовой, В.В. Никульцевой и А.В. Филатова, вошедшие в раздел «О. Уайльд и русский модерн» и добавляющие новые штрихи к феномену русской «уайльдианы» начала XX в. М.В. Михайлова и С.М. Кудрицкая обратились к изучению малоизвестных рецензий Александры Мирэ, посвященных некоторым произведениям Уайльда, и проследили преломление его художественных образов в оригинальном творчестве русской писательницы. А.С. Ива-

нова провела анализ переводческих находок во многом недооцененного перевода «Баллады Редингской тюрьмы», выполненного К. Бальмонтом, и продемонстрировала его превосходство в некоторых содержательных и художественных моментах над переводом В. Брюсова, более признанным в свое время.

Октябрьская революция 1917 г. оставила в прошлом дендизм, культ искусства, декадентский губительный соблазн «Саломеи» и вынудила М. Кузмина донашивать свои расписные «уайльдовские» жилеты. Но инерция увлечения творчеством английского писателя была так велика, что его имя и произведения оставались в культурном процессе первых советских десятилетий, хотя неизбежно взгляды на них менялись под воздействием глобальных перемен в идеологической, социальной и экономической жизни нашей страны.

В части под названием «*О. Уайльд в культуре советской и постсоветской эпохи*» собраны статьи, посвященные изучению особенностей присутствия личности Уайльда в круге чтения и культурном сознании читателя и зрителя 1920–2000-х гг. Открывает этот раздел статья С.Н. Морозовой и Е.В. Кузнецовой, посвященная истории создания литературного портрета английского писателя в критических работах К. Чуковского разных лет. Штудии Чуковского, начатые еще в 1903 г. и завершенные в 1966 г., перекинули мост между Уайльдом эпохи модернизма и периода социалистического реализма и показали процесс превращения денди-эстета в борца с буржуазной моралью и общественно-экономическими устоями. Проблематика и формы существования «советского Уайльда» в 1920–1930-е гг. рассмотрены в статье Я.Д. Чечнёва, продемонстрировавшего как официальное табуирование, так и неофициальное, подпольное присутствие его образа и идей в воспоминаниях и текстах поколения первых пятилеток. В середине XX в. волна интереса к нашему герою была связана с хрущевской оттепелью и пришлось на конец 1950 — начало 1960-х гг. Интересные нюансы рецепции сюжета и проблематики уайльдовского иронического рассказа «Кентервильское привидение» в советском культурном пространстве раскрыты в статье М.А. Родиной, обратившейся к рассмотрению одноименного отечественного мультфильма 1960 г.

В 1990-е гг. в эпоху отмены советской идеологии и цензуры стало возможным по-новому прочесть и перевести произведения Уайльда, а также интерпретировать их с точки зрения эроса и гендерной проблематики. Ярче всего пышность и орнаментальная изысканность уайльдовского художественного мира и образного языка, острота его словесных пикировок и умение выстраивать диалог, раскрывающий характеры персонажей, воплотились в театральных постановках, предназначенных как для детского, так и для взрослого зрителя. Их разнообразие на сценах московских театров впервые собрано и концептуально осмыслено в статье Е.В. Шахматовой, охватившей период в три десятилетия.

Завершает сборник раздел «*Западноевропейская рецепция наследия О. Уайльда*», посвященный интересным и малоисследованным фактам

трансформации уайльдовского (жизне)творчества в произведениях представителей английской и французской литературы. Г.А. Велигорский рассмотрел влияние, оказанное Уайльдом на литературную стратегию его современника К. Грэма, потрясенного судебным процессом над писателем и придумавшего свой, сказочный, вариант его судьбы. Е.Д. Гальцова проанализировала уайльдовский след в драме «Праведники» Альбера Камю, не без влияния Уайльда заинтересовавшегося «русской темой». Л.М. Широкова коснулась особенностей постмодернистской рецепции личности Уайльда в драматургии Т. Стоппарда, обратившегося к вечной теме высшей ценности искусства, дарующего подлинное бессмертие.

В состав данного труда вошли весьма разнообразные по своему характеру и задачам статьи: научно-теоретические, полемические, обзорные, выдвигающие неожиданные гипотезы и проводящие скрупулезный сравнительный анализ поэтики отдельных текстов, охватывающие период в несколько десятков лет и сосредоточенные на художественных особенностях одного произведения. Научная ценность такого издания заключается как в концептуальном осмыслении фактов уайльдовской рецепции в современной культуре (например, сценической судьбы его драматургии в постсоветской России), так и в новом взгляде на малоизвестные или, наоборот, давно введенные в научный оборот случаи обращения к его персоне (в частности, критика писательницы и переводчицы А. Мирэ и К. Чуковского, отдавшего немало сил популяризации и осмыслению жизни и творчества Уайльда). Составители сборника стремились не слишком ограничивать авторов в объеме индивидуальных исследований, чтобы представить вниманию читателя подборку научных материалов, обладающих каждое — самостоятельной ценностью, а в совокупности позволяющих точнее представить многогранный образ одного из самых ярких писателей в истории мировой литературы, парадоксально сочетавшего в своем лице продолжателя классических традиций и самоотверженного реформатора.

Большую часть сборника составляют статьи, так или иначе касающиеся проблемы «Уайльд и Россия», поэтому настоящий коллективный труд можно с полным правом считать вкладом авторов в развитие целого ряда компаративных и кросс-культурных исследований, посвященных рецепции англоязычной литературы в России. Русский Уайльд существует наравне с русским Шекспиром, Байроном, Конан Дойлем, стирая границы между национальной и мировой культурой... Ведь, говоря собственными словами нашего героя: «Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все».

*Е.В. Кузнецова*





Оскар Гамбург  
проблемы поэтики  
и рецензии

ПОЭТИКА  
И ФИЛОСОФИЯ





## ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ О. УАЙЛЬДА И А. ОСТРОВСКОГО: ПАРАДОКСЫ СБЛИЖЕНИЯ

© 2023 г. Т.А. Боборыкина

**Аннотация:** Новизна исследования заключается, прежде всего, в соединении имен поклонника «чистого искусства» Оскара Уайльда и мастера изображения русского купечества Александра Островского. Такая параллель может показаться странной, однако есть в творчестве этих писателей неисследованные области притяжения. Известно, что Островский проявлял интерес к Англии и английской культуре, также и для Уайльда характерны русские мотивы, при этом точками пересечения их художественных пространств можно назвать У. Шекспира и Ф.М. Достоевского. В общей для обоих писателей области — драматургии — также существуют определенные схождения. В основе комедий Уайльда лежит мелодрама, но при этом ирония, остроумные диалоги, парадоксы (вербальные и сюжетные) взрывают стереотипы жанра изнутри, приближая эти сценические произведения к новой, интеллектуальной драме, или драме идей. Одну из комедий Островского — «Без вины виноватые» — также традиционно относят к мелодраме, при этом заканчивается она едва ли не с уайльдовской долей остроумия и парадокса. Основные линии сюжета созвучны ведущему конфликту комедии Уайльда «Женщина, не стоящая внимания». В финале пьесы русского драматурга, написанной на десять лет раньше, звучат ироничные сентенции, которые почти дословно повторяются у писателя позднего викторианства. Причина подобного сходства — общий источник: малоизвестная мелодрама А. Дюма-сына. художественного произведения в соответствии с догматическими принципами, разработанными после смерти писателя.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, А. Островский, У. Шекспир, Ф. Достоевский, А. Дюма-сын, мелодрама, парадокс, рецепция.

**Информация об авторе:** Татьяна Александровна Боборыкина — кандидат филологических наук, доцент, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований в области языка и литературы, Санкт-Петербургский государственный университет, ул. Галерная, д. 58–60, 190121 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8661-3435>

E-mail: [boborykina.tatiana@gmail.com](mailto:boborykina.tatiana@gmail.com); [t.boborykina@spbu.ru](mailto:t.boborykina@spbu.ru)



**Для цитирования:** Боборыкина Т.А. Поэтика драматургии О. Уайльда и А. Островского: парадоксы сближения // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

Странная близость двух известных драматических произведений, комедии А.Н. Островского «Без вины виноватые» (1881–1883) и комедии О. Уайльда «Женщина, не стоящая внимания» (1893), давно привлекала мое внимание. Однако сложно было решиться как-либо сравнивать эти пьесы, настолько разные авторы, чуть ли не диаметрально противоположные — Оскар Уайльд (*Oscar Wilde*, 1854–1900) и Александр Николаевич Островский (1823–1886). Соединение имен мастера парадокса и мастера изображения народного быта и русского купечества само по себе может показаться парадоксом.

Рядом с Уайльдом в контексте русской литературы и культуры логичнее и убедительнее было бы поставить такие имена, как Н. Гумилев, К. Бальмонт, И. Северянин, А. Блок, который не без иронии писал:

Я только рыцарь и поэт,  
Потомок северного скальда.  
А муж твой носит томик Уайльда,  
Шотландский плэд, цветной жилет...  
Твой муж — презрительный эстет... [Блок, т. 3, с. 164]

Одним словом, можно было бы говорить о Серебряном веке, о влиянии Уайльда на русский символизм, что и ожидаемо, и оправдано с нескольких точек зрения. Но сочетание имен отнюдь не «презрительного эстета», а создателя русского национального театра и автора «салонных комедий», лидера английского эстетизма — сопоставление из ряда вон выходящее и, кажется, в мировой критике не встречающееся в одном дискурсивном пространстве. Да и как соединить в единую систему сравнительного анализа персонажей с такими, к примеру, говорящими именами, как Кабаниха, Дикой, с их дикими нравами и соответствующим словарным запасом, и искусных мастеров *table-talk* английских салонов?

В самом деле, что может быть общего между леди Брэкнелл из «Как важно быть серьезным» (*The Importance of Being Earnest*, 1894), с каскадом ее блистательных парадоксов («Генерал был человек мирный во всех отношениях, кроме семейных» / «The General was essentially a man of peace, except in his domestic life» [Wilde, 1994, p. 417]) и грубой, необразованной Кабанихой, хоть обе они одинаково властные, требовательные женщины? Или между сэром Робертом Чилтерном, баронетом, (*An Ideal Husband*, 1895) и Тихоном, хоть оба они далеко не «идеальные мужья».

Конечно, сам Островский не был прототипом ни Дикого, ни Тихона, в отличие от Уайльда, который часто придавал героям свои черты, и, как свидетельствует Ричард Эллман, прямо говорил Бирбому Три, исполнявшему роль лорда Иллингворта (*A Woman of No Importance*, 1893), что этот персонаж — он сам: “He is a figure of art. Indeed, if you can bear the truth, he is MYSELF” [Ellmann, p. 380]. («Он — порождение искусства. Если уж говорить совсем начистоту, это Я САМ» [Эллман, с. 432]).

При всех различиях, однако, есть в творчестве этих писателей свои области сближения: метафизическое движение каждого в сторону страны другого и важные точки пересечения их художественных ориентиров — У. Шекспир и Ф.М. Достоевский.

Прежде всего, Островский прекрасно был знаком с европейской культурой, владел семью иностранными языками и внес огромный вклад в историю русского художественного перевода таких авторов, как К. Гольдони, М. Сервантес, Н. Макиавелли, К. Гоцци, Г. Гейне и др. В 1862 г. он посетил Европу и, в частности, Англию. Известны его тонкие заметки о Ч. Диккенсе («О романе Ч. Диккенса “Домби и сын”») [Островский, 1949–1953, т. 13, с. 137–138]), но, пожалуй, именно Шекспир более всего находится в поле его размышлений. К примеру, он переводит комедию “The Taming of the Shrew” (1590–1592) дважды, сначала реализуя этот проект в прозе под названием «Укрощение злой жены» и указанием: «переведенная и приносившая для сцены Александром Островским» [Островский, 1973–1980, т. 9, с. 614]. Через пятнадцать лет он вернулся к этой пьесе, осуществив поэтический и тщательный в отношении ритма и стихотворного размера перевод под названием «Усмирение своенравной». В целом Шекспир занимает важное место в творчестве Островского, что проявляется в прямом и неявном цитировании, обыгрывании драматических коллизий, в размышлениях о театральном искусстве. «Нередко фабулы из пьес Шекспира Островский примерял к русской жизни, выстраивая своеобразное “мерцающее” действие, где высокая планка бытийствования героя, заданная английским драматургом, откровенно снижается, чтобы в итоге достичь трагического звучания» [Едошина, с. 157].

В критике отмечается, что мотив шекспировской пьесы «Укрощение строптивой» узнаваем в «Бешеных деньгах» Островского. Давно замечено также сходство «Снегурочки» с комедией Шекспира «Сон в летнюю ночь» (*A Midsummer Night's Dream*, 1594–1596). Действительно, «Снегурочка» (стихотворная «Весенняя сказка») хоть и почерпнута из «Поэтических воззрений славян на природу» А.Н. Афанасьева, по справедливому мнению исследователей, во многом созвучна шекспировской пьесе-сказке «Сон в летнюю ночь» [Ишук-Фадеева, с. 157]. У Островского мы видим те же волшебство, поэтичность, заколдованный лес с фантастическими персонажами и главное — путаницу адресатов чувств двух влюбленных пар. О тесной связи Александра Островского с английским бардом говорит и такая симво-

личная деталь: последние часы жизни драматурга были посвящены работе над переводом «Антония и Клеопатры» Шекспира (см. статью и примечания М.М. Морозова к драматическим переводам Островского [Островский, 1949–1953, т. 11, с. 369]).

Что касается Уайльда, то в его творчестве Шекспир присутствует практически повсеместно. Не говоря о таких работах, как «Истина масок» (*The Truth of Masks*, 1885) и других эссе, очевидная связь с Шекспиром проявляется в эскизе к «Дориану Грею» — «Портрете мистера W.H.» (*The Portrait of Mr. W.H.*, 1889) — мистификации на тему «вдохновителя» шекспировских сонетов. Где-то между строк этой повести мелькает одна из остроумных расшифровок неразгаданных инициалов: “William Himself” — т. е. сам Вильям Шекспир, который, по мнению Уайльда, и был главным вдохновителем своих сонетов. Но изящные сюжетные ходы повести и совпадение первой буквы имен подсказывают еще одну возможность: “Wilde Himself”, что отчасти справедливо, ведь «Сам Уайльд» не только дает глубокий анализ сонетов, но и художественно проживает историю их создания. Развивая тему, он вскоре пишет портрет в полный рост — свой единственный роман «Портрет Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1890), который основан на смысловом послыле значительной части сонетов Шекспира — обращение к юноше, которому во что бы то ни стало нужно сохранить молодость и красоту.

Шекспир — одна из «виртуальных» точек пересечения столь разных писателей, Островского и Уайльда. И в этом смысле Островский, приобщаясь к Шекспиру, как бы двигался и в сторону самой Англии. Уайльд также метафизически шел навстречу русскому классику, направляя некоторые свои художественные интересы в сторону родины Островского — России.

В творчестве Уайльда можно найти немало отсылок и разного рода сближений с русской темой. На страницах его произведений то и дело мелькают образы заснеженной России, как, например, в сказке «Замечательная ракета» (*The Remarkable Rocket*, 1888): «Царский сын собрался жениться, и вся страна ликовала. Он целый год ждал невесты, и она, наконец, приехала. Она была русская Принцесса и всю дорогу из Финляндии ехала в санях, запряженных шестеркой оленей. Сани имели вид большого золотого лебедя, а между крыльев лебедя возлежала сама маленькая Принцесса. Длинная горностаевая мантия ниспадала до самых ее ножек; на голове у нее была крохотная шапочка из серебряной парчи, и бледна она была, как ледяной дворец, в котором она жила от рождения» [Уайльд, 1912, т. 1, с. 33–34].

Нельзя не вспомнить и раннюю пьесу Уайльда «Вера, или нигилисты» (*Vera; or; The Nihilists*, 1880), вероятно, отчасти навеянную судьбой русской террористки Веры Засулич. И хотя представление автора о России и здесь вполне сказочное, сама пьеса лишний раз подтверждает интерес писателя к, казалось бы, совсем далекой от него стране. Возможно, на эту тему натолкнуло его знакомство с Петром Кропоткиным — революционером, писа-

телем, публицистом — и его идеями о равенстве, братстве, социальной справедливости... Образ Счастливого принца из сказки «Счастливый принц» (*The Happy Prince*, 1888), жертвующего атрибутами своих царственных достоинств ради бедняков, рифмуется с образом русского князя, чей дворянский титул звучит по-английски как “Prince”.

Давно стали общим местом параллели Уайльд — Достоевский [Боборыкина; Дайхин; Ипатова]. В работе 1909 г. с концептуальным названием «Религия красоты и страдания: Уайльд и Достоевский» Н. Абрамович приходит к выводу о том, что Уайльд путем мучительного пересмотра своего мировоззрения (в тюрьме и после) «почти перешел на путь Достоевского» [Абрамович, с. 33]. Можно, однако, заметить, что направление пути «в сторону Достоевского» выбирается Уайльдом гораздо раньше. Почти за десять лет до тюремного заключения, в 1886 г., он пишет рецензию на роман «Преступление и наказание», а в 1887 — на роман «Униженные и оскорбленные» Достоевского в еженедельнике «Пэлл Мэлл Газет». Сравнивая Достоевского с другими русскими писателями, такими как И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой, Уайльд отмечает в нем «иные, присущие только и исключительно ему одному достоинства: яростная напряженность страсти и мощь порыва, способность распознавать глубочайшие психологические тайны и потаенные родники жизни, реализм, безжалостный в своей верности и ужасный потому, что он верен» [Уайльд, 1993, т. 2, с. 151]. Английский писатель называет «Преступление и наказание» великим шедевром, где грешник приходит к покаянию. И когда через три года он напишет свой собственный роман, то вложит в него не только импульс сонетов Шекспира, но и идею, подмеченную им у Достоевского. В финале его романа Дориан Грей, встретившись лицом к лицу с портретом своей уродливой души, приходит к пониманию преступного уродства своих поступков. Если для Достоевского обнаружение истины лежит через путь к Богу, то для Уайльда божественная истина открывается также через постижение Бога, сущность которого для него воплощается в Искусстве. Вот почему именно портрет — произведение искусства — показывает Дориану истину о нем самом, и он наказывает себя сам, уничтожая свое, ставшее отвратительным, изображение. Таким образом, «Портрет Дориана Грея» — это роман также о «преступлении и наказании», когда наказание свершается в области души.

В этом контексте нельзя не сказать несколько слов и о встрече Островского с Достоевским. Знакомство их произошло в Москве в 1861 г., когда Достоевский попросил Александра Николаевича поддержать журнал «Время». Вскоре Островский высылает ему пьесу «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова», 1861), сопроводив ее письмом, где, в частности, говорилось: «Когда прочтете эту вещь, сообщите мне в нескольких строках Ваше мнение о ней, которым я очень дорожу. Вы судите об изящных произведениях на основании вкуса; по-моему, это единственная мерка в ис-

кусстве» [Островский, 1949–1953, т. 14, с. 89–90]. В этом письме поражает мысль о «единственной мерке искусства — вкусе», как будто бы вышедшая из-под пера Оскара Уайльда, который устами своего персонажа утверждал: «В вещах огромной важности главное не искренность, стиль» (“In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing” (*The Importance of Being Earnest*) [Wilde, p. 406]).

В последний раз Островский виделся с Достоевским в июне 1880 г. в Москве на открытии памятника А.С. Пушкину, где он также выступил с речью, и, как и Достоевский [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 136–149], высказал мысль о том, что «...Пушкин раскрыл русскую душу» [Островский, 1949–1953, т. 13, с. 166]. Удивительно, но одновременно с идеей, близкой Достоевскому, в «Застольном слове о Пушкине» Островский прибег к лексике, мелодическим оборотам и стилистике, которые характерны для Уайльда и его рассуждений о назначении истинного художника: «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть. Кроме наслаждения, поэт дал формы для выражения мыслей и чувств. Высшая творческая натура повлекла и подравняла к себе всех. Поэт вел за собой публику в незнакомую ей страну изящного, в какой-то рай, в котором возвышается душа, улучшаются помыслы, утончаются чувства...» [Островский, 1949–1953, т. 13, с. 164].

Можно наугад открыть томик Уайльда, прочитать его тюремную исповедь «Из глубины» (*De Profundis*, 1897) и услышать ту же музыку, те же идеи: «К чему вечно стремится художник, — это тот вид бытия, где тело и душа составляют одно нераздельное целое, где внешнее — выражение внутреннего; где открывается смысл формы... Во всяком случае, культура возвысила личность человека. Искусство сделало нас существами с мириадами душ. Кто обладает художественной природой, тот идет с Данте в изгнание и узнает, что солон хлеб чужих и круты их ступени... В словах или в красках, в звуках или мраморе... должен был открываться человек и назначение его» [Уайльд, 1912, т. 4, с. 256, 264–265].

Мотивы, свойственные Достоевскому, можно заметить как в творчестве Уайльда, так и в творчестве создателя русского театра. Такова, например, драма Островского «Пучина» (1866), в которой, с одной стороны, намечаются пути к «новой драме» и о которой Чехов позже скажет: «Пьеса удивительная. Последний акт — это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт целая пьеса...» [Чехов, т. 5 (Письма), с. 11]. С другой — это произведение совершенно в духе Достоевского по сложности психологии опускающегося человека, его внутреннего надлома и душевной трагедии.

Таким образом, еще одной точкой пересечения Уайльда и Островского оказывается Достоевский. Помимо метафизического движения Островского в сторону Англии и Уайльда в сторону России и помимо общего для них пространства Шекспира, была еще одна область чрезвычайно важная в фи-

лософии Уайльда, в пространстве Достоевского и творчестве Островского. Принимая во внимание все стилистические и идейные различия, в самой известной пьесе Островского «Гроза» (1859) можно угадать тему, ставшую ведущей в творчестве Уайльда (и ключевую для Достоевского) — тему красоты и ее трагедии в несовершенном мире. Это и гибель Саломеи за ее порыв к красоте и свободе, и жертвенная плата за красоту звездного мальчика. И принесение в жертву внешней красоты во имя красоты сердца счастливым принцем, и, наконец, гибельная красота Дориана Грея. У Островского грозным пророческим лейтмотивом через всю пьесу звучат слова: «Вот красота-то куда ведет... в самый омут! ... Красота! А ты молись Богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! <...> В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей!» [Островский, 1949–1953, т. 2, с. 224, 257–258].

Конечно, Уайльд, даже беря во внимание его интерес к русской литературе, вряд ли читал своего старшего современника Островского. Хотя нужно отметить, что перевод этой пьесы, осуществленный Констанс Гарнетт (*The Storm*, 1898), был опубликован еще при жизни Уайльда. Однако ближе всего соприкоснулись русский и английский драматург на почве «хорошо сделанных пьес», а именно — *французской мелодрамы*.

Известно, что в основе, по крайней мере, четырех комедий из восьми пьес Уайльда лежит мелодрама. При этом ирония, вербальные и сюжетные парадоксы расшатывают дидактику жанра изнутри, приближая эти комедии к новой интеллектуальной драме или драме идей. Вспомним, что «новая драма», возникающая во времена господства «хорошо сделанных», но далеких от жизни пьес, стремилась привлечь внимание к психологическим проблемам, перенося основное действие с закрученной интриги на внутренние конфликты человека, разрешаемые в диалоге, анализе, рефлексии.

Из 49 пьес Островского, чей жанровый диапазон достаточно широк (драмы, исторические драмы, комедии), по крайней мере одну, названную Островским «комедией», обычно относят к мелодраме. При всем традиционном наборе мелодраматических клише — несчастная мать, потеря ребенка, бесчестный соблазнитель — пьеса заканчивается едва ли не с уайльдовской долей остроумия и парадокса. Речь идет о комедии, впервые показанной в 1884 г. в Малом театре в Москве, — «Без вины виноватые», написанной за десять лет до «Женщины, не стоящей внимания» Уайльда, премьеры которой состоялась в 1893 г. в театре Хеймаркет в Лондоне. Основные линии сюжетов этих пьес удивительно похожи, а финальные сцены почти дословно повторяются.

Комедия Уайльда открывается сценой прихода гостей, среди которых есть и лорд Иллингворт. Ему в руки попадает письмо, почерк кажется знакомым, но он не придает этому значения, ведь то была «женщина, не стоящая внимания». Позже приходит миссис Арбетнот, сына которой Джеральда лорд Иллингворт решил взять своим секретарем. Миссис Арбетнот узнает

в лорде своего возлюбленного, который соблазнил ее, но так и не женился, даже когда она ждала ребенка. И тогда она ушла сама. Чтобы сын не подвергся унижению, она выдает себя за вдову. Миссис Арбетнот, как теперь называет себя Рэйчел, должна была бороться всю жизнь, чтобы поставить на ноги себя и сына. Джеральд не знает о своем незаконном рождении, и она не хочет, чтобы он работал на своего отца.

Как и в ряде других пьес Уайльда, главной интригой является тайна: лорд Иллингворт обнаруживает, что молодой человек, которого он нанял секретарем, на самом деле является его внебрачным сыном. В финале он готов жениться на своей бывшей любовнице, матери Джеральда, но она отказывает ему. Он покидает ее дом, случайно оставив перчатку. Когда сын возвращается, лорда уже нет. Финал:

«Джеральд: Мама, ты плакала? (Становится перед ней на колени.)

Миссис Арбетнот: Мой мальчик! Мой мальчик! Мой мальчик! (Проводит рукой по его волосам. Обнявшись, они идут к двери в сад. Джеральд подходит к столу взять шляпу. Замечает на полу перчатку лорда Иллингворта и поднимает ее).

Джеральд: Послушай, мама, чья это перчатка? У тебя был гость? Кто это такой?

Миссис Арбетнот: О, никто. Что о нем говорить? Человек, не стоящий внимания. (Занавес)» [Уайльд, 1960, с. 257–258]. По-английски финальная реплика звучит так: *“Oh! no one. No one in particular. A man of no importance”* [Wilde, p. 514] (курсив мой. — Т.Б.).

Таким образом, закольцовывается не только название пьесы, но и фраза, брошенная лордом Иллингвортом о знакомом почерке женщины, «не стоящей внимания», и выстраивается парадокс сюжета всей комедии — «не стоящим внимания» оказывается сам герой.

В основе сюжета «Без вины виноватых» Островского также лежит судьба женщины, которая проявила силу характера. Ей удалось преодолеть обиду, разочарование, унижение, стать известной актрисой, после того как ее возлюбленный Муров бросает ее с ребенком. Здесь, как и в пьесе Уайльда, героиня меняет имя, что характерно для мелодрамы, а сын в финале остается с матерью. И там, и там мужчина, покинувший ее, в конце концов предлагает жениться, но оказывается «не стоящим внимания». Вот как звучит финал пьесы Островского:

«Незнамов: (Падает на колени перед Кручининой.) Матушка! Мама, мама! ...

Кручинина: Да, это он... Гриша, мой Гриша! Какое счастье!..

Незнамов: (тихо). Мама, а где отец?

Кручинина: Отец... Твой отец не стоит того, чтоб его искать. ... (Обнимает сына.) Занавес» [Островский, 1949–1953, т. 9, с. 219].

Откуда такое сходство линий сюжета и деталей? Судя по всему, и Островский, и Уайльд черпали вдохновение из одного источника, но перерабаты-

вали его каждый по-своему. Обе пьесы состоят из четырех действий, обе по ряду признаков — мелодрама, по неожиданности разворота сюжета — парадокс. Те герои, кто якобы «не стоили внимания», теперь называют «не стоящим внимания» своего обидчика, отца своего ребенка. Обе пьесы названы авторами «комедиями».

По поводу Островского критики говорят о внутрижанровом синтезе, в рамках которого сочетаются черты комедии, реалистической бытовой и психологической драмы. «Вопрос о соотношении драматургии Островского и мелодрамы на первый взгляд кажется искусственным и надуманным... И действительно, во-первых, по общему и справедливому мнению, Островский — творец национального театра, воссоздающий в своих пьесах материал русской жизни, а мелодрама — иноземный продукт...», — утверждает автор исследования о поэтике мелодрамы в художественной системе Островского, — приходя, однако, к выводу, что есть основания говорить о «возможности соотнесения пьес Островского с мелодрамой, более того: мелодрама проявляет себя — различным образом — в абсолютном большинстве произведений драматурга» [Вознесенская, с. 2–3].

Правда, Островский всегда был озабочен тем, чтобы сделать пьесу привлекательной для аудитории, а мелодрама как раз давала возможность заставить зрителя и смеяться, и плакать, сопереживать драматическим поворотам судеб героев. И для Уайльда мелодрама была чужеродным элементом, но по-своему привлекательным. Писатель, далекий от прописной мещанской морали, на страже которой, как правило, стоит мелодрама, пользовался техникой жанра, но «наказание порока и торжество добродетели» под его пером становились скорее некоей условной формой, внутри которой пульсируют ирония и «свободная игра ума» (*the free play of the mind* [Wilde, p. 1153]).

Островский также использует форму и сюжет мелодрамы. В тексте его комедии Муров, вкладывая иронично-презрительный смысл в определение интересующего нас жанра, произносит фразу, поистине достойную Уайльда: «Вот что! Я еще раз предлагаю вам бросить всю эту мелодраму и помириться со мной на самых выгодных для вас условиях» [Островский, 1949–1953, т. 9, с. 209]. Иными словами, Островский, подобно Уайльду, свободно играет парадоксом, предлагая внутри жанра выход за его пределы.

Комедия Уайльда пестрит ироничными афоризмами также не «мелодраматического» свойства. К примеру, о том, что мужчины женятся от усталости, женщины из любопытства, и оба разочарованы; что человек всегда должен быть влюблен, и это главная причина, почему вообще не следует вступать в брак, ведь любовь начинается с того, что мы обманываем себя, и заканчивается тем, что обманываем других:

“Lord Illingworth: Men marry because they are tired; women because they are curious. Both are disappointed.

Gerald: But don't you think one can be happy when one is married?



Lord Illingworth: Perfectly happy. But the happiness of a married man, my dear Gerald, depends on the people he has not married.

Gerald: But if one is in love?

Lord Illingworth: One should always be in love. That is the reason one should never marry.

Gerald: Love is a very wonderful thing, isn't it?

Lord Illingworth: When one is in love one begins by deceiving oneself.

And one ends by deceiving others. That is what the world calls a romance” [Wilde, p. 494].

Театральный режиссер, создатель Камерного театра А. Таиров писал: «Как сложилось мнение о том, что “Без вины виноватые” мелодрама? Я думаю, здесь очень большую роль сыграло существующее в самой пьесе Островского упоминание о том, что Кручинина играла роль леди Мэкильсфильд — это роль из мелодрамы Гуцкова “Ричард Севедж”; и, кроме того, считают, что Островский, помимо того, что он был под влиянием этой вещи, находился еще и под большим влиянием французской мелодрамы, которая в 1839–1840 годах шла во французском театре в Петербурге» [Таиров, с. 405]. Напомним, что в 1833 г. французская труппа получила постоянное помещение в Михайловском театре, который не имел собственного состава артистов. Так Михайловский театр получил название «Французского театра» или “Théâtre Michel”. И в 1830–1840-е гг. на его сцене ставились пьесы преимущественно французских авторов, в основном мелодрамы и романтические драмы В. Гюго, А. Дюма-отца, А. Виньи, Э. Скриба.

В «Заметках об Островском» историк театра Б. Варнеке отмечает созвучие «Без вины виноватых» с «излюбленным содержанием романтических драм <...> о полной драматизма участи подкидыша» [Варнеке, с. 81–82]. Исследователь видит совпадение деталей и мотивов в пьесах Островского с известными мелодрамами того времени и подмечает общность использования технического приема «узнавания», когда вещь раскрывает тайну прошлого. Добавим, что последний момент характерен и для комедий Уайльда, где такой предмет-свидетельство варьируется от веера («Веер леди Уиндермир») или браслета («Идеальный муж») до чемодана в эксцентрической комедии «Как важно быть серьезным» — отнюдь не романтической вещи, как бы подчеркивающей иронию автора над устоявшимися штампами. В комедии Островского таким «техническим приемом узнавания» становится вполне традиционный в этом отношении предмет — медальон.

Варнеке находит источник мотива незаконнорожденного ребенка комедии «Без вины виноватые» в пьесе Александра Дюма-сына «Побочный сын» (*Le fils naturel*, 1858), которая под названием «Сын швеи» шла на сцене русских театров в 1878 г. В то же время мы знаем о влиянии Дюма-сына и на Уайльда, в частности из работы «Влияние Дюма-сына на Оскара Уайльда» (*The Influence of Dumas fils on Oscar Wilde*) Стэнли Шварца, утверждавшего,

что при чтении пьес Уайльда нельзя не заметить сходство с произведениями Дюма-сына. (“In reading the plays of Oscar Wilde one is conscious of a marked similarity of tone in the work of the Irish dramatist and in that of Dumas fils”<sup>1</sup> [Schwarz, p. 5]). Еще один исследователь творчества английского драматурга отмечает, что «Женщина, не стоящая внимания» многим обязана другим авторам, а основной сюжет, касающийся незаконного сына, который впервые встречает отца, будучи уже молодым человеком, заимствован из пьесы Александра Дюма-сына “Le Fils naturel” (“Like all of Wilde’s work, *A Woman of No Importance* owns a great deal to other authors. The basic plot, concerning the illegitimate son who as young man meets his father for the first time, comes from *Le Fils naturel*, a play by Alexandre Dumas fils”<sup>2</sup> [Кнох, p. 37]). В свою очередь автор монографии «Творчество конформиста и мятежника» (*The Works of a Conformist Rebel*, 1989) считает, что, поскольку Уайльд не был напрямую связан с театром, ему приходилось по-своему осваивать не только театральную технику, но и сюжеты его предшественников, в особенности Дюма-сына, чьи фигуры *резонеров* оказали влияние на уайльдовских дэнди, а падшие, но приносящие себя в жертву создания, — на его героинь [Kohl, p. 201]. При этом пьеса “Le Fils naturel” стала источником сюжета о незаконнорожденном ребенке его комедии: “Wilde had no direct links with the theatre, and so he had to acquire his knowledge another way. He was interested not only in matters of technique, but also in the themes used by his predecessors, and in this respect he was particularly drawn to Dumas fils. The figure of a *raisonneur*, <...> clearly influenced Wilde’s dandy figures. <...> The idealized fallen woman sacrificing her private hopes of love to the demands of society <...> and the illegitimate child (*Le Fils naturel*, 1858). All of these recur in Wilde’s plays, albeit in different forms”<sup>3</sup> [Kohl, p. 250].

Повторяющиеся у разных исследователей отсылки обоих драматургов к сюжетной линии младшего Дюма представляются неслучайными и позволяют с определенной долей вероятности говорить о его пьесе “Le Fils naturel”

---

<sup>1</sup> «Читая пьесы Оскара Уайльда, можно заметить заметное сходство тона в творчестве ирландского драматурга и в творчестве Дюма-сына».

<sup>2</sup> «Как и все работы Уайльда, «Женщина, не стоящая внимания» принадлежит многим другим авторам. Основной сюжет, касающийся незаконнорожденного сына, который в молодости впервые встречает своего отца, взят из пьесы «Побочный сын» Александра Дюма».

<sup>3</sup> «Уайльд не имел прямых связей с театром, и поэтому ему пришлось приобретать свои знания другим способом. Его интересовали не только вопросы техники, но и темы, использованные его предшественниками, и в этом отношении его особенно привлекал Дюма-сын. Фигура резонера <...> явно повлияла на денди-фигуры Уайльда. <...> Идеализированная падшая женщина, приносящая свои личные надежды на любовь в жертву требованиям общества <...> и незаконнорожденный ребенок (*Le Fils naturel*, 1858). Все это повторяется в пьесах Уайльда, хотя и в разных формах».

как о возможном общем источнике комедий Уайльда и Островского. Несмотря на узнаваемые жанровые черты мелодрамы, о которых мы уже говорили, отметим, что и Уайльд, и Островский называют свои пьесы, восходящие к «Побочному сыну», *комедиями*. Возможно, это связано с тем, что и пьеса Дюма-сына имела то же жанровое определение («комедия»), сохранявшееся как в оригинальных французских изданиях (например, Paris: Charlieu, 1858: *comédie en cinq actes don't un prologue*), так и в русском переводе (Дюма А. Позднее признание (*Le Fils naturel*): *комедия* в 4 д. с прологом. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1858).

Черты сходства прослеживаются и в фабуле всех трех произведений. В пьесе Дюма «Побочный сын» рожденный вне брака Жак живет вдвоем с матерью Кларой Виньо, потому что Стерне, его кровный отец, отказался признать сына. Обстоятельства складываются так, что незаконное рождение Жака становится препятствием для его женитьбы на девушке, которая к тому же оказывается племянницей его отца. Благодаря поддержке одного состоятельного человека Жак получает значительное повышение по службе и, соответственно, положение в обществе. В этой связи отцу Жака было бы выгодно признать сына ради собственной карьеры. Однако Жак не может простить отцу позора своей матери и отказывается принять его предложение [Dumas Fils].

Важно отметить, что современники Дюма не принимали такого финала из-за отсутствия ожидаемой сцены прощения сыном отца, как это происходит в другой мелодраме драматурга — «Блудный отец» (*Un Père prodigue*, 1859), где сложные отношения отца и сына завершаются в финале их объятиями и примирением. А вот побочный сын Жак отрекается от своего отца так же, как некогда его отец поступил с ним, и это казалось неприемлемым для зрителя, поскольку выбивалось из законов самого жанра. Но именно такой финал вписывался в теорию «полезного театра» Дюма, и пьеса становилась “*pièce à thèse*”, т. е. выдвигавшей главный тезис, в данном случае тезис о том, что «бросать детей — это аморально и непростительно». Подобный финал воспроизводится также Островским и Уайльдом в комедиях, где в большей или меньшей степени читается этот сюжет. И если допустить, что оба драматурга отталкивались от пьесы Дюма-сына, в свою очередь отсылавшей к драме Д. Дидро «Побочный сын» (*Fils naturel*, 1757), воспроизводя ее название и отчасти гуманистический пафос, то нельзя не увидеть, что в комедиях Уайльда и Островского больше общего, чем у каждой из них в отдельности по отношению к пьесе-предшественнице. Видимо, что-то внутреннее, глубокое, то, о чем говорилось выше, сближало этих писателей и привело, в конце концов, к таким соприкосновениям.

Необходимо также вспомнить о том, что и Островский, и Уайльд не только считали признаком хорошего тона разного рода «заимствования», но даже относили их к определению подлинного таланта писателя и драматурга.

Островский не боялся черпать темы из самых разных источников и толковал этот процесс чрезвычайно свободно. Так, театральный критик Дмитрий Аверкиев, лично знавший Островского, вспоминает его слова на эту тему: «Драматург не изобретает сюжетов; все наши сюжеты — заимствованы... Их дает жизнь, история, рассказ знакомого, порой газетная заметка. У меня, по крайней мере, все сюжеты заимствованные. Что случилось, драматург не должен выдумывать; его дело написать, как оно случилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания в эту сторону у него явятся живые люди и сами заговорят» [Аверкиев, с. 489–491].

Почти слово в слово та же мысль будет высказана и Уайльдом. Его замечание приводит Р. Эллман в качестве эпиграфа к главе о «Женщине, не стоящей внимания» под заголовком “*The Importance of Mrs Arbutnot*”: “The originality I mean which we ask from the artist is originality of treatment, not of subject. It is only the unimaginative who ever invent. The true artist is known by the use he makes of what he annexes. And he annexes everything” [Ellmann, p. 380] («Оригинальность, которой мы требуем от художника — это оригинальность трактовки, а не сюжета. Только люди, лишённые воображения, изобретают. Подлинный художник познается по способности использовать заимствованное, а заимствует он все» [Эллман, с. 432]). Эллман также сообщает, что Уайльд уверял, будто взял сюжет своей пьесы из газеты, что дословно перекликается с мыслью Островского о заимствовании сюжетов из самой жизни или газетной заметки: “Plots are tedious. Anyone can invent them. Life is full of them... I took the plot of this play from The Family Herald, which took it — wisely, I feel — from my novel” [Ellmann, p. 380] («Сюжеты скучны. Их может придумать кто угодно. Жизнь полна сюжетов... Я взял сюжет из газеты “Фэмил геральд”, а она взяла его — что было очень разумно с ее стороны — из моего романа» [Эллман, с. 432–433]).

Главное, откуда бы ни брали свои сюжеты эти драматурги, они создавали уникальные произведения, вдыхая в готовую схему свой неповторимый стиль и талант. «В самом деле, можно ли, слушая “Без вины виноватые” заподозрить их в заимствовании?, — задается вопросом театральный режиссер, театровед В.Г. Сахновский, — Сюжет настолько претворен в творчестве Островского, настолько перерос в быт и нравы современной Островскому русской общественности, что совпадение сюжета фактически перестает быть заимствованием и дает верную историческую картину нравов русской жизни» [Сахновский, с. 5].

То же можно сказать и об английском драматурге. Сюжеты популярных французских комедий и мелодрам становились у него совершенно английскими и использовались им так, что парадоксальным образом все превращалось в своего рода «антимелодраму». Во всяком случае то, что называется «слезливая пьеса», становилось у Уайльда комедией и, если и вызывало слезы, то исключительно от смеха. Можно было бы даже сказать, выражаясь

языком современным, что у автора «Женщины, не стоящей внимания» был свой, «постмодернистский» подход к мелодраме.

Итак, возвращаясь к заявленной выше теме, можно предположить, что за комедиями обоих драматургов стоит мелодрама (несмотря на все расхождения с канонами жанра), а именно французский ее образец — пьеса Александра Дюма-младшего “Le Fils naturel”. Эта пьеса во многом автобиографична: известный французский писатель сам был незаконным сыном матери-портнихи и знаменитого автора «Графа Монте-Кристо» и «Трех мушкетеров» Александра Дюма-отца. Сын начал карьеру драматурга с успешной переработки своего романа «Дама с камелиями» (1848) в одноименную пьесу (1852). Он выступал за равноправие женщин и снисходительность к их прошлым грехам, в защиту прав незаконнорожденных детей, особенно в такой автобиографической пьесе, как «Побочный сын». Младший Дюма был в самом прямом смысле мастером «делать пьесы хорошо». Вот какую характеристику дает ему Эмиль Золя: «Но, разумеется, автор “Дамы с камелиями” не какой-нибудь заурядный писака. Своим громким успехом он обязан известной художественной выразительности <...> он превосходно знает сцену, искусно строит сюжет <...> и извлекает пользу даже из недостатков пьесы» [Золя, с. 245].

Но Дюма-сын — в отличие от Островского и Уайльда — не выходит за границы сентиментального стереотипа: «...г-н Дюма, хотя исходит от природы, пользуется ею лишь как трамплином для прыжка в пустоту <...>. В предисловии к “Побочному сыну” он недвусмысленно заявляет, что намерен выступить в роли моралиста и законодателя <...>. В этой вещи г-н Дюма выступает на защиту прав внебрачных детей <...>. Так вот я глубоко убежден, что пьеса никого не побудила признать незаконного ребенка. Автор сражался с ветряными мельницами, и эта битва, естественно, не имела никаких практических последствий. Но, помимо своей никчемности, это насквозь фальшивая пьеса» [Золя, с. 253–254].

Но для нас здесь интересно другое, а именно то, что один и тот же ресурс, при всех его недостатках, отмеченных Золя, привлек внимание сразу двух драматургов, которые одинаково сместили акценты с судьбы незаконного сына на судьбу женщины, обманутой ее возлюбленным и одержавшей победу в битве с судьбой. Однако каждый из них высветил в популярном когда-то сюжете что-то неповторимо личное. В этом плане «Побочный сын» оказался своего рода бартовским «идеальным текстом»: «В него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в бесконечной дали...» [Барт, с. 32]. Как бы то ни было, Островский и через десять лет после него Уайльд «вошли в текст» Дюма-сына каждый со своего входа, выбрав то, что открывало возможность высказаться от себя.

У Островского дело происходит в родной для него театральной среде, в закулисы театральных интриг, где остроумные, хоть и с горьким под-

текстом, диалоги провинциальных актеров составляют неотъемлемый фон истории брошенной женщины, которая силой таланта и воли становится знаменитой актрисой. У Оскара Уайльда другая, но также родная ему среда — гостиная, где собирается соответствующее общество, едва ли не для того только, чтобы лишний раз блеснуть остроумием и выдать очередной парадокс от самого «Гения парадоксов» и заодно бросить вызов ханжеской морали его современников.

Оба драматурга решали свои собственные художественные, этические и идейные задачи. Островский не просто «дорабатывает» французский оригинал, но поднимает его на новую ступень, делая свою пьесу частью самобытной национальной драматической литературы и театрального искусства, т. е. тем, за что он боролся как основатель отечественного театра: «Московская сцена должна быть рассадником, национальной школой искусства для русских артистов и для русской публики и, главное, должна поддерживать и поднимать зарождающуюся национальную драматическую литературу, а не мешать ей» [Островский, 1949–1953, т. 12, с. 69–70].

Уайльд, следуя своему знаменитому парадоксу «единственный способ избавиться от искушения — это поддаться ему» (“The only way to get rid of temptation is to yield to it”) [Wilde, 1994, p. 28], здесь лишний раз «поддается искушению» не только восхитить, рассмешить, но и чему-то научить английскую публику. В его интерпретации судьбы женщины, «не стоящей внимания», было то, что Александр Блок в эссе «Русские дэнди» назвал «великим соблазном антимещанства» [Блок, т. 6, с. 56].

При всей специфике, разности задач и целей оба драматурга подошли удивительно близко друг к другу. Предыстория их виртуального свидания на территории одной французской мелодрамы не менее важна, чем сама эта встреча. Общее для обоих писателей проникновение в миры Шекспира и Достоевского не могло не отозваться резонансом созвучий. Они слышны в интонации иронии и страдания, в игре парадоксов, в структуре и стилистике двух, казалось бы, далеких друг от друга комедий. «Женщина, не стоящая внимания» Уайльда и «Без вины виноватые» Островского созвучны и в области идей, ведь и там, и там речь идет о женщинах «без вины виноватых» и женщинах, «достойных внимания». Все это дает определенное право не только поставить рядом имена Александра Островского и Оскара Уайльда, но и не видеть в этом сближении парадокса.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Гослитиздат [Ленингр. отд-ние], 1960–1963.
2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1972–1990.
3. *Золя Э.* Собр. соч.: в 26 т. М.: Худож. лит., 1960–1966. Т. 25. 768 с.
4. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949–1953.
5. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980.
6. *Таиров А.Я.* [О театре]: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / коммент. Ю.А. Головашенко и др. М.: ВТО, 1970. 603 с.
7. *Уайльд О.* Полн. собр. соч.: в 4 т. / под ред. К.И. Чуковского. СПб.: Т-во А.Ф. Маркс, 1912.
8. *Уайльд О.* Пьесы. М.: Искусство, 1960. 515 с.
9. *Уайльд О.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 1. 542 с. Т. 2. 557 с.
10. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983. Т. 5: Письма. Март 1892–1894. 677 с.
11. *Dumas Fils Alexandre.* Le Fils naturel. URL: théâtre-documentation.com <http://www.xn--thtre-documentation-cvb0m.com/content/le-fils-naturel-alexandre-dumas-fils> (дата обращения: 23.02.2021).
12. *Wilde O.* Complete Works of Oscar Wilde. Glasgow: Harper Collins Publ., 1994. 1268 p.

### Исследования

1. *Абрамович Н.Я.* Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский. СПб.: Посев, 1909. 87 с.
2. *Аверкиев Д.В.* А.Н. Островский // А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1966. С. 489–491.
3. *Барт Р.* S/Z. 2-е изд., испр. / под ред. Г.К. Косикова. М.: Эдиториал, 2001. 232 с.
4. *Боборыкина Т.А.* Достоевский и Оскар Уайльд: ближе, чем кажется // Достоевский и мировая культура. СПб.: Серебряный век, 2016. С. 161–170.
5. *Варнеке Б.В.* Заметки об Островском. Одесса: Экономическая тип., 1912. [2], 94 с.
6. *Вознесенская Т.И.* Поэтика мелодрамы и художественная система А.Н. Островского. К проблеме взаимодействия: дис. ... канд. филол. наук. М.: 1997. 190 с.

7. *Дайхин Т.Л.* Идеи Ф.М. Достоевского в художественном сознании О. Уайльда // Филологический класс. 2012. № 4 (30). С. 116–119.
8. *Едошина И.А.* Шекспир и А.Н. Островский // Литературоведческий журнал. 2015. № 36. С. 156–164.
9. *Ипатова С.А.* Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и наказание» // Pro memoria. Памяти академика Г.М. Фридлендера: сб. статей. СПб.: Наука, 2003. С. 250–271.
10. *Ицук-Фадеева Н.И.* «Рассказ любви в прекраснейшей из книг» («Сон в летнюю ночь» Шекспира и «Снегурочка» Островского) // Щельковские чтения 2005. А.Н. Островский: Личность, мыслитель, драматург, мастер слова: сб. статей / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. С. 145–159.
11. *Сахновский В.Г.* На сцене художественного театра // Советский театр. 1936. № 6. С. 3–6.
12. *Элман Р.* Оскар Уайльд. М.: Независимая газета, 2000. 681 с.
13. *Ellmann R.* Oscar Wilde. New-York: Knopf, 1988. XVII. 680 p.
14. *Knox M.* Oscar Wilde in the 1990s: The Critic as Creator. NY: Cadmen House, 2001. 206 p.
15. *Kohl N.* Oscar Wilde. The Works of a Conformist Rebel / trans. from German by David Henry Wilson. N.Y: Cambridge University Press, 2011. 450 p.
16. *Schwarz H.S.* The Influence of Dumas Fils on Oscar Wilde // The French Review. 1933. Vol. 7. No. 1. pp. 5–25.

## **POETICS OF DRAMA BY O. WILDE AND A. OSTROVSKY: PARADOXES OF CONVERGENCE**

© 2023. **Tatiana A. Boborykina**

**Abstract:** The novelty of the survey lies primarily in the very conjunction of two names — the apostle of “art for art’s sake” Oscar Wilde and the master of portraying life and manners of Russian merchantry, Alexander Ostrovsky. Such parallel may seem strange, though in the oeuvre of both writers there are undiscovered areas of mutual attraction. It is known that Ostrovsky expressed interest in England, as well as Russian motif can be observed in Wilde’s writings, and one may find points of their realms intersection in both Shakespeare and Dostoevsky. Besides in their mutual area — dramaturgy — there may also be discovered certain convergence. It is known that the basis of Wilde’s comedies is melodrama. Though irony, ingenious dialogues, verbal paradoxes and unexpected plot twists blow up the didactics of the genre from inside leading those plays closer to new intellectual drama.



One of Ostrovsky's plays — “Guilty without Guilt” is as well traditionally ascribed to melodrama, whereas it ends up with an almost Wildean witty paradox. The main plot lines resonate with the dramatic conflict of Wilde's “Woman of No Importance”. In the finale of the Russian play, written 10 years earlier, we hear ironic statements which later will be repeated almost word – to –word in the Late Victorian comedy by Wilde. The reason for this similarity is a common source: the little-known melodrama of A. Dumas fils.

**Keywords:** O. Wilde, A. Ostrovsky, W. Shakespeare, F. Dostoevsky, A. Dumas fils, melodrama, paradox, reception.

**Information about the author:** Tatiana A. Boborykina, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Lecturer, St. Petersburg State University, Galernaya 58–60, 190121 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8661-3435>

E-mail: [boborykina.tatiana@gmail.com](mailto:boborykina.tatiana@gmail.com); [t.boborykina@spbu.ru](mailto:t.boborykina@spbu.ru)

**For citation:** Boborykina, T.A. “Poetics of Drama by O. Wilde and A. Ostrovsky: Paradoxes of Convergence.” O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

## REFERENCES

1. Abramovich, N.Ia. “Religiia krasoty i stradaniiia” [“The Religion of Beauty and Suffering”]. *O. Uail'd i Dostoevskii* [O. Wilde and Dostoevsky]. St. Petersburg, Posev Publ., 1909. 87 p. (In Russ.)
2. Averkiev, D.V. “A.N. Ostrovskii” [“A.N. Ostrovsky”]. *A.N. Ostrovskii v vospomnaniiaakh sovremennikov* [A.N. Ostrovsky in the Memoirs of his Contemporaries]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1966. pp. 489–491. (In Russ.)
3. Bart, R. “S/Z”. 2nd ed., rev. Ed. by G.K. Kosikov. Moscow, Editorial Publ., 2001. 232 p. (In Russ.)
4. Boborykina, T.A. “Dostoevskii i Oskar Uail'd: blizhe, chem kazhetsia” [“Dostoevsky and Wilde: Closer than It May Seem”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura* [Dostoevsky and World Culture]. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2016, pp. 161–170. (In Russ.)
5. Varneke, B.V. *Zametki ob Ostrovskom* [Notes about Ostrovsky]. Odessa, Ekonomicheskaiia tipografiia Publ., 1912. [2], 94 p. (In Russ.)
6. Voznesenskaia, T.I. *Poetika melodramy i khudozhestvennaia sistema A.N. Ostrovskogo. K probleme vzaimodeistviia* [The Poetics of Melodrama and the Artistic System of A.N. Ostrovsky: PhD Thesis]. Moscow, 1997. 190 p. (In Russ.)
7. Daikhin, T.L. “Idei F.M. Dostoevskogo v khudozhestvennom soznanii O. Uail'da” [“The Ideas of F.M. Dostoevsky in the Artistic Consciousness of O. Wilde”]. *Filologicheskii klass*, no. 4 (30), 2012, pp. 116–119. (In Russ.)
8. Edoshina, I.A. “Shekspir i A.N. Ostrovskii” [“Shakespeare and A.N. Ostrovsky”]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 36, 2015, pp. 156–164. (In Russ.)

9. Ipatova, S.A. “Neizvestnaia retsenziia Oskara Uail'da na ‘Prestuplenie i nakazanie’.” [“Unknown Review of O. Wilde on ‘Crime and Punishment’.”]. *Pro memoria. Pamiati akademika G.M. Fridlendera: sbornik statei* [*Pro Memoria. In Memory of Academician G.M. Fridlender: Collection of Articles*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2003, pp. 250–271. (In Russ.)
10. Ishchuk-Fadeeva, N.I. “‘Rasskaz liubvi v prekrasneishei iz knig’ (‘Son v letniuiu noch’ Shekspira i ‘Snegurochka’ Ostrovskogo)” [“‘The Tale of Love in the Most Beautiful of Books’: A ‘Midsummer Night’s Dream’ by Shakespeare and ‘The Snow Maiden’ by Ostrovsky”]. *Shchelykovskie chteniia 2005. A.N. Ostrovskii: Lichnost’, myslitel’, dramaturg, master slova: sbornik statei* [*Shchelykovo Readings 2005: A.N. Ostrovsky: Personality, Thinker, Playwright, the Master of Words: Collection of Articles*]. Ed. and collected by I.A. Edoshina. Kostroma, N.A. Nekrasov Kostroma State University Publ., 2006, pp. 145–159. (In Russ.)
11. Sakhnovskii, V.G. “Na stsene khudozhestvennogo teatra” [“On the Stage of the Art Theater”]. *Sovetskii teatr*, no. 6, 1936, pp. 3–6. (In Russ.)
12. Ellmann R. *Oskar Uail'd* [*Oscar Wilde*]. Moscow, Nezavisimaia gazeta Publ., 2000. 681 p. (In Russ.)
13. Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. New York, Knopf, 1988. XVII, 680 p. (In English)
14. Knox, Mellisa. *Oscar Wilde in the 1990s: The Critic as Creator*. New York, Cadmen House, 2001. 206 p. (In English)
15. Kohl, Norbert. *Oscar Wilde. The Works of a Conformist Rebel*. Trans. from the German by David Henry Wilson. New York, Cambridge University Press, 2011. 450 p. (In English)
16. Schwarz, S[tanley]. “The Influence of Dumas Films on Oscar Wilde”. *The French Review*, vol. 7, no. 1, 1933. pp. 5–25. (In English)



## МЕТАМОРФОЗЫ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ О. УАЙЛЬДА-КОМЕДИОГРАФА: МЕЖДУ КОМЕДИЕЙ ПРАВОВ И «ХОРОШО СДЕЛАННОЙ ПЬЕСОЙ»

© 2023 г. Т. Г. Чеснокова

**Аннотация:** Многообразие литературных связей уайльдовских комедий и нити преемственности, соединяющие их с прошлым и будущим, — одно из общих мест в изучении творчества писателя. На уровне формальной структуры комедиография Уайльда, в частности, испытала влияние английской комедии нравов XVII–XVIII столетий и европейской мелодрамы XIX в. (включая манифестации последней в наследии авторов, ассоциируемых с традициями «хорошо сделанной пьесы»). Мелодраматические элементы в комедиях Уайльда уравниваются (и отчасти нейтрализуются) чисто комедийными, а в последней и самой яркой из пьес 1890-х гг. — «Как важно быть серьезным» — и вовсе сходят на нет. Многократно отмеченные в «салонной» драматургии Уайльда черты «остроумной» комедии нравов и сентиментально-бытовой мелодрамы, выступают еще более выпукло, если сравнить комедии писателя с репрезентативными образцами названных направлений, содержащими комплекс мотивов, позднее использованных Уайльдом в какой-либо из его «светских» пьес. В статье намеченная задача решается посредством сравнительного анализа комедии «Веер леди Уиндермир» и драмы В. Сарду «Одетта», с которой ее объединяет ряд общих мотивов, а также комедий Г. Филдинга («Современный муж») и Уайльда («Идеальный муж»), в свою очередь демонстрирующих сюжетные переклички. Сопоставление помогает уточнить роль комедии и мелодрамы (особенно — в их взаимодействии) в процессе реализации Уайльдом художественной программы эстетизма в первой половине 1890-х гг.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, В. Сарду, Г. Филдинг, комедия, мелодрама, сравнительный анализ, типология жанра.

**Информация об авторе:** Татьяна Григорьевна Чеснокова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9326-4520>

E-mail: [tchesno@bk.ru](mailto:tchesno@bk.ru)

**Для цитирования:** Чеснокова Т.Г. Метаморфозы традиции в творчестве О. Уайльда-комедиографа: между комедией нравов и «хорошо сделанной пьесой» // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

В драматургии О. Уайльда пьесы, тяготеющие к жанру комедии, образуют компактную группу из четырех произведений<sup>1</sup>, но при этом отличаются внутренней неоднородностью [см.: Андреев, с. 15; Price, p. 114]. Две из них («Веер леди Уиндермир» / *Lady Windermere's Fan*, 1892, и «Женщина, не стоящая внимания» / *A Woman of No Importance*, 1893) отчетливо отклоняются от классического комедийного канона в сторону мелодрамы. В третьей («Идеальный муж» / *An Ideal Husband*, 1895) становятся заметными черты социальной драмы, но вместе с тем возрастает объем вплетенных в действие комедийных мотивов. Наконец, последняя пьеса этого ряда — («Как важно быть серьезным» / *The Importance of Being Earnest*, 1895) — со всей определенностью устремляется к полюсу чистой комедии, оставаясь свободной от трагических обертонов и от какого-либо «заигрывания с мелодрамой» [Образцова, с. 270].

Такая свобода проявляется в широком использовании классических комедийных сюжетных схем (с мотивами брачной гонки, переодеваниями, «узнаванием» и благополучной развязкой, укрепляющей условные брачные ценности комедийного мира). От читательского внимания не ускользает шаблонный характер применяемых драматургом сюжетных моделей и его «несерьезное» (*trivial*<sup>2</sup>) к ним отношение. Однако для исследователя жанровой типологии принципиально значимым остается сам факт обращения Уайльда к классической комедийной сюжетике. «Важно», считает автор масштабного историко-типологического исследования европейской комедии М.Л. Андреев, что в пьесе, увенчивающей в драматургии Уайльда всю «комедийную» группу, писатель воспроизводит одну из таких сюжетных моделей «без вся-

---

<sup>1</sup> Уайльду также принадлежит план (или «сценарий») пьесы «Мистер и миссис Дэвенант» (*Mr. and Mrs. Davenport*), задуманной в 1894 г. и «по жанру приближающейся к “салонным комедиям”», хотя, как и большая часть последних, не лишенной мелодраматических и даже трагических обертонов [Образцова, с. 321, 323]. Сценарий был превращен в пьесу в 1900 г. Фрэнком Харрисом. При этом степень участия Уайльда в создании итогового варианта до сих пор остается предметом споров [Образцова, с. 325]. См. также о неосуществленных драматургических замыслах Уайльда в главе Джозефа Бристоу, вошедшей в состав коллективной монографии, посвященной «светским пьесам» писателя [Bristow].

<sup>2</sup> Ср. с широко известным подзаголовком пьесы «Как важно быть серьезным» — “A Trivial Comedy for Serious People”. В переводе И. Кашкина: «Легкомысленная комедия для серьезных людей» [Уайльд, 2017, с. 732].

ких изъятий» [Андреев, с. 24]<sup>3</sup>. Объективный взгляд на структуру, понимает-ся, не дает ключа ко всем тонкостям литературной позиции Уайльда в жанре «салонной» драмы, но он помогает выявить направление его творческих поисков и важнейшие предпочтения в этой сфере.

Отсутствие пиетета тем самым не означает отказа от типичных для традиционной комедии сюжетных схем. Чем меньше «серьезности» (а точнее — наивности) в отношении к ним остается у Уайльда, тем более тщательно он их воссоздает, превращая комедийные повороты сюжета (наряду с отточенностью острот) в один из главных объектов собственных творческих усилий — в нечто, по-настоящему «стоящее» авторского внимания (если воспользоваться русским аналогом выражения, использованного Уайльдом в заглавии пьесы “A Woman of no Importance”<sup>4</sup> и перекликающегося с оригинальным названием “The Importance of Being Earnest”<sup>5</sup>). Между тем ни одна литературная условность не существует вне воплощающих ее текстов, и чем репрезентативнее по отношению к данной условности то или иное произведение, входящее в сферу литературных интересов (или пассивных контактов) автора, тем труднее провести грань между индивидуальной отсылкой к нему и обыгрыванием жанровой традиции в целом. Вот почему говорить о метаморфозах традиции в драматургическом творчестве Уайльда не представляется возможным без обращения к частным литературным параллелям.

Исследователи не раз обращали внимание на многообразные связи салонных комедий писателя с широким кругом произведений для сцены и с разными направлениями драматургии и театра. Уайльд и английская комедия второй половины XVII — начала XVIII в. («комедия Реставрации») [см.: Аникст, 1961, с. 19; Образцова, с. 276–281; Лазарева, с. 114–115], Уайльд и Бомарше [Андреев, с. 121–122], Уайльд и Р.Б. Шеридан [Аникст, с. 19; Лазарева, с. 110, 115–155], Уайльд и романтическая комедия (включая драматургию Альфреда де Мюссе) [Paul, Peppier; Образцова, с. 271–273], Уайльд и «хорошо сделанная пьеса» [Аникст, с. 20; Неупокоева, с. 250; Лазарева, с. 112–114], Уайльд и «новая драма» (от Г. Ибсена до Б. Шоу) [Лазарева, с. 111; Образцова, с. 249–252, Dirkes-Thrun и др.]<sup>6</sup>; наконец, Уайльд и новейшие авторы: от Л. Пиранделло [Образцова, с. 273–274] и А. Арто [Gagner, p. 8; Образцова, с. 336] до театра абсурда [Breuer, p. 224, 235; Сальникова] —

<sup>3</sup> В трактовке основной сюжетной схемы классической европейской комедии мы опираемся именно на эту работу: [Андреев]. В общем виде речь идет о «преодолении препятствий, встающих на пути влюбленных героев», на фоне «обязательности любовной истории и неизбежности брачного финала» [Андреев, с. 8, 10–11].

<sup>4</sup> «Женщина, не стоящая внимания» (пер. Н. Дарузес) [Уайльд, 2017, с. 584–647].

<sup>5</sup> «Как важно быть серьезным» (пер. И. Кашкина) [Уайльд, 2017, с. 732–789].

<sup>6</sup> См. также о творчестве Г. Джонса, А. Пинеро и раннего Б. Шоу как о драматургах, об-разующих литературно-театральный контекст творчества Уайльда [Соснин, с. 305–307].

таков разброс основных линий компаративного анализа, только намеченных или уже получивших последовательную разработку в уайльдовских «штудиях» второй половины XX — начала XXI в.

В русле историко-типологического исследования существенным дополнением к этому списку могла бы стать характеристика некоторых *индивидуальных сближений* между пьесами Уайльда и произведениями его предшественников в жанрах «светской» комедии или драмы на уровне использованных мотивов, сюжетной структуры и типологии персонажей (в общем контексте преобладающих жанровых моделей). Обращение к этим сближениям в настоящей статье продиктовано стремлением к более детальному рассмотрению некоторых широко признанных параллелей (между Уайльдом и классической комедией нравов, а также Уайльдом и мелодрамой) с целью показать на конкретном материале, как работают механизмы эстетического притяжения и отталкивания в группе салонных комедий писателя. Последовательность анализа будет определяться не хронологией бытования выбранных нами объектов сравнения (в историко-литературной перспективе), а направлением развития комедиографии самого Уайльда: от ранних пьес к более поздним — «Идеальному мужу» и «Как важно быть серьезным».

Отмечаемое многими авторами влияние мелодрамы в пьесах писателя начала 1890-х гг. (таких, как «Веер леди Уиндермир» и «Женщина, не стоящая внимания») невозможно изолировать от тенденции к утверждению неких моральных стандартов, обозначенной Ч. Лэмом как «бремя... моральной оценки» [Лэм, с. 294]<sup>7</sup>. Определяемая подобным «бременем» зависимость драматических характеров и логики развития действия от нравственных оценок в каком-то смысле служила помехой к воплощению «классической» комедийной структуры в ранних уайльдовских салонных драмах (наиболее «серьезных» и «моралистических» из всего корпуса). «Возникает впечатление, — пишет по этому поводу М.Л. Андреев, — что в серьезных комедиях Уайльда именно мораль встает на пути традиционных комедийных ходов» [Андреев, с. 19]<sup>8</sup>.

В научной литературе (как и в бытовом восприятии) распространенные представления о мелодраме отличаются противоречивостью (что отчасти объясняется противоречивостью самого материала). С мелодрамой, с одной стороны, ассоциируется ««слезливость» или выпренность сюжетов, персонажей, диалогов...», ходульность ситуаций, нагромождение ужасов, эк-

---

<sup>7</sup> В этой связи см. анализ романтической концепции комедийного жанра, развитой Лэмом, в сопоставлении с творчеством О. Уайльда в кн.: [Андреев, с. 23].

<sup>8</sup> Ср. с точкой зрения Р. Бройера, по мнению которого в первых уайльдовских салонных комедиях (как и в «Потрете Дориана Грея»), несмотря на обилие имморалистских риторических парадоксов, «моралистической» в своей основе оставалась вся художественная структура [Breuer, p. 230].

зальтация в выражении чувств» [Михайлова, стб. 523] — черты, наиболее выпукло представленные в тех образцах жанра, которые возникли на почве предромантизма и романтизма (или оказались типологически близки к этим направлениям). Вместе с тем романтически «выспренная» мелодрама образует исток классической драмы как вида драматургии, отличного от комедии и трагедии, и в ходе своего развития тесным образом взаимодействует с таким подвидом последней, как «реалистическая бытовая драма» [Там же]. Передавая бытовой драме реализма ряд своих характерных приемов, она в то же время не растворяется в ней как в своем «отпрыске», но продолжает существовать параллельно, испытывая встречное влияние с ее стороны и перенимая характерные для нее ракурсы изображения. Одним из итогов этого взаимодействия становится так называемая «бытовая мелодрама» XIX столетия [Михайлова, стб. 524], оказавшая непосредственное влияние на салонные комедии Уайльда.

Сохранив остроту ситуаций, навеянных романтической манерой письма, и умело вписав их в «хорошо сделанный» сюжет, бытовая мелодрама освобождается от некоторых наиболее экзальтированных проявлений «мелодраматизма»<sup>9</sup> и вместе с драматургией реализма (никогда окончательно не утратившей с нею связи) образует обширную область «драмы обывденной жизни» (повсеместную экспансию которой предрекал еще Ч. Лэм [Лэм, с. 293]). В сущности, именно сочетание обывденной обстановки и острых сюжетных перипетий<sup>10</sup> (или потенциально угрожающих ситуаций, выполняющих сходную драматическую функцию) составляет один из важнейших признаков бытовой мелодрамы. При этом мелодраматическая основа может проявляться в пьесах, увенчанных как формально трагической, так и благополучной развязкой, изнутри подрывая их жанровое различие, но до конца его не стирая.

В «бытовой» ипостаси мелодрама XIX в. сохраняет немало положений и образов, получивших распространение еще в сентиментальной драматургии предшествующего столетия. Популярным объектом изображения здесь и там служит, в частности, судьба «падшей женщины», и не случайно интерес к этой теме волнообразно оживляется в разные периоды развития европейской драматургии. Одна из подобных волн в Англии пришлась на 1890-е гг. и была тесно связана с открытым сценическим обсуждением актуального для того времени «женского вопроса» в пьесах таких современников Уайльда, как Генри Джонс и Артур Пинеро [см. об этом: Валова, 2014, с. 118]. На этом

<sup>9</sup> Последние, как известно, в высокой степени свойственны некомедийной драматургии Уайльда.

<sup>10</sup> Умение с математической точностью выстроить сюжет, завладевающий вниманием зрителя, составляло также отличительную особенность того типа драматургии, за которым закрепилось название «хорошо сделанной пьесы».

фоне уместно вспомнить, что сочувствие к «падшей», иной раз окрашивавшее даже изображение коварных обольстительниц или порочных фавориток (в пьесах Роу, Лессинга, Шиллера), рано стало одной из визитных карточек сентиментальной драмы<sup>11</sup> — в русле более общей тенденции к «очеловечиванию» традиционно осуждаемых и презираемых героев — вплоть до способности вызвать у зрителя сострадание к одержимому страстью игроку («Игрок» / *The Gamester*, Э. Мура, 1753) или к убийце своего благодетеля в пьесе, ставшей первым признанным образцом мещанской трагедии («Лондонский купец» / *The London Merchant*, Дж. Лилло, 1731).

Сострадание к падшим тем не менее не всегда сочетается со смягчением моральных оценок и требований к нравственному выбору персонажа. Уже в сентиментализме XVIII в. отчетливо намечаются разные варианты сочувственного изображения героев, нарушающих нравственные устои. Если в «Преступной матери» (*La Mère Coupable*, 1791) П.-О. Бомарше сострадательное отношение к терзаниям графини Розины, родившей внебрачного сына, служит утверждению более гибкой и человеческой морали, не позволяющей даже обманутому супругу окончательно заклеить пажа и графиню как «безнравственных» мужчину и женщину (см. П.1)<sup>12</sup>, то в «женских трагедиях» Николаса Роу и мещанских трагедиях Дж. Лилло, сыгравших заметную роль у истоков сентиментализма, сочувствие к падшим не предполагает изменения моральных стандартов общества, но требует лишь последовательного разграничения между *поступком* и совершившим его *лицом* — живым человеком, достойным сострадания в силу овладевшей им страсти. Отсюда различия в развязке и жанровой доминанте произведений того же Роу и Бомарше.

Кающаяся грешница Джейн Шор в одноименной трагедии Роу («Джейн Шор» / *The Tragedy of Jane Shore*, 1714), изображенная в сценическом времени почти как святая, гибнет, несмотря на раскаяние, и увлекает за собой самых преданных ей людей — в подтверждение того, что нарушение нравственного закона (пусть даже по-человечески оправданное) неизбежно влечет за собой роковые последствия. Графиня Альмавива, напротив, после долгих страданий обретает семейный мир, как и ее далекий от идеала супруг,

---

<sup>11</sup> Характерно, что уже в яковитской комедии «Добродетельная шлюха» (*The Honest Whore*) Т. Деккера (Ч. 1, в соавторстве с Т. Миддлтоном, 1604, опубл. 1605, Ч. 2 — 1605 или 1606 (?), опубл. 1630), показавшей куртизанку в благоприятном свете, отмечают предвосхищение некоторых особенностей мещанской драмы сентиментализма.

<sup>12</sup> В подлиннике “une méchante femme”, “un méchante homme” [Beaumarchais, p. 22, 23] Ср.: «И все же безнравственные женщины так не пишут!.. Безнравственный мужчина так тоже не напишет!..» (П.1); «Нет, это не злодеи, не чудовища, — это всего лишь несчастные безумцы, как они сами себя называют...» (П.2, зд. и далее пер. Н.М. Любимова) [Бомарше, с. 494, 495].



нашедший, однако, силы подняться над доводами ходячей морали и оскорбленного самолюбия<sup>13</sup>. Обе эти тенденции сохраняются также в драматургии XIX столетия, но в их взаимном соотношении заметны различия.

В пьесах эпохи Просвещения различные интерпретации норм семейной морали (как незыблемого закона или полезной условности, подчиняемой принципу человечности) определяли тяготение конфликта (и жанра) либо к мещанской трагедии, либо к серьезной комедии с благополучной развязкой. Но между ними сохранялось не только формальное, но и более глубокое мировоззренческое различие, на основе которого складывалось единство жанрового содержания и формы (в каждом случае — свое). По этой причине расхождение между «Джейн Шор» и «Преступной матерью», отвечая художественным мирам разных авторов, вместе с тем воплощало различные этапы развития нравоучительной драматургии — от моралистических пьес начала XVIII в., с их жестким нравственным ригоризмом, до серьезной драмы конца столетия, пропагандирующей человеколюбие и терпимость как этические идеалы. В театре XIX — начала XX в. мы легче находим примеры «бессистемного» чередования разных моральных парадигм в творчестве одного автора. И хотя такое чередование по-прежнему коррелирует с чередованием разных жанровых доминант, оно осуществляется в пределах общего поля «бытовой мелодрамы», тяготеющей то к «комедийному», то к «трагедийному» полюсу. Это, с одной стороны, может говорить о неустойчивой трактовке нравственных норм, «выворачиваемых» по-разному в зависимости от решаемых автором насущных задач, а с другой, — об эклектическом сочетании исторически соперничавших (или сменявших друг друга) художественных моделей в рамках формально единой жанровой системы, ощутимо утрачивающей мировоззренческие основания внутренней дифференциации.

Любопытный пример в этом смысле представляет драматургия Викторьена Сарду (*Victorien Sardou*, 1831–1908) — одного из признанных мастеров французской «хорошо сделанной пьесы», с которой Оскара Уайльда связывает двойной вектор сближения и отталкивания. За материалом обратимся к двум его пьесам — «Одетта» (*Odette*, 1881)<sup>14</sup> и «След» (*La Piste*, 1906), первая из которых описывается в терминах бытовой драмы, а вторая имеет

<sup>13</sup> Утверждение неизбежности плачевных последствий женской измены для благополучия всей семьи сохраняется и в вышеупомянутой «нравоучительной драме» Бомарше (*drame morale*), преимущественно в декларациях графа: «Бедные женщины, совершая падение, не отдадут себе отчета, сколько горя это влечет за собой!.. <...> Рай или ад в семье вызываются исключительно той молвой, какая идет про женщин, а зависит молва только от них самих» (II.II) [Бомарше, с. 495; ср.: Veumarchais, p. 24]. Однако в действии пьесы последствия рокового «падения» Розины уже не являются столь фатальными и оставляют место для благополучного финала.

<sup>14</sup> В русском переводе А. Дмитриева и К. Нотгафт (1883) — «Графиня де Клермон» [Сарду, 1883].

подзаголовок «комедия в 3-х актах». В обоих событием, запускающим механизм сюжетного развития, является супружеская измена жены. Но в первом случае нравственное падение, немедленно вышедшее наружу, продолжает сказываться на судьбе героини и через полтора десятка лет, в конце концов вынуждая ее к самоубийству. Во втором — «след» проступка, совершенного в прошлом, в свою очередь ставит виновную жену на грань разрыва с любимым мужем, однако и сам проступок, и нависающая над Флоранс Ребийон<sup>15</sup> угроза смещаются в плоскость комического, поскольку «роковое» событие произошло в период ее первого замужества и не имеет реального касательства к ее отношениям с нынешним мужем. Серьезную опасность для молодой женщины поэтому представляет не столько бесспорное доказательство ее прошлой неверности (некстати найденное письмо), сколько ложное убеждение месье Ребийона в том, что обманутой стороной в этом деле является он, а не его предшественник — легкомысленный Жобелен (первый супруг Флоранс). Условием благополучной развязки (в согласии с традиционной моралью) является доказательство «чистоты» Флоранс перед мужем. Однако дезавуирование факта ее измены в отношении Ребийона напрямую зависит от обнаружения аналогичного факта в отношении Жобелена, причем в публичном разоблачении больше всех заинтересована сама «преступница», привлекающая к расследованию ни о чем не догадывавшегося «пострадавшего» (Жобелена) вместе с его «обидчиком» (своим бывшим любовником).

Не касаясь дальнейших деталей этой «водевильной» комедии, построенной вокруг поиска виновной женой доказательств своей вины, отметим, что сдвиг от «Одетты» к «Следу» в трактовке моральных норм, помимо жанровых различий, в немалой степени обусловлен тем, что к моменту расследования измены Флоранс ее разрыв с бывшим мужем является юридически узаконенным актом. Именно факт развода и второго замужества героини позволил Сарду избежать изображения «актуальной» супружеской измены, превратив фарсово-водевильную ситуацию в основу комедии, не лишенной потуг на морализирование — в частности, в самом конце, когда отчаявшаяся Флоранс взывает к доверию Казимира — своего нынешнего супруга, убеждая его, что любовь — «единственная гарантия» ее верности: «Того, другого, я обманывала, потому что я его не любила. Тебе я верна, потому что я люблю тебя. Вот и все. А доказать тебе любовь — разве возможно? Если твое сердце не чувствует, так ни присягой, ни слезами я не в силах убедить тебя. И все мои слова, все мои уверения будут бесполезны» (III. VIII) [Сарду, 1906, с. 67]. В столь незатейливом действе Сарду, таким образом, все же считает нужным соблюсти некоторые нравственные «приличия». В итоге он умело переплетает в этой пьесе, как и в ряде других, весьма разнородные принципы: 1) подчинение социально приемлемым нормам морали (поскольку верность

<sup>15</sup> В цитируемом далее пер. С.Ф. Сабурова — Ребийон [Сарду, 1906].

в «текущем» браке остается незыблемой ценностью); 2) смягчение ригоризма нравственной оценки, дополненной «сентиментальным» императивом доверия (поскольку измена первому мужу не превращает героиню в «распутницу»); и, наконец, 3) некоторое ослабление суровости моральных законов в комедии (по сравнению с «серьезной» драмой), что позволяет обращаться с ними отчасти как с жанровой условностью, трактуя в формальном ключе.

Уайльд не мог быть знаком с этой поздней комедией Сарду, написанной в начале XX в., но он хорошо ощущал изначально присущее «хорошо сделанной пьесе» смешение моральных и эстетических механизмов развития действия. Реакция Уайльда на это смешение во многом неоднозначна: с одной стороны, создателю «Дориана Грея» претит эклектичное наложение моральных требований на требования формально-эстетические, обусловленное желанием угодить одновременно нравственным убеждениям публики и ее потребности в эстетическом наслаждении. С другой, он охотно «присваивает» ходячую мораль, когда она совпадает с требованиями формы и служит ее опорой, с тем чтобы лишний раз подчеркнуть приоритет эстетического. С разной степенью последовательности (и не всегда достигая бесспорной удачи) Уайльд реализует эти стратегии в пьесах начала и середины 1890-х гг., в ряде случаев выбирая коллизии, родственные коллизиям в пьесах Сарду.

Наиболее показательны, на наш взгляд, параллели между сюжетами ранней комедии Уайльда «Веер леди Уиндермир» и упомянутой выше «Одетты» [см.: Сарду, 1883]. В обоих произведениях актуальный конфликт обусловлен (косвенно или прямо) нарушением одной из героинь (миссис Эрлин / графиней де Клермон) законов семейной морали, повлекшим за собой расставание с мужем и малолетней дочерью. Покинутая наследница вырастает в убеждении, что ее мать умерла, и хранит ее образ, запечатленный на старом портрете, как воплощение чистоты материнской любви и святости семейных уз. Через много лет «недостойная» мать появляется в окружении дочери и знакомится с ней, не открывая своего настоящего имени, но шантажируя подобной возможностью опекуна молодой особы (отца или мужа) с целью восстановить свое положение в свете. В финале «падшая» героиня, вопреки лелеемым ею эгоистическим планам, жертвует собой, спасая репутацию дочери, и обеспечивает ей гармонию в браке, отказываясь от права на «узнавание».

Отмеченные сближения подчеркивают отступление Уайльда от схемы, примененной французским предшественником. И ключевым моментом, который обеспечивает в одном случае поворот в сторону «трагически» окрашенной мелодрамы, а в другом — в сторону комедии, становится различие в жертве, приносимой Одеттой и миссис Эрлин на алтарь материнской любви. Героиня Сарду, понимая, что само ее существование выступает помехой к браку дочери (Берты) с ее возлюбленным, не находит иного выхода кроме самоубийства, замаскированного под несчастный случай (во время катания на лодке). Героиня Уайльда прежде всего удерживает свою дочь — леди

Уиндермир — от повторения собственных ошибок, а затем маскирует улику несовершенство падения Маргарет, «присваивая» себе ее ввер и нанося окончательный удар по своей репутации именно в тот момент, когда изо всех сил пытается восстановить ее.

Не удовлетвовавшись ослаблением жертвы, Уайльд блокирует мелодраматический потенциал ситуации несколькими путями. Во-первых, изначально перенося фокус внимания с матери (которая уже не является титульной героиней) на дочь. А, во-вторых, отказываясь признать фатальными для миссис Эрлин последствия не только ее «падения», но и самой благородной жертвы, казалось бы, сделавшей невозможным ее добропорядочный брак с лордом Огастусом. В пространстве уайльдовской пьесы, однако, драматическая необходимость плачевной развязки (в мелодраме — отчетливо определяемая моральным законом расплаты за грех) устраняется мановением руки драматурга, находящего иллюзорный повод не подчиняться детерминизму событий, а подчинить их себе на сюжетном уровне (и даже не без доли психологического правдоподобия). Вопреки всякой обыденной логике, лорд Огастус не порывает с миссис Эрлин, но принимает все ее объяснения, а также условие покинуть Англию после свадьбы. Такая перипетия отчетливо возвращает сюжет в комедийное русло с традиционным брачным финалом, драматические основания которого довольно зыбки и вместе с тем многообразны. На уровне формальных механизмов развязка определяется «благоклонным роком» сентиментальной мелодрамы, возвращающим героине тот приз, от которого она отказалась, в награду за благородство. В то же время в психологическом измерении опорой благополучного исхода служит, с одной стороны, наивное доверие со стороны влюбленного аристократа, а с другой, — расчетливая игра обольстительницы, которая, выступив в бескорыстной роли любящей матери, покидает пассивную жертвенную позицию и, применив все свое красноречие опытной интриганки, возвращает утраченное. Благополучный финал при этом становится едва ли не главной целью *игры* самого автора, в рамках которой моральные императивы прощения и воздаяния (как и сами характеры и амплуа героев) помогают реализации формальной схемы лишь для того, чтобы схема в итоге одержала над ними верх<sup>16</sup>.

Подобное равновесие морального и эстетического нарушается в следующей уайльдовской пьесе, по-своему развивающей «сентиментальный» сюжет о судьбе падшей женщины, — «Женщина, не стоящая внимания».

Здесь мы отчетливо наблюдаем реванш морали (осуждающей, правда, не соблазненную женщину, а ее соблазнителя). На стороне этого нравственного

<sup>16</sup> При всей привлекательности эволюционной модели, предложенной в отношении уайльдовской комедии Стивеном Прайсом («от мелодрамы к деконструкции» [Price, p. 113 etc.]), деконструкция мелодраматической структуры в пьесах Уайльда отнюдь не является самодостаточным процессом. Ее инструментом и результатом (одновременно) служит укрепление структуры комедийной (во всяком случае, в ракурсе формального анализа).

императива оказываются сразу два мощных рычага: 1) распределение «отрицательных» и «положительных» функций в сюжете, подкрепленное 2) исходом конфликта для разных сторон. Соблазнитель (лорд Иллингворт) выходит из действия посрамленным, не добившись поставленной цели (продолжить влиять на судьбу внебрачного сына). А миссис Арбетнот (жертва соблазна) возвращает прежнюю степень доверия юноши и наслаждается перспективой его семейного благополучия, а также нежной заботой невестки, преодолевшей свой нравственный ригоризм ради «падшей» матери возлюбленного. Благополучная (с точки зрения морали, исповедуемой самой миссис Арбетнот) развязка пьесы (отказ от «кошунственного» союза<sup>17</sup> с соблазнителем) вместе с тем отклоняется от комедийной формальной условности, которая потребовала бы заключения брака (и, несомненно, нашла бы для него подходящее оправдание). Выбор, совершаемый в пользу индивидуализированной, очищенной от давления социальных стереотипов морали (как и выбор в пользу морали общепринятой), в равной степени нарушает структуру комедийного жанра, в то время как в «Веере леди Уиндермир» комедия побеждала мораль, заставляя ее работать на себя. На противоположном полюсе остаются остроумно-циничные реплики Иллингворта и его непоколебленная убежденность в своей правоте. Однако морально нагруженная структура пьесы закономерно перевешивает «эстетскую» стилевую тенденцию, так что даже признание Уайльда в том, что лорд Иллингворт — это «он сам»<sup>18</sup>, не может изменить восприятие образа, определяемое традиционной (отрицательной) сюжетной функцией и уничтожающей героя развязкой.

Комедийность частично отвоевывает позиции уже в «Идеальном муже». Впрочем, главная линия, в которой опасность угрожает не только семейному благополучию Роберта Чилтерна, но и его политической карьере, на первый взгляд, еще более удаляет пьесу от классического комедийного канона, тем более что и семейный разлад (уже послуживший предметом изображения в «Веере леди Уиндермир») — это тема скорее периферийная для классической версии жанра и содержащая потенциальные ростки драматизма. Отклонение «Идеального мужа» от традиционного комедийного канона как будто подтверждается благосклонным отзывом об этой пьесе «антитрадиционалиста» Б. Шоу [см.: Образцова, с. 262–266], а также тем фактом, что в ней узнавали преломленные признаки «новой драмы» [Там же, с. 244, 249–252,

---

<sup>17</sup> В подлиннике «so hideous a mockery», что можно перевести и как «столь чудовищная издевка». Ср. в переводе Н. Дарузес: «Никогда я не буду стоять перед алтарем и просить благословения Божьего на такое отвратительное кощунство, как мой брак с Джорджем Харфордом» (IV) [Wilde, p. 270–271; Уайльд, 2017, с. 638].

<sup>18</sup> В беседе с актером Гербертом Бирбомом Три — исполнителем этой роли. См.: [Ellmann, p. 359; Образцова, с. 233]. Биография Уайльда, написанная Элманом, переведена на русский язык: [Элман].

269 (примеч. 96); Dirkes-Thrun]. Тем не менее свидетельства обратного сдвига (от «новой драмы» к традиционной комедии) в свою очередь налицо, вторично сближая «Идеального мужа» с тем типом комедийной условности, которая сложилась в Англии периода Реставрации (во второй половине XVII в.), и продолжала оказывать влияние на английскую комедию нравов в течение всего XVIII столетия, а косвенно (через сторонников «истинной», или «веселой» комедии, составившей конкуренцию сентиментальной драме<sup>19</sup>) — на «хорошо сделанную пьесу». Комедию этого типа еще Ч. Лэм называл «искусственной» [Лэм], а в конце XIX столетия ее приемы уже повсеместно воспринимались как дань традиции, но не художественное «отражение жизни».

Одним из центральных образов «Идеального мужа», напоминающим персонажей «искусственной» комедии Реставрации, является характер обаятельного остроумца лорда Горинга, говорящего парадоксами и считающего морализаторский стиль несовместимым с хорошими манерами. Остроумие персонажей комедии Реставрации формировалось на почве барочных метафор, сближающих далекие друг от друга предметы<sup>20</sup>. Отсюда берет свое начало смехопорождающий эффект неожиданности, ориентация на реакцию «удивления и восхищения», а в итоге — типологическая (а во многом и генетическая) близость к уайльдовским парадоксам, поскольку в обоих случаях «острый ум» говорящего обнажает неочевидную связь между внешне несходными утверждениями или объектами<sup>21</sup>. В комедиях Реставрации (как позднее в салонных пьесах Уайльда) «остроумие» — это, с одной стороны, универсальный язык комедийного жанра и описанной в нем среды, распро-

<sup>19</sup> Наиболее емко и сжато представление о «веселой» (англ. *laughing*) комедии как воплощении «истинных» (true) принципов комедийного жанра, было развито О. Голдсмитом в его «Эссе о театре» (1773), заложившем основы будущей историко-литературной концепции противостояния двух типов комедии («веселой» и сентиментальной) в английской драматургии второй половины XVIII в. [см.: Goldsmith].

<sup>20</sup> «Остроумие», как известно, являлось одним из центральных понятий эстетической теории барокко, выходящим за пределы комического, в то же время включая в себя эту сферу [Пинский, с. 225]. О связи остроумия с барочным мышлением историки искусства и литературы писали неоднократно. Ср.: «Одной из характерных черт барочного мышления было сочетание конкретной образности и стремления удивить, получившее различные названия — *agudeza* («остроумие», исп.), концептизм, *Wit* («остроумие», англ.), маринизм...» [История красоты, с. 229]. О признаках барочной эстетики в творчестве реставрационных английских «сатириков» (в числе которых упоминаются и комедиографы Реставрации) см. также в кн.: [Zimbaro, p. 9].

<sup>21</sup> Так, в сюжете и диалоге комедии «Как важно быть серьезным» выявляется парадоксальная связь между именем Эрнест и созвучным ему прилагательным *earnest*, означающим «серьезный» (а также «искренний», «честный», «усердный»). Герой пьесы, играя вымышленную роль, называет себя фальшивым именем Эрнест, выясняя в итоге, что имеет на него не меньше прав, чем на свое «подлинное» имя Джон, и что, обманывая друзей и знакомых, он, сам того не подозревая, «всю свою жизнь... говорил правду» — “all his life... has been speaking nothing but the truth” (III) [Уайльд, 2017, с. 789; Wilde, p. 417]. Уайльдов-

страняемый даже на второстепенных персонажей и слуг, с другой — привилегированный стиль этого языка, по праву принадлежащий особенному (нарушающему привычные стандарты) герою — остроумцу<sup>22</sup>, или «истинному уму» (*true wit*). Введение в действие такого героя, наделенного строго определенными функциями, заметно меняет жанровую природу пьесы. И если салонные сцены с обилием остроумных реплик (встречавшиеся и в предыдущих комедиях Уайльда) порой растворялись в морально окрашенной фабуле, то остроумец, возводящий салонную речь в перл создания, становится проводником эстетических принципов Уайльда в *действии*, особенно если он достигает в сюжетном пространстве вершины благополучия и выступает на условно «положительной» стороне конфликта<sup>23</sup>.

Остроумцы появлялись у Уайльда и до лорда Горинга в «Идеальном муже». Характеристики этого типа (парадоксальная речь, изысканные манеры, принципиальное нежелание относиться серьезно к «серьезным» вещам, декларация аморализма и оценка любой озабоченности как вульгарности) отличали и лорда Дарлингтона в «Веере леди Уиндермир», и лорда Иллингворта в «Женщине, не стоящей внимания», и — за рамками салонных комедий — князя Мараловского (в «Вере, или Нигилистах»<sup>24</sup>, 1880) — героя, в уста которого Уайльд вложил первый вариант своей знаменитой фразы:

---

ский парадокс, таким образом, демонстрирует совпадение противоположностей (человека и имени, видимости и сути), близкое барочному принципу *discordia concors*. Парадоксальность развязки усиливается тем, что слияние «подлинного» и «мнимого» находится в резком противоречии с «естественными» ожиданиями персонажей и зрителей, вплоть до самой развязки уверенных в несовпадении человека и имени, а тем самым — человека и качества, обозначенного тем же словом.

<sup>22</sup> Типичного уайльдовского героя — носителя парадоксального остроумия — в литературе, посвященной писателю, традиционно обозначают словом *dandy*. Вопросам происхождения, типологии и функционирования персонажей-денди в творчестве Уайльда посвящено немало исследований (см., в частности: [Quintus; Валова, 2012]). Не подвергая сомнению правомерность использования названного концепта, укореняющего уайльдовского героя в культурной традиции XIX в., отметим, что в контексте задач настоящей статьи более репрезентативным оказывается термин «остроумец» (*wit*), расширяющий диапазон литературных и культурных связей подобного персонажа.

<sup>23</sup> В исследовательской литературе нередко подчеркивается самодостаточная — творческая роль диалога, предопределяющего в комедиях Уайльда «не только поступки действующих лиц пьесы, но и обстоятельства, в которых они совершаются» [Боборькина, 1980, с. 179]. И все же хотя в пространстве уайльдовской комедии «диалог творит жизнь» [Там же], фабульная структура по-прежнему обладает известной самостоятельностью. А сам эффект преобладания остроумного диалога над фабулой опирается в зрелых комедиях на их *взаимное* сближение (см. также о внесценической составляющей уайльдовского парадокса [Шестаков; Breuer]).

<sup>24</sup> *Vera; or, The Nihilists*. Джон Квинтус в статье 2010 г. справедливо характеризует этого героя как воплощение «уайльдовской концепции парадокса» и предтечу типичного денди в каноне писателя («the Ur-dandy in Wilde's canon») (см.: [Quintus, p. 85, 86]).

«Ах, мой дорогой граф, жизнь слишком важная вещь, чтобы всерьез рассуждать о ней» (пер. К.А. Савельева) [Уайльд, 2017, с. 876]<sup>25</sup>, переданной позднее (с незначительными изменениями) персонажу «Веера леди Уиндермир» лорду Дарлингтону: «Потому что жизнь, на мой взгляд, слишком важна, чтобы рассуждать о ней серьезно» («Веер леди Уиндермир», зд. и далее в пер. М. Лорие) [Уайльд, 2017, с. 534]<sup>26</sup>. Тем не менее только в образе лорда Горинга писатель впервые соединяет все эти характеристики со специфической сюжетной ролью, ранее закрепленной за остроумцем в комедии Реставрации, где тот являлся обычно героем самостоятельной любовной интриги, а в заключение торжествовал победу в различных конфликтах, посрамляя соперников в битве умов и срывая любовный приз. В парадоксальном финале он часто, будучи принципиальным противником брака, вопреки «убеждению» шел под венец, вознаграждая свое отречение от доктрины либертинажа солидным приданым невесты (не лишенной красоты, целомудрия и ума).

Весь этот комплекс условий соблюдается, как легко убедиться, и в роли Горинга<sup>27</sup>. В этом смысле он отличается, например, от Иллингворта, причем не только как «положительный» остроумец от «отрицательного» [Андреев, с. 20], но и как будущий обладатель руки и сердца завидной невесты (Мейбл Чилтерн)<sup>28</sup> от героя, потерпевшего фиаско в своем (пусть и вынужденном) сватовстве к миссис Арбетнот, а главное — как остроумный игрок, неизменно действующий на стороне тех сил, которым суждено одержать верх в финале (в данном случае — не без его собственной помощи).

Вместе с тем «реставрационная» модель воплощается в «Идеальном муже» менее последовательно, чем в «Как важно быть серьезным», где «ис-

<sup>25</sup> “Ah! my dear Count, life is much too important a thing ever to talk seriously about it” (II) [Wilde, p. 23]. Ср. с той же фразой в русскоязычной версии В.Е. Ланчикова, названной самим переводчиком «стилистической транспозицией» подлинника: «Ах, граф, жизнь вещь такая нешуточная, что избави бог говорить о ней серьезно» [Уайльд, б.д.: URL].

<sup>26</sup> “Because I think that life is far too important a thing ever to talk seriously about it” (I) [Wilde, p. 170].

<sup>27</sup> Рассматривая эволюцию зрелого творчества Уайльда (1887–1895 гг.) сквозь призму парадокса, Рольф Бройер отмечает постепенное преодоление первоначального разрыва между «парадоксальностью содержания или действия» [Breuer, p. 228] и парадоксальностью остроумных реплик, «художественно и структурно не интегрированных в ткань произведения» [Ibid, p. 125]. Эта тенденция, на наш взгляд, тесно связана со все более органичным укоренением в сюжете характера остроумного денди, который именно в роли счастливого жениха и защитника семейных ценностей становится максимально последовательным воплощением парадокса как принципа, господствующего не только в речах персонажей, но и в художественной структуре уайльдовской комедии в целом.

<sup>28</sup> Соглашаясь с М.Л. Андреевым в том, что любовная «линия лорд Горинг — Мейбл Чилтерн далеко оттеснена на задний план основным сюжетом» [Андреев, с. 19], мы вместе с тем полагаем, что само наличие этой линии и роль, которая в ней отводится остроумцу, обладают самостоятельной значимостью (на фоне сюжетных функций других остроумцев в предшествующих пьесах Уайльда).



кусственная» комедия празднует полную и окончательную победу. Возрождение этого жанрового архетипа в последней салонной пьесе Уайльда сочетается как с его адаптацией к художественной программе эстетизма, так и со сдвигом внимания на итоговую форму английской комедии нравов<sup>29</sup>, которую та обрела в конце XVIII в. в творчестве Шеридана. Именно шеридановский вариант выступает для Уайльда как призма для восприятия истоков английской *comedy of manners* (в творчестве У. Уичерли, У. Конгрива, Дж. Ванбру), а не наоборот<sup>30</sup>. Постепенное очищение постреставрационной «веселой комедии» от прямых деклараций доктрины либертинажа, утверждение театрального этикета, не допускавшего сцен, оскорбляющих нравственность зрителя, замена программного аморализма героя извинительной «слабостью» или несовершенством — все это не оттолкнуло Уайльда от просветительской версии комедии нравов, но, напротив, заострило на ней его интерес. Причина же (как и в случае с «хорошо сделанной пьесой») заключалась именно в том, что доктринальный аморализм Реставрации иной раз грозил превратиться в *особую норму* морали, подчинявшую себе действие пьесы, тогда как «моральный декорум» комедии XVIII в. носил во многом формальный характер, превращая необходимость этически приемлемой развязки в обычное требование жанровой условности, т. е. в нечто «искусственное» (в положительном для Уайльда смысле)<sup>31</sup>.

В переходной (к «чистой» комедии) пьесе «Идеальный муж» посредническая роль драматургии XVIII в. не менее велика — особенно тех ее образцов, которые изначально отличались жанровой неоднородностью, соединяя приемы и образы комедии нравов с сентиментально-моралистическими мотивами и элементами социальной сатиры. Примером может служить комедия Г. Филдинга (*Henry Fielding, 1707–1754*)<sup>32</sup> «Современный муж» (*The Modern Husband, 1732*)<sup>33</sup>, название которой перекликается с названием «Идеального мужа» и также содержит иронические подтексты<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Термин «комедии нравов» для целого ряда авторов остается «узаконенным» наименованием салонных пьес Уайльда [(см., в частности: [Fest; Gurfunkel]). Это не мешает, например, Хелене Гарфанкл рассматривать их сквозь призму трагического [Ibid].

<sup>30</sup> Ср.: «В целом Уайльд воспринял комедию Реставрации через призму Шеридана» [Лазарева, с. 115].

<sup>31</sup> В этом плане весьма характерно обилие шеридановских реминисценций в «Как важно быть серьезным», где обыгрываются мотивы и образы сразу двух ранних пьес Шеридана: «Соперники» и «Поездка в Скарборо», последняя из которых любопытна еще и тем, что в свою очередь была переделкой одной из поздних комедий периода Реставрации – «Неисправимого» Дж. Ванбру.

<sup>32</sup> Пьеса принадлежит к первому — драматургическому этапу творчества будущего великого романиста.

<sup>33</sup> Более подробный анализ комедии см. в нашей статье [Чеснокова].

<sup>34</sup> Любопытное ироническое рассуждение о «современном муже» (*the modern husband*)

Сюжет «Современного мужа», как и уайльдовской пьесы, сочетает в себе семейную и любовную линии, а также включает фигуру интриганки, вносящей разлад в благородное семейство Белламантов (подобно тому, как в «Идеальном муже» миссис Чивли угрожает семейному миру Чилтернов). В роли помощника страждущего семейства выступает близкий Горингу персонаж-остроумец Гэйуит, некогда связанный любовными узами с коварной миссис Модерн (предшественницей Лоры Чивли) и до конца не утративший ее благосклонности. К началу действия герой, однако, уже является почтительно-благородным поклонником молодой родственницы своего старшего друга, Белламанта, которого он спасает от шантажа, так же как Горинг — Роберта Чилтерна (в обоих случаях посредством угрозы ответного разоблачения). Пара Гэйуит и Эмилия Белламонт при этом близко напоминает лорда Горинга и Мейбл Чилтерн.

Бросающееся в глаза отличие (на фоне сходства) заключается в отсутствии в «Современном муже» отчетливо выраженных политических мотивов: угроза семейному счастью Белламантов связана не с политической нечистоплотностью мужа, а с его увлечением интриганкой миссис Модерн, которая сначала соблазняет его, а затем шантажирует (в сговоре с собственным супругом), требуя денежной компенсации. Однако скрытые политические намеки не исключены и в подтексте комедии Филдинга. Пьеса посвящена премьер-министру Роберту Уолполу, который станет в дальнейшем объектом острых нападок писателя. И хотя посвящение выдержано в самых почтительных тонах, уважительное обращение драматурга вступает в противоречие с закрепившейся среди современников и потомков сомнительной репутацией этого государственного деятеля, не раз обвиненного как в нарушении семейного долга, так и в крупных хищениях из казны. В написанном через три года после постановки «Идеального мужа» предисловии (*Preface: Mainly About Myself*, 1898) к «Неприятным пьесам» (*Plays Unpleasant*), где будет затронуто творчество Филдинга-драматурга, Б. Шоу недаром сосредоточится на обличительном пафосе филдинговских пьес, направленных против правительства Уолпола и политической коррупции в целом<sup>35</sup>. На этом фоне объединение Уайльдом семейной темы и темы политических махинаций могло быть отчасти подсказано скрещением семейных коллизий «Со-

---

содержалось уже в «Веере леди Уиндермир» (I), где оно было вложено в уста лорда Дарлингтона (см. об этом далее) [Wilde, p. 170].

<sup>35</sup> Ср.: «В 1737 году Генри Филдинг, самый крупный (если не считать Шекспира) из английских драматургов, писавших для театра в промежуток между средними веками и XIX столетием, обратил всю силу своего таланта на разоблачение и пресечение взяточничества, свирепствовавшего тогда в парламенте. Уолпол, неспособный управлять без взяток, немедленно заткнул рот театру, учредив театральную цензуру, действующую и поныне» [Шоу, с. 56].

временного мужа» с общеизвестными фактами, относящимися к биографии адресата посвяtitельного послания.

В сравнении с Филдингом Уайльд к тому же заметно меняет вектор ироники, заключенной в заглавии пьесы предшественника (и ожившей в названии его собственной пьесы). В комедии Филдинга «современный муж» — это не оступившийся Белламант<sup>36</sup> (до своего «падения» близкий к супружескому идеалу), а откровенно продажный и низкий Модерн, превративший измены жены в доходный бизнес. Основной объект развенчания таким образом — это бесспорное и не имеющее оправданий отступление от нравственной нормы, хотя и ставшее распространенным явлением современности. В пьесе Уайльда объект развенчания — это скорее сам нравственный идеал в той мере, в какой он подменяет собой реальный образ живого человека, — как в делах политических, так и в семейных. В этом контексте установки морали, не признающей различий между нравственной схемой и жизнью, устремляют действие «Идеального мужа» к драматической катастрофе, а понимание нравственных норм как условности (и отчасти игры) возвращают его в комедийное русло.

Взаимодействие формальных признаков комедии и «драмы обыденной жизни» остается и для «Идеального мужа» принципиально важным. Переходность этой комедии, в частности, проявляется в том, что элементы комедийной структуры получают самостоятельную роль в художественном единстве текста наряду с их использованием в прежней (подчиненной) функции — функции блокировки развития драматической коллизии и «остранения» нравоучительных установок. Такая двойственность во многом подобна жанровой неоднозначности «Современного мужа» — пьесы, сочетающей признаки реставрационной комедии нравов и «серьезной комедии» просветительской эпохи. На роль вероятного источника «Идеального мужа» (или катализатора выбранного Оскаром Уайльдом способа оформления драматических коллизий) пьесу Филдинга также могло «выдвинуть» уникальное место, занимаемое ею в истории английской комедии: на полпути от программного аморализма драматургии Реставрации к условному нравственному декоруму, окончательно утвердившемуся на сцене во второй половине XVIII столетия и далее — в «хорошо сделанной пьесе». При этом на завершающем

---

<sup>36</sup> К филдинговскому Белламанту вполне может быть отнесена характеристика, данная «современному мужу» (*the modern husband*) лордом Дарлингтоном. Для Дарлингтона «современный муж» — это не что иное, как «решающая взятка» (*the odd trick*, что переводится также как «ловкое надувательство» или «причудливый трюк»), неизменно утрачиваемая женой, несмотря на имеющиеся у нее «онеры» (*all the honours*) [Wilde, p. 170; Уайльд, 2017, с. 534]. Переключка усиливается благодаря тому, что в контексте уайльдовской комедии названная острота метит в лорда Уиндермира, якобы изменяющего жене с «дурной женщиной», т. е. по видимости совершающего тот проступок, в котором повинен Белламант в пьесе Филдинга.

этапе формирования «эстетской» комедии в творчестве Уайльда — этапе создания «Как важно быть серьезным» — наиболее значимой в типологическом смысле окажется более органичная шеридановская модель остроумной комедии нравов, впитавшая и органически «переплавившая» традиции Реставрации и «веселой» комедии ближайших предшественников Шеридана (от А. Мерфи до О. Голдсмита).

Переходя к выводам, отметим, что провести на выбранном материале четкое разграничение между творческим присвоением мотивов, заимствованных у конкретного автора, и типологическим сближением, обусловленным обращением к сходным драматургическим моделям, представляется крайне сложным. Тем не менее в рамках рассмотренных «парных» сближений («Одетта» и «Веер леди Уиндермир», «Современный муж» и «Идеальный муж») дублирование целого комплекса структурных элементов делает маловероятными «случайные» совпадения и позволяет предположить возможность практического отталкивания Уайльда от произведений предшественников. Вместе с тем вероятное наличие индивидуальных образцов не отменяет более широкого контекста отмеченных литературных взаимодействий и сочетается с независимым интересом писателя к структурным задачам и эстетическим проблемам, стоявшим ранее перед Филдингом, Шериданом и Сарду (или латентно заложенным в реализуемых ими писательских стратегиях). Внимание Уайльда, в частности, закономерно привлекали: 1) жанровые, сюжетные и моральные парадоксы «хорошо сделанной пьесы»; 2) эстетизированное остроумие героев комедии Реставрации, «остраняющее» моральные стандарты современного общества; а также 3) различные варианты художественного «оправдания» несовпадения между персонажем и его ролью в комедии нравов XVII–XVIII вв.

Все эти тенденции преломляются в драматургическом творчестве Уайльда не изолированно друг от друга, но в тесном взаимодействии, определяющем в большинстве случаев поэтику пьесы как целого. Соотношение комедии и мелодрамы в ранней салонной драматургии подвержено значительным колебаниям, тогда как в «Идеальном муже» эксперимент с элементами социальной драмы парадоксальным образом приводит к осознанию возможностей самостоятельной разработки комедийной структуры и к постановке нового эксперимента на почве «чистой» комедии. В этом опыте Уайльду помогает не только освоенное им ранее искусство «деконструкции» мелодрамы, но и возведение парадоксов самого комедийного жанра в ранг хорошо отрефлексированной художественной и философской закономерности. Вследствие этого многозначный по природе уайльдовский парадокс (мыслимый и как закон искусства, и как закон жизни) поворачивается к зрителю комической стороной, а трагическое начало отступает перед творческой мощью остроумной игры воображения.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Бомарше*. Преступная мать, или Второй Тартюф. Нравоучительная драма в пяти действиях / пер. Н.М. Любимова // *Бомарше [П.-О. Карон]*. Избранные произведения: пер. с фр. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1954. С. 473–542.
2. *Сарду В.* Графиня де Клермон (Одетта) = *Odette*: драма в 4-х действиях / пер. А. Дмитриева и К. Нотгафт. М.: Тип. Н.Л. Пушкирева, 1883. 121 с.
3. *Сарду В.* След = *La Piste*: Комедия в трех действиях / пер. с фр. С.Ф. Сабурова. СПб.: Изд-е театральной б-ки М.А. Соколовой, 1906. 71 с.
4. *Уайльд О.* Вера, или Нигилисты / пер. В.К. Ланчикова. URL: <http://www.thinkaloud.ru/translations/lan-vera.doc> (дата обращения: 18.11.2020).
5. *Уайльд О.* Полное собрание прозы и драматургии в одном томе. М.: Альфа-книга, 2017. 1263 с.
6. *Шоу Б.* Пьесы неприятные. Предисловие. Главным образом о себе самом (1898) / пер. О. Холмской // *Шоу Б.* Полное собрание пьес: в 6 т. / под общ. ред. А.А. Аникста и др. М.: Искусство, 1978. Т. 1. С. 49–68.
7. [*Beaumarchais P.O. Caron*]. *L'autre Tartuffe, ou La mère coupable*. Drame morale en cinq actes. Paris: Chez Maradan, [1794]. [4] 100 p.
8. *Fielding H.* *The Modern Husband* // *Fielding H.* *The Complete Works of Henry Fielding, Esq.*: In 16 vols. N.Y.: Croscup & Sterling Co., 1902. Vol. 9 (Plays and Poems, vol. 2). P. 5–100.
9. *Wilde O.* *The Plays of Oscar Wilde*. London: Wordsworth editions, [2002]. 444 p.

### Исследования

1. *Андреев М.Л.* Классическая европейская комедия. Структура и формы. М.: РГГУ, 2011. 234 с.
2. *Аникст А.* Оскар Уайльд (1856–1900) // *Уайльд О.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 1. С. 5–26.
3. *Боборыкина Т.А.* Драматургия О. Уайльда: к проблеме идейно-художественного своеобразия эстетизма О. Уайльда: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980. 203 с.
4. *Валова О.М.* Комедиография Оскара Уайльда как литературная критика // Вестник Пермского университета. Сер. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 2 (26). С. 115–122.
5. *Валова О.М.* «Философия дендизма» в комедиях Оскара Уайльда // Вестник Вятского государственного университета. 2012. Т. 2. Вып. 2. С. 161–165.
6. История Красоты / под ред. У. Эко; пер. с итал. А.А. Сабашниковой. М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. 440 с.
7. *Лазарева И.В.* Творчество Р.Б. Шеридана и его место в истории развития английской драмы: дис. ... канд. филол. наук. М., 1984. 187 с.

8. Лэм Ч. Об искусственной комедии прошлого века (отрывок) / пер. А.С. Бобовича // *Конгрив У.* Комедии. М.: Наука, 1977. С. 293–296.
9. Михайлова О.В. Мелодрама // *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М.: Интелвак, 2003. Стб. 522–524.
10. Неупокова И.Г. Уайльд // *История английской литературы: в 3 т.* М.: АН СССР, 1958. Т. 3. С. 235–255.
11. Образцова А.Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 356 с.
12. Пинский Л. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. 400 с.
13. Сальникова Е.В. Английские предтечи абсурда // *Театр абсурда: сб. ст. и публ. / под ред. Т.Б. Проскурниковой, Г.В. Макарова.* М.: ГИИ, 2005. С. 31–48.
14. Соснин А.В. Театральная жизнь в Лондоне во времена Оскара Уайльда // *Историческая и социально-образовательная мысль*. 2014. № 2 (24). С. 303–310.
15. Чеснокова Т.Г. «Семейная» комедия нравов в драматургии Г. Филдинга: типология женских и мужских характеров (на материале пьесы «Современный муж») // XVIII век: женское/мужское в культуре эпохи / под ред. Н.Т. Пахсарьян. М.: Экон-Информ, 2008. С. 410–417.
16. Шестаков Д.П. Парадоксалисты. О некоторых особенностях драматургии Уайльда и Шоу // *Театр*. 1977. № 3. С. 149–162.
17. Элман Р. Оскар Уайльд: биография. М.: Независимая газета, 2000. 681 с.
18. Breuer, R. Paradox in Oscar Wilde // *Irish University Review*. 1993. Vol. 23. № 2 (Autumn — Winter). P. 224–235.
19. Bristow, J. Oscar Wilde's Unfinished Society Plays: *Mr. and Mrs. Daventry*, a *Wife's Tragedy*, and *Love is Law* // *Oscar Wilde's Society Plays / ed. by Michael Y. Bennett*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. P. 51–74.
20. Dirkes-Thrun, P. Wilde's Comedic Takes on the New Woman: A Comparison with Ibsen and Shaw // *Oscar Wilde's Society Plays / ed. by Michael Y. Bennett*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. P. 75–94.
21. Ellmann, R. Oscar Wilde. London: Hamish Hamilton, 1988. 736 p.
22. Fest, K. Dramas of Idleness: The Comedy of Manners in the Works of Richard Brinsley Sheridan and Oscar Wilde // *Idleness, Indolence and Leisure in English Literature / ed. by M. Fludernik, M. Nandy*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. P. 154–173.
23. Gagner, R. Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public. Stanford: Stanford UP, 1986. 255, [5] p.
24. Goldsmith, O. An Essay on the Theatre; or, a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy // *British Dramatists from Dryden to Sheridan / Ed. by G.H. Nettleton and A.E. Case; rev. by G.W. Stone, Jr.* Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1976. P. 751–753.
25. Gurfunkel, H. “Would You Kindly Inform Me Who I Am?”: Wilde's Comedies of Manners as Tragedies // *Oscar Wilde's Society Plays / ed. by Michael Y. Bennett*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. P. 151–167.

26. *Paul, C.B., Pepper, Robert D.* The Importance of Reading Alfred: Oscar Wilde's Debt to Alfred de Musset // *Bulletin of New York Public Library*. 1971. Vol. 75. № 0 (December). P. 506–542.
27. *Price, S.* The Deconstructive Strategies in Wilde's Social Comedies: From Melodrama to Deconstruction // *Oscar Wilde's Society Plays* / ed. by Michael Y. Bennett. New York: Palgrave Macmillan, 2015. P. 113–131.
28. *Quintus, J.* A Note on Prince Paul Maraloffski: Oscar Wilde's Ur-Dandy // *The Wildean*. 2010. № 37. P. 85–92.
29. *Zimbardo, R.A.* At Zero Point: Discourse, Culture, and Satire in Restoration England. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1998. X, 203 p.

## **THE METAMORPHOSES OF TRADITION IN O. WILDE'S COMEDIES: BETWEEN THE COMEDY OF MANNERS AND "THE WELL-MADE PLAY"**

© 2023. **Tatiana G. Chesnokova**

**Abstract:** The variety of literary links and the lines of succession connecting Wilde's comedies with the past and the future seem to be one of the truisms of Wildean studies. On the level of their formal structure Wilde's comedies were influenced, in particular, by the English 17–18 centuries' comedy of manners as well as the XIX century melodrama (including its manifestations in the works of the authors associated with the so-called "well-made play"). Melodramatic elements in Wilde's dramatic oeuvres are balanced (and partly neutralised) by those of "pure" comedy, while in the last (and the most brilliant) of his plays of the 1890s — "The Importance of Being Earnest" — they totally fade away. The features of both "witty" comedy of manners and sentimentally coloured melodrama, being repeatedly found in Wilde's "society" drama, become still more dazzling if one compares his chosen comedies with the texts representative of each of the named genre models and containing the complex of motifs later used by Wilde in one of his "society" plays. In the article the above mentioned task is solved through comparative studies of Wildean comedy "Lady Windermere's Fan" and the drama by V. Sardou "Odette", linked with the former by shared motifs, as well as of the comedies by H. Fielding "The Modern Husband" and Wilde "An Ideal Husband" also demonstrating some plot parallels. The comparison contributes to the clarification of the role played by comedy and melodrama (especially in their interrelation) in the process of realization of the Wildean aestheticism artistic program in his works of the early and mid-1890s.

**Keywords:** O. Wilde, V. Sardou, H. Fielding, comedy, melodrama, comparative analysis, genre typology.

**Information about the author:** Tatiana G. Chesnokova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9326-4520>

E-mail: [tchesno@bk.ru](mailto:tchesno@bk.ru)

**For citation:** Chesnokova, T.G. “The Metamorphoses of Tradition in Wilde’s Comedies: Between the Comedy of Manners and the ‘Well-made Play’.” *O. Wilde and Russia: Problems of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

## REFERENCES

1. Andreev, M.L. *Klassicheskaja evropejskaja komediia. Struktura i formy* [Classical European Comedy. Structure and Forms]. Moscow, RGGU Publ., 2011. 234 p. (In Russ.)
2. Anikst, A. “Oskar Uail’d (1856–1900)” [“Oscar Wilde (1856–1900)”]. *Uail’d O. Izbrannye proizvedeniia* [Oscar Wilde. Selected Works]: in 2 vols, vol. 1. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel’stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1961, pp. 5–26. (In Russ.)
3. Boborykina, T.A. *Dramaturgiiia O. Uail’da: k probleme ideino-khudozhestvennogo svoeobraziia estetizma O. Uail’da* [The Dramatic Works by O. Wilde: an Approach to the Issue of the Ideological and Artistic Originality of O. Wilde’s Aestheticism: PhD Thesis]. Leningrad, 1980. 203 p. (In Russ.)
4. Valova, O.M. “Komediografiiia Oskara Uail’da kak literaturnaia kritika” [“Oscar Wilde’s Comedies as Literary Criticism”]. *Vestnik Permskogo universiteta. Seriiia Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiiia*, issue 2 (26), 2014, pp. 115–122. (In Russ.)
5. Valova, O.M. “‘Filosofiiia dendizma’ v komediiakh Oskara Uail’da” [“The Philosophy of Dandyism’ in Oscar Wilde’s Comedies”]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 2, issue 2, 2012, pp. 161–165. (In Russ.)
6. Eco, Umberto, ed. *Istoriia Krasoty* [History of Beauty], trans. from Italian by A.A. Sabashnikova. Moscow, SLOVO Publ., 2005. 440 p. (In Russ.)
7. Lazareva, I.V. *Tvorchestvo R.B. Sheridanana i ego mesto v istorii razvitiia angliiskoi dramy* [R.B. Sheridan’s Creative Work and Its Place in the History of English Drama Evolution: PhD Thesis]. Moscow, 1984. 187 p. (In Russ.)
8. Lamb, Charles. “Ob iskusstvennoi komedii proshlogo veka (Otryvok)” [On the Artificial Comedy of the Last Century (Fragment)] trans. by A.S. Bobovich. Kongriv U. *Komedii* [Congreve, William. Comedies]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 293–296. (In Russ.)
9. Mikhailova, O.V. “Melodrama” [“Melodrama”]. *Literaturnaia entsiklopediiia terminov i poniatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, Intelvok Publ., 2003, columns 522–524. (In Russ.)
10. Neupokoeva, I.G. “Uail’d” [“Wilde”]. *Istoriia angliiskoi literatury: v 3 t.* [The History of English Literature: in 3 vols.], vol. 3. Moscow, AN SSSR Publ., 1958, pp. 235–255. (In Russ.)



11. Obraztsova, A.G. *Volshebnik ili shut? Teatr Oskara Uail'da [A Magician or a Jester? The Theatre of Oscar Wilde]*. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001. 356 p. (In Russ.)
12. Pinskiĭ, L. *Magistral'nyi suzhet: F. Viion, V. Shekspir, B. Grasiian, V. Skott [The Mainline Plot: F. Villon, W. Shakespeare, B. Gracián, W. Scott]*. Moscow; St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2014. 400 p. (In Russ.)
13. Sal'nikova, E.V. "Angliiskie predtechi absurda" ["English Forerunners of the Absurd"] *Teatr absurda [Theatre of the Absurd: Collection of Articles and Publications]*, ed. by T.B. Proskurnikova, G.V. Makarov. Moscow, GII Publ., 2005, pp. 31–48. (In Russ.)
14. Sosnin, A.V. "Teatral'naia zhizn' v Londone vo vremena Oskara Uail'da" ["Theatrical Life in London in the Age of Oscar Wilde"]. *Istoricheskaiia i sotsial'no-obrazovatel'naia mysl'*, no. 2 (24), 2014, pp. 303–310. (In Russ.)
15. Chesnokova, T.G. "Semeinaia' komediia nravov v dramaturgii G. Filding: tipologiiia zhenskikh i muzhskikh kharakterov (na materiale p'esy 'Sovremennyi muzh')" ["'Domestic' Comedy of Manners in H. Fielding's Dramatic Work: The Typology of Feminine and Masculine Characters (a Study of 'The Modern Husband')"]. *XVIII vek: zhenskoe/muzhskoe v kul'ture epokhi [18 Century: Feminine/Masculine in the Culture of the Epoch]*, ed. by N.T. Pakhsar'ian. Moscow, Ekon-Inform Publ., 2008, pp. 410–417. (In Russ.)
16. Shestakov, D.P. "Paradoksalisty. O nekotorykh osobennostiakh dramaturgii Uail'da i Shou" ["The Paradoxalists. On Some Peculiar Features of the Dramatic Work by Wilde and Shaw"]. *Teatr*, no. 3, 1977, pp. 149–162. (In Russ.)
17. Ellmann, Richard. *Oskar Uail'd: biografiia [Oscar Wilde: Biography]*. Moscow, Nezavisimaia gazeta Publ., 2000. 681 p. (In Russ.)
18. Breuer, Rolf. "Paradox in Oscar Wilde". *Irish University Review*, vol. 23, no. 2 (Autumn — Winter), 1993, pp. 224–235. (In English)
19. Bristow, Joseph. "Oscar Wilde's Unfinished Society Plays: 'Mr. and Mrs. Daventry', a 'Wife's Tragedy', 'and Love is Law'". *Oscar Wilde's Society Plays*. Ed. by Michael Y. Bennett. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2015, pp. 51–74. (In English)
20. Dirkes-Thrun, Petra. "Wilde's Comedic Takes on the New Woman: A Comparison with Ibsen and Shaw". *Oscar Wilde's Society Plays*. Ed. by Michael Y. Bennett. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2015, pp. 75–94. (In English)
21. Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. London, Hamish Hamilton Publ., 1988. 736 p. (In English)
22. Fest, Kerstine. "Dramas of Idleness: The Comedy of Manners in the Works of Richard Brinsley Sheridan and Oscar Wilde". *Idleness, Indolence and Leisure in English Literature*. Ed. by Monika Fludernik, Miriam Nandy. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2014, pp. 154–173. (In English)
23. Gagner, Regenia. *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford, Stanford UP, 1986. 255, [5] p. (In English)
24. Goldsmith, Oliver. "An Essay on the Theatre; or, a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy". *British Dramatists from Dryden to Sheridan*. Ed. by

G.H. Nettleton and A.E. Case; rev. by G.W. Stone, Jr. Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1976, pp. 751–753. (In English)

25. Gurfunkel, Helena. “‘Would You Kindly Inform Me Who I Am?’: Wilde’s Comedies of Manners as Tragedies”. *Oscar Wilde’s Society Plays*. Ed. by Michael Y. Bennett. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2015, pp. 151–167. (In English)

26. Paul, Charles B., Pepper, Robert D. “The Importance of Reading Alfred: Oscar Wilde’s Debt to Alfred de Musset”. *Bulletin of New York Public Library*, vol. 75, no. 10, 1971 (December), pp. 506–542. (In English)

27. Price, Steven. “The Deconstructive Strategies in Wilde’s Social Comedies: From Melodrama to Deconstruction”. *Oscar Wilde’s Society Plays*. Ed. by Michael Y. Bennett. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2015, pp. 113–131. (In English)

28. Quintus, John. “A Note on Prince Paul Maraloffski: Oscar Wilde’s Ur-Dandy”. *The Wildean*, no. 37, 2010, pp. 85–92. (In English)

29. Zimbardo, Rose A. *At Zero Point: Discourse, Culture, and Satire in Restoration England*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 1998. X, 203 p. (In English)



## МОЛОДОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ УАЙЛЬДОВСКОЙ ФИЛОСОФИИ НЕРЕАЛЬНОГО

© 2023 г. **О.М. Валова**

**Аннотация:** В статье обосновывается возможность рассматривать *молодость* в качестве категории уайльдовской *философии нереального*. В художественном мире Уайльда мотив молодости появляется в раннем творчестве, писатель отдает предпочтение юности, а не зрелости и старости, центральные герои его пьес в подавляющем большинстве случаев молодые люди. Величие трагедии во многом обуславливается гибелью молодых персонажей. Молодость интересна Уайльду и силой внутренней энергии, и готовностью к авантюрам, к игре, эротическим призывом, перспективой самореализации, творчеством, тесной связью с искусством. Наиболее полно свойства юности отражены в образах героев-денди, генетически связанных с античной культурой. Герои-денди, будучи сами произведениями искусства, возвышаются над реальностью. Это созерцатели и философы, но Уайльд показывает их и как законодателей моды, которая по сути своей всегда является знаком современности. В статье также изучаются образы молодых персонажей, не принадлежащих к типу «денди». Их отличает склонность к романтизации, прямолинейность, жертвенное начало (в трагедиях); жизненные ошибки, способность к игре (в комедиях). Выделение *молодости* как категории обусловлено ее связью с представлениями писателя о бессмертии искусства, единении красоты души и тела, возможностью полнее описать уайльдовскую *философию нереального*.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, *философия нереального*, молодость, искусство, герой-денди, мода.

**Информация об авторе:** Ольга Михайловна Валова — доктор филологических наук, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Вятский государственный университет», ул. Московская, д. 36, 610000 г. Киров, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7987-5317>

E-mail: [usr09478@vyatsu.ru](mailto:usr09478@vyatsu.ru)

**Для цитирования:** Валова О.М. Молодость как категория уайльдовской философии нереального // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост.

Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

О философии *нереального*, проявившейся в текстах Оскара Уайльда (*Oscar Wilde*, 1854–1900), можно говорить, основываясь на анализе всего комплекса творческого наследия писателя. Мысль о том, что основой его эстетики стала философия *нереального*, прозвучала в письме Уайльда к Э. Гонкуру в 1891 г., но формирование ведущих ее категорий происходит, начиная с ранних опытов писателя.

Суть уайльдовской философии *нереального* — в осознании *иррационального как основы бытия*, что в эпоху *fin de siècle* не было нонсенсом. Подобные взгляды свойственны ряду известных мыслителей XIX в., таких, как А. Шопенгауэр и Ф. Ницше. На рубеже веков в трудах А. Бергсона, Э. Гуссерля появляется идея постижения мира не рассудком (рацио), но чувствами, интуицией, созерцанием. Многие художники рассматриваемого периода делили жизнь на «истинную», основную, и «неистинную», где первая — духовная, внутренняя противопоставлялась другой — поверхностной, прагматичной, материально благополучной. Принцип двоимирия был близок прерафаэлитам, У.Б. Йейтсу, французским символистам, например, С. Малларме, М. Метерлинку, О.-М. Люнье-По, позже поставившем в своем театре «Саломею» Уайльда.

В работах английского писателя определение философии *нереального* отсутствует. Обозначение появляется на французском языке в письме Э. де Гонкуру (17.12.1891): “Cher Mousieur de Goncourt, Quoique la base intellectuelle de mon esthétique soit la Philosophie de l’Irréalité, ou peut être à cause de cela, je vous prie de me permettre une petite rectification à vos notes sur la conversation où je vous ai parlé de notre cher et noble poète anglais M. Algernon Swinburne...” [Wilde, 1988, p. 504]. («Дорогой мсье де Гонкур, хотя интеллектуальной основой моей эстетики является философия *нереального*, а может быть, именно поэтому, прошу Вас позволить мне внести одно маленькое исправление в ваши заметки о беседе, в ходе которой я рассказал Вам о нашем любимом и благородном английском поэте Алджерноне Суинберне...» [Уайльд, 1997, с. 106]) (курсив мой — О. В.). Анализ творческого наследия художника дает нам основания говорить о содержании философии *нереального* и определять ее категории.

Философия Уайльда может быть рассмотрена в контексте идеалистических учений; очевидна ее связь с идеями античной (Платон, Аристотель, Сенека), древнекитайской (Чжуан-Цзы), немецкой классической (И. Кант, Г. Гегель) философии, философии иррационализма (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше). Писатель не создал оригинального учения, но категории, составляющие константы его мировоззренческих убеждений, достаточно специфичны.

Уайльдовская философия антропоцентрична, ее категории описывают прежде всего мир, действующий на жизнь и судьбу человека. В работах предыдущих лет нами были выявлены *категории рассудочности*, влияния (негативно представляющие личность и общество) и *категории возвышенного, доверия, случайности*, способствующие счастью и развитию души и оценивающиеся положительно [Валова, 2013].

Видится справедливым выделение отдельной *категории молодости*, которая также представлена в художественном мире Уайльда. Целью статьи является описание и анализ данной категории на материале критики, драматических произведений и прозы.

О великолепии молодости Уайльд пишет неоднократно и в трактатах, и в эстетических миниатюрах, и в художественных текстах, но нигде не обобщает свои взгляды. В письме Х. Миллеру (1882) мы видим, что молодость и искусство Уайльд ставит на одну доску: «Молодость так великолепна, искусство так божественно, а в окружающем нас мире столько прекрасного, благородного и внушающего преклонение — зачем же я буду внимать озорникам от литературы...» [Уайльд, 1997, с. 51]. Еще одна существенная характеристика молодости в том, что она возвышает человека над обыденностью, способствует преодолению «темной стороны» жизни.

Мало того, он заявляет, что «суждения стариков по вопросам Искусства не стоят, конечно же, ломаного гроша», а «художественные наклонности молодежи неизменно пленительны» (из письма редактору «Сент-Джеймс газетт», 1892) [Уайльд, 1997, с. 115]. Очевидно, что автор отдает предпочтение позиции и взглядам юных.

В статье «“Волшебные и народные сказания” Йейтса» (*Yeats's Fairy and Folk Tales*, 1889) в числе лучших историй книги Уайльд отмечает те, что рассказывают о Стране Молодых. Писатель цитирует Йейтса, очевидно, подчеркивая важные для себя строки, в Тирнан-Ог (Страну Молодых) не знают дороги «ни старость, ни смерть, а слезам и громкому хохоту путь туда недоступен» [Уайльд, 1993, II, с. 198].

В статье «Американское нашествие» (*The American Invasion*, 1887) Уайльд говорит об отличительных особенностях представителей заокеанской страны и мимоходом делает отметки о юном поколении. Нельзя отказать в справедливости некоторым его парадоксальным замечаниям. Например, он пишет, что молодые люди «не жалеют сил для воспитания своих родителей, стараясь, чтобы те, хоть на старости лет, получили необходимые представления о современной жизни» [Уайльд, 1993, II, с. 137]. Иными словами, молодежь всегда готова «поделиться с представителями старшего поколения своей неопытностью» [Уайльд, 1993, II, с. 137]. Уайльд отнюдь не осуждает юных американцев, напротив, для него это повод еще раз указать на привлекательные стороны возраста. Многие из подобных высказываний позже будут принадлежать героям уайльдовских комедий. Так, Гвендолен

(«Как важно быть серьезным» / *The Importance of Being Earnest*, 1895) заявляет, что «былое уважение к юности быстро отмирает» [Уайльд, 1993, I, с. 405]; Сэзил Грэм («Веер леди Уиндермир» / *Lady Windermere's Fan*, 1892) осуждает отца, сыплющего назиданиями: «Я ему сказал, что стыдно, надо бы понимать в его-то годы. Но я уже давно убедился — как только человек доживет до таких лет, когда надо понимать, он перестает понимать что бы то ни было» [Уайльд, 1993, I, с. 357].

Интерес к молодому поколению сохранился у писателя навсегда. Скажем, на судебном процессе (1895) в ответ на один из вопросов Королевского Адвоката Эдварда Карсона Уайльд отвечает, что получает удовольствие, находясь с людьми моложе себя: «Я люблю тех, — говорит он, — кого можно назвать праздными и беспечными. Я не признаю каких бы то ни было социальных различий, и для меня молодость — сам факт молодости — кажется настолько дивной, что я бы предпочел полчаса побеседовать с каким-нибудь юношей, чем даже ... ммм... подвергнуться перекрестному допросу в суде» [Холланд, с. 183]. Принимая во внимание суть судебного процесса и подтекст высказывания Уайльда, тема молодости звучит у него в русле характерных для него взглядов.

В «Упадке лжи» (*The Decay of Lying*, 1889) Вивиан, из чьих уст, в основном, и звучат уайльдовские идеи, говорит Сирилу, что в их клуб *Усталых Гедонистов* не принимают людей средних лет [Уайльд, 1993, II, с. 220]. Известно, что Вивиан и Сирил — имена сыновей Уайльда, и, кажется, не случайно, что самые интересные мысли принадлежат младшему из собеседников (хотя, конечно, конкретный возраст в тексте не указан).

Взгляды писателя соотносимы с его биографией. Например, Р. Элман упоминает, что, решив стать поэтом, Уайльд начал «и сочинять, и заискивать» в поисках влиятельных друзей, способствовавших бы публикациям. В письме У. Гладстону, которому направлялся сонет в стиле Мильтона, Уайльд говорил, что он лишь недавно вышел из мальчишеского возраста, а молодым людям «нравится публиковать свои работы с тем, чтобы их могли прочесть другие» [Элман, с. 107]. Позже в комедии «Как важно быть серьезным» Сесили скажет о себе как о юной девушке, чьи мысли и переживания, записанные в дневнике, предназначены для печати (“You see, it is simply a very young girl’s record of her own thoughts and impressions, and consequently meant for publication” [Wilde, 1997, p. 693]).

Центральными героями уайльдовских трагедий и комедий всегда являются молодые люди. Писатель, как правило, не называет конкретный возраст, за исключением пьесы «Идеальный муж» (1895), в которой Роберту Чилтерну сорок, но он выглядит моложе, а лорду Горингу тридцать четыре, но представляется он более юным (вспомним ироничный комплимент Мейбл, которая утешает Горинга тем, что тот выглядит не на свои годы, а на несколько недель моложе). Е.Х. Михаил указывает на один биографический

факт: Уайльд всегда уменьшал свой возраст на 2 года. Когда он отправился в лекционное турне по Америке, ему было 28 лет, но он сказал журналистам, что ему 26. И, подобно Уайльду, Горинг исповедует обожание молодости [Mikhail, p. 182].

В своих произведениях Уайльд как будто развивает известную мысль, высказанную героем романа «Конингсби, или Новое поколение» (*Coningsby; or, the New Generation*, 1844) старшего современника, политического деятеля и писателя Б. Дизраэли, о том, что почти все великое было создано молодыми (“Almost everything that is great has been done by youth” [Disraeli, p. 110]). Г. Клифтон в статье «Старение и цикличность в “Портрете Дориана Грея” и “Послах”: эстетическая зрелость» обращает внимание на то, что далее для эпохи fin-de-siècl в целом был характерен культ юности; приводит работы У. Пейтера, А. Саймонза, М. Бирбома, обращенные к молодым людям. Ссылаясь на К. Чейз, он утверждает, что позднее викторианское общество склонялось к отождествлению себя со стареющей королевой [Clifton, p. 289]. Смыслы, связывающие представления о юности с исторической реальностью, присутствуют и в уайльдовских текстах.

В трагедии «Вера, или нигилисты» (*Vera; or, the Nihilists*, 1880) писатель представляет юного монарха Алексея Иванасьевича, стремящегося провести прогрессивные реформы. Алексей симпатизирует народу, проповедует социализм. Князь Павел Мараловский, подчеркивая, что романтическое видение действительности свойственно только молодым, отмечает: «В свое время поймет, что лучшее средство от республиканских бредней — императорская корона» [Уайльд]. Когда Алексей восходит на престол, он хочет обнародовать манифест, и, представляя эти действия, князь вновь подчеркивает его молодость (“the proclamation this young Czar intends publishing tomorrow” [Wilde, 1997, p. 394]).

Молодые мужчины-герои трагедий Уайльда готовы идти на смерть. Брат Веры Дмитрий отправлен на пожизненную каторгу (по сути, погребение заживо), потому что боролся за свободу народа. «Глупым мальчиком», слишком молодым, чтобы умереть, ласково называет Алексея Вера, но царевич отвечает, что нельзя быть слишком молодым для гибели за родину. Гвидо («Герцогиня Падуанская» / *The Duchess of Padua*, 1883) берет на себя вину своей возлюбленной Беатриче. Кровавым самоубийством окончил жизнь Молодой Сириец («Саломея» / *Salomé*, 1892). Уайльд не рисует смерть возрастных героев (например, царя Ивана, героя «Веры») наполненной высоко-го трагизма. Гибель же молодых, напротив, вызывает тяжелое потрясение, ощущение несправедливости, несчастья. В «Саломее» Нубиец заявляет: «Боги моей страны очень любят кровь. Дважды в год мы приносим им в жертву юношей и девушек: пятьдесят юношей и сто девушек. Но я боюсь, что мы никогда не даем им достаточно, потому что они очень суровы к нам» [Уайльд, 1960, с. 266], и здесь проявляется и жертвенность, и значимость

жертв молодости, и древние представления, что столь ценный дар способен защитить и уберечь от бед.

По мнению Уайльда, искусство избавляет человека от грязи повседневности, становится своеобразным руководителем и даже целителем человека: писатель говорил, что только посредством искусства человек способен постичь свое совершенство, лишь через искусство возможно «защититься от низменных опасностей, которыми полно действительное существование» [Уайльд, 1993, II, с. 298]. Внутренняя связь молодости и искусства в художественном мире Уайльда как бы подготавливает вывод о защитительной функции юности.

В. Махаффи полагает, что Уайльд любил красоту, как природную, так и культурную, но его высшее восхищение было сосредоточено на красоте природы, которую он отождествлял с молодостью и представлял чаще всего в виде цветка [Mahaffey, p. 58]. Махаффи говорит о том, что культура в его произведениях ассоциируется со зрелыми мужчинами, а природа — с молодыми женщинами (и вообще с молодыми людьми). В «зеленых», юных женщинах он ценил не интеллект, а естественность. Действительно, здесь вспоминается высказывание Уайльда в трактате «Критик как художник» (*The Critic as Artist*, 1890): «Если Природа — материя, стремящаяся стать душой, то Искусство — это душа, выражающая себя в материальном» [Уайльд, 1993, II, с. 300], однако в художественном мире Уайльда женщины играют особую, далеко не всегда привлекательную, роль. В «Упадке Лжи» писатель заявлял, что природе более всего ненавистна мысль и «близость к природе» в характеристике персонажа не является его украшением [Уайльд, 1993, II, с. 219].

С цветком же у Уайльда часто ассоциируется искусство. Как от искусства, так и от цветка практической пользы нет. Цель искусства — собственное совершенство, возможность доставлять удовольствие («Отношение костюма к живописи. Черно-белый этюд о лекции м-ра Уистлера» / *The Relation of Dress to Art. A Note in Black and White on Mr. Whistler's Lecture*, 1885) [Уайльд, 1993, II, с. 95]. Цель современного искусства — «не широта, а глубина и сила» [Уайльд, 1993, II, с. 446]; не типичное, а исключительное должно стать подлинным интересом искусства (*De profundis*, 1897). В “*De profundis*” Уайльд говорил, что искусство — истинная его страсть, «та любовь, перед которой все другие увлечения, словно болотная тина — перед красным вином, или ничтожный светляк на болоте — перед волшебным зеркалом Луны» [Уайльд, 1993, II, с. 401]. В финале “*De profundis*” о цветах он также писал как о страсти («я знаю, что и меня (ведь для меня цветы — плоть от плоти желания) ждут слезы на лепестках роз» [Уайльд, 1993, II, с. 468]), и в этом контексте бутоньерка на лацкане костюма и автора, и его героев-денди очень символична.

Персонажем, в котором сфокусированы основные качества юности, является *герой-денди*. Поскольку в наши задачи не входит подробное описание



данного образа, упомянем лишь особенности, важные для раскрытия категории *молодости*. Исследования, выявляющие специфику уайльдовского видения этого героя, содержатся, например, в монографиях О. Вайнштейн, К. Джилс, А. Образцовой [Вайнштейн, Giles, Образцова]. Один из центральных принципов писателя состоит в том, что искусство не может иметь дело с сиюминутным, и герой-денди, создающий произведение искусства из собственной жизни и внешнего облика, — не исключение. Денди во многом являются «наследниками» античной культуры, что было замечено еще Ш. Бодлером и позже Р. Бартом. Денди, как пишет Бодлер, — «человек, чье единственное ремесло — быть элегантным, во все времена резко выделяется среди других людей», и первыми в этом ряду стоят Цезарь, Катилина и Алкивиад [Бодлер, с. 304]. Феномен денди тесно связан с литературной традицией, что было проанализировано О. Вайнштейн [Вайнштейн, с. 345–346]. Одновременно с этим парадоксальным образом денди является олицетворением современности и моды, как ее непосредственного проявления, образуя неразрывное единство прошлого (традиция, культурное наследие) и настоящего (мода).

Отто Манн полагает, что после Дж. Браммелла наиболее последовательно олицетворяет собой стиль жизни денди именно Оскар Уайльд, «подчеркивая эстетическое и в своей одежде, что вступает в противоречие с нарастанием в ней элементов трезвой деловитости» [Манн]. Манн отмечает, что денди — не просто щеголь, а *культурно-аристократическая личность*, оппонировавшая обществу и масштабом своего Я, и утонченностью вкуса в области моды, «ибо только здесь он может одержать верх над этим обществом (курсив мой — О. В.)» [Манн]. Пассивная масса социума также совершенно необходима денди, поскольку, как говорил А. Камю, «денди может представить себя, лишь представая перед кем-то» [Камю, с. 157]. И денди как таковой, и денди уайльдовских произведений — законодатель мод, а мода неразрывно связана с новизной и молодостью. Таким образом, в фигуре денди внутренний культурный традиционализм переплетается с внешней ультрасовременностью.

Неразрывность дендизма, молодости и искусства обнаруживается уже в «Кентервильском привидении» (*The Canterville Ghost*, 1887), на что указано в уже упомянутой работе В. Махаффи. Призрак сэра Саймона, героя-денди, в данном произведении изображен как часть мира сверхъестественного [Valova, Shcherbakova, 2019]. В шутивно-ироничной, игровой форме Уайльд представляет привидение как художника, снова и снова выводящего кровавое пятно, которое однажды приобретает изумрудно-зеленый цвет (здесь нельзя не вспомнить и зеленую гвоздику на лацкане Уайльда, и яркость молодых весенних побегов). Помочь сэру Саймону вызывается юная Вирджиния; в момент упокоения героя появляются прекрасные цветы, еще раз подчеркивающие связь с искусством и обновлением. «Невинность, — пишет В. Махаффи, — преображает сверхъестественное, производя омоложение,

которое выражается через цветение» [Mahaffey, p. 58]. Тем самым Уайльд делает акцент на мистической природе единства юности и искусства, реализующегося в дендизме.

Молодость — это своего рода *последняя, обновленная версия человека*, а новизна всегда была важным для Уайльда качеством. Например, истиной в науке он полагал «последнюю и самую громкую сенсацию». «Ну а в искусстве, — писал он, — это последнее из пережитых нами настроений» («Критик как художник», 1890) [Уайльд, 1993, II, с. 308]. «Всякие почести отрадны для художника — и вдвойне отрадны, когда их оказывает юность. Лавровые венки вянут, когда их касаются руки старцев. Только юности принадлежит право венчать художника. В этом истинная привилегия юности — если бы только юность об этом знала» (*De profundis*, 1897) [Уайльд, 1993, II, с. 412]. К. Бексон подмечает, что героям-денди присущ элемент самолюбования, нарциссический элемент [Beckson, p. 151], но он же свойственен и моде, и молодости.

О связи молодости и моды уже в XX в. писал Р. Барт, когда, например, характеризовал *boy-look*, в котором сочетаются и женское, и мужское начала: «Он имеет смысл не столько сексуальный, сколько темпоральный; это дополнительный знак идеального возраста, имеющего все более и более важное значение в литературе Моды, — юности; в структурном плане юность выступает как сложный член оппозиции женское / мужское: она тяготеет к андрогинности; но примечательнее всего в этом новом термине, что в нем пол стирается в пользу возраста; по-видимому, таков глубинный процесс Моды — важен возраст, а не пол» [Барт, с. 291]. Приведем и наблюдения исследователя-лингвиста Е.Б. Коломейцевой (в поле ее зрения был роман Уайльда «Портрет Дориана Грея» / *The Picture of Dorian Gray*, 1890), которая называет такую характерную черту дендистской прозы как «преобладание феминности и андрогинности над маскулинностью в структуре построения текста, что выражается через излишнюю эмоциональность <...>, громоздкость распространенных сложных предложений, гиперболизированность описаний, гиперкорректность в синтаксисе, “предметность” текста» [Коломейцева, с. 30], при этом, отмечает исследователь, речь героя-денди и речь автора-нарратора практически не имеет существенных различий.

В «Портрете Дориана Грея» устами лорда Генри Уайльд говорит, что искусство, главным образом литература, воздействуя на чувства и ум, помогает раскрыть тайны жизни. Но эту функцию искусства может взять на себя человек сложной души, «который и сам представляет собой творение искусства, — ибо Жизнь, подобно поэзии, или скульптуре, или живописи, также создает свои шедевры» [Уайльд, 1993, I, с. 64–65]. Уайльд представляет своих героев-денди как произведение искусства. Р. Эллман, ссылаясь на Г. Три, приводит высказывание писателя о лорде Иллингворте, подчеркивая, что он «не имеет ничего общего с персонажами, которых мы до сих пор видели. Он не

имеет ничего общего с людьми, которые до сих пор жили. <...> Разумеется, это существо не природное. Он — порождение искусства. Если уж говорить совсем начистоту, это Я САМ» [Эллман, с. 432]. В статье Е.С. Куприяновой есть интересное наблюдение: «Для нас интерес представляет и устойчивый мотив мгновенной потери молодости/жизни при возвращении героя в реальный мир, который в различных вариантах широко представлен в мифологии кельтов» [Куприянова, с. 73]. Так, Дориан Грей мгновенно стареет и умирает, порвав свою связь с искусством. Герои-денди Уайльда — это чисто литературный тип, способный существовать только на страницах книг. А поскольку денди — произведение искусства, на них распространяется и уайльдовское представление о независимости искусства от морали, но также нужно помнить, что вульгарность и бесчеловечность не свойственны их изысканности.

Молодые персонажи-денди способствуют развитию действия. Именно им писатель доверяет увидеть забытую вещь (Сесил Грэхем замечает оставленный в доме Дарлингтона веер леди Уиндермир, Алджернон обнаруживает портсигар Джека, а вместе с ним тайную жизнь друга, лорд Горинг оказывается рядом с Мейбл, когда та замечает бриллиантовую брошь-браслет миссис Чивли), руководить ходом действия (князь Павел Мараловский («Вера»), по сути, спасает царевича Алексея и от нигилистов, и от придворных, Моранцоне («Герцогиня Падуанская»)) разжигает в Гвидо порыв к мщению, вызывает к справедливости, когда юношу хотят казнить по ложному обвинению).

Характеристику героя-денди можно дополнить рядом качеств, которые выявляют уайльдовское осмысление власти иррациональных сил, его *философию нереального* [Валова, 2012]. Денди обладают способностью к прозрению, особым духовным опытом, созерцательностью, умением ценить обыденность, непрактичностью (в большинстве случаев они высказывают равнодушие к наградам, отсутствие интереса к выстраиванию карьерной лестницы). Денди Уайльда является воплощением *философии нереального*, поскольку он наделен способностью делать верный выбор, опираясь не на логику, а на жизненный опыт, философию, интуицию. Но этот список качеств героя-денди был бы не полон, если бы в нем не была упомянута молодость.

Герой-денди неразрывно связан с молодостью и модой, всем новым и свежим, одновременно являясь интуитивным философом-иррационалистом. Нельзя не упомянуть текст ремарки, описывающей лорда Горинга: «Он во фраке, с бутоньеркой в петлице, в цилиндре и белых перчатках, на плечи накинут плащ, в руках трость в стиле Людовика XVI — не упущен ни единый атрибут современной моды. Видно, что он с ней теснейшим образом связан, сам ее создает и, таким образом, возвышается над нею. В истории человеческой мысли он первый философ, умеющий хорошо одеваться» [Уайльд, 1993, I, с. 482].

Уайльдовская категория *молодости* ярче раскрывается с помощью образа денди. Несмотря на то, что большинство героев данного типа в творчестве

писателя с точки зрения физического возраста не являются юными (исключения — Сесил Грэхем («Веер леди Уиндермир»), Алджернон Монкриф, герой «Как важно быть серьезным»), Уайльд никогда не отмечает в их портретах признаки старения. Хотя Гвидо («Герцогиня Падуанская») упрекает Моранцоне в том, что в его жилах пульс молодости бьется без всякого пыла, это представление несколько иллюзорно, поскольку именно опыт позволяет Моранцоне видеть историю Гвидо более объективно:

О, было время, при луне блуждал я.  
Я клялся жить для ласк и поцелуев,  
Я клялся, что умру, и вот не умер.  
В плохих стихах я пел любовь — о, плохо! —  
Но все ж как все влюбленные. Изведал  
Я боль разлуки и разгула буйство...  
В конце концов мы — звери, а любовь  
Под громким именем — простая страсть. [Уайльд, 1960, с. 68].

Опыт — исконное свойство героев денди. Например, на замечание Дарлингтона Сесил Грэхем парирует: «Годы здесь ни при чем. Опыт — это интуитивное понимание жизни. У меня оно есть» [Уайльд, 1993, I, с. 374]. Опыт, который иные персонажи могут смешивать с циничностью, не зашоривает взгляд героев-денди, их речи всегда остроумны, афористичны, идеи свежи. «Парадоксальность работает на образ денди и является одним из его проявлений. Еще в начале XIX в. красавцы того времени ввели в моду короткие и точные силлогизмы. Они являются их отличительной чертой, так как это явление составляет целое искусство владения острыми и витиеватыми выражениями, повторить которые невозможно. Они могут превращаться лишь в своеобразную сплетню, претворяющуюся затем в легенду» [Азеева, Салимова, с. 192]. Именно этим персонажам свойственны интуитивные прозрения, благодаря которым они принимают верные решения. В их образах просматривается кажущиеся легкомысленность, неорганизованность, непрактичность, свойственные молодости.

В драматургии Уайльда, для которой характерно любование молодостью, можно выделить ряд свойств, присущих юности. В трагедиях, в образах царевича Алексея («Вера»), Гвидо («Герцогиня Падуанская»), молодого Сирийца («Саломея») очевидны, как уже говорилось выше, склонность к жертвенности, отсутствие страха потерять жизнь и, напротив, желание ее отдать. Героям-денди чужды пафос и романтизм трагедийных героев.

Как и в действительности, Уайльд показывает социальную среду, где широкое распространение получают идеи нигилистов — студенчество. Таков путь Дмитрия, брата Веры. Студенты верят словам, поддаются под влияние пропагандистов. Дмитрий объясняет причины заинтересованности работой

этого течения тем, что однажды он услышал речи о свободе и стал заодно с ее защитниками: “I heard men talk of Liberty one night in a café. I had never heard the word before. It seemed to be a new god they spoke of. I joined them”<sup>1</sup> [Wilde, 1997, p. 368].

В комедиях молодость представлена более разнообразно. На наш взгляд, интересно, что герои-денди культивируют молодость, не стесняются давать себе самохарактеристику как молодому человеку, в отличие от остальных персонажей, которым этот эпитет (*young*) дают другие. О своем нежелании стариться говорит Иллингворт, свою молодость отчасти выпячивают Сесил Грэхем, Алджернон, лорд Горинг. «Сравнительно молодым человеком» леди Ханстенон называет Иллингворта, младшего сына в семье сэра Томаса Харфорда («Женщина, не стоящая внимания»). «Подходящим молодым человеком» (леди Бэкнелл) «сравнительно молодым человеком» (мисс Призм) называют Джона Уординга («Как важно быть серьезным»). Но Уординг постоянно подчеркивает, что Алджернон юн: “Why such reckless extravagance in one so *young*” [Wilde, 1997, p. 668], “My dear *young friend*” [Wilde, 1997, p. 673], “You *young scoundrel*, Algy” [Wilde, 1997, p. 692]. Он выдумывает младшего брата Эрнеста [Уайльд, 1993, I, с. 394], «несчастливым младшим братом» называют Эрнеста-Алджернона мисс Призм, Чезюбл и Сесили. И именно Алджернон в комедии выполняет функции героя-денди.

Р. Джордан говорит, что все молодые люди в пьесе «Как важно быть серьезным» очень изящные, изысканные и умные взрослые, но многое в их поведении имеет аромат детства. Например, «маленькая» Сесили не любит школу, экономика и немецкий вызывают у нее отвращение, она нетерпелива, как ребенок, этим Джордан объясняет ее дневниковые записи. Большинство ссор в пьесе — не более чем детские размолвки или детская раздражительность [Jordan, p. 108]. Вообще, дети не только являются героями сказок Уайльда, но их образы служат своего рода «проверкой» мнений, убеждений персонажа, помогают точнее охарактеризовать его, лучше проследить процесс нравственного изменения. Например, Великан-эгоист из одноименной сказки (*The Selfish Giant*, 1888) сначала запрещает детям появляться в своем саду, но поведение его меняется вместе с переменами в его душе; можно сравнить отношение к детям Счастливого принца, Учителя Математики и Полицейского (сказка «Счастливый принц» / *The Happy Prince*, 1888).

В.А. Луков прослеживает формирование образа молодого человека в литературном процессе и знаковым этапом называет творчество У. Шекспира. В трагедии «Ромео и Джульетта» (*Romeo and Juliet*, 1597) он «с изумительной глубиной раскрывает психологию юности, импульсивность решений,

<sup>1</sup>«Однажды вечером в кафе я слышал, как мужчины говорили о Свободе. Прежде я никогда не слышал этого слова. Казалось, они говорили о новом боге. Я присоединился к ним».

категоричность взглядов. Он показывает, что молодые люди в своем поведении, образе мыслей и жизни принципиально отличаются от людей старшего поколения» [Луков, с. 143]. В этом Уайльд отчасти следует за английским бардом. Его молодые герои готовы к авантюрам и смелым поступкам, но они совершают ошибки, которые в художественном мире писателя не носят фатального характера. Например, Вера украла воззвание у секретаря князя Мараловского, «молодого дурачка» (*young fool*) («Вера, или нигилисты»), Роберт Чилтерн продал секрет государственной важности («Идеальный муж»), мисс Призм потеряла саквояж с ребенком («Как важно быть серьезным»). Мисс Призм считает лучшими днями жизни дни своей юности, хотя в ее памяти всплывают эпизоды типа «царапины, полученной при катастрофе с omnibusом» [Уайльд, 1993, I, с. 436]. Безупречных людей писатель считал «пресными», недолюбливал: «Хорошие люди, поскольку они принадлежат к числу обыкновенных и, следовательно, банальных, для искусства неинтересны» [Уайльд, 1994, с. 49]. «Плохие» молодые герои будят воображение и являются привлекательными как для автора, так и для читателя.

Молодые люди прямолинейны (Леди Брэкнелл озвучивает такой признак молодости, как прямота, отсутствие метаний: «Нерешительность — это признак душевного упадка у молодых и физического угасания у пожилых» [Уайльд, 1993, I, с. 429]), склонны к игре (Джек и Алджернон в роли Эрнеста).

Молодость — это еще и перспективы брачного возраста. В эссе «Евангелие от Уолта Уитмена» (*The Gospel According to Wolt Whitman*, 1889) писатель говорит, что «брачный зов» дает дыхание всему циклу «Листья травы». Этот цикл — «неприкрытый гимн Полу, Влюбленности и даже Животному началу, хотя здесь кроется нечто большее, несводимое только к этим словам» [Уайльд, 1993, II, с. 194]. Уайльд отметит здесь величайшую силу любви. Перипетии любви — это не только один из древнейших литературных сюжетов, в художественном мире Уайльда это двигатель жизни, и очень характерно, что появляются они именно в юности. В контексте сказанного позволим себе не согласиться с мнением Р. Джордана, полагающего, что, указывая на «ребячливость» ряда своих персонажей, Уайльд «расширяет» культ молодости [Jordan, p. 108].

Бурные страсти представлены в трагедиях: Вера покончила с собой, чтобы сохранить жизнь возлюбленного, любовь Гвидо и Беатриче привела к гибели обоих, самоубийством окончилась любовь молодого Сирийца, казнь — страсть Саломеи. Персонажи более взрослые не лишают себя жизни из-за любви, да и в целом возрастные герои Уайльда довольно скучны: это прагматики, жаждущие выгоды и материальных благ, морализаторы, зачастую препятствующие проявлениям юности. Пожилых автор осуждает за то, что они не способны к подлинному развитию, не умеют, подобно молодым, легко приспосабливаться ко всему новому, вследствие чего неинтересны.

Конечно, не все персонажи, названные молодыми, обладают юностью в лучшем смысле этого слова, но интерес к противоположному полу свойственен большинству. Например, в комедии «Веер леди Уиндермир» есть эпизодический персонаж мистер Хоппер, которого Дамби и Сесил Грэхем считают человеком с невозможными манерами. Главное, чем отметился этот молодой богатый австралиец, — предложение, сделанное Агате Бервик, чьи «умные речи» исчерпываются словами «Да, мама». Показателен образ слуги Лейна («Как важно быть серьезным») брак которого был заключен в результате «недоразумения», «возникшего между ним и одной молодой особой» [Уайльд, 1993, I, с. 390]. Перспективы молодости «не читаются» и в образе Джеральда Арбетнота («Женщина, не стоящая внимания» / *A Woman of no Importance*, 1893), планирующего уехать в Америку вместе с матерью и невестой.

Юность неразрывно связана и с бессмертием, поскольку перспектива открывающейся жизни затмевает мысль о конечности бытия. Что касается героев уайльдовских трагедий, то сила их страсти уже сделала их легендой, и здесь имеет смысл говорить о бессмертии в дионисийском аспекте, «это максимально насыщенное эмоциями ощущение момента, его пределами считаются экстатическая страсть и острое предсмертное страдание» [Карасик, с. 157]. Связь молодости и бессмертия особенно отчетливо видна в образах героев-денди: будучи произведением искусства они обеспечили себе «бессмертие в аполлоническом аспекте», это бессмертие обусловлено их «божественным спокойствием, мудростью и гармонией» [Карасик, с. 157].

В пьесах намечается характерная для Уайльда тема непорочности юности, когда чистота души находится в союзе с красотой тела. Каждому жизнь готовит свои инициации, пройдя через которые душа и тело утрачивают гармонию единения. Молодость в этом отношении совершенно уникальна. «Художник всегда ищет те проявления жизни, в которых душа и тело едины и неотделимы друг от друга; в которых внешнее является выражением внутреннего; в которых форма раскрывает суть, — писал Уайльд в “*De profundis*”. — Существует немало таких проявлений жизни: юность и все искусства, посвященные юности <...>» [Уайльд, 1993, II, с. 428]. Чуть ниже Уайльд говорит об истине в искусстве: «Истина в искусстве — это единство предмета с самим собою; внешнее, ставшее выражением внутреннего; душа, получившая воплощение; тело, исполненное духа» [Уайльд, 1993, II, с. 428]. Так, в одном из последних своих значительных текстов Уайльд формулирует понимание значения юности и ее генетическую связь с искусством.

Г. Клифтон пишет, что в романе «Портрет Дориана Грея» юность героя концентрирует в себе исторические перспективы, диалектическое единение будущего и мгновения с его богатым потенциалом, он проводит параллели с эссе Уайльда начала 1890-х гг., где «описания современного периода переплетаются с почти мессианской риторикой о надвигающемся будущем чело-

веческих возможностей» [Clifton, p. 291]. Заряд молодости, считает исследователь, вызывает образ исторического времени как прогресса, что усложняет поиск признаков упадка общества, краха национального здоровья [Clifton, p. 292].

В свете вышесказанного не вызывает сомнения, что в творчестве Уайльда *молодость* имеет категориальное значение для его *философии нереального*. В ней обретают единство основополагающие для писателя понятия, связанные с *возвышенным*: *искусство, истина, любовь, красота, непорочность, обновление, бессмертие*. Зрелость утрачивает силу и яркость эротического влечения, интерес к игровому началу, не приносит модные тенденции, не готова к бесстрашию, подозрительна к новизне, вместо интуитивного понимания жизни старости свойственны логические выводы; в ней нет подлинной жизни. Действительно, зрелость, ассоциирующаяся в творчестве Уайльда с утратой красоты, рассудочностью, становится источником разрушения основ цивилизации (в трагедиях) и личных драм (в комедиях). Магия юности меняет, обновляет привычную жизнь, властвует над судьбами отдельной личности и человечества в целом. Молодость — константа художественного мира автора, эта категория помогает более полно раскрывать его видение закономерностей бытия.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. Уайльд О. Вера, или нигилисты. URL: [www.thinkaloud.ru](http://www.thinkaloud.ru) > translations > lan-vera (дата обращения: 03.12.2020).
2. Уайльд О. Из эпистолярного наследия: письма в газеты (1890–1894) // Диапазон. 1994. № 2. С. 111–128.
3. Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 1. 559 с.
4. Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 2. 543 с.
5. Уайльд О. Письма. М.: Аграф, 1997. 416 с.
6. Уайльд О. Пьесы. М.: Искусство, 1960. 516 с.
7. Wilde, O. Collected Works of Oscar Wilde. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays including De Profundis. L.: Wordsworth Edition Limited, 1997. 1098 p.
8. Wilde, O. The Complete Letters of Oscar Wilde, ed. by Merlin Holland and Rupert Hart Davis. L., 1988. 1270 p.

### Исследования

1. Азеева И.В., Салимова Л.Ф. Дендизм в драматургии Оскара Уайльда // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 4. С. 189–194.



2. *Барт П.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
3. *Бодлер Ш.* Поэт современной жизни // Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 283–315.
4. *Вайнштейн О.Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 640 с.
5. *Валова О.М.* «Философия дендизма» в комедиях Оскара Уайльда // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. № 2–2. С. 161–165.
6. *Валова О.М.* Эстетико-философская проблематика драматургии Оскара Уайльда. Киров: Радуга, 2013. 246 с.
7. *Камю А.* Мятежные денди // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
8. *Карасик В.И.* Сюжетный мотив «бессмертие»: нарративное измерение концепта // Сибирский филологический журнал. 2017. № 4. С. 149–162.
9. *Коломейцева Е.Б.* Денди в литературе: опыт анализа языка литературы о денди // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12. № 1. С. 24–33.
10. *Куприянова Е.С.* Мифологема «вечной юности» и роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2009. № 51. С. 70–73.
11. *Луков В.А.* Молодой герой в литературе // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 1. С. 141–147.
12. *Манн О.* Дендизм как консервативная форма жизни. URL: [http://www.metakultura.ru/vgora/kulturool/ot\\_mann.htm](http://www.metakultura.ru/vgora/kulturool/ot_mann.htm) (дата обращения: 10.02.2021).
13. *Образцова А. Г.* Волшебник или шут? (Театр Оскара Уайльда). СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 358 с.
14. *Холланд М.* Ирландский павлин и багровый маркиз. Подлинные материалы суда над Оскаром Уайльдом. М.: ООО «ЛГБТ Медиа Паблишинг», 2006. 183 с.
15. *Элман Р.* Оскар Уайльд: Биография. М.: Независимая газета, 2000. 688 с.
16. *Beckson K.* Narcissistic Reflections in a Wilde Mirror // Modern Drama. 1994. Vol. 37. № 1. P. 148–155.
17. *Clifton G.* Aging and Periodicity in The Picture of Dorian Gray and The Ambassadors: An Aesthetic Adulthood // English Literature in Transition, 1880–1920. 2016. Vol. 59. Issue 3. P. 283–302.
18. *Disraeli B.* Coningsby: or, the new generation. Copyright edition. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1844. 442 p.
19. *Giles C.* The Artist, the Devil and the Dandy: Decadent Themes in the Works of J. K. Huysmans and Oscar Wilde. București: Editura Universității din București, 2008. 305 p.
20. *Jordan R.J.* Satire and Fantasy in Wilde's "The Importance of Being Earnest" // Ariel. 1970. Vol. 1. № 4. P. 101–109.
21. *Knox M.* Oscar Wilde: A long and Lovely Suicide. L., N.Y.: Yale University Press, 1994. 185 p.

22. *Mahaffey V.* States of Desire: Wilde, Yeats, Joyce and the Irish Experiment. N.Y., Oxford: Oxford University Press, 1998. 276 p.
23. *Mikhail E.H.* Self-Revelation in An Ideal Husband // Modern Drama. 1968. Vol. 11. № 3. P. 180–187.
24. *Valova O.M., Shcherbakova T.V.* Synthesis of Philosophy and Art in O. Wilde's Gothic Story *The Canterville Ghost* // Philological Class. 2019. № 2 (56). P. 186–192.

## YOUTH AS A CATEGORY OF WILDE'S PHILOSOPHY OF THE UNREAL

© 2023. Olga M. Valova

**Abstract:** The article gives reasons for considering youth as a category of Wilde's *philosophy of the unreal*. In Wilde's art world the motif of youth appears in the early works, the writer gives preference to youth rather than maturity and old age, central characters of his plays are in the vast majority young people. The greatness of his tragedies in many respects is caused by the death of young characters. Youth is interesting to Wilde by its strong internal energy, and its commitment to adventure, to play, its erotic appeal, the prospect of self-realization, creative energy, a close relationship with art. The properties of youth are most fully reflected in the images of dandy heroes, genetically related to the ancient culture. Dandy characters as works of art rise above reality, they are philosophers and contemplatives, but Wilde also shows them as arbiters of fashion, which in its essence is always a sign of modernity. The article also examines the images of young characters who are not the "dandy" type. They are distinguished by a tendency to romanticize, straightforwardness, a sacrificial beginning (in tragedies); life mistakes, the ability to play (in comedies). Singling out the category of youth is possible due to its connection with the writer's ideas about the immortality of art, the unity of beauty of the mind and body, the ability to fully describe Wilde's philosophy of the unreal.

**Keywords:** O. Wilde, philosophy of the unreal, youth, art, dandy character, fashion.

**Information about the author:** Olga M. Valova, DSc in Philology, Associate Professor, Vyatka State University, Moskovskaya 36, 610000 Kirov, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7987-5317>

E-mail: [usr09478@vyatsu.ru](mailto:usr09478@vyatsu.ru)

**For citation:** Valova, O.M. "Youth as a Category of Wilde's *Philosophy of the Unreal*". *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

REFERENCES

1. Azeeva, I.V., Salimova, L.F. “Dendizm v dramaturgii Oskara Uail’da” [“Dandyism in the Drama of Oscar Wilde”]. *Verkhnevolzhskii filologicheskii vestnik*, no. 4, 2016, pp. 189–194. (In Russ.)
2. Bart, R. *Sistema Mody. Stat’i po semiotike kul’ury* [Fashion System. Articles on the Semiotics of Culture], trans. from French, introd. and comp. by S.N. Zenkin. Moscow, Izdatel’stvo im. Sabashnikovoykh Publ., 2003. 512 p. (In Russ.)
3. Bodler, Sh. “Poet sovremennoi zhizni” [“Poet of Modern Life”]. *Ob iskusstve* [About Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, pp. 283–315. (In Russ.)
4. Vainshtein, O.B. *Dendi: moda, literatura, stil’ zhizni* [Dandy: Fashion, Literature, Lifestyle]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 640 p. (In Russ.)
5. Valova, O.M. “Filosofia dendizma v komediiakh Oskara Uail’da” [“The Philosophy of Dendism’ in Wilde’s Comedies”]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta*, no. 2–2, 2012, pp. 161–165. (In Russ.)
6. Valova, O.M. *Estetiko-filosofskaia problematika dramaturgii Oskara Uail’da* [Aesthetic and Philosophical Problems of Oscar Wilde’s Drama]. Kirov, Izdatel’stvo Raduga Publ., 2013. 246 p. (In Russ.)
7. Kamiu, A. “Miatezhnye dendi” [“Rebellious Dandy”]. *Buntuiushchii chelovek. Filosofii. Politika. Iskusstvo* [A Rebellious Man. Philosophy. Politics. Art]. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 415 p. (In Russ.)
8. Karasik, V.I. “Siuzhetnyi motiv ‘bessmertie’: narrativnoe izmerenie kontsepta” [“Plot Motif ‘Immortality’: the Narrative Dimension of the Concept”]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 4, 2017, pp. 149–162. (In Russ.)
9. Kolomeitseva, E.B. “Dendi v literature: opyt analiza iazyka literatury o dendi” [“Dandy in the Literature: the Experience of Analyzing the Language of the Literature on Dandy”]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiya*, vol. 12, no. 1, 2020, pp. 24–33. (In Russ.)
10. Kupriianova, E.S. “Mifologema ‘vechnoi iunosti’ i roman O. Uail’da ‘Portret Dorian Greia’.” [Mythologem ‘Eternal Youth’ and Oscar Wilde’s Novel *The Picture of Dorian Gray*”]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta im. Iaroslava Mudrogo*, no. 51, 2009, pp. 70–73. (In Russ.)
11. Lukov, V.A. “Molodoi geroi v literature” [“The Young Hero in Literature”]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 1, 2005, pp. 141–147. (In Russ.)
12. Mann, O. “Dendizm kak konservativnaia forma zhizni” [“Dandyism as a Conservative Form of Life”]. Available at [http://www.metakultura.ru/vgora/kulturolo/ot\\_mann.htm](http://www.metakultura.ru/vgora/kulturolo/ot_mann.htm) (Accessed 10 February 2021). (In Russ.)
13. Obraztsova, A.G. Volshebnyk ili shut? (*Teatr Oskara Uail’da*) [A Magician or Jester? (*Theatre by Oscar Wilde*)]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001. 358 p. (In Russ.)
14. Kholand, M. *Irlandskii pavlin i bagrovyi markiz. Podlinnye materialy suda nad Oskarom Uail’dom*. [Irish Peacock and Purple Ownings. Authentic Materials of Oscar Wilde Trial]. Moscow, LGBT Media Publ., 2006. 183 p. (In Russ.)

15. Ellman, R. *Oskar Uail'd: Biografia*. [*Oscar Wilde: A Biography*]. Moscow, Nezavisimaia gazeta Publ., 2000. 688 p. (In Russ.)
16. Beckson, Karl. "Narcissistic Reflections in a Wilde Mirror". *Modern Drama*, vol. 37, no. 1, 1994, pp. 148–155. (In English)
17. Clifton, Glenn. "Aging and Periodicity in *The Picture of Dorian Gray* and *The Ambassadors*: An Aesthetic Adulthood". *English Literature in Transition, 1880–1920*, vol. 59, issue 3, 2016, pp. 283–302. (In English)
18. Disraeli, Benjamin. *Coningsby: or, the new generation*, copyright edition. Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1844. 442 p. (In English)
19. Giles, Christa. *The artist, the Devil and the Dandy: Decadent Themes in the Works of J. K. Huysmans and Oscar Wilde*. București, Editura Universității din București, 2008. 305 p. (In English)
20. Jordan, Robert "Satire and Fantasy in Wilde's *The Importance of Being Earnest*." *Ariel*, no. 4, 1970, Vol. 1, pp. 101–109. (In Engl.)
21. Knox, Melissa. *Oscar Wilde: A Long and Lovely Suicide*. London, New York: Yale University Press, 1994. 185 p. (In English)
22. Mahaffey, Vicki. *States of Desire: Wilde, Yeats, Joyce and the Irish Experiment*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 276 p. (In English)
23. Mikhail, Edward. "Self-Revelation in *An Ideal Husband*." *Modern Drama*, vol. 11, no. 3, 1968, pp. 180–187. (In English)
24. Valova, Olga, Shcherbakova, Tatyana. "Synthesis of Philosophy and Art in O. Wilde's Gothic Story *The Canterville Ghost*." *Philological Class*, no. 2 (56), 2019, pp. 186–192. (In English)



## ОСКАР УАЙЛЬД И МАРСЕЛЬ ПРУСТ: ОТ АУДИАЛЬНОГО ВООБРАЖЕНИЯ К СИНЕСТЕЗИИ

© 2023 г. Е.М. Белавина

**Аннотация:** Музыка и слуховое восприятие играли важную роль в жизни Оскара Уайльда и Марселя Пруста, оба писателя были особенно чувствительны к человеческой речи, звучанию голоса. Их единственная встреча в Париже не стала началом дружбы или переписки, но не прошла бесследно: Оскар Уайльд стал один из прототипов барона Шарлюса в романе «В Поисках утраченного времени». И Уайльд, и Пруст восхищались писателем и художником Джоном Рёскином, в особенности его голосом. Оба начинают с публикации стихотворных произведений, в которых работа аудиального воображения наиболее заметна. Эволюция аудиального воображения обоих авторов рассматривается в статье с точки зрения стратегий построения образов, задействующих различные каналы восприятия, в частности, аудиальный. Механизмы языка продолжают действовать в аудиальном воображении, именно здесь ритмическое и акустическое (физиологическое) соприкасаются с семантикой. Для прозы Уайльда характерно сочетание образов различных модальностей восприятия (аудиальной, визуальной, кинестетической). Пруст создает образы на стыке модальностей (техника перекодировки чувственного опыта), нарушает привычную сочетаемость, сочиняет словосочетания, построенные на синестезии.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, М. Пруст, модернизм, аудиальное воображение, воспоминание, синестезия.

**Информация об авторе:** Екатерина Михайловна Белавина — кандидат филологических наук, доцент кафедры французского языкознания филологического факультета, Московский Государственный университет имени М.В. Ломоносова, д. 1, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4038-7815>

E-mail: [kat-belavina@yandex.ru](mailto:kat-belavina@yandex.ru)

**Для цитирования:** Белавина Е.М. Оскар Уайльд и Марсель Пруст: от аудиального воображения к синестезии // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

Столь непохожие друг на друга в своем творчестве, родившиеся по разные стороны Ла-Манша, Оскар Уайльд (*Oscar Wilde*, 1854–1900) и Марсель Пруст (*Marcel Proust*, 1871–1922) были современниками, с разницей почти в целое поколение. Наделенные уточненным вкусом эстеты, высказывания которых разошлись афоризмами по всему миру, почти слово в слово вторили друг другу в том, что касается музыки: «Мое утешение в музыке»<sup>1</sup> [Proust, 1984, p. 110] и «Музыка приводит душу в гармонию со всем сущим»<sup>2</sup> [Wilde O. *The Critic As Artist*, p. 4].

Встреча Марселя Пруста с Оскаром Уайльдом, произошедшая в 1891 г. в парижской гостиной, на бульваре Мальзерб, не стала началом дружбы или какого-либо общения двух великих писателей, ключевых фигур европейского модернизма. «Тем не менее они исполнили короткое танцевальное движение — два шага вперед и три шага назад — перед тем, как разойтись в разные стороны, сухо и холодно поприветствовав друг друга»<sup>3</sup> [Guérin, p. 1]. Двадцатилетний «Пруст до Пруста», как охарактеризовал его Бернард де Фаллуа<sup>4</sup> (*Bernard de Fallois*), на тот момент еще ничего не опубликовал, только в тайне делал наброски нескольких новелл<sup>5</sup>.

“Comme c’est laid chez vous!”<sup>6</sup> («Как же у вас мерзко!») — незаслуженная провокационная реплика, небрежно брошенная Уайльдом в тот день

<sup>1</sup> “Ma consolation est dans la musique”.

<sup>2</sup> “Music brings the soul into harmony with all that exists”.

<sup>3</sup> “En 1891, dans les salons parisiens, Oscar Wilde et Marcel Proust se sont croisés, aperçus, et irrémédiablement manqués. Ils avaient pourtant esquissé un bref mouvement de danse – deux pas en avant et trois pas en arrière — avant de se séparer sur un simple salut sec et froid. L’éléphantique Oscar avait écrasé les pieds délicats du petit Marcel en investissant les malheureux parents Proust coincés au fond de leur salon du boulevard Malesherbes auxquels il lança cette apostrophe incongrue “Comme c’est laid chez vous !” avant de s’enfuir comme un voleur sans honorer le déjeuner auquel Marcel l’avait convié. Proust, vexé, reprendra d’ailleurs cette remarque cavalière dans *La Prisonnière* en la plaçant dans la bouche du baron de Charlus”.

<sup>4</sup> Бернар Фалуа подготовил к печати и издал в 1952 г. роман Пруста «Жан Сантей».

<sup>5</sup> С этими новеллами французский читатель смог познакомиться только в 2019 г. Новеллы были подготовлены к печати и прокомментированы французским историком литературы, профессором Страсбургского университета Люком Фресом [Proust, 2019]. Перевод на русский язык издан два года спустя [Пруст, 2021].

<sup>6</sup> “Mais si j’avais mené la vie de collectionneur que me conseillait Swann (que me reprochait de ne pas connaître M. de Charlus, quand, avec un mélange d’esprit, d’insolence et de goût, il me disait: “Comme c’est laid chez vous!”), quelles statues, quels tableaux longuement poursuivis, enfin possédés, ou même, à tout mettre au mieux, contemplés avec désintéressement, m’eussent comme la petite blessure qui se cicatrisait assez vite, mais que la maladresse inconsciente d’Albertine, des indifférents, ou de mes propres pensées, ne tardait pas à rouvrir — donné accès hors de soimême, sur ce chemin de communication privé, mais qui donne sur la grande route où passe ce que nous ne connaissons que du jour où nous en avons souffert, la vie des autres. [Proust, 1923, v. 2, p. 233]”.

в сторону родителей Марсея, не прошла бесследно: эти слова начинающий писатель запомнит, чтобы позднее в своем знаменитом романе вложить их в уста барона де Шарлюса [Jean-Yves Tardié, p. 287]<sup>7</sup>.

Биографии Уайльда и Пруста включают в себя множество сходных моментов<sup>8</sup>. Вращаясь в буржуазной интеллектуальной среде, они оба заполняли салонные альбомы опросники (только «анкета Пруста» стала впоследствии именем нарицательным, обозначающим именно тот ряд вопросов, на которые ответил писатель в 1890 г., прославив эту модную салонную традицию викторианской эпохи), оба выступали в качестве критиков, авторов заметок и эссе. Есть совпадения чисто биографические, не имеющие прямого отношения к литературе: у каждого из них было особенное отношение к матери; отец Пруста — врач-эпидемиолог, отец Уайльда — отоларинголог и офтальмолог, то есть уважаемые и известные медики.

Нет прямых указаний на то, что Пруст читал самый знаменитый роман английского эстета «Портрет Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1890), но известно, что судьба Уайльда глубоко потрясла Пруста. Известно, что он читал «Балладу Редингской тюрьмы» (*The Ballad of Reading Gaol*, 1898). По поводу строки “Yet each man kills the thing he loves” («Каждый человек убивает то, что любит») Пруст замечает в письме к писателю Анри Бордо (1870–1963)<sup>9</sup>: «Это слово Уайльда, еще не зная его, я записал слово в слово и написал к ней подробный комментарий на странице, которую я Вам пошлю, если Вы ее не знаете» [цит. по Mac Garry, p. 45].

Значительное влияние на обоих писателей оказал Джон Рёскин (*John Ruskin*, 1819–1900)<sup>10</sup>, английский художник, писатель, философ, одна из клю-

<sup>7</sup> «Но если бы я вел жизнь коллекционера, как мне советовал Сван (а г. де Шарлюс упрекал меня за то, что я этого не делал, говоря мне со смесью остроумия, дерзости и вкуса “Как же у вас мерзко!”), какие статуи, какие картины, долго разыскиваемые и наконец приобретенные или даже, предположим наилучшее, бескорыстно созерцаемые дали бы мне, как эта небольшая рана, довольно быстро заживавшая, но постоянно растравляемая неосторожными движениями Альбертины, а также равнодушных ко мне людей или моих собственных мыслей, — дали бы мне выйти за пределы моего “я” на узенькую тропинку, соединявшую меня с Альбертиной, но в то же время выведившую на большую дорогу, по которой движется жизнь других людей ...» (Перевод А. Франковского) [Пруст. 2021, т. 2, с. 728]

<sup>8</sup> Из биографий и переписки очевидно, что они виделись несколько раз в 1891 и 1894 гг. Оба были вхожи салоны Г-жи Штраус (Стросс) и Г-жи Беньер [Mac Garry, p. 45]

<sup>9</sup> “Ce mot de Wilde, sans le connaître encore, je l’avais écrit textuellement et l’avais longuement commenté en une page que je vous enverrai, si vous ne la connaissez pas” (цит. по: [Mac Garry, p. 45]).

<sup>10</sup> Влияние Дж. Рёскина на Уайльда и Пруста становилось объектом исследований для каждого писателя в отдельности, оно затрагивает и отношение к природе, к религии, к красоте: [Арутюнян Э.Б., Руберт И.Б.], [Ковригина]. Галина Субботина, исследовательница творчества и биографии Пруста, посвящает ему главу «Под сенью Джона Рёскина» [Субботина, с. 174–211].

чевых фигур искусства викторианской эпохи. Оскар открыл его для себя во время учебы в Оксфорде. Особенно его увлекали лекции по эстетике Джона Рёскина. В письме к учителю Уайльда заметно, как важен для него голос говорящего: «В Вас есть что-то от пророка, от священника, от поэта; к тому же боги наделили Вас таким красноречием, каким не наделили никого другого, и Ваши слова, исполненные пламенной страсти и чудесной музыки, заставляли глухих среди нас услышать и слепых — прозреть» (цит. по: [Guérin, p. 4]).

Марсель Пруст пишет не ему, а о нем уже после его смерти, описывая свои впечатления от чтения: «Я чувствую, насколько смерть ничего не значит, видя, с какою силою живет этот умерший, как я восхищаюсь им, слушаю его, стараюсь понять его и повиноваться ему больше, чем многим живым» [Пруст<sup>11</sup>] (курсив мой. — Е.Б.). Хотя вживую Прусту не довелось услышать выступления Рёскина, голос английского мыслителя представляется ему звучащим со страниц. Аудиальное воображение, работающее со слуховыми впечатлениями, необходимо не только композиторам и музыкантам, им наделены и исполнители, и их слушатели. Аудиальное воображение обрабатывает звуковые импульсы, оно развито и у поэтов, и у прозаиков, оно ориентирует слово художественного произведения по своим силовым линиям.

Этот чуткий внутренний слух проявился в том, что оба писателя начинали свой литературный путь со стихотворных произведений.

Первая поэма Уайльда «Равенна» (*Ravenna*, 1878), написанная по впечатлениям от путешествия в древний итальянский город, была отмечена в Оксфорде престижной Ньюдингейтской премией (ежегодный конкурс поэм, проводящийся с XVIII в. Не допускается драматическая форма, ограничение не более 300 строк). Ту же премию в 1839 г. получил и Джон Рёскин.

Воспоминания, описанные в поэме, визуальны и многоцветны (“fields made golden with the flower of March”, “The Thames nocturne of blue and gold”, “A barge with ochre-coloured hay, The yellow fog came creeping down” etc.). Можно заметить, как отводя каждому весеннему цветку отдельную строку, Уайльд использует легкие аллитерации, на звуковом уровне привлекая внимание к визуальным образам:

And fair the *violet*’s gentle drooping head,  
The *primrose*, *pale* for love uncomforted,  
The *rose* that burgeons on the climbing  
briar,  
The crocus-bed, (that seems a moon of  
fire

Фиалка излучает нежный цвет,  
И от любви бледнеет первоцвет;  
И роза распускает свой бутон,  
И вереск отдает ей свой поклон;  
И крокус ждет луну среди  
ветвей:

<sup>11</sup> “Je sens combien c’est peu de chose que la mort en voyant comme vit avec force ce mort-là, comme je l’admire, l’écoute, cherche à le comprendre et lui obéir plus qu’à bien des vivants” [цит. по Guérin, p. 4].



<p>Round-girdled with a <i>purple</i> marriage-ring);          And all the flowers of our English Spring,          Fond snowdrops, and the <i>bright-starred</i> daffodil.</p> <p style="text-align: right;">[Wilde “Ravenna”]</p>	<p>Он обручального кольца алей;          В венке весны английской          всласть сплелись          Подснежник белоснежный          и нарцисс.</p> <p style="text-align: right;">(пер. А. Голова),          [Уайльд 2008, с. 1247]</p>
--	---

Многие великие прозаики проходят через стихотворную стадию становления творческого метода (например, А. Дюма, Г. де Мопассан, а также И. Бунин, И. Тургенев, В. Набоков). Стихотворения Марселя Пруста тоже можно рассматривать как этап формирования его творческой манеры.

«Утехи и дни» (*Les Plaisirs et les Jours*, 1896) Пруста были приняты публикой неоднозначно. Сборник стихотворений и новелл, к которому написал предисловие Анатолий Франс, оформила рисунками Мадлен Лемер, названная «императрицей роз», художница прекрасной эпохи, хозяйка салона на улице Монсо в Париже. С критиком Жаном Лорреном, позволившем себе в публикации замечания, касавшиеся не содержания, но личных отношений автора, Пруст, защищая честь тех, кто помог ему выпустить книгу, стрелялся на дуэли. Но репутация несерьезного автора-дилетанта, использующего связи, чтобы делать дорогие издания, некоторое время мешала Прусту. Для истории литературы этот литературный дебют важен не только с точки зрения выбора художников и композиторов для стихотворных портретов, то есть свидетельство о вкусах начинающего автора, но и как интересная работа с образами визуальной и аудиальной модальности:

<p style="text-align: center;"><b>Antoine Watteau</b></p> <p>Crépuscule grimant les arbres et les faces,          Avec son manteau bleu, sous son masque incertain ;          Poussière de baisers autour des bouches lasses...          Le vague devient tendre, et le tout près, lointain.          La mascarade, autre lointain mélancolique</p>	<p style="text-align: center;"><b>Антуан Ватто</b></p> <p>Под гримом сумерек бледнеют липы,          лица,          Прохлады синий плащ спустился до земли;          Пыль поцелуев у дрожащих уст клубится...          Льнет к туфелькам прилив, все в дымке как вдали.          Печаль иль маскарад, что сводит в парке пары,</p>
---	--

<p>Fait le geste d'aimer plus faux, triste et charmant. Caprice de poète — ou prudence d'amant, L'amour ayant besoin d'être orné savamment — Voici barques, goûters, silences et musique.</p> <p>[Пруст, 2001, р. 20]</p>	<p>Безумье, нежность, грусть? — но маска смотрит вниз, Причуда любящих, поэта ли каприз— Любовь как в домино укутанная в бриз, Парк, лодки, тишина и перебор гитары.</p> <p>[Французская поэзия в переводах Н. Стрижевской, с. 291]</p>
---	---

В стихотворении «Антуан Ватто» (*Antoine Watteau*, 1896), например, чувствуются отголоски прочитанных первых книг Поля Верлена, в частности, сборника «Галантные празднества» (*Fêtes galantes*, 1869), вдохновленного живописными полотнами XVIII в., изображавшими персонажей комедии дель арте, изысканные развлечения эпохи Людовика XV, а также стихотворения «Поэтическое искусство» (*Art poétique*, 1882): “Le vague devient tendre, et le tout près, lointain” (Дословно: «Расплывчатое становится нежным, а близкое — далеким»). Следует заметить, что у Пруста визуальные (сумерки, голубой плащ) и аудиальные образы (музыка, молчание) перемежаются с кинестетическими: “masque incertain” (маска зыбкая), “Poussière de baisers” (пыль поцелуев), “des bouches lasses” (усталые рты), “Le vague devient tendre” (нечеткое становится нежным), “le geste d'aimer” (жест любви), “barques, goûters” (лодки, полдники). Можно сказать, что это первые аккорды на все-ленском инструменте бодлеровских соответствий, заявленном в его знаменитом стихотворении<sup>12</sup>. Именно сочетание образов, созданных с помощью лексики, отсылающей к разным модальностям восприятия, станет одной из особенностей стиля Пруста.

Возможность заглянуть в лабораторию художественного слова Пруста только подтвердила, насколько музыка и звучание важны для него на протяжении всей жизни. В наброске «После Восьмой симфонии Бетховена» (*Après la 8<sup>ème</sup> symphonie de Beethoven*, черновик, написание относят к 1890-м гг.) [Proust, 2019, р. 101] на двух страницах разворачивается текст, похожий на монолог влюбленного, но только последние строки раскрывают философский смысл сказанного: «Душа, облаченная в звук или точнее миграция

<sup>12</sup> Для сравнения: “Correspondances”: “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent” («...так запах, цвет и звук между собой согласны» Перевод В. Микушевича) [Поэзия французского символизма Издательство Московского университета, 1993, с. 69].

души среди звуков, и есть музыка» [Proust, 2019, p. 104]. Знание работ Шопенгауэра лежит в основе описаний музыкальных произведений Вентейя, но заметно это влияние уже в наброске «После Восьмой симфонии Бетховена» [Proust, 2019, p. 101].

Французский исследователь Люк Фрес, подготовивший к печати ранние новеллы Пруста, в предисловии к комментированному изданию «Таинственный корреспондент и другие новеллы» (*Le Mystérieux correspondant et autres Nouvelles inédites*, 2019) называет эту находку «мостиком между “Утехами и Днями” и Джоном Рёскиным», статьи которого Пруст переводил на французский язык» [Proust, 2019, с. 14].

Так через влияние многогранной личности Джона Рёскина и «Соответствий» Бодлера пролегает путь к выработке письма, создающего образы, захватывающие внимание, задействующие разные модальности восприятия.

Многие исследователи сходятся во мнении, что «этот английский автор стал посредником, который помог Прусту освоить богатства европейской архитектуры и живописи» [Субботина, с. 174] и оказал значительное влияние на автора романа «В поисках утраченного времени» (*À la recherche du temps perdu*, 1906) [Арутюнян, Руберт; Ковригина]. А.Д. Михайлов также отмечает влияние английского мыслителя на Пруста: «Рёскин, яркий представитель художественной мысли конца века, близкий идейно к прерафаэлитам, глубоко обосновал взгляд на искусство как на проявление жизни духа, вершиной которого является чистая красота. Пруст глубоко усвоил рёскинские уроки» [Михайлов, с. 280].

Как получилось, что Пруст в 1899 г. отложил работу над романом «Жан Сантей» и, не зная свободно английского языка, несколько лет посвятил переводам из малоизвестного тогда во Франции Джона Рёскина<sup>13</sup>, а после его смерти, в 1900 г., написал несколько статей об этом «учителе красоты» Оскара Уайльда?

Связующим звеном оказался Дуглас Эйнсли (*Grant Duff Douglas Ainslie*, 1865–1948). Достаточно было нескольких встреч с этим британским поэтом, переводчиком, литературным критиком и дипломатом, чтобы увлечение Уайльдом разделил и Марсель Пруст: «В 1899 году они встречались <...> в кафе Вебер, и главной темой их разговоров было обсуждение достоинств

---

<sup>13</sup> В 1901 г. Пруст заканчивает перевод «Библии Амьена» Рёскина, который будет опубликован в 1903 г., а перевод «Сезам и Лилии» три года спустя [Субботина, с. 181]. По следам Рёскина Пруст совершает поездки в Амьен, Руан и Венецию и публикует статьи «Рёскин в соборе Нотр-Дам в Амьене» и «Паломничество по местам, связанным с Рёскином во Франции». В 1900 г. после смерти Рёскина Пруст пишет статью «Джон Рёскин» в двух частях и печатает ее в «Газетт де боз-ар» (в апреле и августе). Пруст мог цитировать Рёскина по памяти. В 1905 г. в журнале «Ренессанс латин» было опубликовано предисловие Пруста к его переводу «Сезама и лилий». Подробнее о влиянии Рёскина на Пруста [Karlin, p. 36; White, p. 2; Klob, p. 259–273].

эстетических взглядов Джона Рёскина и Уолтера Пейтера» [Субботина, с. 175]. Дуглас Эйнсли родился в Париже, но уехал учиться в Оксфорд, именно в годы учебы он познакомился и подружился с Оскаром Уайльдом. Таким образом, он стал посредником культурного трансфера идей «учителя красоты». Впрочем, имя Рёскина носилось в воздухе: Мэри Нордлингер, английская кузина Рейнальдо Хана, в свою очередь, говорила с Прустом о Рёскине. Они встретятся в Венеции, куда Пруст направится с матерью в 1900 г.

Эстетическая теория Рёскина, призывая к созерцанию природы и собственной души, подспудно закладывает матрицу искусства модернизма. Рёскину близка идея синтеза искусств: он видит культуру как взаимосвязь живописи, скульптуры, архитектуры, литературы. Главнейшей задачей искусства Рёскин считал изображение обыденного, а не грандиозного. По мысли Рёскина, цель художника — сохранить недолговечную красоту мира: «Прекрасная вещь как данность существует лишь одно мгновение, но как свидетельство она существует вечно» [Ruskin, 1893, p. 105–106].

Уайльд и Пруст каждый по-своему подходят к этой эстетической программе «остановить мгновенье», но она важна для обоих. Кроме того, влияние Рёскина могло сказаться и в выборе материала для романа: «Рёскин утверждает, что артисту не нужно уметь фантазировать: он должен просто отразить то, что видел в течение своей жизни. Эта идея могла придать уверенности Прусту, убежденному в том, что он лишен воображения» [Субботина, с. 181].

Охват всех модальностей восприятия мы находим и в прозе Оскара Уайльда. Читатель мгновенно «переносится» в описанную Уайльдом гостиную с первых строк романа «Портрет Дориана Грея»: “The studio was filled with the **rich odour of roses**, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the **heavy scent of the lilac**, or the more delicate **perfume** of the **pink-flowering thorn**”<sup>14</sup> [Wilde 2011, p. 1], (разные модальности восприятия выделены: **визуальные**, **аудиальные**, **кинестетические**). К приему, отмеченному нами в «Равенне», — письму крупными цветовыми мазками, прошитыми едва различимым консонантными повторами, — подключаются яркие ольфакторные (обонятельные) образы. Образы разных модальностей чередуются, следуют друг за другом в тесном соседстве:

From the corner of the divan of Persian saddlebags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the **honey-sweet** and **honey-coloured** blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of

<sup>14</sup> «Студию художника наполняло **благоухание роз**. Поднявшийся среди деревьев в саду летний ветерок вносил в распахнутые двери **тяжелый запах** сирени и более **тонкий аромат розового боярышника**» (пер. Д. Целовальниковой) [Уайльд, 2018, с. 8].

a beauty so flame like as theirs; and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect, and making him think of those pallid, jade-faced painters of Tokyo who, through the medium of an art that is necessarily immobile, seek to convey the sense of swiftness and motion. The *sullen murmur* of the bees shouldering their way through the long unmown grass, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the straggling wood-bine, seemed to make the stillness more oppressive. *The dim roar* of London was like *the bourdon note* of a distant [Wilde, 2011, p. 1].

Лорд Генри Уоттон, по обыкновению курия бесчисленные папиросы, возлежал на устеленной персидскими чепраками тахте и любовался кустом *золотого* дождя, чьи подрагивающие на ветру ветви стигались под **весом золотистых** соцветий, источавших **медвяный аромат** и *ярко пылавших на солнце*; проносившиеся мимо птицы отбрасывали причудливые тени на длинные чесучовые шторы, закрывавшие огромное окно, и создавали кратковременный эффект японской живописи, напоминая лорду Генри о токийских художниках с *бледными желтовато-зелеными* лицами, которые стремятся придать своим творениям иллюзию *динамики*, несмотря на непремennую *статичность живописи*. Низкое гудение пчел, деловито сновавших в некошеной траве или с неизменным упорством вившихся вокруг усыпанных золотой пылью цветов раскидистой жимолости, делало тишину еще более гнетущей. Приглушенный гуд Лондона вторгался в нее как басовая нота звучащего в отдалении органа [Уайльд, 2018, с. 8]

Для стиля Пруста характерен не только усложненный синтаксис, вмещающий многослойные метафоры, но и техники перекодировки чувственного опыта, на которых построены образы, ставшие «визитной карточкой писателя»: вспомним *la sonorité* (досл. «звучность» — аудиальная модальность), *mordorée* (с золотым отливом — визуальная модальность), *nom de Brabant* (в переводе Любимова «их цвет в отливавших золотом звуках слова “Брабант”»). Такая сочетаемость лексем, принадлежащих к семантическим полям разных модальностей восприятия, внутри одной синтагмы ощущается читателем, как свежая, необычная.

Если рассмотреть более широкий контекст, где речь идет о названии города Парма, мы увидим тот же охват всех способов восприятия и многогранный образ, построенный на комбинации модальностей:

Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller depuis que j’avais lu La Chartreuse, m’apparaissant compact, lisse, mauve et **doux**, si on me parlait d’une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j’habiterais une demeure **lisse, compacte**, mauve et **douce**, qui

n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginai seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes. (*курсив* — визуальное восприятие, подчеркивание — аудиальное, **жирным шрифтом** — кинестетическое), [Proust, Du côté de chez Swann]

Имя «Парма» — имя одного из городов, где мне особенно хотелось побывать после того, как я прочел «Пармскую обитель», — представлялось мне **плотным**, *гладким, лиловым*, уютным; поэтому, если б мне сказали, что я буду жить в Парме, то я бы с радостью подумал о том, что поселюсь в *гладком, плотном, лиловом*, уютном доме, ничуть не похожем на дома в других итальянских городах: ведь мне помогало вообразить этот дом прежде всего **тяжеловесное звучание имени** «Парма», где нет ни малейшего движения воздуха, а затем стендалевская тишина и отсвет фиалок, которыми мне удалось наполнить воображаемый дом в Парме. (*курсив* — визуальное, подчеркивание — аудиальное, **жирным шрифтом** — кинестетическое), (Пруст, «По направлению к Свану», Часть третья «Имена стран: Имя», перевод Любимова), [Пруст, 1992, с. 332]

К воспоминанию героя о прочитанной книге прибавляются ассоциации с названием города, потому что светло-лиловый цвет по-французски называется *parme*, что восходит к названию пармской фиалки. Душистые фиалки в XIX в. стали выращивать в Парме и в Тулузе (*viola odorata var. parmensis Hort.*). Именно лепестки этих фиалок широко использовались кондитерами для приготовления засахаренных лепестков и леденцов (поэтому возникают эпитеты «гладкий» и «плотный»).

Многослойные метафоры Пруста, его метонимические переносы часто задействуют аудиальную модальность, так что в критике утвердилось название для этого приема «цветной слух» (*ouïe colorée*). Какова бы ни была сфера описания, Пруст прибегает к перекодировке модальностей, которые лежат к основе механизма метонимии, свойственного для его манеры письма, что показал Жерар Женетт [Genette]. В сравнении с техникой охвата различных модальностей используемой Уайльдом, можно заметить, что у Пруста переключение с одной модальности на другую происходит не последовательно в серии образов, а сам образ строится на перекодировке чувственного опыта, на *синестезии*.

В одном из эмблематических для темы музыки описаний у Пруста мы видим известную фразу сонаты Венетей, которая воплощает страсть Свана к Одетте, и находим мерцание всех модальностей восприятия (“au-dessous de la petite *ligne* du **violon**, *mince*, **dense** et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la **masse** de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme *la mauve* agitation des

flots que charme et bémolise le *clair de lune*<sup>2715</sup>). [*À la recherche du temps perdu*, (1906) 1987 p. 338]

Музыка и слух играли важную роль в жизни Уайльда и Пруста, что не раз становилось предметом исследований [Майкапар, Leblanc, Joubert]. Косвенное, опосредованное влияние на Пруста оказало увлечение Уайльда философией искусства, эстетикой Джона Рёскина. Работа аудиального воображения видна в том впечатлении, которое оказывал особенный «голос» учителя: к нему оказались восприимчивы и Уайльд, слушавший его лекции, и Пруст, только читавший его книги. Другим проявлением работы аудиального воображения можно назвать обращение к стихотворной форме как первому обращению к читательской публике. В дальнейшем оба писателя модерниста стремятся к сохранению эфемерной красоты, подверженной воздействию времени, воссоздавая сложный комплекс чувственных впечатлений и подключая к аудиальным образам зрительные и ольфакторные. Таким образом, синестетичность описаний как характерная черта стиля свойственна им обоим.

Но если для Уайльда характерна смена образов разных модальностей, то Пруст не просто их чередует, но переключение модальности происходит еще быстрее: не только внутри одного описания, но и внутри одного словосочетания. Можно говорить скорее о типологии подходов к синестезии, чем о влиянии старшего собрата по перу на младшего. Марсель Пруст пользуется техникой перекодировки модальностей (конечно, не называя этот прием таким образом), прибегает к синестезии, сочетая внутри одного образа лексемы, отсылающие к разным способам восприятия. Переключение модальностей позволяет захватить и удержать внимание и воображение читателя, какой бы ни была его преобладающая модальность восприятия.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. Оскар Уайльд как критик. Психология писательства. Новая литература. Литературно-художественный журнал. 2015, февраль. Без пагинации. URL: <http://newlit.ru/~citaty-i-klassiki/5348-10.html> (дата обращения: 17.02.2021).
2. Поэзия французского символизма. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. 512 с.

---

<sup>15</sup> «[...] под **струйкой** скрипки, *тонкой*, упорной, **густой**, направляющей, он вдруг разглядел пытавшуюся взметнуться всплесками влаги громаду **звук**ов рояля, многообразную, нераздельную, реявшую, переливавшуюся, напоминавшую *лиловую зыбь*, зачарованную и утишаемую *лунным сиянием*» (*курсив* — визуальное, *подчеркивание* — аудиальное, **жирным шрифтом** — кинестетическое), (Пруст. «По направлению к Свану». Часть вторая. «Любовь Свана»), [Пруст, 1992, с. 183].

3. *Пруст М.* В поисках утраченного времени. Часть I: По направлению к Свану / пер. Н. Любимова. М.: Круж, 1992. 382 с.
4. *Пруст М.* В поисках потерянного времени. URL: <https://litresp.ru/chitat/gu/%D0%9F/prust-marselj/plennica/3> (дата обращения: 20.12.2020).
5. *Пруст М.* В поисках утраченного времени / пер. А. Франковского. М.: Альфа-книга. 2009. 2488 с.
6. *Пруст М.* В поисках утраченного времени. М.: Альфа-книга. 2021. Полное издание: в 2 т. Т. 1. 1248 с. Т. 2. 1238 с.
7. *Пруст М.* Портреты художников и музыкантов. Стихотворения. СПб.; М.: Летний сад, 2001. 63 с.
8. *Пруст М.* Тайнственный корреспондент и другие ранее не публиковавшиеся новеллы / пер. С.Л. Фокина. М.: Текст, 2021. 192 с.
9. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея / пер. Д. Целовальниковой. М.: АСТ, 2018. 185 с.
10. *Уайльд О.* Полн. собр. прозы и драматургии в одном томе. М.: Альфа-книга, 2008. 1264 с.
11. Французская поэзия в переводах Н. Стрижевской. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. 616 с.
12. *Guérin D.* Proust et Wilde: les correspondances manquées. URL: [http://www.royanlitteraire.fr/aa-enmusardant/997\\_EnMusardant.htm](http://www.royanlitteraire.fr/aa-enmusardant/997_EnMusardant.htm) (дата обращения: 20.12.2020).
13. *Proust M.* Correspondance, XII. P.: Plon, 1984. 328 p.
14. *Proust M.* Le mystérieux correspondant et autres Nouvelles inédites. Edition de Luc Fraisse. P.: Editions de Fallois, 2019. 174 p.
15. *Proust M.* La prisonnière. À la recherche du temps perdu [Texte imprimé]. Tome VI, La prisonnière. Sodome et Gomorrhe. III. P.: Nouvelle revue française, 1923. Vol. 2. 287 [2] p.
16. *Proust M.* À la recherche du temps perdu. P.: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 1987. Vol. 1. 1728 p.
17. *Proust M.* Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les Jours. (Collection Bibliothèque de la Pléiade). P.: Gallimard, 1971. 1136 p.
18. *Wilde O.* Picture of Dorian Grey. Canada, Victoria: McPherson Library, 2011. 164 p.
19. *Wilde O.* Ravenna. URL: <https://celt.ucc.ie/published/E850003-104/text001.html> (дата обращения: 20.12.2020).
20. *Wilde O.* The Critic as Artist. URL: <https://www.wilde-online.info/the-critic-as-artist> (дата обращения: 10.01.2021).
21. *Ruskin J.* The art of England. Orpington (Kent): Publ. by G. Allen, 1893. 285 p.

### Исследования

1. Арутюнян Э.Б., Руберт И.Б. Интертекстуальные включения как элементы смысловой структуры текста (на примере диалогического взаимодействия «Амьен-



- ской библии» Джона Рёскина и романа Марселя Пруста «По направлению к Свану» // Современное педагогическое образование. 2020. №9. С. 160–165.
2. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 2014. 192 с.
  3. Ильин А.В. Проблема личности художника в контексте ценностей парадигмы Британского «эстетического социализма» второй половины XIX века // Альманах современной науки и образования. 2013. № 1. С. 79–82.
  4. Ковригина К.Л. В поисках скрытой истины. Пруст-переводчик // Сибирский филологический журнал. 2010. № 1. С. 102–107.
  5. Майкапар А. Пруст и музыка. URL: [https://biblioclub.ru/index.php?page=podcasti\\_red&sel\\_object=172](https://biblioclub.ru/index.php?page=podcasti_red&sel_object=172) (дата обращения: 08.10.2020).
  6. Майкапар А. Музыка у Пруста. URL: <https://www.maykapar.com/prust> (дата обращения: 10.12.2020).
  7. Михайлов А.Д. Поэтика Пруста. М.: Языки славянской культуры, 2012. 504 с.
  8. Субботина Г. Марсель Пруст. М.: Молодая гвардия, 2016. 317 с.
  9. *Dictionnaire Marcel Proust*. P.: Honoré Champion, 2004. 874 p.
  10. Eells E. Proust and Wilde: “Une curiosité complexe” // Marcel Proust Aujourd’hui. 2009. Vol. 7. P. 89–106.
  11. Genette G. Figures III. P.: Editions du Seuil, 1972. 286 p.
  12. Joubert C.-H. Le fil d’or: étude sur la musique dans “À la recherche du temps perdu”. P.: J. Corti, 1984. 182 p.
  13. Fallois (de) B. Proust avant Proust. P.: Les Belles Lettres, 2019. 187 p.
  14. Fraisse L. “Comme c’est laid chez vous!”. Proust contre la philosophie de l’ameublement // Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire. 2013. №. 7. P. 21–38.
  15. Karlin D. Proust’s English. Oxford: Oxford University Press, 2005. 242 p.
  16. Kolb Ph. Proust et Ruskin; Nouvelles Perspectives // Cahiers de l’Association internationale des études françaises. 1960. № 12. P. 259–273.
  17. Leblanc C. Proust écrivain de la musique. L’allégresse du compositeur. Turnhout: Brepols Publishers, 2017. 647 p.
  18. Mac Garry P. Proust et Wilde. “Mr W.H” et “Miss Sacripant”: étude de deux portraits imaginaires // Études irlandaises. 1987. № 12–2. P. 45–64.
  19. Tadié J.-Y. Marcel Proust. Biographie Collection NRF Biographies. P.: Gallimard, 1996. 960 p.
  20. White E. Marcel Proust, a life. L.: Penguin, 1999. 188 p.

## OSCAR WILDE AND MARCEL PROUST: FROM AUDITORY IMAGINATION TO SYNAESTHESIA

© 2023. Ekaterina M. Belavina

**Abstract:** Music and hearing played an important role in the lives of Oscar Wilde (1854–1900) and Marcel Proust (1871–1922), both writers were particularly sensitive to human speech, the sound of the voice. Their one meeting in Paris was not the start of a friendship or a correspondence, but it did not go unnoticed: Oscar Wilde became one of the prototypes of Baron Charlus in the novel “A la Recherche du temps perdu”. Both Wilde and Proust admired John Ruskin, especially his voice. Both begin by publishing poems in which the work of the auditory imagination is most prominent. The evolution of the auditory imagination of both authors is examined in this article in terms of image-building strategies that engage different channels of perception, particularly the auditory. The mechanisms of language continue to operate in the auditory imagination, and it is here that the rhythmic and the acoustic (physiological) come into contact with semantics. Oscar Wilde’s prose is characterised by a combination of images of different perceptual modalities. (auditory, visual, kinaesthetic). This transcoding allows you to structure impressions and capture a wider audience of readers, regardless of their prevailing modality of perception. In Marcel Proust’s novel, synesthesia, construction of images that include two or more different modalities, has become a hallmark of his writing style, whose distinctive elements are extended metaphor and metonymy.

**Keywords:** imagination, memory, modalities of perception, M. Proust, O. Wilde, synaesthesia.

**Information about the author:** Ekaterina M. Belavina, PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4038-7815>

E-mail: [kat-belavina@yandex.ru](mailto:kat-belavina@yandex.ru).

**For citation:** Belavina, E.M. “Oskar Wilde and Marsel Proust: from Auditory Imagination to Synaesthesia.” *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

### REFERENCES

1. Arutiunian, E.B., Rubert, I.B. “Intertekstual’nye vklucheniia kak elementy smyslovoi struktury teksta (na primere dialogicheskogo vzaimodeistviia ‘Am’enskoj biblii’ Dzhona Reskina i romana Marselia Prusta ‘Po napravleniiu k Svanu’.” [“Intertextual Inclusions as the Elements of Conceptual Structure of a Text (Based on the Dialogue Between

- John Ruskin's 'The Bible of Amiens' and Marcel Proust's 'Swann's Way')]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie*, no. 9, 2020, pp. 160–165. (In Russ.)
2. Deleuze, G. *Marsel' Prust i znaki [Marcel Proust and the Signs]*. St. Petersburg, Aleteia Publ., 2014. 192 p. (In Russ.)
  3. Il'in, A.V. "Problema lichnosti khudozhnika v kontekste tsennosti paradigmy Britanskogo 'esteticheskogo sotsializma' vtoroi poloviny XIX veka" ["The Problem of the Artist's Personality in the Context of the Values of the British 'Aesthetic Socialism' Paradigm of the Second Half of the 19 Century"]. *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniia*, no 1, 2013, pp. 79–82. (In Russ.)
  4. Kovrigina, K.L. "V poiskakh skrytoi istiny. Prust-perevodchik" ["In Search of the Hidden Truth. Proust the Translator"]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no 1, 2010, pp. 102–107. (In Russ.)
  5. Maikapar, A. *Prust i muzyka. [Proust and music]*. Available at: [https://biblioclub.ru/index.php?page=podcasti\\_red&sel\\_object=172](https://biblioclub.ru/index.php?page=podcasti_red&sel_object=172) (Accessed 8 January 2020). (In Russ.)
  6. Maikapar, A. *Muzyka u Prusta [Music at Proust]*. Available at: <https://www.maykapar.com/prust> (Accessed 29 January 2020). (In Russ.)
  7. Mikhailov, A.D. *Poetika Prusta [Poetics of Proust]*. Moscow, *Iazyki slavianskoi kul'tury Publ.*, 2012. 504 p. (In Russ.)
  8. Subbotina, G. *Marsel' Prust [Marcel Proust]*. Moscow, *Molodaia gvardiia Publ.*, 2016. 317 p. (In Russ.)
  9. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris, Honoré Champion, 2004. 874 p. (In French)
  10. Eells, Emily. "Proust and Wilde: 'Une curiosité complexe'." *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 7, 2009, pp. 89–106. (In French)
  11. Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972. 286 p. (In French)
  12. Joubert, Claude-Henry. *Le fil d'or: étude sur la musique dans 'À la recherche du temps perdu'*. Paris, J. Corti, 1984. 182 p. (In French)
  13. Fallois (de), Bernard. *Proust avant Proust*. Paris, Les Belles Lettres, 2019. 187 p. (In French)
  14. Fraisse, Luc. "'Comme c'est laid chez vous!'. Proust contre la philosophie de l'ameublement". *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire*, no. 7, 2013. pp. 21–38. (In French)
  15. Karlin, Daniel. *Proust's English*. Oxford, Oxford University Press, 2005. 242 p. (In English)
  16. Kolb, Philip. "Proust et Ruskin: nouvelles perspectives." *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, no. 12, 1960, pp. 259–273. (In French)
  17. Leblanc, Cécile. *Proust écrivain de la musique. L'allégresse du compositeur*. Turnhout, Brepols Publishers, 2017. 647 p. (In French)
  18. Mac Garry, Pascale. "Proust et Wilde — 'Mr W.H' et 'Miss Sacripant': étude de deux portraits imaginaires." *Études irlandaises*, no. 12–2, 1987, pp. 45–64. (In French)
  19. Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust. Biographie Collection NRF Biographies*. Paris, Gallimard, 1996. 960 p. (In French)
  20. White, Edmund. *Marcel Proust, a life*. London, Penguin, 1999. 188 p. (In English)



*Оскар Уайльд  
проблемы поэзии  
и рецензии*

ВЗГЛЯД НА РОССИЮ  
В ТВОРЧЕСТВЕ  
О. УАЙЛЬДА





## **ФАНТАЗИЯ О. УАЙЛЬДА НА РУССКУЮ ТЕМУ В АНГЛИЙСКОМ СТИЛЕ («ВЕРА, ИЛИ НИГИЛИСТЫ»)**

© 2023 г. Т.Н. Потницева

**Аннотация:** Фокус внимания в статье сосредоточен на первой пьесе О. Уайльда, незаслуженно получившей оценку исследователей как неудача начинающего писателя со всеми приметами «несовершенства первой пробы пера». Между тем, как убеждает анализ, из пародийно-фарсовой манеры этого произведения, в которой уже видны приметы будущего эстетского парадоксального стиля Уайльда, возникала блестящая пародия на продукцию театра «плаща и шпаги», для едкой иронической критики которого автор избирает сюжет о русских заговорщиках и русском анархизме. Этот сюжет был подсказан и самим временем, и чрезвычайной популярностью произведений русской классики на тему нигилизма и русского анархизма. Среди них «Отцы и дети» И. Тургенева и «Бесы» Ф. Достоевского, с которыми Уайльд был знаком и которые «подключены» к игровому плану его пьесы. Пародийно-фарсовый, гротескный характер первого драматургического произведения Уайльда раскрывается в анализе бесконечных аллюзий, отсылок, реминисценций, игры смыслами и словоформами на разных уровнях произведения: сюжета, отдельных сцен, диалогов персонажей, места действия, выбора имен, цветосимволики, формировавшегося декоративного стиля. В истории заговора русских нигилистов — своеобразном «шабаше бесов» — автор «Веры», как убеждает произведение, соединяет многое, что он узнает из русской литературы, и многое, что будет творением его собственного воображения. Само слово «нигилизм» становится в произведении ключевым, концептуально важным, а уайльдовские нигилисты — обобщенным образом деспотичной идеологии, которая враждебна естественным человеческим отношениям.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, нигилизм, гротеск, фарс, пародия.

**Информация об авторе:** Татьяна Николаевна Потницева — доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, Днепровский национальный университет им. Олеся Гончара, пр. Гагарина, 72, 49010 г. Днепр, Украина.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4614-4080>

E-mail: [t.potnitseva@gmail.com](mailto:t.potnitseva@gmail.com)

**Для цитирования:** Потницева Т.Н. Фантазия О. Уайльда на русскую тему в английском стиле («Вера, или нигилисты») // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

При всем разнообразии европейских и американских связей Оскара Уайльда не менее важной, но по-прежнему малоизученной гранью его творчества остаются его отношения с русской историей и культурой. Между тем о русском влиянии на него заговорили уже тогда, когда в 1880 г. Уайльд опубликовал свое первое драматическое произведение «Вера, или нигилисты» (*Vera; or, the Nihilists*, 1880), практически не известное отечественному читателю. Первые переводы на русский язык, выполненные в начале XX в. С. Гринбергом и Н. Соловьевой, были, к тому же, с «купюрами», смягчавшими, как казалось, остроту затрагиваемой политической темы. Ее провокационный характер для восприятия русского читателя был, вероятно, одной из главных причин, почему пьесу до недавних пор исследователи творчества Уайльда как бы игнорировали, а составители собраний сочинений писателя никогда не включали в свои издания, объясняя это чаще всего «несовершенством первой пробы пера». Хотя Ричард Элман, известный биограф Уайльда, признавая слабости «Веры...», считает, что «она не находится ниже общего уровня драматургии его времени» [Элман, с. 153].

Добавим, что пьесе было отказано в постановке в Лондоне в 1880 г., а первая постановка в Америке в 1882 г. была провалом. Но и это никак не свидетельствует о ее недостаточном художественном уровне. Подобное случилось в истории европейской новой драмы, примеры — «Чайка» А. Чехова, «Профессия миссис Уоррен» Б. Шоу, которые, тем не менее, прочно завоевывали сцену, хотя и с большими трудностями, вызванными зрительским непониманием. По поводу своего запоздалого признания Шоу остроумно заметил, что провалы — удел ирландских драматургов (“We are a nation of brilliant failures”), ну а поскольку Уайльд «ирландец из ирландцев» (“very Irish Irishman”), то избежать своей участи ему не удалось [Ackroyd].

О чем же эта пьеса?

В центре ее — заговор русских нигилистов против монархической власти. В рядах борцов молодая женщина Вера Сабурова, поклявшаяся отомстить за своего брата-нигилиста, сосланного за революционную деятельность в Сибирь. К нигилистам примыкает новый член — некий студент-медик, который на самом деле оказывается царевичем Алексеем. Обеспокоенный судьбой своего народа, он готов даже свергнуть тирана-отца. Понятно, что между Верой и Алексеем возникают отношения, выходящие за пределы отношений соратников по борьбе за социальную справедливость.

В результате свержения царя на престол восходит новый правитель — царевич Алексей, чем нарушает клятву нигилистов «Россия без короны»,

а значит, новый царь — предатель, который заслуживает смерти. Выполнить приговор поручают Вере. Ее рука с кинжалом вскинута, но устремлена в собственное сердце. На возглас Алексея «что ты наделала?» Вера отвечает: «Спасла Россию».

Почему же при всем шекспировском драматизме коллизии, соответствующем «кровавой драме» накале страстей, напряженных поворотах сюжета пьеса не имела успеха? Все дело было, как попробуем показать, в особой смысловой наполненности этого сюжета, который был подключен к совсем иной, нежели у драмы «плаща и шпаги», системе этико-эстетических координат. Об этом можно догадываться уже по тому единодушному неприятию подобного рода драматургии, которое Уайльд разделял с Шоу, утверждавшим, что Шекспир «все еще живет благодаря своей близости к Ибсену, а не к Уэбстеру» [Шоу, с. 72]. Великий насмешник видел в елизаветинцах «свору вопиющих бездарностей и тупиц, чьи произведения казались отвратительными уже в начале семнадцатого века» [Шоу, с. 171].

Особая смысловая наполненность уайльдовского «кровавого» сюжета проявлялась в стиливых перепадах, в столкновении разных стилестических регистров, где «перевес» был отнюдь не у трагедийного пафоса. Уайльд как бы предвосхищал рекомендации Шоу, высказанные им в «Квинтэссенции ибсенизма»: «Пьесы, в которых появляются такие фигуры (Гамлет, Макбет, Ричард, Яго — Т.П.), можно переделать в комедии, не заменив и волоска в бородах героев» [Шоу, с. 72], ведь и сам Шекспир, в разумении создателя английской новой драмы, относился к «сенсационным ужасам как к чисто внешним аксессуарам, как к поводу для драматизации человеческого характера, каким он выглядит в нормальном мире» [Шоу, с. 72].

Пародийно-фарсовый характер первой пьесы Уайльда (то, на что меньше всего исследователи обращали свое внимание) открывал путь целому ряду (кроме «Саломеи») блистательных, остроумных комедий драматурга. «Вера» в полной мере вписывалась в систему эстетических вкусов и принципов писателя. Вот только объектом ерничанья стала не жизнь английского «света», а социально-политическое явление другой страны — русский нигилизм, интерес к которому был огромен в 1860–1870-е гг. в европейских странах, в Англии в том числе.

Уайльд был знаком с романами И.С. Тургенева «Отцы и дети» (1862) и «Бесы» (1871) Ф.М. Достоевского, он сам писал о влиянии русских писателей на возникновение у него темы нигилизма, по его суждению, — «чистой воды порождение литературы, которое выдумал Тургенев, а довершил портрет Достоевский» [Элман, с. 151]. Исследователи приводят факты личного знакомства Уайльда с князем П.А. Кропоткиным, с русским революционером и писателем С.М. Кравчинским (Степняком), пишут о возможной встрече в Оксфорде с Тургеневым [Образцова, с. 73]. Известно, что автор «Веры» писал в 1887 г. рецензии на романы Достоевского «Униженные и оскорблен-



ные» и «Преступление и наказание». Как видно, Уайльд постоянно находился в кругу споров, размышлений об анархизме, террористических заговорах, социальных и социалистических преобразованиях, а в «Душе человека при социализме» (1881) писатель подведет итог своим раздумьям на эту тему. Здесь появится его знаменитая классификация тирании, деспотизма тех, кто властвует: над телом — Государь, над душой — Папа и над двумя одновременно — Чернь: «Власть черни слепа, глуха, отвратительна, абсурдна, трагична, смешна, опасна и бесстыдна» [Уайльд, с. 368].

Понятно, что не столько русский феномен нигилизма интересовал Уайльда, сколько нигилизм как форма проявления некоего универсального зла, которое заложено в каждом. Отсюда, как отмечал сам драматург, пьеса была и «о противоречивом в сфере политики, и о себе» [Эллман, с. 149]. “I think, I am rather more than a socialist, I am something of an anarchist, I believe”, — говорил Уайльд о себе [Sreenan]<sup>1</sup>, относя свою первую пьесу не столько к сфере политики, сколько к человеческим страстям [Уайльд, с. 368]. Сопоставляя «Сонет о Свободе» и «Веру», Р. Эллман справедливо улавливает сходное: «...в бурлящих Демократиях, в царствах террора, в грандиозных Анархиях он (О. Уайльд. — *Т.П.*) видел нечто сродное той первобытной дикости, которую он замечал в себе — «я в чем-то с ними схож» [Эллман, с. 151].

Уайльд искал и находил, как и Достоевский в «Бесах», такую художественную характеристику отрицательных явлений и героев, которая делала «приписанный атрибут антинародности <...> совершенно убедительным» [Лотман, с. 292]. Эта убедительность была достигнута гротескно-игровой, парадоксальной формой изображения, тем, что всегда отличает манеру писателя. Думаю, интерес Уайльда к Достоевскому, который, по словам исследователя его наследия, входил «в английскую литературу отнюдь не легко

и плавно» [Хуснулина, с. 3], был обусловлен именно тем, что автор «Преступления и наказания» был «писателем, ломавшим устоявшиеся литературные каноны, осваивающим неведомые темы и опровергающим привычные вкусы» [Хуснулина, с. 3]. По словам Шоу, «Уайльд — наш в своем роде единственный законченный драматург. Он все подчиняет игре — ум, философскую драму, актеров и зрителей, весь театр» [Шоу, с. 130]. Игнорирование этой игровой стихии делает анализ произведений Уайльда ущербным. Так произошло и в исследовании «Веры» А.Г. Образцовой, которая всерьез анализирует трагедийный план пьесы, что приводит к обратному, комедийному, эффекту восприятия. Однако в конце автор книги о театре Оскара Уайльда приходит к убеждению, что есть в пьесе есть «некая условная игра в нигилистов», есть «сближение трагического и комедийного, способных вытеснить и усилить друг друга» [Образцова, с. 78].

<sup>1</sup> «Я думаю, что я скорее больше, чем социалист, я в некотором роде анархист, я полагаю».

Это «сближение трагического и комедийного» соотносит пьесу с жанром травестии и театрального фарса, разоблачивших «уродства жизни» [Дунаева] с помощью смеха, комичных ситуаций, столкновения «высокого» и «низового», обыгрывания самого языка. Уайльд, по сути, разыграл свою драму «плаща и шпаги», в центре которой был конфликт любви и чести. Но, заимствуя узнаваемые темы, сюжетные мотивы и образы, драматург трансформирует, травестирует их смысл, переводя в другую систему координат. Фарс, зародившийся в низовой культуре Средневековья, и для английского автора конца XIX в. оказался основой для его экспериментов и художественных исканий.

Ключ к замыслу произведения английского драматурга и его стилевому воплощению — в подборе имен действующих лиц. Внимание привлекает «вопиющий» анахронизм: движение нигилизма 1860-х гг. в пьесе Уайльда происходит во времена царя Ивана и сына его царевича Алексея (очевидно, смешение эпох Ивана Грозного и Петра I). Акцентируется игра с именами-аллюзиями на известные русские фамилии: действующие персонажи — полковник, а потом генерал Котемкин (Потемкин), граф Рувалов (Шувалов); царевич Алексей придумывает себе в среде нигилистов имя — Alexis Ivanoscievitch — уайльдовский каламбур-шутка, смешная синкопа известного царственного имени Иван Васильевич, в котором отчество становится фамилией с фонетическим воспроизведением «шипящего» звучания для английского уха всех русских отчеств на -ич. Отметим, что анахронизмы и анатопизмы отмечают все исследователи драмы (в частности, М. Соколянский и А. Образцова), но никто не рассматривает это как важные составляющие ее поэтики, как то, что выводит происходящее за рамки конкретно-исторической ситуации, создает условно-обобщенный план изображения, где речь идет о нигилизме как о разновидности «бесовства», искушения властью, о тирании идеологии разрушения. В этом смысле пьеса — своеобразная уайльдовская реакция на реальные факты проявления «нигилизма» и на их отражения в литературе, главным образом, в русской. Произведения Тургенева, Толстого и Достоевского, как отмечает Н.П. Михальская, имели в это время первостепенное значение в постижении России и «русской души» [Михальская, с. 151]<sup>2</sup>.

Об особом восприятии всего этого Уайльдом свидетельствует прозрачная антропонимика. В центре пьесы — Вера Сабурова, безусловно, аллюзия на Веру Засулич, участницу группы «Черный передел», куда известная активистка русского революционного движения вступила в 1879 г., вернувшись из эмиграции в Россию. Название группы Уайльд обыгрывает в фамилии президента нигилистов, Петра Чернавича, и в названии улицы (Черная — Tchernaavaa), где будут происходить сборища революционеров, задумавших

<sup>2</sup> Именно эти три имени (Тургенев, Толстой и Достоевский) называет сам Уайльд и сопоставляет их творческий метод в статье «Униженные и оскорбленные» Достоевского».

свергнуть царя Ивана. Но Вера Сабурова является и женским вариантом Евгения Базарова (в английской форме ее имени — Sabouroff — явная анаграмма имени Базаров), и характерным для литературы конца XIX в. и для творчества Уайльда образом *femme fatale*, убивающей того, кого любит. Эту роковую опасность Веры чувствует полковник Котемкин, который высказывает о ней свое суждение в духе леди Брэкнелл из пьесы «Как важно быть серьезным»:

«Полковник: Она может читать и писать?»

Петр: Уж это она может, господин.

Полковник: В таком случае она опасная женщина. Ни одному крестьянину не позволено что-либо такое» (“Colonel: Can she read and write? Peter: Ay, that she can, sir. Colonel: Then she is dangerous woman. No peasant should be allowed to do anything of the kind” [Wilde, p. 650]).

Вера Сабурова во многом «истинно уайльдовская героиня» [Образцова, с. 83] и не только в пространстве III акта, как считает А.Г. Образцова, а в пространстве всей пьесы, воплощая потенциал добра и зла, любви и ненависти в равной доле.

Русские, тургеневские, аллюзии Уайльда заметны в уточняющих деталях, в особом интересе нигилистов к естественным наукам (царевич Алексей избирает своим вымышленным занятием медицину), в обыгрывании в разных вариантах темы «отцов и детей», конфликта поколений. Среди нигилистов есть некая «Профессор Марфа» — явный оксюморон (простонародное русское имя сочетается с высокой ученой степенью) и издевка Уайльда над тургеневским конфликтом рафинированного Павла Кирсанова и плебея Базарова, а также над типажом женщины-нигилистки, который представлен и в «Отцах и детях», и в других романах Тургенева. Так о Евдоксии Кукшиновой — пародии на эмансипированную женщину-нигилистку, которую не воспринимает даже Базаров, этот главный нигилист скажет, что «она либо голодная, либо скучает, либо пыжится» [Тургенев, с. 63].

Пьеса открывается прологом, определяющим завязку и трагедийного, и фарсового действия. В придорожном трактире Петра Сабурова, находящемся на сибирском тракте, происходит встреча его сына Дмитрия, нигилиста следующего в кандалах по этапу, с Верой, для которой становится понятной вся тайная жизнь брата и его дальнейшая участь. При прощании с Дмитрием Вера дает зарок идти тем же путем и отомстить за брата тиранам-палачам.

Совсем иная позиция поначалу у их отца Петра Сабурова — «Отца Петра» (*Father Peter*) — как зовет его молодой крестьянин Михаил, влюбленный в Веру. Уайльд намеренно выделяет этим обращением главное, что видит во взаимоотношении участников Пролога — несовпадение взглядов, социально-политических позиций, обусловленных, прежде всего, проблемами поколений. Сабуров-старший исповедует принцип «моя хата с краю», соблюдая нейтралитет в любом столкновении взглядов, уповая на другого

«отца» — царя-батюшку, кто, как ему кажется, и обязан все решать по справедливости. Слепое, смиренное упование на сильного мира сего — позиция, которая не принимается Уайльдом. Автор пьесы высмеивает ее, вкладывая в уста Петра Сабурова реплики-рефрены, в гротескно-карикатурной форме воплощающие «идеологию» этого представителя старшего поколения. На любую несправедливость у него всегда один ответ: «Пусть Господь или наш малый Отец, царь, присмотрят за миром» (“Let God and our little Father the Czar look to the world”) [Wilde, p. 651].

Аморфность, невыраженность позиции человека по отношению к мировому злу не менее опасны, как показывает Уайльд, чем революционный фанатизм. Причем переход из одного состояния в другое может произойти стремительно. Так случается с Петром Сабуровым, бросившимся спасать своего сына. Так происходит с Верой, которая меняет свое суждение о нигилистах на глазах — поначалу узники для нее грабители, злодеи, мошенники (robbers, wicked men, rascals), ну а после того, как увидела среди них брата, она, не колеблясь, переходит на сторону бунтовщиков и с полной решимостью отправляется в Москву исполнить волю Дмитрия.

Мрачная семантика адреса — ул. Чернавая, 99, куда ей предписано явиться, характерный для Уайльда прием символизации собственной оценки явления. В данном случае — нигилизма, отождествляемого не раз с бесовщиной. Это подчеркнuto уже отмеченной аллюзией на название организации «Черный передел» и знаковой цифрой 99, сквозной в характеристике «тайного общества», соотносимой с главным ее магическим смыслом — «развертыванием вовне внутренней энергии троицы» [Мифы народов мира, с. 362]. Можно усмотреть в этом намек на «девять чинов ангельских» только со знаком минус. Кроме Президента Петра (явная аллюзия на проповедника «всеобщего разрушения» Петра Верховенского) есть среди нигилистов свой архангел-антихрист Михаил. Это тот самый крестьянский парень Михаил из Пролога, который поменял свою «политическую ориентацию», поверив Вере, когда-то ему сказавшей, что есть дела и поважнее, чем любовь. Цифра 9 будет магическим знаком и в лагере оппонентов, при царском дворе со своим чином расположением, где Павел Мараловский — своеобразный аристократ-нигилист будет хвастаться о 9 заговорах, в результате которых его «друзья угодили в Сибирь, а он получил ордена».

Сборище нигилистов предстает у Уайльда как бесовский шабаш, возглавляемый его лидером, Петром Чернавичем — образом-«перевертышем» Петра Сабурова из Пролога. Этот Петр, напротив, жаждет быть в центре всех событий, сокрушая все, что встает преградой на пути к «высокой» цели.

Нигилисты, спрятавшие свои истинные лица (а есть ли они — вот вопрос!) за масками, поглощены странным и страшным «действием», ритуалом, открывающимся кроважатым паролем-заклинанием: «Через страдание/распятие — к свету. Через кровь — к свободе» [Wilde, p. 653].

В ритуальном обмене фразами-паролями Уайльд соединил, как отмечает Р. Эллман, и «русское» — клятву нигилистов из «Катехизиса революционера» С.Г. Нечаева («наше дело — страшное, полное, повсеместное и беспощадное разрушение» [Евнин, с. 152], ведь «сперва надо место расчистить», как скажет Базаров [Тургенев, с. 49]), и «английское» — ма-сонский ритуал «открытия ложи» оксфордских розенкрейцеров [Эллман, с. 152]. Есть общее, объединяющее два ритуала слово-пароль — «уничтожить» (*to annihilate*). Это слово станет ключевым в пьесе Уайльда, концептуально точным в воплощении его понимания сути нигилизма и революционного фанатизма. Так, бывший крестьянин, а теперь один из лидеров нигилистов — Михаил излагает свою позицию следующим образом: «Михаил: Удавить в себе все, что дала нам природа: не любить и не быть любимым, не жалеть и не ждать жалости к себе, не жениться и не выходить замуж до самого победного конца; вонзить кинжал тайно ночью; капнуть яду в стакан; настроить отца против сына, а мужа против жены без страха, без надежды, без будущего — страдать, уничтожать, мстить» (“Michael: To strangle whatever nature is in us; neither to love nor to be loved, neither to pity nor to be pitied, neither to marry nor to be given in marriage, till the end is come; to stab secretly by night; to drop poison in the glass; to set father against son, and husband against wife, without fear, without hope, without future, to suffer, to annihilate, to revenge” [Wilde, p. 653]).

Зловещий характер действия подчеркнут цветосимволикой — scarlet, black, red, yellow, bloody — излюбленными цветовыми знаками Уайльда-эстета в его декоративном стиле. В живописном слогe Веры уже слышится голос Саломеи, обращенной к Ироду: “Vera: This great *White* Czar; whose hands are *red* with the *blood* of people he has murdered, whose soul is *black* with this iniquity” [Wilde, p. 659] (выделено мною — Т.П.). А в речах Михаила, этого сельского «эстета», чей напыщенный слог смешон и нелеп, уже вырисовываются цветообразы знаменитой уайльдовской «Симфонии в желтом»: “the blood-red sun rise through the yellow fog” [Wilde, p. 659].

Склонность Уайльда к декоративному стилю заметна в акцентировании «красивостей» в каждой детали одежды, интерьера. Взгляд драматурга выхватывает в описании царских палат желтый гобелен — неизменное украшение эстетских пространств существования его героев. Но здесь, в этом раннем драматургическом произведении, декоративность обстановки и нигилистских ритуалов имеет особую функцию. Красота обрядов и речей приведена в столкновение с разрушительной сутью программы действия революционеров (*to annihilate*), характерной, в понимании автора, для любого экстремистского движения в любой стране, на любом временном отрезке. Акцентируя условность изображаемого, его игровую форму, Уайльд стремится, как кажется, уловить квинтэссенцию явления, выделить ее, разглядеть под увеличительным стеклом.

Под этой лупой оказывается демагогическая риторика нигилистов, представленная в карикатурно-гротескных пассажах:

«Вера: Мы, нигилисты, дали им отведать от Древа Знаний.

Алексей: У меня нет другой матери, кроме России»

(“Vera: We, the Nihilists, have given them the tree of Knowledge to eat.

Alexis: I have no Mother but Russia” [Wilde, p. 657]).

Пародийный эффект этих реплик происходит от парадоксального сочетания идеологии нигилистов, не верящих ни во что (*nihil* — лат. «ничто») с библеизмом — Древо Знаний (Древо познания Добра и Зла). Отрицая общепринятые законы и положения (но прибегая к ним в случае необходимости), они, таким образом, создают свой собственный катехизис, собственную *веру* (говорящее имя главной героини) и требуют его безоговорочного исполнения. Англоязычному зрителю не была, конечно, понятна языковая игра, заложенная в названии пьесы. Но русскоговорящему читателю той эпохи она была очевидна и, смеем предположить, сознательно сконструирована автором (по сути, название пьесы можно прочесть как «Вера или неверие»).

Но не менее подробно рассматривается сущность и оппонентов нигилистов, принадлежащих власти — тирании Государя. Все, кто находится «по другую сторону баррикад», оказываются зеркальным отражением власти Черни, а не контрастным ее противопоставлением, как видится М. Соколянскому [Соколянский, с. 121], и в этом смысле уайльдовская насмешка, сатира, ирония в равной степени направлены в обе стороны. Ведь и в царском дворце выдвинута программа «на уничтожение и подавление». Как резонно заметит Царь, «Я сам был подданным террора, как иначе я могу править теперь?» (“I was ruled by terror myself, how else should I rule now?” [Wilde, p. 668]). Оруэлл будто подслушал речи уайльдовского генерала Котемкина: «Все честные граждане должны находиться в своих домах за час до полуночи, и не более пяти человек имеют право встречаться по личным делам» (“All honest citizens should be in their own houses an hour before midnight, and not more than five people have a right to meet privately” [Wilde, p. 660]). Как и любой из нигилистов, царь одержим мыслью убить всех неугодных, уничтожить их, отравить (“From this day I proclaim war against the people — war to annihilation” [Wilde, p. 672]). Начало войны против своего народа означено объявлением военного положения в государстве (*martial law*), последствия которого видятся нигилистам ужасными, а царевич Алексей даже пророчесствует о возможной будущей кровавой революции, которая сметет в России всех царей [Wilde, p. 671].

Трагическая абсурдность изображенной Уайльдом ситуации в том, что движение к уничтожению взаимно, а значит, конфликт «отцов и детей», «власти и народа» ведет к всеобщей гибели, к ничто — *nihil*. Драматург убедителен в изображении опасности любой власти и любой идеологии, претендующей на абсолютное господство. В «Душе человека при социализме»

он писал, что «... многие социалистические воззрения, с которыми мне пришлось столкнуться, показались мне носителями диктата, чуть ли не открытого принуждения» [Уайльд, с. 349].

Нигилизм в уайльдовской интерпретации предстает обобщенным образом такой деспотичной идеологии, которая противоположна естественным человеческим отношениям. Отсюда отчетливо слышимый мотив бесовского шабаша (царь буквально назовет царевича Алексея дьяволом, бесом — *Devil*, после того, как узнает о его участии в заговоре нигилистов), маскарада в сцене нигилистского ритуала, разыгрываемого как действие, утратившее контуры жизнеподобия. “Too honest to be true!” («Слишком благородно, чтобы быть правдой»), — так характеризует все, что слышит в стане нигилистов генерал Котемкин. А на его вопрос, что они (нигилисты) все здесь делают, Вера отвечает: «Мы репетировали новую трагедию» (“We were rehearsing a new tragedy” [Wilde, p. 660]). Это типичный парадокс Уайльда, где за лукавой усмешкой скрыта разящая истина.

В истории заговора русских нигилистов автор пьесы «Вера...» соединяет многое, что он узнает из русской литературы и многое, что будет творением его собственного воображения. Так, тургеневский конфликт «отцов и детей» совмещен с уайльдовской темой банберизма — «смены ролей», масок как формы бегства от неуютной или наскучившей среды обитания. Своеобразным банберистом а ля Алджернон Монкриф из комедии «Как важно быть серьезным» оказывается царевич Алексей — в миру студент-медик Алексей Иванасевич, бегущий из дворца царя Ивана, чтобы быть рядом со своей Сесили — Верой Сабуровой. Есть здесь и свой эстет-резонер — прообраз будущего лорда Генри из «Портрета Дориана Грея». Это — князь Павел Мараловский (*Paul Maraloffski*) — явная аллюзия на Павла Кирсанова. Как и тургеневский герой, он главный, кто оспаривает революционные догмы нигилистов, но он и тот, кто «делает пьесу неповторимо уайльдовской» [Элман, с. 153]. Его эстетизм и гедонизм сродни кирсановскому, который очевиден в малейшей детали портрета тургеневского героя: «... в гостиную вошел человек среднего роста, одетый в темный английский сьют, модный низенький галстук и лаковые полусапожки. Весь облик Аркадиева дяди изящный и породистый...» [Тургенев, с. 18]. Княжеская «порода» Мараловского дает ему право сказать всем, что он «ненавидит плебеев, которые пахнут чесноком, нюхают плохой табак, встают рано поутру и едят лишь одно блюдо» (“hate common mob, who smell of garlic, smoke bad tobacco, get up early and dine off one dish” [Wilde, p. 674]). Но он, прежде всего, искуситель Словом, как Генри Уоттон, избравший свою «маску», свой маскарадный костюм, которые помогают ему выражать определенную позицию, не менее опасную, чем позиция активного действия. Эту опасность меткого Слова (“He would stab his best friend for the sake of writing an epigram on his tomb stone”) ощущает царевич Алексей, который именно Павла обвиняет в том, что отец стал

тираном (“it is you who have embittered his nature, poured into his ear the poison of treacherous council, made him hated by the whole people, made him what he is — a tyrant!” [Wilde, p. 663]).

Князь Павел — неизменный участник светских ритуальных общений — “small talk”, соотносимых более с гостиницей Брэкнелл, чем с палатами царя Ивана. Афористические реплики Мараловского, как и лорда Генри, переворачивают с ног на голову тривиальные истины, раскрывают их относительный характер: «Безразличие — месть, которую свет платит посредственности» (“Indifference is the revenge the world takes on mediocrities”); «... жизнь чересчур важная вещь, чтобы о ней говорить серьезно (“... life is much more important a thing ever to talk seriously about it” [Wilde, p. 664–665]). По поводу реформаторских «инициатив» царя князь Павел скажет, что сам он «решительно осуждает любые реформы, даже с градусником России» (“highly disapprove of any reform even with the thermometer of Russia” [Wilde, p. 662]).

Есть буквальные фразы, которые Уайльд вложит позже в уста своих знаменитых героев светских комедий: «Опыт — это название, которое человек дает своим ошибкам» (“Experience is the name men give to their mistakes” [Wilde, p. 663]); «Приготовить хороший салат гораздо труднее, чем банковские счета» (“to cook a good salad is as much more difficult thing than cooking accounts” [Wilde, p. 663]). Есть и такие высказывания князя Павла (к примеру, об Алексее), которые проецируют условно-историческое время нигилистов на современность, в которой творил Уайльд, а может, и еще дальше: «Принц — настоящий коммунист! Он бы в равной мере распределял грехи, как и собственность» (“What a Communist the Prince is! He would have an equal distribution of sin as well as of property” [Wilde, p. 670]). И тут не согласимся с утверждением М. Соколянского о том, что в пьесе «еще не так легко узнать будущего великолепного комедиографа. Мастера парадоксальных ситуаций и кинжального диалога» [Соколянский, с. 122].

Павел Мараловский в своей иронично-парадоксальной игре со словом и его смыслами противостоит красноречивому пафосу нигилистов. В этом «лингвистическом повороте» пьесы, вполне в духе Уайльда и вообще «новой драмы», найдена специфичная форма воплощения обоюдного движения к “annihilation”, к нулевой позиции, к положению «ничто» ( *nihil* ). Николай Кирсанов так скажет по поводу того, что Базаров — нигилист: «Нигилист, проговорил Николай Петрович, — это от латинского nihil, ничего, сколько я могу судить; стало быть, это слово означает человека, который... который ничего не признает» [Тургенев, с. 25]. Павел низводит до нуля тривиальный, привычный смысл Слова, но наполняет его новыми оттенками, новым содержанием, выводит «из привычного языкового пространства на иные орбиты» [Ковалева, с. 34]. Нигилисты, гиперболизируя этот тривиальный смысл, уничтожают, «стирают» и его высокую суть, и смысл слова вообще.



Филологический аспект важен для Уайльда, потому что для него как для «самопровозглашенного правителя языка и стиля» (“self-proclaimed lord of language, a master of style” [Ackroyd]) поэтика Слова — та сфера, которая с большей выразительностью, чем любые идеологические программы и политические лозунги, раскрывает онтологические, сущностные проблемы бытия, а главное, относительную ценность его составляющих.

В понимании Уайльда-эстета, библейское «в начале было Слово» приобретает особый смысл, разворачивающийся в пространстве пьесы. Все безумные или осознанные поступки герои совершают под воздействием Слова: Слово повлияло на крестьянина Михаила, на Веру, на царя. Слово — это тот «свободный» коридор, по которому перемещается князь Павел, легко переходя из лагеря «отцов» в лагерь «детей». Он без труда меняет свои «принципы», так как знает им истинную цену в современном мире и переходит на сторону нигилистов после убийства царя потому, что восставшие все у него забрали (“I have nothing left but my decoration. I am here for revenge” [Wilde, p. 674]).

Павел во многом тип героя-прагматика, которых любил изображать Б. Шоу, противопоставляя героям-идеалистам. Здравомыслящий прагматик — тот, кто искренен в своей гибкой изменчивости, обусловленной знанием законов и нравов жизни: «Поскольку я не могу быть премьер-министром, я должен быть нигилистом. Альтернативы нет» (“As I cannot be a Prime Minister, I must be a Nihilist. There is no alternative” [Wilde, p. 676]), — такова логика рассуждений Мараловского. Изысканность его мысли и слова со всей очевидностью контрастируют с твердолобой негибкостью политических славословий нигилистов, приобретающих на невыгодном для них фоне пародийный смысл: «Павел: Хорошие короли — единственные опасные враги современной демократии, и когда он (царевич — *Т. П.*) начинает с того, что изгоняет меня, будьте уверены, он намеревается быть патриотом» (“Good kings are the only dangerous enemies that modern democracy has and when he has begun by banishing me you may be sure he intends to be a patriot” [Wilde, p. 677]).

Ответ Михаила, не способного уловить мысль собеседника, прост до слез: «Меня тошнит от королей-патриотов; все, что России нужно — это республика» (“I am sick of patriot kings; what Russia needs is a Republic” [Wilde, p. 677]), на что Вера с не меньшей убежденностью утверждает: «Народ еще не дорос до республики в России» (“The people are not yet fit for a republic in Russia” [Wilde, p. 678]). И все же заговор с целью свержения монарха уже вызрел. Почти ленинскими словами (анахронизмы Уайльда потрясают неким мистическим провидением, которое В.В. Сердечная находит и у Достоевского, сопоставляя его творчество с У. Блейком [Сердечная, с. 158–168]) заговорщики говорят себе, что сегодня еще рано, а завтра будет поздно (“if it is not to-night it will be too late” [Wilde, p. 677]).

Малейшие колебания Веры по поводу выполнения ею ответственной миссии — убийства царевича — не ускользают от взгляда все еще влюбленного в нее Михаила. Но он знает, на какие рычаги надо нажать, чтобы «привести в чувство» революционный фанатизм. Вдохновенная готовность Веры следовать законам нигилизма — “to annihilate”, уничтожать до «ничто» (почти по «Интернационалу» — «до основанья, а затем») предстает во всей абсурдности на фоне тех видимых реформ, которые начинает осуществлять царевич Алексей — гуманист и демократ. Он выпускает всех заключенных из тюрем, общается с народом, предлагает создать народный парламент, снять налоги, — т. е. по сути, выполняет большую часть программы своих соратников по политической борьбе. Но на это есть своеобразный комментарий еще одного резонера, некоего барона Раффа (*Raff* — многозначная фамилия, включающая смыслы «подонок», «пропавший человек»), который делает следующий вывод: когда в России царь предлагает реформы, то ничего не происходит, результат реформ — нулевой (*nothing*). «Реформы в России всегда трагичны, но завершаются всегда фарсом» (“Reforms in Russia are very tragic but they always end in a farce” [Wilde, p. 683]). От искушенного читателя Уайльда не ускользнет в этих словах перифраза знаменитого высказывания К. Маркса: «История повторяется дважды — сначала в виде трагедии, потом в виде фарса» [Маркс, с. 119], которую проиллюстрирует история о Вере Сабуровой.

Таким образом, многочисленные словесные перевертыши высвечивают перевертыши смысловые: революционеры оказываются по сути идеологическими тиранами, захваченными идеей разрушения, а «тиран» — реформатором, стремящимся к созиданию.

В фарсовом изображении здесь предстает все то, что и до Уайльда, и в его время соотносилось с поэтикой трагического. Ее знаки-клише со всей очевидностью травестируются в «Вере». Один из них — неизменный, а потому тривиальный, романтический образ-символ «бледная луна» (“pale moon”), так контрастирующий своим светом и цветом с горячими и пламенными сердцами молодых героев: «Царь: Каким белым и холодным выглядит мой город при свете этой бледной луны!» (“How white and cold my city looks under this pale moon! And yet what hot and fiery hearts beat in this icy Russia, for all its frost and snow” [Wilde, p. 685]). Но есть здесь и нечто, что привносит в фарсовое изображение элемент трагического. Пояснение этому — слова Уайльда по поводу образа луны. Вслед за Ницше писатель интерпретирует этот символ в его соотносимости с дионисийским началом [Ковалева, с. 25]. «Искусство наше принадлежит Луне, — отмечает писатель, — и играет с тенями, тогда как греческое искусство принадлежит Солнцу» [Уайльд, с. 467]. Луна — это и знак «болезни» европейской культуры, вызванной дионисийством, бесовским в человеке. Само орудие убийства царя — кинжал — еще один явный анахронизм и нескрываемая ироническая аллюзия автора и на драму «плаща и шпаги», и на реальную историю Веры Засулич, тяжело ранившую петер-

бургского градоначальника Ф.Ф. Трепова двумя пистолетными выстрелами. Уайльдовская Вера оказывается той, кто жертвует собой, чтобы остановить дионисийское безумие, сама при этом достигнув его наивысшей точки. Ее последние слова — «Я спасла Россию» двусмысленны, неоднозначны, как и все в этой пьесе. В них есть и высокая жертвенность, свойственная героиням русской прозы, и ложный театральный пафос, который отринет в конце Базаров, размышляя о своей нужности России («Я нужен России... Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен?») [Тургенев, с. 183].

Вопрос о «чистой трагедии» [Образцова, с. 84] в последнем дуэте возлюбленных оказывается, как видно, весьма проблематичным. Финал «Веры» написан в единой для пьесы игровой, неоднозначной манере. Эту манеру и сам жанр пьесы современный английский писатель Питер Акройд определит как комическая трагедия (“comedy as tragedy” [Ackroyd]). И царевич Алексей, и Вера оказываются одновременно, как и «бесы» Достоевского, и величественными борцами и предателями, и героями и пародиями на трагедийных героев. Хромоножка Лебядкина видела своего тайного великолепного супруга то в ореоле божества, в виде блистательного и безупречного князя, то в образе оборотня-василиска, змея, «сокола, ставшего филином», сычом, «червем, что в сердце заполз» [Достоевский, с. 293]. Но важно, что это причудливое смешение разного Уайльд рассматривал как неизменную примету натуры любого человека, в том числе и своей собственной. Неслучайно Джордж Мередит называл писателя «скрещением Аполлона и Демона» (“a mixture of Apollo and a Monster” [Ackroyd]).

Первая пьеса Уайльда появляется как своеобразная иллюстрация того, о чем он думал, читая произведения Достоевского и Тургенева, размышляя, как и многие его современники, о событиях завершающегося революционного XIX в. Эпатажно-экстравагантная манера «первой пробы пера», представшей в жанре фарса, травестии, во многом отражала формировавшуюся жизненную позицию писателя и художественную манеру лидера эстетизма, не принимавшего фанатизм и тиранию любой идеологии. Это касалось идеологии как политической (которую, скорей всего, он и видел в произведениях русских классиков и в русском анархизме), так и эстетической (его восприятие истории литературы, отрицание в ней тривиального, ангажированного, клишированного, ограничивающего свободу мысли и художественного воображения).

Концовка пьесы — кульминация пародийно-фарсовой направленности мысли Уайльда. В самоубийстве Веры английский насмешник как бы реконструирует концовки драм «плаща и шпаги» и шекспировских трагедий с горой трупов. В какой-то мере драматург отсылает к мотиву «ножа» — навязчивого символа смерти, появляющегося в голове Николая Ставрогина («Нож, нож! — повторял он в неутомимой злобе» [Достоевский, с. 294]) и ставшего позже орудием убийства и самоубийства его собственного героя — Дориана

Грея. Игра героини в «спасительницу России» (от кого? от чего?) нелепа своей бессмысленной жертвой — и театральной, и исторической: «хорошего» царя убьет следующий фанатик. Нарушив катехизис нигилистов, она, тем не менее, в своем поступке, подогреваемом абсурдным пафосом, следует ему, низведя собственную жизнь к нулевой точке, к *nihil*.

Анализ пьесы показывает, что она не столько связана с Россией историческим сюжетом, сколько пронизана русской литературой, ее идеями и характерами. Каждого персонажа система аллюзий связывает с одним или несколькими прототипами из произведений Тургенева и Достоевского. Многоуровневая игровая поэтика пьесы позволила автору создать блестящую пародию на классическую английскую драму, а также показать условность социальных норм, ролей и установок, прямолинейного бинарного деления на черное и белое, добро и зло, революционера и тирана, нигилиста и религиозного фанатика, трагедию и комедию.

Слова классика о «человечестве, которое, смеясь, расстается со своим прошлым» [Маркс, 2021], вполне применимы и к произведению Уайльда, в котором он, смеясь, как бы расстается с тем, что кажется ему абсурдным, ошибочным, уходящим в прошлое. Писатель и осуждает революционный путь борьбы, и мечтает о социальной справедливости, которая навряд ли, в его понимании, когда-либо осуществится. Но мечтать не запрещено, ведь, как он однажды сказал, «если на карте мира нет страны Утопии, то на эту карту даже не стоит смотреть!»

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.:* в 10 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 7. 760 с.
2. *Тургенев И.С. Отцы и дети // Собр. соч.:* в 12 т. М.: Наука, 1981. Т. 7. 360 с.
4. *Уайльд О. Избранные произведения:* в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 1. 559 с.
3. *Wilde O. Vera; or, The Nihilists // Complete Works of Oscar Wilde.* New York, London, Tokyo: Harper and Row Publishers, 1989. 1216 p.

### Исследования

1. *Дунаева Е.А. Эволюция фарса и фарсовой формы в высоких комедиях Мольера:* автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000.
2. *Евнин Ф.И. Примечания <к роману «Бесы»> // Ф.М. Достоевский. Собр. соч.:* в 10 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 7. С. 707–757.
3. *Ковалева О.В. Оскар Уайльд и стиль модерн.* М.: УРСС, 2002. 168 с.

4. *Лотман Л.М.* Реализм русской литературы 60-х гг. XIX в. Л.: Наука, 1974. 352 с.
5. *Маркс К.* 18 брюмера Луи Бонапарта // *Маркс К., Энгельс Ф.* Полн. собр. соч.: в 39 т. М.: Изд-во политической литературы, 1965. Т. 8. С. 119–218.
6. *Маркс К.* К критике Гегелевской философии права. Введение // URL: [www.marxists.org/russkij/marx/1844/philosophy\\_right/01.html](http://www.marxists.org/russkij/marx/1844/philosophy_right/01.html) (дата обращения: 20.01.2021).
7. Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. 672 с.
8. *Михальская Н.П.* Образ России в английской художественной литературе IX–XIX веков. М.: Моск. гос. ун-т, 1995. 152 с.
9. *Образцова А.Г.* Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. СПб: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. 368 с.
10. *Сердечная В.В.* Уильям Блейк и Ф.М. Достоевский: история сопоставлений // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 3 (11). С. 158–168.
11. *Соколянский М.Г.* Оскар Уайльд. Киев; Одесса: Лыбидь, 1990. 199 с.
12. *Хуснулина Р.Р.* Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 2005. 260 с.
13. *Шоу Б.* О драме и театре. М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. 640 с.
14. *Элман Р.* Оскар Уайльд. Биография. М.: Изд-во «Независимая газета», 2000. 688 с.
15. *Ackroyd P.* Oscar Wilde: Comedy as Tragedy // The New York Times on the Web. 1987. November, 1. URL: [www.nytimes.com/1987/11/01/arts/ackroyd-wilde-comedy-as-tragedy.html](http://www.nytimes.com/1987/11/01/arts/ackroyd-wilde-comedy-as-tragedy.html) (дата обращения: 20.01.2021).
16. *Sreenan D.* Oscar Wilde's Socialism: A Look at the Socialist and Anarchist Writings of Oscar Wilde // Workers Solidarity. 1998. № 53. (January). URL: [www.struggle.ws/ws98/ws53\\_wilde.html](http://www.struggle.ws/ws98/ws53_wilde.html) (дата обращения: 20.01.2021).

## O. WILDE'S FANTASIES ON RUSSIAN THEME IN ENGLISH STYLE ("VERA; OR, THE NIHILISTS")

© 2023. Tatiana N. Potnitseva

**Abstract:** The article focuses on the first play by O. Wilde, which got investigators' undeserved mark as "an imperfection of the first pen attempt". Meanwhile, as the analysis confirms, the parody and farcical manner of this work of art, which had the signs of Wilde's future recognizable style, gave birth to the brilliant travesty of "the cloak and sword drama" production. But for its caustic satire and ironic presentation the playwright turned to the

plot about Russian conspirators and Russian anarchism. This plot was prompted both by the modern time and by the works of Russian classical writers. Among them — “Fathers and Children” by I. Turgenev and “Demons” by Dostoyevsky — the books Wilde read and used as an ironic background. The parody and farcical, grotesque manner of Wilde’s first play is revealed due to the endless allusions, references, reminiscences, a play on words, word forms, locations, and choice of names, colour symbolism, and the forming decorative style. In the history of the Russian nihilists’ conspiracy — a kind of “demons’ coven” — the author of “Vera...”, as the work convinces, combined a lot of what he had learnt from the Russian literature and from what the creation of his own imagination was. The very word “nihilism” became in his work a key one, a conceptual centre. And the Wilde’s nihilists appear as a generalized image of any despotic ideology unnatural to human relations.

**Keywords:** O. Wilde, I.S. Turgenev, F.M. Dostoyevsky, nihilism, grotesque, farce, parody.

**Information about the author:** Tatiana N. Potnitseva, DSc in Philology, Professor, Foreign Literature Department, Oles Honchar Dnipro National University, Gagarin av. 72, 49010 Dnipro, Ukraine.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4614-4080>

E-mail: [t.potnitseva@gmail.com](mailto:t.potnitseva@gmail.com)

**For citation:** Potnitseva, T.N. “O. Wilde’s Fantasies on Russian Theme in English Style (‘Vera; or, The Nihilists’).” *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

## REFERENCES

1. Dunaeva, E.A. *Jevoljucija farsa i farsovoj formy v vysokih komedijah Mol'era* [Evolution of Farce and Farce Form in Moliere’s Comedies: DSc Thesis, Summary]. Moscow, 2000. (In Russ.)
2. Evnin, F.I. “Primechaniia <k romanu ‘Besy’>” [“Notes <to the Novel ‘Demons’>”]. Dostoevskii, F.M. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols.], vol. 7. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel’stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1957. pp. 707–757. (In Russ.)
3. Kovaleva, O.V. *Oskar Uail’d i stil’ modern* [Oscar Wilde and Style Modern]. Moscow, URSS Publ., 2002. 168 p. (In Russ.)
4. Lotman, L.M. *Realizm russkoi literatury 60-kh godov XIX veka* [Realism of the Russian Literature of the 60-s]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. 352 p. (In Russ.)
5. Marks, K. “18 briumera Lui Bonaparta” [“The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte”]. Marks, K., Jengel’s, F. *Polnoe sobranie sochinenii* [Full Collected Works: in 39 vols.], vol. 8. Moscow, Izdatel’stvo politicheskoi literatury Publ., 1965, pp. 119–218. (In Russ.)

6. Marks, K. *K kritike Gegelevskoi filosofii prava. Vvedenie* [A Critique of the Hegelian Philosophy of Law. Introduction]. Available at: [www.marxists.org/russkij/marx/1844/philosophy\\_right/01.htm](http://www.marxists.org/russkij/marx/1844/philosophy_right/01.htm) (Accessed 20 January 2021). (In Russ.)
7. *Mify narodov mira: v 2 t.* [The Myths of the Peoples of the World: in 2 vols.], vol. 1. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1980. 672 p. (In Russ.)
8. Mikhail'skaia, N.P. *Obraz Rossii v angliiskoi khudozhestvennoi literature IX–XIX vekov* [The Image of Russia in the English Literature of the 11–19 Centuries] Moscow, Moskovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 1995. 152 p. (In Russ.)
9. Obraztsova, A.G. *Volshebnik ili shut? Teatr Oskara Uail'da* [A Wizard or a Jester. Oscar Wilde's Theatre]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001. 368 p. (In Russ.)
10. Serdechnaia, V.V. "Uil'iam Bleik i F.M. Dostoevskii: istoriia sopostavlenii" ["William Blake and F.M. Dostoyevsky: History of Comparison"]. *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (11), 2020, pp. 158–168. (In Russ.)
11. Sokolianskii, M.G. *Oskar Uail'd* [Oscar Wilde]. Kiev; Odessa, Lybid Publ., 1990. 199 p. (In Russ.)
12. Khusnulina, R.R. *Angliiskii roman XX veka i nasledie F.M. Dostoevskogo* [The English Novel of the 20s Century and the Heritage of F.M. Dostoyevsky]. Kazan', Izdatel'stvo Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2005. 260 p. (In Russ.)
13. Shou, Bernard. *O drame i teatre* [About Drama and Theatre]. Moscow, zatel'stvo inostrannoi literatury Publ., 1963. 640 p. (In Russ.)
14. Ellmann, R. *Oskar Uail'd. Biografiia.* [Oscar Wilde. Biography]. Moscow, Izdatel'stvo Nezavisimaia gazeta Publ., 2000. 688 p. (In Russ.)
15. Ackroyd, Peter. "Oscar Wilde: Comedy as Tragedy". *The New York Times on the Web*, 1 November, 1987. Available at: [www.nytimes.com>ackroyd-wilde-comedy-as-tragedy.html](http://www.nytimes.com>ackroyd-wilde-comedy-as-tragedy.html)(Accessed 29 January 2021). (In English)
16. Sreenan, Dermot. "Oscar Wilde's socialism: A look at the socialist and anarchist writings of Oscar Wilde". *Workers Solidarity*, no. 14, January, 1998. Available at: [www.struggle.ws/ws98/ws53\\_wilde.html](http://www.struggle.ws/ws98/ws53_wilde.html) (Accessed 20 January 2021). (In English)



## РУССКИЕ КОРНИ СОЦИАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ О. УАЙЛЬДА И ЕЕ ВОСПРИЯТИЕ В РОССИИ НАЧАЛА XX В.

© 2023 г. Е.А. Маркова

**Аннотация:** В статье рассматривается вопрос влияния анархизма П.А. Кропоткина на становление социальной философии О. Уайльда, а также делается вывод о возможном обратном влиянии (сходство трактовки индивидуализма у Уайльда и Кропоткина). Большая часть статьи посвящена проблеме восприятия уайльдовского социализма (эссе «Душа человека при социализме») в России. В качестве источников этой рецепции проанализированы работы писателей, поэтов, литературных критиков и философов первой трети XX в. (среди них — К.Д. Бальмонт, А. Белый, Н.А. Бердяев, М.Л. Гофман, А.И. Тиняков, С.Л. Франк, К.И. Чуковский). Их внимание сфокусировано на ключевой для социализма Уайльда проблеме индивидуализма, которая в России была воспринята в контексте споров вокруг индивидуализма и соборности. «Мишенью» некоторых критиков становится уайльдовская интерпретация образа Христа и его индивидуализма. Социальная философия писателя связывается в анализируемых работах и с его эстетизмом, воспринимается как одно из проявлений уайльдовского культа Красоты. Критике подвергаются и собственно социалистические идеи и воззрения Уайльда (его понимание роли технического прогресса в жизни общества, а также неполнота знаний о социализме и его возможных последствиях для индивидуализма).

**Ключевые слова:** О. Уайльд, социализм, рецепция, анархизм, П.А. Кропоткин, индивидуализм.

**Информация об авторе:** Екатерина Александровна Маркова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; ассистент, Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Российский университет дружбы народов» (РУДН), ул. Миклухо-Маклая, д. 6, 117198, г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5954-1440>

E-mail: [glazkova1992@gmail.com](mailto:glazkova1992@gmail.com).



**Для цитирования:** *Маркова Е.А.* Русские корни социальной философии О. Уайльда и ее восприятие в России начала XX в. // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

Русскоязычные материалы, в которых можно отыскать факты восприятия социальной философии Оскара Уайльда (*Oscar Wilde*, 1854–1900), достаточно разнообразны — это и художественные произведения, и критические работы поэтов и писателей, и философские труды. Число их велико, поэтому мы ограничим предмет нашего исследования хронологически и рассмотрим феномен рецепции социальной философии Уайльда в русской культуре первой трети XX в. Объектом этой рецепции является эссе «Душа человека при социализме» (*The Soul of Man Under Socialism*, 1891), в котором Уайльд изложил основные принципы своей философии.

Очевидны и в достаточной мере изучены источники, повлиявшие на становление взглядов Уайльда. Среди них — работы марксистов (в частности, Ф. Энгельса), социалистов (С. Уэбба, У. Морриса<sup>1</sup>, Дж.Б. Шоу), труды М. Арнольда, Э. Ренана, Р.У. Эмерсона, Дж.С. Милла, Ч. Дарвина и Г. Спенсера и, конечно, анархистов — не в последнюю очередь князя П.А. Кропоткина (1842–1921). Есть и другие, менее конкретные, более личные причины уайльдовского социализма-анархизма — ирландский национализм и английский антиэлитаризм.

В интервью газете “Theatre” Уайльд упоминает о своем увлечении анархизмом: «Сейчас все мы немного социалисты. <...> Я думаю, я даже больше чем социалист, я скорее анархист» [Killeen, p. 109]. Прежде чем проанализировать это высказывание Уайльда в связи с эссе «Душа человека при социализме» и работами Кропоткина, обратимся к контексту — истории анархизма в Европе, и особенно Великобритании. Анархизм можно определить как «комплекс теорий и мировоззренческих позиций, объединенных представлением о пагубности и бессмысленности государственной власти» [Dirlik]. И хотя идеи анархической направленности выявляются и в Античности (философия стоиков и циников), и в Средневековье (секта катаров), анархизм как социально-политическое учение оформился лишь к XIX в. [Dirlik]

Непосредственным предшественником современного анархизма принято считать англичанина Дж. Уинстэнли, руководителя движения диггеров. Положения одного из его памфлетов два века спустя стали основными принципами анархистов: власть разлагает общество; истинная свобода невозможна при существовании частной собственности; власть и частная собственность

---

<sup>1</sup> Отметим, что Моррис считал себя социалистом. Между тем некоторые исследователи причисляют его к анархистам.

— главные причины преступлений; человек должен жить по естественным законам общества [Dirlik]. Идеи Уинстэнли нашли живой отклик у некоторых протестантов, в частности у священника-диссидента У. Годвина [Dirlik]. В своем «Исследовании о политической справедливости» (*Political Justice*, 1793) Годвин высказывает как традиционную для анархизма мысль о неприемлемости власти, так и ряд других идей, предвосхитивших теории социализма и анархизма XIX в. (ответственность индивидуума за общее благополучие [Годвин, с. 57, 58], моральный ущерб от неравенства, подъем искусства благодаря всеобщему равенству [Чудинов, с. 16, 23]). Известно, что Годвин оказал значительное влияние на английских романтиков (П.Б. Шелли и У. Вордсворта), а значит — и на современную литературу в целом. Повлиял Годвин и на английского философа-социалиста Р. Оуэна, в работах которого также находят истоки анархизма [Dirlik; Копылова, с. 9].

Большую роль в истории английского анархизма сыграл анархизм континентальный, теоретические основы которого были разработаны в XIX столетии П.-Ж. Прудонем во Франции, М. Штирнером в Германии и М.А. Бакуниним и П.А. Кропоткиным в России [Dirlik]. Ядро теории Прудона составили идеи мутуализма, взаимопомощи, всеобщего равенства, федерализма и «прямого действия» со стороны рабочего класса. Не отрицая полностью необходимость частной собственности, Прудон представлял идеальное общество как равноправное взаимодействие «свободных крестьян и ремесленников», в котором «фабрики и заводы управляются союзом рабочих и которое существует по системе взаимного кредита» [Dirlik]. Русский революционер-националист Бакунин, во многом вдохновленный идеями Прудона и одновременно отторгающий предложенный им мирный путь изменения общества, теоретически обосновал *анархо-коллективизм*, в программу которого входило уничтожение государственной власти, отказ от государственной и частой собственности, управление и распределение богатств через их непосредственных производителей, организованных в «свободные ассоциации» [Шубин, с. 228, 229]. Главным идеологическим наследником Бакунина в России стал Кропоткин. Бакунинский коллективизм в трудах Кропоткина преобразился в «абсолютный коммунизм в отношении распределения» благ [Dirlik]. Именно поэтому кропоткинский вариант анархизма называют анархо-коммунизмом. В Германии М. Штирнером была разработана философия, которую позже стали называть индивидуалистическим анархизмом, согласно которому в центре мироздания находится «я», личность, свободная от обязательств по отношению к обществу [Dirlik]. По Штирнеру, люди могут образовывать «союзы эгоистов» (нем. Verein von Egoisten), только если им это выгодно [Федулов, с. 79–80].

Английский анархизм имел свои особенности и предпосылки. Ими стали гражданская война в XVII в. и работы Уинстэнли; труды Годвина и романтическая философия свободы и индивидуализма; чартистское движение

1836–1848 гг. [Shprayer, p. 4–6]. В 1850-е гг. прудоновские идеи распространились за пределы континентальной Европы — в 1850–1852 гг. в Великобритании появились статьи об анархизме в газете “The Leader”; в 1853 г. образовалась Конфедерация рациональных реформаторов (англ. Confederation of Rational Reformers), на программу которой повлиял не только Прудон, но и американский анархо-индивидуалист Дж. Воррен [Shprayer, p. 6]. В 1864 г. в Лондоне был учрежден Первый Интернационал, объединивший социалистов всех «мастей», в том числе анархистов (Бакунин).

Внешнее влияние неудивительно, ведь Лондон, будучи одним из крупнейших культурных и интеллектуальных центров Европы, притягивал к себе беглых анархистов-революционеров со всех ее концов. Среди них — последователь Бакунина итальянец Э. Малатеста, французы Л. Мишель, Э. Пуже, Ш. Малато, русские Бакунин, Кропоткин, С.М. Степняк-Кравчинский. Многие анархистские издания печатались именно в Великобритании: немецкие “Freiheit”, “Der Rebell”, “Die Autonomie”, “Der Lumpen Proletarien”, итальянские “Bolletino Socialista Rivoluzionaria”, “L’Associaz one”, французские “La Tribune Libre”, “Le Père Peinard”, а также статьи Кропоткина.

В 1880-е гг. в Великобритании анархизм развивался в двух основных направлениях — революционном, ассоциирующемся с радикализмом Прудона и Бакунина, и этическом направлении, среди главных теоретиков которого называют Кропоткина и Л.Н. Толстого [Bevir, p. 1–2]. В числе анархистов «старой закалки» — Г. Сеймур, Д. Николл, Г. Сэмюэлс, Ф. Китц. К этическим анархистам относят У. Морриса, Э. Карпентера, Ш. Уилсон, Б. Уоллеса, Дж.С. Кенуорти [Bevir]. Хотя вначале Кропоткин был солидарен с Бакуниным в вопросе необходимости насильственных действий, позже он отказался от них в пользу «убеждения словом» [Woodcock, 1971, p. 200–201]. Именно вопрос необходимости насилия стал камнем преткновения в «Лиге социалистов» (англ. The Socialist League), многие из участников которой открыто одобряли террор [Bevir, p. 18]. Другие же были вынуждены покинуть Лигу в знак несогласия с подобной позицией (Моррис). Анархизм Кропоткина, вырабатывающий «новую мораль и эстетику, способные породить новую жизнь и общество» [Bevir, p. 5], оказался близок английским интеллектуалам и деятелям искусства конца века, стремившимся к созданию новой философии, нового образа мышления и бытия, который пришел бы на смену викторианской морали и религиозности и в то же время не сводился к сухому материализму [Bevir, p. 9]. Кропоткин в своей теории синтезировал анархизм и коммунизм не только на прагматических и логических основаниях, но и на основаниях этических [Bevir, p. 15]. Новаторство его этики состоит в определении происхождения нравственности. По Кропоткину, нравственное чувство человека не может определяться «сверхприродными» причинами, но является «органической необходимостью» [Антипенко, с. 190]. Таким образом, через дарвинистски окрашенную этику Кропоткин объясняет потребность в коммунизме.

Кропоткин видел причину безнравственности в «могуществе наших государств» [Кропоткин, 2010, с. 650]. Усилением государства вызван, по Кропоткину, и упадок искусств, расцветом которых мыслитель полагает эпоху «вольных городов» [Кропоткин, 2010, с. 296–297, 319]<sup>2</sup>. В Великобритании гуманистическая этика русского анархиста соприкоснулись с долгой традицией литературного, *эстетического социализма*, уходящего корнями в творчество Годвина<sup>3</sup>. Самыми яркими его представителями среди современников Уайльда следует назвать Дж. Рёскина и У. Морриса, также оказавших на писателя большое влияние (идеи идеального общественного устройства, которые способны «привести к созданию подлинного произведения искусства» и «раскрыться творческому потенциалу простого человека» [Аникин, с. 57, 223, 230]).

В целом роль Кропоткина в развитии английского анархизма значительна: он читал лекции Лиге социалистов [Morris, p. 3], встал в главе двух влиятельных анархистских изданий — газеты “The Anarchist” вместе с Сеймуром, а позже газеты “Freedom” вместе с Уилсон. Вокруг газеты “Freedom” и Кропоткина как главного ее идеолога сложился свой анархистский «кружок», включавший в себя в том числе писательницу Э. Брук и поэта Э. Карпентера, членов Братства новой жизни (англ. Fellowship of the New Life)<sup>4</sup> [Bevir, p. 8]. Влияние русского философа на английскую «левую» мысль косвенно подтверждает широкое распространение в Великобритании сформулированной им теории анархо-коммунизма («В целом, британских анархистов по их экономическим воззрениям следует отнести к школе анархистов-коммунистов» [Копылова, с. 9]) и прямо — многочисленные отсылки к нему в среде «пишущих» анархистов и социалистов [Carpenter, 1916, p. 219; Carpenter, 2018, p. 96; Hyndman, p. 260; Lee, Archbold, p. 137; Shaw, 2021, p. 86; Shpayer-Makov, p. 375].

Многие исследователи и современники Уайльда заявляют о влиянии теории Кропоткина на эссе «Душа человека при социализме» [Goodway, p. 119; Dirlík; Goodman, p. 74; Tuchman, p. 97]. Действительно, эта параллель может быть оправдана: в своем эссе Уайльд называет свои взгляды коммунистическими [Уайльд, с. 219] и, хотя не произносит слово «анархизм», высказывает традиционные для анархизма идеи антигосударственности, выражая, таким образом, *анархо-коммунистические* воззрения. Кроме того, Уайльд был лич-

---

<sup>2</sup> Кропоткин много внимания уделяет вопросам искусства — см. например его работу «Государство, его роль в истории» (1896).

<sup>3</sup> О сходствах и различиях эстетики Кропоткина и Морриса см.: [Kinna].

<sup>4</sup> В отличие от фабианцев (в числе которых был Моррис), породившее их Братство было мало заинтересовано в политической жизни. Его деятельность была сосредоточена вокруг духовных и моральных проблем. Некоторые из них (Уоллес, Кенуорти) стали толстовцами — сторонниками теории ненасилия русского писателя.

но знаком с Кропоткиным, скорее всего, через Морриса [Woodcock, 1971, p. 224]. Поскольку нас интересует именно русское влияние, сосредоточимся на конкретных переключках между эссе Уайльда и работами Кропоткина, написанными до 1891 г. По большей части эти переключки носят общий характер, и анархизм Уайльда невозможно приписать исключительно влиянию русского мыслителя<sup>5</sup>.

И Кропоткин, и Уайльд порицают сложившееся устройство общества, в котором только немногие, составляющие привилегированные сословия, могут заниматься умственным трудом (Кропоткин) или творчеством (Уайльд). Оба видели причину дисгармонии современного общества в его расслоении, при котором бедные заняты непосильным трудом, а богатые погружены в праздности. Уайльд полагал, что «человек рожден ради лучшего, нежели месить грязь» [Уайльд, с. 232], и должен «предаваться приятным занятиям или наслаждаться возвышенным досугом» вместо изнурительного труда [Уайльд, с. 233]. По Кропоткину, тяжелый и однообразный ручной труд, отсутствие доступа к образованию влекут за собой опасный разрыв между «верхами» и «низами», чреватый расколом общества. Анархизм должен установить «истинное равенство, действительную свободу, труд для всех и для всех — полное развитие их способностей, полное наслаждение плодами свободного труда» [Кропоткин, 1921, с. 78].

И Кропоткин, и Уайльд считают необходимым устранение любой власти не только ради блага угнетаемых, но и ради блага угнетающих. Уайльд отмечает: «<...> всяческая власть совершенно растлевающая. Она растлевает и властителей, и тех, на кого направлена»; «обладание частной собственностью весьма нередко действует растлевающе» [Уайльд, с. 220, 230]. Утверждает растлевающее действие власти, а также частной собственности и Кропоткин: «Покуда у нас будет оставаться каста людей, живущих в праздности, под тем предлогом, что они нужны для управления нами — эти праздные люди всегда будут источником нравственной заразы в обществе. Человек праздный, вечно ищущий новых наслаждений, и у которого чувство солидарности с другими людьми убито самими условиями его жизни — такой человек всегда будет склонен к самой грубой чувственности: он неизбежно будет опошлять все, до чего прикоснется. Со своим туго-набитым кошельком и своими грубыми инстинктами, он будет развращать женщину и ребенка: он развратит искусство, театр, печать — он уже это сделал; он продаст свою родину врагу, продаст ее защитников...» [Кропоткин, 1921, с. 27].

В уайльдовском трактате возникает образ бунтующего бедняка, непокорной личности: «Нам часто толкуют, что бедные люди с благодарностью принимают жертвования. *Не спорю, иные принимают с благодарно-*

---

<sup>5</sup> Подробнее см.: [Goodway].

стью, но достойнейшие из бедняков таковой не испытывают (курсив автора. — Е.М.). Их отличают неблагодарность, недовольство, непокорность, бунтарство. <...> Именно непокорности обязан прогресс, непокорности и бунтарству. <...> Нет, тот бедняк, кто не благодарен, не экономит, не доволен, который бунтует, и есть как раз истинная личность, он не примитивен» [Уайльд, с. 221]. Этот образ человека бунтующего будто бы отсылает к названию и содержанию одного из ключевых трудов Кропоткина, написанных до 1891 г., книге «Речи бунтовщика» (*Paroles d'un Revolté*, 1885). В ней русский мыслитель не только обосновывает положения анархо-коммунизма и необходимость революции, но и выписывает образ бедного французского крестьянина, чей благородный протест против власти привел к революции (см. главу «Бунтовской дух»). Подобно Уайльду, Кропоткин связывает прогресс именно с бунтом: «Народное сознание, народная совесть восстают ежедневно против всех безобразий, происходящих в среде привилегированных и праздных классов <...>. Те, которые жаждут торжества справедливости и стремятся провести в жизнь новые идеи, не могут не признать, что их <...> идеи, способные дать человечеству возрождение, неосуществимы при современном общественном строе: они сознают необходимость революционной бури» [Кропоткин, 1921, с. 271].

Значительное место в эссе Уайльда занимают рассуждения о бесполезности и даже губительности карательных мер для общества: «<...> общество несравненно больше дичает от систематического применения карательных мер, нежели от эпизодически совершаемых преступлений» [Уайльд, с. 231]. Нельзя сказать, что проблема эффективности наказания занимала большинство социалистов и анархистов. Между тем для Кропоткина, прожившего несколько лет в заключении, этот вопрос стал одним из важнейших. Скорее всего, взгляды Уайльда на эту проблему сложились не без влияния книги «В русских и французских тюрьмах» (*In Russian and French Prisons*, 1887), изданной за несколько лет до уайльдовского эссе. В ней тюрьмы названы «высшими школами преступности» [Кропоткин, 1906, с. 194] (ср. Уайльд: «Совершенно очевидно, чем усердней применяются наказания, тем больше это влечет за собой преступлений» [Уайльд, с. 231]). Причину большинства преступлений Кропоткин видит в частной собственности: «Две трети всех правонарушений, а именно все так называемые “преступления против собственности” или совершенно исчезнут, или сведутся к ничтожному количеству случаев, раз собственность, являющаяся теперь привилегией немногих, возвратится к своему действительному источнику — общине» [Кропоткин, 1906, с. 233]. Вероятно, именно вслед за Кропоткиным Уайльд заявляет, что «стоит отменить частную собственность, как иссякнет почва для преступления, незачем станет его совершать; преступность исчезнет» [Уайльд, с. 231].

Думается, откликом именно на кропоткинский социальный дарвинизм коммунизм является суждение Уайльда о том, что «первобытному комму-

низму зависть совершенно неведома» [Уайльд, с. 232], и сравнение общества при социализме со «здоровым организмом» [Уайльд, с. 219]. В 1890 г. в газете “The Nineteenth Century” выходит первая часть его книги «Взаимопомощь среди животных и людей» (1902) — «Взаимопомощь среди животных», в которой русский философ рассматривает взаимопомощь как базовый принцип существования животного мира, в том числе человека («Лучшие условия создаются путем исключения конкуренции при посредстве взаимной помощи и взаимной поддержки. <...> “Не конкурируйте! — конкуренция всегда губельна для вида”. <...> Этим же требованиям подчинился и человек — самый первобытный человек, — и только благодаря исполнению этих требований он <...> достиг того положения, которое занимаем мы в настоящее время» [Кропоткин, 2006, с. 76, 77]).

Допустимо высказать предположение и об обратном влиянии. Уайльд и Кропоткин схожим образом трактуют *проблему индивидуализма*. Любопытно, что до конца XIX столетия эта проблема мало занимала русского мыслителя — индивидуализм, интерпретируемый в штирнеровском духе, хотя и был мировоззренческой составляющей анархизма<sup>6</sup>, по всей видимости, представлялся Кропоткину противоположным коммунизму. В его более поздних работах и корреспонденции обнаруживаются суждения об индивидуализме, удивительно близкие уайльдовским. Вполне возможно, что сходство это вовсе не случайное, как предполагалось исследователями [Woodcock, 1940, p. 44], но результат восприятия Кропоткиным идей Уайльда. В «Тюремной исповеди» (*De Profundis*, 1897) Уайльд восторженно отзываясь о князе, считая его «человеком, несущим в душе того прекрасного белоснежного Христа, который как будто грядет к нам из России» [Уайльд, с. 494]. По замечанию исследователей, «Кропоткин воплотил анархизм трансцендентный, духовный, особо привлекательный для поздних викторианцев» [Stoddard, p. 46].

Сохранился ответ Кропоткина на исповедь Уайльда — в письме литературному критику и другу Уайльда Р. Россу князь выражает сочувствие Уайльду и проявляет интерес к его творчеству от лица всего анархистского сообщества. Особо Кропоткин выделяет эссе Уайльда «про анархизм», распознавая в нем идеи, «достойные быть высеченными на камне» [Кропоткин, 1952, p. 112–113]. Без сомнения, речь идет об эссе «Душа человека при социализме» — во всей публицистике Уайльда нет иных работ, которые можно было бы охарактеризовать словами Кропоткина. Удалось обнаружить еще одно вероятное свидетельство прочтения Кропоткиным эссе Уайльда — в дневниках К.И. Чуковского (1882–1969), в которых дан отзыв князя о Уайльде: «И он [Уайльд] был талантливый человек: Элизе Реклю говорил,

---

<sup>6</sup> Перечислим некоторые имена анархистов-индивидуалистов: Э. Арман, А. Бельжарри, Ж.Ж. Бонно, А.А. Боровой, А. Бранд, У. Годвин, В. Донисторп, К. Дюваль, А. Либертад (Жозеф), Дж.Г. Маккей, Б. Такер, Г. Торо, У. Джосайя.

что написанное им об анархизме (?) нужно высечь на медных досках, как делали римляне. Каждое изречение — шедевр» [Чуковский, 2013, с. 218].

Как и Уайльд, Кропоткин разделяет индивидуализм на «ложный» и «истинный». В письме анархисту М. Неттлау Кропоткин развивает идеи о «ложном», «нищешанском» индивидуализме современного ему общества, чье «существование невозможно без порабощения масс, а также раболопного отношения к традициям и уничтожения индивидуального начала как в угнетателях, так и в угнетаемых» [Kropotkin, 1970, p. 305]. Подобные представления высказаны и Уайльдом: «Индивидуализм теперь повлекло по ложному пути. Теперь он не стремится к саморазвитию, он устремлен к выгоде. <...> Частная собственность, разрушив истинный Индивидуализм, создала взамен Индивидуализм мнимый. Она лишила одну часть общества индивидуальности, повергнув ее в нищету. Она лишила индивидуальности и другую часть общества, обременив ее заботами, толкнув на неверный путь» [Уайльд, с. 224].

Будто бы распространяя или комментируя идеи Уайльда, Кропоткин расценивает «ложный» индивидуализм как эгоистичный, не приводящий к «конечной цели» — становлению безусловной и завершенной индивидуальности. В произведениях Х. Ибсена Кропоткин видит образец индивидуализма «истинного», противостоящего как «мизантропическому буржуазному индивидуализму», так и «христианскому коммунизму», и «чувственному индивидуализму», не различающему добро и зло [Kropotkin, 1970, p. 305]. Неизвестно, какой тип индивидуализма в представлении Кропоткина был реализован в творчестве самого Уайльда. По свидетельствам современников, Кропоткин относился к Уайльду неоднозначно [Чуковский, 2013, с. 218]. Так или иначе, Уайльд также не принимает христианский индивидуализм: «Индивидуализм будущего откроется через чувство радости. Христос не пытался преобразовать общество, потому Индивидуализм, которому учил Он человека, мог открыться лишь через боль или через уединение от мира. И идеалы, доставшиеся нам от Христа, представляют собой либо идеалы человека, полностью отторгшегося от общества, либо того, кто целиком восстал против общества. Но человек по природе своей существо общественное» [Уайльд, с. 251]. Родственные уайльдовскому пониманию индивидуализма мысли высказаны Кропоткиным не только в письме Неттлау, но и в одном из его фундаментальных трудов «Анархия, ее философия, ее идеал» (*Anarchism: Its Philosophy and Ideal*, 1897): «Коммунизм представляет собою, таким образом, лучшую основу для развития личности — не того индивидуализма, который толкает людей на борьбу друг с другом и который только и был нам до сих пор известен, — а того, который представляет собою полный расцвет всех способностей человека, высшее развитие всего, что в нем есть оригинального, наибольшую деятельность его ума, чувств и воли» [Кропоткин, 2010, с. 265].



Существеннейшее и абсолютно очевидное расхождение между Уайльдом и Кропоткиным состоит в том, что Уайльд, в отличие от Кропоткина, сопрягает *социалистический индивидуализм с эстетизмом*, ведь «искусство есть наипрочайшее проявление индивидуализма во все века» [Уайльд, с. 234]. Поэтому индивидуализм оказывается значимым для Уайльда в контексте жизнетворчества. Краеугольный тезис его эссе — «государство должно производить полезные вещи. Индивидуум должен создавать прекрасное» [Уайльд, с. 232]. При этом все «полезное» должно производиться машинами, человек не должен участвовать в этом процессе. Таким образом, по Уайльду, социализм способен позволить человеку заниматься лишь прекрасным, освободив его от потребности делать полезное. При социализме художник свободен всегда, может выразить все, что угодно. В этих взглядах Уайльд следует за Дж. Рёскином и У. Моррисом, продолжая заложенную ими традицию эстетического социализма.

Уайльд критикует вкусы и поведение современных ему читателей и театральной публики, которые судят о произведении искусства с обывательской позиции, навязывая творцу свои заурядные мысли и идеи. «Отныне Искусство ни в коем случае не должно быть общедоступным. Публике надо стремиться воспитывать в себе артистизм», — сообщает Уайльд [Уайльд, с. 234–235]. Только так возможен прогресс в искусстве. Корень подобного отношения масс к искусству — в рабском их положении: «Причина — в варварском представлении об авторитете. Причина — в естественной неспособности общества, развращенного авторитарностью, понять и оценить Индивидуализм» [Уайльд, с. 240]. В итоге Уайльд приходит к выводу, что «лучше всего для художника такая форма правления, которая полностью исключает всякое правление» [Уайльд, с. 246].

Дж. Вудкок отмечает, что уайльдовский «памфлет не показался значимой работой английским социалистам <...>, но приобрел большую популярность за границей» [Woodcock, 1949, p. 155]. Более жесткую позицию занимает Д. Роуз, заявляющий, что эссе Уайльда имело очень «ограниченное влияние» как в Англии, так и в континентальной Европе [Rose, p. 39]. Роуз упоминает социалиста Г. Хайдмана как одного из «немногих» британцев, откликнувшихся на эссе «Душа человека при социализме» [Rose, p. 38]. Любопытно, что из современников Уайльда отзывы на его эссе оставили прежде всего писатели — Дж.Б. Шоу [Shaw, 1971, с. 326] и Г.Дж. Уэллс [Wells, p. 211]. Английская рецепция действительно оказалась достаточно скудной, чего нельзя сказать о русском восприятии, свидетельства которого обнаруживаются не только в критических работах и художественных произведениях писателей, но и в трудах философов.

Вопросы социализма обрели особую актуальность в России в начале XX в. — в связи с революциями 1905–1907 и 1917 гг. Отсюда — две волны интереса к Уайльду и его социализму (работы 1907–1911 и 1920–1922 гг.).

Первая волна оказалась более мощной, оставив после себя целый ряд отзывов, охватывающих самые разные аспекты знаменитого эссе. Вторая волна представляется более слабой и более критической по отношению к уайльдовскому социализму — вероятно, вследствие его противоречий с установившейся в СССР доктриной марксизма-ленинизма: уайльдовский синтез эстетизма, индивидуализма и анархизма не соотносим с государственнической, коллективистской идеологией. Предлагаемый анализ отзывов на эссе «Душа человека при социализме» призван продолжить разговор о рецепции творчества Уайльда в России, начатый другими исследователями [Ерофеев; Рознатовская].

В 1907 г. в издательстве «Сириус» в Санкт-Петербурге эссе Уайльда выходит отдельной брошюрой под названием «Социализм и душа человека», автор перевода не указан [Уайльд, 1907]. Эта публикация во многом способствовала появлению целого ряда откликов и прочтений. В том же 1907 г. интерпретатором Уайльда выступил Н.А. Бердяев (1874–1948), написавший рецензию на эссе «Душа человека при социализме». Бердяев называет тонким наблюдением один из главных уайльдовских тезисов — о способности социализма выявить «индивидуальность во всем ее внутреннем разнообразии» [Бердяев, 1907, с. 12]. Соглашается он и с критикой частной собственности, с тем, что ее существование заставляет определять ценность личности в зависимости от того, чем она владеет, а не от ее душевных качеств. Бердяев называет «глубокой мыслью» реплику Уайльда о Христе («Когда Иисус говорил о бедных, он просто разумел людей, не развивших своей индивидуальности» [Бердяев, 1907, с. 12]). Здесь, конечно, надо заметить, что Уайльд все же признавал индивидуальность великих писателей, которые не знали нужды и потребности зарабатывать на жизнь тяжелым трудом. Это признание сопровождается оговоркой — такая индивидуальность не полная, не развитая в необходимой мере.

Несмотря на в целом положительный отклик Бердяева, очевидно, что он не воспринимал Уайльда как идеолога социализма, «хотя [Уайльд] многое понимал лучше самих социалистов» [Бердяев, 1907, с. 13]. По Бердяеву, Уайльд «недостаточно видел двойственность социализма» [Бердяев, 1907, с. 13]. Разъясняя свою мысль, русский философ признает, что действительно «социализм служит выявлению и освобождению индивидуальности», и вместе с тем подмечает в социализме нечто, личности враждебное, не уточняя, о чем идет речь [Бердяев, 1907, с. 13].

Вторую часть эссе «о защите индивидуализма в искусстве» Бердяев называет «в значительной степени устаревшей», как и предложенный Уайльдом «новый» индивидуализм [Бердяев, 1907, с. 13]. По мысли Бердяева, современность требует совсем иного — синтеза индивидуализма и универсализма. Между тем, думается, уайльдовский социалистический индивидуализм был в действительности близок концепции персонализма Бердяева, который

критически именовал марксизм и социал-демократию не иначе как «стихийной безличности, отвлеченных средних величин» [Бердяев, 1906, с. 515]. Читаем у Бердяева в статье «Социализм как религия» (1906): «Не ощущая и не понимая личности, религия социализма совершенно неверно толкует равенство в смысле уравнивания, смешения индивидуальностей <...>. Неправедно, несправедливо сословное и классовое неравенство, <...> и социализм прав, поскольку направлен против этого противоестественного неравенства. Но религия социализма идет гораздо дальше и посягает на внутреннюю сущность личности, на естественную иерархию человеческих душ, на индивидуальное предназначение каждого лица <...>. Всех хотят уравнивать в назначении и назначением этим признать однородную общественную пользу <...>. Призвание мыслителя и поэта, мудреца и художника не будет лелеяться, <...> люди высшего призвания и особого положения в божественной иерархии индивидуальностей будут рассматриваться лишь как общественно-полезные единицы и не более» [Бердяев, 1906, с. 540]. В этом небольшом отрывке мы видим и очевидные сближения с Уайльдом, и несостыковки. Вслед за Уайльдом Бердяев поддерживает стремление социализма устранить материальное неравенство. Вместе с тем в социализме он распознает угрозу неравенству духовному и интеллектуальному, «естественной иерархии человеческих душ». Уайльд же, напротив, усматривает в социализме возможность для полного раскрытия творческой индивидуальности человека.

На индивидуализм Уайльда, без ссылки на какие-либо конкретные произведения, нацелена критика М.Л. Гофмана (1887–1959) в книге 1907 г. «Соборный индивидуализм». По его мнению, Уайльд справедливо называет Христа величайшим индивидуалистом. Между тем, с точки зрения Гофмана, уайльдовское понимание сущности индивидуализма Христа совершенно не верно. Уайльд «пытается навязать даже Христу идею уединенного индивидуализма» [Гофман, с. 59]. Речь, по всей видимости, идет не о «Тюремной исповеди», в которой Христос действительно именуется первым и величайшим индивидуалистом [Уайльд, с. 481], а о «Душе человека при социализме», где индивидуализм Христа ассоциируется с аскезой, уходом от мира: «Христос не пытался преобразовать общество, потому Индивидуализм, которому учил Он человека, мог открыться лишь через боль или через уединение от мира» [Уайльд, с. 251]. По Гофману, Уайльд — «типичный представитель обособленного индивидуализма» [Гофман, с. 59], «эгоистического индивидуализма» [Гофман, с. 69], и доказательством тому — его слова о том, что Христос «советовал богатому юноше продать свое имение и раздать бедным не для блага последних, а потому, что богатство — зло и следовательно, вредит спасению души этого юноши...» [Гофман, с. 69]. Здесь уже совершенно очевидно, что Гофман говорит об эссе «Душа человека при социализме», потому что именно в нем Уайльд приводит этот сюжет. По Гофману, из этой притчи следует, что Христос в уайльдовской интерпретации будто бы «заботился

о личной своей святости», что Гофманом отвергается [Гофман, с. 69]. Гофман критикует Уайльда за непонимание сути индивидуализма Христа, ведь «Христос приобрел... свою индивидуальность в отречении от своего “я”... а потому Христа надо назвать не первым индивидуалистом, как его называет Оскар Уайльд, а первым соборным индивидуалистом (курсив автора. — Е.М.)» [Гофман, с. 60]. Здесь Гофман различает христианский индивидуализм (отдать свое ради блага «другого») от его перевернутой уайльдовской трактовки (отдать свое ради своего же блага).

В скобках заметим, что основные положения «мистического анархизма» были не так уж далеки от декларируемой Уайльдом социальной философии. Среди переключек — бунт против догматов общества, сверхценность свободы личности и индивидуальности, неприятие действующего миропорядка. Возможно, именно из-за явного сходства эссе Уайльда и привлекло внимание Гофмана. Понятны и расхождения — думается, уайльдовский социализм далек от «мистической жизни», «мистического энергетизма», «мистической воли» в понимании Г.И. Чулкова, Вяч. Иванова и М. Гофмана, а также соборности.

Уайльдом-социалистом заинтересовался и другой русский философ — С.Л. Франк (1877–1950). Одну из своих статей, «Этика нигилизма» (1909), он посвящает задаче «критически уяснить и оценить нравственное мировоззрение интеллигенции» [Франк, с. 148]. Объясняя суть нигилистического морализма, который, по Франку, является главной чертой и движущей силой русской интеллигенции, он апеллирует к эссе Уайльда. «Русская интеллигенция не любит богатства», «в ее душе любовь к бедным обращается в любовь к бедности» [Франк, с. 172], хуже бедности может быть только богатство — так русская интеллигенция, согласно Франку, противостоит Уайльду и его заявлению о том, что «единственный лишь класс помышляет о деньгах более, чем богатые: это бедняки» [Уайльд, с. 227–228]. Русская интеллигенция противостоит Уайльду и в том, что живет лишь моральными, внеэстетическими ценностями: «Ценности теоретические, эстетические, религиозные не имеют власти над сердцем русского интеллигента» [Уайльд, с. 150]. В своей критике Франк отталкивается от точки зрения Уайльда, обнаруживая ее противоположность в русском национальном характере.

Эстетическая сторона социализма Уайльда вызвала интерес и К.Д. Бальмонта (1867–1942). В своей статье «Об Уайльде» (1908) он пишет о уайльдовском социализме как явлении совершенно не удивительном и даже закономерном: «...они [строки о социализме] — лишь логический вывод из основных свойств его свободолюбивой природы, преданной высоким наслаждениям мысли и творчества, и природы воистину благородной, ибо, желая для себя всего, он и за другими признавал это великое человеческое право. Любя Красоту, он все хотел бы обнять ее сиянием, и все взоры обратить к ней, оторвавши от некрасивого, грубого, внешнего, временного, подневольного,

узкого» [Бальмонт, 1908, с. 140]. Иными словами, корни социализма Уайльда, по мнению Бальмонта, — в его желании установить царство красоты на земле. Отмечает Бальмонт и уайльдовскую интерпретацию индивидуализма, которую русский поэт также связывает с эстетизмом Уайльда.

В 1911 г. в «Ниве» вышло эссе К.И. Чуковского об Уайльде «Оскар Уайльд. Этюд», в которой критик весьма благосклонно отзывается о эссе «Душа человека при социализме», называя его «замечательным этюдом» [Чуковский, 1911, с. 912], и цитирует слова Р. Шерарда о всеохватывающем влиянии этого эссе на европейские умы (позже исследователи укажут на бездоказательность этого заявления [Rose, p. 37]). В редакции статьи 1922 г. Чуковский высказывает иное мнение о уайльдовском социализме. Если в 1911 г. критик противопоставляет социализм Уайльда его эстетизму, то в 1922 г. оценивает эссе английского писателя как трактат об искусстве (следуя, возможно, за Бальмонтом). Чуковский заключает, что все в своей жизни Уайльд эстетизировал, будучи лишенным «таланта искренности и простоты» и наделенным «только гурманским, только вкусовым» восприятием жизни [Чуковский, 2012, с. 379]. Даже «Тюремная исповедь» вовсе не исповедь, а «насквозь литература» [Чуковский, 2012, с. 379]. Чуковский подмечает важнейшую уайльдовскую черту, которая, добавим от себя, заявляет о себе и в его эссе о социализме в полифонии его источников, — он был «не-творец, не-создатель», он был способен «усвоить, принять, впитать в свою кровь, взрастить семена чужих вдохновений и чувств (курсив автора. — Е.М.)» [Чуковский, 2012, с. 383]. Чуковский видит в Уайльде «упорного и страстного воителя», бунтовавшего «против чего угодно» и в первую очередь того, что нарушало красоту искусства [Чуковский, 2012, с. 393]. Эту черту писателя Чуковский замечает в его эссе: «О чем бы вы ни заговорили, он всегда переведет на свое. Он был уверен, что его трактат о социализме — есть трактат о социализме, а на самом деле, вчитайтесь, конечно, это трактат об искусстве. Его тюремная исповедь “*De Profundis*” тоже свелась на эту единственную тему. Его роман — о чем, как не об искусстве!» [Чуковский, 2012, с. 407]. По этой короткой ремарке и общему тону статьи понятно, как Чуковский воспринял социализм Уайльда, — как очередную апологию искусства, как инструмент, способный распространить его религию, эстетизм, и воспитать чувство прекрасного в народных массах.

Эстетическую сторону социализма или социалистическую сторону эстетизма Уайльда выделял и А. Белый (1880–1934). В «Арабесках» (1911), говоря о нападках на символизм людей, не имеющих отношения к искусству, «прикрывающих свое зевающее благодушие именами великих художников прошлого», Белый вспоминает слова Уайльда о том, что «гений прошлого в руках обывателя — только средство глушить творчество» [Белый, 2012, с. 202–203]. Вероятнее всего, речь идет о высказывании Уайльда в «Душе человека при социализме»: «*Вся беда в том, что публика использует наших клас-*

*сиков как средство торможения прогресса в искусстве»* (курсив автора. — Е.М.) [Уайльд, 2003, с. 237].

Белый связывает Уайльда и с индивидуализмом более прямо, когда рассуждает о значимости мистерии в искусстве («Искусство и мистерия» из «Литературного дневника»). Русский поэт причисляет Ницше, Ибсена и Уайльда к тем «индивидуалистам», которые «решительно и смело порвали связь с буржуазными традициями общества» [Белый, с. 243]. Уайльд, по словам Белого, «умело противопоставил личность мертвящему общественному организму», что явилось «новой фазой в развитии индивидуализма» [Белый, с. 243]. Любопытно, что Белый видит уайльдовский эстетический индивидуализм произрастающим из «зерна христианства» [Белый, с. 243]. По эссе Уайльда о социализме мы понимаем, что это было не совсем так, — Уайльд проповедовал индивидуализм, открывающийся через радость, а Христос, с его точки зрения, проповедовал индивидуализм, открывающийся через боль и страдание. Интересно также и то, что русский поэт-символист отделяет социалистические основания уайльдовского индивидуализма от оснований христианских. Писатели, с точки зрения Белого, обновившие индивидуализм, (то есть Ибсен, Ницше и Уайльд) оставили открытым вопрос о соборном творческом индивидуализме, на котором и сосредоточено внимание Белого в его небольшой заметке.

Имя Уайльда нередко возникает в тех работах Белого, где он обращается (часто в ироническом ключе) к излюбленной дилемме русской философской мысли начала XX в. «соборность / индивидуализм» (например, «Люди с “левым устремлением”» из «Литературного Дневника»). Сам поэт тяготел к полюсу индивидуализма, критически относясь к своеобразным коллективистским веяниям в среде символистов, в частности, к «мистическому анархизму». Иными словами, в уайльдовском эстетическом индивидуализме он ощущал родство со своими собственными представлениями.

После революции 1917 г. русская рецепция социализма Уайльда претерпела метаморфозы и была критически переосмыслена в свете новой идеологии. Ярким примером тому может служить переработанное эссе Чуковского, а также вышедшая в 1920 г. книга поэта Серебряного века А.И. Тинякова (1886–1934) «Пролетарская революция и буржуазная культура». В одной из статей этой книги автор рассуждает о «будущем технической цивилизации» [Тиняков, с. 76]. Взгляды Уайльда по этому вопросу, данные в «Душе человека при социализме», его вера в пользу механизации тяжелого труда противопоставлены Тиняковым идеям и представлениям Ж.-Ж. Руссо, Ф. Шиллера, Дж.Г. Байрона и Л. Толстого. Русская революция, по Тинякову, перенесла этот философский спор в плоскость практическую.

Уайльд воспринимается как «союзник» «видных руководителей социалистического движения» и критикуется за наивность, его взгляд называется «розовым, оптимистическим, полным детской веры» [Тиняков, с. 79]. Возра-

жая ему, Тиняков обращается к суждениям Толстого. В пересказе И. Генеро-мо приведено высказывание Толстого о грядущем неминуемом крахе социализма, если таковой установится, по причине заложенного в этой идеологии противоречия: не понукаемый нуждой человек не пожелает обслуживать новую «культуру». «Придется отказаться от культуры или ввести кнут», — говорит Толстой [Тиняков, с. 80]. Тиняков предлагает несколько аргументов в пользу позиции Толстого: техническое развитие делает человека слабее; техника не освободит человека от материальных забот, так как эти заботы множатся в ходе прогресса, и все это не потому, что «мы выросли», а потому что «мы изнежились» [Тиняков, с. 83]. Ближе к концу статьи Тиняков возвращается к Уайльду и подчеркивает, что его идеи утопичны и фантастичны, так как машины будущего не могут работать без постоянного человеческого контроля, а это означает, что и во время выполнения опасных и тяжелых работ должен присутствовать человек. И здесь, по мнению Тинякова, становится понятным возражение Толстого о том, что никто такую работу выполнять не захочет в мире воцарившегося всеобщего равенства и процветания.

Раскритиковав Уайльда при помощи Толстого, Тиняков возражает и самому Толстому и его критике социализма. Он полагает, что социализму не воспрепятствует технический прогресс, потому что его развитие пойдет совсем по иному пути, чем предсказывали Уайльд и Толстой. «Социализм, безусловно, может уменьшить интенсивность и разносторонность современного технического прогресса, но это поведет не к разрушению всей культуры, как думал Толстой, а наоборот, к *ее спасению* (курсив автора. — *Е.М.*)», — утверждает Тиняков [Тиняков, с. 87]. Социализм, по его мысли, призван избавить человека и от «подчинения человеку», и от «подчинения машине», и от «неразумных и неестественных “потребностей”, которые растут на нездоровой почве капиталистического строя» [Тиняков, с. 87]. В качестве последнего аргумента в пользу своей позиции Тиняков приводит ставшую, как кажется, пророческой цитату из Э. Ренана о создании такого взрывчатого состава, который сможет погубить не только человечество, но и саму планету.

Обращение Тинякова к второстепенному для эссе Уайльда тезису и избегание основных положений его трактата открывает собой целый ряд работ, в которых принципы, изложенные в «Душе человека при социализме», так или иначе толкуются в пользу идеологии того времени. Разумеется, эссе Уайльда и его творчество в целом пали жертвой вульгарно-социологического подхода к литературе. Здесь следует вспомнить статью Л. Александровича в журнале «Пламя» (1919), в которой представления Уайльда о социализме были интерпретированы в духе марксизма, несмотря на многие расхождения с ним<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> У Уайльда: отрицание необходимости государственной власти даже на переходном этапе, критика рабочего класса как явления, творчество как основная движущая сила общества.

В схожем ключе трактуется Уайльд в академических изданиях. К примеру, Ф.П. Шиллер в своей книге «История западно-европейской литературы нового времени» (1937) называет эссе Уайльда всего лишь «одним из последних произведений “раскаявшегося грешника”» [Шиллер, с. 83]. В «Истории английской литературы» 1956 г. А.А. Аникст упоминает то же эссе Уайльда, низвергая его роль в творчестве писателя и общественно-политической мысли начала XX в. до «прекраснодушной мечты» [Аникст, с. 379]. И хотя он признает, что в отличие от «многих буржуазных интеллигентов» Уайльд «понимал, что социализм приведет не к подавлению, а расцвету личности» [Аникст, с. 380], все же английский эстет остается для советской критики середины XX в. «чуждым элементом». Исключение составляют поздние вариации этюда К. Чуковского «Оскар Уайльд», отредактированные в конце 1950-х гг. и всячески доказывающие близость уайльдовского протеста к пафосу социалистической борьбы [Чуковский, 1960].

В раннесоветское время социальная философия Уайльда упоминается и на страницах художественной литературы — в романе М. Горького (1868–1936) «Жизнь Клима Самгина» (1925–1936). В ресторане при гостинице Самгин вслушивается в чужие разговоры и обращает внимание на двух молодых людей, обсуждающих социализм. Один из них, «молодцеватый студент» с «холодненькими глазами» [Горький, с. 226], цитирует эссе Уайльда, приводит его высказывание о том, что «бедные своекорыстнее богатых» [Горький, с. 226]. Его собеседник, «скромного вида человек с жидкой бородкой, похожий на портреты Антона Чехова в молодости» [Горький, с. 226], успевает только оценить высказывание Уайльда как парадоксальное. Лощеный студент, выписанный Горьким с явной антипатией, не давая и слова сказать, пускается в заумные рассуждения, будто бы заимствованные у кого-то: «Парадокс — это, брат, протест против общепринятой пошлости <...>. Парадокс надо понимать не как искажение, но как отражение» [Горький, с. 226]. Самгину речи студента кажутся неинтересными, его увлекают другие, более занимательные беседы. Спустя время до Самгина снова доносятся слова студента — он убеждает собеседника, по всей видимости, симпатизирующего социализму, не верить в него: «Ты представь себя при социализме, Борис, — что ты будешь делать, ты? <...> Пойми: человек не способен действовать иначе, как руководясь интересами своего я» [Горький, с. 227]. Раздосадованный Самгин, заговорив со своим другом, пытается заглушить голос студента. Таким образом, уайльдовский социализм вписан Горьким в панораму жизни дореволюционной России, соотнесен с настроениями интеллигенции того времени, что вполне закономерно, так как и сам автор был захвачен в свое время теми же идеями и прошел через знакомство с Уайльдом. По мнению Ю.А. Рознатовской, следы влияния работ Уайльда видны в статье Горького «Разрушение личности» (1909) и в письме литератору и общественному деятелю В.И. Анучину от 1911 г.: «Уайльда о лжи и критиках я тоже прочитал.



По-моему, парень просто бузит, чтобы растрясти своих сонных энглишменов» [Рознатовская, с. 25].

Итак, эссе «Душа человека при социализме» вызвало достаточно большой интерес в России. Как повод для спора о необходимости социализма оно оказалось в водовороте «всеобщего духовного кризиса интеллигенции — от сельских учителей до академиков, от чеховских романтиков, которые мечтают о прекрасной жизни “через триста лет” или в ставшей мифической “Москве”, до декадентов, циников и ренегатов» [Маркович, с. 107]. Отзывы досоветского периода на социализм Уайльда отличаются большим разнообразием и, что любопытно, из всего ряда идей писателя, обозначенных в его работе, более всего выделяют индивидуализм, который был интересен русским писателям и философам прежде всего в связи с христианством и понятием соборности. Некоторые из них как бы присоединяется к Уайльду и его интерпретации индивидуализма (Белый), а кто-то критикует его (Гофман). Одни рассматривают уайльдовское эссе и его положения со всей серьезностью, как философский трактат, иные же, как Чуковский, видят в нем практически художественное произведение, ничем особо не выдающееся из общего ряда произведений писателя. Часть приведенных в нашем исследовании примеров рецепции эссе «Душа человека при социализме» использует его положения для аргументации собственных определенных утверждений (Белый, Франк, Тиняков). Другая часть откликов, как кажется, представляет собой попытки оценить сам феномен уайльдовской социальной философии и ее положений (Чуковский, Бердяев, Бальмонт). Таким образом, как мы постарались показать в нашей статье, зародившись во многом под русским влиянием (анархизм князя П. Кропоткина), наибольший отклик социалистические взгляды Уайльда обрели именно в России.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Бальмонт К.Д.* Об Уайльде // Белые зарницы. СПб.: Изд-е М.В. Пирожкова, 1908. С. 135–142.
2. *Белый А.* Собр. соч. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. Т. 8: Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. С. 8–374.
3. *Бердяев Н.А.* Рецензия на книгу: Оскар Уайльд. Душа человека при социализме. В пер. М.А. Головниковой. Книгоиздательство «Дилетант». Москва, 1907 // Книга. 1907. № 9. С. 12–13.
4. *Бердяев Н.А.* Социализм, как религия // Вопросы философии и психологии. 1906. № 5. С. 508–545.
5. *Годвин У.* Исследование о политической справедливости (фрагменты) // По-

литическая справедливость Уильяма Годвина (Из цикла «История социалистических учений»). М.: Знание, 1990. 64 с.

6. *Гофман М.Л.* Соборный индивидуализм. СПб.: Кружок молодых, 1907. 111 с.

7. *Горький М.* Жизнь Клима Самгина // *Горький М.* Полн. собр. соч.: худож. произв.: в 25 т. М.: Наука, 1975. Т. 24. 592 с.

8. *Кропоткин П.А.* Анархия, ее философия, ее идеал // *Избранные труды / сост., вступ. ст. П.И. Талеров, А.А. Ширинянц; коммент. П.И. Талеров.* М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. 896 с.

9. *Кропоткин П.А.* Взаимопомощь среди животных и людей. Минск: Беларуская Энцыклапедыя, 2006. 276 с.

10. *Кропоткин П.А.* В русских и французских тюрьмах. СПб.: Знание, 1906. 242 с.

11. *Кропоткин П.А.* Речи бунтовщика. СПб.: Голос труда, 1921. 350 с.

12. *Моррис У.* Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст, пер. с англ. В.А. Смирновой, Е.В. Корниловой, коммент. Р.Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. 512 с.

13. *Тиняков А.И.* Пролетарская революция и буржуазная культура. Казань: Отд. Гос. изд-во, 1920. 90 с.

14. *Уайльд О.* Социализм и душа человека. СПб.: Сириус, 1907. 136 с.

15. *Уайльд О.* Душа человека при социализме // *Уайльд О.* Собр. соч.: в 3 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. С. 218–254.

16. *Уайльд О.* De Profundis // *Уайльд О.* Собр. соч.: в 3 т. М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2003. Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. С. 409–526.

17. *Чуковский К.И.* Из англо-американских тетрадей // *Чуковский К.И.* Собр. соч.: в 15 т. М.: Агентство ФТМ, 2012. Т. 3: Высокое искусство. Из англо-американских тетрадей. 640 с.

18. *Чуковский К.И.* Оскар Уайльд // *Нива.* 1911. № 49. С. 910–914.

19. *Чуковский К.И.* Оскар Уайльд // *Люди и книги.* М.: ГИХЛ, 1960. С. 625–670.

20. *Чуковский К.И.* Собр. соч.: в 15 т. М.: Агентство ФТМ, 2013. Т. 11: Дневник 1901–1921. 592 с.

21. *Шиллер Ф.П.* История западно-европейской литературы нового времени. М.: Худож. лит., 1937. Т. 3 445 с.

22. *Kropotkin P.A.* Letter to Max Nettlau, 5 March 1902 // *Selected Writings on Anarchism and Revolution / ed. by M. Miller.* Cambridge (MA): MIT Press, 1970. P. 305.

23. *Kropotkin P.A.* Letter to Robert Ross, May 6, 1905 // *Robert Ross, Friend of Friends / ed. by M. Ross.* L.: Jonathan Cape, 1952. P. 112–113.

24. *Morris W.* Letter to Peter Kropotkin, 5 January 1889 // *The Collected Letters of William Morris / ed. by N. Kelvin.* Princeton (NJ): Princeton UP, 1984. Vol. 3. P. 3.

25. *Shaw G.B.* Socialism and Culture // *The Road to Equality. Ten Unpublished Lec-*

tures and Essays, 1884–1918 / ed. by L. Crompton. Boston (MA): Beacon Press, 1971. P. 279–333.

26. *Shaw G.B.* The Impossibilities of Anarchism // George Bernard Shaw: Major Political Writings. Oxford: OUP, 2021. P. 77–105.

27. *Wells H.G.* New World for Old. A Plain Account of Modern Socialism. L.: Constable & Company Ltd, 1908. 355 p.

## Исследования

1. *Аникин Г.В.* Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века. М.: Наука, 1986. 320 с.

2. *Аникст А.А.* История английской литературы. М.: Учпедгиз, 1956. 464 с.

3. *Антипенко Л.Г.* Оценка этики П.А. Кропоткина в свете паранепротиворечивой (воображаемой) логики Васильева // Lex Russica. 2016. № 1. С. 187–191.

4. *Ерофеев И.Ю.* Рецепция творчества О. Уайльда в русской журнальной периодике конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2015. 150 с.

5. *Копылова М.А.* Анархизм в общественной мысли Британии в конце XIX в.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Екатеринбург, 1995. 16 с.

6. *Маркович А.В.* С кем спорил Клим Самгин? Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. 208 с.

7. *Рознатовская Ю.А.* Оскар Уайльд в России // Оскар Уайльд в России: Библиографический указатель 1892–2000. М.: Рудомино, 2000. С. 7–46.

8. *Федулов С.С.* Циническая философия М. Штирнера // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история. 2016. № 2. С. 74–80.

9. *Чудинов А.В.* Бремя нищеты и богатства // Политическая справедливость Уильяма Годвина (Из цикла «История социалистических учений»). М.: Знание, 1990. 64 с.

10. *Шубин А.В.* Социализм. «Золотой век» теории. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 744 с.

11. *Bevir M.* The Rise of Ethical Anarchism in Britain 1885–1900 // Historical Research. 1996. № 69. P. 143–165.

12. *Carpenter E.* My Days and Dreams. N.Y.: Scribner's, 1916. 340 p.

13. *Carpenter E.* Pagan & Christian Creeds. Norderstedt: Books on Demand, 2018. 216 p.

14. *Dirlik A.* Anarchism // The Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/anarchism> (дата обращения: 28.01.2021).

15. *Goodway D.* Anarchist Seeds Beneath the Snow: Left-Libertarian Thought and British Writers from William Morris to Colin Ward. Chicago (IL): PM Press, 2012. 618 p.

16. *Hyndman H.M.* The Record of an Adventurous Life. L.: Macmillan, 1911. 367 p.

17. *Killeen J.* The Faiths of Oscar Wilde: Catholicism, Folklore and Ireland. L.: Palgrave Macmillan, 2005. 228 p.

18. *Kinna R. Morris, Anti-Statism and Anarchy // William Morris: Centenary Essays; Papers from the Morris Centenary Conference Organized by the William Morris Society at Exeter College Oxford, 30 June–3 July 1996. Exeter: University of Exeter Press, 1999. P. 215–228.*
19. *Lee H.W., Archbold E. Social Democracy in Britain. L.: Social-democratic federation, 1935. 288 p.*
20. *Pierson S. Marxism and the Origins of British Socialism. The Struggle for a New Consciousness. Ithaca (NY): Cornell UP, 1973. 290 p.*
21. *Rose D.C. Oscar Wilde: Socialite or Socialist? // The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde During the Last 100 Years. N.Y.: Rodopi, 2002. P. 35–56.*
22. *Shpayer H. British Anarchism 1884–1914: Reality and Appearance. PhD Thesis. L.: University of London, 1981. 399 p.*
23. *Shpayer-Makov H. The Reception of Peter Kropotkin in Britain, 1886–1917 // Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies. 1987. № 3. P. 373–390.*
24. *Stoddard M. Art, Messianism, and Crime: A Study of Antinomianism in Modern Literature and Lives. N.Y.: St. Martin's Press, 1986. 232 p.*
25. *Tuchman B.W. The Proud Tower: A Portrait of the World Before the War, 1890–1914. N.Y.: Random House Publishing Books, 2011. 608 p.*
26. *Weir D. Decadent Anarchism, Anarchistic Decadence: Contradictory Cultures, Complimentary Politics // Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective / ed. by C. Kosuch. Leiden. Boston (MA): Brill Rodopi, 2019. P. 129–152.*
27. *Woodcock G., Avakumovic I. The Anarchist Prince. N.Y.: Schocken Books, 1971. 465 p.*
28. *Woodcock G. The Paradox of Oscar Wilde. L.: T.V. Boardman & Co, 1940. 239 p.*

## **O. WILDE'S SOCIAL PHILOSOPHY AND ITS RECEPTION IN RUSSIA AT THE BEGINNING OF THE XX<sup>th</sup> CENTURY**

© 2023. **Ekaterina A. Markova**

**Abstract:** The article deals with the issue of the influence of P. Kropotkin's anarchism on the development of O. Wilde's social philosophy. The assumption is made about a possible reverse influence (based on some similarities between Wilde's interpretation of individualism and that of Kropotkin). Another issue discussed in the article is the reception of Wilde's socialism (*The Soul of man Under Socialism*) in Russia. The sources of this reception are the works of some prominent writers, poets, literary critics and philosophers of the beginning of the 20 century (K.D. Balmont, A. Bely, N.A. Berdyaev, M.L. Gofman, A.I. Tinyakov, S.L. Frank, K.I. Chukovsky). Their criticism is focused on Wilde's treatment of individualism, which is key to his socialism. Wilde's individualism is perceived in

the context of the discussion around individualism and ‘sobornost’. The object of some criticism is Wilde’s interpretation of Christ and his individualism. Other critics link Wilde’s socialism with his estheticism. Some criticism is aimed at Wilde’s particular ideas and opinions (his understanding of technological progress and its consequences for society, as well as his interpretation of socialism itself).

**Keywords:** O. Wilde, socialism, reception, anarchism, P. Kropotkin, individualism.

**Information about the author:** Ekaterina A. Markova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Teaching Assistant, The Peoples’ Friendship University of Russia, Miklukho-Maklaya. 6, 117198 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5954-1440>

E-mail: [glazkova1992@gmail.com](mailto:glazkova1992@gmail.com)

**For citation:** Markova, E.A. “O. Wilde’s Social Philosophy and its Reception in Russia at the Beginning of the XX<sup>th</sup> Century.” *Oscar Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 00–00. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

## REFERENCES

1. Anikin, G.V. *Estetika Dzhona Reskina i angliiskaia literatura XIX veka* [*John Ruskin’s aesthetics and English Literature of 19 centuries*]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 320 p. (In Russ.)
2. Anikst, A.A. *Istoriia angliiskoi literatury* [*History of English Literature*]. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1956. 464 p. (In Russ.)
3. Antipenko, L.G. “Otsenka etiki P.A. Kropotkina v svete paraneprotivorechivoi (voobrazhaemoi) logiki Vasil’eva” [“The Analysis of P.A. Kropotkin’s Ethics in Relation to Vasil’ev’s Imaginary Logic”]. *Lex Russica*, no. 1, 2016, pp. 187–191. (In Russ.)
4. Erofeev, I.Iu. *Retseptsiiia tvorchestva O. Uail’da v russkoi zhurnal’noi periodike kontsa XIX — nachala XX veka* [*The Reception of O. Wilde’s Works in Russian Periodicals of the Late 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> centuries: PhD Thesis*]. Omsk, 2015. 150 p. (In Russ.)
5. Kopylova, M.A. *Anarkhizm v obshchestvennoi mysli Britanii v kontse XIX v.* [*Anarchism in British Social Thought in the Late 19<sup>th</sup> Century: DSc Thesis, Summary*]. Ekaterinburg, 1995. 16 p. (In Russ.)
6. Markovich, A.V. *Skem sporil Klim Samgin?* [*Who did Klim Samgin Argue with?*]. Blagoveshchensk, BGPU Publ., 2013. 208 p. (In Russ.)
7. Roznatovskaia, Iu.A. “Oskar Uail’d v Rossii” [“Oscar Wilde in Russia”]. *Oskar Uail’d v Rossii: Bibliograficheskii ukazatel’. 1892–2000* [*Oscar Wilde in Russia: Bibliographical Index. 1892–2000*]. Moscow, Rudomino Publ., 2000, pp. 7–46. (In Russ.)
8. Fedulov, S.S. “Tsinicheskaiia filosofiiia M. Shtirnera” [“M. Stirner’s Cynical Philosophy”]. *ktual’nye voprosy obshchestvennykh nauk: sotsiologiiia, politologiiia, filosofiiia, istoriia* [*Relevant Issues of Social Sciences: Sociology, Politology, Philosophy, History*], no. 2, 2016, pp. 74–80. (In Russ.)

9. Chudinov, A.V. “Bremia nishchety i bogatstva” [“The Weight of Poverty and Wealth”]. *Politicheskaia spravedlivost’ Uil’iama Godvina (Iz tsikla ‘Istoriia sotsialisticheskikh uchenii’)* [William Godwin’s Political Justice (From “History of Socialist Doctrines)]. Moscow, Znanie Publ., 1990, pp. 15–20. (In Russ.)
10. Shubin, A.V. *Sotsializm. “Zolotoi vek» teorii”* [Socialism. “Golden Age” of Theory]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. 744 p. (In Russ.)
11. Bevir, Mark. “The Rise of Ethical Anarchism in Britain 1885–1900.” *Historical Research*, no. 69, 1996, pp. 143–165. (In English)
12. Carpenter, Edward. *My Days and Dreams*. New York, Scribner’s, 1916. 340 p. (In English)
13. Carpenter, Edward. *Pagan & Christian Creeds*. Norderstedt, Books on Demand, 2018. 216 p. (In English)
14. Dirlik, Arif. “Anarchism.” *The Encyclopedia Britannica*. Available at: <https://www.britannica.com/topic/anarchism> (Accessed 28 January 2021). (In English)
15. Goodway, David. *Anarchist Seeds Beneath the Snow: Left-Libertarian Thought and British Writers from William Morris to Colin Ward*. Chicago (IL), PM Press, 2012. 618 p. (In English)
16. Hyndman, Henry Mayers. *The Record of an Adventurous Life*. London, Macmillan, 1911. 367 p. (In English)
17. Killeen, Jarlath. *The Faiths of Oscar Wilde: Catholicism, Folklore and Ireland*. London, Palgrave Macmillan, 2005. 228 p. (In English)
18. Kinna, Ruth. “Morris, Anti-Statism and Anarchy.” *William Morris: Centenary Essays; Papers from the Morris Centenary Conference Organized by the William Morris Society at Exeter College Oxford, 30 June–3 July 1996*. Exeter: University of Exeter Press, 1999. pp. 215–228. (In English)
19. Lee, Henry William, Archbold, Edward. *Social Democracy in Britain*. London, Social-democratic federation Publ., 1935. 288 p. (In English)
20. Pierson, Stanley. *Marxism and the Origins of British Socialism. The Struggle for a New Consciousness*. Ithaca (NY), Cornell UP, 1973. 290 p. (In English)
21. Rose, David Charles. “Oscar Wilde: Socialite or Socialist?” *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde During the Last 100 Years*. New York, Rodopi, 2002, pp. 35–56. (In English)
22. Shpayer, Haia. *British Anarchism 1884–1914: Reality and Appearance: PhD Thesis*. London, University of London, 1981. 399 p. (In English)
23. Shpayer-Makov, Haia. “The Reception of Peter Kropotkin in Britain, 1886–1917.” *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, no. 3, 1987, pp. 373–390. (In English)
24. Stoddard, Martin. *Art, Messianism, and Crime: A Study of Antinomianism in Modern Literature and Lives*. New York, St. Martin’s Press, 1986. 232 p. (In English)
25. Tuchman, Barbara. *The Proud Tower: A Portrait of the World Before the War, 1890–1914*. New York, Random House Publishing Books, 2011. 608 p. (In English)
26. Weir, David. “Decadent Anarchism, Anarchistic Decadence: Contradictory

Cultures, Complimentary Politics.” *Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective*, ed. by C. Kosuch. Leiden, Boston (MA), Brill Rodopi Publ., 2019, pp. 129–152. (In English)

27. Woodcock, George, Avakumovic, Ivan. *The Anarchist Prince*. New York, Schocken Books, 1971. 465 p. (In English)

28. Woodcock, George. *The Paradox of Oscar Wilde*. London, T.V. Boardman & Co, 1940. 239 p. (In English)





*Оскар Уайльд  
проблемы поэтики  
и рецепции*

О. УАЙЛЬД  
И РУССКИЙ МОДЕРН





## О. УАЙЛЬД И А. МИРЭ: ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

© 2023 г. М.В. Михайлова, С.В. Кудрицкая

**Аннотация:** Статья представляет собой размышление о параллелях в творчестве писателей современников: Оскара Уайльда и Мирэ (Александры Михайловны Моисеевой, 1874–1913). В основу анализа положены две рецензии писательницы, написанные в связи с выходом в свет посмертных изданий Уайльда. В своих критических отзывах она предлагает собственное видение преступления, вины и наказания Уайльда, связанных с судебным процессом последних лет его жизни, и сквозь это обстоятельство рассматривает “*De Profundis*” («Тюремная исповедь»). Также в статье уделено внимание рассказу Мирэ «Черная пантера», сюжет которого отсылает к перипетиям последних лет жизни Уайльда и является вольной интерпретацией произошедшего с ним, восходящей к неомифологической трансформации реальных биографических фактов. Выявляется тематическое сходство и других произведений Уайльда и Мирэ на уровне бытования двух кочующих художественных образов — пантеры и павлина. Найдены переклички в рассказах «Весенняя ночь» и «Пустынный» Мирэ и в сказке Уайльда «Рыбак и его душа» и стихотворении в прозе «Учитель мудрости».

**Ключевые слова:** А. Мирэ, О. Уайльд, “*De Profundis*”, «Черная пантера», критика, импрессионизм, декадентство, сюжетика, неомифологизм, рецепция.

**Информация об авторе:** Мария Викторовна Михайлова — доктор филологических наук, заслуженный профессор, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета, МГУ имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8193-6588>

E-mail: [mary1701@mail.ru](mailto:mary1701@mail.ru)

Софья Владимировна Кудрицкая — аспирант, МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3294-9547>

E-mail: [carezzo@ya.ru](mailto:carezzo@ya.ru)

**Для цитирования:** Михайлова М.В., Кудрицкая С.В. О. Уайльд и А. Мирэ: творческие параллели // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

Драматичная судьба английского гения Оскара Уайльда — судебный процесс, запятнавший его имя, последовавшее вслед за тем тюремное заключение, банкротство, общественное презрение, муки остракизма, неизбывная боль от разлуки с сыновьями — привлекала внимание образованных кругов России. Мирэ (иногда Мире или А. Мире; настоящее имя — Александра Михайловна Моисеева, 1874–1913) — писательница, чье имя пока не заняло подобающего ему места в истории литературы, но которое громко звучало для ее современников — Вяч. Иванова, Г.И. Чулкова, сестер Чеботаревских, Ф. Сологуба и др. (Ил. 1). Она явно близко к сердцу приняла перипетии уайльдовской судьбы, ибо сама нередко чувствовала себя изгоем. Осмысление трагических коллизий в биографии художника было дано ею в критических отзывах на вышедшие после смерти писателя его произведения. Но перу Мирэ принадлежат не только рецензии, посвященные пребыванию Уайльда в тюрьме и его знаменитой исповеди “*De Profundis*” (1897), написанной в Рединге, — но и рассказ «Черная пантера» (1909), идеей для которого послужило не что иное, как эпизод из биографии Уайльда, а именно его роковые взаимоотношения с лордом Альфредом Дугласом (известным также под именем Бози), который и стал главным виновником столь трагического жизненного финала.



Ил. 1  
Фотография русской писательницы А. Мирэ  
(Александра Михайловна Моисеева, 1874–1913)

Глубокое сочувствие к страданиям, перенесенным Уайльдом, отличает обе рецензии. Вместе с тем Мирэ проводит четкую границу между той личностью, которой был Уайльд, еще не познавший, что такое подлинная скорбь, и тем человеком, которому мир открылся в ином свете — свете страдания. Ноты осуждения слышатся в интонации писательницы, когда она рассуждает о причинах

трагического крушения, пережитого писателем: «Нельзя возносить безнаказанно культ чувственности и тщеславия так высоко, как солнце в небе. Ибо это будет второе солнце, нечестивое солнце, фатальное солнце — и огонь его сожжет создавшего. <...> Уайльд умер для вечного и великого творчества, для которого он был рожден» [Мирэ, 1905, с. 214]. По мнению Мирэ, корень зла кроется в равной степени как в индивидуализме Уайльда, ставшем вектором его существования и оттого трансформировавшемся в пагубный эгоизм, так и в склонности Уайльда искать и культивировать чувственные наслаждения всюду, где это только возможно, пренебрегая непреложными нравственными законами, нарушать которые христианину не должно. В этой связи любопытно полемическое высказывание писательницы по поводу отношения к факту — и как к явлению действительности, и как к творческому инструменту. Почвой для рассуждений здесь становится эссе Уайльда «Упадок искусства лжи» (*The Decay of Lying*, 1889), в котором писатель сетовал на главенство факта в литературе в ущерб одухотворяющему фантазийному началу и вымыслу: «Мы принимаем расхожий кафтан наших дней за одеяние муз <...>. Вне всякого сомнения, мы — опустившаяся раса, продавшая свое право первородства за похлебку из фактов» [Уайльд О. Упадок искусства лжи].

Мирэ расценивает подобную оценку как ложную и вредоносную, поскольку точка зрения Уайльда не подразумевает никакого ранжирования фактов на «великие» и «низменные», «великолепные» и «безобразные», в то время как сама писательница считает обязанностью художника проводить границу между жизнью и творчеством, стараться выявлять жизненную правду и служить высшей цели. Показательно, что эту твердую позицию она высказывает как раз во время сближения с кругом Вяч. Иванова, временем посещения ивановских «сред», печатаясь в журнале «Вопросы жизни», собравшем вокруг себя петербургских младосимволистов. Игнорирование этой разницы, по ее мнению, порождает высокомерие к людям, которые способны быть *идейными* (здесь и далее курсив наш. — М.М., С.К.) и приносить себя в жертву во имя чего-то большего, чем собственный интерес, даже если этот интерес заключается в поклонении Красоте: «Презрительное отношение к факту приводит Уайльда к заключениям, глубоко несправедливым к лучшему в человеческой душе — к способности человека любить бессмертную идею больше своей жизни» [Мирэ, 1905, с. 216]. Но при этом она не отрицает справедливость презрительного отношения к мещанскому миру, которое она вычитывает у Уайльда. Проницательным и тонким представляется замечание Мирэ об образе филистера, выведенного Уайльдом в «De Profundis» (1897). Обозначая эту породу людей как наиболее опасную, она ставит в заслугу Уайльду ее беспощадное обличение: «Филистеры — самый опасный из всех преступных типов: они очень осторожны, никогда не фигурируют в качестве подсудимых, никогда не расстаются с жизнью на эшафоте, — и следовательно, неистребимы» [Мирэ, 1905, с. 215].

На примере катастрофического поворота в жизни Уайльда Мирэ принципиальным образом решает для себя вопрос о том, какое существование предпочтительнее и достойнее для человека: «Что выше: жизнь ли, подобная мотыльку, перелетающему в опьянении с одного цветка на другой, или же жизнь, сливающаяся, как луч, с потоком света, с мировой жизнью, сливающаяся аккордом, в котором — трагизм человеческого отчаянья и человеческого искания <...>?» [Мирэ, 1905, с. 212]. Только страдание, считает она, способно открыть глаза человеку на истинную сущность бытия, поскольку горе и отчаяние, рано или поздно познаваемые человеком, становятся тем резонатором, благодаря которому оказывается возможным постижение боли других. Так и Уайльд «разделил <...> страшное причастие человеческого горя и понял человеческую скорбь» [Мирэ, 1905, с. 215], лишь испив до дна чашу собственной скорби. Мирэ твердо уверена, что в конце жизни Уайльд постиг христианские заповеди. По ее мнению, он проделал путь от скепсиса, утверждая бесполезность и напрасность божественного искупления, к твердой вере, идущей действительно из *глубины* изболевшегося сердца: «До тюрьмы в Уайльде чувствовались ненависть и страх перед учением Христа. <...> В тюрьме Уайльд, научившийся на многое смотреть иначе, с истинным проникновением и пониманием пишет следующие слова: “Момент раскаянья есть момент освящения”» [Мирэ, 1905, с. 84].

Особого внимания заслуживает жанр этих критических работ Мирэ. Они выполнены в форме *силуэта*, поскольку писательница дает всего лишь психологический абрис личности Уайльда, пропущенный через ее собственное авторское сознание. Она как бы «прочитывает» повесть жизни Уайльда, постоянно имея в виду собственные сомнения и колебания. Писательница в большей степени делает акцент на судьбе Уайльда как человека, нежели на творческом пути художника, хотя и этот аспект не остается ею незамеченным. Бросается в глаза импрессионистическая техника письма, традиционными приметами которой являются пунктирность изображаемого и порождаемые объектом обсуждения ассоциации<sup>1</sup>. Так, декларируемый героем Уайльда (имеется в виду, конечно, лорд Генри из «Портрета Дориана Грея») культ чувственности вызывает в памяти автора «ужасы» офортов Гойи, поскольку именно они передают «трагизм человеческого падения», а случившееся с самим писателем навеивает мысли об эпизоде из драмы Шекспира — ведь привидевшийся Гамлету дух Короля мог оказаться и адским созданием, способным увлечь за собой в пучину безумия. Вот и Уайльд видится Мирэ жертвой собственного безрассудства.

---

<sup>1</sup> Подробнее жанровая разновидность силуэта в русской критике описана в работе М.В. Михайловой, где отмечено, что для силуэта характерны «логическая произвольность ассоциаций, “пряный” язык, стремление схватить характерную черту наблюдаемого явления» [Михайлова, С. 620–70].

Но если вышеуказанные критические отзывы были выполнены Мирэ в импрессионистическом духе, то в художественном творчестве она постепенно уходила от импрессионизма, превалировавшего в ее рассказах, собранных в сборнике «Жизнь» (1904), и шла к иной манере повествования. Начавшая с импрессионистических зарисовок, она активно прибегала к экспрессионистской символике (неслучайно такие понятия, как Любовь, Красота, Вечность, Ужас, будут писаться ею с заглавной буквы), не чуралась декадентских излишеств, что бросается в глаза в ее втором сборнике «Черная пантера» (1909) и от чего она отказалась впоследствии, когда в своем творчестве она стала тяготеть к реализму. В письме к жене Г.И. Чулкова Надежде Григорьевне, с которой была дружна (а с самим Чулковым ее с детства связывали самые теплые отношения: их матери были очень близкими подругами), она сообщает: «От декадентства я окончательно и бесповоротно отошла» [РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1.Ед. хр. 465<sup>2</sup>]. Но на нее воздействовала поэтика Уайльда именно в тот период, пока она еще не «отошла» от декадентства.

Именно к этому времени и относится рассказ «Черная пантера», давший название второму сборнику писательницы, что, на наш взгляд, является принципиальным, ибо задает «угол прочтения» этого собрания рассказов. Два основных его мотива — это мотив любви и мотив смерти, неразрывно связанные друг с другом и находящиеся в отношениях причины и следствия, — скрещение вполне в декадентском духе. Именно это мы находим во множестве произведений Уайльда, который и становится «ключом» к созданным произведениям. Эрос и Танатос в их неразрывном соединении встречаются и в его прозе, и в его лирике, и в его драматургии. Так, умирает Дева морская, оставленная своим возлюбленным — Рыбаком, соблазненным на это действие собственной Душою («Рыбак и его Душа» / *The Fisherman and His Soul*, 1891); не вытерпев насмешек, останавливается сердце несчастного уродливого карлика, влюбившегося в бездушную принцессу («День рождения Инфанты» / *The Birthday of the Infanta*, 1891); погибает соловей, пожертвовавший жизнью для того, чтобы окрасить собственной кровью белую розу, так и не ставшую подарком для черствой избранницы студента («Соловей и роза» / *The Nightingale and the Rose*, 1888); кончает жизнь самоубийством Сибила Вэйн, покинутая разочаровавшимся в ее таланте Дорианом («Портрет Дориана Грея» / *The Picture of Dorian Gray*, 1890); томится в ожидании смертной казни в тюрьме гвардеец, убивший из ревности свою возлюбленную («Баллада Редингской тюрьмы» / *The Ballad of Reading Gaol*, 1898); умерщвлена приказом царя Ирода Саломея, потребовавшая голову Иоканаана (Иоанна Крестителя), после того как тот отверг и проклял ее безумную любовь («Саломея» / *Salomé*, 1894). Таким образом, тайна любви оказывается постижима только в сопряжении со смертельным исходом.

---

<sup>2</sup> Цит. по: [Лавров].

Тот же закон действует на протяжении «декадентского» периода и в художественном мире Мирэ: противостояние смертоносной «науки ненависти» и животворящей «науки любви» — сюжетобразующая ось рассказа «Проводник смерти» (1909); тоска художника по искреннему чувству становится препятствием для полноценного творчества, что определяет безжизненность его картин («Павлины», 1906); отказ от взаимной любви во имя погружения в область запредельного (смерти) — центральная идея рассказа «В маленьком домике» (1909); и, наконец, долгожданное слияние с объектом любви, оказывающееся роковым, гибельным, — такова главная мысль рассказа «Черная пантера».

Наблюдение, что роковой эпизод из жизни Уайльда послужил основой для создания этого произведения, впервые было сделано Т.В. Павловой. Но написав, что «идея постижения “тайны Ужаса и Любви”, которая неразрывно связана со смертью (идея, ярко воплощенная в уайльдовской “Саломее”), получила очень широкое распространение в “декадентской” литературе и не обязательно должна сопрягаться непосредственно с произведениями Уайльда» [Павлова, с. 127], она указала на то, что именно на сопоставлении тем любви и смерти строился во многом «декадентский» дискурс литературы рубежа XIX–XX вв. Тем не менее исследовательница справедливо возводит образ черной пантеры из рассказа Мирэ к встречающемуся в уайльдовской “*De Profundis*” образу этого зверя. Уайльд прибегает к нему, чтобы показать, сколь опасны были его встречи с лордом Дугласом. Он именует их не иначе, как «пир с пантерами», столь же пикантный, сколь и завлекательно-грозный. Эта ассоциация становится понятна, если вспомнить, как относилось пуританское викторианское общество к подобного рода отношениям, имевшим репутацию непристойных. Мирэ, явно заимствуя у Уайльда образ экзотического зверя, расширяет его до метафоры, определяющей не только облик героини, но и делая его символом страсти, непреодолимо-манящей и одновременно губительной.

Сюжет рассказа таков: к молодому человеку по имени Альфред Д\*\*\* (как видим, имя героя абсолютно прозрачно) навевается странная гостья: пантера, увиденная им ранее в зверинце. Обернувшаяся божественной красоты женщиной, она сначала пугает Альфреда своим странным видом, в котором чувствуется нечто мистическое. Однако являясь впоследствии еще несколько раз, она покоряет его окончательно, и Альфред начинает ощущать предначертанную неизбежность их слияния в любовном экстазе. В тот момент, когда происходит любовное соитие, Альфреда настигает смерть, но умирает и пантера. Ее мертвой обнаруживают в зверинце.

Прямых отсылок к биографии Уайльда, кроме имени главного героя, в рассказе нет. Мирэ сознательно пренебрегает фактографической основой. Знание коллизий уайльдовской судьбы писательница мастерски трансформирует в собственный миф, отталкиваясь от автомифа Уайльда, который уже

получил широкое распространение<sup>3</sup>. При этом Мирэ весьма вольно обращается и с реальной историей взаимоотношений Уайльда и Дугласа. По сути, она выворачивает ее наизнанку, приписывая жертве (которой в действительности был сам писатель) вину в произошедшем. Остроту в рассказ вносит и мотив оборотничества: зверь превращается в женщину запредельной красоты, воплощающую естественность природы, а затем возвращается в исходное состояние. Пантера то устрашает героя хищными глазами, то потрясает сверхъестественной красотой. Мирэ извлекает из любовного поединка человека и зверя максимальные возможности для доказательства катастрофичности любви-страсти.

Но не только образ пантеры оказывается связующим звеном между двумя писателями. Павлин — еще один экзотический представитель фауны, который возникает и у Мирэ, и у Уайльда. Следует оговориться, что образ павлина вообще был чтим в культуре Серебряного века, предпочитающей красоту необычную, эффектную и оригинальную. Дань этому восхищению отдала Мирэ не только в уже упомянутом рассказе «Павлины», где ожившие птицы «холодными, безжизненными призраками» [Мирэ, 1909, с. 40] разлетаются по мастерской страдающего от творческого бессилия художника. В наследии Мирэ имеется и пьеса под названием «“Голубой павлин”» (1909). Несмотря на то, что павлины никак не фигурируют в действии («“Голубой павлин”» — всего лишь название трактирчика, где веселятся рыцари), писательница все же выбирает для драмы это броское, привлекающее внимание название. Кроме того, в рассказе-притче «При блеске звезд» (1903) с павлинами сравнивается человеческий род. О неизбежном людском тщеславии и самовлюбленности вещает мудрый филин, беседующий в лесу с человеком: «У вас много тщеславия. Вы мне напоминаете павлинов, которые ведь думают, что их хвосты — самая “первая” вещь в мире» [Мирэ, 1903, с. 2].

У Уайльда павлины возникают неоднократно: в прозе, драматургии, публицистике. Третьестепенную героиню романа «Портрет Дориана Грея» лорд Генри язвительно называет павлином «без его красоты» [Уайльд, 2019, 25] (“She is a peacock in everything but beauty” [Wilde, 2012, p. 10]). «Молочно-белый» павлин (“the great milk-white Peacock”) живет при дворе принцессы Инфанты, а деталью интерьера одной из дворцовых зал становятся «экраны с вышитыми на них попугаями и павлинами» [Wilde, 2017, p. 125] (“... in front of the two large fire-places stood great screens broidered with parrots and peacocks<sup>5</sup>”) [Wilde, 2016, p. 98] («День рождения Инфанты» / *The Birthday of*

---

<sup>3</sup> Справедливым представляется такое замечание Т.В. Павловой: «Судьба Уайльда воспринималось как еще одно, едва ли не самое выразительное его произведение» [Павлова, с. 121].

<sup>4</sup> «Она настоящий павлин, но без его красоты».

<sup>5</sup> «...Перед двумя большими каминами стояли огромные экраны с попугаями и павлинами».



*the Infanta*, 1891). Царь Ирод уговаривает жестокую Саломею принять в качестве дара белых павлинов невероятной красоты, но не лишать Иоканаана жизни (“Salomé, thou knowest my white peacocks, my beautiful white peacocks, that walk in the garden between the myrtles and the tall cypress-trees <...> I will give thee fifty of my peacocks<sup>6)</sup> [Wilde, 1904, p. 68] («Саломея»).

Павлины (в переводе Ф. Сологуба) выступают в качестве дани жрецам идолопоклонникам в стихотворении в прозе «Учитель мудрости» (*The Teacher of Wisdom*, 1894) (в некоторых иных переводах — это фазаны). Герой эссе «Упадок искусства лжи» цитирует строчку из стихотворения английского поэта А. Теннисона: “Now droops the milk-white peacock like a ghost...”<sup>7)</sup> (“Now Sleeps the Crimson Petal...”<sup>8)</sup>. Любопытно, что книга Мерлина Холланда, внука Уайльда, в которую вошли стенограммы судебного процесса над Уайльдом (в качестве истца выступал отец Альфреда Дугласа — маркиз Куинсберри), озаглавлена как “Irish Peacock and Scarlet Marquess: The Real Trial of Oscar Wilde<sup>9)</sup> [Холланд]. Разумеется, “Irish Peacock” — это сам писатель, имевший ирландских предков.

Но и это еще не все. Для Уайльда образ павлина был знаковым в личном плане. Сборник его сказок, вышедший в свет под названием «Гранатовый домик» (*A House of Pomegranates*) (не является ли отсылкой к Уайльду название рассказа Мирэ «В маленьком домике»?) в 1891 г., оформляли известный художник-иллюстратор Чарльз Рикеттс и его ближайший друг Чарльз Шэннон, также являвшийся художником и гравером<sup>10)</sup> Оба они были хорошо знакомы Уайльду и пользовались его неизменным уважением. Обложку сборника Рикеттс украсил причудливым узором, сквозь переплетения которого был виден золотой павлин (Ил. 2). Однако работа Рикеттса не была оценена по достоинству и вызвала насмешки со стороны критиков. Уайльд не преминул отреагировать на оскорбительные замечания в свойственном ему едко-ироничном тоне. В письме, обращенному к редактору газеты<sup>11)</sup>, разместившей неодобрительный отзыв на оформление сборника, он сообщает: «Он [то есть

---

<sup>6)</sup> «Саломея, ты знаешь моих белых павлинов, моих прекрасных белых павлинов, которые гуляют по саду между миртами и высокими кипарисами. <...> Я дам тебе пятьдесят своих павлинов».

<sup>7)</sup> «Павлин молочно-белый бродит привиденьем...».

<sup>8)</sup> «Теперь спит алый лепесток...».

<sup>9)</sup> «Ирландский Павлин и Багровый Маркиз: Подлинные материалы суда над Оскаром Уайльдом».

<sup>10)</sup> Стоит, возможно, указать на то, что Рикеттс и Шэннон были не только коллегами по ремеслу, но и партнерами. Их близкие отношения продолжались почти пятьдесят лет.

<sup>11)</sup> Письмо, датированное началом декабря 1891 г. и написанное в Париже (бульвар Капуцинов, было направлено редактору английской газеты «Спикер».



Ил. 2

Обложка первого издания второго сборника сказок О. Уайльда «Гранатовый домик» (*A House of Pomegranates*), 1891 г., Лондоне. Худ. Чарльз Риккетс (1866–1931) и Чарльз Шэннон (1863–1937). «Мистер Шеннон нарисовал грезы-виньетки, а мистер Риккетс — тонкие и фантастические орнаменты. Более того, мистер Риккетс — автор всего художественного оформления книги, начиная от выбора типографского шрифта и места для орнаментов и кончая превосходнейшей обложкой, которая облакает целое», — сообщает Уайльд в письме от декабря 1891 г., обращенном к редактору английской газеты «Спикер», разместившей недоброжелательный отзыв об оформлении его книги. Полный текст письма см.: <https://pub.wikireading.ru/15554>

критик-недоброжелатель. — *М.М., С.К.*] сетует на то, что та часть рисунка, которая помещена на левой стороне обложки [речь идет об изображении павлина. — *М.М., С.К.*], напоминает ему булаву с насаженной на конец малярной кистью, тогда как часть рисунка, украшающая правую сторону [подразумевается изображение струи фонтана. — *М.М., С.К.*], смахивает, по его словам, на “цилиндр с засунутой в него губкой”. Итак, мне ни на минуту не пришло бы в голову оспаривать подлинность впечатлений Вашего рецензента. Ведь на самом деле искусство, как я отмечал в предисловии к “Портрету Дориана Грея”, — это зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, и его сознание» [Уайльд, 2017, с. 415].

Еще один знакомый Уайльда, художник Обри Бердслей, стал автором гравюры, выполненной тушью и напечатанной в издании «Саломеи» в 1894 г.

Иллюстрация имела название «Платье “Павлин”» (другой перевод «Павлинья юбка» / *The Peacock Skirt*). Работа над дизайном «Саломеи» принесла Бердслею славу. И наконец, еще один приятель Уайльда, художник Джеймс Уистлер, создал в 1876–1877 гг. удивительный по красоте декор так называемой Павлиньей комнаты (полное название: «Гармония в голубом и золотом: Павлинья комната» / *Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room*). На ее стенах Уистлер изобразил сусальным золотом двух павлинов<sup>12</sup>. Уайльд высоко оценил шедевр декоратора, написав: “Mr. Whistler has recently done two rooms in London which are marvels of beauty. One is the famous Peacock Room, which I regard as the finest thing in colour and art decoration that the world has ever known since Correggio painted that wonderful room in Italy where the little children are dancing on the walls; everything is of the colours in peacocks’ feathers, & each part so coloured with regard to the whole that the room, when lighted up, seems like a great peacock tail spread out”<sup>13</sup>.

Мысль о том, что Мирэ на правах участницы эстетического движения той эпохи могла знать о работах Уистлера, вполне допустима не только потому, что его творения воспроизводились в тематических журналах, но и потому что его имя было известно в артистической среде России (особенно среди участников художественной группы «Мир искусства») — ведь Уистлер и сам начинал обучение именно здесь. Но о нем не могли не вспоминать в Латинском квартале Парижа, где он жил в середине XIX столетия и где Шурочка Моисеева провела несколько лет (приблизительно с 1896 по 1902 гг.).

Очевидно, что для Уайльда *павлин* — это *аллегория красоты*, дивной, изысканной, яркой. Это красота, которая не требует оправдания, так как весь смысл ее существования — в ней самой. А у Мирэ в этом образе присутствуют уже негативные коннотации: это пустая красота, красота без идеи, без внутреннего наполнения. Это даже некое свидетельство бесплодности и вымороченности художественных поисков. Мирэ находится под очевидным

---

<sup>12</sup> Этот шедевр художественно-декоративного искусства имеет под собой трагическую историю. За изображением двух сражающихся павлинов Уистлер подразумевал самого себя и хозяина комнаты — судоходного магната Фредерика Лейленда, шокированного по веским причинам переделкой интерьера, выполненного Уистлером. В дальнейшем Уистлер создал еще одну картину: карикатуру на Лейленда, на которой тот изображен в виде получеловека-полупавлина демонического вида. Более подробно о создании Павлиньей комнаты см.: [Лозинская].

<sup>13</sup> «Мистер Уистлер создал недавно две комнаты в Лондоне, явившие собой чудеса красоты. Одна из них — это знаменитая Павлинья комната, которую я считаю лучшей вещью с точки зрения цвета и художественного оформления, которую когда-либо знал мир с тех пор, как Корреджо патинировал чудесную комнату в Италии, где маленькие дети танцуют на стенах; все в цветах павлиньих перьев, и каждая часть окрашена таким образом по отношению к целому, что при освещении комната кажется огромным простертым павлиньим хвостом» [Борейко].

влиянием Уайльда, формально даже пытается подражать ему, но считает необходимым выйти за пределы уайльдовского преклонения перед Красотой. Таким выходом для нее становится соединение эстетизма и «идейности» русской классической литературы с ее культом служения людям, поисков правды.

Но переключка между двумя писателями обнаруживается не только на образном уровне. Мирэ подчас «дублирует» отдельные описания из произведений Уайльда. Так, интерьер спальни героя «Черной пантеры» напоминает роскошную обстановку залы дома Дориана Грея. Сходство проявляется даже в деталях. Читаем у Уайльда: «Он <...> перегонял благовонные масла, жег душистые смолы Востока» [Wilde, 2017, p. 181]; «...в его доме, в длинной зале с решетчатыми окнами, где потолок был расписан золотом и киноварью...» [Wilde, 2017, p. 181]. А у Мирэ герой «бросил хризантему, разделся и лег в постель. Виски его болели. Голова немножко кружилась. Легкая усталость охватила тело. <...> Наслаждаясь и нежа свою утомленную мысль, он стал рисовать себе упоительные картины Востока. <...> Вместо потолка, разрисованного азалиями, вверху затемнелось глубокое небо в серебряной лунной вуали» [Мирэ, 1909, с. 10–11].

Сходство отдельных элементов обнаруживается в рассказе Мирэ «Весенняя ночь» (1903) и в сказке Уайльда «Рыбак и его Душа». Произведения имеют практически одинаковую финальную сцену. Две монахини, бывшие при жизни соперницами в любовном треугольнике и выясняющие отношения даже на пороге смерти, оказываются упокоенными на одном кладбище, где спустя время сами по себе расцветают ярко-красные розы, символизирующие милость Господа по отношению к враждовавшим некогда женщинам: «И поняли тогда все, что прощены обе матери за безумие любви их, слепой, земной и великой» [Мирэ, 1908, с. 2]. Герои сказки Уайльда, Рыбак и его возлюбленная — Дева Морская, прокляты Священником, провозгласившим, что нечистые души (коей была Дева Морская и каким стал Рыбак, запятнавший себя любовью к проклятому созданию) могут быть похоронены только на Погосте Отверженных. Но там, на их могилах прорастают дивные цветы, которые, будучи положенными на церковный алтарь, приводят Священника в экстатическое состояние, в котором он прозревает Любовь Господа ко всем обитателям созданного Им тварного мира и благословляет все сущее.

В творчестве обоих писателей возникает даже одинаковый персонаж: Пустынный<sup>14</sup>. Это действующее лицо фигурирует в одноименном рассказе Мирэ (1905) и в уже упоминавшемся стихотворении в прозе Уайльда «Учитель мудрости» (Также пустынным является Гонорий, отшельник, живу-

---

<sup>14</sup> Широко известна также картина М.В. Нестерова «Пустынный» (1899). Возможно, что и она была знакома Мирэ.

ший в пустыне, герой незавершенной пьесы Уайльда «Святая блудница, или Женщина, осыпанная драгоценностями» / *La Sainte Courtisane*, 1894.) Обоих героев роднит если не приносимое покаяние, то желание сотворить благо во имя ближнего. Так, Пустынник Мирэ, некогда высокомерно и холодно относившийся к человеческому племени — аскет, давно удалившийся от общества, — выходит во время военных действий на поле сражения затем, чтобы пролить там собственную кровь и отдать свою жизнь. Толчком к этому поступку становится мысль героя о непереносимом одиночестве, в котором он пребывал доселе и будет пребывать, лишившись людей, которым уготована гибель в бою. Пустынник Уайльда, долгое время ведущий затворнический образ жизни и отошедший от проповедей о Боге по причине нежелания делиться сакральным знанием, не смог допустить духовной гибели разбойника, уже стоявшего на границе Города Семи Грехов. Он открыл ему глаза на истинную веру, взамен чего получил дар Господней совершенной любви. Таким образом, оба персонажа отрекаются от одолевавшей их равнодушной бесстрастности и делают выбор в пользу сострадания к человеку.

Подводя итоги, можно с полным правом сказать, что в творчестве Мирэ с большой полнотой отразились как образы, так и мотивы Уайльда. С определенной долей художественного совершенства писательница создает собственный миф об Уайльде как гении, который пал жертвой собственных заблуждений, обусловленных его эстетическими установками, возведенными в степень культа. В представлении Мирэ англо-ирландский эстет стал заложником столь же маняще привлекательной, сколь и ужасающе губительной идеи о всевластии чувств, о приоритете наслаждения, эпикурейского удовольствия. Но, будучи изначально пленником одной чувственной красоты, Уайльд сумел освободиться из-под ее власти. Для этого ему надо было пройти путь страданий, прикоснуться к скорби других людей. И на этом, завершающем, этапе своей жизни Уайльд постиг мудрость смирения в подлинно христианском смысле — того смирения, что граничит с аскетизмом духа в противовес экстатическому буйству эмоций.

Литературная критика или, точнее, литературная полемика, а также художественный диалог, основой которого становится переключка сюжетов, лейтмотивов и образов, — вот уровни, на которых Мирэ взаимодействует с Уайльдом, обращаясь к его творческому наследию. Стремление Мирэ наполнить декадентские символы Уайльда новым содержанием, вплоть до критического их переосмысления, отличает утверждаемую нами идейно-эстетическую связь двух авторов. Явное несогласие Мирэ с убеждением Уайльда в том, что искусство должно быть вне морали и идеологии (идейности), и ее попытка выйти из этого тупика становятся причиной обозначенной художественной трансформации.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. Английский с Оскаром Уайльдом. День рождения Инфанта = Oscar Wilde. The Birthday of the Infanta. М.: Издат/ дом ВКН, 2016. 288 с.
2. *Мирэ А.* При блеске звезд // Нижегородский листок. 1903. № 305. С. 2.
3. *Мирэ А.* Тюремные записки О. Уайльда // Иллюстрированная и литературная неделя (приложение к газ. «Наша жизнь»). 1905. № 11. С. 83–85.
4. *Мирэ А.* Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея // Вопросы жизни. 1905. № 4–5. С. 211–216.
5. *Мирэ А.* Весенняя ночь // Живописная неделя. 1908. № 22. С. 1–2.
6. *Мирэ А.* Черная пантера. М.: Гриф, 1909. 168 с.
7. РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. Ед. хр. 465.
8. *Уайльд О.* Счастливый принц и другие лучшие сказки = Oscar Wilde. The Happy Prince and Other Fairy Tales. М.: Эксмо, 2017. 208 с.
9. *Уайльд О.* The Picture of Dorian Gray = Портрет Дориана Грея. М.: Эксмо, 2019. 640 с.
10. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея: роман. М.: Алгоритм, 2017. 624 с.
11. *Уайльд О.* Упадок искусства лжи // Великие люди. URL: <http://wilde.velchel.ru/index.php?cnt=9&sub=0&page=3> (дата обращения: 07.12.2020).
12. *Wilde O.* Salomé. London: Melmoth & Co, 1904.
13. *Wilde O.* The Picture of Dorian Gray and Other Writings. New York: Bantam Classic, 2012. 592 p.

### Исследования

1. *Борейко А.* «Павлины Уистлера» от De Gournay в новом пространстве Oriental Deco // PRAGMATIKA. MEDIA. URL: <https://pragmatika.media/news/pavliny-uistlera-ot-de-gournay-v-novom-prostranstve-oriental-deco/> (дата обращения: 07.12.2020).
2. *Лавров А.В.* Мирэ // Русские писатели 1800–1917: биографический словарь: в 5 т. М.: Большая российская энциклопедия, 1999. Т. 4. С. 90–91.
3. *Лозинская Р.* Павлинья комната: скандальный шедевр Уистлера // Архив. URL: [https://artchive.ru/publications/4127~Pavlin`ja\\_komnata\\_skandal`nyj\\_shedevr\\_Uistlera](https://artchive.ru/publications/4127~Pavlin`ja_komnata_skandal`nyj_shedevr_Uistlera) (дата обращения: 07.12.2020).
4. *Михайлова М.В.* Литературная критика: эволюция жанровых форм // Поэтика русской литературы конца XX – начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 620–704.
5. *Павлова Т.В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы: сб. науч. тр. Л.: Наука, 1991. С. 77–128.

6. Холланд М. Ирландский Павлин и Багровый Маркиз. Подлинные материалы суда над Оскаром Уайльдом. М.: ЛГБТ Медиа Паблишинг, 2006. 332 с.

## O. WILDE AND A. MIRE: CREATIVE PARALLELS

© 2023. Maria V. Mikhailova, Sofya V. Kudritskaya

**Abstract:** The article examines the works of two writers of the same era — Oscar Wilde and Mire (Alexandra Mikhailovna Moiseeva, 1874–1913). It focuses mainly on Mire’s two reviews written on the occasion of the posthumous publication of Wilde’s works, which directly indicate the connections between the two writers. In the views, Mire provides her own viewpoint on Wilde’s crime, guilt and punishment that are associated with the trial during the last years of his life, and reads “De Profundis” in this context. Attention is also paid to Mire’s story “The Black Panther”, the plot of which refers to the vicissitudes in the last years of Wilde’s life. The story could be considered a free interpretation and neomythological transformation of biographical facts. Thematic similarities in other works of Wilde and Mire are revealed by the analysis of two nomadic recurring images — panther and peacock. Parallels are found in Mire’s short stories “The Spring Night”, “The Hermit” and Wilde’s fairy tale “The Fisherman and His Soul” and his poem in prose “The Teacher of Wisdom”.

**Keywords:** A. Mire, O. Wilde, “De Profundis”, “The Black Panther”, criticism, impressionism, decadence, plot study, neomythologism, reception.

**Information about the author:** Maria V. Mikhailova, DSc in Philology, Honored Professor, 1) Professor of the Department of the History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process of Philological Faculty, Lomonosov Moscow state University, Leninskie gory 1/51, 119991 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, 2) A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8193-6588>

E-mail: [mary1701@mail.ru](mailto:mary1701@mail.ru)

Sofya V. Kudritskaya, graduate student, Lomonosov Moscow state University, Leninskie gory 1/51, 119991 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3294-9547>

E-mail: [carezzo@ya.ru](mailto:carezzo@ya.ru)

**For citation:** Mikhailova, M.V., Kudritskaya, S.V. “O. Wilde and A. Mire: A Comparison”. *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

REFERENCES

1. Boreiko, A. “Pavliny Uistlera’ ot De Gournay v novom prostranstve Oriental Deco” [“De Gournay’s Whistler Peacocks”]. *PRAGMATIKA.MEDIA*. Available at: <https://pragmatika.media/news/pavliny-uistlera-ot-de-gournay-v-novom-prostranstve-oriental-deco/> (Accessed 07 December 2020). (In Russ.)
2. Lavrov, A.V. “Mire” [“Mire”]. *Russkie pisateli 1800–1917: biograficheskii slovar’* [*Russian Writers of 1800–1917: Biographical Dictionary*], vol. IV. Moscow, Bol’shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., 1999, pp. 90–91. (In Russ.)
3. Lozinskaia, R. “Pavlin’ia komnata: skandal’nyi shedevr Uistlera” [“The Peacock Room: Whistler’s Notorious Masterpiece”]. Arthive. Available at: [https://artchive.ru/publications/4127~Pavlin'ja\\_komnata\\_skandal'nyj\\_shedevr\\_Uistlera](https://artchive.ru/publications/4127~Pavlin'ja_komnata_skandal'nyj_shedevr_Uistlera) (Accessed 07 December 2020). (In Russ.)
4. Mikhailova, M.V. “Literaturnaia kritika: evoliutsiia zhanrovyykh form” [“Literary Criticism: The Evolution of the Genre Forms”]. *Poetika russkoi literatury kontsa XIX – nachala XX veka: Dinamika zhanra. Obshchie problemy. Proza* [*The Poetics of the Russian Literature of the Late 19 – Early 20 Centuries: The Genre Dynamics. Common Problems. Prose*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2009, pp. 620–704. (In Russ.)
5. Pavlova, T.V. “Oskar Uail’d v russkoi literature (konets XIX – nachalo XX v.)”. [Oscar Wilde in Russian Literature (Late 19<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Centuries)]. *Na rubezhe XIX i XX vekov. Iz istorii mezhdunarodnykh svyazei russkoi literatury: sbornik nauchnykh trudov* [*At the Turn of the 20<sup>th</sup> century: From the History of International Connections of Russian Literature: Collection of Scientific Works*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1991, pp. 77–128. (In Russ.)
6. Holland, Merlin. *Irlandskii Pavlin i Bagrovyi Markiz. Podlinnye materialy suda nad Oskarom Uail’dom* [*Irish Peacock and Scarlet Marquess: The Real Trial of Oscar Wilde*]. Moscow, LGBT Media Publ., 2006. 332 p. (In Russ.)





## «БАЛЛАДА РЭДИНГСКОЙ ТЮРЬМЫ» О. УАЙЛЬДА В ПЕРЕВОДЕ К.Д. БАЛЬМОНТА<sup>1</sup>

© 2023 г. А.С. Иванова

**Аннотация:** В результате проведенного сравнительного анализа «Баллады Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда и перевода К.Д. Бальмонта можно сделать вывод, что в подавляющем большинстве случаев переложение поэта адекватно подлиннику. Поэтическая вольность допущена в одиннадцати шестистишиях, тогда как в целом баллада содержит сто девять строф. При переводе «Баллады» поэту удавалось отразить большую часть характеристик элементов художественной (или поэтической) структуры таких, как повторы и цветные эпитеты. Особую проблему при переводе «Баллады» составляла эквивалентная передача на русском языке философской концепции произведения английского писателя. В подлиннике 25 строф содержат сложное философское содержание, но только три строфы переведены Бальмонтом со значительными семантическими сдвигами. Суть изменений состоит в том, что переводчик придал им расширительный — общечеловеческий смысл. Для Уайльда его личная трагедия воспринималась через осознание своей общности с другими страдающими людьми (узниками Рэдингской тюрьмы). Бальмонт напрямую обращался к философскому смыслу текста, придавая ему притчевое звучание. В статье приведены примеры, показывающие, что приемы Бальмонта-переводчика многогранны и разнообразны, а его перевод по ряду признаков превосходит работу В. Брюсова.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, К. Бальмонт, В. Брюсов, «Баллада Рэдингской тюрьмы», художественный перевод, повтор, эпитет, буквализм.

**Информация об авторе:** Александра Сергеевна Иванова — кандидат филологических наук, руководитель и основатель образовательного центра “Ave lingua”, ул. Гжатская, д. 22 к. 1, 195220 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6075-5283>

E-mail: [shuric35@hotmail.com](mailto:shuric35@hotmail.com)

**Для цитирования:** Иванова А.С. «Баллада Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда в переводе К.Д. Бальмонта // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

---

<sup>1</sup> В переводе К. Бальмонта, который мы цитируем в данной статье, используется написание «Баллада Рэдингской тюрьмы».

В России первые сведения об Оскаре Уайльде (*Oskar Wilde*, 1854–1900) — писателе, поэте, драматурге, представителе английского эстетизма — стали появляться с конца 80-х гг. XIX в. Изначально эстетические и морально-нравственные взгляды писателя и стиль его произведений вызывали неоднозначную оценку у русских читателей и критиков.

В 1895 г. была опубликована рецензия А. Волынского «Оскар Уайльд» о сборнике статей писателя «Замыслы» (*Intentions*, 1891), содержащем статьи «Падение лжи» (*The Decline of Lies*), «Перо, карандаш и яд» (*Pen, Pencil and Poison*), «Критик как артист» (*The Critic as Artist*) и «Правдивость масок» (*The Truth of Masks*)<sup>2</sup>. Критик отмечал, что «вместе с развитием и распространением в обществе философских идей идеалистического типа, развиваются новые требования по отношению к искусству, создаются новые эстетические мерилы, новые приемы анализа, новая критика» [Волынский, 1895, с. 312]. Он воспринимал Уайльда как одного из создателей новейшей философской критики и так оценивал его эстетические взгляды: «...в этих мыслях — несмотря, с одной стороны, на излишество в реакции против всякого реализма, и с другой стороны — на ограниченность и узость в понимании жизненных процессов, есть некоторая философская правда, просвечивающая сквозь парадоксальную форму» [Волынский, 1895, с. 315]. Волынский настаивал на том, что в уайльдовском «дилетантском изображении искусство, оторвавшееся от грубо-догматического реализма, в то же время теряет свою внутреннюю связь с миром возвышенных идей, с миром метафизической истины» [Волынский, 1895, с. 316].

В 1897 г. З.А. Венгерова в своих «Литературных характеристиках» поместила статью об Уайльде, которого считала «самым блестящим и талантливым представителем эстетизма» [Венгерова, с. 65]. Она отмечала, что английский «эстетизм близок к своему первоисточнику — прерафаэлитизму, по двум основным чертам: стремлению уйти от всего пошлого, условного, от предрассудков, уродующих жизнь, от мнимой красоты и буржуазной морали, и создать искусство, не повторяющее жизнь, а открывающее ей новые идеалы, творящее новый, более прекрасный и своеобразный мир» [Венгерова, с. 63]. Действительно, эстетические взгляды Уайльда сводились к тому, что искусство для него обладало большей ценностью, чем жизнь. Венгерова в качестве подтверждения этой мысли процитировала слова героя Амаринта из произведения Уайльда «Зеленая гвоздика» (*Green Carnation*), которые вполне мог сказать и сам писатель: «...Я художник, потому что я сознательно нелеп. <...> Нет добра и нет зла. Есть только искусство» [Венгерова, с. 71]. Отметим, что Венгерова не знала, что «Зеленая гвоздика» — это не произведе-

---

<sup>2</sup> Перевод А. Волынского названия статей «Упадок искусства лжи», «Критик как художник», «Перо, карандаш и яд», «Истина о масках».

дение Уайльда, а анонимно выпущенная в 1894 г. пародия на него, Альфреда Дугласа и весь английский эстетизм, принадлежавшая перу Роберта Хиченса или Хиченза (*Robert Hichens*). Как пишет переводчик и биограф Уайльда А. Ливергант, «ошибка Венгеровой тем более забавна, что “Гвоздика”, ко всему прочему, является еще и пародией — одной из многих — на английских эстетов вроде Уайльда, имевших обыкновение вставлять в петлицу пиджака цветов — лилию, подсолнух, реже — гвоздику» [Ливергант, с. 10].

В 1895 г. в России интерес к Уайльду приобрел особую окраску в связи со скандальным судебным процессом. Поэтому наибольшее количество русских публикаций об Уайльде приходится на период 1895–1897 гг. В статьях излагались подробности о прошедшем суде над писателем и размышления о справедливости (или несправедливости) английского правосудия. Особенно отличилась газета «Новое время», издававшаяся А.С. Сувориным, которая поместила восемнадцать репортажей с подробностями судебного дела писателя и в заключительном обзоре Г.С. Веселицкого-Божидаровича, известного под псевдонимом Аргус, осудила его как совершившего действительно тяжкое преступление<sup>3</sup>. Однако не все разделяли такую точку зрения. А. Волынский, в частности, в 1896 г. написал небольшую заметку о заключении Уайльда в тюрьму. В ней говорилось о лицемерии английского правосудия, которое отправило в тюрьму талантливого писателя: «Заточая в тюрьму своих преступников, английское правительство не станет думать об их нервах, об их здоровье, об их литературном таланте» [Волынский, 1896, с. 58]. Критик также сожалел о том, что все прошения об улучшении условий содержания Уайльда в тюрьме остались без ответа.

В 1897 г. писатель вышел из тюрьмы, и о нем вновь стали много писать, в том числе и в России. В этом же году была опубликована статья «Оскар Уайльд и английские эстеты», ее автором стал аноним, скрывавшийся под псевдонимом «Н. В.» [Н. В., с. 5–25]. В ней говорилось о том, что тюремное заключение принесло Уайльду известность, его слава растет, произведения вновь стали печатать большими тиражами. Помимо оценки личной жизни литератора, критик писал о его роли в формировании эстетизма. Заслуга эстетизма, по мнению критика, только в том, что «он является протестом против отсутствия оригинальности, против царствующего шаблона и узкого утилитаризма. Но он сам страдает отсутствием идеалов и не был в состоянии создать их <...> и потому посвятил себя всецело рафинированию отдельных чисто личных впечатлений. Не ставя себе более широких задач, он погрузился в ту же погоню за наслаждением, ища только в утонченной форме, не захватанной ежедневным употреблением, — оживления своей притупленной чувственности» [Н. В., с. 24]. При этом русский критик полагал, что творче-

<sup>3</sup> Подробнее об осуждении процесса над Уайльдом в русской прессе см.: [Берштейн].

ство эстетов — несомненный шаг вперед по сравнению с натуралистической школой. Из этих новых веяний, как он полагал, должны возникнуть «новые идеи о задачах искусства и более широкие стремления в практической области» [Н. В., с. 25].

Итак, в конце 1890-х гг. XIX в. наблюдался повышенный интерес к творчеству и жизни Уайльда. В России писатель воспринимался, главным образом, как родоначальник эстетизма в искусстве и литературе, а также его судьба осмыслялась как пример ханжеского суда общества над выдающейся личностью и творцом.

Если говорить об истории издания произведений Уайльда, то, как известно, творчество англо-ирландского писателя условно можно разделить на два периода: до суда и тюрьмы и после. В России переводили произведения обоих периодов, но одной из первых была переведена именно тюремная исповедь (*De Profundis*, 1897). В 1900 г. был напечатан авторизованный перевод “*De Profundis*” М. Ликиардопуло. В небольшом предисловии «От переводчика» говорилось, что «...в общественном мнении Англии наблюдается за последние 2–3 года поворот в отношении к Уайльду, хотя имя его в настоящее время произносится с благоговением английской университетской молодежью, всеми интересующимися настоящим искусством, настоящей литературой...» [Ликиардопуло, с. 3]. Переводчик сетовал на то, что Роберт Росс, при изменении отношения к писателю в положительную сторону, все-таки решил не упоминать собственных имен, в частности имени Альфреда Дугласа, к которому было обращено тюремное послание.

Одной из первых обратилась к творчеству Уайльда А. Минцлова. В 1906 г. она перевела «Портрет Дориана Грея» и «Замыслы». К. Бальмонт оценил ее работу неоднозначно: «Я дивлюсь, что такой знаток иностранных литератур, как Минцлова, читающая в подлинниках все выдающиеся произведения мировой литературы, перевела так небрежно эти две книги. Перевод недурной, но в нем есть положительные погрешности. Необходимо, при переиздании, их исправить», — отмечал поэт [Бальмонт, 1908а, с. 119].

С 1905 г. в России начали издаваться собрания сочинений писателя. Первое собрание в достаточно посредственных переводах публиковалось в спешке с 1905-го по 1908 гг. в издательстве В.М. Саблина. В него вошли

---

<sup>4</sup> Переводы Бальмонта — ценное наследие русской культуры, не утратившее своего художественного значения. Это подтверждается тем, что и в наши дни драма «Саломея» и «Баллада Редингской тюрьмы» издаются в его переводах. Например, «Балладу» мы можем увидеть в «Малом собрании сочинений» Оскара Уайльда, выпущенном в 2015 г. Драма «Саломея» опубликована в трехязычном издании «Саломея (Salomé): драма на французском, английском и русском языках» (2005), а также издательством «Азбука» в 2013 г. в книге «Саломея: сказки, пьесы, поэмы, лирика, стихотворения в прозе» [Уайльд, 2015; Уайльд, 2013; Wilde, 2005].

основные произведения: Т. 1 — сказки, рассказы; Т. 2 — роман «Портрет Дориана Грея»; Т. 3 — «Стихотворения в прозе», сказки, “*De profundis*”, «Саломея»; Т. 4 — «О социализме», «Герцогиня Падуанская», «Веер леди Уайндермер»; Т. 5 — «Искания»; Т. 6 — «Идеальный муж», «Женщина без всякого значения»; Т. 7 — «Преступления Артура Сэвиля», «Сфинкс без загадки», «Натурщик», «Афоризмы и парадоксы»; Т. 8 — «Баллада Рэдингской тюрьмы», «Тривиальная комедия для серьезных людей», «Развитие исторического метода в критике». Все перечисленные тома, кроме пятого и седьмого, были переизданы в 1907–1910 гг.

Следующее собрание сочинений было опубликовано в 1909 г. под редакцией М. Ликиардопуло. Впервые в издание был включен «Портрет Дориана Грея» в его переводе, но зато из собрания был изъят последний — восьмой — том. В этом же году отдельной книгой был опубликован еще один вариант перевода романа «Портрет Дориана Грея» (перевел С.А. Бердяев). Это издание примечательно тем, что перед произведением был помещен критический очерк об Уайльде Ю.И. Айхенвальда. Критик писал: «Изысканный, утонченный и чрезмерно культурный, он не хотел, чтобы напрасно пропадали мгновенья, и каждое он пил до дна, и каждое разбивал вдребезги <...> Он не хотел творить сосредоточенно, уединенно, и лучшие силы духа отдал не своим произведениям, а своим развлечениям. Из жизни создал он феерию. Свою мудрость он распылял на парадоксы» [Айхенвальд, с. 5]. Манеры, вкус, эстетизм были для писателя, по мнению Айхенвальда, выше морали и религии. Вследствие этого искусство для Уайльда должно было жить в жизни, «а не только в поэзии или картинах, или музыке» [Айхенвальд, с. 14]. В этой литературной характеристике писатель предстает как человек, для которого «лучшее средство бороться с искушениями, это — удовлетворить их» [Айхенвальд, с. 20]. Таким образом, критик применяет к самому Уайльду слова его героя — лорда Генри из «Портрета Дориана Грея». Далее Айхенвальд сделал вывод, что тюрьма заставила Уайльда «дорого заплатить за свой талант. Он хорошо понял бы слова Достоевского о столкновении в одной и той же душе двух идеалов — Мадонны и Содома. Он и сам всю жизнь колебался между ними, и он низко падал. Но читатели будут, вероятно, помнить не его падения, а его высоту. Содом гибнет — Мадонна остается» [Айхенвальд, с. 35].

Последнее собрание сочинений Уайльда, которое вышло в начале XX в. в 1912 г., было под редакцией К.И. Чуковского. Оно отличалось от предыдущих тем, что в 4-й том были включены стихи, а также следующие лекции и газетные заметки: «Ренессанс английского искусства» (перевод К. Чуковского), «Об украшении жилищ», «Ценность искусства в домашнем быту», «О женской одежде», «Еще несколько радикальных мыслей о реформе одежды», «Отношение одежды к искусству», графическая заметка о лекции м-ра Уистлера (перевод М. Ликиардопуло). В этом же четвертом томе была опу-

бликована драма «Саломея» в переводе К.Д. Бальмонта и Е.А. Андреевой. Тюремная исповедь “*De Profundis*” и письма из тюрьмы были помещены во втором томе в переложении Е.А. Андреевой.

Несмотря на то, что Чуковский не одобрял переводческий метод Бальмонта, из многочисленных вариантов русской «Саломеи» (*Salomé*, 1892) он выбрал именно бальмонтский. К 1912 г. драма была уже переведена В. и Л. Андурсон (1903 г.), баронессой А.И. Радошевской (1907 г.), Е. Брик (1907 г.) и М. Ликиардопуло (1908 г.). Перевод Бальмонта и Андреевой был выбран потому, что раскрывал образ героини наиболее полно. Переводчикам удалось отразить двойственный характер ее личности и губительной любви<sup>4</sup>. Таким образом, в России начала XX в. самые значимые произведения Уайльда переводятся многократно, в течение относительно небольшого промежутка времени появляется сразу несколько вариантов, и Бальмонт был одним из активных переводчиков и популяризаторов творчества осужденного писателя.

Переводческое наследие русского поэта исключительно широко и демонстрирует его интерес к различным языкам и национальным литературам, круг переводимых авторов включает свыше сотни имен [Библиография, 2006, с. 465–483], в том числе ряд крупнейших фигур английской литературы: У. Шекспир, Р. Бернс, Д. Байрон, П.Б. Шелли и др. Однако этот аспект его творческой деятельности поэта недостаточно изучен. Отчасти это связано с неоднозначной оценкой переводческого метода Бальмонта, высказанной в советское время такими выдающимися мастерами перевода, как К.И. Чуковский и С.Я. Маршак, которые резко негативно относились к его переложениям, упрекая переводчика в «бальмонтизации» зарубежных авторов. Но существовало и противоположное мнение таких крупных писателей и переводчиков, как Б.Л. Пастернак и Н.М. Любимов, которые высоко ценили его переводческий талант. Свою роль в неизученности этой части творческого наследия поэта играет специфика его переводческого метода: зачастую он, действительно, отдавал предпочтение передаче содержания при отступлении от формальных признаков. В этом поэт-символист следовал заветам В.А. Жуковского, мастера вольного перевода. Однако всю жизнь Бальмонт искал такой способ художественного переложения текста на другой язык, при котором формальные признаки и содержание составляли бы гармоничное единство. Максимально приблизиться к решению этой творческой задачи ему удалось при переводе «Баллады Рэдинской тюрьмы» Уайльда, завершеном в 1904 г.

Обратимся к истории перевода «Баллады Рэдингской тюрьмы» (*The Ballad of Reading Gaol*, 1897) (далее — «Баллада»). В 1900-х гг. это произведение еще несколько раз, помимо перевода Бальмонта, перелагалась на русский язык: К. Чуковский (под псевдонимом: *Н. Корн*) в 1903 г.; А. Дейч в 1910 г.; В. Брюсов в 1915 г. И в балладе, и в тюремной исповеди “*De Profundis*”, над

которой работала Е.А. Андреева-Бальмонт, гонимый английский писатель предстал перед читателем уже не блистательным денди, мастером парадоксов, а человеком, осознавшим, что самая большая духовная ценность жизни — это *страдание и сострадание*. Эти идеи отразились и в критических высказываниях Бальмонта о старшем собрате по перу.

В статьях «Об Уайльде» (1906) и «Об Уайльде в России» (1908) поэт-символист проанализировал, как английский эстет воспринимал творчество русских писателей, в частности «Записки из Мертвого дома» Достоевского, а также христианский смысл страдания [Бальмонт, 1906; Бальмонт, 1908а]. Самым главным открытием для Уайльда стало то, что русские писатели возвеличили чувство сострадания к ближнему. Бальмонт акцентировал внимание на том, что сострадание — основа возвышенного искусства, а сам английский писатель предстал у него в образе мученика. Эти же мысли легли в основу статьи «Поэзия Оскара Уайльда», в дальнейшем вошедшей в сборник «Горные вершины» и также сопровождавшей отдельное издание «Саломеи» в 1908 г. В этой статье Бальмонт исследовал феномен творческой личности английского писателя и особо остановился на глубоком трагизме его жизненной драмы [Бальмонт, 1908г].

Позднее схожие идеи будет развивать Чуковский. В «Балладе Рэдингской тюрьмы», по мнению критика, звучит «...бесслезное тихое рыдание, тихое рыдание над вечной трагичностью судьбы...» [Чуковский, с. 12]. Чуковский подчеркивал, что для английского писателя «величайшая красота — в отречении от красоты» и только страданием она может быть осуществлена. Писатель понял это в тюрьме, потеряв семью, славу, деньги. Критик был убежден, что для России Уайльд стал созвучным писателем только после того, как он понял сущность страдания [Чуковский, с. 30].

Итак, Бальмонт увидел в Уайльде не столько блистательного денди, сколько человека с трагической судьбой. В связи с этим поэта больше всего заинтересовали два произведения английского эстета, отразившие столь актуальные для русского декаденства мотивы: драма «Саломея» и «Баллада Рэдингской тюрьмы». Это — две крайние точки таланта Уайльда. Первое было воплощением разрушительной страсти, бескомпромиссной, смертельной любви, второе — символическим воплощением раскаяния и расплаты за эту любовь<sup>5</sup>.

Современных исследований русских переводов «Баллады» очень мало. Существуют небольшие статьи, написанные самими переводчиками, например, статья В. Брюсова и вступительный очерк А. Дейча [Брюсов, Дейч]. Последний писал о том, что перевод представляет значительные сложности:

---

<sup>5</sup> Свое понимание скандально известной пьесы Уайльда и его философии любви Бальмонт высказал в статьях «О любви» и «Предисловие к драме “Саломея”» [Бальмонт, 1908б; Бальмонт, 1908в].

«Сжатость английских стихов не позволяет передать все особенности стиля баллады. Множество тонкостей, созвучий пропадают при переводе. Поэтому что-нибудь должно пострадать: или ритм, или точное воспроизведение образов, или музыкальность и легкость стиха. Но образы так сильны, так прекрасны и являются такой важной, неотъемлемой частью произведения, что позволить себе отступить от текста в пользу ритма или стиха, по моему мнению, недопустимо» [Дейч, с. 4]. Как мы видим, Дейч полагал более важным найти русские поэтические эквиваленты уайльдовских образов, нежели передать ритм или рифмы.

При работе над «Балладой Рэдингской тюрьмы» Бальмонту удалось достичь синтеза формы и содержания. Хотя существуют литературоведческие работы, в которых его перевод баллады критиковали именно с точки зрения формы. В частности, М.А. Козырева упрекает поэта за то, что он, «верно уловив и передав философское содержание стихотворения, не дает ему адекватного формального воплощения» [Козырева, с. 170]. По мнению М.А. Козыревой, Бальмонт снижает количество повторов, «разбивая повторы на ряд синонимичных групп» [Козырева, с. 165]. Наряду с недостатками перевода, отмечена «точная передача строфики и размера оригинала», что «ведет к нелогичности и неуклюжести построения фраз» [Козырева, с. 165]. Действительно, повторы, цветковые и фольклорные эпитеты — особенности баллады, за счет которых создан ее эмоциональный фон. Другой важный момент — повествование ведется от первого лица единственного или множественного числа. Уайльд часто объединяет себя со своим героем, тогда «я» становится частью общего «мы»: автор, его герой и каждый человек вообще.

Обратимся к сопоставительному анализу конкретных примеров, чтобы доказать, что Бальмонт справился с переводческими задачами на высоком уровне. В первой части произведения Уайльд восемь раз начинает строку с неопределенного местоимения “some”:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
<p><b>Some</b> do it with a bitter look  <b>Some</b> with a flattering word, &lt;...&gt;  <b>Some</b> kill their love when they are young,  <b>And some</b> they are old [Wilde, 1897, p. 7].  <b>Some</b> strangle with the hands of Lust,  <b>Some</b> with the hands of Gold. &lt;...&gt;  <b>Some</b> love too little, some too long,  <b>Some</b> sell, and others buy;  <b>Some</b> do the deep with many tears,  <b>And some</b> without a sigh [Wilde, 1897, p. 8].</p>	<p><b>Один</b> убьет жестоким взглядом,  <b>Другой</b> обманным сном, &lt;...&gt;  <b>Один</b> убьет любовь в расцвете,  <b>Другой</b> на склоне лет,  <b>Один</b> удушит в сладострастье,  <b>Другой</b> под звон монет, &lt;...&gt;  <b>Кто</b> слишком скор, кто слишком долог,  <b>Кто</b> купит, кто продаст,  <b>Кто</b> плачет долго, кто спокойный  [Wайльд, 1904, с. 4–5]</p>



М.А. Козырева пишет о том, что Бальмонт при переводе местоимения *some* использовал чередование: «один» / «другой», что, по ее мнению, «сбивает психологический накал» [Козырева, с. 166]. Бальмонт был вынужден адаптировать английский текст, так как мелодичность местоимения “some” в английском языке нельзя передать по-русски, просто повторяя это слово восемь раз, как у Уайльда. Если это сделать, весь эффект стиха исчезнет. Данное местоимение в русском языке имеет массу значений, которыми и воспользовался переводчик, тем более, что последний отрывок переведен Бальмонтом без чередований. Представим на секунду, что в первых двух отрывках мы сохраним повтор одного и того же слова: или «кто», или «другой», или «один». Нетрудно представить себе, насколько будет искажено содержание подлинника за счет буквального перевода. Повторы представляют собой один из элементов структурного содержания, посредством которых создается часть эстетического и эмоционального эффекта подлинника, однако для русского перевода бальмонтовский выбор чередования трех эквивалентных местоимений представляется оправданным.

Действительно, «Баллада» построена на рефренах. Если внимательно проанализировать текст перевода, то можно увидеть, что Бальмонт в большинстве случаев сохранил их. Например:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
<p><b>And strange it was</b> to see him pass With a step so light and gay, <b>And strange it was</b> to see him look So wistfully at the day <b>And strange it was</b> to think that he Had such a debt to pay [Wilde, 1897, p. 13–14].</p>	<p><b>И странно было знать</b>, что мог он Так весело шагать, <b>И странно было</b>, что глазами Он должен свет впивать, <b>И странно было знать</b>, что должен Такой он долг отдать. [Уайльд, 1904, с. 10]</p>

Приведенный отрывок показывает мастерство Бальмонта-переводчика, которое позволило ему так точно отразить повторы подлинника. Можно продолжить ряд примеров, отражающих эту особенность структурного содержания оригинала:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
<p>They <b>glided</b> past, they <b>glided</b> fast, Like travellers through a mist: They mocked the moon in a rigadoon [Wilde, 1897, p. 24].</p>	<p>Они <b>ползли</b>, они <b>скользили</b>, Как путники сквозь мглу, Они, как лунные виденья, Крутились на полу [Уайльд, 1904, с. 22].</p>

Отметим, что приведенный отрывок не является примером повтора в строгом смысле слова: формально Бальмонт заменяет дважды повторенный у Уайльда глагол двумя разными, но в данном случае это не радикальное отступление от оригинала, в котором при повторяющемся глаголе варьируются наречия. К тому же Бальмонт объединяет оба глагола, пришедшие на смену английскому “glided”, общей аллитерацией (*ползли, скользили*).

В следующей строфе Уайльд для того, чтобы передать тяжелую, гнетущую психологическую атмосферу тюрьмы, использовал повтор лексемы внутри одной строки:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
With mop and mow, we saw them go, Slim shadow hand in hand: <b>About, about</b> , in ghostly rout They trod a saraband... [Wilde, 1897, p. 25].	<b>Они</b> с ужимками мигали Вблизи и вдалеке <b>Они</b> плясали сарабанду, И шли рука к руке, <b>Они</b> чертили арабески, Как ветер на песке! [Уайльд, 1904, с. 22].

Мы видим, что Бальмонт адаптировал оригинал в соответствии с морфологическими особенностями русского языка. В этом случае это вынужденная мера, сохраняющая функциональную доминанту содержания произведения. В русском языке при повторе предлог “about” (*о, около, вокруг, почти*) дает совершенно иной эффект, чем в английском. Чтобы передать психологическую атмосферу подлинника, поэт использовал повтор местоимения «они», соединив несколько строк как бы в едином эмоциональном порыве. Подобная тенденция прослеживается и в следующей строке: “Around, around, they waltzed and wound”. При переводе Бальмонт сохранил повтор: «Кругом, кругом в зловещем вальсе...». А в четвертой части повтор слова “round” адаптируется уже иначе:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
Silently we went round and round The slippery asphalted yard; <b>Silently we went round and round</b> , And no man spoke a word [Wilde, 1897, p. 24–25]. <i>Начало следующей строфы — это рефрен предыдущей:</i> <b>Silently we went round and round</b> , And through each hollow mind [Wilde, 1897, p. 25].	<b>Мы шли и шли кругом</b> , Как клоуны или обезьяны, В наряде шутовском, <b>Мы шли</b> , никто не молвил слова, <b>Мы шли и шли кругом</b> [Уайльд, 1904, с. 32].

Чтобы передать цикличность и монотонность движения, переводчик акцентирует наше внимание на слове «шли», а не на лексеме «кругом». От первой части баллады к последней происходит нагнетание трагической атмосферы, поэтому повторов становится все больше и больше. Особенно это заметно к концу четвертой части:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
<p>And all the while the burning lime  <b>Eats</b> flesh and bone away,  <b>It eats</b> the brittle bone by night  <b>It eats</b> the flesh and bone by turns                      But <b>it eats</b> the heart always [Wilde, 1897, p. 36].</p>	<p>И известь <b>ест</b> и плоть и кости,                      Огонь в него проник,                      И днем <b>ест</b> плоть и ночью — кости,                      И жжет, меняет лик,  <b>Ест</b> кость и плоть попеременно,                      Но сердце — каждый миг [Уайльд, 1904, с. 34]</p>

Рефрены встречаются и в следующей строфе:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
<p><b>For three long years</b> they will not                      sow                      Or root or seedling there:  <b>For three long years</b> the unblessed                      spot [Wilde, 1897, p. 37].</p>	<p><b>Три долгих года</b> там не сеют                      И не растят цветов,  <b>Три долгих года</b> там бесплодность                      [Уайльд, 1904, с. 35].</p>

Таким образом, Бальмонт отразил в переводе большую часть рефренов текста подлинника или нашел для них русские эквиваленты. Другая важная особенность «Баллады» — ее цветовая гамма. Большинство цветовых эпитетов точно переведены в тексте Бальмонта, хотя существуют некоторые отрывки, в которых переводчик вольно передал текст Уайльда, пересказав оригинал.

В первых строках автор дал описание героя, в котором противопоставлены красные и серые цвета: красная одежда в час убийства; она же, забрызганная кровью и вином; и серая одежда заключенного. Эта динамика цветовой гаммы отражена и в переводе Бальмонта. Надо сказать, что тюремная жизнь Уайльдом окрашена в черные, серые, красные и иногда в желтые тона. Им противопоставлен белый цвет, связанный с мечтой о вольной жизни. Вот как выглядят у Уайльда первые строки баллады, в которых можно сразу встретить цветовые эпитеты:

<i>Подлинник:</i>	<i>Перевод Бальмонта:</i>
<p>He did not wear his scarlet coat, For <b>blood and wine are red</b>, And <b>blood and wine</b> were on his hands When they found him with the dead &lt;...&gt; He walked amongst the Trial Men <b>In a suit of shabby gray</b> [Wilde, 1897, p. 5].</p>	<p>Он не был больше в <b>ярко-крас- ном</b>, <b>Вино и кровь он смыл</b>, <b>Рука в крови</b> была, когда он С умершей рядом был &lt;...&gt; И вот он шел меж подсудимых, <b>Весь в серое одет</b> [Уайльд, 1904, с. 2].</p>

Можно привести ряд других примеров, в которых отражены цветовые эпитеты подлинника, переведенные Бальмонтом вполне точно:

<i>Подлинник:</i>	<i>Перевод Бальмонта:</i>
<p>1. <b>The grey cock crew, the red cock crew</b>, But never came the day [Wilde, 1897, p. 24]. 2. He did not pass in <b>purple pomp</b>, Nor ride a <b>moon-white steed</b> [Wilde, 1897, p. 29]. 3. And the <b>red rose</b> would but blow <b>more red</b>, The <b>white rose whiter</b> blow [Wilde, 1897, p. 37]. 4. In the <b>black dock's</b> dreadful pen [Wilde, 1897, p. 40].</p>	<p>1. <b>Седой петух пропел, и крас- ный</b>, Но дня не привели [Уайльд, 1904, с. 21]. 2. <b>Не на коне, как месяц, белом,</b> <b>Не в красках огневых</b> [Уайльд, 1904, с. 26]. 3. <b>Здесь краска роз была б крас- нее</b>, <b>И белых роз — белей</b> [Уайльд, 1904, с. 35]. 4. Я знал: <b>он в черной загородке</b> [Уайльд, 1904, с. 42].</p>

Из приведенных примеров можно сделать вывод о том, что соответствия эпитетов были подобраны близко к оригиналу. Но, наряду с такими случаями, существуют другие, при переводе которых Бальмонт позволил себе вольный перевод:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
<p>1. But <b>neither milk-white rose nor red</b> May bloom in prison air [Wilde, 1897, p. 38];</p> <p>2. So never will <b>wine-red rose or white,</b> Petal by petal, fall... [Wilde, 1897, p. 38].</p>	<p>1. <b>Но нет ни белых роз, ни красных</b> В тюрьме, где все — тиски [Уайльд, 1904, с. 36];</p> <p>2. <b>И никогда не вспыхнут розы</b> Меж стен позорных тех... [Уайльд, 1904, с. 37].</p>

Бальмонт не передал эпитет «молочно-белый» полностью ни в первом, ни во втором случае, упростив цветовую гамму эпитетов. Если в оригинале — “milk-white rose”, что переводится как «молочно-белая роза», и “wine-red rose” — «роза цвета красного вина», то у Бальмонта просто красная и белая розы. Из текста оригинала можно увидеть, что Уайльд обыгрывает повтором эти два эпитета. Бальмонт не делает этого. Второй эпитет вовсе утрачен в переводе: «Никогда не вспыхнут розы». Повторы эпитетов, как и их цветовые оттенки, создают напряженную эмоциональную атмосферу, которая в переводе этого отрывка не получила соответствующего отражения. В этом случае отразилась одна из особенностей Бальмонта-переводчика: поэт часто пересказывал оригинал, не давая буквального, дословного перевода (хотя в данном переводе пересказ встречается в исключительных случаях).

К вышеупомянутому примеру можно добавить только несколько. Трудным отрывком стало для переводчика шестистишие о желтой яме — “yellow hole”:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
<p>With yawning mouth the <b>yellow hole</b> Gaped for a living thing; The very mud cried out for blood To the thirsty asphalt ring...[Wilde, 1897, p. 21].</p>	<p>Зияла <b>яма</b> жадной пастью, Возжаждавшей убить, Кричала грязь, что хочет крови, Асфальту нужно пить [Уайльд, 1904, с. 18].</p>

Помимо того, что поэт не отразил эпитет “yellow”, он несколько упрощенно пересказал оригинал, сохранив эмотивную функцию его содержания и основные образы. Это, возможно, вызвано тем, что дословный перевод столь сложной метафоры мог бы получиться слишком громоздким и утратил бы ритм и энергичность подлинника. Бальмонт сохранил верность своему принципу, отдавая содержанию главенствующую роль. Но в основном, при переводе «Баллады» ему удалось отразить большую часть характеристик структурного содержания: *повторы и цветовые эпитеты*.

Для того чтобы сопоставительный анализ «Баллады» Уайльда и перевода Бальмонта был наиболее полным, необходимо также сказать о лексических средствах. Перевод той или иной лексической единицы не всегда зависел от текстуального единства (выбора наиболее точно подходящего русского значения слова). Согласование перевода и оригинала при передаче лексики зачастую строилось на коннотативном компоненте, на дополнительных оттенках смысла. В этом можно убедиться на конкретных примерах, демонстрирующих интересные варианты отступления от принципов точного перевода.

Самый простой случай — когда поэт просто не мог перевести оригинал дословно, так как тогда по-русски получилось бы совершенно непонятное словосочетание. Например, экзотическое “Justice of the Sun” (*правосудье Солнца*) превращается в более понятное «Правосудье Дня» с аллюзией на день Страшного суда:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
And, as we prayed, we grew afraid Of the Justice of the <b>Sun</b> [Wilde, 1897, p. 27].	И мы в молитвах ужаснулись На Правосудье <b>Дня</b> [Уайльд, 1904, с. 24].

Другая ситуация наблюдается тогда, когда поэт отступает от подбора наиболее точного русского эквивалента, но сохраняет образную связь подлинника и перевода:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
The world had thrust us from its heart, And God from out His care: And the iron gin that waits for Sin Had caught us in its <b>snare</b> [Wilde, 1897, p. 16].	Нас мир, сорвавши с сердца, бро- сил, И Бог о нас забыл, <b>И за железную решетку</b> Грех в тьму нас заманил [Уайльд, 1904, с. 13].

Поэт отразил семантику лексемы “snare”, но не с помощью наиболее точных эквивалентов, а поэтически ее осмыслил через образ «железной решетки». Словари показывают не менее четырех основных значений английского существительного “snare”: ловушка, западня, капкан, силоч и т.д. «Железная решетка» может быть частью каждого из этих устройств (приспособлений) для лишения свободы. В итоге мы можем увидеть оригинальную метонимическую реализацию семантики английского слова.

В другой строфе, описывающей встречу автора и героя, прослеживается тенденция к небольшому сдвигу оттенков смысла за счет выбора русскоязы-

зычного эквивалента. Бальмонт перевел “doomed ships” Уайльда как «погибшие суда»:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
Like two <b>doomed ships</b> that pass in storm, We had crossed each other’s way: But we made no sign, we said no word, We had no word to say; For we did not meet in the holy night, But in the shameful day [Wilde, 1897, p. 16].	Мы встретились, как в бурю, в море, <b>Погибшие суда,</b> Без слов, без знака, — что могли бы Мы говорить тогда? Мы встретились не в ночь святую, А в яркий день стыда [Уайльд, 1904, с. 12].

Словарь дает ограниченное число значений этого словосочетания: *обреченные, осужденные на смерть суда*. Бальмонт, как и в предыдущем случае, ориентировался на контекст всего произведения, поэтому вывел сегмент “doomed ships” за пределы привычных употреблений и тем самым подчеркнул трагичность происходящего: у него корабли *уже* «погибшие», а не «обреченные», но они встречаются, то есть сохраняют способность действовать. Возможно, поэт таким образом актуализирует религиозную коннотацию слова «погибший» (например, в выражении «погибшие души» — души тоже могут еще существовать в земной оболочке, как-то действовать, но духовно они уже обречены и «погибли»).

Известно, что в тюремной исповеди “*De Profundis*” Уайльд сожалел о своих отношениях с Альфредом Дугласом, но винил больше себя в потворстве его слабостям и в том, что из-за него забыл о своем литературном призвании. При этом он ощущает несправедливость своего наказания с точки зрения закона, приравнявшего отношения между двумя людьми к уголовному преступлению. Отзвуки тем тюремной исповеди писателя мы встречаем в следующем отрывке из перевода Бальмонта.

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
To feel another’s guilt! For, right within, the sword of Sin Pierced to its poisoned hilt [Wilde, 1897, p. 23].	О, это <b>страшно, страшно</b> — <b>муку</b> <b>Терпеть</b> за грех чужой! Нам меч греха вонзился в сердце [Уайльд, 1904, с. 20].

Уайльд считал, что он расплачивается и за свой, и за чужой грех. Об этом он писал в “*De Profundis*”, а в балладе привел образ «меча Греха» (*sword*

*of Sin*). Однако выделенные в переводе Бальмонта лексемы отсутствуют в оригинале. Русский поэт сделал вольный (неадекватный) перевод этого отрывка, заменив «вину» на «муку», добавив эмоционально окрашенные слова («терпеть» вместо «чувствовать», повтор «страшно, страшно») и привнес в «Балладу» смыслы, более ярко выраженные в тюремной исповеди. Его поэтический перевод — это отражение его собственного отношения к произошедшей в жизни писателя трагедии как к величайшему христианскому мученичеству.

В некоторых случаях нельзя однозначно сказать, что перед нами: вольный или точный перевод. В следующей строфе следует обратить внимание на лексему “Doom”:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
Right in we went, with soul intent On Death and Dread and <b>Doom</b> : The hangman, with his little bag, Went shuffling through the gloom: And each man trembled as he crept Into his numbered tomb [Wilde, 1897, p. 21].	И мы вошли, душой взирая <b>На Смерть, на Суд, на Страх</b> ; Прошел палач, с своей сумою, Он прятался впотьмах; И мы, дрожа, замкнулись, каждый Под номером, в гробах [Уайльд, 1904, с. 18].

Словарь дает более девяти значений выделенной лексической единицы “Doom”: *рок, судьба, фатум, кончина, смерть, осуждение, смертный приговор и т.д.* Можно прийти к выводу, что Бальмонт вольно отразил значение английской лексемы, поэтически интерпретировав ее как Суд и следуя за мыслью писателя о том, что только сама человеческая совесть может вынести узнику приговор. Палач исполняет волю суда, но он не может быть олицетворением воли Судьбы или фатума. Однако у лексемы “Doom” есть еще более узкое значение — «Страшный суд», и, возможно, этот смысл Бальмонт вслед за Уайльдом также имел в виду (отметим, что далее по тексту следует упоминание «гробов», задающее тему смерти и посмертного существования). В таком случае он не допускает серьезного отступления от подлинника. К тому же он находит способ воспроизвести в русском тексте аллитерацию: если в английской строке все три значимых слова начинаются с «D», то у Бальмонта все они также начинаются с одной буквы — «с», и все, как и в подлиннике, являются односложными словами.

Противопоставление суда человеческого (уголовного) и высшего (суда совести и Бога) красной нитью проходит через всю балладу. В начале третьей части Уайльд описал двор узников тюрьмы как “Debtors Yard”. Баль-



монт перевел это дословно как «двор должников». Для английского писателя важно было подчеркнуть, что речь в его произведении идет не о преступниках в привычном понимании этого слова, а о тех, кто «должен» своей совести и кому обычный суд не вправе выносить приговор:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
<p>In <b>Debtors' Yard</b> the stones are hard,                      And the dripping wall is high,                      So it was there he took the air                      Beneath the <b>leaden sky</b>,                      And by each side a Warder walked,                      For fear the man might die [Wilde,                      1897, p. 17].</p>	<p><b>Двор Должников</b> — в камнях весь жестких,                      Там слизь со стен течет,                      С высоких стен; близ них гулял он,                      Над ним <b>свинцовый свод</b>,                      И слева, справа страж ходил с ним,                      Боясь, что он умрет [Уайльд, 1904,                      с. 14].</p>

В. Брюсов, как уже отмечалось выше, перевел знаменитую балладу после Бальмонта в 1915 г. Если сравнить переводы Бальмонта и Брюсова, то можно увидеть разницу методов двух поэтов на примере процитированного отрывка. Брюсов больше тяготел к буквализму. Хотя содержание текста, безусловно, было для него важно, он стремился к лексической точности и зачастую проигрывал в поэтической образности. Семантика словосочетания “leaden sky” (*свинцовое небо*) подчеркивает, что оно давит, уничтожает человеческую личность (ассоциации со свинцовым гробом, пульей и т.д.). Брюсов перевел это словосочетание, используя номинативное значение лексемы “sky”: «свинцом свисали над ними *небеса*» [Уайльд, 1915, с. 27], тогда как Бальмонт переводит более образно — «над ним свинцовый *свод*», хотя тоже не уходит далеко от подлинника. Действительно, словарь дает следующие прямые значения английского существительного “sky”: *небеса, небо, небесный свод*. Бальмонт дополнил значение словосочетания коннотацией, усиливающей эмотивную функцию: «свинцовый *свод*» создает впечатление замкнутого, ограниченного пространства, передает гнетущую атмосферу тюрьмы, он придавливает человека к земле, а «небеса» в брюсовском варианте не несут такой окраски.

При переводе лексемы “Doom”, к которой мы уже обращались, Брюсов вновь остановился на более частотном номинативном значении *судьба*. Бальмонт, как следует из процитированного выше отрывка, выбрал *Суд*, хотя английское слово “Doom” не имеет такого буквального значения. Сравним два перевода:

<p><u>Бальмонт:</u></p> <p>И мы вошли, душой взирая  <b>На Смерть, на Суд, на Страх</b>          [Уайльд, 1904, с. 18].</p>	<p><u>Брюсов:</u></p> <p>Мы промолчали; душу сжали —  <b>Смерть, Ужас и Судьба</b> [Уайльд,          1915, с. 27]</p>
---	---

Итак, два перевода отличаются тем, что Брюсов чаще шел вслед за «буквой» текста, а Бальмонт — за его идеей, но помимо особенностей содержания оригинала, последний сохранил и его форму (композицию). Бальмонт не прибавил от себя ни одной строчки, хотя, он не всегда был столь аккуратен и, например, при переводе некоторых произведений Шелли добавлял строки в строфу. Бальмонт показал свое личное понимание философского содержания баллады и был более свободен, чем Брюсов, в передаче авторской концепции, выступая скорее как единомышленник английского писателя, нежели просто переводчик-труженик, всецело подчиненный автору.

Тяжелейшие условия в тюрьме и стремительное ухудшение здоровья заставили Уайльда пересмотреть свое отношение к жизни. Он во многом раскаивался, особенно в том, что касалось отношений с Альфредом Дугласом, переживал страдания казненного гвардейца как свои собственные. Он старался донести мысль, что «вечный закон Бога» существует не просто для всех людей, но в первую очередь для таких, как он, узников. Для иллюстрации этой мысли приведем пример одной из трех строф «философской части» баллады, в которых Бальмонт отошел от подлинника. При переводе он опустил личное местоимение «мы», заменив его неопределенным «кто» и подчеркнув общефилософский смысл этой строфы:

<p><u>Подлинник:</u></p> <p>And thus <b>we</b> rust Life's iron chain          Degraded and alone:          And <b>some</b> men curse, and some men          weep,          And <b>some</b> men make no moan:          But God's eternal Laws are kind          And break the heart of stone [Wilde,          1897, p. 46].</p>	<p><u>Перевод Бальмонта:</u></p> <p>Цепь Жизни ржавя, каждый жалкий          Принижен и забит, —          И <b>кто</b> клянет, и <b>кто</b> рыдает,          И <b>кто</b> всегда молчит,          Но благ Закон бессмертный Бога:          Он камень душ дробит [Уайльд,          1904, с. 44].</p>
---	---

При переводе подобных мест русский поэт-символист стремился подчеркнуть их общечеловеческий смысл, придать им притчевое звучание:

<u>Подлинник:</u>	<u>Перевод Бальмонта:</u>
<p>The Warders with their shoes of left Crept by each padlocked door, And peeped and saw, with eyes of awe, Gray figures on the floor, <b>And wondered why men knelt to pray Who never prayed before</b> [Wilde, 1897, p. 23].</p>	<p>И стражи, в обуви бесшумной, Смотря в дверной кружок, Пугались, на полу увидя Тех, дух чей изнемог, — <b>Дивились, что молиться могут, Кто никогда не мог</b> [Уайльд, 1904, с. 20].</p>

Характерно, что в данном случае и в подлиннике, и у Бальмонта заключительное двустипение по своей структуре и семантике передает обобщающий смысл фразы за счет использования местоимения «кто», усиливая вневременное значение частной жизненной истории.

В результате проведенного сравнительного анализа «Баллады» Уайльда и перевода Бальмонта, можно сделать вывод, что приемы русского переводчика разнообразны и весьма изобретательны: лексическое варьирование, метонимические образные замены (целое выражается через его часть, как в примере: «западня» — «железная решетка»), не самые очевидные языковые эквиваленты («погибшие суда», «небесный свод»). Но в подавляющем большинстве случаев русскоязычный вариант адекватен подлиннику. Поэтическая вольность допущена в одиннадцати шестистипиях, тогда как в целом баллада содержит сто девять строф. В первой и третьей частях случаев неточного перевода нет. Во второй части имеется один фрагмент, переведенный с отступлениями. В четвертой части присутствует самое большое количество «вольностей» переводчика — их шесть, в пятой — четыре.

Как уже говорилось, в большинстве строф повествование идет от первого лица множественного числа и от первого лица единственного числа. В 55 строфах местоимение «мы» объединяет в себе: либо автора, как одного из героев (узника), с другими “souls of pain” (*больными душами*), либо автора-повествователя с героем-гвардейцем. Из 55 шестистипий, в которых повествование идет от первого лица единственного или множественного числа, Бальмонт в 49 строфах сохранил почти все особенности подлинника. Неадекватный (вольный) перевод был допущен только в шести строфах.

Особую проблему при переводе «Баллады» Уайльда составляла эквивалентная передача на русском языке философской концепции произведения английского писателя. В подлиннике 25 строф содержат сложное философское содержание, но только три строфы переведены Бальмонтом со значи-

тельными семантическими сдвигами. Суть изменений состоит в том, что переводчик придал им расширительный, общечеловеческий смысл. Хотя и Уайльд стремился к этому же прочтению своего произведения. В одном из шестистиший пятой части он использовал местоимения “we” и “some”, тем самым подчеркнув связь между человеком в его обобщенно-философском понимании как представителя человечества и конкретными узниками. Для Уайльда его личная трагедия проживалась и переживалась через осознание своей общности с другими страдающими людьми (заключенными Рэдингской тюрьмы).

Работая над переводом поэмы, Бальмонт выступал как поэт, для которого «чужое слово» автора служит толчком для создания собственной модели мира. И в этом плане для него оказывается менее значимой личная драма английского эстета. Как бы перешагивая через нее, Бальмонт напрямую обращается к общечеловеческому, философскому смыслу текста, подчеркивая мысль, что все люди — это пленники на земле. Модель макрокосмоса — весь мир тюрьма — возведена им до уровня некой философской универсалии. При работе над переводом Бальмонт «прочитал» печальную автобиографическую балладу сквозь призму русского символизма и усилил значение вневременных обобщений и библейских эсхатологических предчувствий.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Бальмонт К.Д.* Об Уайльде // Золотое руно. 1906. № 2. С. 91–94.
2. *Бальмонт К.Д.(а)* Об Уайльде в России // Уайльд О. Саломея: драма в одном действии / пер. с фр. К.Д. Бальмонта и Е. Андреевой. Книголюбительские приложения. СПб.: Тип. «Сириус», 1908. С. 114–116.
3. *Бальмонт К.Д.(б)* О любви // Уайльд О. Саломея: драма в одном действии / пер. с фр. К.Д. Бальмонта и Е. Андреевой. Книголюбительские приложения. СПб.: Тип. «Сириус», 1908. С. 31–32.
4. *Бальмонт К.Д.(в)* Предисловие к драме «Саломея» // Уайльд О. Саломея: драма в одном действии / пер. с фр. К.Д. Бальмонта и Е. Андреевой. Книголюбительские приложения. СПб.: Тип. «Сириус», 1908. С. 9–10.
5. *Бальмонт К.Д.(г)* Поэзия Оскара Уайльда // Уайльд О. Саломея: драма в одном действии / пер. с фр. К.Д. Бальмонта и Е. Андреевой. Книголюбительские приложения. СПб.: Тип. «Сириус», 1908. С. 11–30.
6. *Брюсов В.Я.* Смысл баллады Уайльда // Уайльд О. Баллада Рэдингской тюрьмы / пер. В. Брюсова. М.: Универсальная библиотека, 1915. С. 5–10.
7. *Дейч А.* Вступительный очерк // Уайльд О. Баллада Рэдингской тюрьмы / в пер. А. Дейча. Киев: Тип. 1-й Киевской артели печатного дела, 1910. С. 5–10.

8. *Уайльд О.* Баллада Рэдингской тюрьмы / в пер. А. Дейча. Киев: Тип. 1-й Киевской артели печатного дела, 1910. 60 с.
9. *Уайльд О.* Баллада Рэдингской тюрьмы / пер. с англ. К. Бальмонта. СПб.: Скорпион, 1904. 49 с.
10. *Уайльд О.* Баллада Рэдингской тюрьмы / пер. с англ. В.Я. Брюсова. М.: АО «Универсальная библиотека», 1915. 46 с.
11. *Уайльд О.* Малое собр. соч. М.: Азбука, 2015. 832 с.
12. *Уайльд О.* Саломея: сказки, пьесы, поэмы, лирика, стихотворения в прозе. М.: Азбука, 2013. 320 с.
13. *Wilde Oscar.* Саломея (Salomé): драма на французском, английском и русском языках / пер. К.Д. Бальмонта и Е.А. Андреевой-Бальмонт. М.: Радуга, 2005. 78 р.
14. *Wilde Oscar.* The Ballad of Reading Gaol. London, 1899. 27 p.

### Исследования

1. *Айхенвальд Ю.И.* Оскар Уайльд (Опыт литературной характеристики) // Уайльд О. Портрет Дориана Грея / пер. с англ. С.А. Бердяева. М.: Заря, 1909. С. 3–35.
2. *Берштейн Е.* Русский миф об Оскаре Уайльде // Эротизм без берегов: сб. ст. и материалов / сост. М.М. Павлова. М.: НЛЮ, 2004. С. 26–49.
3. Библиография К.Д. Бальмонта / под общ. ред. С.Н. Тяпкина. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2006. Т. 1: произведения поэта на русском языке, изданные в России, СССР, Российской Федерации (1885–2005). 490 с.
4. *Венгерова З. О.* Уайльд и английский эстетизм // Литературные характеристики: в 3 т. СПб.: Типо-литография А.Э. Винке, 1897. Т. 1. С. 63–71.
5. *Волынский А.* Оскар Уайльд // Северный вестник. 1895. № 12. С. 311–317.
6. *Волынский А.* Из литературного мира. Оскар Уайльд // Северный вестник. 1896. № 9. С. 57–58.
7. *Козырева М.А.* «Баллада Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда в переводе К.Д. Бальмонта // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литератур. СПб.: Изд-во СПГУ, 1996. Вып. 7. С. 163–170.
8. *Ливергант А.* Оскар Уайльд. М.: Молодая гвардия, 2014. 314 с.
9. *Ликиардопуло М.* От переводчика // Уайльд О. De Profundis. М.: Польза, В. Антик и К, 1909. С. 3–4.
10. Н.В. Оскар Уайльд и английские эстеты // Книжки недели. 1897. № 6 (июнь). С. 5–25.
11. *Чуковский К.И.* Жизнь Оскара Уайльда: Критико-биографический очерк // Уайльд О. Собр. соч.: в 4 т. М.: Т-во А.Ф. Маркса, 1912. Т. 1. С. I–XXXII.

## K.D. BALMONT AS A TRANSLATOR OF THE BALLAD OF READING GAOL BY OSCAR WILDE

© 2023. Alexandra S. Ivanova

**Abstract:** If we compare “The Ballad of Reading Gaol” and Balmont’s translation, we can conclude that the translation is adequate to the original in the majority of cases. A poetic license is allowed in eleven lines, in general the ballad contains one hundred and nine. Basically, when the poet translated the work, he saved the most of the characteristics of the literary structure. There were the repetitions and color epithets. It was important to show the philosophical idea of Wilde’s ballad. The 25 lines of the poem contain a difficult philosophical context, but only three stanzas were translated by Balmont with significant semantic changes. The main thing of these changes is to emphasize a universal meaning of the original. Oscar Wilde recognized his personal tragedy and he shared it with other suffering people, all of the prisoners of the Reading Gaol. Balmont directly addressed the philosophical meaning of the text, giving it a parable sound. Finally, the article presents examples showing that Balmont’s method of the translation is multi-faceted and also surpasses the translation of V. Bryusov in a number of ways.

**Keywords:** O. Wilde, K. Balmont, V. Bryusov, art translation, literal translation, repetition, epithet.

**Information about the author:** Alexandra S. Ivanova, PhD in Philology, Head and the founder, the Educational Center *Ave lingva*, Gzhatskaya 22/1, 195220 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6075-5283>

E-mail: [shuric35@hotmail.com](mailto:shuric35@hotmail.com)

**For citation:** Ivanova, A.S. “K.D. Balmont as a Translator of The Ballad of Reading Gaol by Oscar Wilde.” *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

### REFERENCES

1. Aikhenval’d, Iu.I. “Oskar Uail’d (Opyt literaturnoi kharakteristiki)” [“Oscar Wilde (Experience of Literary Characteristics)”]. Uail’d, O. *Portret Dorian Greia [Portrait of Dorian Gray]*, trans. from English by S.A. Berdyaev. Moscow, Zaria Publ., 1909. pp. 3–35. (In Russ.)
2. Bershtein, E. “Russkii mif ob Oskare Uail’de” [“Russian Myth about Oscar Wilde”]. *Erotizm bez beregov: Sbornik statej i materialov [Eroticism Without Shores: Collection of Articles and Materials]*, comp. M.M. Pavlova. Moscow, NLO Publ., 2004. pp. 26–49. (In Russ.)

3. *Bibliografiia K.D. Bal'monta* [*Bibliography of K.D. Balmont*], vol. 1. Ed. by S.N. Tiapkov. Ivanovo, Ivanovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2006. 490 p.
4. Vengerova, Z. O. "Uail'd i angliiskii estetizm" ["Wilde and English Aesthetism"]. *Literaturnye kharakteristiki: v 3 t.* [*Literary Characteristics: in 3 vols.*], vol. 1. St. Petersburg, Tipolitografiya A.E. Vineke Publ., 1897, pp. 63–71. (In Russ.)
5. Volynskii, A. "Oskar Uail'd" ["Oscar Wilde"]. *Severnyi vestnik*, no. 12, 1895, pp. 311–317. (In Russ.)
6. Volynskii, A. "Iz literaturnogo mira. Oskar Uajl'd" ["From the Literary World. Oscar Wilde"]. *Severnyj vestnik*, no. 9, 1896, pp. 57–58. (In Russ.)
7. Kozyreva, M.A. "Ballada Redingskoi tiur'my' O. Uail'da v perevode K.D. Bal'monta" ["The Ballad of Reading Prison' by O. Wilde Translated by K.D. Balmont"]. *Analiz stilei zarubezhnoi khudozhestvennoi i nauchnoi literatur* [*The Analysis of the Styles of Foreign Literary and Scientific Literature*], issue 7. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPGU Publ., 1996, pp. 163–170. (In Russ.)
8. Livergant, A. *Oskar Uail'd* [*O. Wilde*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2014. 314 p. (In Russ.)
9. Likiardopulo, M. "Ot perevodchika" ["From the Translator"]. Uail'd, O. *De Profundis* [*De Profundis*]. Moscow, Pol'za Publ., 1909, pp. 3–4. (In Russ.)
10. N. V. "Oskar Uail'd i angliiskie estety" ["Oscar Wilde and the English Aesthetes"]. *Knizhki nedeli*, no. 6 (June), 1897, pp. 5–25. (In Russ.)
11. Chukovskii, K.I. "Zhizn' Oskara Uail'da: Kritiko-biograficheskii ocherk" ["The Life of Oscar Wilde: A Critical and Biographical Sketch"]. Uail'd, O. *Sobranie sochinenii: in 4 vols.* [*Collected Works: in 4 vols.*], vol. 1. St. Petersburg, Tovarishchestvo A.F. Marksa Publ., 1912, pp. I–XXXII (In Russ.)



## **«ВСЕЛЕНЕЦ, ЗАКЛЮЧЕННЫЙ В СМОКИНГ ДЭНДИ...»: ОБРАЗ ОСКАРА УАЙЛЬДА В ПОЭТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКЕ ИГОРЯ-СЕВЕРЯНИНА**

© 2023 г. **В.В. Никульцева**

**Аннотация:** В настоящей работе произведен лингвопоэтический анализ стихотворений Игоря-Северянина, посвященных памяти О. Уайльда, содержащих оценку жизни и творчества английского писателя. Ощущая себя двойником эстета со скандальной славой, молодой Игорь-Северянин следует принципам дендизма и само-рекламы, что находит отражение в его ранней поэзии. В статье приводится филологический анализ сонета Игоря-Северянина «Оскар Уайльд. Ассо-сонет» (1911). Композиция, образная система, идейно-тематический план стихотворения рассматриваются через анализ языковых уровней текста — лексико-семантического, фонетического, грамматического. В стилистическом отношении несомненный интерес для исследователя поэтического текста представляет и палитра изобразительно-выразительных средств, применяемых автором данного произведения.

**Ключевые слова:** Игорь-Северянин, Оскар Уайльд, филологический анализ, сонет, языковые уровни текста, индивидуально-авторский стиль, изобразительно-выразительные средства языка.

**Информация об авторе:** Виктория Валерьевна Никульцева — кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой гуманитарных дисциплин, Московский финансово-юридический университет, ул. Введенского, д. 1 а, 117342 г. Москва, Россия.

E-mail: [severjanin@list.ru](mailto:severjanin@list.ru)

**Для цитирования:** *Никульцева В.В.* «Вселенец, заключенный в смокинг дэнди...» Образ Оскара Уайльда в поэтической оценке Игоря-Северянина // *О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции* / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>



*Олегу Габышеву, заслуженному артисту России,  
солисту Академического театра балета Бориса Эйфмана,  
в знак доброй дружбы и уважения.*

В пору покорения «литературного Олимпа» Игорь-Северянин (о дефисном написании псевдонима поэта см.: [Никульцева, 2008, с. 5; Никульцева, 2009а, с. 96]) находился под влиянием англоязычных и французских писателей: «Я к фантастической литературе / Питал с младенчества большую склонность — / За благородство бедных краснокожих, / За чистоту отважных амазонок, / За красоту тропической природы, / За увлекательный всегда сюжет. // Густав Эмар, Майн-Рид, Жюль-Верн и Купер, / Андрэ Лори, Люи де-Буссенар / И Памбертон, — не вам ли я обязан / Живою фабулой своих стихов? <...> Оскар Уайльд и Бернар Шоу явно / Влиянье оказали на меня» [Северянин, 1999, с. 419]. О влиянии творческой манеры английского писателя и о внешнем сходстве Игоря-Северянина с Уайльдом писали К. Чуковский («В литературе его фавориты: Ростан и Оскар Уайльд» [Чуковский, с. 8]), В. Каменский («...высокий, черный, кудрявый, с “лицом немым, душою пахотной”, в длинном сюртуке, с хризантемой в петлице, ну, словом, русский Оскар Уайльд» [Игорь Северянин глазами современников, с. 142]), Б. Лившиц («Он, видимо, старался походить на Уайльда, с которым у него было нечто общее в наружности [там же, с. 87]), Б. Правдин («Весь облик северного скальда, / Печаль улыбки, *petites manies*, — Вы мне напомнили Уайльда в его трагические дни» [Словарь литературного окружения Игоря-Северянина, т. II, с. 26]), Вс. Рождественский («...некрасивый, манерный человек с мутным, почти всегда опьяненным взглядом <...> его сюртук, орхидея и даже поза — карикатура на Оскара Уайльда...») [Рождественский, с. 125]), О. Гзовская («...внешне отдаленно похожего на Оскара Уайльда Игоря Северянина, читавшего, напевая, свои стихи...») [Гзовская, с. 244]) и др. Постоянные сравнения Игоря-Северянина с Уайльдом уже к 1915 г. стали его раздражать, о чем имеется запись в его книге воспоминаний «“Уснувшие весны”. Критика. Мемуары. Скитания»: «Люди, уверяющие меня, что я похож на Оскара Уайльда, говорят мне дерзость: я очень люблю Уайльда, но с меня достаточно быть похожим на себя» [Северянин 1931, л. 184].

С этим ироничным утверждением невозможно не согласиться. Действительно, в поэзии Игоря-Северянина, чье внешнее сходство с английским писателем несомненно, есть отголоски влияния уайльдовских образов и мотивов. Однако в области поэтического эксперимента эгофутуристу достаточно было самоиронии и самолюбования, шокирующих современников и взятых им на вооружение у британского собрата по перу. В этом, пожалуй, и заключается сходство обоих экспериментаторов языка. Стилистически же их поэтические манеры весьма разнятся. Войдя в модный круг петербургских

писателей, среди которых главенствовали символисты (В. Брюсов, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, З. Гиппиус, А. Блок и др.), Игорь-Северянин попадает под обаятельное влияние Ан. Чеботаревской, благосклонно подарившей ему «Афоризмы» Уайльда в переводе кн. Д.Л. Вяземского (СПб., 1913) и на протяжении долгого времени формировавшей его эстетический вкус. Естественно, что в северянинском творчестве 1910-х гг. сильно как влияние британского эстетизма (О. Уайльд), так и французского антиэстетизма (Ш. Бодлер).

Анализируя исследования последних лет, посвященные теме «Игорь-Северянин и Оскар Уайльд», можно отметить доминирующую тенденцию к отождествлению творческой манеры столь разных писателей, к шаблонному восприятию имиджа эгофутуриста на литературной арене рубежа веков.

С.А. Викторова в статье «Игорь Северянин, Оскар Уайльд и феномен эстетизма в мировой культуре конца XIX – начала XX века» отмечает: «Теория эстетизма и, в частности, взгляды на искусство Оскара Уайльда оказали решающее воздействие на игровой характер творчества и поведения Игоря Северянина» [Викторова, с. 5]. Проводя параллели между стихотворениями Уайльда и Игоря-Северянина, такими как «Дом Блудницы» (пер. Ф. Сологуба), “*Quia multum amavi*” (пер. Ю. Мориц) и «Марионетка проказ», «Эгополонез» и др., цитируя северянинский «ассо-сонет» «Оскар Уайльд», исследователь приходит к выводу о том, что дореволюционный русский поэт — прямой продолжатель английского писателя, претворяющий в жизнь его эстетическую концепцию: «Эстетика игры Северянина — наследница эстетики Уайльда. И Уайльд, и Северянин, в отличие от Бодлера, с его эстетикой безобразного, видят пошлый и уродливый мир в его подробностях, но не осуждают его» [там же, с. 9].

Работа Я.В. Галкиной «Уайльдовская тема в интерпретации Игоря Северянина: Ассо-сонет “Оскар Уайльд”» посвящена рецепции английского писателя в дореволюционной русской литературе. Из самых ярких подражателей, «русских Уайльдов» назван Игорь-Северянин, «ассо-сонет» которого подвергается «поуровневому имманентному анализу», предложенному М. Гаспаровым [Галкина, с. 26]. В завершении статьи делается вывод о том, что образ Уайльда в северянинском сонете снижен и является удачной маскировкой иронии автора, утрировавшей пафос увлечения творчеством и личностью Уайльда в России 1910-х гг.

Л.А. Лушникова, напротив, считает, что Игорь-Северянин, посвятив Уайльду «три стихотворения, в трагических тонах рисовавших поэта, отринутого обществом», реализует принцип уайльдовского индивидуализма в собственной оригинальной манере [Лушникова, с. 79].

О влиянии творчества Уайльда на литературную стратегию Игоря-Северянина речь идет в статьях Е.В. Кузнецовой «Рецепция творчества Оскара Уайльда в поэзии Игоря Северянина» и «Русский Оскар Уайльд: сценический образ Игоря Северянина» (2019). Доказывая, что публичный образ

Северянина — это «манифестация, а не подлинное непосредственное самовыражение поэта» [Кузнецова, 2019б, с. 151], исследователь критически относится к работе С.А. Викторовой, подчеркивая ценность анализа ассо-сонета «Оскар Уайльд», версия которого предложена Я.В. Галкиной. Несмотря на эпатажное название статьи, от уайльдовской темы автор отходит, избегая сравнительного анализа имиджей двух писателей.

Как видно из приведенного обзора отечественных литературоведческих работ последних лет, противоречия в оценке поэтического имиджа Игоря-Северянина не способствуют формированию единого представления о том, в какой мере творчество Уайльда могло повлиять на эгофутуриста и насколько искренним было его отношение к английскому эстетизму.

В ряде произведений Игоря-Северянина 1910-х гг. прослеживаются оценки творчества Уайльда и реминисценции из его творений. К таковым относятся «ассо-сонет» «Оскар Уайльд» (1911), «поэзы» «Гашиш Нефтис» (1913), «Баллада V» (1916), «Афоризмы Уайльда» (1918), входящие в книгу мемуаров «Уснувшие весны» (1931) «Блестки (Афоризмы, софизмы, парадоксы)» (1915–1919), а также «романы в строфах» «Падучая стремнина» (1922) и «Рояль Леандра (Lugne)» (1925).

Путем филологического анализа афоризмов, стихотворений и фрагментов поэм выявим лингвопсихологические составляющие северянинского имиджа, формируемого концепцией литературного дендизма Уайльда.

Я.В. Галкина отмечает, что «ассо-сонет» впервые был опубликован в 1913 г., войдя в первый сборник поэм «Громокипящий кубок» [Галкина, с. 27], однако с этим утверждением согласиться невозможно, ибо первая публикация относится к 1911 г. (в брошюре «Качалка грезэрки»). Это одна из деталей «поуровневого имманентного анализа», содержащая хронологическую неточность. Вторая, и более существенная, деталь такого анализа связана с ограничением материала исследования, с избирательным характером его прочтения и дешифровки. Отмечая, что восприятие Игорем-Северянином Уайльда «объективно просматривается только при внимательном прочтении его произведений, где упоминается имя последнего» [Галкина, с. 26], исследователь ограничивается разбором одного лишь произведения и тем самым приходит к ошибочным выводам, считая, что «необычное звучание стихотворения стало удачной маскировкой северянинской иронии», а его стилевые особенности — не что иное как «утрированный, пародийный пафос» [Галкина, с. 31].

Избегая полноты и широты рассмотрения лексического уровня, исследователь, во-первых, игнорирует такие важные концепты в эгофутуристическом творчестве Игоря-Северянина, как «мужчина» (лексические конкретизаторы: *ощущать, красота, дэнди, мозг, уста, смокинг*), «женщина» (*дама, змея, лабиринт*), «наслаждение» (*сигарный, смакуя, «Ривезальт»*), «страдание» (*едкий, щемящий, слеза, тоска, рыдать, покаранный*), «вода»

(*ихера, фарватер, море, слезы, ледник*), «движение» (*сменять, ползти, перенести*), «вера» (*фанатичный, душа, патер, Грааль*), «свет» (*солнечный, тропик*). Именно они, вступая друг с другом в отношения перекрещивания и противоположности, образуют оксюморон (*заплеванный Грааль, орозенная язва, рыдал без слез*), антитезу (*ядосмех — спазма скорби, тропик — ледник; И солнечно была его тоска!; палач-эстет и фанатичный патер*), семантическое кольцо (*Уайльд // Вселенец // Оскар*), синтаксический параллелизм (*Его душа — заплеванный Грааль, / Его уста — орозенная язва*), паронимическую аттракцию (*ядосмех сменяла скорби спазма; сарказма змея; за Красоту покаранный Оскар*; ср. с афоризмом Уайльда: «Подлинный секрет счастья — в искании красоты»<sup>1</sup>) и создают ту самую «гармонию контрастов», воспеванию которой поэт посвятил всю свою жизнь.

Во-вторых, общей тональности первого стихотворения Игоря-Северянина, в котором формируется образ «иронящего Уайльда» [Северянин, 2004, с. 76], присуща «“божественная торжественность” Вагнера» [Северянин, 1999, с. 480], одного из любимейших композиторов автора («Летучий Голландец», «Лоэнгрин», «Летучий Голландец» — оперы, упоминаемые Игорем-Северянином в книге мемуаров «Уснувшие весны»). Наличие контрапункта, фортиссимо и сменяемых изменчивых ритмов характерно для наиболее напряженных частей вагнеровских произведений. Этот «ассо-сонет», изобилующий анжамбеманами, зияниями, стечением труднопроизносимых и несочетаемых согласных, поэт любил исполнять на своих многочисленных «поззоконцертах», распевая его на торжественно-минорный мотив, подражая своему герою (алая роза в бутоньерке, строгий смокинг, «уайльдовские» жесты и мимика, запечатленные на фотографиях 1910-х гг.). Невозможно принять точку зрения исследователя, неверно трактовавшую наблюдения Ю.А. Ахмедовой: «...ассонансы в его стихах иногда предстают в качестве семантико-фонетического единства с элементами какофонии, иллюстрируют отрицательную семантику» [Галкина, с. 30]. Диссонансы, ритмические сбои и метрические сломы часто возникают именно в тех произведениях Игоря-Северянина, что передают тягостные переживания, связанные с особо почитаемыми и любимыми людьми; см., напр. [Никутьцева, 2001, 2017].

Рассматривая фонетический уровень произведения, исследователь игнорирует многие значимые для северянинской звукописи сочетания согласных. Так, акцентируя внимание на шипящих и свистящих шумных звуках, Я.В. Галкина не только намеренно не замечает ни другие звуки этой группы, кроме [с], [з] [ш<sup>2</sup>], — [ш] (*душа, ихер*), [ч<sup>2</sup>] (*заклученный, вечный, солнечна, палач, фанатичный*), ни заднеязычные [к] (*так; Красоту покаранный*

<sup>1</sup> Здесь и далее примеры приводится по источнику: Цитаты Уайльда. URL: <https://burido.ru/741-tsityaty-uajlda> (дата обращения: 02.01.2021).

*Оскар*), [Г] (*Грааль, сигарную*), не видит их аллитеративных связей с другими шумными согласными (*заплеванный, ядосмех, сменяла, скорби, спазма, слез, знатных, смакуя, змея, ползла, вселенец, смокинг, тоска, едкий, мозг, смокинг*), но и почему-то «не слышит» эмоционально яркие и сильные сонорные [р], [р'], [н], [н'], [м], [м'], [л'], [л] с явным доминированием [р] и [н] (*Грааль, орозенная, скорби, рыдал, иронящий, знатных, Ривезальт, сарказма, сигарную, дэнди, тропик, перенес, на вечный, фанатичный, па-тер, лабиринту, шхер, фарватер, Красоту, покаранный, Оскар*), их вызывающее звучание вкупе с шумными согласными (*заплеванный, сменяла, спазма, слез, Уайльд, дам, смакуя, миазма, мозг, змея, ползла, вуаль, вселенец, заключенный, смокинг, ледник, солнечна, палач, к морям*). В этом заключается третий недостаток проведенного анализа «в гапаровском духе».

В-четвертых, образ Грааля не случаен в северянинском «ассо-сонете». А.Н. Матрусова отмечает, что лирический герой Игоря-Северянина «прячется под маской Оскара Уайльда и сравнивает с Граалем свою душу», которую невозможно увидеть так же, как и этот артефакт (и его ипостаси: чашу, меч, копье), ибо она, принадлежа художнику, страдающему «за красоту, которую всегда готова попать толпа», «освещает окружающих своим светом» [Матрусова, с. 128]. Приведя в качестве доказательства своей мысли другое стихотворение Игоря-Северянина, содержащее образ святого Грааля, — «Лунные блики» (1919), исследователь приходит к выводу: «Эстетическое, художественное проживание мига, свойственное И. Северянину, через употребление слова *Грааль* достигает своего высшего выражения» [Матрусова, с. 129]. В.Н. Терехина и Н.И. Шубникова-Гусева указывают на тот факт, что слово «Грааль» в первой публикации (1911) было выделено курсивом [Северянин, 2004, с. 701]. Как свидетельствуют рукописные материалы личного фонда Игоря-Северянина в РГАЛИ, курсивом автор выделял те слова, которые представляли для него особый смысл, слова же, используемые в ироничном или шутовском смысле, брал в кавычки либо писал разрядкой.

В-пятых, Я.В. Галкиной фактически игнорируется семантически емкий и многогранный образ, заключенный в имени собственном «Ривезальт», ибо он лишь перечисляется в ряду ассоциаций, не подвергаясь «имманентному анализу». Известно, что «Ривезальт» / «Ривзальт» (*Rivesaltes*) — это французское вино крепостью не менее 18%, употребляемое в охлажденном виде в сочетании с изысканными сырами и сладкими десертами, сорта которого варьируются от янтарного до кирпично-красного цвета по степени выдержки. Янтарные тона присущи молодым винам с медовым вкусовым оттенком и сладким длительным послевкусием, выдержанным года два; сорта черепичного цвета выдержкой не менее пяти лет отличаются ароматами кофе, табака, какао, засахаренных фруктов. К оттенкам цвета этого ликерного вина, не получившего в России широкого признания ни в 1910-е, ни в 2020-е гг., присмотримся повнимательнее. Современные гурманы и соме-

лье отдают предпочтение имеющим как минимум семидесятилетнюю давность винам этой марки, предпочитая ароматные и насыщенные сорта янтарного и рубинового цветов.

Итак, если Игорь-Северянин в *ассо-сонете* делает акцент на янтарно-золотом цвете ликера, то на первый план выступает параллель «Ривезальт / солнечная тоска»; если же он предпочитал десертные вина черепичного либо рубинового оттенка, то в семантическую парадигму вступают такие образы, как «орозенная язва / Ривезальт / палач / покаранный» с семантикой крови, страдания, смерти. Продуманным диссонансом, думается, звучит и введение слова «миазма» как рифмы к словам *язва / спазма / сарказма (едкая миазма / Щекочет мозг)* вкпе с употреблением названия марочного вина, что может трактоваться и как влияние винных паров на мозг и воображение поэта-эстета, и как разложение живого организма (что связано с устаревшим толкование слова «миазма» как заразительного начала, могущего идти и от окружающих предметов, и от человека). Наконец, цвет одного из сорта этого ликерного вина, красно-рубиновый, ассоциативно связан с кровью Христа, по преданию заключенной в священном Граале, т. е., по Игорю-Северянину, в священной душе человека, «заплеванной» обществом.

Таким образом, семантика образов непостижимого Грааля, манящего дыма сигарет («сигарной вуали»), изысканного вкуса «Ривезальта» (что в переводе с каталонского означает ‘высокий берег’), неприступности шхер и загадочности северного моря синтезирована поэтом невероятно смело и вызывающе. Концентрацией этих образов достигается создание подтекста, в котором обозначен идеализированный пример предшественника с трудной, но эпатажной судьбой — рискованный, но безусловно привлекательный для молодого эгофутуриста творческий шаг к будущей славе.

Итак, все приведенные соображения опровергают точку зрения Я.В. Галкиной, что «*ассо-сонет*» необходимо воспринимать как пародию на увлечение уальдизмом, а образ Оскара Уайльда — как объект развенчания английского эстета.

Важно отметить, что, написанное в декабре 1911 г., это стихотворение отражает основные доктрины «Интуитивной школы “Вселенский Эго-футуризм” (Грядущее осознание жизни и искусства)», с помощью которых Игорь-Северянин позиционировал себя как нового пророка в литературе:

«Признание Эгобога. (Объединение двух контрастов).

Обрет вселенской души. (Всеоправдание).

Восславление Эгоизма, как своей индивидуальной сущности.

Всепрядельность искусствовых и духовных изысканий.

Каждый искусствовик или мыслитель, солидарный в доктринах с основателем, есть Эго-Футурист.

---

Эго-Футуризм не имеет ничего общего с футуризмом Итало-Французским: 1) иностранные футуристы осмертили местоимение “я”, 2) они не знают всеоправдания.

Игорь-Северянин» [Северянин, 1912, л. 4].

В свете этой концепции стихотворение «Оскар Уайльд», построенное на контрастах, в центре которого находится «вселенец», оправдывающий своей жизнью преступление и грех во имя искусства, идеала, эстетизма, создает привлекательный, а вовсе не отталкивающий своей эпатажностью образ реформатора и бунтаря, бросившего вызов обществу и пострадавшего от него. После Ибсена для Игоря-Северянина Уайльд «второй эго-футурист» (вспомним: «Из скандинавцев Генрик Ибсен / Едва ль не первый эго-футурист. / Оскар Уайльд и Бернар Шоу явно / Влиянье оказали на меня» [Северянин, 1999, с. 419]).

Итак, «впечатление, что идея состоит в восхвалении мученика Красоты, в преклонении перед ним верного последователя, русского “адепта эстетизма”», вовсе не «обманчивое», как уверяет Я.В. Галкина [Галкина, с. 28], чему мы также находим подтверждение, анализируя лексический, семантический, фонетический планы остальных стихотворений, посвященных Уайльду. Остановимся на общих, перекрестных элементах, выступающих в роли ключевых слов «уайльдовской» поэтики и символики Игоря-Северянина.

Лирический герой стихотворения «Гашиш Нефтис» (1913), вошедшего в сборник «Златолира» (1914), находясь со своей возлюбленной в состоянии наркотического опьянения («куря папиросу с гашишем»), призывает:

Так одевьтесь, все жены, одевьтесь,  
Как одевил порочность Уайльд,  
Как меня юно-древняя Нефтис,  
Раздробив саркофага базальт! [Северянин 1999, с. 87].

Здесь *саркофаг* древней царицы равнозначен *Граалю*, символизирующему чистоту души и недостижимость человеческого счастья (ср. также с образом *Голубого цветка* в позднем стихотворении Игоря-Северянина; подробнее см.: [Никульцева, 2020]), *базальт* соотносим со *ихерами*, *папиросы с гашишем* навевает образ *сигарной вуали*, а контраст между мужским и женским началом (*ты поляка... я лед*) напоминает дисгармонию «вселенца» в салоне «у знатных дам» и производную оппозицию «тропик — ледник» в «ассо-сонете» 1913 г.

«Баллада V» (1916), включенная автором в книгу «Миррелия» (1922), начинается с реминисценции — названия произведения Уайльда:

«Баллада Рэдингской тюрьмы» —  
Аккорд трагический Оскара.  
За фейерверком кутерьмы —  
Она прощение и кара [Северянин, 1999, с. 260].

В этом произведении слышны перекрестные отзвуки и «ассо-сонета», и стихотворения «Гашиш Нефтис» — слова, являющиеся ключевыми понятиями «уайльдовского цикла»: наказание (*прощение и кара; тюрьма; саркофага базальт*, ср.: *покаренный Оскар*), вода (ср.: *из моря не извлечь пожара — к морям фарватер*), свет (*свет мира — солнечна тоска*), ирония, сарказм (*О, тяжесть черного кошмара! — змея щемящего сарказма, едкая миазма щекочет мозг*), маски, переодевания (*монах надел мундир гусара — вселенец, заключенный в смокинг дэнди*), вера (*патер — монах*), время (*вечный — юно-древняя — лето, зима*). Мотив заключения, наказания, наложенного обществом, формируют такие языковые средства, как цитата из «Баллады Рэдингской тюрьмы» («из сердца — стебель белой розы, // И красной — изо рта»), преломляемая через неологизм *орозенная* (язва) в «ассо-сонете», и трансформация фразеологизма — дефразеологизация пословицы «От сумы да от тюрьмы не зарекайся» (*Зло сулемы! сумы! чумы!*) в «Балладе V».

«Гашиш Нефтис» и «Балладу V» роднят и такие образы, как наслаждение (*И отныне с тобою мы дышим / Этим сном, этим мигом извне. — Восторг запретов Гримуара...*), полет (*Все равно, что угодно, но только / Чтобы было движенье и лет. — Подбитое крыло Икара... окрылость*), вызов, крушение (*Раздробив саркофага базальт! — Что значат сильные умы / И вся окрылость их удара?*), женщина, ее трансформации и лики (*юно-древняя Нефтис — Лилит, Годива, Тамара, Ваальера*).

Оппозиции баллады (*не видеть лета среди зимы, из моря не извлечь пожара, свет мира есть частица тьмы*) напоминают контрасты «ассо-сонета» (*душа — заплеванная Грааль, уста — орозенная язва, ядосмех сменяла скорби спазма, тропик перенес на вечный ледник*).

Со стихотворением «Афоризмы Уайльда» (1918), вошедшим в сборник «Соловей» (1923), созданные ранее творения роднит наличие таких ключевых слов и понятий, как ветер (*Мы слышим в ветре голос скальда; ср: движенье и лет — «Гашиш Нефтис», крыло Икара, окрылость удара — «Баллада V»*), север (*голос скальда; ср.: по лабиринту ихер — «Оскар Уайльд»*), музыка, пение (*аккорд; ср.: пой, Ваальера — «Баллада V»*), страдание (*рыдающего вдалеке; мысль эстета; не презираем, а скорбим, огонь страдающий; ср.: рыдал иронящий Уайльд; палач-эстет; скорби спазма — «Оскар Уайльд»*), душа, недостижимый идеал (*Храм Мечты Поэта; ср.: его душа —*



заплеванный Грааль — «Оскар Уайльд», саркофага базальт — «Гашиш Нефтис»), трансформация, освобождение (людьми кощунственно **дробим**; ср.: **раздробие саркофага базальт** — «Гашиш Нефтис»; ср. с афоризмом Уайльда: «Люди всегда разрушают то, что любят сильнее всего»), вода (*Нам море кажется не морем*; ср.: к **морям фарватер** — «Оскар Уайльд»; *из моря не извлечь пожара* — «Баллада V»), трансформация, двойничество (в скорби слитыми людьми; мы их спасем и **олазорим**; ср: *палач, фанатичный патер* — «Оскар Уайльд»; *он все тот же, да не он*; Уайльд в Эмаре отражен; *была ль их пара* — «Баллада V»; *Так одевьтесь, все жены, одевьтесь* — «Гашиш Нефтис»), огонь, жар (**огонь страданий, кипенье крови**; ср.: *тропик* — «Оскар Уайльд»; *пожар, лето* — «Баллада V»), грех (*низменная кровь*; ср.: *порочность* — «Гашиш Нефтис», *губительная чара, восторг запретов* — «Баллада V»). «Афоризмы Уайльда» и «Балладу V» объединяют и такие схожие стилистические приемы, как отрицательный параллелизм (*не презираем, а скорбим; и он все тот же, да не он*), анафоры (*не ищут оправданий / И не нуждаются в любви; Не нежить зайцу ягуара, / Не опрокинуть небосклон*), риторические восклицания:

Вотще! В огне своих страданий,  
 В кипеньи низменной крови,  
 Они не ищут оправданий  
 И не нуждаются в любви! [Северянин, 2004, с. 174].

Итак, среди ключевых понятий «уайльдовского цикла» Игоря-Северянина наиболее значимые выступают в качестве слов-символов: *Храм — Грааль — душа; саркофаг — тюрьма — базальт — ихера — песок; скорбь — страдание; кощунство — ум; кара — чара — чума — сума — угнетение — зло — гибель; спасение — оправдание; любовь — прощение — восторг — нежность; свет — пожар — кипение — огонь — тропик — солнце — лето; тьма — кошмар — тюрьма — зима — лед — ледник*. От произведения к произведению лирический герой проходит через цепь превращений: *Поэт — Оскар — Уайльд — вселенец — дэнди — палач-эстет — патер — фарватер — сильный ум — двойник Эмара — скальд — эстет — море скорбящих людей*.

Все эти лексемы и их семантические трансформации формируют образ поэта-гедониста, сильного и уверенного в себе, противоречивого, но целостного, притягательного своим имморализмом, стоящего над обществом и презирающего его законы. Столь яркий имидж не мог не привлечь молодого Игоря-Северянина, вступавшего на литературный путь под покровительством поэтов-символистов, для которых Уайльд был одним из кумиров.

Это подтверждается и высказываниями поэта о литературном собрате в ритмизованной прозе и повествовательной поэзии, подчеркивающими уникальность каждого художника слова: «Оскар Уайльд и Бернар Шоу явно /

Влиянье оказали на меня» («Падучая стремнина») [Северянин, 1999, с. 419]), «Уайльда, Шоу, Метерлинка — / У каждого своя тропинка / В душе к дороге столбовой, / У каждого художник свой» («Рояль Леандра») [Словарь литературного окружения Игоря-Северянина, т. I, с. 156]; «Люди, уверяющие меня, что я похож на Оскара Уайльда, говорят мне дерзость: я очень люблю Уайльда, но с меня достаточно быть похожим на себя» («Уснувшие весны») [Северянин 1931, л. 184]; «У А[настасии] Н[иколаевны] [Чеботаревской] чудная память. Она так и сыплет цитаты из Мэтерлинка, Уайльда и Шницлера...» («Сологуб в Эстляндии», 1927) [Словарь литературного окружения Игоря-Северянина, т. I, с. 215].

Подаренная Игорю-Северянину в 1913 г. А.Н. Чеботаревской книга Уайльда «Афоризмы» не могла не повлиять на эстетические взгляды начинающего поэта. Под влиянием этого подарочного издания в 1915–1919 гг. Игорь-Северянин создает свод афоризмов под названием «Блестки», вошедший в отдельную главу книги воспоминаний «Уснувшие весны» (здесь и далее афоризмы цитируются по источнику [Северянин, 1931]).

Многие из этих афоризмов, софизмов и парадоксов весьма напоминают уайльдовские: «Есть, несомненно, есть две породы людей, и когда-нибудь наука подтвердит этот взгляд» (Игорь-Северянин); ср.: «Мир делится на два класса — одни веруют в невероятное, другие совершают невозможное» (Уайльд); «Если Вы желаете меня оскорбить, подражайте мне», «Истинная оригинальность — отремонтированная простота» (Игорь-Северянин); ср.: «Будь собой, остальные роли заняты» (Уайльд); «Плохой корректор — нож в горле автора» (Игорь-Северянин); ср.: «Поэт может вынести все, кроме опечатки» (Уайльд); «Женщина без прошлого — рыба без соли», «Просто женщины с прошлым — очаровательны, но женщины-художницы с прошлым — плачевны» (Игорь-Северянин); ср.: «Я люблю мужчин с будущим и женщин с прошлым» (Уайльд); «Утопия — счастливейшая страна мира: въезд в нее пошлякам строго воспрещен» (Игорь-Северянин); ср.: «Подлинный секрет счастья — в искании красоты» (Уайльд); «Раньше были “оне” и “они”. При равноправии убита женственность» (Игорь-Северянин); ср.: «Люди всегда разрушают то, что любят сильнее всего» (Уайльд).

Среди тем и мотивов, легших в основу создания афоризмов Игоря-Северянина, доминируют такие, как эгоизм, искусство, творчество, слава, критика, женщина, ревность, измена, грех, разврат, любовь, дружба, жизнь, мироздание, общество, Россия, закон, нужда.

«Не принимая участия в создании эстетики и поэтики ни одного поэтического направления своего времени, Северянин с его игровым талантом легко принял и ассимилировал их все. Если литературный авангард стремился разрушить формы предшествовавшего искусства и на обломках создать новый поэтический язык, то Северянин, “проиграв” в своем творчестве путь русской поэзии Серебряного века, сознательно или невольно травестировал его

и на этой основе создавал и свое видение мира, и свои формы» [Кошелев, с. 68–69].

Невозможно не согласиться с мнением Т.Н. Кирженковой: «...позиция О. Уайльда относительно жизни, морали и природы творчества воспринималась как благородно-бунтарская и достойная подражания. Об этом свидетельствуют те факты, что в России 1900-х годов образовалось целое течение уайльдизма, и в большом количестве начали появляться “русские уайльды”, среди которых самым заметным стал знаменитый поэт И. Северянин» [Кирженкова, с. 170]. Эта позиция индивидуалиста, эстета и имморалиста как нельзя более подходила к имиджу начинающего эгофутуриста, бросившего и в лицо мещанства («зауряди», «холопи»), и в лицо своих литературных собратьев бунтарский вызов. После 1919 г., в эстонском «краю благословенном», она стала ему ненужной, так же как и маска «вселенца» и «фаворита-аполлонца», которую сорвала с него Фелисса Круут, разглядев под ней неугасимый мальчишеский задор и незащищенную, ранимую душу. Как минимум до конца 1910-х гг. для Игоря-Северянина Уайльд был великим предшественником, образцом для подражания, учителем, культурным кодом, отчасти родственной душой и, наконец, загадкой XIX в. — неким семиотическим знаком, дешифровкой которого до сих пор так рьяно занимаются литературоведы, культурологи, социологи, психологи, историки театра... и любители «вкусно посплетничать».

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Северянин Игорь (Игорь-Северянин)*. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. / сост. В.Н. Терехина, Н.И. Шубникова-Гусева. М.: Наука, 2004. (Серия «Литературные памятники»). 872 с.
2. *Северянин Игорь (Игорь-Северянин)*. Письма Скалдину Алексею Дмитриевичу с приложением «Открытого письма Игоря-Северянина» и проспекта «Интуитивная школа “Вселенский Эго-Футуризм”». 1912. 2 п. 4 лл. // РГАЛИ. Ф. 487. Оп. 1. Ед. хр. 81.
3. *Северянин И.* Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза / сост., авт. предисл. и коммент. Е. Филькина. М.: Республика, 1999. (Прошлое и настоящее.) 543 с.
4. *Северянин И. (Игорь-Северянин)*. «Уснувшие весны». Критика. Мемуары. «Скитания». 1931. 200 л. // РГАЛИ. Ф. 1152. Оп 1. Ед. хр. 13.
5. Цитаты Уайльда. URL: <https://burido.ru/741-tsitaty-uajlda> (дата обращения: 02.01.2021).

## Исследования

1. *Викторова С.А.* Игорь Северянин, Оскар Уайльд и феномен эстетизма в мировой культуре конца XIX – начала XX века // Ярославский педагогический вестник. 2004. № 4 (41). С. 5–9.
2. *Галкина Я.В.* Уайльдовская тема в интерпретации Игоря Северянина: «Ассонет “Оскар Уайльд”» // Вісник Одеського національного університету. Філологія. 2014. Т. 19. № 2 (8). С. 26–32.
3. *Гзовская О.* Пути и перепутья. Портреты // Статьи и воспоминания об О.В. Гзовской. М.: ВТО, 1976. 430 с.
4. Игорь Северянин глазами современников / сост. Н.И. Шубникова-Гусева, В.Н. Терехина. СПб.: Росток, 2009. 576 с.
5. *Киржеженкова Т.Н.* Образ Оскара Уайльда в Советской России: гений мировой литературы или «гений пустой болтовни» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2009. №4. С. 168–185.
6. *Кошелев В.А.* «Медальоны» Игоря-Северянина: сонет как жанр литературной критики // «Согреет всех мое бессмертье...»: Личность и творчество Игоря Северянина в культурном контексте XIX–XXI вв.: сб. науч. работ Всероссийской науч. конф. Череповец: ЧГУ, 2017. С. 63–72.
7. *Кузнецова Е.В.* Рецепция творчества Оскара Уайльда в поэзии Игоря Северянина // Литературоман(н)ия: к 90-летию Юрия Владимировича Манна. М.: РГГУ, 2019а. С. 372–388.
8. *Кузнецова Е.В.* Русский Оскар Уайльд: сценический образ Игоря Северянина // Русская литература. 2019б. № 3. С. 140–153.
9. *Лушикова Л.А.* К вопросу о русской рецепции творчества Оскара Уайльда // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Пенза: ПГТУ, 2017. С. 69–83.
10. *Матрусова А.Н.* Образ святого Грааля в художественной рецепции русской поэзии Серебряного века // Художественная словесность: теория, методология исследования, история: Коллективная монография. М.: Информационный центр сотрудничества «Литера», 2020. С. 118–164.
11. *Никульцева В.В.* «Всех женщин все равно не перелюбишь...»: Проблема поиска женского идеала в позднем творчестве Игоря-Северянина // Текст в социальном, политическом, культурном пространстве: сб. науч. ст. / отв. ред. В.В. Никульцева. М.: МФЮА, 2020. С. 337–350.
12. *Никульцева В.В.* История одного литературного псевдонима // Русская речь. 2009. № 3. С. 96–98.
13. *Никульцева В.В.* Образ О.А. Глебовой-Судейкиной в зарубежном творчестве Игоря-Северянина (Поэтическая эпитафия “Голосистая могилка”) // Литературное зарубежье как культурный феномен: сб. науч. тр. / отв. ред. Т.Г. Петрова. М.: ИНИОН РАН, 2017. С. 30–37.
14. *Никульцева В.В.* Символика смерти в стихотворении И. Северянина «У Е.К. Мравиной» // Русский язык в школе. 2001. № 2. С. 75–79.

15. *Никутьцева В.В.* Словарь неологизмов Игоря-Северянина / под ред. В.В. Лопатина. М.: Азбуковник, 2008. 380 с.
16. *Рождественский В.* Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. М.: Современник, 1974. 464 с.
17. Словарь литературного окружения Игоря-Северянина (1905–1941): библиографическое издание: в 2 т. / сост. Д.С. Прокофьев. Псков: ООО «Гименей», 2007. Т. 1. 252 с.; Т. 2. 180 с.
18. *Чуковский К.* Эго-футуристы и кубофутуристы // Литературно-художественные альманахи изд-ва «Шиповник». СПб.: Шиповник, 1914. Кн. 22. 290 с.

**“THE MAN OF THE UNIVERSE ENCLOSED  
IN DANDY’S TUXEDO...”  
THE IMAGE OF OSCAR WILDE  
IN THE POETIC ASSESSMENT OF IGOR-  
SEVERYANIN**

© 2023. Victoria V. Nikultseva

**Abstract:** In this paper, a linguopoetic analysis of the poems of Igor-Severyanin dedicated to the memory of O. Wilde, containing an assessment of the life and work of the English writer, is made. Feeling like a double of an aesthete with a scandalous fame, young Igor-Severyanin follows the principles of dandyism and self-promotion which tendency is reflected in his early poetry. The article deals with an analysis of Igor-Severyanin’s sonnet “Oscar Wilde. Asso-sonnet” (1911). A composition, a system of images, a level of ideas and subjects are regarded via the analysis of the next language levels: lexico-semantic, phonetic, grammatical. Without any doubt from the point of view of stylistics a set of expressive devices used by the author in his writings is interesting for the researcher of poetic texts.

**Keywords:** Igor-Severyanin, Oscar Wilde, the philological analysis, a sonnet, language levels of text, an individual-authorial style, expressive devices of the language.

**Information about the author:** Victoria V. Nikultseva, PhD in Philology, Associate Professor, Head of the Humanities Disciplines Chair, Moscow University of Finance and Law, Vvedenskogo 1 a, 117342 Moscow, Russia.

E-mail: severjanin@list.ru

**For citation:** Nikultseva, V.V. “The Man of the Universe Enclosed in Dandy’s Tuxedo...’ The Image of Oscar Wilde in the Poetic Assessment of Igor-Severyanin.” *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

## REFERENCES

1. Viktorova, S.A. "Igor' Severianin, Oskar Uail'd i fenomen estetizma v mirovoi kul'ture kontsa XIX – nachala XX veka" ["Igor Severyanin, Oscar Wilde and the Phenomenon of Aestheticism in the World Culture of the Late 19 – early 20 Century"]. *Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, no. 4 (41), 2004. pp. 5–9. (In Russ.)
2. Galkina, Ia.V. "Uail'dovskaia tema v interpretatsii Igoria Severianina: 'Asso-Sonet 'Oskar Uail'd'.'" ["Wilde's Theme in the Interpretation of Igor Severyanin: 'Asso-Sonnet 'Oscar Wilde'."]. *Visnik Odes'kogo nacional'nogo universitetu. Filologija*, vol. 19, no. 2 (8), 2014, pp. 26–32. (In Russ.)
3. Gzovskaia, O. "Puti i pereput'ia. Portrety" ["Paths and Crossroads. Portraits"]. *Stat'i i vospominaniia ob O.V. Gzovskoi* [Articles and Memoirs about O.V. Gzovskaya]. Moscow, VTO Publ., 1976. 430 p. (In Russ.)
4. *Igor' Severianin glazami sovremennikov* [Igor Severyanin through the Eyes of Contemporaries], comp. N.I. Shubnikova-Guseva, V.N. Terekhina. St. Petersburg, Rostok Publ., 2009. 576 p. (In Russ.)
5. Kirzhenkova, T.N. "Obraz Oskara Uail'da v Sovetskoii Rossii: genii mirovoi literatury ili 'genii pustoi boltozni.'" ["The Image of Oscar Wilde in Soviet Russia: the Genius of World Literature or 'the Genius of Empty Chatter'."]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury*, no. 4, 2009, pp. 168–185. (In Russ.)
6. Koshelev, V.A. "'Medal'ony' Igoria-Severianina: sonet kak zhanr literaturnoi kritiki" ["'Medallions' by Igor-Severyanin: Sonnet as a Genre of Literary Criticism"]. "Sogreet vsekh moe bessmert'e...": *Lichnost' i tvorchestvo Igoria Severianina v kul'turnom kontekste XIX–XXI vv.: sbornik nauchnykh rabot Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii* ["My Immortality Will Warm Everyone...": Personality and Creativity of Igor Severyanin in the Cultural Context of the 19–21 Centuries: Collection of Scientific Papers of the All-Russian Scientific Conference]. Cherepovets, ChGU Publ, 2017, pp. 63–72. (In Russ.)
7. Kuznetsova, E.V. "Retseptsii tvorchestva Oskara Uail'da v poezii Igoria Severianina" ["Reception of Oscar Wilde's Work in the Poetry of Igor Severyanin"]. *Literaturoman(n)ia: k 90-letiiu Iurii Vladimirovicha Manna* [Literaturoman(n)ia: to the 90<sup>th</sup> Anniversary of Yuri Vladimirovich Mann]. Moscow, RGGU Publ., 2019a. pp. 372–388. (In Russ.)
8. Kuznetsova, E.V. "Russkii Oskar Uail'd: stsenicheskii obraz Igoria Severianina" ["Russian Oscar Wilde: the Stage Image of Igor Severyanin"]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2019b, pp. 140–153. (In Russ.)
9. Lushnikova, L.A. "K voprosu o russkoi retseptsii tvorchestva Oskara Uail'da" ["On the Question of the Russian Reception of Oscar Wilde's Work"]. *Rossia v mire: problemy i perspektivy razvitiia mezhdunarodnogo sotrudnichestva v gumanitarnoi i sotsial'noi sfere* [Russia in the World: Problems and Prospects for the Development of International Cooperation in the Humanitarian and Social Sphere]. Penza, PGTU Publ., 2017. pp. 69–83. (In Russ.)

10. Matrusova, A.N. “Obraz sviatogo Graalia v khudozhestvennoi retseptsii russkoi poezii Serebrianaogo veka” [“The Image of the Holy Grail in the Artistic Reception of Russian Poetry of the Silver Age”]. *Khudozhestvennaia slovesnost': teoriia, metodologiya issledovaniia, istoriia: Kollektivnaia monografiia* [Artistic Literature: Theory, Research Methodology, History: Collective Monograph]. Moscow, nformatsionnyi tsentr sotrudnichestva “Litera” Publ., 2020, pp. 118–164. (In Russ.)
11. Nikul'tseva, V.V. “‘Vsekh zhenshchin vse ravno ne pereliubish'...’: Problema poiska zhenskogo ideala v pozdnem tvorchestve Igoria-Severianina” [“‘You Can’t Love all Women Anyway...’: The Problem of Finding the Female Ideal in the Late Work of Igor-Severyanin”]. *Tekst v sotsial'nom, politicheskom, kul'turnom prostranstve: sbornik nauchnykh statei* [Text in the Social, Political, and Cultural Space: Collection of Scientific Articles], ed. by V.V. Nikul'tseva. Moscow, MFUA Publ., 2020, pp. 337–350. (In Russ.)
12. Nikul'tseva, V.V. “Istoriia odnogo literaturnogo psevdonima” [“History of a Literary Pseudonym”]. *Russkaia rech'*, no. 3, 2009, pp. 96–98. (In Russ.)
13. Nikul'tseva, V.V. “Obraz O.A. Glebovoi-Sudeikinoi v zarubezhnom tvorchestve Igoria-Severianina (Poeticheskaia epitafiia ‘Golosistaia mogilka’)” [“The Image of O.A. Glebova-Sudeikina in the Foreign Work of Igor-Severyanin (Poetic Epitaph ‘Vociferous Grave’)”]. *Literaturnoe zarubezh'e kak kul'turnyi fenomen: sbornik nauchnykh trudov* [Literary Abroad as a Cultural Phenomenon: Collection of Scientific Works], ed. by T.G. Petrova. Moscow, INION RAS Publ., 2017, pp. 30–37. (In Russ.)
14. Nikul'tseva, V.V. “Simvolika smerti v stikhotvorenii I. Severianina ‘U E.K. Mravinoi’.” [“Symbolism of Death in the Poem by I. Severyanin ‘By E.K. Mravina’.”]. *Russkii iazyk v shkole*, no. 2, 2001, pp. 75–79. (In Russ.)
15. Nikul'tseva, V.V. *Slovar' neologizmov Igoria-Severianina* [Dictionary of Neologisms by Igor-Severyanin], ed. by V.V. Lopatin. Moscow, Azbukovnik Publ., 2008. 380 p. (In Russ.)
16. Rozhdestvenskii, Vs. *Stranitsy zhizni. Iz literaturnykh vospominanii* [Pages of Life. From Literary Memoirs]. Moscow, Sovremennik Publ., 1974. 464 p. (In Russ.)
17. *Slovar' literaturnogo okruzeniia Igoria-Severianina (1905–1941): bio-bibliograficheskoe izdanie: v 2 t.* [Dictionary of the Literary Environment of Igor-Severyanin (1905–1941): Bio-bibliographic Edition: in 2 vols.], vol. 1–2, comp. D.S. Prokof'ev. Pskov, Gimenei Publ., 2007. 180 p. (In Russ.)
18. Chukovskii, K. “Ego-futuristy i kubofuturisty” [“Egofutures and Cubists-futurists”] *Literaturno-khudozhestvennye al'manakhi izdatel'stva “Shipovnik”* [Literary and Artistic Almanacs of the “Rosehip” Publishing House], book 22. St. Petersburg, Shipovnik Publ., 1914. 290 p. (In Russ.)



## «И АФОРИЗМЫ ИЗ УАЙЛЬДА ЧИТАЕМ, СИДЯ НА ПЕСКЕ...»: ПОЭТИКА АФОРИЗМА И ПАРАДОКСА В ТВОРЧЕСТВЕ И. СЕВЕРЯНИНА

© 2023 г. Е.В. Кузнецова

**Аннотация:** в статье рассматривается влияние, оказанное английским писателем Оскаром Уайльдом, на формирование иронично-парадоксального стиля и жанра афористичных высказываний в творчестве русского поэта Игоря Северянина. Популярность Уайльда в России 1900–1910-х гг. была столь велика, что его публичный образ, манера поведения и литературный стиль стали объектом подражания переосмысления среди творческой интеллигенции. Особенно заметную роль английский денди сыграл в формировании сценического амплуа и литературной поэтики Северянина, которого современники называли «русским Уайльдом». Сравнительный анализ показывает многочисленные переключки в тематике его афоризмов с афоризмами английского писателя, а также наличие завуалированных сентенций и парадоксальных утверждений в составе некоторых стихотворений, обусловленных влиянием того особого языка, создателем которого был Уайльд. Иронично-двусмысленный стиль поэта формировался в результате попыток овладеть стилистикой отточенного остроумия, образцом которой являлись произведения английского эстета, однако сам противоречивый образ Уайльда, страдающего ироника, складывался в творчестве Северянина во многом под влиянием критических статей К. Чуковского.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, И. Северянин, К. Чуковский, рецепция, ирония, афоризм, парадокс.

**Информация об авторе:** Екатерина Валентиновна Кузнецова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

E-mail: [katkuz1@mail.ru](mailto:katkuz1@mail.ru)

**Для цитирования:** Кузнецова Е.В. «И афоризмы из Уайльда читаем, сидя на песке...»: поэтика афоризма и парадокса в творчестве И. Северянина // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>



*Я уложил все сущее в одну фразу,  
и всю жизнь — в один афоризм.*

Оскар Уайльд

Игорь Северянин (1887–1941) стал делать первые шаги в литературе в середине 1900-х гг. после смерти Оскара Уайльда (*Oskar Wilde*, 1854–1900), и в строгом смысле слова их нельзя назвать современниками. Однако в России всплеск интереса к английскому писателю пришелся как раз на время становления Северянина как профессионального литератора, поэтому рецепция его творчества и личности важна для понимания многих особенностей стиля поэта-эгофутуриста, его эстетической программы, сценического образа и даже построения собственной авторской идентичности.

Т.В. Павлова обосновывает в своей работе, что «в начале 20 века Оскар Уайльд — наиболее известный из современных английских писателей и один из тех ведущих мастеров новейшей литературы Запада, которые способствовали перелому художественных вкусов русской читательской публики и усвоению принципов “нового искусства”. <...> Широко прорекламированный эстетизм Уайльда, культ красоты, который он исповедовал, оказали безусловное воздействие на формирование художественных принципов, которыми руководствовались символисты» [Павлова, с. 78]. «Апологеты “нового искусства” начала века — В. Брюсов, А. Белый, К. Бальмонт и другие, — стремившиеся обосновать свободу художественного творчества, независимость искусства, уделявшие особое внимание эстетике языка, не могли не видеть в эстетическом кредо Уайльда блестящее выражение собственных чаяний, не могли не считать его своим хотя бы в идеологическом плане», — полагает И.Ю. Ерофеев [Ерофеев, с. 145].

Однако и следующее поколение поэтов, футуристы, к которым относился Северянин, также опирались на некоторые постулаты уайльдовской теории искусства и делали это даже более вызывающе<sup>1</sup>. Т.Н. Кирженкова выделяет две составляющие дореволюционного образа английского писателя, которые оказываются особенно близки русским поэтам и читателям: «бунтарство и гениальность» [Кирженкова, с. 170]. Если кубофутуристы делали ставку на сценический бунт и эпатаж с оттенком грубости, то эгофутуристы, в состав которых некоторое время входил Северянин, стремились провоцировать публику с шиком элегантности и дендизма, а также пропагандировали культы собственного «Я» (Эго) и Красоты, провозглашенные еще Уайльдом, но все еще звучащие как откровение для русской публики 1910-х гг. (особенно для провинциальной). В качестве примера тиражирования уайльдовской этики

---

<sup>1</sup> «Автор неподписанного предисловия к сборнику эго-футуристов “Орлы над пропастью” назвал Уайльда и Шарля Бодлера “иностранными предтечами эго-футуризма”» [Рознатовская, с. 27]

(идея полного самораскрытия личности) и эстетики (культ Красоты) лучше всего подходят строки Северянина: «Я — я! Значенье эготворчества — / Плод искушенной Красоты» [Северянин, 2014, с. 110].

Именно на бунтарство (прежде всего, эстетическое, связанное с подрывом норм и канонов языка и «хорошего вкуса») и на гениальность, положенную в основу сценической позы, делает ставку начинающий поэт. Вступая на литературное поприще, он позиционирует себя как бунтарь, выступающий против прежних эстетических принципов искусства, и как новый гений: «Я, гений Игорь-Северянин, / Своей победой упоен...», — заявляет он в программном стихотворении «Эпилог» [Северянин, 2004, с. 101]. В этом послыле отчетливо звучат уайльдовские ноты: английский литератор неоднократно шокировал публику заявлениями о собственной гениальности, а также пропагандировал новое искусство, свободное от моральных норм и эстетических шаблонов. Для примера процитируем мгновенно ставшую крылатой фразу, которую Уайльд сказал на таможенном пункте по прибытии в США. На дежурный вопрос таможенника: «У вас есть, что заявить?», — Уайльд пошутил: «Мне нечего заявить, кроме своего гения» [Ливергант, 2014, с. 93]. А вот другое его заявление о собственной гениальности, парадоксально отделяющее ее от таланта, который обычно считается понятием синонимическим: «Если бы мне пришлось заполнять переписной лист, я бы в графе “возраст” написал “19 лет”, в графе “профессия” — “гений”, а в графе “изъяны” — “талант”» [Уайльд, 2018, с. 17].

Помимо эстетической теории, положенной в основу манифестов эгофутуристов, другой аспект рецепции наследия Оскара Уайльда — сценический образ молодого Северянина: денди и эстет, сознательно ориентированный на знаменитого английского предшественника [Терехина, Шубникова-Гусева, 2015, с. 189–191]. Иными словами, опираясь на терминологию П. Бурдьё, поэт-дебютант для привлечения внимания публики присваивал «символический капитал» другого популярного писателя, который именно в это время, в конце 1900 — начале 1910-х гг. усилиями издателей и критиков был в России значимым игроком на литературном поле [Бурдьё].

Помимо яркого, уже заранее популярного или провокационного имиджа, Северянина, безусловно, привлекала связь дендизма с литературой (Байрон, Бульвер-Литтон, Бодлер, Уайльд и др.), традиция ироничного взгляда на жизнь и культура отточенного остроумия, заложенная еще основателем этого стиля жизни Дж. Браммелем. Но если ирония настоящего денди направлена на окружающих его обывателей, то ирония Северянина нацелена уже на сам образ денди. По крайней мере, мы можем говорить об иронической дистанции между биографической личностью русского поэта и его публичным образом, которая была необходима, чтобы не стать эпигоном (см. подробнее: [Кузнецова]).

Но помимо наиболее очевидных сфер влияния фигуры Уайльда на творческое становление Северянина как эгофутуриста и как эстрадного исполни-

теля, представляется интересным рассмотреть еще один менее явный, но не менее интересный уровень рецепции — *парадоксально-иронический стиль*, в котором написаны многие, в том числе салонно-гламурные поэтические произведения поэта, и *поэтику афоризмов*, которую он осваивал уже в эмиграции.

По справедливому утверждению исследователей, именно Уайльд среди всех европейских писателей конца XIX в. вывел парадоксально-иронический стиль на новый уровень, а для русского читателя он остался его эталоном и непревзойденным мастером на долгие годы. Дж. Вудкок пишет в книге «Парадокс Оскара Уайльда»: “The Paradox... was always on his lips” [Woodcock, p. 9]<sup>2</sup>. Ю.А. Рознатовская справедливо утверждает, что несмотря на множество предшественников и влияний, именно Уайльд отточил и довел до совершенства стиль парадоксов: «На парадоксах писатель строил свои сюжеты, они вошли в поэтику его произведений, ими пронизана его эстетическая теория» [Рознатовская, с. 9]. Размышляя об истоках парадоксального стиля писателя, О.А. Акимова полагает, что он проистекает из контрастно-двойственной природы писателя, его личности и особенностей мышления, а также «является отражением культурно-исторических противоречий его времени» в сфере политики, общественной жизни, морали и нравственности, когда внешнее (приличия, лицо, поза) часто не соответствовали внутреннему [Акимова, с. 7–8]. Парадоксальность и контраст являются не только художественным приемом отдельных высказываний писателя, они, как демонстрирует исследовательница, составляют основу его мировоззрения, на них строятся сюжеты его произведений и образы главных героев [Акимова].

Что же представляет собой *парадокс*? Б.Г. Ганеев утверждает, что это неразрешимое противоречие, строящееся как алогическая связь двух частей предложения или нескольких предложений, в которых объединяются несочетаемые понятия. Таким образом, парадокс — это грамматически правильное высказывание, имеющее неожиданное внутреннее смысловое противоречие [Ганеев, с. 9]. О.В. Акимова солидарна с Б.Г. Ганеевым и, развивая его наблюдения, пишет: «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» [Акимова, с. 8]. Парадоксом может быть не только предложение или несколько предложений, но и словосочетание, например, название драмы Л.Н. Толстого «Живой труп».

Парадокс и афоризм в поэтике Уайльда оказываются связаны теснейшим образом, что является, по мнению Н.Т. Федоренко и Л.И. Сокольской, традиционной чертой английского афоризма вообще, тяготеющего к парадоксаль-

<sup>2</sup> «Парадокс не сходил у него с языка» (перевод мой. — Е.К.).

ности [Федоренко, Сокольская, с. 65]. Уайльд зачастую создает афоризмы переиначивая неожиданным образом всем известные фразеологизмы или расхожие утверждения. Эту особенность подметил еще К. Чуковский, называвший его сентенции «афоризмами наизнанку» [Чуковский, 1914, с. 2].

Первое собрание сочинений Уайльда на русском языке вышло в 1905–1908 гг., поэтому можно полагать, что к 1907–1908 г., когда Северянин нащупывает свой индивидуально-авторский стиль, Уайльд им прочитан и усвоен<sup>3</sup>. Несмотря на невысокий уровень первых переводов сочинений английского писателя и на то, что английским языком Северянин не владел, он почувствовал и впитал в себя ироническо-парадоксальный взгляд на мир, свойственный произведениям английского эстета. Парадоксальные словосочетания, построенные по принципу совмещения несовместимого, встречаются в стихотворениях поэта конца 1900–1910-х гг.: «девственные дамы», «философия похоти», «Меня отронит Марсельезия, / как президентного царя!», «Мечтать о великом ничем», «И весною своей осеннюю / принимаю к твоей вешней осени», «Как ненавистен мне твой облик бледнотонный, / безгранно близкий мне, до странности чужой...», «Восторгаюсь тобой молодежь! — / Ты всегда, — даже стоя, — идешь...», «Молчанье шума» и «Шумом города смеется мне молчанье», «Полна чаруйных разочарований / весна в лесу...» и др.

Одной из самых ранних попыток Северянина овладеть поэтикой афористично-парадоксальных высказываний можно считать стихотворение «Поэту» 1907 г., которое начинается парадоксальным утверждением «по рецепту» Уайльда: «*Лишь гении доступны для толпы!*» (курсив мой. — Е.К.), переворачивающим широко известную со времен романтизма истину, что гении недоступны пониманию толпы (обывателей). Весь текст «послания» двусмысленен и ироничен. Ирония заключается уже в том, что начинающий и никому не известный в 1907 г. автор пишет произведение в жанре наказа молодому поколению и дает советы юным адептам как быть настоящими поэтами, присваивая себе роль мэтра и зрелого мастера. Можно увидеть в самом факте возникновения данного стихотворения влияние такого афористичного произведения Уайльда как «Заветы молодому поколению» (*Phrases and Philosophies for the use of the Young*, 1894).

В 1908 г. Северянин оттачивает приемы игры словами и создания каламбурных высказываний в стихотворении «Вернуть любовь»:

*...То ненависть пытается любить  
Или любовь хотела б ненавидеть?  
Минувшее я жажду возратить,*

---

<sup>3</sup> Сам поэт признавался намного позднее, описывая годы своей юности в автобиографическом романе в стихах «Падучая стремнина»: «Оскар Уайльд и Бернар Шоу явно / Влиянье оказали на меня...» [Северянин, 2014, с. 749].

Но, возвратив, боюсь его обидеть,  
Боюсь его возвратом оскорбить.

*Святыни нет для сердца святотатца,  
Как доброты у смерти... Заклеймен  
Я совестью, и мне ли зла бояться,  
Поправшему любви своей закон!*

*Но грешники — безгрешны покаяньем,  
Вернуть любовь — прощение вернуть.  
Но как боюсь я сердце обмануть  
Своим туманно-призрачным желаньем:*

Не месть ли то? не зависть ли? ступить  
Себя легко, и свет небес не видеть...  
*Что ж это: зло старается любить,  
Или любовь мечтает ненавидеть?..* [Северянин, 2014, с. 228]  
(Здесь и далее выделение по тексту мое. — Е.К.)

Мы обозначили курсивом предложения, которые содержат в себе логическое противоречие или нарушение семантико-синтаксической сочетаемости компонентов, характерное для парадоксов. «Любовь» и «ненависть» в языковом узусе понятия диаметрально противоположные, так же как «грех» и «безгрешность». Ненавидящая любовь и безгрешные грешники — это парадоксы. Но вот другая сентенция («Святыни нет для сердца святотатца») представляет собой не обратное, а прямое утверждение, так как «святотатец» — это и есть попирающий святыню человек. Если перевернуть это утверждение и продолжить цепь парадоксов, то стоило бы написать: «Святыни нет на сердце у святого».

В индивидуально-авторском контексте стихотворения противоположные понятия совмещаются вплоть до того, что меняются местами. Эта особенность парадоксальных высказываний придавать словам новое — контекстуальное — значение, нацеленное на сильное, шокирующее воздействие на читателя, была уже отмечена исследователями. О.А. Акимова, рассуждая об основной задаче парадоксальности, пишет, что нивелируя привычную сочетаемость слов, автор обретает свободу в выражении собственного взгляда на мир, право разрушать и заново выстраивать картину реальности в рамках своего текста: «Именно индивидуальный контекст, вне которого литературный парадокс не существует, позволяет назвать литературный парадокс *субъективной истиной*, выражающей протест против шаблона, против избитых умозаключений...» (курсив мой. — Е.К.) [Акимова, с. 21]. Как мы видим, суть парадоксальности оказывается тождественна сути футуризма как лите-

ратурного направления: утверждение права писателя на субъективную истину (ибо универсальные догмы и идеалы низвергаются), разрушение привычных взглядов на мир и человека посредством расшатывания языковых норм.

Нельзя сказать, что в вышеприведенном стихотворении сам Северянин достаточно оригинален: его перевертыши демонстративно поверхностны и шаблонны. Создается впечатление, что он сознательно утрирует поэтику оксюморона и антитезы, свойственную любовной лирике, обращаясь к самым частотным лексемам подобных стихотворений: любовь, ненависть, добро, зло, смерть, сердце, минувшее, оскорбить, возвратить и др. Однако такая концентрация напряженных алогичных утверждений в пределах одного короткого произведения создает эффект словесной игры по заветам Уайльда.

В начале 1910-х гг. и в стихотворных текстах, и в публичном образе Северянин конструирует сложное, почтительно-ироническое отношение к скандально известному английскому автору, заимствуя и тут же видоизменяя, утрируя или показывая с неожиданной стороны, определенные черты его стиля, поэтики и даже личной индивидуальности. Проявляется это двойственное отношение и в лексике посвященного английскому эстету стихотворения, ассо-сонета «Оскар Уайльд» (1911):

Его душа — заплеванной Грааль,  
Его уста — орошенная язва...  
Так: ядосмех сменяла скорби спазма,  
Без слез рыдал иронящий Уайльд.

У знатных дам, смакуя Ривезальт,  
Он ощущал, как едкая миазма  
Щекочет мозг, — шемящего сарказма  
Змея ползла в сигарную вуаль...

Вселенец, заключенный в смокинг дэнди,  
Он тропик перенес на вечный ледник, —  
И солнечна была его тоска!

Палач-эстет и фанатичный патер,  
По лабиринту шхер к морям фарватер,  
За красоту покаранный Оскар! [Северянин, 2014, с. 84]

Мы выделили курсивом слова, лексические значения и стилистическая окраска которых вступают в противоречие, создавая тем самым двоящийся, амбивалентный образ английского писателя. Традиционные поэтизмы высокого стиля «душа», «уста», «слезы», «Грааль», «тоска», «скорбь» контрастируют со словами низкого стиля «заплеванной», «язва», «спазма», «миазма».

При этом лексика, кодирующая эмоционально-духовную сферу, сталкивается с лексикой, обозначающей физиологические, телесные аспекты человеческого бытия. Играя на парадоксальных сочетаниях, поэт создает цепочки оксюморонов: «заплеванный Грааль», «ядосмех», «солнечная тоска», «палач-эстет». Таким образом, созданный английским писателем парадоксально-ироничный стиль используется русским поэтом для создания его же собственного литературного портрета.

Подробный лексико-стилистический анализ ASSO-сонета «Оскар Уайльд» провела Я. Галкина, которая отметила его скрытую провокативность, выражающуюся в том, что прозаизм всегда побеждает поэтизм, «разрушая патетику иронией, внося в семантику поэтизма комическую коннотацию» [Галкина, с. 28–29]. По мнению исследовательницы в этом тексте: «“Низкое” неизбежно набрасывает тень на “высокое”» [Галкина, с. 28–29]. Во втором катрене «мотив “сладкого греховного яда” (кстати, весьма распространенный в символистской поэзии) подменяется мотивом натуралистического разложения, болезни, облаченной в эстетские одежды», тем самым раскрывается несоответствие внешнего и внутреннего [Галкина, с. 28–29].

В.В. Никульцева возражает Я. Галкиной и, проведя лингвистический анализ семантической окраски лексики нескольких стихотворений Северянина, тематически связанных с личностью Уайльда и его произведениями, полагает, что он «создает привлекательный, а вовсе не отталкивающий своей эпатажностью образ реформатора и бунтаря, бросившего вызов обществу и пострадавшего от него»<sup>4</sup>.

Соглашаясь в целом с выводами Я. Галкиной относительно двойственности образа Уайльда, не позволяющей отнести северянинский ASSO-сонет к жанру панегирика, нам кажется неправомерным ее утверждение, что «низкое» превалирует над «высоким» в семантике лексики, а «отрицательное» над «положительным» в психологических чертах портрета. Но учитывая тот факт, что слова в художественном тексте (особенно поэтическом) зачастую приобретают контекстуальное значение, отличное от узуального, не представляется верным и обратное утверждение В.В. Никульцевой о создании исключительно положительного образа английского бунтаря. Северянин создает противоречивый, *одновременно привлекательный и отталкивающий* образ ироника-страдальца, а его восхищение яркой личностью знаменитого предшественника уравнивается литературным соперничеством с ним, не позволяющим стать эпигоном. Безусловно, Уайльд, оваянный славой и ореолом страдания, занимал мысли русского поэта, но ироническая усмешка в адрес литературного соперника позволяла занять позицию «над».

---

<sup>4</sup> См. статью В.В. Никульцевой «“Вселенец, заключенный в смокинг дэнди»: образ Уайльда в поэтической оценке Игоря Северянина» в данном сборнике. С. 00.

Притягательность и особое изощренное очарование порока — любимая тема Уайльда — доминируют в рассмотренном посвященном ему именном сонете, а также звучат в стихотворении «Гашиш Нефтис» (1913), в финале которого английский писатель также упоминается:

Ты, куря папиросу с гашишем,  
Предложила попробовать мне, —  
О, отныне с тобою мы дышим  
Этим сном, этим мигом извне.

Голубые душистые струйки  
Нас в *дурман* навсегда вовлекли:  
Упоительных змеек чешуйки  
И бананы в лианах вдали. <...>

Так *одевайтесь все жены, одевайтесь,*  
Как *одевил порочность Уайльд,*  
Как меня *юно-древняя Нефтис,*  
Раздробив саркофага базальт! [Северянин, 2014, с. 184–185]

Образы наркотического дурмана, эротические намеки и утверждение непорочности порока, скорее всего, помимо общего декаденстского контекста эпохи, имеют в качестве одного из источников роман Уайльда «Портрет Дориана Грея», на что намекает и имя его автора. Поэтика английского писателя проявляется и в нанизывании парадоксов: «одевайтесь все жены», «юно-древняя».

Но не Северянин первый стал описывать противоречивую личность английского эстета, ретранслируя его же собственный стиль и играя на поэтике парадоксальных словосочетаний. Северянинский ассо-сонет воспроизводит уже сложившийся русский «уайльдовский миф» о писателе-денди, жреце Красоты, но жертве собственных убеждений, творческих принципов и ханжеского общества. Начиная с 1890-х гг. об Уайльде писали З. Венгерова, А. Волынский, Мирэ, К. Бальмонт, Н. Бердяев и даже Л. Толстой.

Важнейшей публикацией, возможно, и обусловившей сам факт возникновения северянинского стихотворения, стал этюд К. Чуковского «Оскар Уайльд», вышедший в 1911 г. в «Ниве» (в этом же году и Северянин пишет свой ассо-сонет). Эта небольшая, но яркая статья, написанная живым, красочным языком, скорее всего, вдохновила поэта создать портрет английского денди поэтическими средствами. Доказательством тому служит тот факт, что в своей статье Чуковский также описывает Уайльда в обстановке великосветских салонов, указывает на неизменную папиросу в его руке, и обрисовав образ элегантного и красноречивого собеседника, тут же показывает писателя с другой стороны: «Он, который мог при желании так очаровать



и увлекать, всегда как будто нарочно старался вызвать к себе раздражение и ненависть. Он выступил в литературе как “апостол эстетики”, и, кажется, принял все меры, чтобы быть осмеянным и ненавидимым. <...> Манерность, рисовка, поза, неискренность, и, главное, задор, вызывающий тон, желание всех раздражить, озадачить — вот что чудилось многим чуть ли в каждом его произведении» [Чуковский, 1911, с. 911]. Говоря так уверенно о том, что чудилось «многим», то есть другим читателям, Чуковский на самом деле говорит в первую очередь о себе. Его, поклонника Н. Некрасова, очень многое раздражало в Уайльде, несмотря на признание его оригинального литературного дара слова, и он прилагал большие усилия, чтобы принять его стиль и мировоззрение. Разругать столь популярного в России автора в своей статье критик, конечно, не мог, но его раздражение (нападки на афоризмы Уайльда) периодически прорывается в более поздних версиях его этюда, который все разрастался (версии 1912 и 1914 г.) и даже был издан отдельной брошюрой в 1922 г.

Называя Уайльда «палачом-эстетом», Северянин дает понять, что эта «жертва» общества бывала и в роли палача, высокомерно критикующего (казнящего) искусство, вкусы, мораль и нравы своих современников. Но в этом он также следует за Чуковским, указавшим в своем этюде на непростые отношения английского автора и его публики, и в том числе, описавшим его провокативное поведение (неуважение к зрителям) после триумфальной премьеры пьесы «Как важно быть серьезным» в 1895 г. Но самое интересное — это наличие лексической переклички между этюдом Чуковского и сонетом Северянина, говорящей о прямом влиянии статьи в «Ниве» на появление стихотворения<sup>5</sup>. Если поэт-эгофутурист называет английского собрата «фанатичный патер», то Чуковский пишет: «Он был *фанатиком* своих парадоксов, он *свято* в них верил...» (курсив мой. — Е.К.) [Чуковский, 1911, с. 911].

О воздействии на Северянина паттернов восприятия Уайльда, заложенных Чуковским, косвенно свидетельствует и чуть более позднее стихотворение «Афоризмы Уайльда». В этом произведении из всего литературного наследия английского поэта, прозаика, драматурга и критика Северянин выделяет именно афоризмы, отстоять которые, видимо, было для него особенно важно:

Мы слышим в ветре голос *скальда*,  
*Рыдающего* вдалеке,  
 И *афоризмы из Уайльда*  
 Читаем, сидя на песке.

<sup>5</sup> Учитывая массовость и популярность издания можно с уверенностью утверждать, что статью Чуковского Северянин читал.

Мы, углубляясь в *мысль эстета*,  
Не презираем, а *скорбим*  
О том, что *Храм Мечты поэта*  
Людьми кошунственно дробим...

Нам море кажется не морем,  
А в *скорби* слитыми людьми...  
Мы их спасем и олазорим, –  
Возможность этого пойми!

Вотще! В огне *своих страданий*,  
В кипеньи низменной крови,  
Они не ищут оправданий  
И не нуждаются в любви! [Северянин, 2004, с. 174]

Это стихотворение 1918 г. совсем иное по интонации и исходной установке, нежели более ранний именной сонет «Оскар Уайльд». Поэт отказывается от иронии, теперь он в полной мере стремится подчеркнуть свое духовное родство с английским писателем, их ментальное единство, общую чуждость обывателям, печальный одинокий удел, скорбь, таящуюся в блесках остроумия.

Первая строка стихотворения («Мы слышим в ветре голос скальда...») представляет собой не просто красивое сравнение современных поэтов во главе с Уайльдом и Северяниным с древними скандинавскими сказителями-скальдами. Она является отсылкой к стихотворению А. Блока «Встречной» (1909), в котором упоминается Уайльд:

Я только *рыцарь и поэт*,  
Потомок северного скальда.  
А муж твой носит томик Уайльда,  
Шотландский плэд, цветной жилет...  
Твой муж — *презрительный эстет*.  
Не потому ль насмешлив он,  
Что подозрителен без меры?  
Следит, кому отдашь поклон...  
А я... что мне его химеры!  
Сегодня я в тебя влюблен! [Блок, т. 2, с. 84].

В системе блоковского текста такие понятия как «рыцарь», «поэт» и «скальд» ценностно противопоставлены таким понятиям как «денди» и «эстет». Соответственно Уайльд, поклонником которого является «ревнивый и смешной» супруг героини стихотворения, прекрасной незнакомки, истинным поэтом в понимании автора не является. Он представитель ложно-

го, светского, наносного, манерного эстетизма, прикрывающего душевную и интеллектуальную пустоту. Создавая свое стихотворение, Северянин с помощью запоминающейся экзотической лексемы «скальд» сохраняет узнаваемую отсылку к блоковскому тексту, но совершенно меняет смысловые акценты. Теперь истинным страдающим поэтом, «рыдающим скальдом», становится именно Уайльд, создатель «Храма Мечты поэта». В его эстетизме Северянин подчеркивает скрытую интеллектуальную глубину («мысль эстета»), непонятую или опошленную обывателями.

Стихотворение «Афоризмы Уайльда» способствовало закреплению в сознании современников отождествления Северянина с Уайльдом. «Северным скальдом» называл автора «Громокипящего кубка» Борис Правдин в стихотворении-посвящении «Игорю Северянину», в котором также сравнивал его с Уайльдом: «Весь облик *северного скальда*, / Печаль улыбки, *petites manies*, — / Вы мне напомнили *Уайльда* / В его трагические дни» (курсив мой. — Е.К.) [Терехина, Шубникова-Гусева, 2004, с. 762]. Скрытая цитация в дружеском послании Б. Правдина, продолжающая цепь отсылок, подчеркивает это отождествление: размышляя об английском собрате по перу, «русский Уайльд» задумывается о себе и говорит предельно искренне о собственной литературной и человеческой судьбе.

Акцентирование внимания читателя на «мысли эстета», которая для понимания требует порой нестандартного мышления, а также намек на людей, кощунственно разрушающих «Храм Мечты Поэта», можно рассматривать в как отповедь Чуковскому и опровержение его утверждений о пустоте горьких афоризмов английского писателя, выворачивающих банальность наизнанку. К моменту написания этого стихотворения уже вышла книга статей Чуковского «Лица и маски» (1914), где значительно доработанный этюд об Уайльде содержит следующие рассуждения: «Таких афоризмов наизнанку, таких (как сказал бы Базаров) “противоположных общих мест” у Оскара Уайльда — тысячи, когда я впервые знакомился с этим писателем, они очень меня раздражали. Все это, может быть, эффектно, но как-то, казалось, ни к чему. Такие словесные фокусы были мне совершенно не надобны» [Чуковский, 1914, с. 22].

В собрании сочинений Уайльда, вышедшем в 1912 г. и подготовленным Чуковским, афоризмы Уайльда, разбросанные по его произведениям, не выделены в отдельный раздел, однако опубликованы афористичные «Заветы молодому поколению», переведенные именно Чуковским. Вполне закономерно, что критик, прекрасно владевший английским языком, одним из первых сделал попытку проанализировать, что же собой представляют знаменитые уайльдовские остроты. Именно эта часть литературного наследия английского писателя озадачивала его больше всего: эстетические принципы русской классической реалистической литературы нелегко было примирить с поэтикой словесной игры, реализуемой Уайльдом. В противовес Чуковско-

му, именно в афоризмах автора «Портрета Дориана Грея» Северянин видел его особую заслугу.

Защищая английского собрата, Северянин оправдывает и себя самого от обвинений в поверхностности, бессмысленности, салонной гламурности, которые предъявляла ему современная критика [Фортунатов, Ефимов] и тот же Чуковский: «Трогательно наблюдать Игоря Северянина на лоне того Примитива, к которому он так страстно влечется. Он и в поля и в леса вносит те же паркетные вкусы» [Чуковский, 2005, с. 451]. В том же 1918 г. Северянин пишет стихотворение «Интродукция», в котором отстаивает принцип творчества по наитию и вдохновенную несерьезность искусства. Завершается оно четверостишием, построенным по принципу парадоксального высказывания:

Я — соловей: я без тенденций  
И без особой глубины...  
Но будь то старцы иль младенцы,—  
Поймут меня, певца весны. <...>

Я — соловей, и, кроме песен,  
Нет пользы от меня иной.  
Я так бессмысленно чудесен,  
Что *Смысл склонился предо мной!* [Северянин, 2004, с. 159]

Вполне в духе Уайльда поэт высказывает противоречащее здравому смыслу утверждение о смысле бессмысленности, меняет знак плюс на знак минус, отрицательную коннотацию на положительную, и тем самым достигает художественного воздействия на читателя, удивляя его. Отсутствие смысла ценнее его наличия с точки зрения поэта, что является нарушением общепризнанной установки: смысл — это хорошо, а бессмысленность — плохо. Английский мастер эпатажа также неоднократно высказывался против житейской логики, прагматизма, рационализма, пресловутого «здорового смысла», всяческой сложности и серьезности в пользу интуиции и изящной игры ума, например: «Английский здравый смысл — унаследованная глупость отцов» [Афоризмы Оскара Уайльда]; «Здравым смыслом может обладать кто угодно — для этого достаточно не иметь воображения» [Уайльд, 2018, с. 75].

Однако поэт-эгофутурист не только спорит с Чуковским, отстаивая глупину поверхностного на первый взгляд эстетизма, но и следует за ним, тиражируя в стихотворении «Афоризмы Уайльда» образ скорбящего и сострадающего писателя, созданный критиком еще в 1911 г.: «Этот дэнди, гурман, законодатель мод, “обдумывающий часами бутоньерку для своего сюртука” и ежедневно более часу посвящающий своей прическе, — был, незамет-

но для себя самого, ужален от ранней юности, всеми людскими скорбями. <...> В жертве, в унижении, в *скорби* и лежит залог красоты — об этом еще раз твердит нам Уайльд в сказке “Звездный мальчик”» (курсив мой. — Е.К.) [Чуковский, 1911, с. 912]. По мысли Чуковского, своим собственным страданием в последние годы жизни Уайльд не только искупил грехи и заблуждения молодости, но и поднялся на новый уровень осознания смысла и ценности хрупкой жизни конкретного человека. Хотя и Чуковский не был первым, кто предложил русской читающей публике образ «Уайльда-мученика» и отверженного гения. Одним из первых провозгласил это К. Бальмонт в своей лекции 1903 г., переработанной затем в 1906 г. в статью «Об Уайльде» [Бальмонт].

В творчестве Северянина можно обнаружить и другие примеры скрытой рецепции уайльдовского стиля, а именно поэтику афоризма. Жанр афоризма чрезвычайно нравился русскому поэту и он предпринимал попытки его освоить. Скрытая афористичность введена в структуру интересного стихотворения «Поэза королеве» (1915):

... Моя ль душа — душа не короля?  
В ней в бурю, — колыханье корабля. <...>

*Тенденциозной узости идей,  
Столь свойственной натуре всех людей,  
Не признаю, надменно их призвав,  
В поэзии своей ни прав, ни лев...*

*Одно есть убежденье у меня:  
Не ведать убеждений. Не кляня,  
Благословлять убожество — затем,  
Дабы изъять его навек из тем...*

*Я не люблю людей, но я им рад,  
Когда они мне рады — вот мой взгляд.  
Не верю им и гордо, свысока,  
Смотрю на них, к тому ж издалика.<...>*

А стоит мне сильнее захотеть, —  
И будут люди вечно жить и петь,  
Забыв про смерть, страдание и боль:  
Ведь я *поэт* — *всех королей король!* [Северянин, 2014, с. 463]

Этот текст — характерный пример «двусмысленной» поэзии автора «Громокипящего кубка» («Мои двусмысленные темы, / Двусмысленны по

существо!» [Северянин, 2004, с. 182]). С одной стороны, перед нами типично уайльдовская поза («Не верю им и гордо, свысока, / Смотрю на них, к тому ж издалека...»), а с другой стороны, в лексическую ткань текста тонко вплетены намеки на подлинные цели творчества Северянина (и Уайльда!): утрируя, доводя до абсурда литературные образы, уже утратившие свою новизну, он стремится к тому, чтобы омертвевшие формы искусства, ставшие клише, заменились новыми нестандартными образами.

Художественная экспрессия текста достигается за счет иронической игры поэта с таким жанром, как афоризм, ставшим популярным на рубеже веков благодаря остроумным высказываниям автора «Портрета Дориана Грея». Изящный сборник с афоризмами английского эстета в переводе П.А. Вяземского подарил в 1913 г. Северянину Ан. Чеботаревская, назвав его в дарственной надписи братом гениального писателя [Терехина, Шубникова-Гусева, 2015, с. 9]. Мы видим заимствование приема, поэтики лаконичных провокационных высказываний, отточенной Уайльдом и составившей ему славу самого парадоксального человека своего времени, в цепочке зарифмованных, иронично-парадоксальных высказываний, которые мы выделили курсивом: *«Тенденциозной узости идей, столь свойственной натуре всех людей, не признаю», «Одно есть убежденье у меня: не ведать убеждений», «Я не люблю людей, но я им рад, когда они мне рады».*

Помимо афористичности как художественного приема, Северянин уже в эмиграции обратился к жанру афоризма и упражнялся в составлении остроумных высказываний, собранных потом в сборник «Блестки» (ровно 100 изречений). Одно из них посвящено английскому эстету, прославившему этот жанр. Неубедительно отрекаясь от своего ученичества, Северянин заявляет: «Люди, уверяющие меня, что я похож на Оскара Уайльда, говорят мне дерзость: я очень люблю Уайльда, но с меня достаточно быть похожим на себя» [Северянин, 2014, с. 1069].

Афоризмы под номером 7 и 21 в сборнике «Блестки» почти дословно повторяют уже процитированные нами строки из стихотворения Северянина «Поэза королеве»: *«Единственное мое убеждение — не ведать убеждений»* и *«Я рад только тем, кто рады мне»* [Северянин, 2014, с. 1066–1067], что доказывает наше предположение, что данное произведение сконструировано из зарифмованных афоризмов, которые потом в переработанном виде вошли в состав сборника.

Если говорить о тематике афоризмов Северянина, то можно выделить *четыре темы*, в которых он несомненно пересекается с Уайльдом: метаморфозы и превратности любви, особенности психики и поведения женского пола, собственное понимание морали (нравственности) и роль критики. Иными словами, оба автора иронизируют над парадоксальностью *любви, женщины, морали и недалекостью критики*. Приведем некоторые примеры.

1. **Любовь.** Северянин: «Самый идеальный вид любви — любовь без взаимности: такая любовь бескорыстна и истинно-мечтательна, ибо в ней нет удовлетворенности» [Северянин, 2014, с. 1066]. Уайльд: «Мужчина может быть счастлив с любой женщиной до тех пор, пока он ее не любит» [Уайльд, 2018, с. 47].

2. **Женщина.** Северянин: «Женщина, рассказывающая посторонним о своей интимной жизни, способна выйти из дому без юбки» [Северянин, 2014, с. 1066]. Уайльд: «Нельзя доверять женщине, которая не скрывает свой возраст. Такая женщина не постесняется сказать все, что угодно [Уайльд, 2018, с. 37]».

3. **Мораль и нравственность.** Северянин: «Открытый эгоизм есть истина. Тайный эгоизм — страшный порок» [Северянин, 2014, с. 1066]. Уайльд: «Быть эгоистом — это не значит жить, как тебе хочется. Это значит просить других, чтобы они жили так, как тебе бы хотелось [Афоризмы. Оскар Уайльд]».

4. **Критика.** Северянин: «Русская критика плохо воспитана: мною существует и меня же бранит» [Северянин, 2014, с. 1068]. Уайльд: «Критик призван просвещать читателя, художник призван просвещать критика» [Уайльд, 2018, с. 296].

Встречаются в «Блестках» Северянина и парафразы афоризмов Уайльда, доказывающие хорошее знакомство русского поэта с творчеством английского предшественника. Северянин создает свои вариации следующих изречений Уайльда: «Поэт может вынести все, кроме опечатки» и «Я предпочитаю мужчин с будущим и женщин — с прошлым» [Уайльд, 2018, с. 298, 20]. Сравним с вариантами Северянина: «Плохой корректор — нож в горле автора» и «Женщина без прошлого — рыба без соли» [Северянин, 2014, с. 1067, 1071].

И у Северянина, и у Уайльда мы наблюдаем предложения, укладываемые в три основные группы по способу создания художественного воздействия на читателя: лаконичные меткие умозаключения или наблюдения о каком-то явлении (факте); высказывания, построенные на внутреннем противоречии, парадоксе, когда начало и конец фразы противоречат друг другу или являются взаимоисключающими с точки зрения строгой логичности; остроумно-ироничные суждения, основанные на эффекте неожиданности или двусмысленности. Например:

1) **Простая предложение** (точное и краткое выражение мысли). Северянин: «Идеальная грядущая эпоха человечества — отмена законов за их ненужность» [Северянин, 2014, с. 1068]. Уайльд: «Жажда знаний должна быть плодом долгих лет учения» [Уайльд, 2018, с. 105].

2) **Парадоксальное утверждение** (разрушение стереотипов мышления, привычных представлений, прописных истин). Уайльд:

«Все можно пережить, кроме смерти; все можно перенести, кроме хорошей репутации» [Уайльд, 2018, с. 65]. Северянин: «Нужда — честно устроенная жизнь, согласованная с общественным мнением» [Северянин, 2014, с. 1070].

3) **Остроумное высказывание** (суждение серьезное по форме, но со скрытой усмешкой, фраза с «двойным дном»). Северянин: «Человек, во всем себе отказывающий, мудр, но полужив» (по сути: человек, во всем себе отказывающий, вовсе не мудр) [Северянин, 2014, с. 1071]. Уайльд: «Скука — единственный грех в жизни, который нельзя простить» (по сути: скука — это вообще единственный грех в жизни, а все остальное — не грех) [Уайльд, 2018, с. 158].

Северянин смог усвоить внутренний механизм создания остроумно-парадоксального высказывания, но все же в сочинении афоризмов и сентенций русский поэт не добился столь выдающихся успехов, как его английский собрат по перу. Однако сам факт обращения к этому не самому распространенному в русской литературе жанру свидетельствует о попытке воспринять и адаптировать явление чужой культуры.

Таким образом, можно утверждать, что не только публичный образ денди-ироника, эстетическая программа эго-футуризма и салонно-гламурные поэтические темы, но и афористичность, а также приемы иронической иносказательности и остроумия осваиваются Северяниным под большим влиянием творчества Оскара Уайльда. Двух авторов отличает повышенная «литературность» их творчества, в основе которого лежит постоянное переименование и переписывание существующего культурного и языкового багажа (тексты, сюжеты, образы, фразеологизмы и т.д.). Общие принципы, выделенные Вл.А. Луковым и Н.В. Соломатиной для творческого метода Уайльда, можно смело отнести и к Северянину: «Думается, доминанта его личности и творчества связана с тем, что можно назвать “парадоксальным использованием традиций”»: писатель всегда выбирает уже имеющуюся модель, работает “на чужом поле”, изнутри “взрывая” традицию и создавая нечто оригинальное и неожиданное в ожидаемом» [Луков, Соломатина].

Парадоксальность, ломающая стереотипы, языковые шаблоны и сбивающая читателя с толку, как отличительная черта стиля находит достаточно широкое применение и в стихотворном наследии русского поэта, и в рамках отдельного жанра — афоризм. При этом сам образ страдающего английско-го денди, палача и жертвы высшего общества, построенный на контрастах, притягательный и отталкивающий одновременно, сложился у Северянина во многом под влиянием критических статей Чуковского.

В 1885 г. в письме к Гарри Мэрильеру Уайльд написал: «Больше всего на свете я люблю, когда танцуют на пару Поэзия и Парадокс» [Уайльд, 2018, с. 238], — кажется, он бы оценил их танец в исполнении Игоря Северянина.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. Афоризмы Оскара Уайльда // Великие люди. URL: <http://wilde.velchel.ru/?cnt=14> (дата обращения: 01.02.2021).
2. Афоризмы. Оскар Уайльд. Оратор. URL: <http://www.orator.ru/wilde.html> (дата обращения: 01.02.2021).
3. *Бальмонт К.Д.* Об Уайльде // Белые зарницы. СПб.: Изд-е М.В. Пирожкова, 1908. С. 135–142.
4. *Блок А.* Собр. соч.: в 6 т. / сост. и примеч. В. Орлова. Л.: Худож. лит., 1980. Т. 2. 472 с.
5. *Северянин И.* Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / сост., вступ. ст. и примеч. В.Н. Терехина, Н.И. Шубникова-Гусева. М.: Наука, 2004. 870 с.
6. *Северянин И.* Полн. собр. соч.: в 1 т. М.: Альфа-книга, 2014. 1241 с.
7. *Уайльд О.* Мысли, афоризмы, фразы / сост. К. Душко. М.: Эксмо, 2018. 366 с.
8. *Уайльд О.* Учитель мудрости. Сказки. Стихи в прозе. Эссе. Афоризмы. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2015. 303 с.

### Исследования

1. *Акимова О.В.* Этика и эстетика Оскара Уайльда. СПб.: Алетейя, 2008. 192 с.
2. *Бурдьё П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.
3. *Галкина Я.* Уайльдовская тема в интерпретации Игоря Северянина: ассо-со-нет «Оскар Уайльд» // Вісник ОНУ. Сер.: Філологія. 2014. Т. 19. Вып. 2(8). С. 28–29.
4. *Ганеев Б.Г.* Парадокс: парадоксальные высказывания. Уфа: БГПУ, 2001. 199 с.
5. *Ерофеев И.Ю.* Оскар Уайльд в литературной критике К. Чуковского // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2013. №2 (12). С. 144–149.
6. *Ефимов М.* Новый поставщик улицы // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб.: Росток, 2005. С. 520–522.
7. *Кирженкова Т.Н.* Образ Оскара Уайльда в Советской России: гений мировой литературы или «гений пустой болтовни» // Дом Буракова. Пространство культуры. 2009. № 4. С. 168–185.
8. *Кузнецова Е.В.* «Русский Оскар Уайльд»: сценический образ Игоря Северянина // Русская литература. 2019. № 3. С. 140–154.
9. *Ливергант А.* Оскар Уайльд. М.: Молодая гвардия, 2014. 314 с.
10. *Луков Вл.А., Соломатина Н.В.* Феномен Уайльда. Тезаурусный анализ: научн. монография. М.: МГУ, 2007. URL: [https://mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov%26Solomatina\\_Wilde/](https://mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov%26Solomatina_Wilde/) (дата обращения: 14.09.2021).

11. Павлова Т.В. Оскар Уайльд в России (конец XIX — начало XX века) // На рубеже XIX и XX веков: из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1991. С. 77–128.
12. Рознатовская Ю.А. Оскар Уайльд в России // Библиографический указатель. 1892–2000 / сост. Ю.А. Рознатовская. М.: Рудомино, 2000. С. 7–46.
13. Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И. «За струнной изгородью лиры...»: Научная биография Игоря Северянина. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 573 с.
14. Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И. Примечания // Северянин И. Громозвучающий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / сост., вступ. ст. и примеч. В.Н. Терехина, Н.И. Шубникова-Гусева. М.: Наука, 2004. С. 645–801.
15. Чуковский К.И. Оскар Уайльд. Этюды // Нива. 1911. №49. С. 910–914.
16. Чуковский К.И. Футуристы // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб.: Росток, 2005. С. 446–462.
17. Чуковский К.И. Оскар Уайльд. Этюды // Чуковский К.И. Лица и маски. СПб.: Шиповник, 1914. С. 7–55.
18. Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. М.: Наука, 1990. 416 с.
19. Фортунатов Л. Куплетист на Парнасе // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб.: Росток, 2005. С. 522–530.
20. Woodcock, G. The Paradox of Oscar Wilde. L.: T.V. Boardman & Co, 1950. 239 p.

**“AND WE READ APHORISMS FROM WILDE,  
SITTING ON THE SAND...”:  
POETICS OF APHORISM AND PARADOX  
IN THE WORKS OF I. SEVERYANIN**

© 2023. Ekaterina V. Kuznetsova

**Abstract:** The article examines the influence of the English writer Oscar Wilde on the formation of ironic-paradoxical style and genre of aphoristic statements in the works of the Russian poet Igor Severyanin. Wilde’s popularity in Russia in the 1900–1910s was so great that his public image, demeanor and literary style became an object of imitation and creative reinterpretation among the artistic intelligentsia. The English dandy played a particularly prominent role in the formation of the stage image and literary poetics of Severyanin, whom his contemporaries called “the Russian Wilde”. And although the poet himself denied the Wilde’s influence, a comparative analysis shows numerous thematic echoes of the aphorisms of the English writer in Severyanin’s aphorisms. Veiled maxims and paradoxical statements in some of his poems are also present due to the influence of that special language, which Wilde had created. The ironic and ambiguous style of Severyanin was formed as a result of his attempts to master a specific style, which has its roots in the works of the English aesthete. However, this influence was not solely direct.

The very contradictory image of Wilde, that of a suffering ironist, was formed in the works of Severyanin largely under the influence of critical articles by K. Chukovskij.

**Keywords:** O. Wilde, I. Severyanin, K. Chukovskij, reception, irony, aphorism, paradox, stage image.

**Information about the author:** Ekaterina V. Kuznetsova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

E-mail: [katkuz1@mail.ru](mailto:katkuz1@mail.ru)

**For citation:** Kuznetsova, E.V. “And We Read Aphorisms from Wilde, Sitting on the Sand...”: Poetics of Aphorism and Paradox in the Works of I. Severyanin”. *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

## REFERENCES

1. Akimova, O.V. *Etika i estetika Oskara Uail'da [Ethics and Aesthetics by Oscar Wilde]*. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2008. 192 p. (In Russ.)
2. Burd'e, P. “Pole literary” [“Field of Literature”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 45, 2000, pp. 22–87. (In Russ.)
3. Galkina, Ia. “Uail'dovskaia tema v interpretatsii Igoria Severianina: asso-sonet ‘Oskar Uail'd’.” [“Wilde’s Theme in the Interpretation of Igor Severyanin: Asso-Sonnet ‘Oscar Wilde’.”]. *Visnik ONU. Serii: Filologiya*, vol. 19, no. 2(8), 2014, pp. 28–29. (In Russ.)
4. Ganeev, B.G. *Paradoks: paradoksal'nye vyskazyvaniya [Paradox: Paradoxical Statements]*. Ufa, BGPU Publ., 2001. 199 p. (In Russ.)
5. Erofeev, I.Iu. “Oskar Uail'd v literaturnoi kritike K. Chukovskogo” [“Oscar Wilde in the Literary criticism of K. Chukovsky”]. *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya*, no. 2 (12), 2013, pp. 144–149. (In Russ.)
6. Efimov, M. “Novyi postavshchik ulitsy” [“New Street Vendor”]. *Igor' Severyanin. Tsarstvennyj payac. Avtobiograficheskie materialy. Pis'ma. Kritika [The royal clown. Autobiographical materials. Letters. Criticism]*. St. Petersburg, Rostok Publ., 2005, pp. 520–522. (In Russ.)
7. Kirzhenkova, T.N. “Obraz Oskara Uail'da v Sovetskoj Rossii: genii mirovoi literatury ili ‘genii pustoi boltovni’.” [The Image of Oscar Wilde in Soviet Russia: the Genius of World Literature or ‘the genius of empty chatter’.”]. *Dom Burakova. Prostranstvo kul'tury*, no. 4, 2009, pp. 168–185. (In Russ.)
8. Kuznetsova, E.V. “Russkii Oskar Uail'd’: stsenicheskii obraz Igoria Severianina” [Russian Oscar Wilde: the Stage Image of Igor Severyanin]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2019, pp. 140–154. (In Russ.)

9. Livergant, A. *Oskar Uajl'd* [Oscar Wilde]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2014. 314 p. (In Russ.)
10. Lukov, V.I.A., Solomatina, N.V. *Fenomen Uajl'da. Tezaurusnyj analiz: nauchnaia monografiia* [The Wilde phenomenon. Thesaurus analysis: Scientific Monograph]. Moscow, MGU Publ., 2007. Available at: [https://mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov%26Solomatina\\_Wilde/](https://mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov%26Solomatina_Wilde/) (Accessed 14 September 2021). (In Russ.)
11. Pavlova, T.V. "Oskar Uajl'd v Rossii (konets XIX — nachalo XX veka)" ["Oscar Wilde in Russia (Late 19 – Early 20 Century)"]. *Na rubezhe XIX i XX vekov: iz istorii mezhdunarodnykh sviazei russkoi literatury* [At the Turn of the 19 and 20 Centuries: from the History of International Relations of Russian Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1991. pp. 77–128. (In Russ.)
12. Roznatovskaia, Iu.A. "Oskar Uajl'd v Rossii" ["Oscar Wilde in Russia"]. *Bibliograficheskii ukazatel'. 1892–2000* [Bibliographic index. 1892–2000], comp. Yu.A. Roznatovskaia. Moscow, Rudomino Publ., 2000. pp. 7–46. (In Russ.)
13. Terekhina, V.N., Shubnikova-Guseva N.I. "Za strunnoj izgorod'yu liry...": *Nauchnaja biografija Igorya Severyanina* ["Behind the String Fence of the Lyre...": A Scientific Biography of Igor Severyanin]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 573 p. (In Russ.)
14. Terekhina, V.N., Shubnikova-Guseva N.I. "Primechania" ["Comments"]. *Gromokipiashchii kubok. Ananasy v shampanskom. Solovei. Klassicheskie rozy* [A Thundering Goblet. Pineapple in Champagne. The Nightingale. Classic Roses], comp, introd. and comm. by V.N. Terekhina, N.I. Shubnikova-Guseva. Moscow, Nauka Publ., 2004. pp. 645–801. (In Russ.)
15. Chukovskii, K.I. "Oskar Uajl'd. Etiud" ["Oscar Wilde. Etude"]. *Niva*, no. 49, 1911, pp. 910–914. (In Russ.)
16. Chukovskii, K.I. "Futuristy" ["Futurists"]. *Igor' Severianin. Tsarstvennyi paiats. Avtobiograficheskie materialy. Pis'ma. Kritika* [The Royal Clown. Autobiographical Materials. Letters. Criticism]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2005, pp. 446–462. (In Russ.)
17. Chukovskii, K.I. "Oskar Uajl'd. Etiud" ["Oscar Wilde. Etude"]. *Chukovskii K.I. Litsa i maski* [Chukovskii K.I. Faces and Masks]. St. Petersburg, Shipovnik Publ., 1914, pp. 7–55. (In Russ.)
18. Fedorenko, N.T., Sokol'skaia, L.I. *Aforistika* [The Aphorism]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 416 p. (In Russ.)
19. Fortunatov, L. "Kupletist na Parnase" ["Kupletist on Parnassus"]. *Igor' Severianin. Tsarstvennyi paiats. Avtobiograficheskie materialy. Pis'ma. Kritika* [The Royal Clown. Autobiographical Materials. Letters. Criticism]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2005, pp. 522–530. (In Russ.)
20. Woodcock, George. *The Paradox of Oscar Wilde*. London, T.V. Boardman & Co Publ., 1950. 239 p. (In English)



## О. УАЙЛЬД В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Н.С. ГУМИЛЕВА

© 2023 г. А.В. Филатов

**Аннотация:** Статья посвящена изучению влияния личности и творчества О. Уайльда на стратегию самопрезентации Н.С. Гумилева, а также на его художественные и публицистические тексты. Выдвигается гипотеза, что русский поэт уже в молодости сознательно ориентировался на модель поведения Уайльда и его героев, конструируя образ денди в стремлении компенсировать свою непривлекательную внешность. Данная стратегия оставалась актуальной для Гумилева до конца жизни, на что указывают воспоминания современников о поэте, носившем в постреволуционном Петрограде 1918–1921 гг., экзотическую оленью доху с меховой шапкой, а также лондонский фрак. Интерес к образу жизни и манерам англо-ирландского писателя подкреплялся у Гумилева пристальным вниманием к его творчеству. Об этом свидетельствуют реминисценции и цитаты из стихотворений и критических эссе Уайльда, а также его романа «Портрет Дориана Грея» и пьесы «Саломея», которые начинающий поэт использует в письмах к В.Я. Брюсову и В. Арнс, собственных стихотворениях, а затем и в критико-литературных рецензиях и статьях. В конце статьи высказывается предположение, что эссе «Упадок лжи» является одним из источников статьи Гумилева «О Верхарне» (1908), а также его сказочной поэмы «Северный раджа» (1908).

**Ключевые слова:** О. Уайльд, Н.С. Гумилев, жизнетворчество, дендизм, эстетизм, литературное влияние, стратегия самопрезентации.

**Информация об авторе:** Антон Владимирович Филатов — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6683-9376>

E-mail: [avphilatov@yandex.ru](mailto:avphilatov@yandex.ru)

**Для цитирования:** *Филатов А.В.* О. Уайльд в жизни и творчестве Н.С. Гумилева // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

Большое значение фигуры О. Уайльда для эпохи модернизма в России определило и то разностороннее влияние, которое англо-ирландский писатель оказал на Н.С. Гумилева, в особенности на ранний, символистский период его творчества. Исследователи обнаруживают отдельные уайльдовские реминисценции в поэзии (см.: [Баскер, Вахитова, Зобнин, Михайлов, Прокофьев, Филиппов 1998а, с. 387; 1998б, с. 243; Эльзон, с. 572]), прозе [Раскина, Сушко 2016а; 2016б], критике [Баскер] Гумилева. Большое внимание уделяется также его художественным переводам произведений Уайльда: поэме «Сфинкс», а также четырем сонетам («Могила Шелли», «Мильтону», «Федра», “*Theoretikos*”) [Шабанова; Бахнова 2009; Бахнова 2017]. Все они были сделаны специально для четырехтомного «Полного собрания сочинений» Уайльда под редакцией К.И. Чуковского (СПб., 1912), в котором и были впервые опубликованы.

В то же время есть основания утверждать, что влияние знаменитого писателя не ограничивалось сферой литературы и молодой Гумилев сознательно конструировал в рамках собственной стратегии самопрезентации образ поэта-денди, который, с большой долей вероятности, был результатом ориентации на модель поведения Уайльда и его героев. Знакомство с его творчеством началось для будущего основателя акмеизма еще в юности. «Я всегда был снобом и эстетом, — признавался Гумилев Ирине Одоевцевой. — В четырнадцать лет я прочел “Портрет Дориана Грея”<sup>1</sup> и вообразил себя лордом Генри. Я стал придавать огромное внимание внешности и считал себя некрасивым. Я мучился этим. Я действительно, наверное, был тогда некрасив — слишком худ и неуклюж. Черты моего лица еще не одухотворились — ведь они с годами приобретают выразительность и гармонию. <...> Я по вечерам запираю дверь и, стоя перед зеркалом, гипнотизировал себя, чтобы стать красавцем. Я твердо верил, что могу силой воли изменить свою внешность. Мне казалось, что я с каждым днем становлюсь немного красивее» [Одоевцева, с. 54].

Это признание, зафиксированное в мемуарах ученицы Гумилева, подтверждается многочисленными воспоминаниями современников. В них постоянной чертой гумилевского портрета является подчеркнутая изысканность его костюма и манеры держать себя, многими воспринимавшаяся как чопорность и неприятно контрастировавшая с его некрасивой внешностью. Так, Андрей Белый, впервые увидевший поэта в Париже в 1907 г. во время курьезного визита к З. Гиппиус и Д. Мережковскому, вспоминал его «цилиндр, зажимаемый черной перчаткой»: «Сидел на диванчике, сжавши руками цилиндр, точно палка прямой, глядя в стену и соображая: смеются над

---

<sup>1</sup> Вероятно, юный Гумилев читал роман во французском переводе, впервые изданном в 1895 г. Первый русский перевод «Портрета Дориана Грея» вышел только в 1905 г., когда Гумилеву было уже 19 лет [Павлова, с. 102].

ним или нет; вдруг он, сообразив, подтянулся: цилиндр церемонно прижав, суховаато простился; и — вышел, запомнив в годах эту встречу» [Белый, с. 156, 157]. А.Н. Толстой, познакомившийся с Гумилевым в Париже годом позже, писал об одной из их летних встреч следующее: «Он, как всегда, сидел прямо — длинный, деревянный, с большим носом, с надвинутым на глаза котелком. Длинные пальцы его рук лежали на набалдашнике трости. В нем было что-то павлинье: напыщенность, важность, неповоротливость» [Толстой, с. 39]. Возвращение в Россию не переменяло привычек Гумилева, который появлялся на встречах с Толстым «в узкой шубе со скуновым воротником, в надвинутым на брови цилиндре» [Толстой, с. 40]. С.А. Ауслендер описывает сцену своего знакомства с Гумилевым схожим образом: «Я увидел высокую фигуру в черном пальто, в цилиндре, утрированную, немного ироническую. Было что-то жалкое в этой модности. <...> Кроме того, он был очень безобразен. Передо мной было лицо, похожее на лицо деревянной куклы, с неправильным, как бы стеклянным глазом, некрасивый нос, всегда воспаленный, странный голос, как я думал сначала — умышленно картавящий, и надменность во всем» [Ауслендер, с. 41]. Художница О.Л. Кардовская, написавшая портрет поэта в ноябре 1908 г., вспоминала: «Н.С. (Гумилев. — А.Ф.) позировал мне стоя, терпеливо выдерживая позу и мало отдыхая. Портрет его я сделала коленным. В одной руке он держит шляпу и пальто, другой поправляет цветок, воткнутый в петлицу. Кисти рук у него были длинные, сухие. Пальцы очень выхоленные, как у женщины» [Делла-Вос-Кардовская, с. 32] (отметим, что позирование с цветком как важной деталью костюма можно интерпретировать в русле прямого подражания Уайльду, который, по словам Ю.И. Айхенвальда, «прошел <...> с орхидеей в петлице, большую часть своей жизни» [Айхенвальд, с. 218]). Другая художница, Н.С. Войтинская, запомнила, что зимой 1909 г. у Гумилева «было странного покроя, в талию, “а-ля Пушкин”, пальто. Цилиндр» [Лукницкая, с. 102]. Наконец, на изысканность костюма молодого Гумилева обратил внимание С.К. Маковский. Редактор журнала «Аполлон» так описывает первое впечатление от встречи с поэтом в январе 1909 г.: «Юноша был тонок, строг, в элегантном университетском сюртуке с очень высоким, темно-синим воротником (тогдашняя мода), и причесан на пробор тщательно. Но лицо его благообразием не отличалось: бесформенно-мягкий нос, толстоватые бледные губы и немного косящий взгляд (белые точеные руки я заметил не сразу)» [Маковский, с. 46].

В связи с указанным контрастом между внешностью и костюмом Гумилева важно отметить, что нечто подобное уже в начале XX в. фиксировал у Уайльда его биограф и исследователь творчества Х. Лангаард, книга которого “Oskar Wilde: Die Saga eines Dichters” (1906) была издана на русском языке в переводе М.П. Кадиша в 1908 г. Учитывая этот факт, можно предположить, что интересовавшийся творчеством англо-ирландского писателя

Гумилев вполне мог быть знаком с этой работой. Размышляя о начале писательского пути Уайльда, Лангаард пишет: «Сам он, в сущности, не был красив. Черты лица его были чересчур крупны, рот чересчур чувственный» [Лангаард, с. 24–25]. В то же время исследователь упоминает прекрасные глаза и высокую гибкую фигуру писателя, замечая, что «туалет его требовал ежедневно нескольких часов, но зато его всегда можно было встретить тщательно надушенным и причесанным <...>. В петлице он носил обычно какой-нибудь экзотический букетик <...>» [Лангаард, с. 25]. Вероятно, внимание к своему костюму было для молодого Гумилева осознанным способом скрыть природные недостатки внешности, а стратегия поведения Уайльда был воспринята в качестве образцовой. Более того, даже подобная ориентация на предшественника могла быть заимствована у иностранного писателя. Как замечает Лангаард, «у Оскара Уайльда всегда был тот или другой любимый поэт, которому он всячески подражал. <...> За работой он носил обыкновенно белый халат, похожий покроем на монашескую рясу, и носил его только потому, что такой же был у Бальзака. На улице он появлялся всегда с тростью, точной копией с известной трости из слоновой кости Бальзака, с совершенно таким же тюркизовым набалдашником» [Лангаард, с. 18–19].

Примечательно, что подобную страсть к экстравагантности и контрасту с окружающими Гумилев сохранил до конца жизни. Многие друзья и ученики поэта оставили воспоминания об оленьей дохе (разновидность меховой одежды) и шапке, которые он носил в зимнем Петрограде 1918–1921 гг.: «На эстраде, выскользнув из боковой дверцы, стоял Гумилев. Высокий, узкоплечий, в оленьей дохе (здесь и далее в статье курсив наш. — А.Ф.), с белым рисунком по подолу, колыхавшейся вокруг его длинных худых ног. Ушастая оленья шапка и пестрый африканский портфель придавали ему еще более необыкновенный вид»; «<...> появляется в своей неизменной дохе и оленьей шапке обмерзший Гумилев» [Одоевцева, с. 17, 120]. Н. Оцуп даже подчеркивает, что этот предмет одежды стал постоянным атрибутом образа поэта: «Кто из петербуржцев не помнит какой-то странной, гладким мехом наружу, шубы Гумилева с белыми узорами по низу (такие шубы носят зажиточные лопари)» [Оцуп, с. 176]. Вероятнее всего, поэт приобрел ее в Мурманске, возвращаясь в Россию из Англии, на что указывали А.А. Ахматова и М.Л. Лозинский [см. Лукницкий, с. 517], однако Е.Е. Степанов отмечает, что «существует вероятность лондонского происхождения дохи» [Степанов, с. 560], отраженная в мемуарах Н.Я. Серпинской, встретившейся с Гумилевым в 1920 г. в Москве: «В моей комнате он снял доху, рассказал, что зимой 1918 года в Лондоне получил ее в подарок от английского лорда, вывезшего несколько выделанных, искусно украшенных оленьих шкур из экспедиции на Крайний Север. — “Орнамент даже в Лондоне производил фурор. Равнодушные, блазированные джентльмены и леди останавливались!”» [Серпинская, с. 155].



На наш взгляд, версия, представленная в воспоминаниях Серпинской, менее надежна, чем свидетельства Ахматовой и Лозинского, близко знавших Гумилева и гораздо чаще общавшихся с ним после возвращения в Россию. Однако это может объясняться не ошибкой мемуаристики, а сознательным стремлением русского поэта мифологизировать происхождение своей дохи и через «английский контекст» вызвать у Серпинской ассоциацию с Уайльдом, также удивлявшим публику своими экстравагантными костюмами с мехом. Здесь достаточно вспомнить «зимнее пальто с поясом, отороченное двумя разными видами меха», в котором он появился перед американским журналистом в 1882 г., и «манто из цветного меха» [Ланглад, с. 40, 54], шокировавшее многих парижан в 1883 г.

Однако если постоянное появление Гумилева в оленьей дохе можно при желании объяснить не только своеобразным «дендизмом» русского поэта, но и вполне прагматическими факторами — суровыми условиями революционного Петрограда в частности, с отсутствием отопления в домах, то «лондонский фрак», в котором поэт появился на организованном в феврале 1921 г. Пушкинском вечере, очевидно, во всех смыслах не соответствовал условиям того времени. На это Гумилеву прямо указывала Одоевцева: «Ведь мы не в Париже, а в Петербурге. Да еще в какое время. У многих даже приличного пиджака нет. В театр и то в валенках ходят...» [Одоевцева, с. 204]. Триумфальное появление поэта на вечере запечатлел в своих воспоминаниях В.Ф. Ходасевич, не удержавшийся от язвительных комментариев: «И вот, с подобающим опозданием, является Гумилев под руку с дамой, дрожащей от холода в черном платье с глубоким вырезом. Прямой и надменный, во фраке, Гумилев проходит по залам. Он дрогнет от холода, но величественно и любовно раскланивается направо и налево. Беседует со знакомыми в светском тоне. Он играет в бал. Весь вид его говорит: “Ничего не произошло. Революция? Не слышал”» [Ходасевич, с. 83].

Однако если в ситуации постреволюционного Петрограда сложно с уверенностью говорить о влиянии уальдовского дендизма на гумилевскую манеру одеваться и вести себя в обществе, то на раннем этапе его жизни и творческой деятельности для этого есть вполне серьезные основания. Так, большое значение романа Уайльда не только для четырнадцатилетнего, но и для двадцатилетнего Гумилева доказывается скрытой реминисценцией, обнаруженной М. Баскером в одном из первых писем начинающего поэта В.Я. Брюсову — мэтру символизма и руководителю журнала «Весь», игравшего, как известно решающую роль «в деле пропаганды и распространения творческого наследия Уайльда в России» [Павлова, с. 111]. В октябре 1906 г. Гумилев писал ему из Парижа: «Многоуважаемый Валерий Яковлевич! Сегодня в восемь часов утра я получил Ваше письмо и в девять уже пишу ответ. “Manon Lescaut” прекрасное издание “librairie artistique”, купленная только вчера, лежит и дожидается очереди быть прочитанной. Из этого Вы можете заключить, как я обрадовался Вашему письму» [Гумилев, 2007, с. 16].

Как замечает Баскер, «в начале четвертой главы романа О. Уайльда <...> роскошное, иллюстрированное издание романа аббата Прево “История кавалера де Грие и Манон Леско” перелистывает Дориан Грей в ожидании Лорда Генри. В этом отношении, как кажется, название “купленной книги” было отнюдь не случайным: для молодого Гумилева “уайльдовская ассоциация” была отчетливо “знаковой”» [Баскер, с. 15]. Добавим, что эта «знаковость» лишь усиливается, если вспомнить, что Дориану на момент начала романа «уже минуло двадцать лет» [Уайльд, 2003а, с. 34] (возраст, на который герой будет выглядеть на протяжении всей жизни) — как и пишущему это письмо Гумилеву.

В этой связи интересно не только то, что Брюсов с большой долей вероятности разгадал литературную отсылку, оставленную автором письма, но и то, что молодой Гумилев, вероятно, освеживший во Франции свои впечатления от романа Уайльда, с помощью этой реминисценции зашифровывает в письме сразу несколько важных мыслей. Во-первых, он проецирует свои отношения с Брюсовым на отношения Дориана Грея и лорда Генри, таким изысканным образом подчеркивая свое положение верного и преданного ученика — общее место их продолжительной переписки (напомним, в юности Гумилев, по собственному признанию, представлял себя лордом Генри, тогда как в письме ставит себя на место Дориана). А во-вторых, этим параллелизмом он на имплицитном уровне демонстрирует, что их с Брюсовым связывает, прежде всего, общность эстетических взглядов: восприятие искусства как самоценного явления и большее внимание к художественной форме, чем к содержанию (неслучайно сразу после вступления Гумилев в письмо горячо благодарит Брюсова за «советы относительно формы стиха» [Гумилев, 2007, с. 16]).

Впечатления от романа Уайльда могли отразиться и в художественных текстах молодого поэта, например, в его в стихотворении «Портрет мужчины». Впервые оно было напечатано в 1910 г. в составе книги стихов «Жемчуга», однако подзаголовков произведения («картина в Лувре работы неизвестного») указывает, что оно могло быть написано гораздо раньше, когда Гумилев жил в Париже:

Его глаза — подземные озера,  
Покинутые царские чертоги.  
Отмечен знаком высшего позора,  
Он никогда не говорит о Боге.

Его уста — пурпуровая рана  
От лезвия, пропитанного ядом;  
Печальные, сомкнувшиеся рано,  
Они зовут к непознанным уладам.

И руки — бледный мрамор полнолуний,  
В них ужасы несмятого проклятья.

Они ласкали девушек-колдуний  
И ведали кровавые распятыя.

Ему в веках достался странный жребий —  
Служить мечтой убийцы и поэта.  
Быть может, как родился он, — на небе  
Кровавая растаяла комета.

В его душе столетние обиды,  
В его душе печали без названья.  
На все сады Мадонны и Киприды  
Не променяет он воспоминанья.

Он злобен, но не злобой святотатца,  
И нежен цвет его атласной кожи.  
Он может улыбаться и смеяться,  
Но плакать... плакать больше он не может [Гумилев, 1998, с. 266].

Неатрибутированная картина XV в. — вероятный прототип этого поэтического экфрасиса (см.: [Лосский]) — действительно находится в знаменитом французском музее, который Гумилев с большой долей вероятности посещал во время пребывания в Париже, однако данное предположение служит лишь реальной мотивировкой к написанию стихотворения и только частично объясняет его образность. В самом же тексте перед нами намеренно и последовательно выстраивается демонически-завораживающий портрет прекрасного молодого человека с бездушными, пустыми глазами, сравниваемыми с подземными озерами и покинутыми царскими чертогами. Этот человек представлен грешником и гедонистом, чьи губы зовут к непознанным усладам, а руки, ласкавшие девушек-колдуний, хранят ужасы неснятого проклятья. Упоминание «столетних обид» служит намеком на то, что герой как будто бы прожил не одну сотню лет. При этом изображенный на портрете человек за многие года не потерял красоты своей атласной кожи, но зато растратил способность сострадать и плакать.

Совокупность этих мотивов и сегодня вызывает у читателя четкую ассоциацию с героем романа Уайльда, чья внешняя красота по ходу развития сюжета все более контрастирует с внутренней, духовной пустотой и нравственным саморазрушением. Можно вспомнить, с каким удивлением Дориан обнаруживает, что слезы Сибилы Вэйн, а потом и ее смерть совсем не трогают его: «Захлебываясь бурными слезами, она корчилась на полу, как раненное животное, а Дориан Грей смотрел на нее сверху с усмешкой высокомерного презрения на красиво очерченных губах» [Уайльд, 2003а, с. 111]. Жребий героя Гумилева — «служить мечтой убийце и поэту» — точно про-

ещируется и на судьбу Грея, вдохновившего художника Бэзила Холлуорда написание своей лучшей работы и одновременно ставшего объектом мести для Джеймса Вэйна, пообещавшего себе убить возлюбленного своей сестры. Кроме того, открывающее гумилевское стихотворение сравнение глаз с озерами можно найти и в романе Уайльда (оно принадлежит Дориану, описывающему красоту Сибилы лорду Генри): «Глаза — синие озера страсти, губы лепестки роз. Первый раз в жизни я видел такую дивную красоту!» [Уайльд, 2003а, с. 74]. Примечательно, что красота девушки вызывает у героя слезы, в то время как мужчина с описанного Гумилевым портрета плакать не может. Он устрашает, а не умиляет читателя, делая семантически значимой оппозицию синих и подземных озер в двух текстах.

Помимо «Портрета Дориана Грея» образы из начальных строф «Портрета мужчины» могли быть навеяны пьесой Уайльда «Саломея», влияние которой обнаруживается в финале более раннего стихотворения Гумилева «Заклинание» (1907) [см.: Баскер, Вахитова, Зобнин, Михайлов, Прокофьев, Степанов, с. 377]. В переводе К.Д. Бальмонта героиня пьесы использует похожие сравнения и метафоры: «Самое ужасное — это его глаза. Они точно черные дыры, прожженные факелами в тирских коврах. Точно черные пещеры, где живут драконы <...>. Точно *черные озера, возмущенные призрачными озерами...*»; «Я поцеловала твой рот, Иоканаан, я поцеловала твой рот. На твоих губах был острый вкус. Был это вкус крови?..» [Уайльд, 2003б, с. 236, 258].

Наконец, не стоит исключать и возможность влияния поэзии Уайльда на рассматриваемое стихотворение Гумилева, который мог ознакомиться с ней во французском переводе, находясь в Париже. Как раз в 1907 г. в серии “Bibliothèque Cosmopolite” там были изданы «Стихотворения» Уайльда, переведенные на французский язык в прозе, а потому довольно точно отражающие оригинальный текст. Так, перевод предпоследней строфы завершающего всю книгу стихотворения “Γλυκύτικρος Ερως” лексически соответствует оригиналу, ср.: “Ah! que pouvais-je faire, sinon vous aimer? La Mère même de Dieu m’était moins chère, et moins chère la déesse de Cythère surgissant de la mer comme un lis d’argent” [Wilde, 1907, p. 307].

Ah! What else had I to do but love you, God’s own  
mother was less dear to me,  
And less dear the Cytherean rising like an argent lily  
from the sea [Wilde, 1881, p. 229]<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Дословный перевод: «Ах! Что еще мне оставалось делать, как не любить тебя, Богородица была мне менее мила, и менее мила киферийская богиня, поднимающаяся, как серебряная лилия, из моря». В переводе А. Прокопьева эта строфа еще более сближается со стихотворением Гумилева: «Как же деву полюбить мне, и Мадонна мне / не так мила была, / И Киприда, что выходит, словно лилия, / из волн, всегда бела» [Уайльд, 2000, с. 250].

Признание лирического героя в том, что ни Мадонна, ни Киферийская богиня (т. е. Афродита) не были ему так дороги, как его возлюбленный, а также само соединение этих имен в одном предложении «вызвали немалый скандал у викторианской читающей публики» [Уайльд, 2000, с. 409], закономерно посчитавшей этот пассаж кощунственным. Примерно с той же целью сближает эти имена Гумилев, заменяя использованный Уайльдом эпитет Афродиты на другой, более знакомый русскому читателю: «На все сады Мадонны и Киприды / Не променяет он воспоминанья» [Гумилев, 1998, с. 266]. Сады здесь, вероятно, навеяны синонимичными образами из того же стихотворения Уайльда, использовавшего лексемы *orchard* и *apple-blossom* (во французском переводе соответственно *le verger* и *les fleurs de pommier*). Значимым представляется и то, что на фоне этого формального совпадения стихотворения оказываются противопоставлены по смыслу. Если герой Уайльда размышляет о скоротечности жизни, которая компенсируется только высшей ценностью любви (в переводе А. Прокопьева: «Милый друг, моя вина здесь... о, когда б был не из праха создан я...»; «Юность — лепесток опавший...»; «Смерть придет, молчащий кормчий...»; «Превратятся в прах желанья...»; «Но не жаль мне, что любил тебя — кого ж еще, мой милый человек!») [Уайльд, 2000, с. 247–250]), то герой Гумилева как бы преодолевает смерть, будучи запечатленным на портрете, однако это бессмертие достигается благодаря обидам и печалям, а не любовному чувству. Лирический герой Уайльда приходит к выводу, что «миртовый венок возлюбленного лучше, чем лавровый венок поэта» (“I have found the lover’s crown of myrtle better than the poet’s crown of bays” [Wilde, 1881, p. 230]; ср.: “<...> j’ai trouvé la couronne de myrte de l’amant préférable à la couronne de laurier du poète” [Wilde, 1907, p. 307]), т. е. фактически признает, что любовь и жизнь стоят выше искусства. В «Портрете мужчины» герой, напротив, не только отказывается от сострадания и человеческих чувств, но и оказывается заперт в художественной реальности, противопоставленной жизни.

Одной из причин, побудивших молодого русского поэта обратить пристальное внимание на фигуру Уайльда, была многосторонность его художественного таланта. Прочитанное выше письмо Брюсову 1906 г. дает основания полагать, что в это время Гумилев также мог интересоваться Уайльдом как теоретиком и практиком художественной критики. Он пишет: «Вы просите у меня каких-нибудь статей. У меня есть планы трех, но, увы, не по искусству, и поэтому я боюсь, что они не подойдут для “Весов”. Вот они: “Костюм Будущего”, где я на основании изучения эволюции костюма в прошлом пытаюсь угадать, каков он будет в будущем. “Защита чести” — эстетическое обоснование поединков всякого рода. И “Культура любви” — эстетические заметки о различных родах половой любви» [Гумилев, 2007, с. 18]. Здесь в контексте интересующей нас темы знаковыми оказываются все три замысла молодого автора: желание изучить историю костюма — подобно

тому как Уайльд проанализировал роль костюма в английском театре в эссе «Истина о масках» (*The Truth of Masks*, 1885), которое стало доступно русскому читателю в переводе А. Минцловой в 1906 г.; намерение рассмотреть феномен дуэли не с этической стороны (положительно, как акт защиты чести, или отрицательно, как акт убийства), а исключительно с эстетической, что перекликается с мнением лорда Генри, хоть и утверждавшего, что «преступление вульгарно, точно так же, как всякая вульгарность — преступление» [Уайльд, 2003а, с. 233], но в то же время говорившего Дориану, что именно художественная красота жизненных трагедий порой захватывает нас сильнее, чем горечь утраты (напомним, отсутствием этой красоты в смерти Сибилы Вэйн герой объяснял равнодушие Грея). Наконец, можно предположить, что замысел эстетического эссе «о различных родах половой любви» также мог быть вдохновлен известными фактами биографии Уайльда — его отношениями с А. Дугласом, ставшими причиной громкого судебного процесса.

На то, что эстетические идеи англо-ирландского писателя особенно занимали Гумилева в это время, указывает его письмо В. Аренс, написанное в мае 1908 г., в котором поэт отстаивает теоретические позиции автора «Дориана Грея»: «Вы были правы, думая, что я не соглашусь с Вашим взглядом на Уайльда. Что есть прекрасная жизнь, как не реализация вымыслов, созданных искусством? Разве не хорошо сотворить свою жизнь, как художник творит картину, как поэт создает поэму? Правда, материал очень неподатлив, но разве не из твердого мрамора высекают самые дивные статуи» [Гумилев, 2007, с. 116]. Последнее предложение, проникнутое пафосом сопротивления материалу, ассоциируется уже не только с Уайльдом, но и с одним из любимых поэтов Гумилева — Теофилом Готье, в частности, с его стихотворением-манифестом «Искусство» (на русском языке оно наиболее известно в переводе самого Гумилева):

Созданье тем прекрасней,  
Чем взятый материал  
Бесстрастней —  
Стих, мрамор иль металл.  
<...>

Скульптор, не мни покорной  
И вялой глины ком,  
Упорно  
Мечтая о другом.

С паросским иль каррарским  
Борись обломком ты,

Как с царским  
Жилищем красоты.  
<...>

Чеканить, гнуть, бороться, —  
И зыбкий сон мечты  
Вольется  
В бессмертные черты [Готье, с. 59–61].

О важности этой идеи для художественного сознания русского поэта говорит тот факт, что тезис «всегда идти по линии наибольшего сопротивления» [Гумилев, 2006, с. 148] впоследствии будет объявлен им одним из принципов акмеизма. Ассоциация с Готье в разговоре о Уайльде, на наш взгляд, неслучайна и вполне могла возникнуть у самого Гумилева, если вспомнить, что Уайльд очень любил творчество французского поэта, а в «Портрете Дориана Грея» довольно большое место уделено сцене чтения главным героем книги Готье «Эмали и камней» (которую Гумилев полностью переведет на русский язык) (см.: [Уайльд, 2003а, 184–186]).

Размышления о уайльдовской концепции искусства в переписке с Аренс свидетельствуют о знакомстве Гумилева с теоретическими работами писателя. На наш взгляд, молодой поэт мог прочесть сборник эссе «Замыслы» в переводе Минцловой, куда помимо «Истины в масках» вошли работы «Упадок лжи» и «Критик как художник», прямые и скрытые цитаты из которых появятся в гумилевских рецензиях на книги В. Бородаевского (1909) и М. Кузмина (1910), а также в его первой теоретической статье «Жизнь стиха» (1910).

Первая рецензия завершается напоминанием Гумилева о том, «какой должна быть критика по Уайльду: углубляющей данный предмет и дающей ему очарование, какого он, может быть, не имеет» [Гумилев, 2006, с. 34]. Данную мысль мы находим в «Замыслах»: «<...> по поводу предметов мало значительных или незначительных вовсе <...> истинный критик может, если заблагорассудится, так именно направить или истратить свою способность созерцания, чтоб создать произведение безукоризненное по красоте и проникнутое духовной утонченностью» [Уайльд, 1906, с. 86]. Вторая рецензия содержит более тонкую реминисценцию на эссе Уайльда, обнаруженную Баскером [Баскер, с. 18–19]. Афористичное высказывание Гумилева («Только оттого, что Гекуба ничто для актера, скорбь его прекрасна и ею любят» [Гумилев, 2006, с. 45]) почти дословно воспроизводит фразу иностранного писателя, использованную им дважды: «Именно потому, что Гекуба для нас ничто, ее горести являются таким дивным мотивом трагедии»; «Именно потому, что Гекуба для нас ничто, ее печали являются таким дивным мотивом для трагедии» [Уайльд, 1906, с. 11, 34]. Наконец, в «Жизни стиха» Гумилев

приводит пространную цитату из эссе «Критик как художник», тематически перекликающуюся с отмеченной выше идеей Готье о материале искусства: «Сейчас я буду говорить только о стихах, помня слова Оскара Уайльда, приводящие в ужас слабых и вселяющие бодрость в сильных: “Материал, употребляемый музыкантом или живописцем, беден по сравнению со словом. У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альта или лютни, не только — краски, живые и роскошные, как те, что пленяют нас на полотнах Венециан и Испанцев; не только пластичные формы, не менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе, — у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность. Все это есть у одних слов”» [Гумилев, 2006, с. 52–53].

Вероятно, переписка Гумилева с Аренс маркирует начало более пристального изучения им уайльдовской критики, поскольку текст приведенного письма перекликается с одним из главных положений открывающей «Замыслы» статьи «Упадок лжи» о том, что жизнь подражает искусству: «Жизнь держит зеркало перед Искусством и воспроизводит какой-нибудь странный образ, созданный художником или скульптором, или осуществляет в действительности то, что грезилось вымыслу» [Уайльд, 1906, с. 24–25]. Как нам представляется, чтение этой работы и восприятие высказанных в ней идей нашло отражение в статье Гумилева «О Верхарне», опубликованной в ноябре 1908 г. При этом сам Уайльд упомянут в тексте как будто случайно, не в качестве авторитетного критика, а, скорее, как знаковое имя в современной литературе: «Во Франции не любят Верхарна, хотя и преклоняются перед ним. Ему скорее место в России или даже в Норвегии, где, по выражению Уайльда, нет солнца, но зато работает мысль» [Гумилев, 2006, с. 23] (источник данной цитаты — статья К.Д. Бальмонта «Об Уайльде» (1908): «<...> ныне всякая мысль изгнана, вытеснена до самой Норвегии и России, где никогда не бывает Солнца. Солнце завидует искусству» [Бальмонт, с. 137]). Однако присутствие имени англо-ирландского писателя в этих строках кажется случайным только на первый взгляд: уже в приведенном отрывке из статьи Гумилева можно увидеть, с одной стороны, некий парадокс в стиле Уайльда (Верхарна не любят, но перед ним преклоняются), а с другой — аллюзию на биографию писателя, не получившего у себя на родине столь высокого признания, как за рубежом. Напомним, что многими русскими модернистами автор «Портрета Дориана Грея» воспринимался как «отверженный гений, великий человек, непонятый соотечественниками, но принятый на чужбине» [Раскина, Сушко, 2016b, с. 46].

Далее, в «Упадке лжи» Уайльд высказывает мысль, что «если смотреть на Природу, как на ряд явлений, лежащих вне человека, то люди открывают в ней лишь то, что они сами ей приносят» [Уайльд, 1906, с. 13]. Гумилев начинает свою статью с похожего утверждения: «Представить себе можно



только то, что есть в нас или вне нас <...>. Стихийных духов в природе нет, следовательно, они часть нас самих, или, вернее, наши истинные образы, какими они являются умеющему смотреть» [Гумилев, 2006, с. 21]. Затем русский поэт в парадоксалистской манере называет Верхарна «певцом жизни и бреда», объясняя подобную номинацию обращенностью его творчества исключительно к современности: «В самом деле, чем, как не бредовым безумием, должна показаться жизнь, схваченная в ее течениях и не освященная ни воспоминанием о прошлых веках, ни предчувствием будущих?» [Гумилев, 2006, с. 22]. Это высказывание не только соответствует мысли Уайльда о том, что жизнь — это «раствор, разрушающий Искусство», но и перефразирует его предостережение: «<...> двух вещей должен избегать каждый художник: современности формы и современности сюжета. Для нас, живущих в девятнадцатом столетии, каждое столетие будет подходящим сюжетом для искусства, кроме нашего» [Уайльд, 1906, с. 12, 34]. И хотя Гумилев далее пишет, что «такая жизнь не имеет права на свое “да” в искусстве», он в то же время отдает должное Верхарну за его художественную смелость в освоении ужасной, неэстетичной реальности: «Скрытым, но нечеловеческим усилием воли он заставил себя взглянуть на жизнь и сказать, что он увидел. <...> Увидел и не ужаснулся, принял как свой мир» [Гумилев, 2006, с. 22]. В этой положительной оценке можно увидеть скрытую полемику с позицией Уайльда и предвещие будущего перехода от символизма к акмеизму со свойственной этому течению обращенностью к земной реальности во всем ее многообразии. Как провозглашал в своем манифесте соратник Гумилева, С. Городецкий, «отныне безобразно только то, что безобразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием» [Городецкий, с. 48].

В заключение выскажем предположение, что эссе «Упадок лжи» могло также являться одним из источников сказочной поэмы Гумилева «Северный раджа» (1908), рассказывающей историю индийского принца, который пожелал переселиться вместе со своими подданными на далекий север, несмотря на очевидное безумие и смертельную опасность подобной затеи. Поэт описывает завораживающие сцены идущих в снегу бесчисленных ратей, умирающих от холода слонов и леопардов, а также самого главного героя, готового пожертвовать чужими жизнями ради воплощения своей грезы. Финал поэмы рисует перед нами картину реализации мечты Раджи в суровой северной стране:

Здесь каждый миг была весна  
И в каждом взоре жило солнце,  
Когда смотрела тишина  
Сквозь закоптелое оконце.

И каждый мыслил: «Я в бреду,  
Я сплю, но радости всё те же,  
Вот встану в розовом саду  
Над белым мрамором прибрежий.

И та, которую люблю,  
Придет застенчиво и томно,  
Она близка... Теперь я сплю,  
И хорошо у грезы темной».

Живет закон священной лжи  
В картине, статуе, поэме —  
Мечта великого Раджи,  
Благословляемая всеми [Гумилев, 1998, с. 207–208].

В заключительной строфе автором провозглашается священная ложь мечты, столь важная для Уайльда, призывавшего «возродить старое искусство лжи» и в целом утверждавшего, что «ложь, т.-е. передача прекрасных, но неверных вещей, есть истинная цель Искусства» [Уайльд, 1906, с. 32, 35]. Сюжет стихотворения описывает путешествие на север как акт жизнотворчества — Гумилев неслучайно упоминает в конце различные искусства («в картине, статуе, поэме»), что перекликается с содержанием его письма Аренса, где фигурируют те же лексемы. Для Раджи его жизнь и становится воплощением прекрасного и невероятного, подражая искусству и подтверждая главенство эстетического. Кроме того, автор «Упадка лжи» описывает в своем эссе преобразующую силу художественного воображения в образах, весьма близких рассматриваемой поэме. Согласно Уайльду, у искусства «есть цветы, каких не знает ни один лес, птицы, каких нет ни в одной роще. <...> Искусство может творить чудеса, по своему желанию <...>. Оно может заставить миндальные деревья цвести зимой, и послать снег на спелые нивы. По слову его, мороз налагает свой серебряный перст на горящие губы июня» [Уайльд, 1906, с. 19]. Похожими словами воодушевляет своих подданных Раджа, убеждая их поддаться чарующей красоте своей мечты, которая будто бы в силах преобразовать реальную действительность холодного севера:

Но людям, павшим перед ним,  
Царь кинул гордое решенье:  
«Мы в царстве снега создадим  
Иную Индию... — Виденье.

На этот звонкий синий лед  
Утесы мрамора не лягут,

И лотус здесь не зацветет  
Под вековой сенью пагод.

Но будет белая заря  
Пылать слепительнее вдвое,  
Чем у бирманского царя  
Костры из мирры и алоэ.

Не бойтесь этой наготы  
И песен холода и вьюги,  
*Вы обретете здесь цветы,*  
*Каких не знали бы на юге...*» [Гумилев, 1998, с. 206–207].

Продолжая развивать свою мысль о вымысле как сущности искусства, Уайльд через несколько страниц заявляет: «Японский народ, это — преднамеренное, сознательное творчество нескольких индивидуальных художников. <...> На самом деле, Япония вся целиком есть чистый вымысел. Нет такой страны, нет такого народа» [Уайльд, 1906, с. 29]. В контексте поэмы Гумилева это парадоксальное утверждение отражается в образе «Индии — Виденья», чистой и прекрасной фантазии, более ценной для ее героев, чем суровая реальность настоящего бытия.

Таким образом, рецепция Гумилевым творчества и модели поведения Уайльда началась еще в юности и в каком-то смысле предопределила его эстетические приоритеты на раннем этапе творчества, а также повлияла на формирование собственного литературного и социального имиджа. В целом можно утверждать, что уайльдовское влияние на Гумилева обнаруживается на *уровне самопрезентации поэта*, постепенно трансформируясь от подражания к органической составляющей собственной личности; на *уровне художественного творчества*, что отражается в тематических, мотивных и образных переключках с текстами Уайльда; на *уровне критико-литературного стиля*, который оказывается тесно связан с *теоретико-эстетическим уровнем* и демонстрирует интерес Гумилева ко всем сторонам деятельности автора «Замыслов». И хотя становление акмеистической теории и поэтики, по видимому, сделало наследие Уайльда менее актуальным для русского поэта (не поколебав при этом большой роли того же Т. Готье), ассоциировавшего его с символистскими течениями, можно предположить, что сама личность писателя, пережившего и славу, и общественное осуждение, и тюремное заключение, но сохранившего верность своим принципам и искусству, сохраняла для Гумилева большую ценность в качестве важного жизненного ориентира.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Готье Т.* Искусство / пер. Н. Гумилева // Аполлон. 1911. № 9. С. 59–61.
2. *Гумилев Н.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998. Т. 1: Стихотворения. Поэмы (1902–1910). 502 с.
3. *Гумилев Н.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 7: Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. 552 с.
4. *Гумилев Н.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресенье, 2007. Т. 8: Письма. 640 с.
5. *Уайльд О.* Замыслы / пер. А. Минцловой. М.: Кн-во «Гриф», 1906. 164 с.
6. *Уайльд О.* Полное собрание стихотворений и поэм / пер. с англ., предисл., сост. Е.В. Витковского. СПб.: Евразия, 2000. 384 с.
7. *Уайльд О.* Собр. соч.: в 3 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003а. Т. 1: Портрет Дориана Грея: Роман; Рассказы; Сказки. 512 с.
8. *Уайльд О.* Собр. соч.: в 3 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003б. Т. 2: Пьесы. 432 с.
9. *Wilde O.* Poèmes. Paris: P.-V. Stock éditeur, 1907. 311 p.
10. *Wilde O.* Poems. Boston: Robert Brothers, 1881. 232 p.

### Исследования

1. *Айхенвальд Ю.И.* Этюды о западных писателях. М.: Научное слово, 1910. 247 с.
2. *Ауслендер С.А.* Воспоминания о Н.С. Гумилеве // Жизнь Николая Гумилева: воспоминания современников. Л.: Изд-во Международного фонда истории науки, 1991. С. 40–48.
3. *Бальмонт К.Д.* Белые зарницы: Мысли и впечатления. СПб.: Изд. М.В. Пирожкова, 1908. 217 с.
4. *Баскер М.* Гумилев и Оскар Уайльд (предварительные заметки) // Гумилевские чтения: материалы Международной науч. конф. 14–16 апреля 2006 года. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. С. 15–27.
5. *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В. Михайлов А.И., Прокофьев В.А., Филиппов Г.В.* Комментарии // Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998а. Т. 1. С. 323–475.
6. *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В. Михайлов А.И., Прокофьев В.А., Филиппов Г.В.* Комментарии // Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998б. Т. 2. С. 199–317.
7. *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В. Михайлов А.И., Прокофьев В.А., Степанов Е.Е.* Комментарии // Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресенье, 2005. Т. 6. С. 239–531.

8. *Бахнова Ю.А.* «Сфинкс» О. Уайльда в переводе Н.С. Гумилева // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 325. С. 11–14.
9. *Бахнова Ю.А.* Лирика О. Уайльда в переводе Н. Гумилева // Актуальные проблемы общей теории языка, перевода и методики преподавания иностранных языков. Сб. ст. по материалам межрегиональной, с международным участием, интернет-конференции / отв. ред. Н.В. Бутылов. Саранск: ИП В.С. Афанасьев, 2017. С. 36–39.
10. *Белый А.* Между двух революций. М.: Худож. лит., 1990. 669 с.
11. *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 46–50.
12. *Делла-Вос-Кардовская О.Л.* Воспоминания о Н.С. Гумилеве // Жизнь Николая Гумилева: воспоминания современников. Л.: Изд-во Международного фонда истории науки, 1991. С. 30–35.
13. *Лангаард Г.* Оскар Уайльд. Его жизнь и литературная деятельность / пер. М. Кадиш. М.: Современные проблемы. 1908. 116 с.
14. *Ланглад Ж.* Оскар Уайльд, или Правда масок. М.: Молодая гвардия; Палимпсест, 1999. 325 с.
15. *Лосский Б. К* «Портрету мужчины» Гумилева // Вестник русского христианского движения. № 140. 1983. С. 131–134.
16. *Лукницкая В.* Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. 301 с.
17. *Лукницкий П.Н.* Труды и дни Н.С. Гумилева. СПб.: Наука, 2010. 890 с.
18. *Маковский С.* Николай Гумилев (1886–1921) // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М.: Вся Москва, 1990. С. 45–72.
19. *Одоевцева И.* На берегах Невы. М.: Худож. лит., 1988. 333 с.
20. *Оцуп Н.* Н.С. Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М.: Вся Москва, 1990. С. 173–181.
21. *Павлова Т.В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы / отв. ред. Ю.Д. Левин. Л.: Наука, 1991. С. 77–128.
22. *Раскина Е.Ю., Сушко Е.Л.* Египет — страна тайны и мудрости в творчестве О. Уайльда и Н.С. Гумилева // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2016а. № 6. С. 154–156.
23. *Раскина Е.Ю., Сушко Е.Л.* Сфинкс — «Полужена и полужверь» — в творчестве Н. Гумилева и О. Уайльда // Актуальные проблемы гуманитарных наук в России и за рубежом. Сб. науч. тр. по итогам международной научно-практической конф. Новосибирск: Инновационный центр образования и науки, 2016б. С. 45–49.
24. *Серпинская Н.Я.* Флирт с жизнью (Мемуары интеллигентки двух эпох) / сост. С. Шумихин. М.: Молодая гвардия, 2003. 335 с.
25. *Степанов Е.Е.* Поэт на войне. Николай Гумилев. 1914–1918. М.: Прогресс-Плеяда, 2014. 848 с.

26. Толстой А. Н. Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М.: Вся Москва, 1990. С. 38–44.

27. Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4: Некрополь. Воспоминания. Письма. 740 с.

28. Шабанова А.В. Внутренняя форма поэмы О. Уайльда «Сфинкс» в переводе Н.С. Гумилева // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2008. № 3-2. С. 165–169.

29. Эльзон М.Д. Примечания // Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы / вступ. ст. А.И. Павловского / сост., подгот. текста и примеч. М.Д. Эльзона. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 537–604.

## O. WILDE IN N.S. GUMILEV'S LIFE AND WORK

© 2023. Anton V. Filatov

**Abstract:** The article considers the influence of O. Wilde's personality and works on N.S. Gumilev's strategy of self-presentation, as well as on his artistic and journalistic texts. The hypothesis is put forward that the Russian poet in his youth consciously focused on Wilde's and his characters' behavior model, constructing the image of a dandy in an effort to compensate for his unattractive appearance. This strategy remained relevant for Gumilev until the end of his life, as indicated by the memoirs of contemporaries, who preserved the image of the poet, who wore an exotic deer dokha with a fur hat in post-revolutionary Petrograd in 1918–1921, as well as a London tailcoat. Interest in the lifestyle and manners of the Anglo-Irish writer was reinforced by Gumilev's close attention to his work. This is evidenced by reminiscences and quotations from Wilde's poems, critical essays, as well as his novel *"The Picture of Dorian Gray"* and the play *"Salome"*, which the novice poet uses in his letters to V.Ya. Bryusov and V. Arens, his own poems, and later in critical and literary reviews and papers. At the end of the article, it is suggested that the essay *"The Decay of Lying"* is one of the sources of Gumilev's article *"On Verhaeren"* (1908), as well as of his fairy-tale poem *"Northern Raja"* (1908).

**Keywords:** O. Wilde, N.S. Gumilev, life creation, dandyism, aestheticism, literary influence, self-presentation strategy.

**Information about the author:** Anton V. Filatov, PhD in Philology, Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6683-9376>

E-mail: [avphilatov@yandex.ru](mailto:avphilatov@yandex.ru)

**For citation:** Filatov, A.V. "O. Wilde in N.S. Gumilev's Life and Work." *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

REFERENCES

1. Aikhenval'd, Iu.I. *Etiudy o zapadnykh pisateliakh* [Etudes about Western Writers]. Moscow, Nauchnoe slovo Publ., 1910. 247 p. (In Russ.)
2. Auslender, S.A. "Vospominaniia o N.S. Gumileve" ["Memoirs of N.S. Gumilev"] *Zhizn' Nikolaia Gumileva: vospominaniia sovremennikov* [The Life of Nikolai Gumilev: Memoirs of His Contemporaries]. Leningrad, Izdatel'stvo Mezhdunarodnogo fonda istorii nauki Publ., 1991, pp. 40–48. (In Russ.)
3. Bal'mont, K.D. *Belye zarnitsy: Mysli i vpechatleniia* [White Lightning: Thoughts and Impressions]. St. Petersburg, Izdatel'stvo M.V. Pirozhkova Publ., 1908. 217 p. (In Russ.)
4. Basker, M. "Gumilev i Oskar Uail'd (predvaritel'nye zametki)" ["Gumilev and Oscar Wilde (Preliminary Notes)"]. *Gumilevskie chteniia: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 14-16 aprelia 2006 goda* [Gumilyov Readings: Proceedings of the International Scientific Conference April 14-16, 2006]. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2006, pp. 15–27. (In Russ.)
5. Basker, M., Vakhitova, T.M., Zobnin, Iu.V. Mikhailov, A.I., Prokof'ev, V.A., Filippov, G.V. "Kommentarii" ["Comments"] *Gumilev, N.S. Polnoe sobranie sochinenii v 10 t.* [Complete Works in 10 vols.], vol. 1. Moscow, Voskresen'e Publ., 1998a, pp. 323–475. (In Russ.)
6. Basker, M., Vakhitova, T.M., Zobnin, Iu.V. Mikhailov, A.I., Prokof'ev, V.A., Filippov, G.V. "Kommentarii" ["Comments"] *Gumilev, N.S. Polnoe sobranie sochinenii v 10 t.* [Complete Works in 10 vols.], vol. 2. Moscow, Voskresen'e Publ., 1998b, pp. 199–317. (In Russ.)
7. Basker, M., Vakhitova, T.M., Zobnin, Iu.V. Mikhailov, A.I., Prokof'ev, V.A., Stepanov, E.E. "Kommentarii" ["Comments"] *Gumilev, N.S. Polnoe sobranie sochinenii v 10 t.* [Complete Works in 10 vols.], vol. 6. Moscow, Voskresen'e Publ., 2005, pp. 239–531. (In Russ.)
8. Bakhnova, Iu.A. "'Sfinks' O. Uail'da v perevode N.S. Gumileva" ["'Sphinx' by O. Wilde Translated by N.S. Gumilev"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 325, 2009, pp. 11–14. (In Russ.)
9. Bakhnova, Iu.A. "Lirika O. Uail'da v perevode N. Gumileva" ["O. Wilde's Lyrics Translated by N. Gumilev"] *Aktual'nye problemy obshchei teorii iazyka, perevoda i metodiki prepodavaniia inostrannykh iazykov. Sbornik statei po materialam mezhhregional'noi, s mezhdunarodnym uchastiem, internet-konferentsii* [Current Problems of General Language Theory, Translation and Methods of Teaching Foreign Languages. Collection of Articles Based on the Materials of the Interregional and International Internet Conference], ed. N.V. Butylov. Saransk, IP V.S. Afanas'ev Publ., 2017. pp. 36–39. (In Russ.)
10. Bely, A. *Mezhdvu dvukh revoliutsii* [Between Two Revolutions]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. 669 p. (In Russ.)
11. Gorodetskii, S. "Nekotorye techeniia v sovremennoi russkoi poezii" ["Some Trends in Modern Russian Poetry"]. *Apollon*, no. 1, 1913, pp. 46–50. (In Russ.)

12. Della-Vos-Kardovskaia, O.L. “Vospominaniia o N.S. Gumileve” [“Memoirs of N.S. Gumilev”] *Zhizn' Nikolaia Gumileva: vospominaniia sovremennikov* [The Life of Nikolai Gumilev: Memoirs of His Contemporaries]. Leningrad, Izdatel'stvo Mezhdunarodnogo fonda istorii nauki Publ., 1991, pp. 30–35. (In Russ.)
13. Langgaard, H. *Oskar Uail'd. Ego zhizn' i literaturnaia deiatel'nost'* [Oscar Wilde. His Life and Literary Activity], trans. from German by M. Kadish. Moscow, Sovremennye problemy Publ., 1908. 116 p. (In Russ.)
14. Langlade, J. *Oskar Uail'd, ili Pravda masok* [Oscar Wilde, or The Truth of Masks]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ.; Palimpsest Publ., 1999. 325 p. (In Russ.)
15. Losskii, B. “K Portretu muzhchiny' Gumileva” [“To the ‘Portrait of a Man’ by Gumilev”]. *Vestnik russkogo khristianskogo dvizheniia*, no. 140, 1983, pp. 131–134. (In Russ.)
16. Luknitskaia, V. *Nikolai Gumilev. Zhizn' poeta po materialam domashnego arkhiva sem'i Luknitskikh* [Nikolai Gumilev. The Life of the Poet Based on the Materials of the Luknitsky Family Home Archive]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1990. 301 p. (In Russ.)
17. Luknitskii, P.N. *Trudy i dni N.S. Gumileva* [Works and days of N.S. Gumilev]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2010. 890 p. (In Russ.)
18. Makovskii, S. “Nikolai Gumilev (1886–1921)” [“Nikolai Gumilev (1886–1921)”]. *Nikolai Gumilev v vospominaniakh sovremennikov* [Nikolai Gumilev in the Memoirs of His Contemporaries]. Moscow, Vsia Moskva Publ., 1990, pp. 45–72. (In Russ.)
19. Odoevtseva, I. *Na beregakh Nevy* [On the banks of the Neva]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1988. 333 p. (In Russ.)
20. Otsup, N. “N.S. Gumilev” [“N.S. Gumilev”]. *Nikolai Gumilev v vospominaniakh sovremennikov* [Nikolai Gumilev in the Memoirs of His Contemporaries]. Moscow, Vsia Moskva Publ., 1990, pp. 173–181. (In Russ.)
21. Pavlova, T.V. “Oskar Uail'd v russkoi literature (konets XIX — nachalo XX v.)” [“Oscar Wilde in Russian Literature (late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> Century)”]. *Na rubezhe XIX i XX vekov. Iz istorii mezhdunarodnykh svyazei russkoi literatury* [At the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries. From the History of International Relations of Russian Literature], ex. ed. Iu.D. Levin. Leningrad, Nauka Publ., 1991, pp. 77–128. (In Russ.)
22. Raskina, E.Iu., Sushko, E.L. “Egipet — strana tainy i mudrosti v tvorchestve O. Uail'da i N.S. Gumileva” [Egypt — the Land of Mystery and Wisdom in the Works of O. Wilde and N.S. Gumilev]. *Sovremennaia nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriia: Gumanitarnye nauki*, no. 6, 2016a, pp. 154–156. (In Russ.)
23. Raskina, E.Iu., Sushko, E.L. “Sfinks — ‘Poluzhena i poluzver’ — v tvorchestve N. Gumileva i O. Uail'da” [“The Sphinx — ‘Half Woman and Half Animal’ — in the Works of N. Gumilev and O. Wilde”] *Aktual'nye problemy gumanitarnykh nauk v Rossii i za rubezhom. Sbornik nauchnykh trudov po itogam mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Current Problems of Humanitarian Sciences in Russia and Abroad. Collection of Scientific Papers on the Results of the international Scientific and Practical Conference]. Novosibirsk, Innovatsionnyi tsentr obrazovaniia i nauki Publ., 2016b, pp. 45–49. (In Russ.)



24. Serpinskaia, N.Ia. *Flirt s zhizn'iu (Memuary intelligentki dvukh epokh) [Flirting with Life (Memoirs of an Intellectual of Two Eras)]*, comp. S. Shumikhin. Moscow, Molo-daia gvardiia Publ., 2003. 335 p. (In Russ.)
25. Stepanov, E.E. *Poet na voine. Nikolai Gumilev. 1914–1918 [The Poet in the War. Nikolai Gumilev. 1914–1918]*. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2014. 848 p. (In Russ.)
26. Tolstoi, A. “N. Gumilev” [“N. Gumilev”] *Nikolai Gumilev v vospominaniakh sovremennikov [Nikolai Gumilev in the Memoirs of His Contemporaries]*. Moscow, Vsia Moskva Publ., 1990, pp. 38–44. (In Russ.)
27. Khodasevich, V.F. *Sobranie sochinenii: v 4 t. [Collected Works: in 4 vols.]*, vol. 4. Moscow, Soglasie Publ., 1997. 740 p. (In Russ.)
28. Shabanova, A.V. “Vnutrenniaia forma poemy O. Uail'da ‘Sfinks’ v perevode N.S. Gumileva” [“The Internal Form of O. Wilde’s Poem ‘Sphinx’ Translated by N.S. Gumilev”]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, no. 3–2, 2008, pp. 165–169. (In Russ.)
29. El'zon, M.D. “Primechaniia” [“Notes”]. *Gumilev N.S. Stikhotvoreniia i poemy [Gumilev N.S. Poems]*, introd. by A.I. Pavlovskii, comp. by M.D. El'zon. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1988, pp. 537–604. (In Russ.)



*Оскар Уайльд  
проблемы поэзии  
и рецензии*

О. УАЙЛЬД В КУЛЬТУРЕ  
СОВЕТСКОЙ  
И ПОСТСОВЕТСКОЙ  
ЭПОХИ





## О. УАЙЛЬД В КРИТИЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ К. ЧУКОВСКОГО: ИСТОРИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ

© 2023 г. С.Н. Морозова, Е.В. Кузнецова

**Аннотация:** Статья посвящена анализу особенностей восприятия К.И. Чуковским творчества О. Уайльда. Отмечается, что отношение к английскому писателю корректировалось и эволюционировало у критика на протяжении всей его литературной деятельности и во многом было определено историческим и культурным контекстом. Эта тенденция прослеживается как в общем тоне критических работ писателя, посвященных Уайльду, а также в отдельных дневниковых записях и его эпистолярии. В ходе исследования было установлено, что ранняя рецепция Чуковским творчества Уайльда отличалась резкостью и неприятием поведенческой и творческой эксцентрики английского писателя, которая в 60-е гг. XX в. воспринималась писателем уже положительно как способ борьбы с пуританской моралью. Однако именно Чуковский на протяжении 1910-х гг. активно создавал образ «страдающего Уайльда», вошедший затем в состав русского уайльдовского мифа. Было определено, какой вклад в изменение отношения Чуковского к Уайльду внесли исследования иностранных авторов и письмо М. Горького с комментариями о написанном Чуковским предисловии к предполагаемому изданию собрания сочинений Уайльда.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, К.И. Чуковский, русско-английские литературные связи, межкультурная коммуникация, литературная критика, эстетизм, парадокс, пуританизм.

**Информация об авторе:** Светлана Николаевна Морозова — кандидат филологических наук, старший преподаватель, филиал Военной академии материально-технического обеспечения, Военный городок, д. 1, 440005 г. Пенза, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0686-5614>

E-mail: [s.morozova09@mail.ru](mailto:s.morozova09@mail.ru)

Екатерина Валентиновна Кузнецова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

E-mail: [katkuz1@mail.ru](mailto:katkuz1@mail.ru)

**Для цитирования:** Морозова С.Н., Кузнецова Е.В. О. Уайльд в критическом осмыслении К. Чуковского: история и эволюция // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

Отечественная традиция изучения творчества Оскара Уайльда (*Oscar Wilde*, 1854–1900) отмечается масштабностью и своими особенностями, которые определились после выхода в 2000 г. обширной библиографии

Ю.А. Рознатовской «Оскар Уайльд в России» [Рознатовская]. Эта книга и вступительная статья к ней дали полноценное представление о том, как шел процесс освоения творчества английского писателя русскими читателями, переводчиками, критиками, литературоведами и режиссерами, продемонстрировали насколько непростой была судьба «русского Уайльда».

По отношению к английскому писателю еще в эпоху русского модерна сформировалось два лагеря: не принимавшие его консерваторы и моралисты (А.А. Измайлов, Н.Я. Стечкин, Г.С. Петров и др.) и представители символисты, поставившие его в ряд своих предтеч и борцов за новое искусство (К. Бальмонт, В. Брюсов, Н. Минский, А. Белый, Эллис и др.). Однако к рубежу 1910-х гг. уже предпринимаются попытки более объективно взглянуть на роль Уайльда в мировой культуре и появляются относительно независимые от войны литературных течений исследования его судьбы и творчества [Айхенвальд, Венгерова, Ланггаард], что совпадает со временем реабилитации творчества писателя и на его родине.

Большую роль в формировании русского отношения к наследию английского писателя сыграли литературно-критические работы К.И. Чуковского, который не принадлежал ни к символистам, ни к консерваторам и старался судить о скандально известном авторе непредвзято, насколько это было возможно. В статьях Чуковского синтезированы различные формы рецепции творчества Уайльда (рецензия, биографический очерк, литературный портрет, стилистический анализ текста), демонстрирующие также разные степени личного притяжения и отталкивания критика от его *vis-à-vis* и способствовавшие, несмотря ни на что, освоению русской литературой его новой игровой поэтики и популяризации произведений английского денди.

Чуковский обращался к Уайльду на протяжении всей жизни, конструируя его обобщенный литературный образ и анализируя формы присутствия его личности в отечественном культурном пространстве. Особое внимание привлекает тот факт, что ранняя рецепция Чуковским творчества писателя отличалась от поздних оценок своей экспрессивностью, категоричностью суждений и ориентацией на фельетонную манеру письма, предполагающую хлесткие и достаточно резкие высказывания.

Критические работы Чуковского, посвященные Уайльду, так или иначе уже попадали в поле научного исследования [Павлова; Рознатовская; Лушникова], но целостный их анализ до сих пор не проведен. В статье И.Ю. Ерофеева «Оскар Уайльд в литературной критике К. Чуковского», предполагающей широкий охват заявленной темы, сделана попытка охарактеризовать процесс изменения отношения Чуковского к творчеству Уайльда на примере всех изданных критиком вариантов статьи (этюда) о нем. Однако стоит отметить, что исследователь, апеллируя к редакции статьи 1911 г., делает общие выводы, ошибочно цитируя во всех случаях статью, включенную в пятнадцатитомное собрание сочинений Чуковского, которая, как известно, была напечатана по значительно расширенной и переработанной редакции 1922 г., а также содержала существенные вставки, сделанные уже в самом конце 1950-х гг. Работа И.Ю. Ерофеева содержит выводы, верно отражающие тональность отношения Чуковского к Уайльду на протяжении 1910–1920-х гг.: «Критик старательно выявляет свойственную Уайльду склонность к позерству, которая, по мнению Чуковского, говорит о неискренности, несерьезности, об отсутствии глубины письма. <...> Знаменитую афористичность и парадоксальность Уайльда Чуковский трактует как механически вывернутую наизнанку банальность» [Ерофеев, с. 445]. Эти фразы характеризуют отрицательное отношение критика к художественной манере английского автора и к его парадоксам, в частности. Но эту оценку нельзя считать общей и превалирующей, так как позднее она была скорректирована. Также вызывает удивление достаточно спорное утверждение исследователя о сходстве мировосприятия Уайльда и Чуковского, основанное на поверхностном анализе единичных фактов и не подтвержденное какими-либо теоретическими пояснениями, позволяющими проводить подобные аналогии.

Таким образом, эволюция взглядов Чуковского на творчество Уайльда, происходившая на протяжении более полувека и отразившая не только становление самого литературного критика как исследователя, но и изменение эстетических критериев в русской культуре первой половины XX в., все еще не изучена в должной мере.

Приобщение молодого русского литератора и журналиста к художественному миру автора «Портрета Дориана Грея» началось в 1903 г. в Лондоне, куда он был командирован в качестве корреспондента газеты «Одесские новости». Отличное знание английского языка давало Чуковскому возможность читать произведения Уайльда в подлиннике, не дожидаясь выхода переводов на русский язык. В статье «Английские клерки и “Лакомый кусочек”» (впервые напечатана в № 6065 «Одесских новостей» от 26 августа 1903 г.) критик положительно отзывался об Уайльде и осуждал клерков, представителей среднего английского класса, которые «задавили ясный талант Оскара Уайльда своими лицемерными хулами» [Чуковский, 2013, т. 11, с. 442]. Другая небольшая работа Чуковского об Уайльде в виде рецензии под названием

«Оскар Уайльд и его пьеса» увидела свет в № 6299 «Одесских новостей» от 6 мая 1904 г. Писатель анализирует светскую комедию «Как важно быть серьезным», называя ее «удивительно хорошей» [Чуковский, 2013, т. 11, с. 488].

Обращение Чуковского к творчеству Уайльда не было продиктовано только его служебной командировкой. Первое десятилетие XX в. по праву можно считать расцветом популярности творчества английского писателя в России, превосходившей даже его популярность на родине. О нем пишут в ведущих отечественных журналах — «Весах», «Вестнике Европы», «Русской мысли», «Современном мире». Его произведения издаются, а также ставятся на театральной сцене, молодежь подражает его костюму, а фразы из его произведений, даже не в лучших переводах, расходятся на цитаты.

В 1911 г. в № 49 литературно-критического альманаха «Нива» была опубликована работа Чуковского под названием «Оскар Уайльд. Этюд», предлагающая уже целостный взгляд на его художественное наследие. Основой для этой публикации послужили материалы лондонских корреспонденций и лекций, прочитанных Чуковским по приезду из Лондона (об одной из этих лекций — «Религия красоты и страдания» — известно благодаря статье Л.Н. Войтоловского «Лекция К.И. Чуковского» в «Киевской мысли» от 11 апреля 1912 г.) [Войтоловский, с. 3]. Также можно предположить, что Чуковский обращался к материалам ранее опубликованных в России критико-биографических очерков об Уайльде, составленных К. Гагеманом (его очерк предварял в 1905 г. первый том восьмитомного издание собрания сочинений Уайльда, выпущенного в 1905–1909 гг. В.М. Саблиным), Г. Ланггаардом (1908 г., пер. с нем. М. Кадиша) и Гедвигой Лахман (пер. с нем. ее работы подготовила в 1909 г. Н. Хмельницкая) [Лахман; Ланггаард; Гагеман]. Основное содержание статьи Чуковского в «Ниве» с дополнениями и изменениями легло в основу всех дальнейших его публикаций об Уайльде.

В данном эссе создается противоречивый образ Уайльда: эстета, циника, денди, холеного аристократа, «Шехеразады светских салонов» [Чуковский, 1911, с. 910], язвительного остролиста и — страдальца, мученика, чья кара намного превзошла его прегрешения и сполна их искупила. Характеризуя ораторский талант Уайльда, который высоко оценивали современники английского писателя, Чуковский указывает, как это качество повлияло на его художественную манеру: «Пьесы Оскара Уайльда обаятельны больше всего потому, что в них под разными именами фигурирует сам Уайльд. В каждой из этих пьес два или три персонажа — такие же гении беседы, гении разговора, каким был и сам их создатель» [Чуковский, 1911, с. 911]. А позерство писателя, желание удивить, раздражить читателей ниспровержением общеизвестных и таких привычных каждому обывателю истин, по мысли Чуковского, обусловлено старанием скрыть от посторонних глаз свое внутреннее состояние: «Манерность, рисовка, поза, неискренность и, главное, задор, вызывающий тон, желание всех раздражить, озадачить — вот что чудилось

многим чуть не в каждом его произведении» [Чуковский, 1911, с. 911]. Именно стремлением удивить Чуковский объясняет такое многообразие парадоксов в произведениях Уайльда, использование которых стало для него потребностью души, ширмой, за которой писатель прятал самое сокровенное: «... там, под этой личиной, скрывается чистейшая душа, наивно, светло и нежно любящая людей и добро: изо всех щелей его упорного эстетства так и пробираются наружу сострадание, жалость, нежность» [Чуковский, 1911, с. 912].

Многоликая сущность творческого выражения Уайльда, завуалированная бравадой и сотрясанием нравственных устоев, во многом объясняет противоречивое восприятие его произведений в России, о чем мы упоминали выше. Чуковский пытается убедить читателя, что важными для уяснения общей направленности нравственных исканий Уайльда являются не те парадоксы, с которыми он так смело выступал на страницах своих книг, а противоречие, скрытое в глубинной основе его творчества — неразрывность *страдания и удовольствия*: «Наконец-то этому страдальцу-эстету открылась вся *эстетика страдания*, и он вспомнил, что и прежде — “в ярме *наслаждения*” — он чувствовал то же самое... <...> Благовеститель религии *счастья*, — он утвердил в нашей жизни *трагедию*. Безумный “вакхически-бешеный *дух наслаждений и нег*”, — он воспел, как никто, *страдание*» (курсив наш. — С.М., Е.К.) [Чуковский, 1911, с. 913–914].

Уайльда как певца страдания и трагическую личность, а не только как гедониста и аморалиста, одним из первых в русском культурном поле представил К. Бальмонт в своих публичных лекциях и докладах о нем, прочитанных 1903–1908 гг. и переработанных затем в статью «Об Уайльде». Первая публикация статьи состоялась в журнале «Золотое руно», 1906 г., № 2. С. 91–94, а в 1908 г. статья была переиздана в авторском сборнике критики «Белые зарницы». Бальмонт рисует романтический образ Уайльда-художника, «влюбленного в наслаждение и угасшего в скорби» [Бальмонт, с. 135], и создает основу мифа об Уайльде-мученике, отверженном своей страной гении и изгнаннике [Сушко].

А в 1909 г. вышла небольшая брошюра Н.Я. Абрамовича под говорящим заглавием «Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский» [Абрамович], продолжившая создавать образ скорбящего эстета, и продолжившая трактовать идеологемы «страдающая Красота» и «красота Страдания». Отметим, что почти так же («Религия красоты и страдания») называлась одна из лекций Чуковского, прочитанная в начале 1910-х гг. Очевидно, что критик подхватывает и развивает столь привлекательный для русского интеллигентного читателя образ «страдающего гения», который прекрасно продолжал традицию восприятия Лермонтова и Достоевского.

В 1912 г. переработанная статья из «Нивы» вошла в первый том собрания сочинений Уайльда (в четырех томах) под редакцией Чуковского в качестве предисловия [Чуковский, 1912]. Замечание, сделанное им в письме М.Б. Чу-



ковской (условно датируется февралем 1912 г.), позволяет судить о степени влияния творчества английского писателя на общее мировосприятие и формирование писательского таланта Чуковского: «Я нисколько не жалею, что взялся за Уайльда: мне нужно было, для моего образования, пройти сквозь этого писателя; я многому у него научился, а его стиль, его парадоксы, его блестящая манера, надеюсь, окажут на меня новое влияние. Последние два года я так искал этого обновления» (курсив — К.Ч.) [Чуковский, 2013, т. 14, с. 283]. Период положительной оценки «блестящей манеры» английского писателя совпадает у Чуковского с периодом интереса к зарождающемуся русскому футуризму, также сделавшему акцент на форме литературных произведений и игре слов.

Можно предположить, что сначала критик, воспитанный на русской классической литературе, проявляет осторожность и не решается в 1911 г. в первой версии своего эссе дать резкую отповедь популярному писателю или же сам не может определиться, что же все же перевешивает: его читательское удовольствие от блестящей словесной игры или раздражение от «пустоты» и «безыдейности» произведений Уайльда, столь очевидных на фоне «вечных вопросов» русской классики. По мнению Ю.А. Рознатовской: «Эстетство Уайльда с самого начала отталкивало молодого Чуковского, тосковавшего, как явствует из его обзоров литературной жизни России, по героизму и гражданственности в литературе, по острой социальной проблематике. Но жизнь и творчество Уайльда давали благодатный материал для “литературного портрета без прикрас” — так определял Чуковский свой жанр» [Рознатовская, с. 23]. И этот жанр критик действительно всю жизнь оттачивает на примере нелегкой судьбы английского эстета.

Колебания Чуковского относительно отношения к парадоксальному стилю писателя не мешали ему самому пытаться его освоить, чтобы писать хлестко и остроумно свои собственные статьи, а также упражняться в попытках передать словесные каламбуры Уайльда на русском языке. В издании собрания сочинений Уайльда от 1912 г. Чуковский публикует свой перевод «Заветов молодому поколению», составленный из тридцати пяти избранных афоризмов Уайльда. А вот в более поздних и значительно расширенных версиях его «литературного портрета» нападки на парадоксы Уайльда звучат отчетливее. Именно они вызвали наибольшее сопротивление критика и больше при жизни Чуковского «Заветы молодому поколению» в его переводе не публиковались<sup>1</sup>.

В 1914 г. переработанная статья об Уайльде была включена в авторскую книгу Чуковского «Лица и маски». Большая смелость критика и перемены

---

<sup>1</sup> Читатели смогли снова оценить переводы уайльдовских афоризмов, сделанные Чуковским, после их публикации в двухтомном собрании сочинений Уайльда, подготовленном Н. Пальцевой в 1993 г. [Уайльд, 1993].

в его отношении наиболее заметны в частях, касающихся оценки уайльдовских «общих мест наоборот», разоблачение которых происходит в главе «Навыворот». По мнению критика, английский писатель настолько проникся своим публичным образом, что «не только свои страсти, свои чувства, но и мысли, драгоценнейшие свои убеждения, фатально выливал он в парадоксы» [Чуковский, 1914, с. 26]. Уайльда так сильно захватила собственная игра слов, что он уже не замечал, «какие вещи и мудрые помыслы доведены <...> до нарочитого абсурда. Абсурд — его [О. Уайльда] высшая мудрость, и он не принял бы истины, если б она не притворилась софизмом» [Чуковский, 1914, с. 26]. Таким образом, в укор писателю ставится пренебрежение смысловым содержанием ради показного блеска остроумия. Чуковский уже не оправдывает эксцентричность Уайльда, а считает ее единственным проявлением его «истинной сущности»: «... он и в самом деле был эстетом; несмотря на эти его вульгарные выступления в дешевой роли “апостола красоты”, он и в самом деле был ее апостолом» [Чуковский, 1914, с. 30].

Изменилась у Чуковского и интерпретация темы страдания в творчестве Уайльда, которую критик выделил ранее в своей статье 1911 г.: «В этих ритмических фразах, конечно, не судорога сострадания, не вопль нежности и любви, а все такое же вышивание шелками и бисером, такое же равнодушное, прекрасное рукоделие — великого декоративного мастера» [Чуковский, 1914, с. 49]. Теперь собственное страдание Уайльда и его сострадание к другим, наиболее отчетливо проявленное, по мнению критика, в его сказках и тюремной исповеди, кажутся Чуковскому наигранными, фальшивыми. И даже “*De Profundis*”, в которой многие (например, Бальмонт) видели смирение и перерождение английского писателя, в представлении критика не что иное, как «смирennemудрое страдальчество — такая же поза, как и все остальное» [Чуковский, 1914, с. 52]. В целом тон статьи отличается общим неприятием творческой манеры Уайльда.

В феврале 1916 г. Чуковский снова побывал в Англии и встретился в Лондоне с Р. Россом, ближайшим другом и душеприказчиком Уайльда. Росс был рад популярности его покойного друга в России и одобрительно отозвался о литературном этюде Чуковского (написанном, по словам самого критика, на непонятном для него языке). Он сделал автору ценный подарок — автограф странички «Баллады Редингской тюрьмы», «чтобы в России, где так любят Оскара Уайльда, сохранялась в память о нем эта рукопись» [Чуковский, 1922, с. 6]. В данном эпизоде наиболее примечательно то, что не читавший сам этюд об Уайльде Росс приветствовал сам факт появления в России объемной публикации о его покойном друге и одарил автора этой публикации, не подозревая каким строгим судьей последний является.

В 1922 г. статья 1914 г. в значительно дополненном и расширенном виде была опубликована отдельной книгой в петроградском издательстве «Радуга» с посвящением памяти Росса, скончавшегося в 1918 г. О том, с каким

трудом Чуковский добивался издания этой книги свидетельствуют записи в его дневнике: «Очень неудачный день. С утра я пошел по делам: к Беленсону по поводу книги Репина, — не застал. В типографию на Моховую по поводу своей книги об Уайльде, — набрана, но так как издатель Наппельбаум не платит денег, то книга отложена» [Чуковский, 2013, т. 12, с. 26] (от 26 марта 1922 г.); «Лившиц тоже отказался издать моего Уайльда, в последнюю минуту, после того как мы договорились обо всем» [Чуковский, 2013, т. 12, с. 38] (от 10 апреля 1922 г.). Эти трудности были обусловлены, видимо, тем, что фигура Уайльда уже теряла актуальность в глазах новой советской аудитории, и издатели закономерно опасались провального издания и финансовых издержек. Однако отметим выход еще одной брошюры об Уайльде примерно в эти же годы, точнее в 1923 г., что свидетельствует о сохранении интереса к его фигуре в начале 1920-х гг. Это книга революционера, философа и литературоведа Любови Исааковны Аксельрод «Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда» [Аксельрод].

Брошюра Чуковского 1922 г. сохраняет критический настрой по отношению к парадоксальной стилистике и личности Уайльда (искусственный, боящийся смерти, чрезмерно женственный, изнеженный, любящий позерство и т. д.), характерный для редакции 1914 г., но при этом воздаст должное его уже поистине мировой славе и признанию. Русский критик снова обращает внимание на механистичность уайльдовских изречений, сочиненных в угоду вкусам салонной публики. В интерпретации Чуковского в творчестве Уайльда сложилась неестественная ситуация, когда не сам автор создавал парадоксы, а они формировали его мысли и стиль поведения. По мнению русского критика, он не только усвоил, но и довел до совершенства основы салонного мышления, «этой блестящей, но бесплодной игры ума, где остроумие дороже мудрости, и яркость ценнее глубины, где главная цель блеснуть, поразить, “произвести впечатление”, где тихие, заветные мысли были бы совершенно некстати» [Чуковский, 1922, с. 32]. Подобное ощущение возникает у Чуковского потому, что за абсурдными утверждениями и ставящими в тупик алогизмами видны прописные, банальные истины. Например, утверждение из эссе «Истина о маках» «Правда в искусстве — это Правда, противоположность которой тоже истинна» [Уайльд, с. 344] означает по сути: ложь в искусстве — это правда.

В уайльдовских «равнодушно сфабрикованных» фразах Чуковский видит «кокетство ума» [Чуковский, 1922, с. 34], лишенное лиризма и искренности. Намереваясь шокировать публику и получить ее признание, Уайльд умалаял свой писательский талант, растрачивал его на словесные упражнения. Поддержка Уайльда и принятие его произведений английским высшим обществом (до момента скандального суда) объяснялась, по мнению критика, безобидным характером его идей, которые «при всем своем кажущемся бунтарстве, <...> в сущности, вполне безопасны и, выворачивая наизнанку весь мир, оставляли все, как было» [Чуковский, 1922, с. 34].

В этой редакции появляется «Послесловие», в котором критик размышляет о том, почему вообще английскому писателю удалось снискать в России столь громкую славу. Объяснение этого видится ему в слабом знакомстве нашей читающей публики с английской литературой и эстетической мыслью, благодаря которому Уайльд воспринимался как единственный и неповторимый провозвестник культа Красоты и Искусства, а на самом деле он был «блестящим эпигоном» английского духовного Ренессанса конца XIX в. Для самих англичан он был не зачинателем нового стиля, а завершителем старого [Чуковский, 1922, с. 77]. Пытаясь оглянуться назад и оценить ушедший в прошлое Серебряный век, Чуковский пишет: «В Россию Оскара Уайльда принесла та самая волна символизма, которая около четверти века назад хлынула к нам из Европы, неся на своем хребте и Э. По, и Ибсена, и Метерлинка, и Бодлера, и Д'Аннунцио, и Пшибышевского» [Чуковский, 1922, с. 77].

Работа русского критика по изучению художественного наследия Уайльда не закончилась изданием вышеупомянутой брошюры. Несмотря на определенный антагонизм, он продолжил знакомство с творчеством английского писателя, чему во многом способствовали вновь появляющиеся сведения и факты об Уайльде, получаемые им из исследовательских работ иностранных авторов. 6 апреля 1928 г. Чуковский в письме Л.П. Гроссману раскрыл свои планы в отношении опубликованной им в 1912 г. статьи об Уайльде: «Frank Harris мой личный знакомый. Его “Life of Oscar Wilde” у меня есть. И вот что мне по поводу этой книги приходит в голову. Я возьму свою старую статью об O. Wilde, переделаю ее на основании Harris'a и француза Henry D. Davey “Oscar Wilde. La Tragedie finale”, и выйдет из нее предисловие для Избранных произведений Уайльда в Гизе» [Чуковский, 2013, т. 15, с. 137]. Об исследовании Ф. Харриса Чуковский упоминал и ранее, 24 июля 1925 г., в своем дневнике: «Вечером приехала Лида и привезла мне книги, о которых я не смел и мечтать: James Joyce “Ulysses”, Frank Harris “Oscar Wilde” и проч. <...> Читал запоем Harris'a о Wil'de'e» [Чуковский, 2013, т. 12, с. 238].

Думается, что желание Чуковского переработать свое эссе не является только результатом знакомства с книгой Ф. Харриса. Поводом для изменения его взглядов на творчество Уайльда могло стать и письмо Максима Горького (условно датируется 1918–1920 гг.). Горький в нем выразил свое отношение к вступительной статье Чуковского об Уайльде для планируемого к изданию во «Всемирной литературе» собранию сочинений английского писателя. Писатель назвал отношение Чуковского к Уайльду субъективным и призвал более вдумчиво отнестись к его стилю, осмыслить значение парадоксов в борьбе с английским пуританизмом. Прочитированные Чуковским утверждения Горького о том, что «английское лицемерие наилучше организованное лицемерие» и что «парадокс в области морали очень законное оружие борьбы против пуританизма» [Горький, с. 399], стали достаточно расхожими в советском литературоведении в силу сложившегося на тот момент отно-

шения к английской литературе Викторианской эпохи, в которой превалирующей была тема возвышения среднего класса, ориентирующегося в своем жизненном укладе на догматы пуританизма. На лицемерие и показное благополучие такой жизни и ссылается Горький, считая творчество Оскара Уайльда и Бернарда Шоу с их парадоксами закономерным проявлением борьбы с английским ханжеством. В этом же письме Горький предлагает обозначить преемственность литературных традиций, которая прослеживается в творчестве предшествующего Уайльду английского писателя-сатирика Эдварда Дженкинса, который в своих рассказах обличал двуличие соотечественников и лицемерную филантропию религиозных общин.

Чуковский прокомментировал рецензию Горького в одноименной статье, опубликованной в «Сборнике статей и воспоминаний о М. Горьком» под редакцией И. Груздева в 1928 г., выразил ему благодарность за корректность в указании стилистических ошибок и погрешностей, но был не согласен с некоторыми замечаниями в отношении содержательной стороны своей статьи: «Я не во всем был согласен с его отзывом об Оскаре Уайльде. При встрече я не без робости заявил ему о своем несогласии. Едва ли мне удалось убедить его, но он предоставил мне полную свободу суждений» [Чуковский, 2012, т. 5, с. 49].

Следует отметить, что не только авторитет Горького-писателя, но и коренные изменения социально-политической и культурно-идеологической жизни в России (установление власти большевиков) повлияли на то, что к концу 1920-х гг. насущной необходимостью стало представлять Уайльда, обвиненного в свое время в аморальном поведении, как борца с английской буржуазной моралью, а иначе он бы никогда не получил места в круге чтения советского человека. А именно за то, чтобы английский эстет был знаком не только дореволюционной интеллигенции, но и новой, советской, Чуковский и предпринял борьбу. Несмотря на все свои прошлые выпады, со временем он признал несомненные заслуги англо-ирландского писателя и его вклад в развитие мировой литературы. Вполне вероятно, что и Горький понимал «дух времени» и просто подсказал в своем письме Чуковскому простой выход из сложившегося противоречия и несоответствия великосветско-эстетского творчества Уайльда требованиям нарождающейся социалистической литературы. И этот выход действительно позволил впоследствии донести Уайльда до советского читателя.

Усомниться в искренности веры самого Горького в те советы, что он дает Чуковскому, заставляет иронический оттенок, который возникает в его романе «Жизнь Клима Самгина» (1925–1936) при рассуждении на ту же самую тему. Студент-денди, описываемый с явной антипатией, пускается в ресторане в заумное теоретизирование, поразительно перекликающиеся с пафосом горьковского письма: «Парадокс — это, брат, протест против общепринятой пошлости <...>. Парадокс надо понимать не как искажение, но как отраже-

ние» [Горький, 1975, с. 226]. Парадокс снова трактуется как орудие борьбы с обывательской пошлостью, но авторское отношение к подобной софистике скорее отрицательное.

Стоит отметить, что после дневниковых записей от 1925 г. в эпистолярной и мемуарной прозе Чуковского не встречается упоминаний об Уайльде. Затяжной процесс написания давно планируемой новой статьи о нем объясняется неприятием его творчества в послереволюционной России<sup>2</sup>. На протяжении нескольких десятилетий Уайльд считался социально чуждым советской действительности элементом и надолго выпал из рядов популярных авторов. Только с наступлением хрущевской оттепели стал возможен возврат к публикации его произведений. Негласная реабилитация английского писателя и возвращение его творчества в русское культурное поле и в критическую деятельность Чуковского произошли в конце 1950–1960-е гг. XX в.

Насколько все вышеперечисленные факты повлияли на интерпретацию Чуковским личности Уайльда и восприятие его художественной манеры, можно судить по статье «Оскар Уайльд», опубликованной в 1960 г. в авторском сборнике писателя «Люди и книги» и позже вошедшей в 1966 г. в третий том прижизненного собрания сочинений Чуковского в шести томах. Составленный им двухтомник избранных произведений Уайльда увидел свет также в 1960 г., однако он вышел с предисловием литературоведа А.А. Аникста, автора «Истории английской литературы» 1956 г. [Аникст]. Вступительная статья А.А. Аникста, хотя и была написана в духе вульгарного социологизма, содержала авторитетную для общественного мнения положительную характеристику творчества Уайльда. Данный двухтомник представил весьма ограниченный перечень произведений английского писателя (роман «Портрет Дориана Грея», рассказ «Кентервильское привидение», девять сказок и четыре пьесы), но пользовался у читателей большим спросом и был повторно издан уже в 1961 г.

Незадолго перед этим событием Чуковский активно занимается доработкой первоначального варианта эссе об Уайльде, о чем свидетельствуют упоминания в дневнике и письмах писателя. Так, в письме Т.М. Литвиновой от 26 ноября 1956 г. он пишет: «Сегодня у меня был трудный день: я решил закончить надоевшую мне статью о Луначарском и сдвинуть с мертвой точки статьи об Оскаре Уайльде» [Чуковский, 2013, т. 15, с. 431]. В дневниковых записях 1957 и 1957 гг. читаем: «Взялся за Уайльда. Мне выдали в “Иностранной библиотеке” — 4 книги о нем. И я залпом читаю все четыре» [Чуковский, 2013, т. 13, с. 228] (от 20 января 1957 г.); «Общее состояние депрессии, семейные проблемы: Я вяло — еле-еле работаю над Уайльдом»

---

<sup>2</sup> Подробнее о восприятии Уайльда в советской России 1920–1930-е гг. см. статью Я.Д. Чечнёва «Фигура О. Уайльда в советском культурном сознании 1920–1930-х гг.» в составе данного сборника.

[Чуковский, 2013, т. 13, с. 230] (от 7 марта 1957 г.); «У меня незаконченный Оскар Уайльд» [Чуковский, 2013, т. 13, с. 245] (от 30 ноября 1957 г.); «Начал об Оскаре Уайльде и бросил» [Чуковский, 2013, т. 13, с. 249] (от 2 января 1958 г.); «...общее недовольство своей работой. Кончил новую статью об Оскаре Уайльде, тоже дряблую, стариковскую» [Чуковский, 2013, т. 13, с. 270] (от 3 декабря 1958 г.). По последней записи можно сделать вывод о том, что Чуковский остался недоволен результатом проделанной работы. Думается, что такое отношение к статье сложилось на фоне общего подавленного состояния писателя, обусловленного, в том числе, личными обстоятельствами (преклонный возраст критика, семейные неурядицы), но, возможно, подсознательно критик был недоволен своими суждениями о писателе, исходящими из притянутой социологии и теории классовой борьбы.

Статья 1960 г., вошедшая в книгу «Люди и книги», существенно отличается от редакции 1914 г., опубликованной в книге «Лица и маски», своей риторикой. Чуковский уже не допускает резких высказываний в адрес Уайльда и дополняет свои суждения новыми размышлениями, подтвержденными конкретными фактами, взятыми из книг биографов английского писателя, процитированных в самой статье.

Во вступление к своему этюду Чуковский включает новую информацию о некоторых деталях биографии писателя, которые должны были исключить связь Уайльда с аристократией хотя бы по праву рождения, так как отец его «не мог считать себя аристократом. Он пробился в люди из аптекарей и сделал себе карьеру горбом» [Чуковский, 1960, с. 625]. Критику важно было показать, что эстетское мировосприятие писателя имело приобретенный, а не наследственный характер. Поэтому он более подробно рассказал о детстве Уайльда, проведенном в салоне матери, хотя и оказавшем пагубное влияние на неокрепшее детское мышление своей искусственной атмосферой, но сформировавшем уайльдовский неподражаемый стиль речи, его блистательный ораторский талант. Подтверждением искусности Уайльда в этом жанре служат приведенные Чуковским воспоминания биографов, литературоведов и современников писателя: журналиста Ф. Харриса, писателя Ж.Ж. Рено, близкого друга Р. Шерарда, биографа Х. Пирсона, поэта У.С. Бланта. О книге Ф. Харриса<sup>3</sup> Чуковский с восхищением писал еще в 1925 г., предполагая сведениями, почерпнутыми в ней, обосновать сдвиг в сторону большего принятия манеры Уайльда и смягчение своих негативных оценок.

Не менее последовательно и обстоятельно Чуковский, вопреки сложившемуся мнению многих современников о подражательности творчества английского писателя, доказывает оригинальность его стиля, лишенного влияния предыдущего поколения эстетов во главе с У. Моррисом. Теперь Уайльд предстает как писатель, «остающийся вполне самобытным даже в самых

<sup>3</sup> Harris F. *Oscar Wilde. His Life and Confessions*. New York, 1916. 612 с.

явных своих подражаниях, накладывающий даже на них печать своей выразительной личности» [Чуковский, 1960, с. 625]. Отметим, что в этом пункте Чуковский противоречит и собственным суждениям об эпигонстве Уайльда, высказанным в брошюре 1922 г. На протяжении всей своей обновленной статьи он убеждает читателей, что под внешними слоями напускного пафоса, желания шокировать и удивить скрывается не только талантливый человек, но и создатель «больших поэтических ценностей» [Чуковский, 1960, с. 632]. Такая оценка Чуковским творчества Уайльда не была характерна для первых вариантов статьи (1912, 1914, 1922), скорее, наоборот, он видел незрелость и позерство в поведении и художественной манере писателя, денди и завсегда-тая великосветских салонов.

По сравнению с редакциями 1914 и 1922 гг., содержащими довольно резкие критические замечания о механичности построения афоризмов и их использования в произведениях английского писателя, в которых «он только позировал, только играл словами, будто и здесь его мысли, акробаты и клоуны, пляшут-кувыркаются на туго натянутой проволоке» [Чуковский, 2012, т. 3, с. 392], последний вариант статьи содержит более взвешенные суждения и лояльные оценки знаменитых уайльдовских острот.

Но так как ранние версии этюда Чуковского «Оскар Уайльд» продолжали быть доступны читателям, то критику необходимо было как-то навести мосты и аргументировать перемены в своих взглядах. Поэтому в части V статьи 1960 г. Чуковский комментирует свою прежнюю позицию, практически отрекаясь от нее: *«Когда я впервые знакомился с творчеством О. Уайльда, мне казалось, что фабрикация таких изречений есть, в сущности, нетрудное дело»; «Здесь виделся мне очень ловкий, но примитивный и, главное, механический прием остроумия, за которым не чувствуется ни праведного гнева, ни жалости, ни страстной любви, а лишь одно праздное кокетство ума»; «Так мне казалось прежде, и, конечно, я был не прав»* (курсив наш — С.М., Е.К.) [Чуковский, 1960, с. 639, с. 641]. Имея в виду собственные перемены во взглядах, критик советует и другим исследователям более внимательно отнестись к стилю Уайльда: «Было в нем очень много другого, и мне кажется, исследователь поступил бы весьма опрометчиво, если бы стал безапелляционно, с гулом осуждать все эти парадоксы Оскара Уайльда и видеть в них одно лишь трюкачество» [Чуковский, 1960, с. 641]. Также, восстанавливая авторитет Уайльда в глазах русского читателя, Чуковский подчеркивает, что парадокс — прием вполне традиционный, и для большей убедительности апеллирует к парадоксам в творчестве отечественных писателей, хотя и с оговоркой, что такое явление считается скорее исключением в произведениях Н.А. Некрасова и Н.К. Михайловского и несвойственно русской литературе.

Акцентируя внимание на том, что творчество Уайльда всегда осмыслялось русской интеллигенцией с социальных позиций и прочитывалось сквозь призму актуальной на тот момент политической ситуации, Чуковский



цитирует в 1960 г. то самое письмо М. Горького, написанное сорок лет назад, почти сразу после революции. Он подкрепляет свое мнение о том, что Уайльд «уже давно наш русский, родной писатель», авторитетом первого советского классика. Здесь же Чуковский отмечает, что именно слова великого пролетарского писателя о возможной борьбе Уайльда хотя бы с помощью парадоксов с пуританизмом стали стимулом для пересмотра его собственного отношения к творчеству английского эстета: «Мало-помалу мне стала понятна та положительная, прогрессивная роль парадоксов Оскара Уайльда, о которой говорилось в письме <Горького>» [Чуковский, 1960, с. 642].

Стремясь издать произведения Уайльда, Чуковский не просто сослался на Горького, но и попытался охарактеризовать эпоху конца XIX в., протест против которой выразился у английского писателя в гиперболизированной творческой эксцентрике. По мнению русского критика, борьба Уайльда с окружающими его обстоятельствами была более всего направлена на обличение порядков и морали крупнейшей буржуазии страны, так ярко выписанной в «Саге о Форсайтах» Дж. Голсуорси. В первых вариантах статьи об Уайльде Чуковский не проводил таких аналогий и не связывал напрямую литературную деятельность Уайльда с экономической и политической жизнью Великобритании конца XIX в.

В этой же части статьи, опять же по совету Горького («Моя просьба: прибавьте к статье одну, две главы об английском пуританизме и попытках борьбы с ним! Весьма прошу Вас об этом, считая сие необходимым (свяжите Уайльда с Шоу и предшествовавшими им вроде Дженкинса и др.)») [Горький, 1955, с. 399, с. 340]), Чуковский указал на связь Б. Шоу и О. Уайльда. Так как знаменитый драматург Шоу уже был в это время признанным в Советском Союзе классиком, то важно было подчеркнуть влияние его социалистических взглядов на мировоззрение Уайльда, в результате которого в 1891 г. была написана статья «Душа человека при социализме» на несвойственную для Уайльда тему. Указание на социалистическую направленность каких-либо элементов творчества Уайльда ранее уже обозначалось в русской рецепции<sup>4</sup>, однако превалирующим все же было его амплуа эстета. Чтобы не быть голословным и подчеркнуть, что его точка зрения не является исключением, Чуковский также приводит мнение литературоведов И.Г. Неупкоевой, отметившей революционную направленность «социалистической» статьи Уайльда, в которой автор признает, что «бедняки не должны мириться с ужасающими условиями своего существования» [Чуковский, 1960, с. 646], и Е.В. Корниловой, также указавшей на социальную проблематику этой работы писателя, в которой «он взволнованно и гневно пишет о нищете ан-

---

<sup>4</sup> См. статью Е.А. Марковой «Русские корни социальной философии О. Уайльда и ее восприятие в России начала XX в.» в данном сборнике.

глийского народа» [Чуковский, 1960, с. 647]. Заметим, что оба исследования были опубликованы в 1958 г., во время реабилитации творчества Уайльда в России после долгих лет забвения, в первом случае в виде статьи в «Истории русской литературы», во втором — как предисловие к роману «Портрет Дориана Грея». Однако примечателен тот факт, что в двухтомник 1960 г. эссе «Душа человека при социализме» не вошло. Это может быть обусловлено тем, что Уайльд ожидает от социализма наивысшего развития индивидуализма в каждом человеке, а это не вписывалось в идеологию СССР, повсеместно пропагандировавшую коллективизм.

В статье 1960 г. Чуковский трактует эстетизм Уайльда уже не как «праздное кокетство ума», а как способ, с помощью которого поэт стремился «расшатать одну из важнейших основ форсайтской идеологии» [Чуковский, 1960, с. 647]. Чтобы показать, что английское общество осознавало неприглядную сущность сформировавшихся общественных отношений, Чуковский указывает на закономерный характер протеста просвещенных людей того времени (О. Суинберн, Д.Г. Россети, Дж. Рёскин, У. Моррис) против догматов Викторианской эпохи, влияющих на разные сферы жизни, чьи идеи и продолжил в своем творчестве английский писатель. Всех их сблизил «бунт против монотонной, бескрасочной, бесчеловечной действительности, задавившей красоту и поэзию своим пошлым и корыстным торгашеством» [Чуковский, 1960, с. 642].

Продолжая развивать идею социальной направленности творчества Уайльда, обусловленную в том числе и фактами биографии поэта, Чуковский критикует биографа Х. Пирсона за нивелирование прогрессивной роли эстетических воззрений английского поэта в деле борьбы с засильем буржуазных отношений в определенный период английской истории. Думается, что такой подход к восприятию творчества Уайльда был во многом продиктован влиянием идей вульгарного социологизма, хотя и несколько утратившего к концу 50-х гг. XX в. свои позиции, но имевшему место при объяснении литературных явлений отечественными критиками и литературоведами до конца 1980-х гг.

Неизменным в восприятии Чуковским творчества Уайльда осталось признание его несомненного таланта, проявленного в произведениях, которые будет волновать читателей в любую историческую эпоху: «В то время, как Джон Рескин, Уолтер Пейтер, Джон Эддингтон Саймондс и другие вдохновители, учителя и собраты давно ушли в историю <...> имя Уайльда стало одним из популярнейших литературных имен <...> было в нем что-то такое, что привлекало и привлекает к нему массу людей» [Чуковский, 1960, с. 660].

Возвращается Чуковский и к другому лейтмотиву его дореволюционных выступлений об Уайльде, связанному с культом страдания и образом «Уайльда-мученика». Именно высшей Красоте и смыслу страдания, преподнесенным Уайльдом людям, посвящена заключительная часть последней

версии «литературного портрета», нарисованного Чуковским. Если в редакциях 1914 и 1922 гг. «смирennemудрое страдание» Уайльда воспринималось как очередная поза, новая роль неисправимого актера, а не подлинное духовное перерождение, то теперь акценты меняются, и Чуковский смотрит на христианскую проповедь страдания в поздних произведениях писателя, как на искреннее движение его души.

Таким образом, статьи Чуковского об Уайльде демонстрируют не только постижение художественного мира английского писателя, но и процесс построения образа «русского Уайльда», своего для каждой эпохи, и перекидывают мост от Уайльда-декадента к «советскому» Уайльду. Анализ идейно-эстетических позиций критика на протяжении почти всей его жизни позволил разделить все редакции его работы на три группы: первая серьезная публикация в «Ниве» в 1911 г., содержащая противоречивую, но в целом доброжелательную оценку творчества английского эстета; усиление критической направленности в редакциях 1914–1922 гг.; доминирование панегирических и комплиментарных высказываний в редакциях конца 1950–1960-х гг. Если в первых рецензиях и статьях создается двойственный образ блестящего остроумца и отвергнутого гения, то публикации 1914 и 1922 гг. отличаются стремлением к разоблачению кумира (актер и позер), а поздние статьи можно расценить как воздаяние по заслугам (мастер мировой литературы).

В первые десятилетия XX в. Чуковский критиковал эстетические воззрения Уайльда, считая художественный стиль его произведений откровенной буффонадой, которая, однако, была искуплена личными человеческими страданиями, судебным процессом, тюремным заточением и ранней смертью, а позднее скорректировал свое отношение к английскому писателю, дав его творчеству в целом положительную оценку. В переработанной в конце 1950-х гг. для сборника «Люди и книги» статье «Оскар Уайльд» восприятие его наследия Чуковским стало, с одной стороны, более взвешенным и продуманным, а с другой, неизбежно подверглось влиянию штампов советского литературоведения.

Были ли такие изменения по отношению к такой неоднозначной литературной фигуре, как Уайльд, следствием писательской зрелости Чуковского или они стали результатом «критики» Горького, или же диктовались общественной обстановкой, позволившей (при определенных смысловых манипуляциях) вернуть имя Уайльда на литературную арену России середины XX в., — сказать трудно. Возможно, что все вышеперечисленное имело значение. Но можно констатировать, что критические размышления Чуковского позволили осмыслить важные константы уайльдовского парадоксального стиля и способствовали популяризации его произведений среди русской аудитории нескольких поколений.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Абрамович Н.Я.* Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский. СПб.: Посев, 1909. 46 с.
2. *Бальмонт К.Д.* Об Уайльде // Белые зарницы. СПб.: Изд-е М.В. Пирожкова, 1908. С. 135–142.
3. *Войтоловский В.Л.* Лекция К.И. Чуковского // Киевская мысль. 11 апреля 1912. С. 3.
4. *Гагеман К.* Оскар Уайльд: Критический очерк // *Уайльд О.* Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Изд-во В.М. Саблина, 1906. Т. 1. С. 9–205.
5. *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 29. 672 с.
6. *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1975. Т. 24: Жизнь Клима Самгина. 592 с.
7. *Ланггаард Г.* Оскар Уайльд: его жизнь и литературная деятельность / пер. М. Кадиша. М.: Современные проблемы, 1908. 116 с.
8. *Лахман Г.* Оскар Уайльд (Oscar Wilde): Биография-характеристика / пер. Н. Хмельницкой. СПб.: Акц. общ-во типогр. дела, 1909. 50 с.
9. *Уайльд О.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 2. 543 с.
10. *Чуковский К.И.* Оскар Уайльд. Этюд // *Нива.* 1911. № 49. С. 910–914.
11. *Чуковский К.И.* Оскар Уайльд (1854–1900): Этюд // *Уайльд О.* Полн. собр. соч.: в 4 т. СПб.: Т-во А.Ф. Маркс, 1912. Т. 1. С. I–XXXII.
12. *Чуковский К.И.* Оскар Уайльд // *Чуковский К.И.* Лица и маски. СПб.: Шиповник, 1914. С. 7–55.
13. *Чуковский К.И.* Оскар Уайльд. СПб.: Радуга, 1922. 79 с.
14. *Чуковский К.И.* Оскар Уайльд // *Чуковский К.И.* Люди и книги. М.: ГИХЛ, 1960. С. 625–670.
15. *Чуковский К.И.* Собр. соч.: в 15 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2012–2013. Т. 3. 640 с. Т. 5. 480 с. Т. 11. 592 с. Т. 12. 656 с. Т. 13. 640 с. Т. 14. 688 с. Т. 15. 800 с.

### Исследования

1. *Айхенвальд Ю.И.* Оскар Уайльд // Этюды о западных писателях. М.: Научное слово, 1910. С. 217–236.
2. *Аксельрод Л.И.* Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. 56 с.
3. *Аникст А.А.* Оскар Уайльд // История английской литературы. М.: Учпедгиз, 1956. С. 378–383.
4. *Венгерова З.А.* Суд над Оскаром Уайльдом // Новая жизнь. 1912. № 11. С. 157–179.

5. *Ерофеев И.Ю.* Оскар Уайльд в литературной критике К. Чуковского // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2013. № 2 (12). С. 144–149.
6. *Ланггаард Г.* Оскар Уайльд: его жизнь и литературная деятельность / пер. М. Кадиша. М.: Современные проблемы, 1908. 116 с.
7. *Лушикова Л.А.* К вопросу о русской рецепции творчества Оскара Уайльда // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы II Международной научно-практической конф. 2017. Пенза: Пензенский гос. технологический ун-т, 2017. С. 69–83.
8. Оскар Уайльд в России. 1892–2000: Библиографический указатель / сост. Ю.А. Рознатовская. М.: Рудомино, 2000. 379 с.
9. *Павлова Т.В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы: сб. науч. тр. Л.: Наука, 1991. С. 77–128.
10. *Сушко Е.Л.* Формирование уайльдовского мифа в русской литературе Серебряного века // Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках. сб. науч. тр. по итогам международной научно-практической конф. 2016. С. 38–41.
11. *Harris F.* Oscar Wilde. His Life and Confessions. New York: Brentano's Publishers, 1916. 612 p.

## O. WILDE IN THE CRITICAL UNDERSTANDING OF K. CHUKOVSKY: HISTORY AND EVOLUTION

© 2023. Svetlana N. Morozova, Ekaterina V. Kuznetsova

**Abstract:** The article is devoted to the analysis of the peculiarities of K.I. Chukovsky's reception of O. Wilde's works. It is noted that the attitude to the English writer was adjusted by the critic and evolved throughout his literary activity and was largely determined by the changing historical and cultural context in Russia. This trend can be traced both in the general tone of the writer's critical works dedicated to Wilde, as well as in Chukovsky's individual diary entries and his epistolary. In the course of the study, it was found that Chukovsky's early reception of Wilde is characterized by harsh criticism and the rejection of his eccentric tendencies, which later in the 1960s Chukovsky perceived as a way to fight Puritan morality of the bourgeois. In addition, it was Chukovsky who actively created the image of "suffering Wilde" during the 1910s, which became a part of the "Russian" Wilde myth. It was determined that the research of foreign authors and one of the letters of M. Gorky contributed to the change in the attitude of Chukovsky to Wilde.

**Keywords:** O. Wilde, K.I. Chukovsky, literary criticism, modernism, aestheticism, paradox, literary reception.

**Information about the author:** Svetlana N. Morozova, PhD in Philology, Senior Lecturer, Branch of the Military Academy of Logistics named after General of the Army A.V. Khrulev, Military town 1, 440005 Penza, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0686-5614>

E-mail: [s.morozova09@mail.ru](mailto:s.morozova09@mail.ru).

Ekaterina V. Kuznetsova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

E-mail: [katkuz1@mail.ru](mailto:katkuz1@mail.ru)

**For citation:** Morozova, S.N., Kuznetsova, E.V. “O. Wilde in the Critical Understanding of K. Chukovsky: History and Evolution.” *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

## REFERENCES

1. Aikhenval'd Iu.I. “Oskar Uail'd” [“Oscar Wilde”]. *Etiudy o zapadnykh pisateliakh* [Etudes about Western Writers]. Moscow, Nauchnoe slovo Publ., 1910, pp. 217–236. (In Russ.)
2. Aksel'rod, L.I. *Moral' i krasota v proizvedeniakh Oskara Uail'da* [Morality and Beauty in the Works of Oscar Wilde]. Ivanovo-Voznesensk, Osnova Publ., 1923. 56 p. (In Russ.)
3. Anikst, A.A. “Oskar Uail'd” [“Oscar Wilde”]. *Istoriia angliiskoi literatury* [History of English Literature]. Moscow: Uchpedgiz Publ., 1956, pp. 378–383. (In Russ.)
4. Vengerova, Z.A. “Sud nad Oskarom Uail'dom” [“Oscar Wilde's Trial”]. *Novaya zhizn'*, no. 11, 1912, pp. 157–179. (In Russ.)
5. Erofeev, I.Yu. “Oskar Uail'd v literaturnoi kritike K. Chukovskogo” [“Oscar Wilde in the Literary criticism of K. Chukovsky”]. *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya*, no. 2 (12), 2013, pp. 144–149. (In Russ.)
6. Langgaard, G. “Oskar Uail'd: ego zhizn' i literaturnaia deiatel'nost'” [“Oscar Wilde: his Life and Literary Activity”], trans. from Deutsch by M.P. Kadish. Moscow, Sovremennye problemy Publ., 1908. 116 p. (In Russ.)
7. Lushnikova, L.A. “K voprosu o russkoi retseptsii tvorchestva Oskara Uail'da” [“On the Question of the Russian Reception of O. Wilde's Work”]. *Rossiiia v mire: problemy i perspektivy razvitiia mezhdunarodnogo sotrudnichestva v gumanitarnoi i sotsial'noi sfere. 2017* [Russia in the world: Problems and Prospects for the Development of International Cooperation in the Humanitarian and Social Sphere. Materials of the II International Scientific and Practical Conference. 2017]. Penza, Penzenskii gosudarstvennyi tekhnologicheskii universitet Publ., pp. 69–83. (In Russ.)

8. *Oskar Uail'd v Rossii. 1892–2000: Bibliograficheskii ukazatel'* [*Oscar Wilde in Russia. 1892–2000: Bibliographic index*], comp. Iu.A. Roznatovskaia. Moscow, Rudmino Publ., 2000. 379 p. (In Russ.)
9. Pavlova, T.V. “Oskar Uail'd v russkoi literature (konets XIX – nachalo XX v.)”. [*Oscar Wilde in Russian Literature (Late 19<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Centuries)*]. *Na rubezhe XIX i XX vekov. Iz istorii mezhdunarodnykh sviazei russkoi literatury: sbornik nauchnykh trudov* [*At the Turn of the 20<sup>th</sup> century: From the History of International Connections of Russian Literature: Collection of Scientific Works*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1991, pp. 77–128. (In Russ.)
10. Sushko, E.L. “Formirovanie uail'dovskogo mifa v russkoi literature Serebriano-go veka” [“The formation of the Wildean Myth in Russian Literature of the Silver Age”]. *Aktual'nye problemy i dostizheniia v gumanitarnykh naukakh: sbornik nauchnykh trudov po itogam mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 2016* [*Actual Problems and Achievements in the Humanities. Collection of Scientific Works Based on the Results of the International Scientific and Practical Conference. 2016*]. Nizhnij Novgorod, Innovacionnyj centr razvitija obrazovanija i nauki, 2016, pp. 38–41. (In Russ.)
11. Harris, Frank. *Oscar Wilde. His Life and Confessions*. New York, Brentano's Publ., 1916. 612 p. (In English)



## ФИГУРА О. УАЙЛЬДА В СОВЕТСКОМ КУЛЬТУРНОМ СОЗНАНИИ 1920–1930-Х ГГ.

© 2023 г. Я.Д. Чечнёв

**Аннотация:** Выбор темы исследования обусловлен необходимостью заполнения лакуны о рецепции фигуры Уайльда в СССР в 1920–1930-х гг. Цель исследования — показать основные линии в спектре восприятия англо-ирландского писателя в Советском Союзе. Принципиальным является упор не на собственно творчество Уайльда, а на то, каким образом имя этого автора использовалось представителями культуры этих лет, которых условно можно разделить на почитателей и хулителей, для достижения поставленных перед собой задач. Автор статьи показывает, что имя Уайльда в 1920-е гг. вошло в обиход в качестве героя книжных списков в ведущих периодических изданиях СССР — газетах «Правда» и «Известия». Через созданные писателем художественные образы осмыслялась повседневная жизнь и городские картины в дневниковых записях той поры. К афоризмам Уайльда прибегали для иллюстрации мысли, подкрепления каких-то положений не только его почитатели, но и противники. В 1930-х гг. усиливается негативное отношение к писателю. Он воспринимался критиками как представитель «буржуазного» общества, его образ, сложившийся во многом благодаря русским модернистам, воплощал в себе основные пороки Запада: сексуальные перверсии, чрезмерный эстетизм, невнимание к социальной проблематике искусства. В 1930-е гг. Уайльд стал героем одного эпизода полемики за новый социалистический метод — соцреализм и ускорил гибель крестьянского поэта П. Орешина. В заключении делается вывод, что на протяжении двух десятков лет после утверждения советской власти имя Уайльда все еще было актуальным в культурном сознании советского общества, однако к началу 1930-х гг. подверглось табуированию.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, П. Орешин, рецепция, культурное сознание, советская литература, пятилетка.

**Информация об авторе:** Яков Дмитриевич Чечнёв — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9439-0430>

E-mail: [ya.d.chechnev@yandex.ru](mailto:ya.d.chechnev@yandex.ru)



**Для цитирования:** Чечнёв Я.Д. Фигура Оскара Уайльда в советском культурном сознании 1920–1930-х гг. // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

Первое десятилетие XX в. — годы наивысшей популярности Оскара Уайльда (*Oscar Wilde*, 1854–1900) в России. В настоящее время многие аспекты этой темы достаточно изучены [Бахнова; Добрицкая; Мещерякова; Павлова; Сушко]. В начале XX в. творчество писателя активно обсуждается, усваиваются или оспариваются доминанты его эстетической системы, ломаются копыя в стремлении дать оценку как фигуре Уайльда, так и его произведениям. В этот период оценка писателя колебалась между «англо-ирландским Достоевским», великим христианским мыслителем и — «королем эстетов», язычником, жрецом Красоты, ориенталистским мистиком [Сушко, с. 3]. В России складывался миф «своего Уайльда» (писателя, истины которого происходят от самой жизни; поэта-страдальца, отвергнутого собственным народом, но горячо принятого в России), отличный от английского образа этого художника, который был «нежелательной» персоной из-за своего «эпатажного поведения», противоречащего нормам английской морали (первым указал на это К.Д. Бальмонт в докладе 1903 г. «Оскар Уайльд»).

На рубеже XIX–XX вв. в России идет осмысление наследия писателя, публикуются статьи об его отдельных произведениях в ряде работ известных критиков и историков литературы разных направлений — Н.Я. Абрамовича, Е.В. Аничкова, Ю.С. Айхенвальда, П.С. Когана, которые «сосредоточиваются на эволюции писателя и на сложном взаимопроникновении эстетического и этического в его сочинениях. Заметно при этом желание оспорить не столько Уайльда, как было раньше, сколько устоявшиеся представления о нем» [Рознатовская, с. 21].

На пороге революции эмоциональность оценок фигуры Уайльда сменяется анализом концепций его художественной системы. К началу большевистского переворота в отечественном культурном сознании Уайльд уже занимает место в ряду классиков западноевропейской литературы, к нему относятся как к мэтру, у него учатся писательскому мастерству, а в некоторых случаях и стилю жизни, копируют элементы его костюма, что подвергается порой ироническому осмеянию (вспомним, например, что в романе «Золотой теленок» (1931) И. Ильфа и Е. Петрова жулик Паниковский, взволнованный известием о свидании всей свиты Остапа Бендера с Зосей Синицкой, выпрашивает у великого комбинатора три рубля и является на встречу «в оскар-уайльдовском воротничке»).

Установка «уайльдовского следа» в художественных произведениях 1920–1930-х гг. — дело будущего. В рамках данной работы нас будет интере-

совать постреволюционное фигурирование имени Уайльда в общественном сознании первых десятилетий советской власти. Такой поворот темы вызван лакуной в исследованиях об авторе «Портрета Дориана Грея», где странным образом обходится стороной вопрос об Уайльде в СССР 1920–1930-х гг. Аргументом служит представление о «непроходимости» по цензурным соображениям текстов писателя из-за их «эстетизма» и «декадентства». Исключение составляет статья Т.Н. Кирженковой, в которой подробно рассматривается проблема репрезентации личности Оскара Уайльда в известных литературоведческих работах К.И. Чуковского и Л.И. Аксельрод с опорой на труды Х. Гюнтера, посвященные соцреалистическому канону. Исследовательница приходит к выводу о том, что дореволюционный образ Уайльда как гения-творца истинного искусства в СССР приобрел черты «неглубокого, пустого писателя, создававшего произведения, лишённые какого-либо ценного содержания» [Кирженкова, с. 182], иными словами — автору «Портрета Дориана Грея» не нашлось места в «пантеоне» полезных для широких народных масс писателей. С этим выводом, как мы покажем в дальнейшем, можно согласиться лишь отчасти.

Прежде, дабы не ограничиваться уже упомянутыми именами Чуковского и Аксельрод, перечислим круг основных изданий Уайльда и об Уайльде до первой пятилетки. Из вышедших произведений в первые послереволюционные годы необходимо отметить 5-е издание «Счастливого принца и других сказок» и «Стихотворений в прозе» в переводе М.Ф. Ликиардопуло (М.: Универсальная библиотека, 1917) и 2-е издание “*De profundis: Epistola: in carcere et vinculis*” в переводе того же Ликиардопуло (М.: Универсальная б-ка, 1918). Дополненная неизданными частями “*De profundis*” вышла в переводе и со вступительной статьей В.М. Жирмунского и называлась «В тюрьме и цепях. Послание» (Л.: Время, 1924).

В первые постреволюционные годы также вышли: 3-е издание «Преступление лорда Артура Сэвиля и другие рассказы» в переводе Ликиардопуло и М. Ричардса (М.: Универсальная б-ка, 1918); «Сказки» (Пг.: Благо, 1917); «Две сказки» в пересказе Е.Н. Тихомировой (М.: Ред. журн. «Юная Россия», 1918); сказка «Дитя-звездочка» (М.: Ред. журн. «Юная Россия», 1918), то же произведение в другом издании (Пг.: С.М. Нонин, 1919); сказка «Счастливый принц» в переводе Чуковского (Пг.: С.М. Нонин, 1918). В серии «Карманная театральная библиотека. Малый театр» вышли «Флорентинская трагедия» и «Саломея» (М.: Театрал, 1918), «Кэнтервильское привидение и другие сказки» (Пб.: Всемирная литература, 1919), «Счастливый принц и другие сказки» (СПб.: Всемирная литература, 1920) под редакцией Чуковского. Сборник рассказов «Гранатовый дом» (Пб.: Всемирная литература: Гос. изд-во, 1922) также под редакцией Чуковского. Роман «Портрет Дориана Грея» вышел в серии «Библиотека иностранных романов» (Л.: Прибой, 1928). Раньше издана драма «Вера или нигилисты» в переводе С. Гринберга (Берлин: Пе-

трополис, 1925). «Баллада Редингской тюрьмы» появлялась неоднократно в разных переводах: В.Я. Брюсова (М.: Универсальная б-ка, 1918), переиздание — в 1919 г. (М.: Лит.-изд. отд. Нар. ком. по прос., 1919), и в переводе Ал. Дейча (М.: Акц. изд. о-во «Огонек», 1928). Знаменитый критико-биографический очерк Чуковского, посвященный Уайльду, вышел в виде отдельной брошюры в 1922 г. (Пб.: Радуга, 1922). Работа Л.И. Аксельрод «Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда», которая анализируется в упомянутой статье Т.Н. Кирженковой [Кирженкова, с. 177–179], выходила частями в журнале «Дело» в 1916 г. (№ 4, с. 13–21; № 5–6, с. 71–81; № 9–10, с. 16–28), а позже была издана отдельной брошюрой после революции (Иваново-Вознесенск: Изд. «Основа», 1923).

К началу 1930-х гг. произведения Уайльда достаточно внезапно исчезают из издательских планов (о причинах этого мы скажем далее). Но прерывание процесса издания, на которое указывает Ю.А. Рознатовская [Рознатовская, с. 28], вовсе не означает, что *память* об Уайльде исчезла из сознания его читателей и хулителей.

Как неоднократно отмечалось в литературе об авторе «Портрета Дорiana Грея», образ «нашего Уайльда» сложился во многом благодаря отечественным модернистам. В начале 1920-х гг. Э.Ф. Голлербах, известный искусствовед, писатель и публицист, таким образом суммирует одну из частей русского мифа Уайльда: «Обычно с образом Оскара Уайльда связывается представление об остроумном эстете, элегантном дэнди, проповедующем идею “искусства для искусства”, щедро бросающем направо и налево блестящие, но легковесные парадоксы и метафоры» [Голлербах, с. 1]. Другую сторону мифа об Уайльде как о скорбящем творце развивал, например, Корней Чуковский в своих дореволюционных статьях: «Этот дэнди, гурман, законодатель мод, “обдумывающий часами бутоньерку для своего сюртука” и ежедневно более часу посвящающий своей прическе, — был, незаметно для себя самого, ужален от ранней юности, всеми людскими скорбями. <...> В жертве, в унижении, в скорби и лежит залог красоты — об этом еще раз твердит нам Уайльд в сказке “Звездный мальчик”» [Чуковский 1911, с. 912]. Личное страдание Уайльда и его чувствительность к чужому горю как бы перекрыли, по мнению Чуковского, его эстетизм и придали глубину его поверхностно-эффектному стилю. Впоследствии критик разовьет свои суждения в отдельной книге об Уайльде 1922 г. (о ней мы скажем далее).

На протяжении 1920-х гг. фигура Уайльда играет заметную роль как в повседневном быту, так и в сознании представителей различных интеллектуальных лагерей, которые используют образ Уайльда как для защиты собственных воззрений, так и для борьбы на идеологическом фронте (в основном, как мы покажем, против «буржуазных» влияний на литературу).

Что касается повседневности, то любопытным представляется бытование Уайльда на протяжении 1920-х гг. в качестве героя списков литературы,

обязательной к чтению тем, кто расширяет свой кругозор, а также тем, кто изучает иностранный язык. Появляются эти списки не где-нибудь, а в рубриках центральных органов печати советской власти, например, в «Правде» (Правда. 1924. № 233. 12 октября. С. 7; Правда. 1928. № 105. 8 мая. С. 6; Правда. 1928. № 124. 30 мая. С. 8 и др.). Там же, а также в «Известиях» распространяется информация о продающихся дешевых книгах, где в качестве примера фигурируют названия произведений Уайльда (Известия. 1924. № 146. 29 июня. С. 10; Правда. 1924. № 239. 19 октября. С. 8; Известия. 1925. № 245. 25 октября. С. 7; Правда. 1925. № 251. 1 ноября. С. 7; Правда. 1925. № 261. 15 ноября. С. 8; Известия. 1925. № 294. 24 декабря. С. 6; Правда. 1929. № 226. 1 октября. С. 6 и др.). Печатались такие списки и в журналах, например, в «Огоньке», где, в частности, рекламировались новинки зарубежной литературы от издательства «Коопкнига». Так, в № 52 за 1924 г. читаем: «Каждая книга, около 20 печ. листов, составляет законченное произведение и отпечатана на хорошей глазированной бумаге. <...> Каждый том можно приобретать отдельно» [Библиотека, с. 24]. Оскар Уайльд представлен в этом издательстве восемью книгами: 1) «Сказки и рассказы», 2) «Портрет Дориана Грея», 3) «Стихотворения в прозе. Сказки. Саломея», 4) «Искания», 5) «Идеальный муж. Женщина без всякого значения», 6) «Преступление лорда Артура Сэвиля. Сфинкс без загадки и др.», 7) «Тривиальная комедия для серьезных людей. Баллада Рэдингской тюрьмы», 8) «О социализме. Драмы». Имя Уайльда соседствует с именами Габриеле д'Анунцио, Германа Банга, Арки Гарборг, Иогана Йенсена, Сельмы Лагерлеф, Герхарта Гауптмана, Кнута Гамсуна, Пьера Лоти, Генриха Манна, Мориса Метерлинка, Октава Мирбо, Станислава Пшибышевского, Жоржа Роденбаха, Владислава Реймонта, Августа Стриндберга, Казимежа Тетмайера, Клары Фибих, Анатоля Франса, Артура Шницлера, Бернарда Шоу. Как мы видим, в середине 1920-х гг. круг допустимых зарубежных авторов еще достаточно широк и имя Уайльда не под запретом.

Любопытно также то, что читателями революционных лет художественные образы из произведений Уайльда соотносились с реалиями городской жизни. Вот, например, запись из дневника О.А. Бессарабовой, сестры художника и возлюбленного Марины Цветаевой, Бориса Бессарабова: «По Мясницкой от вокзальной площади — шла пешком на работу — к самому началу Мясницкой. Вереница солдат с тяжелыми мешками за плечами. Жуткое от них впечатление — согбенные плечи, спины, мешки — тянутся, тянутся много, много. Вспомнила “Прогулку в тюрьме” Ропса, кажется, и “Балладу Рэдингской тюрьмы” Уайльда. Только у этих верениц на согбенных спинах большие, тяжелые мешки — несут, несут, как долю человечью» (запись от 5 сентября (23 августа) 1917 г.) [Марина Цветаева]. А вот впечатления от сказочной петербургской белой ночи советского дипломата Н.В. Новикова, напомнившей ему, помимо всего прочего, о произведениях Уайльда: «По

какой-то ассоциации идей неожиданно вспоминаю “старика” Семеныча, соседа по больничной палате, монотонно рассказывающего бесконечные сказки о королевах, злых мачехах, о всевозможных волшебных метаморфозах, все время пересыпая свой рассказ словечками, вроде: конечно, значитца, сталбыть и т. д. Слушая эти бесхитростные повествования, я мысленно воспроизводил иные плоды фантазии. Теннисон... Гёте... Рудольф Баумбах... Уайльд...» (запись от 6 августа 1926 г.) [Новиков].

В сознании образованных людей Уайльд остается непревзойденным мастером афоризма. Чаще всего к его изречениям прибегают журналисты и критики для иллюстрации собственной мысли. Например, «Уайльд пишет: “Жизнь подражает искусству гораздо больше, нежели искусство жизни”. <...> Эти слова Оскара Уайльда отображают воззрения множества школ, объединяемых на одной общей мысли, что утлая ладя искусства несется по безбрежным просторам воображения...», — пишет театральный и кино-критик В.Я. Бруксон [Бруксон, с. 24–25]»; «...романтизм должен был усматривать бессодержательность и фальшь жизни в ослаблении в ней поэтического начала, эстетического сознания, творческой воли, в “упадке лжи”, по формуле Уайльда», — развивает мысли о жизни и искусстве литературовед Б.В. Казанский [Казанский, с. 34]. Ссылки на афоризмы англо-ирландского писателя довольно частотны в публицистическом и научном дискурсе 1920–1930-х гг. [Айхенвальд; Аксельрод; Вальдгауер; Вознесенский; Каратыгин; Крыжицкий; Мендельсон; Ракош; Таиров].

Уайльд был настолько популярным, что к его словам обращались даже марксисты при рассуждениях о социологии искусства. Вот что писал А.Я. Андрузский в 1929 г. в книге, посвященной эстетике теоретика социализма Г.В. Плеханова: «... *личный интерес* есть субъективное выражение того, что объект *полезен* для данного лица. Отсюда вытекает, что эстетическое наслаждение или красота связаны с *личным интересом*, т.е. своекорыстием и утилитарными соображениями. Но это опровергается реальной действительностью. Истинно красивые вещи, говоря словами О. Уайльда, — это те, до которых нам нет дела. Покуда вещь полезна или нужна исключительно тому или иному отдельному лицу — она лежит вне подлинной сферы прекрасного» (курсив везде Андрузского — Я.Ч.) [Андрузский, с. 26]. Или вот цитата из работы эстетика и литературоведа, сотрудницы Коммунистической академии Л.Я. Зивельчинской: «Еще раньше Лалло такую же мысль высказывал Оскар Уайльд со свойственной ему яркой парадоксальностью: поэты научили людей ценить красоту зари и соловьиного пенья» [Зивельчинская, с. 188].

Уайльд упоминается также при сопоставлениях в литературоведческих работах советских исследователей. Так, академик П.Н. Сакулин в 1928 г. при разборе небольшого древнерусского рассказа о новгородском посланнике Щиле, ростовщике, построившем церковь на несправедливо нажитые

деньги и попавшем в ад, отмечает, что «в рассказе употреблен любопытный прием, напоминающий “Портрет Дориана Грея” Оск. Уайльда. Когда гроб Щила провалился, архиепископ повелел иконописцам изобразить на стене красками, как Щил лежит в гробу на дне ада. По мере того, как совершалось освобождение грешника из ада, картина менялась и показывала, что в первый раз голова Щила вышла из ада, потом он сам до пояса, наконец, что весь гроб показался из ада» [Сакулин, с. 169].

Наиболее интересным представляется восприятие образа Уайльда советскими литературоведами и критиками, которые подняли вопрос о ценности этого писателя для революции. В этом ключе преобладала «негативная» рецепция. Малочисленными являются попытки выявить «позитивные» качества творческого наследия Уайльда для советской власти. Одна из них — уже упомянутая нами статья Э.Ф. Голлербаха 1920 г. «Оскар Уайльд и коммунизм (К 20-й годовщине смерти)». В этой работе автор обращается к рассмотрению другого лица или, как он сам пишет, другой маски Оскара Уайльда, отличной от облика «ироничного и утонченного эстета», предлагая читателю краткий обзор основных положений социалистической доктрины писателя.

Начинает Голлербах с трактовки уайльдовского понимания красоты, вскрывая ее амбивалентность: «Он любил красоту, как декорацию, узор, украшение жизни, но любил и красоту отречения и учил, что величайшая красота — в отречении от красоты. Он знал, как очаровательна радость, но знал и то, что истинная владычица мира — Скорбь. Он помнил о тех, у которых нет одежды, о тех, у которых нет хлеба, помнил, что одни одеты в бархат и шелк, а другие в жалкое рубище; помнил о нищих, суммы (так! — *Я. Ч.*) которых пусты, о селениях, по улицам которых бродит голод, и содрогался, видя, что зловещая тройка — чума, холера и тиф — всегда сидят у городских ворот» [Голлербах, с. 1]. В установлении социалистического строя Уайльд, по Голлербаху, видел избавление от бед современного ему общества, поскольку социализм сможет справиться с унижительной необходимостью жить для других, а также устроит так, чтобы бедность была невозможна, посредством замены частной собственности на общественную и конкуренции на кооперацию. Это позволит изменить отношение к человеку, в котором будет цениться не то, что он имеет, а то, что он из себя представляет. При новых условиях жизни переменится статус труда: человек не будет конкурировать с машиной, а подчинит ее себе и вместе они станут служить новому обществу. В этом смысле Уайльд, по Голлербаху, был вполне созвучен современным революционным запросам молодого советского государства<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Подробнее о социализме Уайльда см. статью Е.А. Марковой «Русские корни социальной философии О. Уайльда и ее восприятие в России начала XX в.», помещенную в настоящем сборнике.

Другой важной работой является брошюра Чуковского «Оскар Уайльд». Она, как отмечается в комментариях к собранию сочинений Чуковского, «выходила всего один раз, в 1922 г. Впоследствии он перерабатывал ее, частично включал в виде предисловия к советским изданиям Уайльда или — в виде статьи в свои сборники. Однако именно книга 1922 г. дает наиболее полное представление о том, что мог и хотел сказать Чуковский о знаменитом английском авторе» [Чуковская, Лорие, Балестра, Крючков, с. 621]. Критик, в отличие от большинства коллег, в 1922 г. не политизирует творчество Уайльда (политические мотивы возникнут позднее, в редакциях эссе об Уайльде конца 1950-х гг.), подходит к разбору его произведений с филологическим инструментарием, пытается описать поэтику автора, основные темы и проблематику его произведений, выявить ключевые образы, наиболее репрезентативно представляющее авторское мировосприятие. Любопытно, что о поэтике Уайльда Чуковской размышляет в гендерном ключе, отмечая женственность стилистической манеры писателя и имитативность его художественного мира: «Он смаковал картины и рифмы, но поклонение поэтам и художникам выражалось у него как-то странно. Влюбленный в них, он начинал всячески подражать им, и если, например, садился за письменный стол в белой рясе с черным капюшоном, то лишь потому, что такую же рясу носил Бальзак; если пил абсент, то из подражания Бодлэру; стол он завел у себя тот же, какой был у Карлейля, и даже голос был у него не собственный, а прекрасная имитация голоса Сары Бернар. Прическу он заимствовал у Неронова бюста в Лувре. Его роман “Портрет Дориана Грэя” изумительное подражание Бальзаку и Гюисмансу, в его сказках много Андерсена, его знаменитая поэма “Дом Блудницы” в каждой своей запятой сочетание Эдгара По с Бодлэром» [Чуковский, 1922, с. 19].

По мнению Чуковского, подражательность Уайльда свидетельствует о «женском» характере его души: «Это чисто женская у него черта: восприимчивость, способность усвоить, принять, впитать в свою кровь, взрастить семена чужих вдохновений и чувств» [Чуковский, 1922, с. 20]. И эта душа, как отмечает Чуковский, была заключена в мужское тело. Отсюда его страстное внимание к мужской красоте и равнодушие к женщине, выраженное в том числе и в ходульности женских персонажей. «Женское» мировосприятие Уайльда сформировалось, как отмечает Чуковский, во многом под влиянием матери, которая долгое время наряжала будущего писателя, как девочку [Чуковский, 1922, с. 22]. Материнское влияние ощущается и в образном строе произведений Уайльда, где большое место занимают преувеличенные жесты героев, театральные позы и слова: «У него <Уайльда>, как и у нее <у матери Уайльда>, была тысяча разных талантов, но не было одного: таланта искренности и простоты» [Чуковский, 1922, с. 14]. Вычурность домашней обстановки с детства создавала вокруг будущего писателя искусственный мир, наполненный различными созданиями человеческого во-

ображения: картинами, музыкой, литературой, театром, модой. Основным жанром этого особенного пространства стала для Уайльда светская беседа, в которой он, как отмечает Чуковский, преуспел: «Он был *гений разговора, нарядной застольной беседы*» (курсив Чуковского — Я. Ч.) [Чуковский, 1922, с. 15]. Отсюда вырастает и другая характерная черта поэтики Уайльда — его знаменитая «парадоксальность», которая, по мнению критика, является не чем иным, как маскировкой смысловой пустоты за острым словом: «Светский человек, чуть ли не родившийся в гостиной, — он усвоил себе вполне, развил и довел до совершенства все методы салонного мышления, этой блестящей, но бесплодной игры ума, где остроумие дороже мудрости, и яркость ценнее глубины...» [Чуковский, 1922, с. 32–33].

Основным приемом уайльдовского творчества Чуковский называет прием «навыворот». В плане сюжетики, образности, смыслов тексты автора наполнены перевертышами. Чуковский показывает, как это происходит в «Кентервильском привидении» (не привидение пугает жильцов, а жильцы привидение), в «Портрете Дориана Грэя» (не человек стареет, а портрет), в легенде о Нарциссе (не Нарцисс вглядывается в свое отражение, а вода смотрит на него), в “*De Profundis*” (где выведено религиозное братство атеистов и где священник благодарит Бога за то, что его нет), в афоризмах Уайльда («Душа родится дряхлой, но становится все моложе», «Холостяки ведут семейную жизнь, а женатые — холостую», «Расторжение браков совершается в небе» и т. п.) [Чуковский, 1922, с. 28–32]. Чуковский называет всю эту «парадоксальность» «коклетством ума», в котором, однако, Уайльд неповинен: «Но другого пути у него не было: таких методов и форм мышления требовала от него та великосветская салонная чернь, ко вкусам которой было приспособлено его дарование. Она же требовала их потому, что при всем кажущемся бунтарстве, они, в сущности, вполне безопасны и, выворачивая наизнанку весь мир, оставляют все, как было» [Чуковский, 1922, с. 34]. В целом отношение к Уайльду в брошюре Чуковского достаточно критичное. Его феноменальную популярность в эпоху 1910-х гг. он связывает с тем, что русская публика просто не знала других английских авторов и воспринимала Уайльда как уникального реформатора, тогда как он всего лишь подражал своим предшественникам.

Немногочисленные попытки дать по возможности полную картину мировоззрения Уайльда, показать его полезность для русской революции и новых, «пролетаризировавшихся» читателей не увенчались успехом. Их перевесила «негативная» рецепция писателя марксистствующими литературоведами и критиками «вульгарно-социологического» крыла, которая усилилась в 1930-е гг. В их понимании Уайльд был буржуазным писателем, поэтому ему оказались присущи известные «западные» пороки, в особенности — гомосексуализм. Обсуждение этой темы не выносилось на широкую арену советской публицистики, но в специальной медицинской литературе



можно найти упоминания об Уайльде, а также о ряде других исторических фигур, подверженных «половым извращениям». Так, врач, поэт и публицист Л.М. Василевский относит гомосексуализм к редким явлениям сексуальной перверсии. Ограничиваясь определением этого явления как «полового влечения к собственному полу», он повторяет клише, относящиеся к древнегреческим философам и поэтам. Уайльда он ставит в ряд с английскими королями, папами римскими, Микеланджело, Мольером и Чайковским. Курьезным в двухстраничном списке гомосексуалов представляется упоминание Петра I и придворных карликов, карлиц и шутов, к которым «отношения всяких вельмож, царей и цариц XVII и XVIII вв. в России» имели характер однополрой любви [Василевский, 1924б, с. 37].

В другом труде — «Половое воспитание ребенка» — тот же Василевский повторяет гипотезу о том, что гомосексуализм является болезнью и его можно вылечить хирургическим вмешательством: «Известно, например, что прекрасный английский поэт Оскар Уайльд, как и многие крупные люди современности, страдал гомосексуализмом, и проф. Н.К. Кольцов справедливо говорит, что если бы (так! — *Я.Ч.*) Уайльд дожил до наших дней, то его, может быть, излечили бы от этого извращения соответственной хирургической операцией, и он до сих пор еще продолжал бы писать свои прекрасные произведения» [Василевский, 1924а, с. 52].

В качестве одного из «извращенцев» Уайльд упоминался в дискуссии о так называемом «половом вопросе» в рамках провозглашенной Л.Д. Троцким борьбы за «новый быт». В рамках этой борьбы особое значение придавалось работе с молодежью. Большевики стремились сломить бытовые традиции, которые угрожали затуханию революции. К сфере быта относилась и привычка читать «буржуазных» писателей, которые не удовлетворяли запросам новой идеологии. Перевоспитание «стариков» представлялось делом практически невыполнимым, удобнее всего было работать в той среде, жизненные координаты которой еще только формируются, — в среде молодежи. «Правильные» книги, т. е. труды, выдержанные в марксистском ключе, могли, по мнению идеологов, способствовать искоренению «буржуазных» представлений. Многим западным писателям доставалось от советской критики за их несоответствие задачам построения нового государства, одним из них был и Оскар Уайльд, соображения которого уводили молодежь от марксизма: «Недавно в одном из южных городов кружок молодежи соби-рался, читал доклады о марксизме и искусстве; там принимал участие даже один профессор, который распространял среди молодежи такое понятие, что марксизм не прав, когда он учит, что сознание человека определяется бытием, а прав Оскар Уайльд, что сознание определяется эротикой. Эротика, видите ли, определяет сознание» [Ярославский, с. 62].

В области художественной литературы советских критиков не устраивал в Уайльде его «чистый эстетизм», под которым понималась теория, утверж-

дающая существование отвлеченной канонической красоты. Появление этой «несомненно буржуазной» концепции свидетельствует, по мысли писателя и литературного критика В.П. Правдухина, о вырождении самого класса буржуазии, поскольку он, класс, через искусство стремится удержать свою власть: «“Аморальный эстетизм” — так определяется эта теория — является отражением в экономике той жадности наслаждения, которая заменила в “классическом типе капиталиста” “жажду накопления ради накопления, производства ради производства”» [Правдухин, с. 18]. Иллюстрацией этого процесса является роман Уайльда «Портрет Дориана Грея». Эстетизм Уайльда «аморален» потому, что мало затрагивает социальные проблемы, не интересуется «живыми для современного человека формами» и все силы свои направляет на постижение идеального. «Если политика классовой борьбы ставит перед собой бесстрашную задачу — беспощадно стереть и уничтожить внешнюю власть классов, питающихся испарениями социальных извращений <...>, то искусство <...> осуществляет их <задачи> путем внутреннего завоевания чуждых ему сил, блуждающих в социальном хаосе» [Правдухин, с. 142]. По этой логике Уайльд не устраивает Правдухина тем, что не занимается исследованием классовых проблем и решает исключительно эстетические задачи.

Повышенный «градус неистовства» порой доводил наиболее ретивых критиков до курьезов. Так, писатель и журналист М.Ю. Левидов дошел до «похорон» книг Уайльда. Критик полагал, что в рамках советского строя слово «интеллигент» потеряло свою актуальность, а раз нет слова, то нет и явления, которое оно обозначает: «Уже исчезло из обихода молодого поколения это проклятое слово “интеллигент”, это бескостное, мяклое, унылое, мокрокурицыное слово, подобного которому не найти ни в одном человеческом языке. Исчезло, и заменилось бойким, красочным, подчеркнутым термином — спец» [Левидов, с. 179]. Вместе с интеллигентом, по мысли Левидова, ушли и обязательные его атрибуты, одним из которых являлись книги Уайльда.

Получается, что Уайльд ассоциировался со старорежимным интеллигентом, с его образом и кругом чтения. Основной чертой этого образа был разлад между словом и делом. Интеллигент воспринимался как вечно сомневающийся «говорун», от которого нельзя добиться конкретных действий. Теория заменяла ему практику. Писатель и критик А.И. Зонин, размышляя о творчестве «пионера пролетарской прозы» П.К. Бессалько, указывает на интересные соображения последнего об организации партии для рабочих без участия интеллигентов: «Я лелеял тогда мечту, — цитирует Зонин Бессалько, — организовать <...> истинную рабочую партию без интеллигентов, которые вместо грандиозных задач выдвигают вперед перед пролетариатом проблемы мелкого честолюбия и личных счетов, окрашивая все это налетом демократизма, парламентаризма и робкого социализма и всего того, что отбросил от себя Великий Октябрь...» [Зонин, с. 26]

Желание Бессалько избавиться от поводыря-интеллигента подтверждает соображения А.А. Блока, высказанные в 1908 г., о том, что народ и интеллигенция образуют «две реальности», «взаимно друг друга не понимающие в самом основном» [Блок, с. 16]. Интеллигентам свойственна «стихия смерти», тогда как народу — «стихия жизни». Между этими двумя «реальностями» существует «непреступимая черта». Блок также конкретизирует черты старорежимного интеллигента, которому свойственны индивидуализм, любовь к эстетике, отчаянию и тоске, находя их в себе самом: «Или действительно, преступима черта, отделяющая интеллигенцию от России? Пока стоит такая застава, интеллигенция осуждена бродить, двигаться, вырождаться в заколдованном круге ... <...> Что возражу я человеку, которого привели к самоубийству требования индивидуализма, демонизма, эстетики, или, наконец, самое обыденное требование отчаянья и тоски, — если сам я люблю эстетику, индивидуализм и отчаянье, говоря короче, если я сам *интеллигент?*» (курсив Блока — Я. Ч.) [Там же].

Описанному Блоком типу человека, по мнению марксистских идеологов, свойственно упиваться продукцией разного рода «эстетствующих» сочинителей, в числе которых и Оскар Уайльд. Советский критик В.П. Полонский, размышляя в 1928 г. о творчестве Б.А. Пильняка, называет еще три фамилии из круга чтения дореволюционного интеллигента: А.П. Чехов, И.А. Бунин и Б.К. Зайцев. «Можно было предположить, что наследник Чехова, Бунина, Зайцева — Пильняк окажется художником старой интеллигенции в период ее исторической катастрофы. У него все данные для этого: Пильняк с ног до головы — интеллигент старой выучки, выросший в атмосфере предреволюционного брожения мысли, впитавший краски, звуки и запахи русской интеллигентской культуры, ее навыки и традиции» [Полонский, с. 42].

Таким образом, имя Уайльда становится практически нарицательным и через круг чтения входит в семантику образа дореволюционного интеллигента, гонимого новой властью.

В 1930-е гг. Уайльд стал неожиданно одним из действующих лиц дискуссии о творческом методе. Большевики задумывали СССР как первое в мире государство рабочих и крестьян, следовательно и литература, в том числе художественная, должна была обслуживать интересы этих классов (однако с крестьянами все было не так просто, о чем мы скажем далее). На протяжении 1920-х гг. шла ожесточенная борьба за художественный метод, принципы которого были обозначены в 1934 г. на Первом съезде советских писателей, а сам термин — «социалистический реализм» — употреблен впервые в печати И.М. Гронским в 1932 г. [Ариас-Вихиль, с. 69].

В начале первой пятилетки борьба за метод стала наиболее ожесточенной, поскольку эстетические противоречия между так называемыми «попутчиками» и пролетарскими писателями усилились. Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) радикально подходила к трактовке необходимости

следовать заветам всей «прошлой» (дореволюционной) литературы, которая характеризовалась как «буржуазно-дворянская, идеологически враждебная пролетариату, как антипод пролетарской литературы» [Шешуков, с. 18]. РАППовцы отстаивали принципы нового советского реализма, при котором основным, если не единственным действующим лицом, должен являться пролетариат. Требование реализма ставило под сомнение состоятельность «декадентского искусства» с его раздроблением творческого образа в самодовлеющий живописный орнамент (имажинизм), выделением слова-ритма как такового в самоцель (футуризм), фетишизированием звука, «возникающего в период упадка буржуазии и выросшего на почве нездоровой мистики» (символизм). Формы, предложенные буржуазной литературой, должны были быть освоены и преобразованы пролетарскими писателями путем критического осмысления «богатого опыта прошлого» [Шешуков, с. 19–21]. В этом заключался основной парадокс творческого метода пролетариата.

С точки зрения идеологии, воспринимая предшествующую литературу, в особенности литературу модернистскую, как реакционную и враждебную, художники Советского Союза тем не менее должны были знать «врага в лицо»: брать ту или иную художественную форму «декадентов», наполнять ее классово-пролетарским содержанием и критически переосмыслять, тем самым создавая новую «синтетическую» форму пролетарской литературы.

Таким образом, не подозревая о том, что модернистская культура выработала язык, «чрезвычайно богатый, рафинированный, утонченный, пластичный, гибкий», который, будучи глубоко усвоенным, «становится *lingua franca* всей предшествующей многовековой культуры, “введением в грамматику” литературной традиции» [Полонский, с. 11–12], писатели укрепляющейся республики Советов оказывались интерпретаторами этой буржуазно-дворянской культуры, усваивая те или иные ее элементы. И Уайльд, как ключевая фигура для русских модернистов, не был исключением. Но тем не менее за его «освоение» и «усвоение» стигматизации в 1930-е гг. подвергся, например, крестьянский поэт Петр Орешин (1887–1938).

Статья Орешина «Несколько слов о художественном методе» (1930) — хороший пример адаптации идей Уайльда под запросы марксистско-ленинского литературоведения, каким оно понималось в первую пятилетку. Орешин использует афоризмы Уайльда для иллюстрации собственной мысли, дополняя их содержанием идеологическими софизмами. «Один небезызвестный писатель сказал так: “Художник — это тот, кто создает красивые вещи”. <...> “Красивые вещи” — сказано не совсем удачно. Лучше будет — “прекрасные вещи”. А прекрасное можно видеть и в реконструктивном периоде. Это дело художника» [Орешин, с. 2]. Или другой пример: «“Нет ни нравственных, ни безнравственных книг, — говорит тот же Оскар Уайльд. — Есть книги, хорошо написанные, и есть книги, плохо написанные. Только”. Будем полагать, что “безнравственная” книга в наше время — книга, идеоло-

гически невыдержанная. Отлично. Вопрос ясен, такую книгу никто не будет печатать» [Орешин, с. 2].

Афоризмы Уайльда являются структурообразующими для статьи Орешина: в пяти из семи абзацев они задают направление мысли. Автор размышляет о некачественной художественной продукции современных писателей, которая огромными тиражами расходуется по СССР. Это, по мнению Орешина, плохо влияет на тех, кто хочет стать настоящими художниками, поскольку язык «выпекаемых как блины» произведений оставляет желать лучшего: «Ведь вся соль словесного творчества — в неожиданных, а потому и “свежих” словесных комбинациях, — в игре, в красках, звучании...» [Орешин, с. 2]. Орешин пишет также о необходимости культурной базы для желающих стать писателями. Поэт призывает к усвоению классиков и для того, чтобы подняться над ними. «Поэтому единственный путь великой пролетарской литературы — это культурный путь. Этим путем сейчас я иду сам. Этим путем должен идти (так! — Я.Ч.) каждый поэт и писатель, если он целиком и полностью предан делу пролетарской революции», — заключает Орешин [Орешин, с. 2].

Программа Орешина, с виду идейно выдержанная, подверглась разрушительной критике не потому, что он ставит языковое новаторство выше производственной тематики, а во многом из-за упоминания Уайльда. Некто Д. Амурский в том же 1930 г. в качестве причины орешинского восхищения Уайльдом называет его отрыв от действительности, повторяя хрестоматийное обвинение в отрыве от реальности: «Исповедь Орешина является симптоматичной. Как выразитель кулацкой идеологии в прошлом он первый почувствовал неизбежную гибель своего класса и пытается уйти от “деревенщины” (понимай — кулак) в чертоги “прекрасной королевы Ортруды”, в “землю Ойле”. Недаром поэтому Орешин и записал в свои верные спутники Оскара Уайльда» [Амурский, с. 2]. Орешинский «отрыв от действительности», как следует из приведенной цитаты, заключается в идеализме и «кулацкой» идеологии. Идеализм Д. Амурский соотносил с теориями «декадентов» типа Уайльда и А.Л. Волынского, Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус и прочих, как он выражается, «зубров», а «кулацкую» идеологию с прошлым Орешина, его принадлежностью к крестьянским поэтам: С.А. Есенину, Н.А. Клюеву, С.А. Клычкову.

Травля Орешина в начале 1930-х гг. пришлось на период борьбы с кулачеством и конфронтации с крестьянством, которая началась еще в 1920-е гг., а усилилась в годы коллективизации. Особую роль в этом процессе сыграло самоубийство Сергея Есенина 28 декабря 1925 г., позволившее большевикам подменить причину проблем, охвативших страну в годы становления советской власти. Если социальный кризис до его самоубийства был следствием политических действий большевиков, то после него за все «промахи» стала ответственной «русская деревня, Есенин и русская литература (“есе-

нинщина”») [Корниенко, с. 31], которые усиливали «упадочные тенденции» в обществе, в особенности — в молодежной среде: «Так сказать, законченное выражение “есенинщины” мы находим в самоубийствах, в частности в том их ряде, который имел место в некоторых вузах» [Бобрышев, с. 44]. Иными словами, не политика, а литература стала повинной во всех социально-идеологических неудачах.

В сознании советских идеологов реконструктивного периода крестьянство, а также те, кто выражает его интересы, являются носителями мелкобуржуазной идеологии, т. е. работают на подрыв советского строя изнутри. Как показали разыскания Д.С. Московской, большевики стремились к уничтожению носителей патриархального сознания, т.е. самого многочисленного класса бывшей императорской России — крестьянства, которое представляло наибольшую опасность для скорейшей пролетаризации общества, поскольку значительную роль в этом классе играли традиционные ценности, религия и семейные отношения [Московская, с. 60–154].

Крестьянский сын Орешин и сын английского сэра Уайльд в этом смысле находятся в одной лодке, поскольку оба — представители враждебного мира и проповедники чуждых пролетариату ценностей. «Совершенно не случайно — в наши дни обостренной борьбы с кулачеством — стремление поэта, выражающего буржуазию — кулацкие тенденции — маскироваться, прикрываться “некультурностью”. И также не случайно, что в качестве теоретика искусства — Орешиним привлекаются Оскар Уайльд, поэт деградирующей буржуазии», — писал еще один участник травли поэта Б. Другов [Другов, с. 2].

Уже в начале 1930-х гг. положение крестьянских поэтов определялось как положение «литературных смертников». Орешин, выступив в защиту метода «буржуазного» писателя, дал показания против самого себя, так как, согласно марксистской идеологии, Уайльд принадлежал к писателям, чуждым пролетариату. Поэт, будучи выходцем из крестьянства, по логике идеологов, порывал тем самым со своим классом и выбирал путь, отличный от пути рабоче-крестьянского государства. Несмотря на попытки Орешина выскользнуть из затягивающейся петли через заявления о неприязненном отношении к старой деревне, об окончательном повороте к колхозу (сборник «Вторая трава», 1933), его схватили в 1937 г. и в начале следующего года расстреляли.

То, что Уайльд воспринимался как представитель чуждого пролетариату класса, подтверждается в заметке, посвященной литературному пейзажу, который, согласно автору этой работы, П. Березову, «служит художественным средством выражения идеологии писателя, классовой направленности его творчества» и социальной среды. Уайльд, в этой трактовке, мыслился как оторванный от природы горожанин, пресыщенный жизнью. Он ведет писателем по неверному пути отрицания необходимости трудового общения с природой: «Для иллюстрации возьмем творчество Оскара Уайльда. Преждевременно старческая пресыщенность жизнью О. Уайльда, его беспринципная

парадоксальность, внутренняя опустошенность, тяга ко всему фальшивому, призрачно-искусственному, изломанному, чрезмерно утонченному наиболее ярко отразилась в его пейзажах. Этому эстету-упадочнику, камерно-салонному писателю по существу чуждо было непосредственное чувство природы. Оторванный от природы горожанин, не знавший трудового общения с нею, влюбленный в мертвые, хотя и драгоценные камни, в бездушные, хотя и изящные материи, Оскар Уайльд если и описывал живую природу, то обычно делал это путем сравнения ее с этими камнями и тканями. Правда, Уайльд любил описывать цветы, но опять-таки цветы искусственные, оранжерейные: орхидеи, тюльпаны и т.п. И особенно он любил своеобразно, нарочито выкрашенные цветы, например, живую красную гвоздику, выкрашенную в зеленый цвет» [Березов, с. 2].

Предложенную Березовым характеристику образа Оскара Уайльда можно считать резюмирующей представления об этом писателе в марксистском и вульгарно-социологическом лагерях. Если Э.Ф. Голлербах, о котором мы писали в начале статьи, пытался разобраться в своеобразии Уайльда-художника без применения какой бы то ни было идеологии, то к началу 1930-х гг. тенденция оценивать все через принадлежность писателя к классу, который наделяет человека определенными социально-психологическими характеристиками, становится доминирующей, и произведения Уайльда почти на тридцать лет перестают издаваться.

Подведем некоторые итоги. На протяжении первых пяти лет после 1917 г. произведения Уайльда и критико-биографические работы о нем публикуются практически так же активно, как до революции. В течение 1920-х гг. имя англо-ирландского писателя было актуальным среди образованных читающих людей, примкнувших к разным идеологическим лагерям. Под влиянием идейных установок по отношению к Уайльду они занимали позицию почитателей или клеймителей. Для первых Уайльд был авторитетом, европейским классиком, остроловом, источником образов и суждений для оценки и восприятия реальности (Чуковский, Голлербах, Новиков, Сакулин и др.). Для вторых он стал лакмусовой бумажкой, помогающей определить идеологически чуждые элементы среди советских интеллектуалов, сохранивших пороки дореволюционной интеллигенции (Амурский, Березов, Другов, Левидов, Правдухин и др.).

В начале 1930-х гг. имя Уайльда и его произведения подвергаются негласному запрету. Эстетическая система писателя была максимально упрощена и сводилась к характеристикам «буржуазная», «декадентская», «идеологически враждебная», «оторванная от жизни», «аморальный эстетизм», которые к началу первой пятилетки превратились в ярлыки и использовались при каждом удобном случае для разгромной критики и разного рода эстетической и идейной проработки «попутчиков», так популярной в 1930-е гг. и направленной на утверждение метода социалистического реализма.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Айхенвальд Ю.А.* Наша революция. Ее вожди и ведомые. М.: Революция и культура, 1918. 110 с.
2. *Аксельрод Л.И.* Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. 54 с.
3. *Амурский Д.* Из огня да в полымя // Литературная газета. 1930. № 34. 10 августа. С. 2.
4. *Андрузский А.Я.* Эстетика Плеханова: Основные вопросы марксистской социологии искусства. Л.: Прибой, 1929. 211 с.
5. *Березов П.* Литературный пейзаж // Литературная газета. 1934. № 131. 30 сентября. С. 2.
6. Библиотека иностранных писателей // Огонек. 1924. № 52. С. 24.
7. *Блок А.А.* Россия и интеллигенция. М.: Революционный социализм, 1918. 40 с.
8. *Бобрышев И.* Кто в чем виноват? // Против упадничества. Против «Есенинщины». М.: Правда; Беднота, 1926. 51 с.
9. *Бруксон Я.Б.* Проблема театральности. Пг.: Третья стража, 1923. 59 с.
10. *Вальдгауер О.Ф.* Очерки по искусству и древностям, хранящимся в Эрмитаже и других русских собраниях. Пг.: Брокгауз-Ефрон, 1923. 120 с.
11. *Василевский Л.М.* Половое воспитание ребенка. М., Л.: Л.Д. Френкель (Л.: Тип. изд-ва С.-З. промбюро ВСНХ), 1924а. 98 с.
12. *Василевский Л.М.* Половые извращения. М.: Новая Москва, 1924б. 64 с.
13. *Вознесенский А.С.* Искусство экрана: Руководство для кино-актеров и режиссеров. Киев: Сорабкоп, 1924. 143 с.
14. *Голлербах Э.* Оскар Уайльд и коммунизм (К 20-й годовщине смерти) // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 157 (649). 17 июля. С. 1.
15. *Другов Б.* Несколько слов о Петре Орешине // Литературная газета. 1930. № 34. 10 августа. С. 2.
16. *Зивельчинская Л.Я.* Опыт марксистского анализа истории эстетики. М.: Изд-во Коммунистической академии, 1928. 362 с.
17. *Зонин А.И.* Пионер пролетарской прозы. О творчестве П. Бессалько // Зонин А.И. У истоков пролетарской литературы: Характеристики. Л.: Прибой, 1927. 134 с.
18. *Казанский Б.В.* Метод театра. Л.: Academia, 1925. 171 с.
19. *Каратыгин В.Г.* Статьи и материалы. Л.: Academia, 1927. 262 с.
20. *Крыжицкий Г.К.* Философский балаган: Театр на оборот. Пг.: Третья стража, 1922. 32 с.
21. *Левидов М.Ю.* Простые истины (о читателе; о писателе). М.; Л.: Изд. авт., 1927. 242 с.



22. *Мендельсон А.Л.* Воспитание воли. 4-е изд. Л.: Ленинградская правда, 1931. 32 с.
23. *Новиков Н.В.* В поисках жизненного пути. Рукопись // Центр изучения эго-документов «Прожито». URL: <https://prozhito.org/person/3779> (дата обращения: 19.11.2020).
24. *Орешин П.* Несколько слов о творческом методе // Литературная газета. 1930. № 27. 5 июля. С. 2.
25. *Полонский В.П.* О современной литературе. М., Л.: Гос. изд-во, 1928. 241 с.
26. *Правдухин В.П.* Литературная современность. 1920–1924. М.: Гос. изд-во, 1924. 295 с.
27. *Ракош Ф.И.* Революционное правосудие. Петербург: Гос. изд-во, 1922. 45 с.
28. *Сакулин П.Н.* Русская литература: социолого-синтетический обзор литературных стилей. Ч. 1: Литературная старина. М.: Гос. акад. худож. наук, 1928. 208 с.
29. *Таиров А.А.* Записки режиссера. М.: Камерный театр, 1921. 189 с.
30. *Чуковский К.* Оскар Уайльд. Пг: Радуга, 1922. 70 с.
31. *Чуковский К.* Оскар Уайльд. Этюды // Нива. 1911. № 49. С. 911–914.
32. *Шешуков С.И.* Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. М.: Худож. лит., 1984. 379 с.
33. *Ярославский Ем.* Об аскетизме, воздержании и половой распущенности, или в чем секрет мещанства // Какова же наша молодежь? М.; Л.: Гос. изд-во, 1927 (М.: 1-я Образцовая тип.), 1927. С. 51–66.

## Исследования

1. *Ариас-Вихиль М.А.* Об истории создания термина «социалистический реализм» и подготовке съезда советских писателей (стенограмма беседы И. М. Гронского с сотрудниками Архива А.М. Горького) // Codex manuscriptus. Статьи и архивные публикации. М.: ИМЛИ РАН, 2019. Вып. 1. С. 66–114.
2. *Бахнова Ю.А.* Поэзия Оскара Уайльда в переводах поэтов Серебряного века: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010. 188 с.
3. *Добрицкая А.В.* Русская литература начала XX века и творчество Оскара Уайльда: проблемы влияния, перевода и типологических контактов: дис. ... канд. филол. наук: Краснодар, 2005. 202 с.
4. *Кирженкова Т.Н.* Образ Оскара Уайльда в Советской России: гений мировой литературы или «гений пустой болтовни» // Дом Буракова. Пространство культуры. 2009. № 4. С. 168–185.
5. *Корниенко Н.В.* Крестьянский вопрос в литературно-критических полемиках «нэповской оттепели» // В поисках новой идеологии: Социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 6–59.
6. *Марина Цветаева–Борис Бессарабов.* Хроника 1921 года в документах. Дневники Ольги Бессарабовой (1915–1925). М.: Эллис Лак, 2010. 832 с.

7. *Мецгерякова А.В.* Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX–XX веков: на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»: дис. ... канд. филол. наук: Владимир, 2015. 237 с.

8. *Московская Д.С.* Биография местности в русской литературе эпохи борьбы за новый быт // В поисках новой идеологии: Социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 60–154.

9. *Павлова Т.В.* Оскар Уайльд в России: конец XIX–начало XX века: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1986. 209 с.

10. *Полонский В.В.* Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 472 с.

11. *Рознатовская Ю.А.* Оскар Уайльд в России // Оскар Уайльд в России: Библиографический указатель. 1892–2000 / сост. и авт. вступ. ст. Ю.А. Рознатовская. М.: Рудомино, 2000. С. 7–46.

12. *Сушко Е.А.* Уайльдовский миф в русской литературе Серебряного века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 171 с.

13. *Чуковская Е., Лорие М., Балестра Б., Крючков П.* Комментарии // Чуковский К.И. Собр. соч.: в 15 т. М.: Агентство ФТМ, 2012. Т. 3: Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей. С. 616–637.

## THE IMAGE OF OSCAR WILDE IN THE SOVIET CULTURAL CONSCIOUSNESS OF THE 1920–1930s

© 2023. **Yakov D. Chechnev**

**Abstract:** The choice of the research topic is explained by the need to fill in the gap in the studies about Wilde’s reception in the USSR in the 1920–1930s. The aim of the study is to show the main lines of reception of the Anglo-Irish writer in the Soviet Union. The principal focus is not on Wilde’s works per se, but on the way his name was used by representatives of the Soviet culture of the 1920s and 1930s. Wilde’s readers can be divided into admirers and detractors, to achieve their goals. The author of the article shows that Wilde’s name appeared in everyday life and on book lists in the leading periodicals of the USSR — the newspapers “Pravda” and “Izvestia”. Through the images created by the writer, everyday life and urban paintings were comprehended. Wilde’s aphorisms were used not only by his admirers, but also by his antagonists, to illustrate their ideas and reinforce certain propositions. In the 1930s, the negative attitude towards the writer intensified. The Anglo-Irish writer was perceived by critics as a representative of “bourgeois” society. His image, which was formed largely thanks to the Russian modernists, embodied the main vices of the West: sexual perversions, excessive aestheticism, inattention to social aspects

of art. In the 1930s, Wilde became a part of an episode of controversy surrounding a new socialist method — social realism and accelerated the death of the peasant poet P. Oreshin. The author of the article comes to the conclusion that for two decades after the establishment of Soviet power Wilde was still relevant in the cultural consciousness of Soviet society, however, by the beginning of the 1930s his name was tabooed.

**Keywords:** O. Wilde, P. Oreshin, USSR, reception, cultural consciousness, Soviet literature, five-year plan.

**Information about the author:** Yakov D. Chechnev, Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9439-0430>

E-mail: [ya.d.chechnev@yandex.ru](mailto:ya.d.chechnev@yandex.ru)

**For citation:** Chechnev, Ya.D. “The Image of Oscar Wilde in the Soviet Cultural Consciousness of the 1920s and 1930s” *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

## REFERENCES

1. Arias-Vikhil', M.A. “Ob istorii sozdaniia termina ‘sotsialisticheskii realizm’ i podgotovke s’ezda sovetskikh pisatelei (stenogramma besedy I. M. Gronsogo s sotrudnikami Arkhiva A.M. Gor’kogo)” [“On the History of the Creation of the Term ‘Socialist Realism’ and the Preparation of the Congress of Soviet Writers (Transcript of a Conversation Between I.M. Gronsky and the Staff of the Gorky Archive)”]. *Codex manuscriptus. Stat’i i arkhivnye publikatsii* [Codex manuscriptus. Articles and Archival Publications.], issue 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 66–114. (In Russ.)
2. Bakhnova, Iu.A. *Poeziia Oskara Uail'da v perevodakh poetov Serebrianaogo veka* [The Poetry of Oscar Wilde in the Translations of the Silver Age Poets: PhD Thesis]. Tomsk, 2010. 188 p. (In Russ.)
3. Dobritskaia, A.V. *Russkaia literatura nachala XX veka i tvorchestvo Oskara Uail'da: problemy vliianiia, perevoda i tipologicheskikh kontaktov* [Russian Literature of the Early 20 Century and the Works of Oscar Wilde: Problems of Influence, Translation and Typological Contacts: PhD Thesis]. Krasnodar, 2005. 202 p. (In Russ.)
4. Kirzhenkova, T.N. “Obraz Oskara Uail'da v Sovetskoii Rossii: genii mirovii literatury ili ‘genii pustoi boltozni’.” [“The Image of Oscar Wilde in Soviet Russia: The Genius of World Literature or ‘the Genius of Empty Chatter’.”]. *Dom Burakova. Prostranstvo kul'tury*, no. 4, 2009, pp. 168–185. (In Russ.)
5. Kornienko, N.V. “Krest'ianskii vopros v literaturno-kriticheskikh polemikakh ‘nepovskoi otpepli’.” [“The Peasant Question in the Literary and Critical Polemics of the ‘NEP Thaw’.”]. *V poiskakh novoi ideologii: Sotsiokul'turnye aspekty russkogo literaturnogo protsessa 1920–1930-kh godov* [In the Search of a New Ideology: Socio-cultural Aspects

*of the Russian Literary Process of the 1920–1930s*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010, pp. 6–59. (In Russ.)

6. Marina Tsvetaeva–Boris Bessarabov. *Khronika 1921 goda v dokumentakh. Dnevnik Ol'gi Bessarabovoi (1915–1925)* [*Marina Tsvetaeva–Boris Bessarabov. Chronicle of 1921 in the Documents. Diaries of Olga Bessarabova (1915–1925)*]. Moscow, Ellis Lak Publ., 2010. 832 p. (In Russ.)

7. Meshcheriakova, A.V. *Ekphrasis i ego funktsii v romanno proze rubezha XIX–XX vekov: na materiale romana O. Uail'da "Portret Doriana Greia" i romana D.S. Merezhkovskogo "Voskresshie bogi. Leonardo da Vinchi"* [*Ekphrasis and its Functions in the Novel Prose of the Turn of the 19–20 Centuries: Based on the Novel by O. Wilde "The Picture of Dorian Gray" and the Novel by D.S. Merezhkovsky "The Risen Gods. Leonardo da Vinci"*]: *PhD Thesis*]. Vladimir, 2015. 237 p. (In Russ.)

8. Moskovskaia, D.S. "Biografiia mestnosti v russkoi literature epokhi bor'by za novyi byt" ["Biography of the Territory in Russian Literature of the Era of the Struggle for a New Way of Life"]. *V poiskakh novoi ideologii: Sotsiokul'turnye aspekty russkogo literaturnogo protsessa 1920–1930-kh godov* [*In the Search of a New Ideology: Socio-cultural Aspects of the Russian Literary Process of the 1920–1930s*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010, pp. 60–154. (In Russ.)

9. Pavlova, T.V. *Oskar Uail'd v Rossii: konets XIX–nachalo XX veka* [*Oscar Wilde in Russia: Late 19 – Early 20 Century: PhD Thesis*]. Leningrad, 1986. 209 p. (In Russ.)

10. Polonskij, V.V. *Mezhdru traditsiei i modernizmom. Russkaia literatura rubezha XIX–XX vekov: istoriia, poetika, kontekst* [*Between Tradition and Modernism. Russian Literature of the Turn of the 19–20 Centuries: History, Poetics, Context*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2011. 472 p. (In Russ.)

11. Roznatovskaia, Iu.A. "Oskar Uail'd v Rossii" ["Oscar Wilde in Russia"]. *Oskar Uail'd v Rossii: Bibliograficheskii ukazatel'. 1892–2000* [*Oscar Wilde in Russia: Bibliographical Index. 1892–2000*]. Moscow, Rudomino Publ., 2000. 379 p. (In Russ.)

12. Sushko, E.A. *Uail'dovskii mif v russkoi literature Serebriannogo veka* [*Wildean Myth in Russian Literature of the Silver Age: PhD Thesis, Summary*]. Moscow, 2016. 171 p. (In Russ.)

13. Chukovskaia, E., Lorie, M., Balestra, B., Kriuchkov, P. "Kommentarii" ["Commentaries"]. Chukovskij, K.I. *Sobranie sochinenij: v 15 t.* [*Collected Works: in 15 vols.*], vol. 3: High Art; From Anglo-American Notebooks. Moscow, Agentstvo FTM Publ, 2012, pp. 616–637. (In Russ.)



## СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА О. УАЙЛЬДА «КЕНТЕРВИЛЬСКОЕ ПРИВИДЕНИЕ» И ОДНОИМЕННОГО СОВЕТСКОГО МУЛЬТФИЛЬМА

© 2023 г. М.А. Родина

**Аннотация:** В статье советский мультипликационный фильм «Кентервильское привидение» 1970 г. сравнивается с его литературным первоисточником. Через анализ высказываний О. Уайльда об Америке и американцах, эстетических воззрений автора и идей подзаголовка рассказа делается вывод о первостепенном значении для Уайльда дихотомии «искусство-материализм», которая и легла в основу рассказа «Кентервильское привидение». Мультфильм режиссеров Зинаиды и Валентины Брумберг, несмотря на свои многочисленные достоинства, отражает эту концепцию лишь отчасти, концентрируясь, в первую очередь, на морально-нравственном аспекте произведения. Английское и американское мировоззрение, которые частично примираются в финале рассказа Уайльда, в мультфильме остаются на противоположных полюсах. Среди других важных отличительных черт мультфильма выделяется отсутствие христианского мотива (по политическим соображениям), мотива любви и свадьбы, а также смягчение пугающих сцен и образов (так как мультфильм предназначался для детского просмотра).

**Ключевые слова:** О. Уайльд, «Кентервильское привидение», мультипликация, готическая новелла, эстетизм, пародия.

**Информация об авторе:** Мария Алексеевна Родина — кандидат филологических наук, преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, 101000 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5844-4910>

E-mail: [rodina-ma@outlook.com](mailto:rodina-ma@outlook.com)

**Для цитирования:** Родина М.А. Сопоставительный анализ рассказа О. Уайльда «Кентервильское привидение» и одноименного советского мультфильма // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

Рассказ «Кентервильское приведение» (*The Canterville Ghost*, 1887) несмотря на фантастический сюжет с оттенком юмора и иронии содержит важные размышления Оскар Уайльда (*Oskar Wilde*, 1854–1900) о природе искусства. Эстетизм утверждал понимание красоты в качестве основополагающей ценности, и главное, в чем Оскар Уайльд обвиняет американцев, — это именно отсутствие красоты. «Там, где американцы попытались создать красоту, они потерпели сокрушительное поражение», — провозглашает он в лекции «Впечатления об Америке» [Wilde, 2010, p. 177]<sup>1</sup>. Достаточно вспомнить, как он отказался читать лекции в одном из американских городков лишь потому, что название этого места показалось ему чрезвычайно уродливым. Для Уайльда материализм и практицизм — главные враги красоты и искусства. Он вспоминает, как художник Эдвард Бёрн-Джонс однажды сказал ему: «Чем более материалистичной становится наука, тем более ангелов стану я писать: их крылья — мой протест в пользу бессмертия души» [Wilde, 2013, p. 3594]<sup>2</sup>. Рассказ «Кентервильское приведение» — это протест Уайльда против материализма, где олицетворением вульгарности и доведенного до крайности практицизма являются мистер и миссис Отис и их сыновья, ангелом — их дочь Виргиния, а бессмертные души оказывается лейтмотивом.

Рассказ в художественных образах иллюстрирует впечатления молодого писателя об американцах, высказанные им в лекции или, скорее, заметках «Впечатления об Америке», которые он записал в 1883 г. по возвращении из США и читал в различных городах Великобритании на протяжении нескольких лет (заметки эти были впервые опубликованы в 1906 г. библиографом Уайльда Стюартом Мейсоном). Характеристика американских бизнесменов: «Мужчины абсолютно погружены в дела; у них, как говорится, мозги впереди головы» [Wilde, 2010, p. 181] — это практически портрет мистера Отиса<sup>3</sup>. «Американские молодые люди бледны и развиты не по годам, или болезненны и высокомерны...» [Wilde, 2010, p. 180] — таков и старший сын Отисов Вашингтон<sup>4</sup>. Симпатизирует Уайльд лишь юным американкам, что и повлияло на положительный образ юной Виргинии: «...а вот американские девушки милы и очаровательны — маленькие оазисы прелестной неразумности в огромной пустыне здравого смысла» [Wilde, 2010, p. 180]<sup>5</sup>. В эссе «Аме-

---

<sup>1</sup> “Where the Americans have attempted to produce beauty they have signally failed.” Здесь и далее по тексту статьи перевод мой — *M.P.*

<sup>2</sup> “And I remember once, in talking to Mr. Burne-Jones about modern science, his saying to me, ‘the more materialistic science becomes, the more angels shall I paint: their wings are my protest in favour of the immortality of the soul’”.

<sup>3</sup> “The men are entirely given to business; they have, as they say, their brains in front of their heads”.

<sup>4</sup> “American youths are pale and precocious, or sallow and supercilious...”

<sup>5</sup> “... but American girls are pretty and charming — little oases of pretty unreasonableness in a vast desert of practical common-sense”.

риканское нашествие» (*The American Invasion*), опубликованном в 1887 г., Уайльд также весьма похвально отзывается о девушках, тогда как объектом его нападок становятся их матери — скучные провинциалки, матроны без вкуса и образования. Представляет интерес его ироническое замечание о том, что американским детям с ранних лет приходится исправлять ошибки своих отцов и матерей<sup>6</sup> [Wilde, 2021a)]. Именно это и делает Вирджиния в «Кентервильском привидении», в отличие, правда, от своих братьев, которые явно идут по стопам родителей и совершают те же ошибки, что и они. Это неудивительно, ведь в эссе «Американец» (*The American Man*, 1887) писатель подчеркивает, что американские мужчины и юноши всегда находятся в тени женщин, и предъявляет им самое страшное обвинение в непонимании красоты и искусства: «Для него [американца] Искусство не диво, Красота ничего не значит, а Прошлое ему ни о чем не говорит»<sup>7</sup> [Wilde, 2021b)].

Столкнувшись с привидением, американский министр и его сыновья ведут себя самым отвратительным образом, не питая к несчастному призраку никакого уважения. Младшие мальчики издеваются над ним, сочиняя разного рода ловушки; старший сын избавляется от кровавого пятна, оставленного привидением, с помощью «пятновыводителя Пинкертона»; что касается мистера и миссис Отис, они возмущают призрака своим непоколебимым хладнокровием и отсутствием малейшей впечатлительности. Мистер Отис предлагает призраку смазать его цепи машинным маслом, а его супруга простодушно рекомендует микстуру против несварения желудка. Эти «дружелюбные» жесты для привидения, кажется, более оскорбительны, чем подушки, которыми в него кидаются близнецы. Лишь Вирджиния сочувствует призраку, и в конце концов именно она соглашается, исполняя древнее пророчество, спуститься с ним в преисподнюю и вымолить для заблудшей души вечный покой.

Привидение в новелле противостоит мистеру Отису и его семье точно так же, как в философско-эстетической концепции Уайльда *художник* противостоит *буржуазному обществу*. О том, что в образе призрака Кентервильского замка Уайльд изобразил художника, творца, говорится и косвенно (призрак рисует кровавое пятно, вновь и вновь уничтожаемое с помощью пятновыводителя, красками Вирджинии), и прямо, когда привидение совершает отчаянные попытки напугать толстокожих американцев: «С восторженным самодовольством *настоящего художника* стал он перебирать в памяти свои наиболее знаменитые выступления...» (курсив мой. — *М.Р.*) [Уайльд, с. 254]. Также можно вспомнить обиду призрака на то, что американцы каждый раз стирают пятно «крови», которое он старательно рисует каждую ночь: «Если оно не нужно было семье Отисов, то ясно, что они были недостойны

---

<sup>6</sup> “From its earliest years every American child spends most of its time in correcting the faults of its father and mother...”

<sup>7</sup> “For him Art has no marvel, and Beauty no meaning, and the Past no message”.

его. Это, очевидно, были люди, живущие в низшей материальной плоскости и совершенно не умеющие ценить символическое значение спиритических феноменов» [Уайльд, с. 263].

Американцы в новелле безусловно противопоставлены англичанам, и в этом смысле их конфликт с привидением, которое гордится своей принадлежностью к британской аристократии, это и конфликт между Старым и Новым светом. Представляется важным, что хотя Уайльд, безусловно, высмеивает американцев, авторская ирония в этом произведении распространяется на всех героев без исключения. Вот как об этом пишет О.М. Валова в статье «Америка в восприятии Оскара Уайльда»: «В художественных произведениях ирония Уайльда по отношению к американцам уравнивается иронией в изображении соотечественников, но анализ текстов с учетом мировоззренческих позиций Уайльда дает основания говорить о том, что автор не считал общий культурный и духовный уровень Америки способным конкурировать с европейским» [Валова, с. 368]. Однако «О. Уайльд подтрунивает и над своими земляками, некоторые их нелепые традиции и предубеждения он подчеркивает с помощью призрака сэра Саймона. Привидение настолько консервативно, что использует для своих перевоплощений только испробованные типажи, не придумывая ничего нового» [Валова, с. 369]. В финале рассказа автор все же примиряет Старый Свет с Новым, когда Вирджиния выходит замуж за английского лорда. «Кентервильское привидение» — одно из самых смешных и ироничных произведений Уайльда: с юмором описаны абсолютно все герои, поэтому нельзя сказать, что автор высмеивает только кого-то конкретного. Юмористический эффект создается за счет нарушения стереотипных поведенческих паттернов: герои ведут себя абсолютно хладнокровно в ситуациях, когда им следует пугаться; вместо этого в страхе приходится жить привидению.

Уайльд иронизирует не только над своими героями, но и над традиционными жанрами английской литературы, а также над современными ему философскими концепциями. Он дает своему произведению подзаголовок “*A Hylo-Idealistic Romance*” (букв.: гило-идеалистический роман), таким образом уже в самом начале обозначая, что собирается в нем играть с традиционными жанрами, иронически их осмысляя. Кратко поясним значение этого подзаголовка.

В XVIII–XIX вв. английский роман на фоне романа других европейских литератур очень явно развивался в сторону реализма, о чем как раз и свидетельствует существование двух терминов: *romance* и *novel*. В отечественной традиции сложилось восприятие “romance” в качестве возвышенно-идеалистической версии романного повествования, которой противостоит новый, «реалистический» тип романа — *novel*. Однако исследования показали, что эти слова Филдинг и Ричардсоном понимались как обозначающие одно и то же: «Прежде всего, довольно часто литераторы этого периода сближали оба



понятия, считали их синонимами. Для них гораздо важнее было подчеркнуть, чем произведения, определяемые этими словами, не похожи на другие жанры — аллегории, сатиры, истории и т.п.» [Пахсарьян, с. 103]. Термином “novel” поначалу обозначали любой переводной роман, в отличие от “romance” — английского романа. Однако в XIX в. восприятие слова “novel” изменилось, и оно стало, напротив, «пониматься как выражение “английскости”, как сугубо национальный вариант жанра, и этот миф был широко распространен в литературной критике вплоть до конца XX в.» [Пахсарьян, с. 104]. Как отмечает Н.Т. Пахсарьян вслед за французским исследователем Б. Милле, в XVIII в. выделяется два типа романной стратегии: «...одна из них состоит в стремлении завуалировать нарративную фикциональность, другая — напротив, в желании узаконить необходимость вымысла; при этом признание легитимности романной фикциональности, по мнению ученого, — чрезвычайно важный процесс английской саморефлексии романа этого периода» [Пахсарьян, с. 106].

Таким образом, используя слово “romance” в подзаголовке своего рассказа, Уайльд, вероятно, стремится подчеркнуть два его качества. Во-первых, несомненно, разбирающийся в истории английской литературы писатель напоминает нам о том, что когда-то именно “romance” являлся произведением на национальной почве. Во-вторых, Уайльд, признающий первичность искусства по отношению к жизни, указывает на фикциональность своего произведения, его намеренно вымышленную природу.

Тем не менее мы понимаем, что по объему «Кентервильское привидение» не соответствует ни одному из двух типов романа, что заставляет связать его с самым английским и самым мистическим жанром литературы — *готической новеллой*. Готическая новелла — явление предромантизма, противопоставившего себя одновременно просветительству с его культом разума и сентиментализму с его чувствительностью. Большинство готических новелл и романов имеют мистический сюжет, связанный с паранормальными явлениями, фантастическими мотивами, ужасами, тайнами. Человек в готической новелле становится жертвой сверхъестественных сил. Таковы, например, многочисленные новеллы Шеридана Ле Фаню, новелла В. Скотта «Комната с гобеленами» (*The Tapestryed Room*, 1828). Как отмечает А.А. Аствацатуров, «к моменту появления Уайльда на литературной сцене готические жанры вроде “истории с привидениями” стали элементами массовой литературы. Формы готической прозы, еще в XVIII в. не впечатлявшие разнообразием, сделались к концу XIX в. и вовсе ходульными, способными увлечь разве что невзыскательных читателей...» [Аствацатуров, с. 88]. Уайльд «переворачивает» традиционный сюжет готической новеллы, делая жертвой не людей, а призрака, за счет чего и достигается комический эффект<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> См. об этом подробнее в эссе К. Чуковского «Оскар Уайльд. Этюды» [Чуковский].

Однако «Кентервильское привидение» — не просто готическая новелла, а «гило-идеалистическая» готическая новелла, что, очевидно, противопоставляет ее обычным новеллам и романам ужасов и, хотя и с долей иронии, с первой страницы вносит философскую ноту в это произведение. Гило-идеализм — философское учение, появившееся в конце XIX в., основателями которого считаются доктор Роберт Льюинс и поэт Констанс Наден. Максимально упрощая, можно сказать, что их концепция заключалась в том, что материальный мир существует, пока мы в него верим. Таким образом, подзаголовок также сразу заявляет дихотомию вера—неверие, которая будет в новелле одной из центральных. Кроме того, Уайльд иронически осмысляет идею гило-идеалистов о том, что наши идеи формируют мир вокруг нас. Если Отисы верят, что призрак материален, он становится материальным. Всё начинается с того, что американцы сами «материализуют» призрак, искренне считая, что его оковы можно смазать маслом; что у него может быть несварение желудка; что его можно напугать револьвером или попасть в него горохом. Чем больше Отисы взаимодействуют с привидением подобным образом, тем более «телесным» оно становится. Уайльд описывает, как призрак меряет кольчугу и падает под ее тяжестью; падая, он разбивает колени, что совсем уж сложно представить. В конце концов, после того как близнецы выливают на него ушат воды, привидение простужается.

Мультфильм «Кентервильское привидение» 1970 г. (реж. Валентина и Зинаида Брумберг) в целом довольно точно передает атмосферу рассказа Уайльда; большинство диалогов приведены дословно, а некоторые сцены покadroво совпадают с первоисточником. К моменту выхода мультфильма, помимо ранних переводов Е. Тихомировой (1912) и М. Ликиардопуло (1918) существовал перевод Ю. Кагарлицкого 1960 г., а также перевод И. Разумовской и С. Самостреловой, опубликованный в 1961 г. в сборнике «Английская новелла». Оба советских перевода адекватно передают оригинальный смысл произведения, не искажая его. При этом, судя по использованной лексике, создатели мультфильма опирались на перевод Ю. Кагарлицкого. Например, сравнивая перевод Кагарлицкого с переводом Разумовской и Самостреловой, можно заметить, что в первом домоправительница Кентервильского замка обращается к миссис Отис «сударыня», тогда как Разумовская и Самострелова прибегают к калькированию, используя в том же месте слово «мадам». Перевод Кагарлицкого, впрочем, здесь следует за более ранним переводом Ликиардопуло. В мультфильме также используется слово «сударыня». Если же далее сравнивать перевод Кагарлицкого с переводом Ликиардопуло, интерес вызывает фраза миссис Отис, которая в переводе Кагарлицкого звучит так: «Я не желаю, чтобы у меня в гостиной были кровавые пятна» [Уайльд, 2003, с. 480]. В переводе 1918 г. миссис Отис говорит: «Кровавые пятна в гостиной, на мой взгляд, совершенно неуместны» [Уайльд, 1961, с. 250]. Видимо, Кагарлицкому важно было подчеркнуть, что миссис Отис, едва

переступив порог Кентервильского замка, уже видит его своей собственностью. В оригинале Уайльду для этой цели достаточно использовать модальный глагол долженствования в следующем предложении, где миссис Отис приказывает стереть пятно (“It must be removed at once”). Опираясь на перевод Кагарлицкого сценарист мультфильма Георгий Мунблит рисует образ американки с помощью того же местоимения: «Но я не желаю, чтобы *в моей гостиной* были какие-то кровавые пятна!». Далее в той же сцене, объясняя природу пятна, домоправительница говорит, что грешный дух сэра Саймона «доныне» (слово из перевода Кагарлицкого) бродит по замку. В других переводах здесь использованы слова «до сих пор» (Ликиардопуло), «все еще» (Разумовская и Самострелова). Таким образом, Кагарлицкий чаще, чем другие переводчики, использует устаревшую и возвышенную лексику в словесном портрете домоправительницы-англичанки, вероятно, чтобы подчеркнуть контраст с героями-американцами. Так поступают и создатели мультфильма.

Мультфильм отличается от рассказа в некоторых деталях, например, в семье Отисов здесь не четверо детей, а трое. В фильме, по очевидным соображениям, отсутствует тема помолвки и свадьбы старшей дочери Вирджинии с английским лордом, а из прошлых «достижений» призрака приведены лишь самые невинные — чувствительные дамы и кавалеры при виде него падают в обморок и изредка седеют, но не лишаются рассудка и не совершают самоубийств. Отдельно стоит отметить великолепное музыкальное сопровождение (композитор — Александр Варламов), где в таинственную и напряженную мелодию то и дело вклиниваются шорохи, скрипы и стоны.

Уайльд вкладывает в уста американцев рекламные слоганы: они используют не «пятновыводитель», а «Всемирный Выводитель Пятен Пинкертон и Образцовый Очиститель»; не «микстуру от несварения», а «микстуру доктора Добелла»; не «машинное масло», а «смазку Восходящего Солнца фирмы Таммани», при этом нередко описывая эффект от того или иного средства так, как это сделал бы продавец. Мультфильм отражает эту тенденцию лишь отчасти, равно как и не развивает до конца тему гордости американцев за свою страну, как это делает Уайльд (в рассказе за столом Отисы обсуждают превосходство всего американского над всем европейским). Ясно, что так как мультфильм предназначался для детей, некоторые моменты пришлось упростить. А чтобы фильм не получился слишком страшным, призрак сэра Саймона, хотя и сохранил длинные лохматые космы и сверкающие глаза, получил пару голубых домашних тапочек, которые добавляют его образу некоторую трогательную уютность.

В рассказе Уайльд играет с традиционным образом готического пейзажа, достигая комического эффекта за счет резкой смены погоды в момент, когда семейство Отисов подъезжает к замку. Для этого он сначала описывает гротескно идиллический летний пейзаж: «Был прекрасный июльский вечер, и воздух был пропитан теплым ароматом соснового леса. Изредка слыша-

лось нежное воркование лесной горлицы, наслаждающейся собственным голосом, или показывалась в гуще шелестящих папоротников пестрая грудь фазана. Крошечные белки посматривали на них с буков, а кролики стремительно улепетывали через низкую поросль и по мшистым кочкам, задрав кверху белые хвостики» [Уайльд, 2003, с. 249]. Как только Отисы достигают своей цели, всё внезапно меняется: «Когда они въехали в аллею, ведущую к Кентервильскому замку, небо вдруг покрылось тучами, какая-то странная тишина как бы сковала весь воздух, молча пролетела огромная стая галок, и они еще не успели подъехать к дому, как стал накрапывать дождь большими редкими каплями» [Уайльд, 2003, с. 249].

Уайльд, таким образом, пародирует традиционные приемы британской готической литературы. В советском мультфильме готический пейзаж, напротив, предшествует идиллическому. Фильм начинается с изображения замка на фоне темного грозового неба. Затем следует диалог, в котором леди Кентервиль жалуется супругу на то, что ее донимает призрак, и лишь после этого появляются Отисы, которые едут в автомобиле под веселую музыку в чудесный летний день. Даже когда они подъезжают к порогу замка, погода не меняется. Так создатели мультфильма сразу дают зрителю понять, что Отисы — чуждый элемент в английской действительности. Пародия оказывается как бы перевернутой: теперь она направлена не на английскую литературу, а именно на американцев, вторгшихся на чужую территорию. Зритель, которому в самом начале показывают английский замок в привычной таинственной обстановке и при привычной, стереотипной английской погоде, уже настроился на определенный лад, соотнес место действия с конкретной страной, конкретным складом характера. «Готический роман воспитывал у читателя интерес к месту действия, а значит, учил его соотносить события с конкретной исторической и национальной почвой, на которой эти события развивались» [Колесников, с. 197]. Появление американцев после такого начала видится неуместным и поэтому особенно смешным. Очевидно, что мультипликаторы также неслучайно заменили конную повозку на автомобиль. Этот современный способ передвижения не вяжется с обстановкой готического романа и вносит диссонанс в повествование, где речь идет о старинном английском замке с призраком. Если бы художник, в соответствии с текстом новеллы, нарисовал лошадей, контраст не был бы столь разителен.

Л.А. Азарх, художника-постановщика советского мультфильма «Кентервильское привидение», спросили в интервью, как удалось экранизировать новеллу с такой «несоветской» тематикой. Она ответила, что режиссеры и сценарист концентрировались на смешном, в противовес, видимо, мистической и религиозной составляющей [Капков]. Действительно, ни о каких молитвах, равно как и об искуплении грехов или преисподней в мультфильме речи не идет. В финале призрак и девочка (которая, кажется, немного младше литературной Вирджинии, в рассказе сочетающейся браком с английским

лордом) летят, взявшись за руки, сквозь весьма абстрактную радужную воронку под загадочную музыку. Вернувшись, Вирджиния сообщает, что «помогла Кентервильскому привидению покинуть этот замок навсегда». О подробностях советским детям оставалось только догадываться. Впрочем, как и где именно Вирджиния вымаливала прощение для призрака, не описывает и Уайльд.

Образ мистера Отиса в мультфильме лишь на первый взгляд соответствует оригиналу. Описание его внешности в новелле нет; в фильме это маленький кругленький розовощекий человек с неизменной самодовольной улыбкой. Его основная черта в мультфильме — это если не жадность, то стяжательство. Он хочет посмотреть на привидение — «если это стоящий товар, то я плачу наличными». Лорд Кентервиль в ответ сообщает, что не торгует фамильными привидениями и готов отдать его бесплатно. «О, вы очень богатый человек, лорд Кентервиль, если можете делать такие подарки», — говорит мистер Отис. Так советские мультипликаторы рисуют образ капиталиста, который считает, что все продается и покупается за деньги. В рассказе же мистер Отис покупает мебель и привидение, не требуя его демонстрации.

По Уайльду, порок Отисов — их материализм, а не любовь к деньгам. Ближе к финалу рассказа, в той его части, которая полностью опущена мультипликаторами, мистер Отис уговаривает лорда Кентервиля забрать драгоценности, которые Привидение подарило Виргинии в благодарность за обретенный покой. Мистер Отис считает, что фамильные драгоценности по праву принадлежат семье англичанина, более того, забрать их себе ему не позволяет «республиканская простота». Лорд Кентервиль, в свою очередь, напоминает мистеру Отису о том, что тот купил привидение с мебелью, а следовательно, драгоценности принадлежат ему. Сложно представить, чтобы мистер Отис из советского мультфильма по доброй воле отдал такое богатство. Когда Вирджиния сообщает ему, что призрака в замке больше нет, он в возмущении восклицает: «Ведь без привидения этот замок стоит ни цента больше, чем я за него заплатил!» (цитата из мультфильма). Это стремление «надуть» владельца и купить замок дешевле его настоящей стоимости придумано сценаристами мультфильма. Вообще, все члены семьи Отисов в финале сочувствуют Привидению и восхищаются чуткостью и смелостью Виргинии, тогда как мультипликационные герои нисколько не тронуты этой историей.

Нужно отметить находчивость Ланы Азарх, которая спрятала в мультфильме намек на то, что Вирджиния выйдет замуж за английского лорда. Супруга лорда Кентервиля, которую зритель видит единожды в самом начале мультфильма, очень похожа на Вирджинию, даже их наряды в чем-то схожи.

В 1993 г. режиссер Марианна Новогрудская создала другой, кукольный, мультфильм по мотивам рассказа Уайльда — «Несколько страниц из жиз-

ни призрака». Здесь царит подчеркнуто готическая атмосфера, нарушаемая лишь глуповатой улыбкой мистера Отиса и криками близнецов, которые, однако, донимают разве что только домоправительницу (ее роль в данной версии оказалась больше), но не самого сэра Саймона. Мультфильм 1993 г. почти лишен комической составляющей, зато в нем есть рассуждения о душе и загробной жизни, невозможные для его предшественника. В этом фильме есть попытка передать основную идею Уайльда, но делается это слишком прямолинейно: домоправительница восклицает: «Я схожу с ума от вашего материализма!».

Таким образом, хотя мы не можем сказать, что советский мультфильм «Кентервильское привидение» был снят с исключительной целью осмеяния американского капиталистического общества, нельзя не признать, что его центральный конфликт — *стяжательство и эгоизм против доброты и сострадания* — отличается от центрального конфликта новеллы Уайльда — конфликта между *искусством и материализмом*, а также *между традицией (прошлым) и современностью (настоящим)*. Из-за этого герои мультфильма выглядят несколько более плоско, чем герои новеллы. Лана Азарх говорила, что в те годы нельзя было «творить без проблем». «Партия за искусством следила очень внимательно» [Капков]. Создавая мультфильм, предназначенный в основном для детей, и создавая его во времена «холодной войны», невозможно было избежать, во-первых, сюжетного и смыслового упрощения, а во-вторых, трансляции определенного взгляда на американскую нацию, который соответствует точке зрения Уайльда лишь на самый поверхностный взгляд. И все же, творцам мультфильма, как видится, удалось создать произведение, с одной стороны, удовлетворявшее партийным интересам, а с другой, знакомившее советских детей с одним из шедевров мировой литературы и прививавшее идею сострадания и милости к падшим.

Интересно, что сам Оскар Уайльд утверждал, что понимание сущности сострадания пришло к нему только после его тюремного заключения. Говоря о русской литературе с Андре Жидом, он заметил, что его восхищает «вложенное в их произведения сострадание». Уайльд говорит, что раньше это чувство было ему не знакомо. «Сострадание — это замечательная вещь; но я не знал его прежде... Я каждый вечер благодарю Бога за то, что он позволил мне его узнать. Ибо в тюрьму я вошел с каменным сердцем, думая только о наслаждении, теперь же мое сердце окончательно надломилось; в мое сердце вступило сострадание, и я понял теперь, что это самая великая, самая прекрасная вещь на свете» [Дорошевич, с. 236]. Представляется, что основное достоинство советского мультфильма 1970 г. состоит в том, что ему удалось выразить идею, которая для самого Уайльда, писавшего новеллу в 1887 г., задолго до своего тюремного заключения и описанного им самим прозрения, не была центральной и которая, однако, приобрела для него большое значение впоследствии.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. Уайльд О. Кентервильское привидение // Английская новелла. Л.: Лениздат, 1961. С. 51–79.
2. Уайльд О. Кентервильское привидение // Антология мировой детской литературы. М.: Аванта+, 2003. Т. 7. С. 477–509.
3. Уайльд О. Кентервильское привидение // Уайльд О. Собр. соч. М.: Терра-Книжный клуб, 2003. Т. 1. С. 247–277.
4. Чуковский К. Оскар Уайльд. Этюды // Чуковский К.И. Собр. соч.: в 15 т. М.: Агентство ФТМ, 2012. Т. 3: Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей. С. 375–416.
5. Wilde O. Impressions of America // Oscar Wilde in America: The Interviews / ed. by M. Hofer and G. Scharnhorst. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2010. P. 177–181.
6. Wilde O. The American Invasion. URL: <https://www.oscarwildeinamerica.org/Resources/The-American-Invasion.pdf> (дата обращения: 27.01.2021).
7. Wilde O. The American Man. URL: <https://www.oscarwildeinamerica.org/Resources/The-American-Man.pdf> (дата обращения: 27.01.2021).
8. Wilde O. The English Renaissance of Art // The Complete Works of Oscar Wilde. Hastings: Delphi Classics, 2013. P. 3567–3622.

### Исследования

1. Аствацатуров А. «Кентервильское привидение» Оскара Уайльда: проблема трансформации жанра «истории с привидением» // Все секреты мира: тайны в литературе и искусстве: сб. статей. СПб.; Тверь: Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2017. С. 83–95.
2. Валова О.М. Америка в восприятии Оскара Уайльда // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 5 (1). С. 367–372.
3. Дорошевич А.Н. Король жизни // Стиль и смысл: кино, театр, литература. М.: ВГИК, 2013. С. 224–238.
4. Капков С. Лана Азарх: «Работали мы действительно шумно». URL: <https://www animator.ru/articles/article.phtml?id=59> (дата обращения: 08.02.2021).
5. Колесников Б.И. Глава 14. Вальтер Скотт // История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. М.: Высшая школа, 1991. С. 194–211.
6. Пахсарьян Н.Т. Некоторые аспекты генеалогии английского романа рококо (ранние романы Мариво и «Джозеф Эндрюс» Г. Филдинга) // Вестник Днепрпетровского университета им. Альфреда Нобеля. Серия «Филологические науки». 2013. № 2 (6). С. 102–112.

## THE COMPARATIVE ANALYSIS OF THE CANTERVILLE GHOST BY OSCAR WILDE AND THE SOVIET CARTOON BY THE SAME NAME

© 2023. Maria A. Rodina

**Abstract:** In the article the Soviet cartoon “The Canterville Ghost” (1970) is compared to its literary original. By analyzing Wilde’s statements about America, his aesthetic views and the ideas of sub-heading of the story, the conclusion is drawn about the significance for the author of the dichotomy “art vs materialism”, which “The Canterville Ghost” is based upon. The cartoon by the directors Zinaida and Valentina Brumberg, being otherwise quite artistically elaborate, reflects this idea only partly, and is concentrated mostly on the morals. The English and American types of worldview, which in a way reach peaceful co-existence by the end of Wilde’s story, stay clearly divided in the cartoon. Among other important features of the cartoon, we can indicate the lack of Christian motive (for political reasons), as well as the motive of love and wedding, and also the softening or elimination of the scary scenes and characters (as the cartoon was supposed to be watched by children).

**Keywords:** O. Wilde, “The Canterville Ghost”, cartoon, Gothic story, aestheticism, parody.

**Information about the author:** Maria A. Rodina, PhD in Philology, Teacher, National Research University Higher School of Economics, Myasnitckaya 20, 101000 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5844-4910>

E-mail: [rodina-ma@outlook.com](mailto:rodina-ma@outlook.com)

**For citation:** Rodina, M.A. “The Comparative Analysis of *The Canterville Ghost* by Oscar Wilde and the Soviet Cartoon by the Same Name.” *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

### REFERENCES

1. Astvatsaturov, A. “‘Kentvil’skoe privedenie’ Oskara Uail’da: problema transformatsii zhanra ‘istorii s privedeniem’.” [“*The Canterville Ghost* by Oscar Wilde: the Problem of ‘Ghost Story’ Genre Transformation”]. *Vse sekrety mira: tainy v literature i iskusstve: sbornik statei [All Secrets of the World: Mysteries in Literature and Art: Collection of Articles]*. St. Petersburg, Tver, Institut russkoi literatury (Pushkinskii Dom) RAS Publ., 2017, pp. 83–95. (In Russ.)
2. Valova, O.M. “Amerika v vospriiatii Oskara Uail’da” [“America as Perceived by Oscar Wilde”]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, no. 5 (1), 2010, pp. 367–372. (In Russ.)



3. Doroshevich, A.N. “Korol’ zhizni” [“The King of Life”]. *Stil’ i smysl: kino, teatr, literature* [Style and Meaning: Cinema, Theatre, Literature]. Moscow, VGIK Publ., 2013, pp. 224–238. (In Russ.)
4. Kapkov, S. *Lana Azarkh: “Rabotali my deistvitel’no shumno”* [Lana Azarkh: “We Did Work Noisily”]. Available at: <https://www animator.ru/articles/article.phtml?id=59> (Accessed 08 February 2021). (In Russ.)
5. Kolesnikov, B.I. “Glava 14. Val’ter Skott [“Chapter 14. Walter Scott”]. *Istoriia zarubezhnoi literatury XIX veka* [The History of the Foreign Literature of the Nineteenth Century], ed. by N.A. Solov’eva. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1991, pp. 194–211. (In Russ.)
6. Pakhsar’ian, N.T. “Nekotorye aspekty genealogii angliiskogo romana rokoko (rannie romany Marivo i ‘Dzhozef Endrius’ G. Fildinga)” [“Particular Aspects of the Genealogy of English Rococo Novel (Early Novels by Marivo and ‘Joseph Andrews’ by H. Fielding)”]. *Vestnik Dnepropetrovskogo universiteta im. Al’freda Nobel’ia. Seriiia “Filologicheskie nauki”*, no. 2 (6), 2013, pp. 102–112.



## ДРАМАТУРГИЯ О. УАЙЛЬДА НА СЦЕНЕ МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (1990–2020 гг.)

© 2023 г. **Е.В. Шахматова**

**Аннотация:** В статье впервые воссоздана история сценических постановок произведений О. Уайльда на сцене московских театров постсоветского периода в течение трех десятилетий (1990–2020 гг.). В первое десятилетие обращение к Уайльду было связано с деидеологизацией социума и стремлением к эстетизму и эротизму. Наиболее популярным произведением этого периода стала «Саломея». Среди пяти постановок А. Сигаловой, К. Стрежнева, С. Воскресенской, Д. Брянцева и Р. Виктюка самая долгая сценическая жизнь досталась спектаклю театра Романа Виктюка. Главным итогом второго десятилетия (2000–2010) следует считать вступление в самостоятельную творческую жизнь учеников А. Васильева, которые воспитывались на текстах Уайльда и применили метод игровых структур мастера на практике. Две «Саломеи»: В. Агеева в театре «Модерн» и И. Яцко в «Школе драматического искусства» — обозначили новый этап в освоении сложной эстетики английского драматурга. Итоги третьего десятилетия взаимодействия московской сцены с произведениями Уайльда поразительно плодотворны. Если в первое и второе десятилетие появлялось не более десяти постановок, то за последние десять лет их оказалось более тридцати. Лидером по популярности можно считать «Кентервильское привидение», идущее на сценах как драматических, так и кукольных театров. По-прежнему востребована блестящая комедия «Как важно быть серьезным». Возникли очень интересные версии романа «Портрет Дориана Грея». «Идеальный муж» был поставлен трижды, а спектакль К. Богомолова в МХТ стал не только театральным, но и общественным событием сезона 2013 г.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, драматургия, «Саломея», «Идеальный муж», «Как важно быть серьезным», «Веер леди Уиндермир», «Портрет Дориана Грея», «Кентервильское привидение», театры Москвы.

**Информация об авторе:** Елена Васильевна Шахматова — кандидат искусствоведения, доктор философских наук, доцент, Российский институт театрального искусства (ГИТИС), Малый Кисловский пер., д. 6. 125009 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6159-7280>

E-mail: [Elena.Shahmatova@gmail.com](mailto:Elena.Shahmatova@gmail.com)

**Для цитирования:** *Шахматова Е.В.* Драматургия О. Уайльда на сцене московских театров постсоветского периода (1990–2020 гг.) // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

### **1990-е: «вихрь Саломеиной пляски»**

В 90-е гг. XX в. в связи с кардинальной трансформацией социальной, экономической и культурной жизни общества и освобождением от обязательной советской риторики московская сцена обнаружила особое влечение к Оскару Уайльду. Театр обратился в сторону самоценного искусства игры, утонченного эстетизма, резко контрастирующего с обнищанием населения. В России рубеж XX–XXI столетий на новом витке социального развития во многом повторял особенности эпохи Серебряного века. В постсоветский период стране необходимо было выработать основы нового мышления и найти в прошлом те традиции, которые способствовали бы процессу радикального обновления. Снятие цензурных запретов ввело в социум большое количество текстов рубежа XIX–XX вв., и через столетие те проблемы, которые в ситуации тотального кризиса общества пытались разрешить философы и деятели культуры модерна, вновь стали актуальными. Уайльд оказался востребованным драматургом.

В 1991 г. в Москве сразу два вновь возникших благодаря экономическим изменениям антрепризных театра обратились к «Саломее» (Salomé, 1892) Уайльда. А. Сигалова силами «Независимой труппы» создала странную композицию на музыку Э. Шоссона, К. Шимановского, А. Пяццоллы, объединив Уайльда с Набоковым и предоставив заглавную роль своей девятилетней дочери А. Политковской. Экспериментальный театр «О'Кей» поставил рок-мюзикл «Саломея царевна иудейская» (режиссер — К. Стрежнев). Музыка написал М. Дунаевский, поэтический сценарий — Ю. Ряшенцев, художественное оформление было возложено на П. Каплевича, балетмейстеры — Т. Борисова и С. Цветков. В ролях были задействованы: М. Суханов — Ирод, Л. Полищук / В. Бабичева — Иродиада, Л. Марис — Саломея. Роль пророка Иоанна исполняли Ю. Цивцивадзе и В. Анохин, одновременно игравшие Иисуса в рок-опере Э. Уэббера и Т. Райса «Иисус Христос — суперзвезда» в Театре им. Моссовета. «Вихрь Саломеиной пляски» [Ахматова, с. 357] закружился под музыку английского рок-композитора П. Габриэла в постановке «Саломея» 1993 г. С. Воскресенской и ее труппы «Русский балет. XXI век», а в 1998 вышел суперэротический спектакль Д. Брянцева в МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

Эти проекты обозначили возвращение к эстетизму — культу поклонения прекрасному, одним из идеологов которого на рубеже XIX–XX вв. был Уайльд. Искусство как способ выявления «божественной природы человека» без всякой социальной тенденциозности — этот принцип как нельзя лучше соответствовал наступившей эпохе перемен рубежа веков. А. Бенуа, лидер художественного объединения «Мир искусства» (1898–1927), в статье «Художественные ереси» писал: «Красота есть последняя путеводная звезда в тех сумерках, в которых пребывает душа современного человечества. Расшатаны религии, философские системы разбиваются друг об друга, и в этом чудовищном смятении у нас остается один абсолют, одно, безусловно, божественное откровение — это красота. Она должна вывести человечество к свету, она не дает ему погибнуть в отчаянии. Красота намекает на какие-то связи “всего со всем”, и она обещает, что будет дана разгадка всем противоречиям до сих пор бывших откровений» [Бенуа, с. 86]. Изменение жизни человека на основе идеалов красоты — эта вера была также заявлена известным императивом Ф. Достоевского «Мир спасет красота».

На новом рубеже веков, ознаменовавшимся крушением советского строя и его идеологии, деятелям искусства не оставалось ничего другого, как прибегнуть к уже испытанным средствам. Симптоматично, что первое обращение к Уайльду было связано с «Саломеей» и вниманием к патологически прекрасному. Эстетика смерти и разложения как нельзя лучше соответствовала очередному крушению империи.

В 1991 г. в театре «Современник»<sup>1</sup> появляется детский спектакль «Кентервильское привидение» (*The Canterville Ghost*, 1887). Творческую команду возглавил режиссер М. Али-Хусейн, за сценографию отвечал Ю. Хариков, за музыкальное оформление — В. Радзиминский, за иллюзии и световые эффекты — В. Бежин. Постановка отличалась особой для того времени изобретательностью. Юные зрители с увлечением следили за развитием сюжета, который, по замечанию К. Чуковского, был вывернут наизнанку: всем известно, как «привидения пугают людей, но в этом рассказе Оскара Уайльда прямо противоположная фабула: люди испугали привидение» [Чуковский, с. 638]. Дух сэра Симона де Кентервиля очень проникновенно сыграл П. Васильев, вызывая у зрителей сложную гамму смешных и грустных чувств. Этот спектакль решил судьбу М. Башарова, который пройдя кастинг и получив небольшую роль герцога Сэссила, бросил юридический факультет МГУ и вступил на театральную стезю.

«Молодежный начал с Оскара Уайльда» [Михайлова, с. 1] — так была озаглавлена заметка в газете, посвященная премьере 1992 г. пьесы «Звезд-

---

<sup>1</sup> Постановка спектакля была осуществлена совместно с Творческим объединением «Колизей» при содействии Минкульта СССР.

ный мальчик» в РАМТе<sup>2</sup>. Это был первый спектакль после смены названия театра. Волшебный мир сказки был создан режиссером С. Таюшевым и художником В. Колтуновым. Главную роль исполняли по очереди молодые актрисы Л. Степченкова и Т. Кузнецова.

Комедии Уайльда также оказались востребованы. Они переносили зрителя в условный мир, где царствует искрометный юмор, россыпь великолепных парадоксов, неожиданные ситуации и фантастичные перипетии сюжета. Они давали возможность вырваться хоть на какое-то время из удручающей действительности 1990-х гг. в иллюзорное пространство красоты.

В 1991 г. в Театре сатиры В. Плучек дал возможность зрителям приобрести к пленительной уайльдовской игре, поставив «Идеального мужа» (*An Ideal Husband*, 1895). Это был остроумный легкий спектакль, очаровывающий мелодичной музыкой (композитор А. Кремер) и красивыми уютными декорациями (художник В. Леванталь). Роли исполняли Ю. Васильев (лорд Горинг), А. Гузенко (сэр Роберт Чилтерн), Р. Этуш (леди Чилтерн), Е. Яковлева (Мейбл Чилтерн), Н. Карпунина (миссис Чивли). В рецензии на спектакль отмечалось, что В. Плучек не столько шутит над героями, «сколько откровенно любуется их негой, их красотой, остроумием, укладом жизни, но и притворством, чуть надуманной наивностью и тщательно продуманным блеском. <...> Спектаклем “Идеальный муж” режиссер словно отдал дань воспоминаниям своей очень непростой, но романтической молодости, времени, когда Уайльд был популярен не только как автор, но и как человек» [Старосельская, 1992, с. 35, 36].

В 1992 г. в Театре им. Моссовета в постановке П. Хомского появляется замечательная комедия «Как важно быть серьезным» (*The Importance of Being Earnest*, 1895), где роли молодых героев исполняли А. Ильин (Алджернон), Е. Стеблов (Джек), В. Карева (Гвендолен), Е. Валюшкина (Сесили). Вычурно красивые декорации и костюмы (художник В. Бланк) напоминали об эпохе *fin de siècle*, а легкие, естественные мизансцены и ритмичные мелодии (музыкальное оформление А. Чевского) способствовали стремительному развитию ловко закрученного сюжета. Среди молодых героев особенно хорош был А. Ильин — истинное воплощение настоящего денди.

Настоящим событием театральной Москвы стал спектакль Е. Каменьковича «Как важно быть серьезным» (1994) с актерами Мастерской П.Н. Фоменко, у которой тогда еще не было своего помещения, и зрелище развернулось на подиуме театра мод В. Зайцева. Спектакль запомнился тем, что актеры перед каждым выходом на сцену меняли роскошные костюмы и головные уборы, словно на дефиле (художник Д. Чолаку). Сценический костюм стал ключевым в концепции спектакля, соотнесенной с эстетической теорией Уайльда и его страстью быть законодателем мод. В рецензии

---

<sup>2</sup> С 1936 до 1992 г. так назывался Центральный детский театр.

на спектакль отмечалось, что «невероятная костюмная коллекция Чолаку зажила по каким-то своим собственным законам: стала играть роль своеобразного костюмного режиссера, диктуя актерам другую, нежели на сцене, манеру движения — в огромных или, наоборот, маленьких забавных головных уборах, в многослойных, тяготеющих к скульптурности костюмах; широких юбках на тонких обручах, длинных плащах. А тут еще бутоньерки и тросточки, длинные перчатки и боа? Все это нужно уметь носить на подиуме и как манекенщикам, и как острохарактерным, комедийным актерам» [Белозерова]. Особенно великолепен был женский квартет: Полина (леди Августа) и Ксения Кутеповы (Гвендолен), М. Джабраилова (Сесили) и Г. Тюнина (мисс Призм). Главные мужские роли исполняли Ю. Степанов (Алджернон) и Р. Юскаев (Джек). Спектакль-маскарад возвращал зрителей к традиции яркой театральности и гротеску.

В конце 1990-х, а точнее, 26 апреля 1998 г., в Театре Романа Виктюка состоялась премьера спектакля «Саломея. Странные игры Оскара Уайльда». В советские времена замалчивалась причина, по которой писатель оказался в заключении, а Р. Виктюк приоткрыл эту завесу. В его спектакле действие пьесы перемежается со сценами суда над Уайльдом. Эта постановка, в которой роль Саломеи более 20 лет бесценно играет Д. Бозин, стала эталонной для эстетики театра Романа Виктюка. Зрителю предлагается двойная игра: суд над писателем и костюмированное представление пьесы, разыгранной Уайльдом и его друзьями. Актеры исполняют по две роли: Д. Жойдик — О. Уайльд и тетрарх Иудеи Ирод, Л. Погорелова — мать писателя леди Уайльд и жена тетрарха Иродиада, Д. Бозин — лорд А. Дуглас и Саломея.



Ил. 1

Д. Бозин—Саломея. «Театр Романа Виктюка». «Саломея. Странные игры Оскара Уайльда» (1998).

Пространство спектакля представляет собой некий условный интерьер (сценография В. Боера): на красном полу сцены в центре находится современный белый кожаный диван, на заднем плане — наклонный помост со светящейся решеткой, где содержится пророк Иоканаан. Эти зоны разделяет странная композиция из огромных золотых шаров: то ли это люстры в стиле модерн, то ли шапки гигантских южных растений. Красные или золотые венские стулья прекрасно вписываются в эту вневременную обстановку. Колористическая гамма представления базируется на сочетании трех тонов: красного, черного и золотого. На этом фоне роскошным экзотическим цветком выглядит Саломея в костюмах белого, золотого и бирюзового цвета (художник по костюмам В. Бухинник).

Градус напряжения действия таков, что более двух часов без антракта воспринимаются как одно мгновение. Музыкальное оформление и пластическая партитура спектакля тщательно выверены, пантомима плавно переходит в танец (хореография — А. Духова), а акробатические трюки временами напоминают китайскую оперу. С восточным театром спектакль сближает и тот факт, что роль Саломеи играет мужчина. Для Театра Романа Виктюка это скорее правило, чем исключение. Режиссер апеллирует к театральной традиции шекспировского и восточного театров, в последнем для этого даже существует специальное амплуа. Считается, что мужчина-актер способен лучше передать женский характер, чем актриса, потому что в этом случае ему нужно выразить внутреннюю сущность противоположной ипостаси — аниму, говоря терминами К. Юнга. Этим спектаклем режиссер соединил Запад с Востоком, доказывая, что человек, его душа и тело — это и есть то место, в котором возможно совмещение западной и восточной философии, танго и айкидо. Д. Бозину (ил. 1) удалось создать утонченно эротичный образ андрогина, каждое его движение и реплика наполнены невероятной энергией. Эти мощные энергетические послы со сцены в зрительный зал заставляют публику напряженно сопереживать действию, развивающемуся в нескольких планах.

Пороки и страсти библейских персонажей соотносятся с трагическими перипетиями жизни самого драматурга. Главная тема спектакля — художник и его эпоха — преломляется историей роковой влюбленности иудейской царевны в пророка. Недозволенное обществом чувство приводит к гибели Саломею, по этой же причине Уайльд оказывается перед судом и в тюрьме. По мнению режиссера, «путь к Любви, как к *единственной заповеди природы человека*, — есть самый трудный путь. Потому что это есть путь к свободе... Потому что мы приходим из свободы, и вся наша жизнь здесь есть обретение через страдания и необходимость — *свободы*. А в результате этого обретения возникает Радость. А эта Радость и есть Любовь... Страдание, Одоление, Радость... Три пути... Четвертого я не знаю...» [Виктюк, с. 239, курсив автора]. Этот спектакль — один из шедевров Виктюка, ставшего в 2020 г. свободным от всех земных обязательств.

Итогом первого десятилетия постсоветского периода в освоении драматургии Уайльда московской сценой было десять спектаклей, среди них комедии «Идеальный муж» и «Как важно быть серьезным» (по две постановки), но наибольший интерес у представителей театрального цеха вызвала к себе «Саломея». Среди пяти постановок, срежиссированных А. Сигаловой, К. Стрежневым, С. Воскресенской, Д. Брянцевым и Р. Виктюком, самая долгая сценическая жизнь по праву досталась спектаклю Театра Романа Виктюка. Две сказки: «Кентервильское привидение» и «Звездный мальчик», девятый и десятый по счету спектакли, — расширили возрастной ряд поклонников английского писателя, поэта и драматурга.

Обращение режиссеров-постановщиков к Уайльду в этот период было связано с деидеологизацией социума и стремлением нового зрителя к эстетическому удовольствию и чувственным наслаждениям, среди которых эротика заняла значимое положение. Наследие Уайльда оказалось в первую очередь востребовано антрепризным театром, ориентирующимся на коммерческий успех.

### **2000-е: эстетические поиски учеников А. Васильева и снова «Саломея»**

Начало XXI в. связано с грустной притчей о любви «Счастливый принц» (*The Happy Prince*, 1888) в постановке К. Гинкаса в ТЮЗе в 2000 г. В сентиментальной сказке Уайльда о принце, который прожил беззаботную жизнь во дворце, но став статуей на городской площади, узнал о страдании людей, критик М. Давыдова увидела намек на историю Будды, почувствовав в сценографии С. Бархина даже некоторое сходство с памятником основоположнику буддизма. Жертвы принца в режиссерской концепции Гинкаса абсолютно напрасны: «Бедная швея, которой ласточка приносит выклеванный у принца сапфировый глаз, оказывается у него дородной пергидрольной блондинкой. Ее больной сын — розовошеким олигофреном. Драматург, который из-за нехватки средств не может закончить пьесу (ему достается второй сапфир), — явный графоман. Население города — сплошь самодовольные обыватели» [Давыдова, 2000]. Гинкас прибегнул к приемам театра жестокости: актрису, играющую Принца, запирали в каркас статуи-тюрьмы и заколачивали молотками; когда у Принца вынимали сапфировые глаза, раздавался душераздирающий треск, а из глазницы «выкатывалась» кровавая слеза — красная шелковая лента. В сказке Уайльда режиссер увидел трагедию крушения идеалов и равнодушие толпы к щедрым дарам творца. По мнению Р. Должанского, «Гинкас ищет в сказке “проклятые вопросы” — то есть то, чего там нет и в помине. В начале века о возможности такого “русского прозрения” предупреждал все тот же Корней Чуковский: “Примечательно, что мы русские как-то небрежно и скучая проходили мимо Уайльда, когда он являлся перед



нами как эстет, как апостол наслаждений. Но когда мы услышали от него этот гимн о счастье страданий — мы закричали: он наш, мы раскрыли ему сердца и Оскар Уайльд уже давно наш русский, родной писатель». Правда, автор наблюдения имел в виду тюремную исповедь “*De Profundis*”, но никак не сказку» [Должанский, 2000]. Заканчивался спектакль незабываемой сценой вознесения на небо: под музыку Пьяццоллы и виртуозную игру на скрипке Г. Кремера «актеры, как рабочие манежа, бывалым жестом крепят лонжи своим партнершам — мертвой Ласточке и мертвому Принцу. А дальше — медленное заволаживающее кружение по нисходящей последних осенних листьев, а по восходящей — двух любящих, которым удастся напоследок коснуться друг друга перед окончательным расставанием. И это прикосновение становится дороже бессмертия, которого все равно не будет» [Фукс]. Критика данный спектакль отнесла к неудачам мастера, отметив, что проза Уайльда, в отличие от его драматургии, пока еще остается для нашего театра *terra incognita*. И следующая постановка полностью подтвердила эти слова.

А. Житинкин, назначенный в 2001 г. главным режиссером в Театре на Малой Бронной, предложил в качестве своей первой постановки «Портрет Дориана Грея» (*Portrait of Dorian Gray*, 1890). Выбор был безупречный: и философия гедонизма, и мотивы декаданса, и драматические коллизии жизни самого Уайльда, ставшего жертвой пуританской морали — все это оказалось вполне актуально в России начала XXI в. «Портрет Дориана Грея» в нашей стране почти не имел сценической истории. В 1915 г. его экранизировал Вс. Мейерхольд, исполнивший роль лорда Генри в фильме, но пленка была утрачена. В советское время в 1968 г. В. Турбиным был снят телеспектакль с В. Бабятинским (Дориан Грей), Ю. Яковлевым (лорд Генри) и А. Лазаревым (Бэзил Холлуорд). В 1981 г. появилась радиопостановка А. Васильева с В. Бочкаревым (Дориан Грей), И. Смоктуновским (лорд Генри), А. Грачевым (Бэзил Холлуорд). И на этом почти вековая история взаимоотношений отечественного театра и кино с романом Уайльда заканчивается. Груз традиций не сковывал режиссерский замысел А. Житинкина, но постановка, ставшая коммерчески успешной, критикой была принята в штыки.

Спектакль начинался откровенной мизансценой: Д. Страхов, игравший Дориана, в мастерской художника Бэзила (И. Шабалтас) раздевался в первые же минуты своего появления на сцене и вовсе не для того, чтобы позировать для портрета. Лорд Генри (его по очереди играли О. Вавилов и А. Домогаров), по мысли режиссера оказывался недостающей стороной любовного треугольника. Критика была неумолима, заявив, что в результате «успевает улетучиться едва ли не главная тема не то что романа, а и всего уайльдовского творчества» [Каминская] и «спектакль, в котором красивое мужское тело составляет едва ли не высшую эстетическую ценность, парадоксальным образом приобретает гомофобское звучание» [Давыдова, 2001]. Нина Агишева определила этот спектакль «как знак наступления театральной реальности,

в которой попса уживается с попыткой ставить философские вопросы» [Агишева]. Но больше всего досталось художнику:

Ужас номер один — это костюмы. Житинкин любит работать с Шаровым и, наверное, по старой дружбе многое ему прощает, однако на сей раз, жуткая безвкусица бьет через край. Дориану, который покончит счеты с жизнью лишь в финале, почему-то сразу заказаны две пары белых тапочек. Его полупрозрачный домашний халат оторочен каким-то мексиканским тушканом. Гардеробчик несчастного Бэзила составляют: заляпанный красками белый костюм, дурацкая (опять-таки белая) летняя кепочка и гнусный совковый плащик цвета детской неожиданности. Лорд Генри, видимо, полагает красивым только то, что блестит; у герцогини из-под светлого платья выглядывает темное белье (в тон к ее же невыносимой роговой оправе); молодежь, как это свойственно Шарову, без лишних фантазий затянута в черную кожу; а стильные наручные часы Дориана окончательно спутывают время действия [Ямпольская].

А. Житинкин сделал еще одну попытку обращения к драматургии Уайльда, поставив в 2005 г. «Идеального мужа» в Театре О. Табакова с Т. Догилевой (миссис Чивли), Н. Зверевым (сэр Роберт Чилтерн), М. Матвеевым (лорд Горинг), О. Красько (мисс Мейбл Чилтерн) и др. Д. Страхову также довелось еще раз встретиться с Уайльдом в 2010 г., сыграв лорда Горинга в «Идеальном муже» в постановке П. Сафонова (Независимый объединенный проект «Театральный марафон», Театриум на Серпуховке)<sup>3</sup>. Но оба этих антрепризных спектакля особого интереса у критиков не вызвали.

И все-таки 2005 г. принес московской сцене спектакль, который до сих пор держится в афише. Это «Чисто английское привидение», поставленное А. Назаровым в РАМТе под конец года в качестве новогоднего подарка юным зрителям. Инсценировка «Кентервильского приведения», сделанная Е. Нарши, представительницей «новой драмы», максимально приближена к XX в. Тема божественного милосердия ушла из спектакля на задний план, а на переднем оказались грусть по старой Англии и ирония по отношению к американскому образу жизни. У А. Назарова получилось веселое зрелищное представление. В игре задействовано все пространство сцены и зала (художник Л. Ломакина). Действующие лица появляются из дверей партера, устраивают безобразия, размещаются в ложе, спускаются оттуда на сцену по канату. Привидение (А. Блохин), поддавшись на провокацию подсадного зрителя, берется наводить порядок в зале, проверять билеты, попутно обливая недовольных жидким серпантинном, в том числе и капельдинершу. Привидение «играет» в клоуна, для устрашения надевая на себя костюмчик скелета, а остальные актеры действуют в заданных пределах своих театрално-цир-

---

<sup>3</sup> Имеется видеозапись спектакля.

ковых масок. Спектакль, полный шуток, интермедий, музыки и фейерверков, с восторгом воспринимает детская аудитория. Недавно в театре для детей, посмотревших спектакль и желающих глубже погрузиться в атмосферу игры, появился специальный квест под названием «На помощь кентервильскому привидению».

В 2006 г. имя Уайльда появляется на афише Театра им. Н.В. Гоголя. Художественный руководитель театра С. Яшин совместно с А. Бордуковым, сыгравшим в этом спектакле роль лорда Огастуса Лортонa, поставил комедию «Веер леди Уиндермир» (*Lady Windermere's Fan, A Play About a Good Woman*, 1892), которая не шла в Москве с 1959 г. Тогда в Малом театре заявила о себе Э. Быстрицкая. В Театре им. Н.В. Гоголя ставка была сделана на С. Брагарник. Круто замешанная интрига пьесы содержит в себе многое, чтобы понравиться зрителю: любовь, тайна, шантаж, светское общество с его интригами, трогательный финал, в котором грешная мать спасает свою дочь, так и не открывшись ей. На сцене была воссоздана изысканная и утонченная жизнь английской аристократии (художник Н. Яшина) конца XIX в.: «Модерн предстает здесь во всей своей пряной прелести — затейливости орнамента, экстравагантности костюмов, цветовых сочетаниях» [Сизенко]. Но спектакль не стал событием театрального сезона по причине ряда недостатков: «Ни легкости, ни шика, ни обаяния героев, ни изящества слога. Уайльд — мастер словесных поединков, любитель интеллектуальных игр — на сцене этого театра обрел непривычную ему тяжеловесность и серьезность, — отмечала в рецензии Е. Шмелева. — Режиссура оказалась явно не способной придумать действие, адекватное выразительному тексту» [Шмелева]. Было отмечено и несоответствие возраста актрисы, играющей роковую сорокалетнюю красавицу. И хотя примадонна держала зал в напряжении, заставляя переживать все перипетии судьбы миссис Эрлин, вместо дьявольски красивой авантюристки, превращающейся на глазах у зрителей в порядочную женщину, у нее получилась уставшая от жизни леди, которую было трудно заподозрить в интригах с женатыми мужчинами. Если бы эту роль актрисе удалось сыграть раньше...

В 2010 г. в спектакле «Веер леди Уиндермир» на сцене Театра киноактера в постановке С. Виноградова на роль миссис Эрлин была приглашена О. Кабо, у которой возникла другая проблема — она никак не годилась в матери Е. Вуличенко (леди Уиндермир). Актрису успокоил режиссер постановки и исполнитель роли лорда Уиндермира С. Виноградов, напомнив слова этой «дамы», которая всем твердит, что ей не больше двадцати девяти. Миссис Эрлин у О. Кабо получилась сотканной из противоречий, способной одновременно и на плохие, и на хорошие поступки. Поскольку в названии пьесы фигурирует веер, то артисты специально обучались сложным манипуляциям с этим аксессуаром (режиссер по сценическому движению с веерами Т. Лебедева). За атмосферу эпохи модерна отвечал художник Л. Подо-

сенов. Виноградов, начинавший свою актерскую карьеру в таких театрах, как «Сатирикон» и Театр Романа Виктюка, осуществил постановку «в своей традиционной манере — элегантно, чуть отстраненно, с множеством пластических интермедий» [Никольская]. Но рассказ о том, «как выжить в эпоху тотального гламура» [Нестенко] явно не получился. Спектакль остался незамеченным критикой.

И вот, спустя десять лет после яркой премьеры в Театре Романа Виктюка, опять наступило время «Саломеи». В сезонах 2008 и 2009 гг. появилось сразу два спектакля — в театре «Модерн» и в «Школе драматического искусства» (ШДИ). Причем оба режиссера, обратившихся к «Саломее», принадлежали к школе А. Васильева, который в качестве упражнений давал студентам разыгрывать статьи Уайльда «Критик как художник» и «Упадок лжи», сознательно ограничивая актерские средства подопечных. Эстетические трактаты должны были помочь им усвоить формообразующие принципы организации текста и обрести новую выразительность, выходящую за пределы психологической игры. Метод игровых структур Васильева, который рождался в лабораторных условиях именно на произведениях Уайльда, оба ученика применили на практике.

В. Агеев в «Модерне» представил «Саломею» в литературно-философском контексте Серебряного века. Основой режиссерской версии спектакля стала идея о том, что каждая эпоха рождает своего Иоанна Крестителя. Действию предшествует пролог, отнесенный к началу XX в., времени расцвета русской культуры. В условном литературном салоне звучат тексты В. Розанова, Н Бердяева, З. Гиппиус, Д. Мережковского, К. Бальмонта (первого переводчика пьесы на русский язык). Пролог плавно переходит в действие, и актеры в костюмах эпохи модерн разыгрывают библейский сюжет: И. Гринева<sup>4</sup> (Саломея), А. Усов (пророк Иоканаан) и А. Багдасаров (Ирод Антиппа, тетрарх Иудеи). Главным действующим лицом становится Пророк (ил. 2), который неистово всех проклинаяет. «По существу, спектакль Агеева — не о свойствах страсти, как привычно трактуют “Саломею”, — отметил рецензент “Афиши”, — а о двух страстях, сшибающихся в момент наивысшего накала» [Ковальская]. Интересно решена сцена танца. Саломея появляется в белом платье (художник по костюмам М. Филатова), на мгновение ее обступают полуобнаженные рабыни, и вдруг белое полотнище юбки заполняет собой всю сцену! Саломея застывает, исполняя танец рук под обрядовую мелодию (музыка А. Айги и «Ансамбля 4'33»), сквозь которую прорывается женский голос, поющий... русскую народную песню. А внизу ходят волны, и из глубины моря, как из глубины подсознания, появляется голова пророка, которую Саломея жаждет поцеловать (Ил. 2).

---

<sup>4</sup> За роль Саломеи И. Гринева в 2009 г. была награждена премией «Золотая лира» в номинации «Совершенство».



Ил. 2

И. Гринева—Саломея, А. Усов — пророк Иоканаан. Театр «Модерн». «Саломея»(2008).

Критик Н. Старосельская дала высокую оценку этому спектаклю: «На сегодняшний день, это, наверное, лучший из спектаклей этого режиссера — по точной выстроенности, по жесткости рисунка, наконец, по пониманию и внутреннему ощущению эпохи модерна с ее прямой, с легким запахом гниения Красотой, с ее эротизмом, своеволием и — главное! — неистребимым стремлением к самоуничтожению, к небытию» [Старосельская, 2009].

Другой ученик А. Васильева, И. Яцко, в театре «Школа драматического искусства» (ШДИ) поставил драму Уайльда в мистериальном ключе. Спектакль начинался игрой на барабанах дарбука и сопровождался песнопениями Т. Георгиевской на древних языках. Действие разыгрывалось в зале «Глобус», представляющем собой копию Шекспировского театра. Зрители наблюдали за происходящим, расположившись на нескольких ярусах. Художник В. Ковальчук соединил стиль модерн с хай-теком. На маленькой круглой сцене из прозрачного материала был сооружен колодец, в который спускали на тросе пророка Иоканаана, в финале он наполнялся водой, и в нем находила свою смерть Саломея. Критики отметили, что мужская часть спектакля (Ирод — А. Лаптий, Пророк — С. Ганин), заметно проигрывала женской, составившей интересный дуэт (Саломея — Н. Кудряшова / А. Литкенс и Иродиада — М. Зайкова). Танец Саломеи (ил. 3) в этом спектакле также отличался изысканной статичностью. Одержимая страстью, переходящей в жестокость, почти голая, в прозрачном хитоне она исполняла танец, едва взмахивая цветными платками, которых было семь. (Ил. 3)



Ил. 3  
А.Литненс—Саломея.«Школа  
драматического  
искусства». «Саломея» (2009).

Д. Годер отметила, что «Яцко, как верный ученик Анатолия Васильева, демонстрирует приверженность тем же эстетическим ориентирам: медлительности, скульптурной пластике, геометрической выверенности мизансцен, сценографической чистоте и локальным цветам, каждый из которых “играет”; богатым, с этническим оттенком, костюмам, небанальному инструментальному сопровождению, певучей речи и пению, основанному на редкой, аутентичной музыке» [Годер]. Впрочем, это замечание вполне можно отнести и к спектаклю В. Агеева. Оба режиссера следовали эстетике мастера.

Итак, второе десятилетие принесло семь спектаклей в копилку московской уайльдианы: среди новых названий появились сказка «Счастливый принц», «Портрет Дориана Грея», «Веер леди Уиндермир». Главным итогом этого периода следует считать вступление в самостоятельную творческую жизнь учеников А. Васильева, которые воспитывались на текстах Уайльда и применили метод игровых структур мастера на практике. Две «Саломеи»: В. Агеева в театре «Модерн» и И. Яцко в ШДИ — обозначили новый этап в освоении сложной эстетики англо-ирландского драматурга.

## 2010-е: пришествие Дориана, или Уайльд становится Гоголем

Вопрос о душе в творчестве Уайльда поднимался неоднократно, а для его романа «Портрет Дориана Грея» стал ключевым. Духовные традиции для российского общества начала XXI в. были вопросом проблемным. Слом социальной парадигмы породил аномию переходного периода, когда ценности и нормы советского периода уже были разрушены, а альтернативная система еще не сложилась. В этих условиях выросло и вступило в жизнь новое поколение молодых людей, не знавших реалий социализма и желающих добиться успеха любой ценой. Можно сказать, что по духу наступило время Дориана Грея.

В 2010 г. в Москве появляется сразу два спектакля с таким названием: в Театре Стаса Намина (29 апреля) и в Театре Луны (20 октября), и оба спектакля остались в московской афише до наших дней. У С. Намина состоялась мировая премьера мюзикла американского композитора, режиссера и актера Р. Баузера, который написал не только музыку, но также и литературный сценарий. Этим спектаклем театр отметил десятилетие своего существования. Средствами видеоарта художник А. Климов мгновенно превращает пространство камерной сцены в виды туманного Лондона, в зеленую лужайку, в аристократический салон, в публичный дом... Актеры, одетые по моде *Belle Epoque*, поют и танцуют на фоне быстро сменяющихся «декораций». И мистический портрет здесь решен средствами компьютерной анимации (И. Рыбакова). На глазах зрителей лучезарный облик Дориана (Е. Егоров) стареет, углубляются носогубные складки, появляются морщинки, а потом уже и старческие пятна, волосы заметно редуют, и в финале на экране злобно ухмыляется маска смерти. Философский по содержанию роман предстал перед зрителем в жанре мюзикла.

В Театре Луны над спектаклем «Дориан Грей» фактически поработали три человека: режиссер-постановщик — выпускница Щукинского училища, прошедшая обучение на Высших режиссерских курсах у Р. Виктюка, Г. Галавинская, впервые в качестве режиссера попробовал свои силы Д. Бикбаев, исполнитель заглавной роли, а художественное руководство взял на себя С. Проханов. В течение девяти лет с неизменным успехом Д. Бикбаев, победитель «Фабрики звезд», на тот момент фронтмен поп-рок-группы «4POST», собирал в театре аншлаги. Сейчас роль Дориана с не меньшим энтузиазмом играет Д. Воронин.

Сюжет романа, как и в спектакле Виктюка, помещен в контекст биографии Уайльда, соединившись с содержанием его письма-исповеди “*De profundis*”. Послание, обращенное узником Редингской тюрьмы к лорду А. Дугласу, впервые полностью было опубликовано только в 60-е гг. XX в. Образ Дориана Грея, созданный писателем, словно воплотился в его близкого друга и погубил своего создателя. Пронзительный текст исповеди по-

верженного писателя-эстета задает тему любви, которая «не смеет себя называть». Авторы спектакля очень деликатно пытаются разобраться в сложном переплетении страстей и судеб писателя и его героев.

Сценическая декорация (художник К. Розанов) представляет собой сложную конструкцию из лестниц, по которым герои устремляются то вверх, то вниз, символически обозначая успехи и падения на своем жизненном пути. Зрителю предлагаются разнообразные аллегорические коды спектакля: три маски постоянно участвуют в действии, они часто находятся на авансцене и напрямую общаются с залом. Музыкальная канва спектакля вторит сценическому действию. Гармония классической музыки Ф. Шопена сменяется психоделическим саундтреком “Killer” и “The Tiger Lillies”, сопровождающим безумные оргии, которым предается главный герой. Круговорот губительных страстей, который затягивает в свою воронку неискушенные сердца, условно обозначен накручивающей «колесо» танцовщицей. И, наконец, символизирующий душу Дориана портрет стал отдельной женской ролью. Таким образом создатели спектакля отразили сложную симфонию двуединого начала («анима» и «анимус») человеческой психики. В финале луч света освещает зрительный зал, выискивая «двойников» Дориана среди публики.

В 2011 г. в Московском открытом студенческом театре (МОСТ), выросшем из студенческого театра МГУ и получившим статус профессионального в 1999 г., Г. Долмазян поставил комедию «Как важно быть серьёзным» с элементами комедии дель-арте и в фарсовом ключе.

В 2012 г. сразу два театра (Театр на Покровке и “Et Cetera”) обратились к сказке Уайльда «Звездный мальчик». В истории о найденном дровосеками в лесу мальчике, который празднует свое пятнадцатилетие, С. Арцибашев в Театре на Покровке поднял проблему притягательности зла. Выросший в приемной семье подкидыш самолюбив и заносчив. Сначала он сам совершает злые поступки, а потом становится диктатором и отдает приказы своим товарищам. И вот деревенские подростки, переложив ответственность за свои действия на Астреду (М. Душенко / О. Тарасов), звездного мальчика, начинают издеваться над животными, все больше входя во вкус. Они готовы свои жестокие игры перенести уже и на людей. Астред оскорбляет родную мать, которая долго разыскивала его и превратилась в нищенку. Лишенный красоты в наказание за свои ужасные поступки он должен пройти путь искупления.

В театре “Et Cetera” (художественный руководитель постановки Р. Стуря, режиссер Г. Брегадзе) пошли другим путем и получилась красивая рождественская сказка (художник-постановщик А. Нинуа), рассказанная с грузинским юмором. В начале спектакля три ангела с картонными крылышками спускаются с небес в строительной люльке, распевая трехголосную мелодию. Они так и остаются на сцене на протяжении всего действия, но вмешиваться в происходящие события им запрещено. Музыкальная партитура



спектакля заслуживает особого внимания. Помимо грузинского многоголосья в спектакле звучит орган, когда говорят о божественном, или слышатся джазовые мотивы, когда можно посмеяться, или раздается знакомая мелодия “Jingle Bells”, когда речь заходит о Рождестве. Приемная мать звездного мальчика одета шаманкой и появляется под звуки бубна, а Магистр черной магии (заслуженный артист РФ А. Осипов) выныривает из недр преисподней с микрофоном, исполняя хит Элвиса Пресли “Are You Lonesome Tonight”. К. Щербина, играющий Звездного мальчика, пластически передает резкое преображение своего героя из красавца в нелепую каракатицу. Ворота города, где мальчик надеется найти свою мать, охраняют стражники, одетые в красные шинели и белые буденовки. Они, подобно дзанны из знаменитой вахтанговской «Принцессы Турандот», говорят на актуальные темы, а с мальчика, жаждущего попасть в город, хотят получить мзду. Вернуть прежнее обличье, исполнив приказы Магистра черной магии, Звездному мальчику помогает Фея леса. В финале мальчик находит свою мать. К нему возвращается его внешняя красота, но теперь она уже гармонически уравновешивается красотой его души.

В 2012 г. еще одна сказка Уайльда — «Счастливый принц», на этот раз опера, — предстала на сцене Камерного музыкального театра им. Б.А. Покровского. Две одноактных оперы В. Кобекина — «Шут и король» по пьесе бельгийского драматурга М. де Гельдерода и сказка Уайльда — составили два акта спектакля «Каприччио в черном и белом». «Счастливый принц» в постановке С. Терехова стал противовесом кровавой истории борьбы за власть в пьесе Гельдерода. Сентиментальная сказка в интерпретации молодого режиссера оказалась ближе к притче, а Ласточка и Принц предстали более похожими на абстракции в космической мистерии.

2013 г. стал определенной вехой в сценической истории произведений Уайльда в Москве. Все пять премьер: «Идеальный муж. Комедия» в МХТ им. А.П. Чехова, «Как важно быть серьезным» в ШДИ, «Портрет Дориана Грея» в Театре им. М.Н. Ермоловой и два «Кентервильских привидения» в Московском детском камерном театре кукол (МДКТК) и в Московском областном государственном театре кукол<sup>6</sup> (МОГТК) — оказались значительными по своим творческим достижениям.

Главным событием года стал поставленный К. Богомоловым в МХТ им. А.П. Чехова спектакль-провокация «Идеальный муж. Комедия» по произведениям Уайльда, соединенным режиссером в единый гипертекст с цитатами

---

<sup>5</sup> Спектакль удостоен Российской национальной театральной премии «Золотая маска» (приз критики, 2014) и зрительской премии «Звезда театра» (номинация «Лучший спектакль сезона», 2013).

<sup>6</sup> Спектакль вошел в long-лист Российской национальной театральной премии «Золотая маска».

из У. Шекспира, И.В. фон Гёте, А. Пушкина, А. Чехова, Б. Окуджавы, В. Сорокина, В. Полозковой... Салонная комедия превратилась в острый политический памфлет в духе Дж. Свифта, а местом ее действия стала современная Россия накануне проведения сочинской Олимпиады. Гламурная локализация действия предельно точна: Кремль, Барвиха, жилой комплекс «Алые паруса», кафе «Пушкинь» на Страстном бульваре и “Vogue” на Кузнецком мосту. Действие начинается в Государственном Кремлевском дворце, где главный герой — ныне звезда шансона певец Лорд (И. Миркубанов), а в прошлом наемный убийца Кондратий Могила, отбывший срок в Магадане, празднует свой юбилей (ил. 4). Рядом с ним его отец — заядлый сталинист (А. Семчев), его любовник — министр резиновых изделий Роберт Тернов (А. Кравченко), жена министра (Д. Мороз).



Ил. 4

А. Кравченко — Роберт Тернов, министр; И. Миркубанов — Лорд, звезда шансона. МХТ им. А. П. Чехова. «Идеальный муж. Комедия» (2013).

От сюжетной линии Уайльда мало что осталось. Если в пьесе миссис Чивли шантажирует министра иностранных дел Роберта Чилтерна, угрожая раскрыть его финансовые махинации, то в спектакле Миссия Чивли (М. Зудина) требует победы в тендере для своего предприятия, предъявляя министру пикантную видеозапись его близких взаимоотношений с Лордом. Миссия Чивли, она же Лора Палмер, приезжает в Москву, чтобы отомстить своему бывшему жениху, который чуть ее не убил. Богомолов обрушил поток критики на элиту нашего общества, указав на самые больные точки общества: распил бюджетных денег, выделенных на Олимпиаду; кумовство при распределении госзаказов; торговлю детьми под видом усыновления и под прикрытием церкви; ханжескую мораль, заставляющую министра-бисексуала запрещать гей-парад.

Зрители собирались на предварительные просмотры как на манифестации и опасались, что премьера будет отменена (подобное практиковалось в советское время по отношению к Театру на Таганке). «Этим спектаклем, — делится режиссер в своем дневнике, — я доказал: на главной сцене страны МОЖНО РАБОТАТЬ БЕЗ ВНУТРЕННЕГО ЦЕНЗОРА. И еще: свобода — это ты сам. И никто, кроме тебя самого, не сделает тебя свободным» [Цит. по: Ларина].

Во втором действии режиссер обращается к сюжету романа «Портрет Дориана Грея». Блестящая игра актеров на уровне многомерных ассоциаций мгновенно трансформирует Дориана Грея (С. Чонишвили) в Фауста, в Президента, примеряющего корону (ил. 5), и, наконец, в заговорившего с кавказским акцентом Тузенбаха, отправляющегося на криминальную разборку. Вслед ему три сестры с чудовищным провинциальным акцентом произносят пародийно звучащие слова о великом значении труда. Мефистофелем при Фаусте состоит отец Артемий (К. Власов), он услужливо подносит корону и молится на распятие — висящую над сценой голую правду (обнаженная актриса с видеокамерой на голове), при необходимости его наперсный крест превращается в штопор. Он же, как верный пес, по приказу хозяина сжирает последнего русского интеллигента (Р. Хайруллина), художника, нарисовавшего злосчастный портрет. «Вообще, самые по-настоящему острые стрелы Богомоллов направляет не только в типажи российской элиты и не в конкретные криминальные проявления, — заметил Р. Должанский, — а в какую-то неизбывную фальшь отечественной ментальности. Мир, который ненавидит и от которого бежит режиссер, тяготеет к высокопарным речам и пустым словам, мнимым ценностям и прогнившим насквозь “святым идеалам”, за которыми не обнаруживается ничего настоящего. В них-то и кроется зло, и все прочее лишь следствие, продукт всеобщего вранья и торжествующей пошлости. Константин Богомоллов словно делится с публикой своим открытием-наваждением: здешняя жизнь — цепь нескончаемых обманов друг друга» [Должанский, 2013].



Ил. 5

С. Чонишвили – Дориан Грей. МХТ им. А. П. Чехова. «Идеальный муж. Комедия» (2013).

Миссия Чивли принуждает Лорда к свадьбе, а затем бросает его. Лорд кончает жизнь самоубийством, а вслед за ним сводит счеты с жизнью и министр резиновых изделий. В финале травестируется сцена из «Ромео и Джульетты». Огромный стеклянный куб, который до этого момента обозначал элитное жилье, превращается в склеп, полностью покрываемый триколором.

Постмодернистская игра с классикой решительно обнажила проблемы постсоветской эпохи без идеалов. Некоторые критики прочили спектаклю быстрое забвение, но сам режиссер считал свою постановку *Opus magnum*. А. Васильев сказал в одном из своих интервью: «Я всегда считал, что эстетическое высказывание сильнее социального. Потому что эстетика в себе содержит и социальную парадигму, но она так переплавлена мощно, что может иногда вызвать больший гнев, чем открытое политическое высказывание» [Волчек]. Спектакль Богомолова стал поводом для общественного скандала. В течение года в прокуратуру поступило более 23 жалоб. Православные активисты пытались сорвать спектакль. Русская православная церковь требовала проверки по статье оскорбления чувств верующих. Бушевавшие страсти показали, что «эстетическое высказывание» режиссера попало в цель. Можно сказать, что Уайльд, благодаря Богомолову, стал Н. Гоголем наших дней, предъявив обществу зеркало, в котором оно увидело себя и ужаснулось...

И. Яцко продолжил эксперименты с текстами Уайльда и поставил в ШДИ комедию «Как важно быть серьезным» (ил. 6). В комедии он предложил актерам двойственный взгляд на своих персонажей, обозначив некую дистанцию между ролью и исполнителем, давшую возможность ироничного прочтения диалогов и сюжетных ходов. Герои абсолютно серьезно произносят слова, в которых нет никакой серьезности — этот прием позволил воспроизвести особенности английского юмора. Воображение героев уводит их за пределы реальности: молодые люди придумывают себе вымышленного друга или несуществующего брата, чтобы можно было сбежать от наскучивших условностей света, а юные леди мечтают о муже, которого непременно должны звать Эрнест.

Фантазии влюбленных персонажей определили музыкальную канву спектакля, в котором насмешливо звучат знакомые мотивы: свадебный марш Мендельсона, когда становится понятно, что свадьбы не будет, и полет Валькирий Вагнера, когда в мужской гостиной появляются юные леди. На протяжении всего действия на сцене за роялем пианист Ф. Амиров, как некогда тапер в немом кино, сопровождает игру актеров. В антракте в фойе певцы под аккомпанемент струнного квартета театра исполняют арии и дуэты на стихи Уайльда от имени главных героев.

«Для Оскара Уайльда, — отметила в рецензии О. Егошина, — уже в “Саломее” был предложен постановочный стиль, сочетающий предельную достоверность вещной среды и яркую театральность актерской манеры» [Егошина]. Старинные канделябры, льняные скатерти, серебряные бокалы, хрустальные вазы в доме Алджернона и плетеные кресла, настоящие розы



Ил. 6

Сцена из спектакля «Как важно быть серьезным». «Школа драматического искусства» (2013).

в вазонах в загородном имении Джека — подлинный реквизит сочетался с элементами гротеска и буффонады. Алджернон (Р. Долгушин) с акробатической ловкостью вступал со своим другом Джеком (В. Петров) в соревнование за поедание лепешек с маслом. Нежная Сесили (О. Бондарева) борцовской хваткой выкручивала руку Гвендолен (О. Баландина), заподозрив в ней соперницу. Сценическое пространство, организованное художником-сценографом И. Поповым, прекрасно соответствовало иронической отстраненности актеров от своих персонажей, а художник по костюмам (В. Андреев), включившись в игру, сумел передать несоответствие между внутренним самоощущением и внешним поведением представителей высшей аристократии. Спектакль шел в самом большом зале театра «Манеж» и был с восторгом принят публикой.

Третьей премьерой по Уайльду в Москве стал «Портрет Дориана Грея» в Театре им. М.Н. Ермоловой. На фоне скандального спектакля Богомолова он выглядел скромнее, хотя на него возлагали большие надежды в связи с началом перемен в результате назначения О. Меньшикова художественным руководителем. Режиссером спектакля был выбран ученик К. Серебренникова А. Созонов. Он привлек к работе целую команду ярких и талантливых специалистов из разных областей: композитора Ю. Лобикова, видео и медиа художников Я. Калнберзина и Е. Афонина, дизайнера Н. Шендрик, хореографа А. Абалхину. В результате получилась современная концептуальная мультимедийная постановка. История Дориана Грея, разыгранная в стиле хай-тек, максимально приблизила проблемы философского романа Уайльда к реалиям XXI в. Несмотря на кардинальное изменение антуража, портрет молодого человека, рвущегося к вершине успеха, вполне узнаваем. Техниче-

ский прогресс не так уж сильно повлиял на духовно-нравственное развитие человечества.

Меньшиков сыграл в спектакле роль лорда Генри, настоящего Мефистофеля, заключающего с молодым Дорианом сделку, ставкой в которой является душа. Без, сомнения, это лучший лорд Генри московской сцены — тому порукой является значимость личности исполнителя. В прологе лорд Генри появляется в инвалидной коляске, и все дальнейшее действие можно трактовать, как воспоминания. Он постоянно заглядывает в книгу и зачитывает текст Уайльда. Дориан в его руках становится податливым материалом, из которого опытный мастер лепит образ идеального сверхчеловека. Дориан Грей в исполнении С. Кемпо послушно следует советам старшего друга, он говорит его словами, думает его мыслями. И достигает успеха: его лицо появляется на обложке модного журнала, на билбордах с надписями «Безграничная власть», «Будь особенным. Будь ДГ» и т.д. Из человека он превращается в бренд, поменяв настоящие чувства на более яркую виртуальную реальность и медийную персону (ил. 7).



Ил. 7

С.Кемпо — Дориан Грей, О.Меньшиков — лорд Генри. Театр им. М.Н. Ермоловой. «Портрет Дориана Грея» (2013).

Портрет в этом спектакле являет собой произведение современного искусства, созданное молодым киберхудожником-хипстером Бэзилем (Я. Рось). Похоже, что ему действительно удалось запечатлеть прекрасную чистую душу юноши: на экране ярко сияет пятиконечная антропоморфная звезда. По мере грехопадения Дориана ее аура постепенно покрывается ядовитыми зелеными пятнами. Зеленый цвет в спектакле приобретает infernal-

ное значение. Если в самом начале он представлен лишь шейным платком лорда Генри, то во втором акте корпоратив кампании «DG» (читай Дориан Грей) полностью разыгрывается исключительно в зеленых тонах: персонажи в зеленых комбинезонах веселятся на фоне зеленого задника, поедая зеленые яблоки и держа в руках зеленые пластиковые стаканы. Зеленой краской будет густо намазано мертвое тело убитого Дорианом Греем создателя уникального портрета, чтобы навсегда раствориться в виртуальном пространстве. Цифровая технология совмещения нескольких изображений в одном кадре — хромакэй — пришла в театр из кино- и телеиндустрии. В спектакле она становится не столько цветовым, сколько концептуальным ключом. Реальная действительность аннигилируется в гиперреальности, становится тенью параллельного пространства, или, как сказал философ постмодерна Ж. Бодрийяр: «Я не знаю, кто я такой. Я — симулякр самого себя» [Кардаш].

Вернулось на сцену и «Кентервильское привидение». Два спектакля в кукольных театрах Москвы до сих пор пользуются большим спросом у зрителей. Им предшествовала постановка 2012 г. Н. Лебедевой в Московском детском театре теней, которую она осуществила совместно с художником и руководителем театра А. Крупениным. Но этому спектаклю была суждена короткая жизнь: волна кадровых перемен смыла его вместе с А. Крупениным.

В. Баджи в МДКТК обратился к «Кентервильскому привидению» в память о своем педагоге Е.Т. Борисовой<sup>7</sup>, у которой он учился в Ярославском театральном институте. Эстетика Уайльда близка кукольному театру своей метафоричностью образов, символизмом, и поэтому не случайно, что сразу два театра поставили спектакли по его готическо-юмористической сказке. Учитывая разный возраст аудитории, режиссеры акцентировали в сказке различные моменты. Если у В. Баджи упор сделан на вызов эмоционального отклика сочувствия у малышей (4+) к замученному семейкой Отис Привидению, то в МОГТК А. Смирнов поставил спектакль в духе ужасиков, обозначив возраст 12+. У него история рассказана от лица самого Привидения и других призраков, которых сначала играют актеры, а затем куклы (ил. 8). Спектакль полон устрашающих моментов: горящие тыквы, оживающие картины, скелеты, отрубленная голова, летающие гробы, тапочки-убийцы... В спектакле МДКТК тоже есть атрибуты готического стиля, но они у малышей вызывают смех. Оба театра используют прием «двойной игры», когда кукловоды наравне со своими кукольными партнерами предстают перед публикой. В первую очередь это касается Привидения: его роль исполняют актер и кукла в человеческий рост, у которой может отделяться голова и другие части тела.

---

<sup>7</sup> Ее спектакль «Кентервильское привидение» в Ярославском театре кукол был в 1998 г. номинирован на Российскую национальную театральную премию «Золотая маска» в номинации «Лучший режиссер».



Ил. 8

Сцена из спектакля «Кентервильское привидение». Московский областной государственный театр кукол (МОГТК, 2013).

В 2014 г. «Кентервильское привидение» появилось на сцене «Губернского театра» (пост. А. Решетниковой), где еще до начала спектакля можно посетить персональный музей главного героя (привидения), посмотреть галерею старинных фамильных портретов и даже сфотографироваться с призраком, а в фойе сделать селфи на фоне огромной паутины, которая в середине спектакля свалится с потолка прямо на головы визжащих от ужаса зрителей.

В 2015 г. в московской афише появляется четыре спектакля, связанных с именем Уайльда. Это две сказки: «Рыбак и его душа» (*The fisherman and his soul*, 1891) в ШДИ и «Преданный друг» (*The devoted friend*, 1888) в Центре имени Мейерхольда (ЦИМ), — а также «Портрет Дориана Грея. Жестокая сказка для взрослых» в Театре на Юго-Западе (реж. О. Леушин). Стоит отметить и «Саломею» Р. Штрауса, созданную композитором по мотивам трагедии Уайльда, поставленную в театре «Новая опера» (реж. Е. Одегова).

Уайльдовский триптих И. Яцко завершил постановкой метафоричной сказки «Рыбак и его душа». В камерном Тау-зале ШДИ пространство для игры от зрителей отделяла «рампа» из канделябров со свечами. В красивом английском салоне эпохи модерн (художник-постановщик О. Левенок) джентльмены во фраках и дамы в элегантных вечерних платьях собираются, чтобы провести вечер за чтением сказки Уайльда по ролям. На глазах у зрителей с помощью немногих аксессуаров и незначительной трансформации туалетов (художник по костюмам В. Андреев) они перевоплощаются в сказочных героев. В атмосфере чистой игры актеры раскрывают сюжет сказки о том, как Рыбак ради большой любви к Деве Морской отказался от своей



души. Трижды приходила к нему в назначенное время к морю душа, предлагала Рыбаку мудрость, богатство и только, соблазнив его обещанием показать красоту женских ножек, смогла вновь соединиться с хозяином. Но душа, бывшая долгое время без сердца, стала злой, и начала провоцировать Рыбака на ужасные поступки. Он вспомнил о своей возлюбленной, вернулся к морю и ждал, когда Дева Морская приплывет к нему. Но только когда он позволил душе войти в свое сердце, грянул гром, и море вынесло тело умирающей Девы Морской. «С распущенными волосами, прекрасную, как фарфоровая статуэтка, провозят перед зрителями на круглом подиуме Деву Морскую, голосом гибнущей чайки выкрикивающую последние слова автора о себе самой. “Любовь лучше” — эту мантру Рыбак твердит все действие и сейчас, не задумываясь, впрыгивает на пьедестал, умирая в морской пучине вслед за своей возлюбленной» [Денёва].

Театрализованный рассказ завораживающе действовал на зрителей, мгновенно перенося их воображение то на морской берег, то на шабаш ведьм, то в сказочные восточные города. Музыкальное сопровождение (А. Емельянов — фортепиано) подчеркивало ритм театральной кантилены, а звучание таких экзотических инструментов, как дарбука, китайские гонги, варган, диджириду и др., которыми управлял русский ученый и музыкант А. Грамши, создавало этнографический колорит дальних стран. Спектакль, идущий без антракта, на две части разделяла представленная в исполнении Р. Сабитова песня А. Вертинского на стихи М. Горького «Легенда о Марко», оказавшаяся необычайно созвучной сказке Уайльда. Трагическая история рыбака, отдавшего душу за большую любовь, заставила задуматься об истинных и ложных ценностях в жизни человека.

Сказку «Преданный друг» в ЦИМе режиссер М. Павловская вместе с актерами Д. Горшкалевой (Мельник) и И. Ловким (Ганс) рассказали детям младшего школьного возраста. Крошечное пространство, где всего несколько рядов, было оформлено в строгой черно-белой стилистике О. Бердслея (художник А. Кондакова). В интерактивной форме под аккомпанемент виолончели и фортепиано с включением мультипликации, цирковых номеров и пословиц о дружбе крутилась настоящая ручная мельница с жерновами, а зрители искренне переживали за бедного Ганса и возмущались корыстным мельником, который прикрываясь притворными словами, довел своего друга до гибели.

Режиссер О. Леушин в спектакле «Портрет Дориана Грея. Жестокая сказка для взрослых» в Театре на Юго-Западе предложил свое решение сценической версии романа Уайльда, поставив его в стиле мистерии и введя двух новых персонажей: Белое и Черное. Бинарные оппозиции легко расшифровываются как Добро и Зло, Бог и Дьявол. Вечные противники договариваются провести эксперимент, создав прекрасного человека и проследить его судьбу. Белое в исполнении самого Леушина безмолвно наблюдает за про-

исходящим, в то время как Черное (Ф. Тагиев), активно вмешивается в ход событий, становясь лордом Генри, коварным искусителем юного создания. Жизнь Дориана разыгрывается как по нотам, все больше склоняясь в сторону Черного, которое оказывается активнее и харизматичнее, чем пассивное бездействие Белого. В начале и конце каждого акта Бог и Дьявол вступают в диалог, обсуждая выбор своего творения. И когда Грей окончательно становится на путь зла, Дьявол разочарованно сообщает о намерении покинуть проект. Процесс превращения чистого юноши в развратного циника убедительно показан исполнителем роли А. Кудзиным. История падения Дориана во многом представлена символически, через танцы и пластику, тем более что артист имеет профессиональную хореографическую подготовку. В спектакле большое значение придается актерскому ансамблю. Трагическое повествование о заблуждениях человеческой души буквально протанцовывается перед зрителем (хореограф постановки С. Захарин).

Своеобразную мизансцену представляет собой портрет. Распахивается тяжелая красная портьера и зрители видят живую картину, навеянную творениями Ренессанса. В центре композиции — полуобнаженный Дориан в сопровождении ангелов. Но постепенно белые накидки Божьих посланников становятся черными, и аполлонически совершенная фигура Дориана предстает в окружении дьявольской свиты. Магическая сила портрета проявляется в том, что он втягивает в свое пространство жертв главного героя. Сибила Вейн (А. Дмитриева), художник Бэзил (С. Бородинов), лорд Эштон (А. Белов), Элизабет (О. Авилова) — всех их поглощает таинственное измерение картины. В финале мистерии появляется еще один персонаж от театра — Анджела (Л. Ярлыкова). В белом балахоне она являет собой Ангела Смерти. Она ласкает и жалеет несчастного Дориана, дошедшего до крайней степени грехопадения. Дориан решает, что во всем виноват портрет и пытается его уничтожить, тем самым приближая свой собственный конец. Венец творчества не выдержал испытания свободой выбора, но Бог и Дьявол намерены дать человечеству еще один шанс.

В «Новой опере» постановка «Саломеи»<sup>8</sup> Р. Штрауса была осуществлена в год 25-летия театра, который совпал со 110-летием мировой и 90-летием московской премьеры музыкальной драмы. Молодой режиссер Е. Одегова, выпускница ГИТИСа, под руководством М. Мугинштейна, консультанта по драматургии, вместе с другой выпускницей ГИТИСа, художницей Э. Иошпа, предложили современное прочтение этого произведения. Э. Иошпа, увидев в Израиле бенгальский фокус с переплетающимися в движении корнями, вдохновилась этой идеей и создала визуальный образ спектакля, центром

---

<sup>8</sup> В 2017 г. спектакль был номинирован на «Золотую маску» в пяти номинациях, лауреатом стала Этель Иошпа, ее сценографию и костюмы жюри признало лучшей работой художника-постановщика.

которого стало дерево, исходящее из глубины земли подобно пуповине. К нему под наклоном стягивается все пространство сцены, напоминающее руины античного театра. Спиралевидные корни дерева, напоминающие клубок вьющихся змей, стали главной изобразительной темой спектакля, повторяясь в длинных волосах Саломеи и спутанной косе пророка, в пейзах иудеев и в черных веревках, обмотанных вокруг тела Иоканаана. Колористическая гамма спектакля выдержана в желто-черных тонах, свойственных картинам экспрессионистов. На пиру Ирода гости за черным столом поглощают черную пищу. Создатели спектакля воплотили метафору кинорежиссера П. Гринуэя, заметившего, что поедание черной еды подобно поеданию собственной смерти. В режиссерской концепции Саломея у Н. Креслиной — «несчастливая одинокая девушка, которую от домогательств отчима не в состоянии защитить даже собственная мать — потерявшая влияние жена олигарха, переключившего внимание на объект помоложе» [Жилкина], а у другой исполнительницы Т. Ермолаевой (ил. 9) — «соблазнительница действительно соблазнительная, переменчивая и живая, и Иоканаан делает над собой видимые усилия, чтобы на нее не смотреть и не изменить своим идеалам» [Там же]. Лысая Иродиада (иудейки обривали голову наголо после свадьбы) не расстается со своим пажом, в котором объединились черты О. Бердслея и самого Уайльда, а в финале она душит свою дочь косой Иоканаана. Вместо танца семи покрывал представлена пантомима, разыгранная Саломеей, Иродом и ревнивой Иродиадой.



Ил. 9

Т.Ермолаева — Саломея. Театр «Новая опера». «Саломея» (2015).

Два спектакля по Уайльду появляются на малой сцене экспериментальных театров в 2017 г.: «Идеальный муж» в театре «СТУДИЯ.project» молодого режиссера А. Шавлова, закончившего мастерскую С. Женовача в ГИТИСе, а затем магистратуру в Школе-студии МХАТ, и «Как важно быть *serioznum*» в театре «Бенефис»<sup>9</sup> режиссера А. Неровной, ученицы А. Эфроса. Постановкой комедии «Как важно быть *serioznum*» А. Неровная отметила 30-й сезон театра (ил. 10). Пространство крошечного зала на полсотни зрителей сценограф Д. Дробышев разделил надвое узким подиумом, расположив с обеих сторон кресла, а справа и слева две площадки: одна символизирует Лондон, а другая — загородный дом Уординга. Зрители, находясь в непосредственной близости от актеров, ощущают особый эффект интимности происходящего, разглядывая родинки на спине Гвендолен (А. Дробышевская) или пушистые реснички Сесили (К. Завьялова). В буквальном смысле на глазах у зрителей Алджернон (П. Вяткин) исполняет соло на электрогитаре, лихо закручивая викторианский ус, а стройный и высокий Джек (Д. Дробиков) с трудом выкручивается из нелепой ситуации визита вымышленного брата, о смерти которого он только что сообщил. Запоминающийся яркий образ солдафонки мисс Призм создала А. Пузина, разговаривая с характерным немецким акцентом и маршируя под звуки губной гармошки. Герои дефилируют по подиуму, демонстрируя коллекцию моделей, созданную В. Андреевым. Постановка имеет пролог и эпилог. В прологе актеры задают философский настрой комедии, произнося парадоксы Уайльда в масках и фосфоресцирующих накидках, а в эпилоге они исполняют зажигательный ирландский танец.



Ил. 10

Сцена из спектакля «Как важно быть *serioznum*». Театр «Бенефис» (2018).

<sup>9</sup> На сайте театра размещено сообщение, что спектакль стал лауреатом XV Международного театрального фестиваля «Золотой Витязь».

В 2019 г. Театр им. Моссовета двадцать семь лет спустя вновь обратился к комедии «Как важно быть серьезным», предоставив новую постановку В. Шамирову. Из прежнего состава осталась Е. Валюшкина, в 1992 г. игравшая юную Сесили, а теперь — опытную светскую львицу Леди Августу, которая составляет список выгодных женихов для своей дочери Гвендолен. Действие пьесы перенесено в 60-е гг. XX в. Известный театральный художник А. Климов представил на сцене яркую гротескную эстетику стилизг, которая, возможно, и соответствует парадоксальным ситуациям комедии Уайльда, но никак не соотносится с образом жизни викторианской Англии. Довольно странно выглядит в эпоху сексуальной революции покорная Гвендолен, позволяющая своей матери диктовать ей нормы поведения и выбор будущего супруга. Комедия положений и афоризмы Уайльда играют сами за себя, актеры В. Прокошин (Джек), С. Зотов (Алджернон), А. Кузенкина (Гвендолен), А. Пронина (Сесиль) вдохновенно следуют за драматургом. Выясняется, что Летиция Призм (Л. Волкова) совершила чудовищную ошибку, перевернувшую жизнь Джека, по причине пристрастия к алкоголю. Закрученная автором спираль действия стремительно разворачивается. В бешеном темпоритме актеры играют калейдоскопическую смену положений, испытывая при этом очевидное удовольствие, передающееся залу. А в финале участники спектакля исполняют темпераментный танец в стиле джампстайл.

В 2019 г. еще одно «Кентервильское привидение» появляется в Театре на Малой Бронной (пост. А. Фроленкова). Американская семья Отисов приобретает не просто старинный замок — это их бывшее родовое гнездо, а сэр Саймон (Д. Лавренов / Л. Тележинский) — симпатичный скрюченный старикашка, одетый в средневековый костюм ручной вязки (ил. 11) — является их предком, а его преступление больше похоже на несчастный случай, чем на злой умысел. Хочется отметить работу художницы В. Никольской. Предложенный ею образ вязаного занавеса, повторенный в костюме Призрака, напоминает нам о мешке с шерстью, на котором сидел лорд-канцлер в палате лордов английского парламента, знаменуя тот факт, что торговля шерстью превратила Альбион в могущественное государство. Пространство спектакля благодаря мотиву шерсти в обрамлении становится очень уютным и теплым. Тем более что главная тема спектакля — это семейные ценности. Семья Отисов отказывается от выгодного предложения мистера Говарда (С. Кизас / Л. Тележинский) продать замок с привидением под снос и выстроить на его месте развлекательный комплекс. Вирджиния (Л. Веселкина / П. Некрасова) помогает призраку избавиться от проклятия и обрести покой. В финале сбывается пророчество, начертанное на одной из дверей замка: высохшее миндальное дерево зацветает, и портал сцены становится похож на картину импрессионистов. (Ил. 11).

В конце трудного 2020 г. вновь напомнило о себе «Кентервильское привидение», на этот раз в Театриуме на Серпуховке, где в ноябре на малой сце-



Ил. 10

Л.Тележинский— Привидение, П.Некрасова— Вирджиния. «Кентервильское привидение». Театр на Малой Бронной (2019).

не состоялся премьерный показ спектакля. М. Линдер, выпускница ВГИКа, попробовала себя в качестве театрального режиссера, привнеся в спектакль элементы игрового кино. История о человечности и умении помогать тем, кто рядом, оказалась в период пандемии очень актуальной.

Итоги третьего десятилетия взаимодействия московской сцены с произведениями Уайльда поразительно плодотворны. Если в первое и второе десятилетие появлялось меньше десяти постановок, то за последние десять лет их оказалось более тридцати. Лидером по популярности оказалось «Кентервильское привидение», идущее как на сцене драматических театров, так и кукольных (шесть постановок). По-прежнему, востребована блестящая комедия «Как важно быть серьезным» (четыре спектакля). Возникли очень интересные версии романа «Портрет Дориана Грея» (четыре вариации), «Идеальный муж» был поставлен трижды, а спектакль К. Богомолова в МХТ стал не только театральным, но и общественным событием.

Произведения Уайльда становятся прекрасным материалом для разных видов сценического искусства: драмы, мюзикла, рок-оперы, камерной оперы, балета, кукольного представления. Танцевальная история «Саломеи» началась еще с попытки Иды Рубинштейн поставить эту трагедию на сцене Михайловского театра в 1908 г. И в постсоветский период к «Саломее» не раз обращались различные балетмейстеры: А. Сигалова, С. Воскресенская, Д. Брянцев, Ю. Зайкова, Л. Александрова... «Кентервильское привидение» стало камерной оперой еще в 1965 г., благодаря композитору-авангардисту

А. Кнайфелю и либреттистке Т. Крамаровой. Существуют разные варианты мюзикла по этому произведению: 1) музыка А. Иванова, текст Д. Рубина; 2) музыка С. Ковальского, текст Е. Муравьева и М. Тарасенко; 3) музыка В. Калле, либретто В. Вербина. Четвертая версия известна под названием «Призрак Замка Кентервиль» (музыка В. Баскина, либретто В. Вербина). Существует и рок-опера (музыка В. Дубовского, либретто Э. Гааза с использованием стихов А. Вознесенского, И. Губермана, С. Мельниковой и В. Дубовского). Следует вспомнить балет композитора А. Васильева, премьеры которого состоялась в “Peacock Theatre” в Лондоне в 2005 г., но на отечественной сцене он пока еще не исполнялся. Герои комедии «Как важно быть серьезным» научились петь благодаря тандему (В. Баскин — музыка, Е. Муравьев — либретто), создавшему мюзикл «Искусство жениться». Роман «Портрет Дориана Грея» «запел» уже без иностранного акцента, да к тому же еще и затанцевал. В Санкт-Петербургском театре «Мюзик-Холл» в 2017 г. состоялась премьера мюзикла (музыка В. Баскина, либретто Э. Гайдая и Н. Индейкиной), а в Национальном государственном театре оперы и балета РСО во Владикавказе молодой балетмейстер, выпускник ГИТИСа, В. Суанов поставил в 2018 г. балет на музыку А. Шнитке, М. Кабардокова и А. Коженёвского.

Так что театральную Москву еще ожидают сюрпризы, постановки произведений англо-ирландского драматурга продолжают появляться, и через несколько лет можно будет дополнить данный обзор.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Ахматова А.* Поэма без героя // *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1979. С. 352–442.
2. *Бенуа А.* Художественные ереси // *Золотое руно.* 1906. № 2. С. 80–88.
3. Уайльд О. Собр. соч.: в 3 т. М.: Терра, 2000. Т. 1. 509 с. Т. 2. 429 с. Т. 3. 587 с.
4. *Чуковский К.* Оскар Уайльд // *Чуковский К.* Люди и книги. М.: Худож. лит., 1960. С. 625–670.

### Исследования

1. *Агишева Н.* Лорд с брошкой на шее // *Московские новости.* 25.09.2001. №. 39. URL: <http://www.mn.ru/issue.php?2001-39-28> (дата обращения: 10.10.2020).
2. *Белозерова Т.* Дело в? шляпе! // *Культура.* 19.03.1994. URL: <https://fomenki.ru/archive/importance> (дата обращения: 14.08.2020).
3. *Виктюк Р.* Райский сад // *Маршанская К.* Сон Пьеро. Сб. интервью с деятеле-

лями театра. М.: Рекл. продюсер. фирма «Квадрат-компания»; Фирма «Новь», 1995. С. 230–239.

4. *Волчек Д.* Ослы большие и малые. Разговор с режиссером Анатолием Васильевым // Свобода. 09.02.2020. URL: <https://www.svoboda.org/a/29027755.html> (дата обращения: 01.09.2020).

5. *Годер Д.* Царевна у водоема. «Саломея» в «Школе драматического искусства» // Время новостей. 28.09.2009. URL: <http://www.vremya.ru/2009/177/10/238361.html> (дата обращения: 08.07.2020).

6. *Давыдова М.* Прирожденный моралист. Премьера «Счастливого принца» в постановке Камы Гинкаса // Время новостей. 31.10.2000. URL: [http://www.smotr.ru/2000/2000\\_tuz\\_prince.htm](http://www.smotr.ru/2000/2000_tuz_prince.htm) (дата обращения: 15.07.2020).

7. *Давыдова М.* Это что-то декадентское // Время новостей. 03.09.2001. URL: [http://www.smotr.ru/2001/mb\\_grey/grey\\_main.htm](http://www.smotr.ru/2001/mb_grey/grey_main.htm) (дата обращения: 15.10.2020).

8. *Денёва М.* Ода к бесполезному искусству // Новые известия. 29.05.2014. URL: <https://newizv.ru/news/culture/29-05-2014/202381-oda-k-bespoleznomu-iskusstvu> (дата обращения: 05.09.2020).

9. *Должанский Р.* Правды нет и выше. Кама Гинкас поставил «Счастливого принца» // Коммерсант. 01.11.2000. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/162142> (дата обращения: 16.07.2020).

10. *Должанский Р.* Актуальный муж // Коммерсант. 13.02.2013. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2125914> (дата обращения: 20.10.2020).

11. *Егошина О.* Как важно не принимать себя всерьез // Новые известия. 21.03.2013. URL: <https://newizv.ru/news/culture/21-03-2013/179677-kak-vazhno-nepriimimat-sebja-vserez> (дата обращения: 15.09.2020).

12. *Жилкина М.* Две разные истории про «Саломею» в Новой опере // Опера Nes. Все об опере в России и за рубежом. URL: <https://www.operanews.ru/15092108.html> (дата обращения: 18.11.2020).

13. *Каминская Н.* Смерть от ножевых ранений. «Портрет Дориана Грея» в Театре на Малой Бронной // Культура. 06–12.09.2001. URL: [http://www.kultura-portal.ru/tree\\_new/cultpaper/article.jsp?number=290&rubric\\_id=204](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=290&rubric_id=204) (дата обращения: 23.10.2020).

14. *Кардаш А.* Симулякр // Словарь постмодерна. URL: <https://syg.ma/@insolarance-cult/slovar-postmoderna-simuliakr> (дата обращения: 12.11.2020).

15. *Ковальская Е.* Стихийное бедствие в стиле модерн // Афиша. 20.01.2009. URL: <https://www.afisha.ru/performance/78002/reviews/?reviewid=261219> (дата обращения: 29.10.2020).

16. *Ларина К.* Opus magnum Константина Богомолова // The New Times. 18.02.2013. № 5 (274). URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/63112/> (дата обращения: 09.11.2020).

17. *Михайлова Н.* Молодежный начал с Оскара Уайльда // Вечерний клуб. 1992. 19 сентября. С. 1.

18. *Нестенко Г.* «Оскар Уайльд поможет выжить в эпоху гламура». Ольга Кабо



и Сергей Виноградов дали эксклюзивное интервью газете «Труд» // Труд. 29.04.2010. URL: [https://www.trud.ru/article/29-04-2010/241308\\_oskar\\_uajld\\_pomozhet\\_vyzhit\\_v\\_eroxu\\_glamura.html](https://www.trud.ru/article/29-04-2010/241308_oskar_uajld_pomozhet_vyzhit_v_eroxu_glamura.html) (дата обращения: 23.11.2020).

19. *Никольская А.* «Веер леди Уиндермир», О. Уайльд // Театральная афиша. 17.09.2012. URL: <http://www.teatr.ru/docs/tpl/doc.asp?id=1928&> (дата обращения: 24.11.2020).

20. *Образцова А.* Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 360 с.

21. *Сизенко Е.* Леди нелегкого поведения // Итоги. 2006. № 50 (11 декабря). С. 106–107.

22. *Старосельская Н.* Дивных арабесков ряд // Театр. 1992. № 6. С. 35–36.

23. *Старосельская Н.* Тайна любви равна тайне смерти // Страстной бульвар, 10. Выпуск № 7–117/2009. URL: <http://strast10.ru/node/390> (дата обращения: 20.08.2020).

24. *Фукус О.* Разрыв оловянного сердца. Вечерняя Москва. 30.10.2000. URL: <https://moscowtyz.ru/olga-fuks-razryv-olovyannogo-serdca> (дата обращения: 27.07.2020).

25. *Шмелева Е.* Скука-любовь. Артисты Театра имени Гоголя сыграли тяжелую комедию // Новые известия. 27.09.2006. URL: [http://www.smotr.ru/2006/2006\\_gogol\\_veer.htm](http://www.smotr.ru/2006/2006_gogol_veer.htm) (дата обращения: 20.11.2020).

26. *Ямпольская Е.* Страшная мужская сказка // Новые известия. 04.09.2001. URL: [www.yampolskaya.ru/beregite/41.htm](http://www.yampolskaya.ru/beregite/41.htm) (дата обращения: 02.11.2020).

## O. WILDE'S DRAMATURGY ON THE STAGE OF MOSCOW THEATERS OF THE POST-SOVIET PERIOD (1990–2020)

© 2023. Elena V. Shakhmatova

**Abstract:** The article is the first to recreate the history of stage performances of O. Wilde's works on the stage of Moscow theaters in the post-Soviet period over three decades (1990–2020). In the first decade, the appeal to Wilde was associated with the de-ideologization of society and the desire for aestheticism and eroticism. The most popular work of this period was “Salome”. Among the five performances by A. Sigalova, K. Strezhnev, S. Voskresenskaya, D. Bryantsev and R. Viktyuk, the performance of the “Roman Viktyuk theater” has got a long stage life. One may consider as the main result of the second decade (2000–2010) the entry into an independent creative life of A. Vasiliev's students, who were brought up on the texts of O. Wilde and applied the method of the master's game structures in practice. Two “Salomes”: that by V. Ageev at the “Modern Theater” and another by I. Yatsko at the “School of Dramatic Art” marked a new stage in

mastering the complex aesthetics of Wilde. The results of the third decade of interaction of the Moscow scene with the works of Wilde are strikingly fruitful. If in the first and second decades there were no more than ten productions, then over the past ten years there have been more than thirty. The leader in popularity can be considered “The Canterville Ghost”, which is shown on the stages of both drama and puppet theaters (6). The brilliant comedy “The Importance of Being Earnest” (4) is still in demand. Very interesting versions of the novel “Dorian Gray” (4) have emerged. “The Ideal Husband” was staged three times, and K. Bogomolov’s performance at the “Moscow Art Theater” became not only theatrical, but also a public event of the 2013 season.

**Keywords:** O. Wilde, drama, “Salome”, “The Ideal Husband”, “The Importance of Being Earnest”, “Lady Windermere’s Fan”, “The Picture of Dorian Gray”, “The Canterville Ghost”, Moscow theaters.

**Information about the author:** Elena V. Shakhmatova, PhD in Art History, DSc in Philosophy, Associate Professor, Russian Institute of Theater Arts — GITIS, Malyy Kislovskii lane 6, 125009 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6159-7280>

E-mail: [Elena.Shahmatova@gmail.com](mailto:Elena.Shahmatova@gmail.com)

**For citation:** Shakhmatova, E.V. “O. Wilde’s Dramaturgy on the Stage of Moscow Theaters of the Post-Soviet Period (1990–2020).” *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

## REFERENCES

1. Agisheva, N. “Lord s broshkoi na shee” [“Lord with a Brooch around his Neck”]. *Moscow News*, no. 39, 25.09.20011. Available at: <http://www.mn.ru/issue.php?2001-39-28> (Accessed 10 October 2020). (In Russ.)
2. Belozerova, T. “Delo v? shliapel!” [The Thing is? Hat!]. *Culture*, 19.03.1994. Available at: <https://fomenki.ru/archive/importance> (Accessed 14 August 2020). (In Russ.)
3. “Viktiuk, R. Raiskii sad” [“Roman Viktiuk. Garden of Eden”]. Marshanskaia, K. *Son P’ero [Dream of Pierrot. Collection of Interviews with Theater Figures]*. Moscow, Reklamno-prodiuserskaia firma “Kvadrat-companiia” Publ.; Firma “Nov” Publ., 1995. pp. 230–239. (In Russ.)
4. Volchek, D. “Osly bol’shie i malye. Razgovor s rezhisserom Anatoliiem Vasil’evym” [“Donkeys are Big and Small. Conversation with Director Anatoly Vasiliev”]. *Svoboda*, 09.02.2018. Available at: <https://www.svoboda.org/a/29027755.html> (Accessed 01 September 2020). (In Russ.)
5. Goder, D. “Tsarevna u vodoema. ‘Salomeia’ v ‘Shkole dramaticheskogo iskusstva’.” [The Princess at the Reservoir. *Salome* at the ‘School of Dramatic Art’.”]. *Vremia novostei*, 28.09.2009. Available at: <http://www.vremya.ru/2009/177/10/238361.html> (Accessed 08 July 2020). (In Russ.)
6. Davydova, M. “Prirozhdenyi moralist. Prem’era ‘Schastlivogo printsa’

v postanovke Kamy Ginkasa” [“A Born Moralist. Premiere of ‘The Happy Prince’ Directed by Kama Ginkas”]. *Vremia novostei*, 31.10.2000. Available at: [http://www.smotr.ru/2000/2000\\_tuz\\_prince.htm](http://www.smotr.ru/2000/2000_tuz_prince.htm) (Accessed 15 July 2020). (In Russ.)

7. Davydova, M. “Eto chto-to dekadentskoe” [“This is Something Decadent”]. *Vremia novostei*, 03.09.2001. Available at: [http://www.smotr.ru/2001/mb\\_grey/grey\\_main.htm](http://www.smotr.ru/2001/mb_grey/grey_main.htm) (Accessed 15: October 2020). (In Russ.)

8. Deneva, M. “Oda k bespoleznomu iskusstvu” [“Ode to Useless Art”]. *Novye izvestiia*, 29.05.2014. Available at: <https://newizv.ru/news/culture/29-05-2014/202381-oda-k-bespoleznomu-iskusstvu> (Accessed 05 September 2020). (In Russ.)

9. Dolzhanskii, R. “Pravdy net i vyshe. Kama Ginkas postavil ‘Schastlivogo printsa.’” [There is no Truth Above. Kama Ginkas staged ‘The Happy Prince’]. *Kommersant*, 01.11.2000. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/162142> (Accessed 16 July 2020). (In Russ.)

10. Dolzhanskii, R. “Aktual’nyi muzh” [“Actual Husband”]. *Kommersant*, 13.02.2013. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/2125914> (Accessed 20 October 2020). (In Russ.)

11. Egoshina, O. “Kak vazhno ne priminat’ sebja vserezh” [“The Importance of Not Taking Oneself in Earnest”]. *Novye izvestiia*, 21.03.2013. Available at: <https://newizv.ru/news/culture/21-03-2013/179677-kak-vazhno-ne-prinimat-sebja-vserez> (Accessed 15 September 2020). (In Russ.)

12. Zhilkina, M. “Dve raznye istorii pro ‘Salomeiu’ v Novoi opera” [“Two Different Stories about *Salome* at the Novaya Opera”]. *Opera News. Vse ob opere v Rossii i za rubezhom*. Available at: <https://www.operanews.ru/15092108.html> (Accessed 18 November 2020). (In Russ.)

13. Kaminskaia, N. “Smert’ ot nozhevykh ranenii. ‘Portret Doriana Greia’ v Teatre na Maloi Bronnoi” [“Death from Stab Wounds. *The Picture of Dorian Gray* at the Theater on Malaya Bronnaya”]. *Culture*, 06–12.09.2001. Available at: [http://www.kultura-portal.ru/tree\\_new/cultpaper/article.jsp?number=290&rubric\\_id=204](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=290&rubric_id=204) (Accessed 23 October 2020). (In Russ.)

14. Kardash, A. “Simuliakr” [“Simulacrum”]. *Slovar’ postmoderna [Postmodern Dictionary]*. Available at: <https://syg.ma/@insolarance-cult/slovar-postmodierna-simuliakr> (Accessed 12 November 2020). (In Russ.)

15. Koval’skaia, E. “Stikhiinoe bedstvie v stile modern” [“Natural Disaster in the Art Nouveau Style”]. *Afisha*, 20.01.2009. Available at: <https://www.afisha.ru/performance/78002/reviews/?reviewid=261219> (Accessed 29 October 2020). (In Russ.)

16. Larina, K. “Opus magnum Konstantina Bogomolova” [“Opus Magnum by Konstantin Bogomolov”]. *The New Times*, no. 5 (274), 18.02.2013. Available at: <https://new-times.ru/articles/detail/63112/> (Accessed 09 November 2020). (In Russ.)

17. Mikhailova, N. “Molodezhnyi nachal s Oskara Uail’da” [“Youth (Theater) Began with Oscar Wilde”]. *Vechernii klub*, 19.09.1992, p. 1.

18. Nostenko, G. “Oskar Uail’d pomozhet vyzhit’ v epokhu glamura’. Ol’ga Kabo i Sergei Vinogradov dali ekskluzivnoe interv’iu gazete ‘Trud’.” [“Oscar Wilde Will

Help You Survive the Era of Glamor’. Olga Kabo and Sergey Vinogradov Gave an Interview to *The Work Newspaper*]. *Trud*, 29.04.2010. Available at: [https://www.trud.ru/article/29-04-2010/241308\\_oskar\\_uajld\\_pomozhet\\_vyzhit\\_v\\_epoxu\\_glamura.html](https://www.trud.ru/article/29-04-2010/241308_oskar_uajld_pomozhet_vyzhit_v_epoxu_glamura.html) (Accessed 23 November 2020). (In Russ.)

19. Nikol’skaia, A. “Veer ledi Uindermir’, O. Uail’d” [“*Lady Windermere’s Fan*, O. Wilde”]. *Teatral’naia afisha*, 17.09.2012. Available at: <http://www.teatr.ru/docs/tpl/doc.asp?id=1928&> (Accessed 24 November 2020). (In Russ.)

20. Obraztsova, A.G. *Volshebnik ili shut? (Teatr Oskara Uail’da) [A Magician or Jester? (Theatre by Oscar Wilde)]*. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001. 358 p. (In Russ.)

21. Sizenko, E. “Ledi nelegkogo povedeniia” [“The Lady of Not Easy Behavior”]. *Itogi*, no. 50 (11 December), 2006, pp. 106–107. (In Russ.)

22. Starosel’skaia, N. “Divnykh arabeskov riad” [“A Row of Wondrous Arabesques”]. *Teatr*, no. 6, 1992, pp. 35–36. (In Russ.)

23. Starosel’skaia, N. “Taina liubvi ravna taine smerti” [“The Mystery of Love is Equal to the Mystery of Death”]. *Strastnoi bul’var*, 10, no. 7–117, 2009. Available at: <http://strast10.ru/node/390> (Accessed 20 August 2020). (In Russ.)

24. Fuks, O. “Razryv oloviannogo serdtsa” [“Breaking of the Tin Heart”]. *Vecherniia Moskva*, 30.10.2000. Available at: <https://moscowtyz.ru/olga-fuks-razryv-olovyannogo-serdca> (Accessed 27 July 2020). (In Russ.)

25. Shmeleva, E. “Skuka-liubov’. Artisty Teatra imeni Gogolia sygrali tiazheluiu komediiu” [“Boredom Love. Artists of the Gogol Theater played a Hard Comedy”]. *Novye izvestiia*, 27.09.2006. Available at: [http://www.smotr.ru/2006/2006\\_gogol\\_veer.htm](http://www.smotr.ru/2006/2006_gogol_veer.htm) (Accessed 20 November 2020). (In Russ.)

26. Iampol’skaia, E. “Strashnaia muzhskaia skazka” [“Scary Male Fairy Tale”]. *Novye izvestiia*, 04.09.2001. Available at: [www.yampolskaya.ru/beregite/41.htm](http://www.yampolskaya.ru/beregite/41.htm) (Accessed 02 November 2020). (In Russ.)





*Оскар Уайльд  
проблемы поэмы  
и рецепции*

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ  
РЕЦЕПЦИЯ НАСЛЕДИЯ  
О. УАЙЛЬДА





## ОСКАР УАЙЛЬД В ТВОРЧЕСТВЕ КЕННЕТА ГРЭМА: ОТ «ЗАМЕТОК ЯЗЫЧНИКА» К «ВЕТРУ В ИВАХ»

© 2023 г. Г.А. Велигорский

**Аннотация:** В настоящей статье мы рассмотрим параллели между творчеством Оскара Уайльда и Кеннета Грэма, определим взаимное влияние этих писателей, общие истоки их творческих идей и корни эстетической философии (труды Дж. Рёскина, У. Пейтера, «братства прерафаэлитов»), и попробуем проследить, насколько правомерно проведение соответствующей параллели. Особое внимание мы обратим на образ мистера Тоуда, персонажа сказочной повести Грэма «Ветер в ивах», в котором, по мнению многих исследователей, отразился Уайльд — черты его внешности и характера, мировоззрение, вкусы (прежде всего эстетические) и поведенческие особенности. Отдельно мы проанализируем сцену из главы VI «Ветра в ивах» — суд над мистером Тоудом, в котором исследователи видят реминисценцию (если не пародию) на знаменитый процесс над Уайльдом. Сопоставив ключевые факты и суммировав все основные наработки исследователей, существующие на сегодняшний день, мы проследим, насколько жизнеспособна эта возникающая параллель и оправданно ли само по себе сближение, с одной стороны, этих двух писателей, а с другой — Уайльда и мистера Тоуда, героя сказочной повести.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, К. Грэм, «Ветер в ивах», «*De Profundis*», «Желтая книга», ирония, пародия.

**Информация об авторе:** Георгий Александрович Велигорский — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4316-4630>

E-mail: [screamer90@mail.ru](mailto:screamer90@mail.ru)

**Для цитирования:** Велигорский Г.А. Оскар Уайльд в творчестве Кеннета Грэма: от «Заметок язычника» к «Ветру в ивах» // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>



Оскар Уайльд (*Oscar Wilde*, 1854–1900) и Кэннет Грэм (*Kenneth Grahame*, 1859–1932) по праву считаются классиками английской литературы второй половины XIX — начала XX в. Влияние старшего современника на младшего уже отмечалось исследователями на уровне отдельных разрозненных замечаний (см. исследования П. Грина, П. Ханта, Э. Годжер, У.К. Кнэпфльмаера, цитируемые далее в статье), но подробно, комплексно и доказательно так и не было проанализировано. В данной статье мы бы хотели проследить все точки соприкосновения двух знаменитых современников, как биографические, так и художественные, а также ответить на вопрос о степени влияния Уайльда на творческое становление Грэма. Отметим, что несмотря на небольшую разницу в возрасте (Грэм всего на пять лет младше Уайльда), автор «Портрета Дориана Грея» раньше состоялся на литературном поприще и, скорее всего, являлся для Грэма своеобразным учителем и образцом современного литературного стиля и вкуса.

Прежде чем приступить к заявленному анализу, необходимо отметить, что ни биографы, ни исследователи не дают подтверждений, что два современника были знакомы или читали сочинения друг друга. Разумеется, Грэм не мог не слышать об Уайльде — и в особенности о его процессе, всколыхнувшем Соединенное Королевство и земли далеко за его пределами. С большой вероятностью можно утверждать, что он был знаком и с творчеством Уайльда: из цитат, используемых им в сборнике «Заметки язычника» (*Pagan Papers*, 1894) и не вошедшей в него эссеистики явствует, что Грэм внимательно следил за литературными новинками и посещал современные спектакли. У них были общие друзья, отчасти схожие интересы; оба вращались в одних жерновах «гигантской лондонской мельницы»; однако — повторимся — прямых доказательств их знакомства ни нами, ни предыдущими исследователями творчества обоих писателей не обнаружено. Тем не менее во второй половине XX и в начале XXI в. возникла тенденция сблизать этих авторов, отмечать несомненное влияние Уайльда на Грэма — и даже прямо отождествлять с ним лягушонка Тоуда из повести «Ветер в ивах» (*The Wind in the Willows*, 1908); а вот то, насколько это правомерно — вопрос уже совершенно иной.

На первый взгляд кажется, что Уайльд и Грэм — фигуры абсолютно полярные. Казалось бы, что общего может быть между тонким эстетом Уайльдом, законодателем моды, «чеканом изящества», центральной фигурой в творческом мире Лондона 1880–1890-х гг., — и замкнутым Грэмом, заурядным банковским служащим (с 1889 г. он работает в офисе корпоративного секретаря, где составляет каталог Директорской библиотеки [Green, p. 126]), сержантом шотландского полка (*London Scottish*), писателем-дилетантом, который в 1895 г., уже после «ниспровержения» Уайльда, проснется знаменитым — как автор книги о детях и о детстве «Золотая пора» (*The Golden Age*, 1895)? И тем не менее общее было. Оба родились в британских столи-

цах (Уайльд — в Дублине, Грэм — в Эдинбурге) и впоследствии перебрались в Лондон; оба получали сперва домашнее образование, воспитывались в закрытых школах, где уже в юности отличались остроумием [Chalmers, p. 13–14], оба готовились к поступлению в Оксфорд (куда Грэм так и не попал из-за отказа дядюшки оплачивать обучение, а Уайльд учился в колледже Магдалины и вышел оттуда в 1878 г., со степенью по искусствоведению). Оба испытали сильное влияние тогдашнего властителя дум Джона Рёскина (*John Ruskin*, 1819–1900) и его ближайшего последователя Уолтера Пейтера (*Walter Pater*, 1839–1894), а также «братства прерафаэлитов» (Д.Г. Россетти, Э. Бёрн-Джонсона, Дж.Э. Милле); оба были очарованы Италией, итальянской культурой, эллинизмом, античностью; наконец, оба не понаслышке (пусть и в разной степени) были знакомы с салонной жизнью Лондона. В юные годы Грэм увлекался театром и даже играл в любительской постановке скандальной пьесы П.Б. Шелли «Ченчи» (*The Cenci*, 1819), однако после оглушительного провала и разгромной рецензии в «Пэлл-Мэлл-Газетт» навсегда устранился от сцены, а о театральных актерах писал иронично. К примеру, в эссе «Белые маки забвения» (*The White Poppy*, 1894) он их называет их “sometime Sommités of Mummerdom” — «столпы бывлые Лицедейства» [Grahame 1894, p. 71]; ср. также Эдварда, «отчаянно заболевшего театром», и его игру в «Геворга, короля английского» (*George, King of England*), описанную в рассказе «В снежном плену» (*Snowbound*, 1895) из сборника «Золотая пора». Впрочем, не будучи актером, Грэм оставался заядлым театралом. В частности, есть основания считать, что он посещал спектакль «Красная лампа» (*The Red Lamp*, 1887) — трагедию на «русский сюжет», написанную под влиянием уайльдовской «Веры» [Eltis, p. 40]. Грэм упоминает ее персонажа, «доброе старого Барона», в эссе «Грошовое знание» (*Cheap Knowledge*, 1894) из сборника «Заметки язычника» [Grahame 1894, p. 30].

Биографы сообщают, что в юности Грэм имел наклонности денди. Сохранились воспоминания времен его обучения в школе Святого Эдуарда: в 1874 г. (будущему писателю тогда было пятнадцать), накануне школьного праздника, одноклассник спросил у Грэма, «как он будет выглядеть завтра» (в значении: как он оденется) — и услышал в ответ: «Завтра я буду великолепен!» (“Tomorrow I shall be superb!”) [Chalmers, p. 18]. Однако впоследствии этот апломб поукас; знакомые вспоминали о Грэме как о человеке скромном, «похожем на сенбернара или ньюфаундленда, которого вывезли в город и который все ждет, что вот-вот отвезут обратно в деревню» [Green, p. 115]. Не сторонясь общества, Грэм, однако, держался в нем обособленно — что впоследствии найдет отражение в характере Барсука, персонажа повести «Ветер в ивах».

Кроме того, у обоих писателей был, как отмечалось выше, круг общих знакомств. В частности, Грэм общался с Обри Винсентом Бёрдслеем (*Aubrey Vincent Beardsley*, 1872–1898), нарисовавшим фронтиспис к первому изданию «Заметок язычника». Бёрдслей же оформил «Саломею» О. Уайльда

(16 иллюстраций созданы в 1894–1896 гг.), «Смерть Артура» (одно из любимых произведений Грэма), а также разработал дизайн «Желтой книги» (*The Yellow Book*) и оставался художественным редактором альманаха до самого его закрытия в 1898 г. Впрочем, как справедливо замечает Э. Принс, «никакой основы для подлинной дружбы между этими двумя мужчинами не было» [Prince, p. 109]. Костюмы для «Саломеи» разрабатывал художник Уолфорд Грэм Робертсон (*Walford Graham Robertson*, 1866–1948), протеже Уайльда, а впоследствии — иллюстратор первого издания «Ветра в ивах»: именно ему принадлежит знаменитый фронтиспис с подписью “And the River came out of Eden” («И река вышла из Едема»). Наконец, общим знакомым Грэма и Уайльда был «неистовый редактор» Уильям Хенли (*William Henley*, 1849–1903). Именно в его журналах (*Scot's Observer*, *National Observer*, *New Review*) печатались первые эссе Грэма, и именно Хенли одним из первых стал рекламировать знаменитый пролог «Олимпийцы» (*Prologue: The Olympians*) к сборнику «Золотая пора».

А вот отношения Хенли и Уайльда были более сложными. С одной стороны, они явно друг друга недолюбливали. В декабре 1888 г. Уайльд опубликовал «острую» критическую рецензию на сборник Хенли «Книга стихов» (*Book of Verses*, 1888) [Wilde]. Восемнадцать месяцев спустя затаивший обиду Хенли обрушился в “*Scot's Observer*” на первое издание «Портрета Дориана Грея». Статья начиналась со слов «Для чего копошиться в навозной куче...» и завершалась утверждением: «Мистер Уайльд умен, у него есть литературный навык, есть стиль; но ежели он не умеет писать ни о чем другом, как о незаконных дворянах и развращенных мальчишках-телеграфистах, то лучше бы ему заняться портняжным делом (или другим пристойным ремеслом) — так будет выгодней и для его репутации, и для общественной морали» [Baron, p. 1653]. Однако, несмотря на кажущуюся вражду, Хенли и Уайльд относились друг к другу с нескрываемым уважением. Уайльд воспринимал Хенли как единственного человека, кто работает в полную силу чувств и интеллекта. В 1894 г., когда малолетняя дочь Хенли скончалась от менингита, он написал ему сочувственное письмо и рекомендовал «трудиться, трудиться — это ваш долг, это единственное, что остается таким людям, как я и вы» [Baron, p. 1653]. В свою очередь, Хенли говорил об Уайльде: «[Был ли он] умен? Да, скажу я вам, был. Он сидел на вашем месте, он обедал напротив меня, и не однажды, [— и я слышал, что он говорит]» [Baron, p. 1653].

Во всем остальном Грэм и Уайльд были писателями совершенно различными — и прежде всего потому, что Грэм никогда не видел себя ни профессиональным литератором, ни тем более общественной личностью. Творчество он воспринимал как «увлечение, достойное джентльмена», и никогда — как способ зарабатывать хлеб насущный. «Я ручеек, а не пожарная помпа», — сказал он однажды Хенли, увещевавшему его оставить службу в Банке

и стать профессиональным писателем [Green, p. 141]. Грэм сознательно не писал манифестов, не продвигал эпохальных идей; творчество для него было скорее разновидностью «чехарды с реальностью» (*frog-leap with realities*) согласно характеристике Чарльза Кингсли во вступительной «посылке» к «Детям воды» (*The Water-Babies*, 1863) [Kingsley, p. 4].

Стоит ли удивляться, что параллель между Грэмом и Уайльдом для современников осталась неочевидна. Долгое время имена этих авторов появлялись рядом лишь в каталогах печатной продукции; к примеру, в издательствах “Elkin & Matthews” и “John Lane”, где в 1895 г. был напечатан сборник Грэма «Золотая пора», попутно печаталось трехтомное собрание драматургии Уайльда, готовилась к изданию поэма «Сфинкс» (*Sphinx*, 1894), а также «Саломея» (в том числе 100 копий — в подарочном оформлении) [Studio, p. III].

Творчество и мировоззрение двух этих писателей первым сопоставил английский романист Коулсон Кернахан (*Coulson Kernahan*, 1858–1943), лично знавший Уайльда. В книге воспоминаний «В хорошей компании» (*In Good Company*, 1917) Кернахан сообщает: «Всем господам, отмечавшим, что Уайльд не раз выхвалялся своим “язычеством”, я отвечал, что, возможно, он употреблял это слово <...> в том же смысле, что и мистер Кеннет Грэм, озаглавивший свой томик — так и бурлящий радостью жизни, животным духом, меткими наблюдениями и утонченным юмором — “Заметки язычника”» [Kernahan, p. 222]. «Язычество» Уайльда он трактует «ни больше ни меньше как свободу от общественных формул, и прежде всего — от ханжества в отношении всех принятых вех, будь то литературных, художественных, социальных или даже религиозных» [Kernahan, p. 222].

В раннем творчестве Грэма эпикурейские ценности — не чуждые и Уайльду, хотя и в другом ключе, — такие как любовь к долгим прогулкам по зеленым холмам, вкусная еда, трубочка и кружка пива, этого «напитка богов» (*thing of deity*), под сенью деревенского трактира — сочетаются со стоическим идеалом Марка Аврелия. «Надо, чтобы боги видели человека-несетователя по душевному своему складу, такого, который не кричит, как все ужасно» [Марк Аврелий, с. 63] — эти слова философа-императора Грэм цитирует в эссе «Романтика дороги» (*Romance of the Road*, 1892) [Grahame 1894, p. 6–7]. Исследовательница Л.Р. Кузнец отмечает, что писатель был «эпикурейцем по привычкам и стойком по мировоззрению» [Kuznets, p. 20]; при этом желания его, по мнению Х. Карпентера, были «совсем не приапические, но попросту эпикурейскими в старом понимании этого слова» [Carpenter, p. 150].

В раннем творчестве Грэм неоднократно, с уайльдовской иронией, обращается к *теме смерти*. В сборнике «Заметки язычника» появляются и «растерзанные переплетчики», чьи окровавленные «ошметки усевают пол мастерской» (эссе «Не книги, но дети» / *Non libri sed liberi*), и «дымящий-

ся да похрустывающий» на костре начальник вокзала («Бог Термин» / *Deus Terminus*), и теплохладные родственники, чье убийство Грэм оправдывает перед читателями («Узаконенное человекоубийство» / *Justifiable Homicide*), и как венец всего — совет пресыщенным, утомленным отпускникам: «Отчего бы вам не попробовать преступление?» («Вечное “куда?”» / *Eternal Whither*). Однако эта запредельная кровожадность — не столько социальный комментарий о филистерском обществе (ср. знаменитый афоризм Уайльда, слова лорда Генри: «Убийство — всегда промах. Никогда не следует делать того, о чем нельзя поболтать с людьми после обеда...» [Уайльд 1976, с. 227–227]), сколько, по замечанию П. Грина, апотропей, защита перед страхом неминуемой смерти — общий мотив для представителей «эстетического движения» [Green, p. 147]. Неумолчное *memento mori*, пронизывающее эссе из «Заметок язычника», впоследствии найдет воплощение в образе Костлявой, вычеркивающей людей из длинного списка синим бухгалтерским карандашом («Неравные шансы» / *Long Odds*, 1895).

В противовес этому жуткому образу появляются грэмовские «чудаки» — счастливые, отщепившиеся безумцы: клерк, «не явившийся в офис, поелику нынче в восемь утра был повешен за конокрадство»; счетовод, который проводил всякий отпуск, поднимая и опуская шлагбаум на дорожной заставе, и т.п. Неоязычество было для Грэма прежде всего игрой. Недаром прозорливый Бёрдслей запечатлел на фронтиспise двух Панов: лесного, духа природы, и «городского», клерка в расслабленном галстуке и белой рубашке с характерным нагрудным карманчиком, которого один из первых рецензентов книги, некто Уэбер, отчего-то принял за «античную женщину» (*archaic woman*), а сам рисунок охарактеризовал как «поразительно неуместный» [Artist, p. 56].

В 1891 г. Грэм пишет стихотворение «Как вам это понравится» (*As You Like It*), которое он сначала публикует у Хенли в “National Observer”, а затем перепечатывает в альманахе “Current Literature”. Вот как оно начинается:

Life’s a jingle, life’s a dance,  
See the mummers everywhere  
Hopping, tossing bells in air —  
How the hobby-horses prance!  
I advance,  
Somewhat sick, the round to share.

(«Жизнь — это звяканье бубенцов, жизнь — это пляска, / Погляди: всюду рязеные / Скачут, потрясают в воздухе колокольчиками [шутовских колпаков] ... / Как же [лихо] гарцуют излюбленные коньки! / Я выхожу, / Немного дурно себя ощущая, чтобы разделить общую долю». Перевод мой — Г.В.)

Упомянув «излюбленных коньков», Грэм, скорее всего, подразумевал не только любимого им «Тристрама Шенди», но и журнал «Конек» (*The Hobby Horse*) — выходивший ежеквартально альманах, предтечу «Желтой книги», который издавался «Гильдией века» (*Century Guild of Artists*) — художественной студией, объединившей вокруг себя художников-модернистов. В журнале неоднократно печатались Дж. Рёскин, У. Моррис, М. Арнольд — и Оскар Уайльд: именно здесь он под псевдонимом «Дориан» публиковал статьи, в которых предвосхищал философию будущего романа «Портрет Дориана Грея» [Tildesley].

Грэм продолжает:

Life's a sad, sepulchral song,  
Chanting of an unseen choir,  
Rising, falling, ever higher,  
Striving up through clouds of wrong:  
Life's a long  
“De Profundis” from the mire.

(«Жизнь — это грустная погребальная песня, / Которую исполняет невидимый хор / То громче, то тише, она поднимается все выше, / Стремится вверх, через облака скверны: / Жизнь — это долгая / “De Profundis”, звучащая из болот». Перевод мой — Г.В.)

Это было написано за 15 лет до публикации знаменитой “*De Profundis*” Уайльда; не исключено, что впоследствии, с выходом «тюремной исповеди», это название могло привлечь внимание Грэма — как минимум «по старой памяти».

Как неоднократно отмечалось современными исследователями, в сочинениях Грэма — и прежде всего в его знаменитой повести — прослеживаются очевидные аллюзии и литературные реминисценции к творчеству Уайльда. Для лучшего анализа возможных параллелей между творчеством этих авторов составим краткий свод этих возможных отсылок, добавив к тому некоторые свои наблюдения.

В 1888 г. появился на свет сборник Уайльда «“Счастливый принц” и другие сказки» (*The Happy Prince and Other Stories*); по поводу него в письме к Джорджу Герберту Керсли автор писал, что эти истории адресованы тем, «кто сохранил в себе *детское умение удивляться и радоваться* и находят в простоте *изысканную необычность*» (*subtle strangeness*) [Wilde 1962, p. 219] (курсив мой — Г.В.). Провиденциально или нет, но эти слова созвучны громовскому замечанию из письма к Теодору Рузвельту по поводу его «Ветра в ивах»: «Это книга о Юности — и, возможно, преимущественно для Юности, а также для всех тех, *кто хранит в себе юный дух* — дух жизни, солнеч-

ного света, проточных вод, перелесков, пыльных дорог, зимних каминов...» [Chalmers, p. 145] (курсив мой — Г.В.). Какое-то время спустя, в письме к К. Кернахану, Уайльд рассудит совсем иначе, заметив, что сказки — неподходящее чтение для «плотских натур» и «беспокойных душ» [Wilde, 1979, p. 302]. Однако впоследствии он еще раз откажется от своих слов и в знаменитой исповеди “*De Profundis*” напишет, что завершение его жизненного пути «было предсказано, предначертано в моем творчестве. Кое-что можно найти в “Счастливом Принце”, кое-что — в “Юном Короле”, особенно в тех строках, где Епископ обращается к коленапреклоненному юноше: “Тот, кто создал несчастье, не мудрее ли тебя?”» [Уайльд, 1990, с. 295–296].

Отсылки к сказкам Уайльда встречаются и в «Ветре в ивах». Как не раз отмечалось исследователями, первое появление Дядюшки Рэта — Водяной Крысы (*Water Rat*), когда Крот видит в норке «подмигивающую ему» «звездочку», которая, по мере того как он присматривается, начинает «обрастать мордочкой, точно картинка рамой, коричневой мордочкой с усами» [Грэм, с. 15], созвучно началу сказки Уайльда «Преданный друг» (*The Devoted Friend*, 1888): «Однажды утром старая Водяная Крыса (*Water Rat*) высунула голову из своей норы. Глаза у нее были как блестящие бусинки, усы серые и жесткие, а черный хвост ее походил на длинный резиновый шнур» [Уайльд, 1990, с. 195]. Параллель развивается далее, в главе II. Вот что сообщает Грэм о Дядюшке Рэте: «Он с раннего утра досыта наплавался в реке вместе со своими друзьями утками. Когда вдруг утки неожиданно становились в воде вниз головой, <...> он тут же нырял и щекотал им шейки, как раз в том месте, где мог оказаться подбородок, если бы он у них был, до тех пор щекотал, пока им не приходилось торопливо выныривать на поверхность. Они выныривали, разбрызгивая воду, сердясь и топорща свои перышки, потому что невозможно сказать все, что ты о ком-то думаешь, когда у тебя голова под водой» [Грэм, с. 35]. Ср. с эпизодом из сказки Уайльда:

Маленькие утята плавали в пруду, желтые, точно канарейки, а их мать, белая-пребелая, с ярко-красными лапами, старалась научить их стоять в воде вниз головой.

— Если вы не научитесь стоять на голове, вас никогда не примут в хорошее общество, — приговаривала она и время от времени показывала им, как это делается.

Но утята даже не глядели на нее. Они были еще слишком, малы, чтобы понять, как важно быть принятым в обществе [Уайльд 1990, с. 195].

«У меня нет семьи» (*I am not a family man*) — заявляет о себе Водяная Крыса и продолжает: «Любовь, конечно, вещь по-своему хорошая, но дружба куда возвышеннее» [Уайльд, 1990, с. 196]. То же можно сказать и о Дядюшке Рэте, и о, в сущности, любом герое «Ветра в ивах» — за исключением

разве что Выдры (у него есть жена — остающаяся, впрочем, за кадром, — и сынишка Портли, которого герои спасают в главе VII). Исследователи также отмечают менторское, покровительственное отношение Рэта к Кроту и то, как Рэт его эксплуатирует [Hunt, 2004], — и все же их отношения развиваются по иной схеме, нежели «дружба» Мельника и Маленького Ганса, да и завершаются совершенно иначе.

В 1906 г. Грэм уезжает из Лондона и селится в деревне Кукхэм-Дин (*Cookham Dene*), где прошло его детство. Оттуда, если взойти на меловой холм, в ясную погоду можно было увидеть темную громаду Редингской тюрьмы, возвышающуюся над болотистой заводью (не ее ли он имел в виду, описывая Дремучий Лес в главе III «Ветра в ивах» — «чернел <...>, точно грозный риф в каком-нибудь тихом южном море» [Грэм, с. 62]?). Примерно в это же время выходит новое собрание сочинений Оскара Уайльда (1907–1909, в 14 т.; подготовлено Робертом Россом), в том числе — исповедь “*De Profundis*” и «Баллада Редингской тюрьмы». Все это совокупно могло навести Грэма на мысль придать черты Уайльда непоседливому и харизматическому герою своей повести.

В главе VIII Грэм подробно и живописно изображает страдания «несчастливого, ни в чем не повинного мистера Тоуда» [Грэм, с. 183]. На наш взгляд, эту сцену неправомерно рассматривать как пародию на “*De Profundis*” Уайльда, как предлагают некоторые исследователи [Gauger, p. 184–185]. Справедливости ради отметим, что стенания Тоуда, обливающегося слезами на полу тюремной камеры, о мире, «где он еще так недавно бывал счастлив и развлекался как хотел, словно приобрел в безраздельную собственность все дороги Англии» [Грэм, с. 167], действительно созвучны отдельным строкам “*De Profundis*” («Я ничуть не жалею, что жил ради наслаждения. Я делал это в полную меру — потому что все, что делаешь, надо делать в полную меру. Нет наслаждения, которого бы я не испытал. Я бросил жемчужину своей души в кубок с вином» [Уайльд 1976, с. 295] — и т.д.). Иное дело, что для Грэма, любителя литературной игры, в целом нехарактерна столь злая и язвительная пародия. И тем не менее в главе VIII есть отдельные элементы, которые дают понять, что Грэм, работая над ней, все же мог иметь в виду «тюремную исповедь».

Рассмотрим, к примеру, сцену, в которой дочка тюремщика, пожалев Тоуда, готовит для него угощение — «тарелочку с горкой горячих, намазанных маслом тостов, толстых, с коричневой корочкой с обеих сторон, и масло стекало по ноздреватому хлебу золотыми каплями, как мед вытекает из сот (*like honey from the honeycomb* — букв.: “как мед, стекающий с деревянного гребешка для меда”))» [Грэм, с. 169]. Образ «гребешка» был введен Грэмом на финальном этапе работы; в черновой версии конец фразы звучал иначе: “*butter running through the holes in it in great golden drops of honey*” — «масло стекало по ноздреватому хлебу золотыми каплями меда». Создавая этот об-



раз, Грэм вполне мог опираться на исповедь “*De Profundis*”, где «гребешок для меда» становится символом прежней «сладкой жизни» узника, воплощенной в словах: “I lived on the honey-comb” — «Я питался сотовым медом» [Уайльд, 1976, с. 295].

«Я шел тропой удовольствий (*primrose path*) под звуки флейт» — пишет Уайльд в «тюремной исповеди» [Уайльд, 1976, с. 295]; «О, какая дорога, усеянная цветами (*flowery track*), простирается теперь передо мной!» [Грэм, с. 53] — восклицает Тоуд после первой встречи с автомобилем. Оба они, очевидно, подразумевают знаменитые слова Гамлета (Акт I, сц. 3) и употребляют их в схожем ключе: и Уайльда, и Тоуда эта тропа приведет на скамью подсудимых.

Процесс над Уайльдом состоялся весной 1895 г. (25 мая был вынесен приговор). Итогом его, как известно, стало тюремное заключение — два года каторжных работ в тюрьме близ города Рединга. Согласно П. Грину, суд и последующая «расправа» над бывшим «зерцалом вкуса» произвели на Грэма сильное впечатление [Green, p. 197]. Отчасти последствия этого дела коснулись и его самого: был закрыт альманах «Желтая книга», где Грэм публиковал свои эссе, стихи и рассказы<sup>1</sup>. Однако, как представляется, суть была не только в этом. Грэм впервые увидел, как жестоко общество расправляется с теми, кто «заходит слишком далеко». Ранее он иронизировал на эту тему в эссе «Вечное “куда”», описывая чиновника-конокрада; теперь шутка стала реальностью.

Совпадение или нет, но после суда над Уайльдом Грэм в своем творчестве становится значительно осторожней. До этого в его произведениях встречаются (хотя и нечасто) весьма смелые остроты, тонкий эротизм (ср., напр., слова, обращенные к Музе в эссе “*Deus Terminus*”: «Но нет, погоди, бесовочка! Что за губки у тебя! А какие щиколки! А знаешь — да ну их к черту, была не была: двери на засов, занавесим окна — напиши-ка мне веселенькую балладу!» [Grahame, 1894, p. 53]) и даже гомоэротические намеки (вставная новелла о любви аиста и селезня из рассказа «В снежном плену»). Не следует забывать, что Грэму принадлежал (пусть и напечатанный анонимно) сатирический рассказ «Притча: Разговор, подслушанный нашей собственной кошкой и записанный доподлинно с ее слов» (*A Parable: Overheard and Communicated by our Own Cat*, 1890) — о скандальном бракоразводном процессе парламентария Уильяма О’Ши и его жены Кэтрин [Green, p. 109–110]. Однако после 1895 г. (то есть — после сборника «Золотая пора», который на момент суда над Уайльдом находился уже в печати) число таких сцен сво-

<sup>1</sup> Хотя О. Уайльд никогда не печатался в «Желтой книге», в народном сознании он прочно ассоциировался с этим альманахом. Согласно наиболее распространенной версии, Уайльд был арестован «с “Желтой книгой” в руке» (“with the *Yellow Book* in hand”); впрочем, скорее всего, эти слова были следствием ошибки наборщика, который поставил определенный артикль вместо неопределенного (под желтой обложкой в 1890-х гг. издавались в том числе и сенсационные романы).

дится к минимуму: к примеру, эротизм прослеживается лишь в одном произведении — рассказе «Волшебный круг» (*The Magic Ring*, 1898), где вполне невинно описывается первое, досексуальное, чувство маленького рассказчика — его влюбленность в цирковую гимнастку Зефиру. Исследователь У.К. Кнёпфльмахер, в свою очередь, даже предлагает трактовать «Ветер в ивах» как попытку Грэма обособиться от идеологии «Эстетического движения» — и в целом откеститься от «порочного» круга [Knoepfelmacher, p. 1].

О сходстве сцены суда над Тоудом с процессом Уайльда впервые заговорил в 1959 г. биограф К. Грэма Питер Грин (ни первый биограф Патрик Р. Чалмерс, ни вдова писателя Элспет таких параллелей не проводили). Суд заведомо представлен как комическая — и абсурдная — сценка. Обмениваясь остроумными репликами, Председатель и Секретарь рассуждают, «как нам по заслугам выдать неисправимому негодяю и бесстыдному головорезу, который сидит тут перед нами на скамье подсудимых и весь сжимается от страха» [Грэм, с. 144], открыто совещаются, «какое самое суровое наказание» они могут дать — и при этом безостановочно балагурят. Судебный процесс оборачивается фарсом в духе «Суда присяжных» (*Trial by Jury*, 1875) — знаменитой комической оперетты А. Гилберта на либретто Г. Салливана, а итогом его становится приговор: год — за угон машины, три года — за «бешеную езду», а большая часть срока — пятнадцать лет — за «грубость и сопротивление полицейским властям» [Грэм, с. 145]. Поведение Тоуда Председатель называет «дерзостью» (в оригинале: *cheek*) — не только грубость как таковая, но и нахальство, неподобающее поведение и проч.; ср. слова из официального приговора Уайльда: *gross indecency* — «величайшая непристойность»). «... пятнадцать лет за дерзость, — провозглашает он, — потому что это была дерзость самого худшего свойства, если судить по тому, что мы слышали тут от свидетелей, если даже вы поверите одной десятой услышанного» [Грэм, с. 145]. При этом Секретарь добродушно советует: «Но вам стоит округлить срок до двадцати» — и Председатель соглашается с ним, характеризуя совет как «отличное предложение» [Грэм, с. 145].

В некоторых адаптациях повести «Ветер в ивах» эту абсурдную сцену смягчают. В 1929 г. вышла пьеса А.А. Милна «Тоуд из Тоуд-Холла» (*Toad of Toad-Hall*, 1929), из которой, по замечанию П. Грина, было «выхолощено» все, что «делает эту книгу такой очаровательной для взрослых» [Green, p. 347]. В пьесе сцена суда выстроена иначе. На заседании присутствуют друзья Тоуда (Крот, Рэт и Барсук), судьи вызывают многочисленных свидетелей, а Тоуд ведет себя заносчиво, оскорбляет присяжных и распевает самолюбивые песенки. В диснеевской адаптации («Приключения Икабода и мистера Тоуда», 1949) в зале суда присутствует еще один персонаж пьесы — конь Альфред (он был введен Милном взамен безымянной лошади из главы II, везущей канареечную повозку), который выступает как комический адвокат, а все происходящее превращается в веселую буффонаду.

Следует также отметить, что в повести Грэма судят не преступление как таковое, а моральный облик (предвосхищая знаменитую сцену из «Постороннего» А. Камю). По сути, Грэм пишет о том, «сколь безжалостно общество обходится с тем, кто попирает неписанные законы» [Green, p. 251]. При этом презрительное отношение судей и присяжных к Тоуду кажется не совсем уместным. В описываемые времена водителей-лихачей действительно порицали и высмеивали, в том числе на страницах юмористических изданий (в 1904 г. в журнале “Punch” появилась карикатура, изображающая двух автолюбителей, а в подписи был дан диалог: «Ну, как успехи? Богатый улов? (букв.: “Много поубивали”?)» — «Не особо. А как у вас?») [Gauger, p. 51–52], но отношение к ним было куда менее суровым, чем то показано в повести. Здесь сложно не вспомнить эпизод суда над Уайльдом, когда судья сэр Альфред Уиллс объявил, что он считает приговор «совершенно неадекватным обстоятельствам», само дело — «худшим из тех, которые я когда-либо судил» — а протесты Уайльда утонули в криках «Позор!».

Обратим внимание, что драматург Алан Беннет (*Alan Bennett*, род. 1934), создатель еще одной сценической адаптации «Ветра в ивах» (*The Wind in the Willows: Play*, 1991), усилил параллель с делом Оскара Уайльда. В версии Беннета, когда осужденного Тоуда выводят из зала, у выхода его встречает Барсук и, приветствуя арестанта, приподнимает шляпу на голове. В автокомментарии Беннетт пишет, что это «реминисценция, которую лучше бы обойти вниманием», и тут же замечает: «Изображая падение Тоуда и суд над ним, Кеннет Грэм, возможно, размышлял о процессе над Уайльдом. Когда Уайльда выводили из зала суда, <...> его друг, Роберт Росс, приветственно приподнял шляпу» [Bennett, p. 40].

И судьи, заточившие Тоуда в тюрьму («жестокое стражи закона» [Грэм, с. 147], и его будущие тюремщики, и преследователи, бросающиеся вдогонку на паровозе, представлены как пародия на общество, разновидность лировских “they”, жестоко расправляющихся с чужаками. «Мужчины в костюмах старинных стражников», «полицейские в шлемах», «какие-то люди, плохо одетые и в капюшонах, несомненно штатские детективы» — это не правосудие во плоти, но труппа лицедеев в карнавальных костюмах и одновременно ремарка к уайльдовскому образу «тюремного балагана».

Далее Грэм показывает ненависть, с которой общество относится к Тоуду. Собравшаяся возле суда толпа швыряется в него «глумливыми замечаниями, морковками и принятыми в городе ругательствами» [Грэм, с. 147]; заключенного ведут «мимо школы, где невинные личики школьников осветились радостью, которую они всегда извлекают из беды, если в нее попадают взрослые» [Грэм, с. 147]. Особое внимание Грэм уделяет описанию тюрьмы, образ которой приводит на память и готические романы М.Г. Льюиса и Ч.Р. Метьюрина, и тюрьмы «неистового романтизма»: «отозвавшийся гулким звуком подъемный мост», «нахмуренная арка», «мрачный замок, чьи

башни возвыша<ются>, словно пар<ят> в небесах», «дежурки, куда набилась сменившаяся с дежурства, скалившаяся <...> солдатня» и т. п. [Грэм, с. 147]. Усиливают эффект упоминание «камеры пыток, где выворачивают пальцы», «дыбы» и «двери, которая выводила прямо к эшафоту» [Грэм, с. 147], — возможная аллюзия на «Балладу Редингской тюрьмы» [Gauger, p. 185]. Туда препоручают тюремщику со словами: «<...> прими от нас под охрану этого дикого зверя, эту жабу, особо опасного преступника непревзойденной хитрости и энергии» [Грэм, с. 148] — и непоседливый лягушонок оказывается заточен «в [самой] крепкой крепости, другой такой не найдешь, хоть обыщи вдоль и поперек всю старую добрую Англию». При этом художник Э.Х. Шеппард (о котором еще пойдет речь) на иллюстрации к «Ветру в ивах» изобразил очевидно Тауэр (что, впрочем, не согласуется с реальностью, поскольку в Тауэр заключали только политических преступников), а У.К. Кнёпфльмахер, в свою очередь, полагает, что прообразом этой тюрьмы был Пентонвилль (*Pentonville*) — лондонская тюрьма, где Уайльд провел месяц до пересылки в Рединг [Кноерфльмахер, р. 5].



Ил. 1

«О бедный, покинутый Тоуд!» Худ. Н.Э. Барнарт (Nancy Elizabeth Barnhart; 1889–1964). Публ. по изд.: Grahame K. *The Wind in the Willows* / Ill. by N. Barnhart. L.: Methuen & C<sup>o</sup>, 1925.

Еще одно важное обстоятельство — эстетизм и дендизм Тоуда. Лягушонок тщательно следит за своей внешностью — что в целом расходится с традиционным сказочным образом жабы, которая ассоциируется, скорее, с прожорливостью и неряшливостью (ср., напр., жабу мистера Джексона из «Сказки о миссис Мышке-Малютке» (*The Tale of Mrs. Tittlemouse*, 1910) Б. Поттер, изданной два года спустя после «Ветра в ивах»). Сцена, где Тоуд расчесывается гребешком, вызвала у Поттер острую неприязнь («Пощечина самой природе! Лягушонок может носить галоши — а вот с жабами, разгуливающими в витых париках, я водиться решительно не намерена!» — из письма к миссис М.Э. Уайт от 26 июня 1942 г. [Linder, p. 175]). А вот исследователь С. Лерер трактует эту сцену как аллюзию на привычку Уайльда «раскладывать» волосы на аккуратный прямой пробор

[Leger, p. 258]. Один из первых иллюстраторов повести, художница Нэнси Барнарт, запечатлела Тоуда, сидящего на полу в камере, с горестно воздетой к небу рукой — и в твидовом костюме столичного денди конца XIX в.

Как и любой эстет, Тоуд чувствует себя «потерянным» без своего костюма и характерных для него принадлежностей. Если Крот в главе XI легко перевоплощается в прачку и обманывает сторожей-горностаев, то у Тоуда это непривычное облачение вызывает лишь неприятности. На станции он отчаянно роется в карманах, но не может найти «записную книжку, бумажник, ключи, часы, спички, пенальчик с карандашами — все то, что придает смысл жизни и отличает зверя со множеством карманов от тех, которые имеют всего один карман или не имеют их вовсе» [Грэм, с. 177–178].

Еще одна важная черта Тоуда — его светское остроумие (или, вернее, попытки такового, не всегда успешные). Главы VIII и X пересыпаны его «искрометными» репликами; ср., напр., диалог между Тоудом и дочкой тюремщика: «У меня есть тетка. Она работает прачкой» — «Ну, ничего, не огорчайся <...> У меня есть несколько теток, которые заслуживают того, чтобы быть прачками» [Грэм, с. 172].

Готовя окончательную версию повести, Грэм серьезно пересмотрел некоторые сцены. К примеру, в черновой версии главы VIII Тоуд изначально подвергался пикарескному насилию. Когда переодетый лягушонок выходил из тюрьмы, один из сторожей внезапно останавливал его и со словами: «Эй, матушка прачка, а что это ты не принесла мою выходную рубашку на прошлой неделе, старая ленивая свинья?» — выхватывал дубинку и колотил героя «изо всех сил» (*full sore*). Перипетия приводит на память жанр пикарески (герой-плут попадает в ситуацию, влекущую за собой побои и унижение), а стражник ведет себя в манере райка «Панч и Джуди» (*Punch and Judy*), где кукольный Петрушка то поколачивает дубинкой своих незадачливых собеседников, а то и сам оказывается нещадно бит. Усиливается комизм и бессильной яростью персонажа: «Тоуд обезумел от злости: ему очень хотелось ударить стражника в глаз, но он сдержался и пустился бегом к воротам <...>» [Grahame, 1944, p. 50]. В окончательной версии повести этот эпизод был перелицован; наибольшей мучкой для Тоуда оказываются не побои и не унижение (как в классической пикареске) — но то, что он окружен (в его понимании) грубыми, неотесанными людьми и вынужден «приспосабливать свои реплики к уровню умственного развития остряков», но при этом «всячески стараясь остаться в рамках приличия» [Грэм, с. 174, 176]. При этом подчеркивается утонченность героя, которого нестерпимо ранит плоскость отпускаемых в его адрес «шпилек»: «Мистер Тоуд был зверем с развитым чувством собственного достоинства, и ему трудно было отшучиваться, когда на него сыпались остроты, как ему казалось, лишённые всякого юмора и изящества» [Грэм, с. 174].

Впоследствии Тоуд подвергается и унижению физическому (эта сцена присутствовала и в черновой версии повести). Мужеподобная владелица бар-

жи, «упитанная тетка в льняном чепце» [Грэм, с. 215] (чей образ — пародия Грэма на героиню стихотворения У. Хенли «Пригожая прачка» (*The Pretty Washermaid*, 1889) [Hunt, 2010, p. 167]), грубо насмехается над героем, а потом выбрасывает его в реку. «Погладь свою морду утюгом и завейся, — кричит она Тоуду, — тогда ты сойдешь за вполне приличную жабу» [Грэм, с. 222]. Однако, с учетом предыдущих сцен, откуда были удалены буффонада и «картонное» насилие, этот эпизод воспринимается иначе, чем в первой редакции. Сильнее всего Тоуда, тонкого эстета и денди, злят не побои, а насмешки женщины, «мерзкой, низкой, жирной бабы». «Пусть надо мной сейчас слегка стусилились тучи, — восклицает он, — но я не потерплю, чтобы надо мной смеялись какие-то тетки с баржи» [Грэм, с. 220]. Недаром чуть ранее на станции Тоуд опасается не только (и не столько) ареста и удвоения срока — но и того, «какие язвительные замечания будет отпускать» по его адресу дочка тюремщика [Грэм, с. 178]

В 1930 г. иллюстратор повести Эрнест Хауэрд Шепард (*Ernest Howard Shepard*, 1879–1976), в будущем — создатель «классического» образа Винни-Пуха, нарисовал ряд черно-белых иллюстраций к «Ветру в ивах» (сейчас они считаются такими же каноническими, как и иллюстрации Дж. Тэнниела к «Алисе в Стране Чудес» или А. Фредрикаса к «Трое в одной лодке, не считая собаки»). Грэм с иллюстрациями был знаком, остался ими доволен и даже защищал небольшие несоответствия тексту в ответных письмах к читателям [Gauger, p. 34]. Мастер реминисценции и тонкого намека, рассчитанного на эрудированного читателя, Шепард ввел в свою иллюстрации целый ряд отсылок к другим знаменитым произведениям. К примеру, в рисунке к главе VI, изображающего мистера Тоуда в постели и склонившегося над ним Рэта, явно прочитывается отсылка к иллю-



Ил. 2

Оскар Уайльд в женском платье. Карикатура. Худ. А. Брайан (Alfred Bryan (1871–1958). *Footlights Annual*, 1894. Публ. по изд.: Knoepfelmacher U.C. Oscar Wilde at Toad Hall: Kenneth Grahame's *Drainings and Draggings* // *The Lion and the Unicorn*. 2010. Vol. 34. P. 8.

страции Дж. Крукшенка, изображающей сцену смерти мистера Баркиса из романа Диккенса «Дэвид Копперфилд» [Gauger, p. 150]. В некоторых других иллюстрациях к повести, как был впервые отмечено У.К. Кнёпфльмахером, прослеживаются и намеки на Уайльда.

В 1894 г. в журнале “Footlights Annual” появилась карикатура Альфреда Брайана: Оскар Уайльд в женском вечернем платье, с веером и короткой сигарой во рту (ил. 2) — по замечанию Кнёпфльмахера, «намеренная идентификация Уайльда с созданными им остроумными аристократками — леди Уиндермир и леди Брэкнелл» [Кноерфmacher, p. 7]. Исследователь отмечает



Ил. 3

Тоуд в костюме прачки. Худ. Э.Х. Шепард (Ernest Howard (E.H.) Shepard; 1879–1976). Публ. по изд.: Grahame K. *The Wind in the Willows* / Ill. by E.H. Shepard. N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1954. P. 150.



Ил. 4

Тетушка-прачка. Худ. Э.Х. Шепард. Публ. по изд.: Grahame K. *The Wind in the Willows* / Ill. by E.H. Shepard. P. 150.

сходство между этой карикатурой и иллюстрациями Э.Х. Шепарда, запечатлевающими старую тетушку-прачку и Тоуда в ее костюме (Ил. 2, 3, 4).

В том же году появляется карикатура Макса Бирбома (Max Beerbohm, 1872–1956), знаменитого викторианского рисовальщика, тонкого эссеиста, — изображение «надутого» Уайльда (Иил. 5). В иллюстрации Шеппарда к главе XII «Ветра в ивах», изображающей Тоуда на банкете (ил. 6), легко про-

читывается ремарка к этой карикатуре (Ил. 6). Сопоставив рисунки, можно без труда увидеть сходство (которое, скорее всего, прочитывалось и современниками): широко раскрытый рот Уайльда и Тоуда, одинаковой формы бабочка, манишка, натянутый на животе жилет, пышная бутоньерка и некоторые другие детали; толстая сигара же, которую курит Тоуд, по мнению Кнёпфльмахера, служит отсылкой к карикатуре А. Брайяна [Knoepfelmacher, p. 7].

Подытоживая сказанное, можно с уверенностью сказать, что в «Ветре в ивах» в образе лягушонка Тоуда действительно возникает своего рода «портрет» Оскара Уайльда — но выводится он не как попытка осмеять «низвергнутого столпа», не как злая карикатура, а как добрая пародия и сказка со счастливым концом. Грэм уже поступал схожим образом в рассказе «Праздник» (*A Holiday*) из сборника «Золотая пора»: взяв структуру поэмы



Ил. 5  
«Надутый» Уайльд. Худ. М. Бирбом (Max Beerbohm; 1872–1956). 1894. Публ. по изд.: Knoepfelmacher U.C. Oscar Wilde at Toad Hall: Kenneth Grahame's *Drainings and Draggings*. P. 10.



Ил. 6  
Тоуд на банкете. Худ. Э.Х. Шепард. Публ. по изд.: Grahame K. *The Wind in the Willows* / Ill. by E.H. Shepard. P. 255.

У. Вордсворта «Прелюдия» (*The Prelude*, 1850), он удалил из нее все судьбоносные перемены и оставил только веселое приключение, «пробежку» мальчика по «местам времени» в погожий апрельский день [Велигорский]. Приблизительно то же самое происходит и в «Ветре в ивах» — и проказливый лягушонок запросто сбегает из «самой крепкой тюрьмы» и выбирается из других неурядиц. Писатель использует биографию Уайльда и его поэтику на разных уровнях: на сюжетном уровне своей пове-



сти (арест, суд, тюрьма как основа фабулы), на уровне создания характера и внешнего облика главного героя (денди, острослов, представитель высших слоев общества, проказник), на уровне стилистики и повествовательной техники — иронические диалоги, остроты, парадоксы. Так появляется сложно-составной образ, в котором читатели, «как сквозь тусклое стекло», узнавали хорошо знакомого человека.

Можно с уверенностью сказать, что Грэм учился у Уайльда литературному мастерству, искусству намека и аллюзии, а сказочное «проигрывание» его печальной судьбы служит самому автору своеобразной психотерапией и помогает изжить травму, которую тонкий художник слова получил в результате того, что стал невольным свидетелем ханжеского суда над другим художником. Это дает объяснение и тенденции сближать двух писателей, Грэма и Уайльда, наметившейся в последние годы как среди ученых-литературоведов, так в народном сознании. В образе Тоуда все чаще усматривают черты Уайльда и даже видят непосредственно его портрет<sup>2</sup>. Ранее в статье мы писали о пьесе А. Беннета, в которой усилена параллель между судом над Тоудом и делом Оскара Уайльда. В 2009 г. в литературном приложении к газете “The Times” была опубликована статья П. Паркера «Еще о Тоуде» [Parker], в которой подчеркиваются те же самые параллели. Оскар Уайльд и Кеннет Грэм соседствуют (хотя и не встречаются) в романе-бестселлере английской писательницы Антони Сьюзен Байетт «Детская книга» (*The Children's Book*, 2009), вошедшей в шорт-лист Букеровской премии. Наконец, в издании «Викторианская волшебная сказка» (включающем в том числе произведения О. Уайльда и К. Грэма), вышедшем в 2015 г. в академической серии “Oxford World Classics”, подготовитель тома М. Ньютон отмечает, что в рассказе К. Грэма «Дракон-лежебока» (*The Reluctant Dragon*, 1898) прослеживаются, «возможно, в трансформированном виде, черты мифологизированной персоны Оскара Уайльда» [Newton, p. 424]. К сожалению, исследователь никак не развивает эту идею и не дает никакой конкретизации, а при внимательном чтении означенного рассказа нам таких черт обнаружить не удалось (за исключением того, что барственно ленивым, то есть «лежебокой», принято считать и самого Уайльда), однако сам факт замечания говорит о том, что параллель между двумя писателями сохраняется до сих пор — как в народном сознании, так и восприятию исследователей детской литературы.

---

<sup>2</sup> С последним, однако, согласиться весьма непросто; все же герои «Ветра в ивах» — это несомненно сложные персонажи, а не калька с конкретной личности или карикатура на нее. Об этом многократно писали исследователи-грэмоведы, а П. Хант посвятил этой мысли значительную часть монографии «“Ветер в ивах”: осколки Аркадии» (*The Wind in the Willows: A Fragmented Arcadia*, 2004).

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Грэм К.* Ветер в ивах: сказка / пер. с англ. И. Токмаковой. М.: Детская литература, 1988. 288 с.
2. *Марк Аврелий Антонин.* Размышления. 2-е изд., испр. и доп. / изд. подгот. А.И. Доватур, А.К. Гаврилов, Ян Унт. СПб.: Наука, 1993. (Сер. «Литературные памятники»). 248 с.
3. *Уайльд О.* Избранное / пер. с англ.; вступ. ст. и примеч. О. Поддубного, Б. Колесникова. М.: Просвещение, 1990. (Сер. «Школьная библиотека»). 384 с.
4. *Уайльд О.* Стихотворения; Портрет Дориана Грея; Тюремная исповедь. *Киплинг Р.* Стихотворения; Рассказы / пер. с англ.; сост., вступ. ст. и примеч. Д. Урнова. М.: Худож. лит., 1976. (Сер. «Библиотека всемирной литературы»). Серия вторая. Т. 118). 768 с.
5. *Grahame K.* First Whisper of “The Wind in the Willows” / ed., with an introd. by Elspeth Grahame (mrs. Kenneth Grahame). L.: Methuen & Co, 1944. 92 p.
6. *Grahame K.* Pagan Papers. L.: Elkin Matthews: John Lane; Chicago: Stone & Kimball, 1894. 196 p.
7. *Grahame K.* The Annotated Wind in the Willows / ed. A. Gauger. N.Y.: W.W. Norton, 2009. 316 p.
8. *Grahame K.* The Wind in the Willows. An Annotated Edition / ed. S. Lerer. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2009. 288 p.
9. *Kingsley Ch.* The Water-Babies: A Fairy-Tale for a Land-Baby / ed. by B. Alderson; with an introd. by R. Douglas-Fairhurst. Oxford: Oxford University Press, 2013. (Ser. “Oxford World Classics”). 288 p.
10. The Artist. 1894. 1 February. Vol. 15. [n. p.].
11. The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art. L.: Offices of the Studio V Henrietta Street, Covent Garden, MDCCCXCIV [1894]. Vol. 2. 236 p.
12. Victorian Fairy Tales / ed., with an introd. and notes by M. Newton. Oxford: Oxford University Press, 2015. (Ser. “Oxford World Classics”). 496 p.
13. *Wilde O.* Oscar Wilde: Interviews and Recollections: in 2 vol. / ed. by E.H. Mikhail. L.: Basingstoke: Macmillan Press, 1979. 246 p.
14. *Wilde O.* Henley’s poems // The Woman’s World. 1888. Vol. 3. P. 108–109.
15. *Wilde O.* The Letters of Oscar Wilde / ed. by R. Hart-Davies. L.: [s.n.], 1962. 958 p.

### Исследования

1. *Велигорский Г.А.* «О, этот ветер, веющий средь ив...»: Кеннет Грэм цитирует Уильяма Вордсворта // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2018. Т. 77, № 3. С. 72–80.

2. *Baron J.H.* Professor Lord Lister, William Ernest Henley, and Oscar Wilde // BMJ. 1988. 24–31 December. Vol. 297. P. 1651–1653.
3. *Bennet A.* The Wind in the Willows. L.: Faber & Faber, 1991. 128 p.
4. *Carpenter H.* Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature. Boston (MA): Houghton Mifflin Company, 1985. 276 p.
5. *Chalmers P.R.* Kenneth Grahame. Life, Letters and Unpublished Work. L.: Methuen & C°, 1933. 368 p.
6. *Eltis S.* Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde. Oxford: Clarendon Press, 1996. 226 p.
7. *Green P.* Kenneth Grahame (1859–1932): A Study of His Life, Work and Times. L.: John Murray, 1959. 400 p.
8. *Hunt P.* Explanatory Notes // Grahame K. The Wind in the Willows. ed., with an introd. and notes by P. Hunt. Oxford: Oxford University Press, 2010. (Ser. "Oxford World Classics"). P. 147–170.
9. *Hunt P.* «The Wind in the Willows»: A Fragmented Arcadia. N. Y.: Twayne Publishers, 1994. 146 p.
10. *Kernahan C.* In Good Company: Some Personal Recollections of Swinburne, Lord Roberts, Watts-Dunton, Oscar Wilde Edward Whympier, S.J. Stone, Stephen Phillips. L.: John Lane; N.Y.: The Bodley Head, MCMXVII [1917]. 290 p.
11. *Knoepfmacher U.C.* Oscar Wilde at Toad Hall: Kenneth Grahame's Drainings and Draggings // The Lion and the Unicorn. 2010. Vol. 34. P. 1–16.
12. *Kuznets L.R.* Kenneth Grahame / ed. Kinley E. Roby. Boston: Twayne Publishers, 1987. 156 p.
13. *Linder E., Linder L.* A History of the Writings of Beatrix Potter. L.: Frederick Warne, 1971. 446 p.
14. *Parker P.* «More about Toad» // The Times Literary Supplement. 2009. 26 June. P. 10–11.
15. *Prince A.* Kenneth Grahame: An Innocent in the Wild Wood. L.: Alison & Busby, 1994. 388 p.
16. *Tildesley M.B.* The Sketches of Dorian Gray: Oscar Wilde and «The Century Guild Hobby Horse» // The Wildean. July 2010. № 37. P. 65–84.

## OSCAR WILDE IN THE WORKS BY KENNETH GRAHAME: FROM “PAGAN PAPERS” TO “THE WIND IN THE WILLOWS”

© 2023. Georgii A. Veligorskii

**Abstract:** In this article, we will consider the parallels between the works of Oscar Wilde and Kenneth Grahame, determine the mutual influence of these writers, the common origins of their creative ideas and the roots of aesthetic philosophy (the works of J. Ruskin, W. Pater, the “Pre-Raphaelite brotherhood”), and try to trace how legitimate it is to draw the corresponding parallel between them. We will pay special attention to the image of Mr. Toad, the character of Grahame’s tale “The Wind in the Willows”, which, according to many researchers, reflected the features of Wilde — features of his appearance and character, worldview, tastes (primarily aesthetic) and behavior. Separately, we will analyze the scene from Chapter VI of “The Winds in the Willows” — the trial of Mr. Toad, in which researchers see a reminiscence (if not a parody) of the famous trial of Wilde. Having compared the key facts and summarizing all the main developments of researchers that exist today, we will trace how viable this emerging parallel is and whether the contingency itself, on the one hand, of these two writers, and on the other, Oscar Wilde and Mr. Toad, the hero a Grahame’s tale really takes place.

**Keywords:** Oscar Wilde, Kenneth Grahame, “The Wind in the Willows”, “De Profundis”, “The Yellow Book”, irony, parody.

**Information about the author:** Georgii A. Veligorskii, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4316-4630>

E-mail: [screamer90@mail.ru](mailto:screamer90@mail.ru)

**For citation:** Veligorskii, G.A. “Oscar Wilde in The Works by Kenneth Grahame: From ‘Pagan Papers’ to ‘The Wind in the Willows’.” *O. Wilde and Russia: Problems of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

### REFERENCES

1. Veligorskii, G.A. “‘O, etot veter, veiuschii sred’ iv...’: Kennet Grem tsitiruet Uil’iama Vordsvorta” [“‘Oh, There is Blessing in This Gentle Wind...’: Kenneth Grahame Citing William Wordsworth”]. *Izvestiia RAN, Seriya literatury i iazyka*, vol. 77, no. 3, 2018, pp. 72–80. (In Russ.)
2. Baron, J.H. “Professor Lord Lister, William Ernest Henley, and Oscar Wilde”. *BMJ*, 24–31 December, vol. 297, 1988, pp. 1651–1653. (In English)

3. Bennet, Alan. *The Wind in the Willows*. London, Faber & Faber Publ., 1991. 128 p. (In English)
4. Carpenter, Humphrey. *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*. Boston, Houghton Mifflin Company Publ., 1985. 276 p. (In English)
5. Chalmers, Patrick Reginald. *Kenneth Grahame. Life, Letters and Unpublished Work*. London, Methuen & C°, 1933. 368 p. (In English)
6. Eltis, S. *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1996. 226 p. (In English)
7. Green, Peter. *Kenneth Grahame (1859–1932): A Study of His Life, Work and Times*. London, John Murray Publ., 1959. 400 p. (In English)
8. Hunt, Peter. *Explanatory Notes. Grahame K. The Wind in the Willows* / ed., with an introd. and notes by P. Hunt. Oxford, Oxford University Press Publ., 2010. (Ser. "Oxford World Classics"), pp. 147–170. (In English)
9. Hunt, Peter. *"The Wind in the Willows": A Fragmented Arcadia*. New York, Twayne Publishers Publ., 1994. 146 p. (In Engl.)
10. Kernahan, Coulson. *In Good Company: Some Personal Recollections of Swinburne, Lord Roberts, Watts-Dunton, Oscar Wilde, Edward Whymper, S.J. Stone, Stephen Phillips*. London, John Lane Publ., New York, The Bodley Head Publ., MCMXVII [1917]. 290 p. (In English)
11. Knoepfmacher, Ulrich Camillus. "Oscar Wilde at Toad Hall: Kenneth Grahame's Drainings and Draggings". *The Lion and the Unicorn*, vol. 34, 2010, pp. 1–16. (In English)
12. Kuznets, Lois Rostow. "Kenneth Grahame" / ed. by Kinley E. Roby. Boston: Twayne Publishers Publ., 1987. 156 p. (In English)
13. Linder, Enid, Linder, Leslie. *A History of the Writings of Beatrix Potter*. London, Frederick Warne Publ., 1971. 446 p. (In English)
14. Parker, Peter. "More about Toad". *The Times Literary Supplement*, 26 June, 2009, pp. 10–11. (In English)
15. Prince, Alison. *Kenneth Grahame: An Innocent in the Wild Wood*. London, Alison & Busby Publ., 1994. 388 p. (In English)
16. Tildesley, Matthew Brinton. "The Sketches of Dorian Gray: Oscar Wilde and 'The Century Guild Hobby Horse'". *The Wildean*, no. 37, 2010, pp. 65–84. (In English)



## О ВОЗМОЖНОМ УАЙЛЬДОВСКОМ ИСТОЧНИКЕ ПЬЕСЫ А. КАМЮ «ПРАВЕДНИКИ» НА РУССКУЮ ТЕМУ: «ВЕРА, ИЛИ НИГИЛИСТЫ»

© 2023 г. Е.Д. Гальцова

**Аннотация:** Статья посвящена компаративному анализу произведений Альбера Камю 1940–1950-х гг. и наследия Оскара Уайльда. Прежде всего, речь идет о сопоставлении уайльдовской пьесы «Вера, или нигилисты» и пьесы Камю «Праведники» с точки зрения типологических сходжений в построении драмы-трагедии о террористах и с точки зрения размышлений о природе и целесообразности бунта, террора, убийства и самопожертвования в контексте социально-исторического развития общества. Высказывается гипотеза о возможности непосредственной рецепции пьесы «Веры, или Нигилисты» на фоне интереса французского писателя к наследию Уайльда, а также опосредованного его восприятия через призму творчества Андре Жида. В качестве одного из косвенных подтверждений приводятся черновики и дневники Камю, где отражаются замыслы его будущих произведений (так и не написанных) и содержатся указания на Уайльда. Выявление многогранного влияния английского писателя (не столько как эстета, сколько как автора произведений на социально-политические темы) и ссылок на его работы, написанные в тюрьме (*“De profundis”* и «Баллада Редингской тюрьмы»), позволяет дополнить научные представления о источниках и проблематике позднего творчества Камю.

**Ключевые слова:** Оскар Уайльд, Альбер Камю, драматургия, эстетизм, нигилизм, литература Франции XX в., компаративистика.

**Информация об авторе:** Елена Дмитриевна Гальцова — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, заведующий лабораторией «Rossica: русская литература в мировом культурном контексте», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия; профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125993 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2292-287X>

E-mail: [newlen2006@mail.ru](mailto:newlen2006@mail.ru)

**Для цитирования:** Гальцова Е.Д. О возможном уайльдовском источнике пьесы А. Камю «Праведники» на русскую тему: «Вера, или нигилисты» // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

15 декабря 1949 г. в парижском театре Эберто прошла премьера пьесы Альбера Камю (*Albert Camus*, 1913–1960) «Праведники» (*Les Justes*), посвященная убийству Великого князя Сергея Александровича Романова (1857–1905) участником террористической организации Иваном Каляевым в феврале 1905 г. Спектакль по пьесе Камю был поставлен Полем Эттли, главные роли играли знаменитые актеры Мария Казарес (Дора Дулебова<sup>1</sup>) и Серж Реджани (Янек или Иван Каляев). В феврале 1950 г. произведение было опубликовано в издательстве «Галлимар».

Как пишет исследователь Е.П. Кушкин [Kouchkine, 1997; Kouchkine, 2008], свидетельства об интересе к теме терроризма, в том числе русского, можно увидеть в черновиках Камю с 1945–1946 гг., где он упоминает о Серже Раванеле, герое французского Сопrotивления, которого правительство Виши называло «террористом». Что касается «русской темы», то она всегда была одним из центров притяжения творчества Камю еще со второй половины 1930-х гг., когда он участвовал в постановках пьес А.М. Горького, А.С. Пушкина, а также в инсценировке «Братьев Карамазовых», где он сам сыграл роль Ивана. Отметим также внимательное прочтение романа «Бесы», о котором писатель рассуждал в эссе «Миф о Сизифе» (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942) и который инсценировал и поставил в Париже незадолго до своей смерти, и т.д.

Если говорить о сюжете «Праведников», то он свидетельствует о прекрасном знании Камю книги Б. Савинкова «Воспоминания террориста», переведенной на французский язык в 1931 г. Среди знакомых Камю был русско-бельгийский анархист Николай Лазаревич, с которым он познакомился в 1947 г. и книгу которого «Ты можешь убить этого человека... Сцены из русской революционной жизни» опубликовал в своей издательской серии «Надежда» (*Espoir*, издательство «Галлимар») в 1950 г. Во время работы над «Праведниками» и эссе «Бунтующий человек» (*L'Homme révolté*, 1951) Камю прочитал во французских переводах много произведений, посвященных истории России и ее философии: труды Н. Бердяева, К. Леонтьева, мемуары Веры Фигнер, книги В. Вейдле, А. Виоллис, И. Штенберга и др.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Так Камю назвал в своей пьесе революционерку Дору Бриллиант.

<sup>2</sup> Более подробно см.: [Kouchkine, 2008], а также [Lottman, 1978; Todd, 1996; Фокин, 1998].

Сюжет «Праведников» возникает в скрещении актуальных для Камю после Второй мировой войны проблем. Прежде всего, это продолжение философских размышлений о природе и целесообразности бунта, начатых еще в его эссе об абсурде «Миф о Сизифе». Но также это и отклик на актуальные события. После окончания войны во Франции происходили жесткие «чистки», в том числе и среди тех писателей, которых считали коллаборационистами: их предавали публичному суду, а иногда и казнили. Камю, бывший всегда противником смертной казни, особенно болезненно реагировал на эти процессы. При этом, напомним, что во время войны он был деятельным участником движения Сопротивления и другом многих из тех политических деятелей левого толка, которые впоследствии как раз и организовали преследования в сфере культуры. В связи с этой ситуацией он не разделял формирующейся в эти годы, с легкой руки Ж.-П. Сартра, концепции «ангажированной литературы», которая в конечном счете быстро превращалась в примитивную идею пропагандистского искусства с левым уклоном. Высоко оценивая вклад СССР в победу над Германией, он был лишен иллюзий по поводу «справедливого» советского общества, возникшего после революции, прекрасно зная по книгам (например, публикациям Виктора Сержа) и благодаря своему общению с разными представителями русской эмиграции о реальном положении вещей.

Таким образом, практически сразу после Второй мировой войны в творчестве Камю выкристаллизовывается новая тема: на смену размышлениям об абсурде приходит философия *свободного бунта*, который противопоставляется революции, ведущей к тоталитарной системе. Наиболее яркими воплощениями этой тенденции были эссе «Бунтующий человек» и пьеса «Праведники», которые Камю начинает писать почти одновременно. Эти произведения стоили Камю дружбы с Сартром<sup>3</sup>, а также спровоцировали разрыв с большей частью левых интеллектуалов во Франции.

В «Бунтующем человеке» Каляев упоминается неоднократно, он один из тех, кто как раз и воплощает идею «бунта» с его мессианизмом и абсолютной свободой, в отличие от организованной (и институционализированной) «революции». В разделе «Разборчивые убийцы» Камю дает следующую характеристику русским террористам:

Убийство Плеве Сазоновым и великого князя Сергея Каляевым знаменуют собой апогей тридцатилетнего кровавого апостольства и завершают эпоху мучеников революционной религии.

---

<sup>3</sup> Впрочем, противоречия были и раньше, и некоторые исследователи считают, что Камю написал «Праведников» в ответ на пьесу Сартра «Грязные руки» (“Les Mains sales”, 1948), однако ясно, что замысел Камю был более давним.



Нигилизм, тесно связанный с развитием этой обманчивой веры, завершается, таким образом, терроризмом. С помощью бомбы и револьвера, а также личного мужества, с которым эти юноши, жившие в мире всеобщего отрицания, шли на виселицу, они пытались преодолеть свои противоречия и обрести недостающие им ценности. До них люди умирали во имя того, что знали, или того, во что верили. Теперь они стали жертвовать собой во имя чего-то неведомого, о котором было известно лишь одно: необходимо умереть, чтобы оно состоялось [Камю, 2014, с. 322–323. Пер. Ю. Денисова и Ю. Стефанова].

Камю совершенно не склонен оправдывать «бунт», наоборот, он подчеркивает весь трагизм ситуации, когда искреннее, самозабвенное и подчас не лишённое религиозности стремление оборачивается лишь полным обесцениванием человеческой жизни. Пример Каляева, поэта, как подчеркивал Камю, поучителен именно как почти крайний, но все же еще не самый крайний пример бунта.

Прочитируем слова автора «Бунтующего человека», говорящие о трагических противоречиях, заложенных в идеях русских террористов:

А пока бунтовщики девятьсот пятого года, не преступившие последней грани, среди грохота бомб доказывают нам, что бунт, если он остается бунтом, не может привести ни к утешению, ни к идейному умиротворению. Их единственная бесспорная победа заключалась в преодолении одиночества и отрицания. <...> Представление о безмерности их отчаяния и надежды может дать взаимная любовь, которую они питали друг к другу даже на каторге, — любовь, которая простиралась на бесчисленные массы их поработанных и безмолвных собратьев. Чтобы стать служителями этой любви, им нужно было сначала сделаться убийцами; чтобы утвердить царство невинности, им предстояло принять на себя вину [Камю 2014, с. 327. Пер. Ю. Денисова и Ю. Стефанова].

Безусловно, трагическая противоречивость свободолобивых идеалов и кровавых методов, составляющая суть революционного нигилизма и анархизма, наталкивала французского писателя на их яркое представление на сцене в драматической форме, отсылающей к схеме классической античной трагедии.

Пьеса «Праведники» состоит из пяти действий. Первое происходит на конспиративной квартире, где заговорщики Каляев (Янек), Дора (террористка и возлюбленная Янека), Анненков, Воинов и Степан обсуждают план теракта, и в результате выявляется противоречие между непримиримым и крайне радикальным Степаном и более гуманным Каляевым, который так и не смог во втором действии бросить бомбу в великого князя, потому что тот был с детьми. Два дня спустя Каляеву все-таки удается совершить теракт, и его арестовывают (третье действие). Четвертое действие происходит

в тюрьме, куда приходит вдова Великого князя Елизавета Федоровна, которая прощает Каляева и высказывает желание ходатайствовать о его помиловании, а затем начальник полиции Скуратов пытается заставить его предать товарищей. Каляев проявляет стойкость, и вдобавок к этому отказывается от исповеди у священника (несмотря на то, что раньше утверждал, что верит в Бога) и от того, чтобы просить помилование: он готов и в некоторой степени даже хочет умереть, потому что совершенное им принципиально не подлежит никакому прощению. Пятое действие происходит в ночь казни Каляева: Дора и Анненков говорят о борьбе с тиранией, Дора не допускает мысли о предательстве Янека, что в конечном счете подтверждается информацией о свершившейся казни через повешение.

Обращаясь к известному трагическому эпизоду истории Российской Империи — убийству Великого князя Сергея Александровича Романова, Камю использует в сюжете реальные события, в какой-то степени облагораживавшие образ террориста: Каляев не смог сначала совершить теракт, потому что Великий князь был не один, а в сопровождении малолетних племянников, а уже после убийства, будучи заключенным в тюрьму, он отказался от помощи вдовы своей жертвы, которая по-христиански простила его, и предпочел искупительную казнь.

Каляев у Камю оказывается не только в некотором смысле гуманистом (убийство политика-консерватора и члена царской семьи он совершает ради борьбы с тиранией, во имя народа), но и человеком, способным на возвышенную любовь. Исследователь Е.П. Кушкин полагает, что любовные сцены из «Праведников» — это самое лиричное представление темы любви во всем творчестве Камю. В пьесе отводится большое внимание психологии Каляева-террориста: он разрывается между чувством революционного долга, идеей самопожертвования и любовью. Взаимоотношения между Янеком и его возлюбленной и соратницей Дорой оказываются историей романтической и обреченной любви, в которой отречение от личного счастья во имя революционной цели усиливает патетику человеческих отношений.

Камю долго не мог придумать окончательное название пьесы. Первое упоминание о ней, как предполагает Кушкин, можно увидеть в замысле «Трагедии», о котором Камю пишет в дневниках в 1945 г. В окончательном варианте Камю не будет использовать слово «трагедия» для обозначения жанра своей «пьесы в пяти действиях», однако и упоминание о классических пяти актах, и эпитафия из Шекспира (слова Париса “O love! O life! Not life but live in death”<sup>4</sup>), свидетельствуют, прежде всего, об отсылке к трагедии, причем в самом широком смысле. Камю, рассуждая о трагедии как жанре в 1950-е гг.,

---

<sup>4</sup> Шекспир У. Ромео и Джульетта. Акт IV, сцена 5: «Любовь моя! О жизнь моя! Но нет — Не смерть, а лишь любовь и после смерти!» (пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник).

имеет в виду, прежде всего, трагедию античную, а затем непосредственное воплощение античных мифов в современной ему драматургии или теории театра. И его пьеса «Праведники» поражает поистине классицистическим духом, представляя трагический конфликт между долгом и чувством.

Еще одно предполагавшееся название — «Веревка» (*La Corde*), в котором подчеркивалась идея всеобщей взаимосвязи: тайная террористическая организация, любовная привязанность и человеческие отношения, связь убийства и казни. Разумеется, здесь можно увидеть и обозначение самого орудия казни через повешение. Возможно, также имелась в виду ассоциация со словом “*miséricorde*” (фр. «милосердие»), созвучное “*corde*”.

Среди других названий упомянем «Виновные» (*Les Coupables*), «Невинные» (*Les Innocents*), «Щепетильные убийцы» (*Meurtiriers délicats*, другой вариант перевода — «Разборчивые убийцы»), именно этот вариант будет использован в упомянутой подглавке «Бунтующего человека») и, наконец, «Праведники». Все вариации названий объединены стремлением отразить противоречивость оценки деяний главных героев пьесы, ставших убийцами ради высокой идеи.

При всей своей оригинальности, пьеса Камю может быть соотнесена с разными драматургическими традициями, в том числе и с жанром пьес о русских нигилистах, который процветал в Викторианской Англии в последней трети XIX в. Такие пьесы были в моде, и в какой-то степени свидетельствовали об очередном стереотипе, связанном с Россией — нигилистами-революционерами. Известно, что Камю внимательно изучал историю русского нигилизма и терроризма этого времени по историческим источникам, и вполне можно предположить, что ему были известны и его театральные воплощения, в том числе и ранняя пьеса Оскара Уайльда «Вера, или нигилисты» (*Vera; or; The Nihilists*, 1880). Если попытаться провести формальный сравнительный анализ «Веры» и «Праведников», обнаруживаются любопытные параллели, которые можно было бы отнести и за счет заимствования драматургической формы (то есть неких основополагающих принципов построения фабулы, в конечном счете, общих мест), и за счет непосредственного знакомства Камю с пьесой, хотя у нас нет никаких свидетельств этого. «Вера, или Нигилисты», была переведена в 1909 г. на французский язык в собрании театральные пьес, изданных Альбером Савиним, но нельзя сказать, что она пользовалась большой известностью во Франции, и, насколько нам известно, вряд ли у Камю была возможность увидеть ее сценическое воплощение, однако она вполне могла быть прочитана французским писателем.

Мы не можем с точностью сказать, когда Камю в принципе мог впервые ознакомиться с творчеством Уайльда. Однако одним из его кумиров юности был Андре Жид, испытавший большое влияние и личности, и творчества Уайльда в своей молодости, о чем свидетельствует и его «Трактат о Нарциссе» (*Traité du Narcisse*, 1891), и воспоминания об Уайльде, где фигури-

рует притча о Нарциссе<sup>5</sup>. Если Камю читал в молодости Уайльда через призму творчества Жида, то, по всей вероятности, на первый план выходила эстетская составляющая произведений английского (ирландского) писателя. В мемориальной статье «Встречи с Андре Жидом» (1951) Камю описывает свои юношеские опыты чтения произведений Жида, которые преподнесли ему уроки эстетизма: «Я научился читать “Яства земные” как Евангелие всех самых отверженных, в котором я так нуждался» [Camus, 1977, с. 1117]. Жид стал для него тогда «моделью художника, стражем, сыном короля, сторожившим врата того сада, в котором я хотел жить. Например, почти все из того, что он говорил об искусстве, я принимал полностью, хотя время уже тогда ушло далеко вперед от его концепций» [Camus, 1977, с. 1117–1119]. О специфической верности Жиду Камю говорил и значительно позднее в 1951 г. в интервью Габриэлю д’Обарэду, который задал ему вопрос о влиянии Жида: «Я преклонялся прежде всего перед художником, мэтром современного классицизма, то есть перед Жидом как автором “Претекстов”. Осознавая анархизм своей природы, я должен был укрощать его, и искусство служило мне своеобразным барьером. <...> И я абсолютно разделяю его глубочайшее уважение по отношению к искусству. Ибо для меня высшей идеей является искусство» [Camus, 1977, с. 1340].

Вернемся к пьесе Уайльда «Вера». Испытавший большое влияние У. Морриса, Уайльд рано увлекся социализмом, он был лично знаком с П.А. Кропоткиным и С.М. Степняком-Кравчинским, читал произведения И.С. Тургенева и «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, у которого заимствовал некоторые мотивы для своей пьесы «Вера»: особенно тему аскезы нигилистов и имя героини, источником которого, разумеется, была также и известная в Англии революционерка Вера Засулич. Не исключено, что имя брата Веры (тоже нигилиста) Дмитрий, ассоциировалось с Дмитрием Каракозовым, покушавшимся на Александра II. Пьеса «Вера, или Нигилисты. Драма в 4 действиях»<sup>6</sup> была написана на достаточно модный в конце 1870-х гг. сюжет: с легкой руки И.С. Тургенева в Европе слово «нигилист» приобретает все более и более русскую окраску, и, разумеется, этому способствуют и исторические события, происходящие в России, и тот факт, что неугодные российские политические деятели эмигрировали в Англию (Герцен, Кропоткин и т. д.). В обращении к русской теме не было ничего удивительного —

---

<sup>5</sup> О Нарциссе в творчестве Уайльда Андре Жид пишет в 1902 г. в статье, вышедшей в журнале «Эрмитаж» под названием «Homage à Oscar Wilde», затем многократно переиздававшейся под этим названием, а также под названиями «In memoriam», «Оскар Уайльд» [Gide, 1925]. Более подробно о мифе о Нарциссе в творчестве Жида, Уайльда и Камю см. в нашей статье [Гальцова, 2017], а также в работе [Reid, 2010].

<sup>6</sup> В последнее время в России наблюдается повышенный интерес к этой пьесе: [Валова, 2009; Валова, 2013; Уилсон, 2015; Ушакова, 2016].

в ней выражалось стремление к выражению неудовлетворенности государственным устройством и неизбывная тяга к экзотике.

Уайльд успел опубликовать текст осенью 1880 г., уже почти нашел возможность для ее постановки в Лондоне, но в марте 1881 г. происходит реальная трагедия — убийство народовольцами императора Александра II, и в этой ситуации пьеса становится крайне нежелательной для исполнения на сцене: начатые репетиции были прерваны, и премьера запрещена цензурой. Тем временем в переписке Уайльд называет ее своим «первым выступлением против тирании»<sup>7</sup>. Премьера пьесы состоялась в Нью-Йорке в «Юнион Сквер Тизтр» 20 августа 1883 г. в присутствии автора, но успеха не имела. Для этого представления пьеса была существенно переделана, вместо четырех действий Уайльд сделал пять, и дал ей подзаголовок «трагедия»<sup>8</sup>.

На первый взгляд, драматическое произведение на русский сюжет<sup>9</sup> выглядит в исполнении Уайльда довольно несуразно и может показаться чем-то вроде пародии на «развесистую клюкву»: такая русская «экзотика» в наше время прочитывается как концентрация комических элементов, однако можно предполагать, что в XIX в. такие образы были просто культурными стереотипами. Вера Сабурофф, дочь владельца постоялого двора, одетая в крестьянское платье (ее отец мечтает об идиллическом будущем для нее — сельский дом, земля, коровы...), случайно замечает среди революционеров («нигилистов»), которых ведут на каторгу, своего брата Димитрия. Он просит ее отомстить за него и дает адрес заговорщиков в Москве. Вскоре молодая девушка становится одной из центральных фигур террористической группы, которая должна убить царя. У Веры намечается любовный роман с одним из заговорщиков, студентом Алексеем Иванасевичем, оказавшимся, как это выяснится после смерти царя, его сыном. Поскольку заговорщикам надлежит убивать во имя свободы всякого царя (Алексей обещает освободить народ, но он все же царской крови и потенциальный тиран), то они готовят покушение и на Алексея, а убить его должна именно Вера. После патетических объяснений в любви Вера убивает себя отравленным кинжалом и спасает нового царя, восклицая, что тем самым она спасла Россию. Уайльд придумывает своим героям причудливые имена: генерал Котёмкин, вождь конспираторов Петр Чернявич, улица Чернявая (конспиративная квартира); персонажи изыясняются на странном языке — смеси возвышенных фраз (цитаты из Библии, Шекспира и т. д.) и довольно грубых ругательств. Несмотря на серьезное содержание, благодаря нарочитой чрезмерности характеров

---

<sup>7</sup> Письмо Джорджу Керзону. Ноябрь 1881 г. [Уайльд, 1997].

<sup>8</sup> Более подробно см. комментированное издание этой версии, созданное Ф.М. Рид: [Wilde, 1989].

<sup>9</sup> Мы работали с текстами «Веры» по изданиям [Уайльд, 2001; Wilde, 1997].

и речей создается комический эффект, о чем Уайльд писал исполнительнице роли Веры — Мэри Прескотт в марте-апреле 1883 г.: «В отношении диалога: трагических эффектов можно достичь, привнося комическое. Смех в зале не устраняет чувства ужаса, но, давая отдушину, помогает ему углубиться. Никогда не бойтесь вызвать смех в зале. Этим вы не испортите, а, наоборот, усилите трагедию» [Уайльд, 1997<sup>10</sup>].

Комических эффектов Камю не искал, и в этом смысле никаких переосечений с пьесой Уайльда нет. В отличие от английского писателя, активно использовавшего русский колорит в том числе и в пародийных целях, Камю скорее избегает подробностей и в описании обстановки, и в деталях исторического события. Более того, как и полагается в классической трагедии, жестокость (убийство великого князя и казнь Каляева) вынесена за пределы сцены, о ней рассказывают персонажи.

Однако и Камю, и Уайльд используют приемы остранения/отчуждения (в брехтовском смысле), выражающиеся, прежде всего, в формах театра в театре на тематическом уровне. В центре обеих пьес — тайные общества нигилистов (Уайльд) или террористов-эсеров (Камю), члены которых должны играть роли, притворяться, чтобы совершить свои черные дела: переодевания, заучивание кодовых фраз и т.д. Представление тайных конспиративных обществ на сцене давало возможность создания разнообразных эффектов за счет переодевания, использования условной игры (характерные жесты, слова-сигналы, которые позволяли отличить своих и чужих).

Сами эти общества построены по специфическому принципу: будучи тайными организациями во имя борьбы за свободу, они строго иерархичны, в них приняты определенные (аскетические) формы поведения, особый язык. Показывая конспиративные сообщества, и Камю, и Уайльд размышляют о коллективном явлении, стоящем за проблемой индивидуального террора. В обоих случаях члены сообщества имеют отношение к чему-то сакральному, о чем свидетельствует и всеобъемлющие идеалы аскетизма и жертвоприношения, переходящего в самопожертвование.

Как мы писали, в поисках названия для своей пьесы Камю раздумывал о «Веревке» (*La Corde*), что символизировало бы идею связи членов тайного общества и идею казни, а также, возможно, призыв к прощению по созвучию французских слов «la corde» (веревка) и «miséricorde» (милосердие). Можно предположить, что это имеет отношение в том числе и к представлениям о страдающей/сострадающей «русской душе» — мифу, зарождавшемуся в Европе еще в середине XIX в. Выбранное Камю слово «Праведники» также выражает идею самоотречения и самопожертвования, но при этом ставит ее

---

<sup>10</sup> Более подробно о комическом см. статью Т.Н. Потницевой «Фантазия О. Уайльда на русскую тему в английском стиле (“Вера, или нигилисты”», помещенную в данном сборнике.

в ряд христианских понятий, хотя в пьесе он скорее оперирует внерелигиозными категориями. При этом, разумеется, данное слово имеет и ироническое значение. Это отличает пьесу Камю от уайльдовской, в которой нигилисты всерьез цитируют Библию или строят свои фразы по библейским образцам, что вполне соответствовало мировоззрению Уайльда, для которого мечты о социализме и христианство прекрасно сочетались между собой (см., например, его более позднюю статью «Душа человека при социализме», 1891). В случае же с Камю можно говорить о стихийной религиозности, о внеконфессиональном чувстве сакрального.

Что касается персонажей, то оба писателя показывают разные градации отрицания и агрессии внутри типажа нигилиста-террориста: от абсолютных фанатиков до «деликатных» убийц, и, разумеется, между такими персонажами возникают бурные споры или даже столкновения. Более того, среди них в той или иной форме появляется «внутренний враг»: в уайльдовской пьесе Вера погибает от рук своих же единомышленников, а в случае Камю в группе явно действует провокатор.

Общей для обеих пьес является также тема любви, в той или иной мере противостоящая террору. Причем оба автора опираются на один и тот же канонический для театра пример — «Ромео и Джульетта» Шекспира. Камю прямо указывает на этот подтекст, ставя цитату из Шекспира в качестве эпиграфа к пьесе, а Уайльд разыгрывает финальный акт, постоянно цитируя шекспировскую сцену расставания влюбленных на заре и их сетования на соловья. Отсылка к Шекспиру придает теме любви особую значимость — из сферы чистой психологии она переходит в разряд высших ценностей культуры и человеческой жизни. И у Уайльда, и у Камю любовь самоотверженна и жертвенна. Но для Уайльда — это явная противоположность террору, это любовь во имя спасения от революционного разрушения в пользу эволюционных бескровных преобразований, на которые надеется Вера, щадя Алексея. Для Камю любовь между Янеком и Дорой — часть террора, часть сакральной жертвы, и Дора, оставшись одна, видит свой долг любви в том, чтобы продолжать дело Янека, но надежды на спасение ни у кого нет.

Отсюда возникает вопрос о «спасителе» или «спасительнице». Уайльдовская Вера — спасительница, о чем говорит ее имя, латинская этимология которого связана с понятиями «верный», «настоящий», «правильный» (см.: [Валова, 2009]). Обозначенный в названии уайльдовской пьесы «нигилизм» (отрицание, неверие) как путь к трансформации России оказывается спасен *Верой*, пощадившей будущего царя-реформатора, или, в общефилософском плане, «от нигилизма» человека спасает *вера*. Слово «праведники» синтезирует те же самые значения веры и жертвы (вера в дело террора и смерть ради него), которые уже были аккумулированы в пьесе Уайльда, но при этом оно подразумевает возможность иронической дистанции (скрытое двойственное отношение автора к объекту изображения). Говорить про ироничность загла-

вия у Уайльда затруднительно, хотя стандартная форма театрального названия с использованием союза «или», обозначающего тождественность, может быть в данном случае прочитана и как «разделение», противоположность<sup>11</sup>.

Наши предположения о наличии некоей подспудной связи между «Праведниками» Камю и «Верой» Уайльда косвенно подтверждаются дальнейшим творчеством французского писателя. Проходит буквально пара лет после публикации пьесы, и в разгар скандала вокруг «Бунтующего человека» Камю получает издательский заказ на предисловие к новому переводу «Баллады Редингской тюрьмы», сделанному Жаком Буром. Таким образом, в ноябре 1952 г. издательство “Falaise” публикует статью Камю «Художник в тюрьме», которая будет неоднократно переиздаваться и в журналах, и в сборниках эссе французского автора. В своем предисловии Камю признается в огромной симпатии к Уайльду-каторжнику, автору “*De profundis*”, и проводит четкое различие между Уайльдом-эстетом и Уайльдом-мучеником: вознося «Балладу Редингской тюрьмы» и “*De profundis*”, Камю противопоставляет им «Портрет Дориана Грея» и «Саломею»:

До того, как он написал “*De Profundis*” и «Балладу Редингской тюрьмы», Уайльд прилежно старался доказать на примере собственной жизни, что самого высокого ума и самых ослепительных чар таланта недостаточно, чтобы породить творца. Однако он ничего на свете так не хотел, как стать великим художником, и, поскольку искусство было для него единственным Богом, не мог помыслить, чтобы этот Бог отказал ему в избранничестве. Уайльд исходил из того, что существуют два мира — мир повседневности и мир искусства: первый скучен и однообразен, тогда как произведение искусства всегда уникально. И он отвернулся от реальности, дабы жить исключительно в лучах идеальной, как представлялось ему, красоты. Главной его заботой было превратить свою жизнь в произведение искусства и жить по законам утонченной гармонии.

Никто не заходил так далеко, как он, в возвеличивании искусства, и никто не был в меньшей степени художником, чем он, на протяжении всего этого периода его жизни. Он пренебрегал действительностью во имя красоты, а сам по меркам истинного искусства был практически ничем. Все его тогдашнее творчество похоже на портрет Дориана Грея, который покрывается морщинами с ужасающей быстротой, в то время как его модель сохраняет юность и очарование. Что касается его жизни, из которой он собирался сделать шедевр, то ей он выносит надлежащий приговор на первых же страницах “*De Profundis*”. По его собственным словам, он хотел вложить свой гений в свою жизнь, а талант — в творчество. *Блистательный афоризм понравился Андре Жиду,*

---

<sup>11</sup> На это значение совершенно справедливо указала нам редактор данной книги Е.В. Кузнецова, за что мы ей очень благодарны.



*и он прославил его.* Но это был всего лишь афоризм [Камю, 1990, с. 142. Пер. И. Кузнецовой] (курсив мой — Е.Г.).

Отметим в процитированном отрывке упоминание Жида в связи рецепцией наследия Уайльда во Франции, что подтверждает наше предположение о посреднической роли Жида в первоначальном обращении Камю к творчеству английского писателя. В трактовке Камю Уайльд становится похож на автора «Записок из мертвого дома», вынесшего из заключения идею очищающего страдания: «Для него становится очевидно, что, желая отделить искусство от страдания, он обрубил один из его корней и отнял у себя самого подлинную жизнь. Ради служения красоте он задумал вознести ее над всем миром, но, оказавшись в одежде каторжника, понял, что в действительности поставил свое искусство ниже людей, ибо оно ничего не в состоянии дать обездоленному. Ни в “Саломее”, ни в “Дориане Грее” ничто не созвучно сердцу каторжника <...>. В последних строках “De profundis” Уайльд поклялся себе не разделять более никогда искусство и страдание» [Камю, 1990, с. 145. Пер. И. Кузнецовой].

В дневниках того времени (1951) ощущается увлеченность Камю идеями Уайльда, касающимися назначения искусства, его роли в обществе и связи с реальной жизнью:

Уайльд. Он хотел поставить искусство превыше всего. Но величие искусства не в том, чтобы воспарить над всем и всеми. Наоборот, искусство должно во все вмешиваться. В конце концов, Уайльд понял это благодаря страданию. Его эпоха виновата в том, что без боли и рабства было невозможно узреть истину, а ведь она может быть и счастьем, если сердце его достойно. Век рабства <...>. Талант к жизни и талант к творчеству не существуют по отдельности. Талант един. И, разумеется, талант, создающий неглубокие произведения, способен лишь на легкомысленную жизнь [Camus, 2008, с. 1100–1111; Камю, 2004, с. 718].

Осмысленное таким образом творчество Уайльда становится частью этических исканий французского писателя, касающихся проблем отношения человека и общества, бунта и насилия, и особенно институциональной жестокости (суд, тюрьма, казнь), и отзывается в очень многих произведениях Камю — от «Постороннего» к «Бунтующему человеку», «Праведникам» и «Размышлениям о гильотине». С одной стороны, Уайльд как автор «Баллады Редингской тюрьмы» и “*De profundis*” со всей очевидностью вписывается в размышления Камю о пенитенциарной системе и смертной казни, связанными с реальными событиями в послевоенной Европе, а также и в его родном Алжире, начиная с последних лет второй мировой войны. С другой стороны, Уайльд продолжает культурную традицию изображения в литературе тюремной жизни, заложенную Гюго, Достоевским и др.

Отрицая влияние Уайльда-эстета, Камю не перестает думать о нем на протяжении всех 1950-х гг., а точнее, столь восхищавший его образ Уайльда-заклученного всегда осмысливается им как нечто двойственное: не просто каторжник, но каторжник, бывший эстетом. Уайльд важен для Камю именно в этой своей двойственности социального успеха и падения. Своей кульминации эти размышления достигают в 1957 г. — в эпоху присуждения писателю Нобелевской премии. В «Шведских речах» Камю говорит о красоте, о великом искусстве и о его общественной функции, отрицая при этом концепцию «ангажированности». В своем докладе 14 декабря 1957 г., прочитанном в Упсальском университете, он снова ссылается на жизненный опыт Уайльда:

Великое же произведение в конечном счете, напротив, сбивает с толку всех судей. С его помощью художник одновременно воздает почести самому возвышенному образу человека и склоняется перед последним из преступников. Оскар Уайльд писал, находясь в тюрьме: «Среди несчастных, заключенных вместе со мною в этом презренном месте, нет ни одного, кто не находился бы в символической связи с тайной жизни». Все верно, и эта тайна жизни совпадает с тайной искусства.

Вот почему красота даже сегодня, особенно сегодня, не должна служить ни одной партии, она обязана помогать, на долгий или на короткий срок, лишь облегчению боли и достижению свободы человека. Один только ангажированный художник, не отказываясь от борьбы, отказывается по крайней мере от вступления в регулярную армию, то есть остается добровольцем. И тогда урок, извлекаемый им из красоты — если он извлечен честными средствами, — будет уроком не эгоизма, но сурового братства [Камю, 1990, с. 177].

Зачем Камю, доказывавшему мысль об «обязательстве», «повинности» писателя перед обществом, в отличие от модного в ту эпоху понятия «ангажированности», было повторять еще раз слова Уайльда из “*De profundis*”, уже цитированные им в статье «Художник в тюрьме»? Присутствие их в докладе, сделанном после присуждения Нобелевской премии, свидетельствует не только и не столько о стремлении быть понятым широкой публикой. Скорее даже, наоборот, ибо ассоциация с Уайльдом более чем очевидна в размышлениях об искусстве. Нам представляется, что проблема соотношения между искусством и жизнью оставалась для Камю чем-то вроде необходимой дилеммы. Он был далек от того, чтобы заключить ее в парадоксальную форму афоризма в духе Уайльда, но он ощущал невозможность выражения ее в однозначной формуле «жизни», хотя и явно стремился к этому. Упоминание об Уайльде — это упоминание о пути Художника с большой буквы, художника исключительного, художника.

Любовь, творчество, память — эти темы все больше и больше занимают Камю после публикации «Бунтующего человека». Приведем одно из характерных для того времени высказываний из его дневников, записанное 26 октября 1954 г.: «Противоположность реакции — не революция, а творчество. Мир пребывает в состоянии вечной реакции, то есть бесконечного страха перед революцией. Прогресс, если допустить, что он вообще существует, заключается в том, что творцы самых разных убеждений отыскивают формы, торжествующие над духом реакции и инерции, и значит революция им вообще не нужна. Революция неизбежна, когда иссякают творцы» [Камю, 2003, с. 745].

Вернемся еще раз к уайльдовской «Вере», которая, как нам кажется, является чем-то вроде призрачного интертекста в творчестве Камю конца 1940-х – начала 1950-х гг.: возможно, эта пьеса переплетается с «Балладой Редингской тюрьмы» и размышлениями Камю о смертной казни. Приведем один загадочный набросок рассказа или даже романа, затерявшийся среди дневниковых записей Камю 1951–1952 гг.: «Два часа ночи. Два любимых сна, которые я вижу многие годы. Один из них — постоянно являющийся в самых разных формах — о смертной казни. В эту ночь я внезапно проснулся, поэтому у меня в памяти осталось много подробностей. Я иду на казнь. Со мной Скотто Лавина (алжирский друг...)» [Camus, 2008, с. 1122–1123]. Далее на пути к месту казни сновидец, один, без конвоя, встречает женщину Веру, которая дает ему пистолет. Он говорит ей: «О! Вера, я знал... (подразумевалось: ты все правильно сделала). Я так люблю тебя», — и приставляет пистолет к виску, на чем сон и обрывается [Camus, 2008, с. 1123].

Кто эта Вера? Камю пишет в том же пассаже дневника: «Вера сопровождала меня уже некоторое время — во сне я не знал, кто она такая, но после пробуждения я стал думать, что это была С. На ней была крестьянская одежда, в духе Центральной Европы, как у всех окружающих» [Camus 2008, с. 1123]. Вполне вероятно, что в этом сне уроженка Центральной Европы носит славянский или даже русский костюм. Если вспомнить о темах, волновавших Камю в конце 1940-х – начале 1950-х гг. и приведших к написанию пьесы о русских террористах и трактату «Бунтующий человек», совершенно очевидно, что эта Вера может быть ассоциирована с Верой Засулич, той самой женщиной, которая была вдохновительницей «русского терроризма», как писал Камю в своем трактате (он считал 1878 г., когда она выстрелила в генерала Трепова, годом рождения русского терроризма). А возможно, еще и с Верой Фигнер, известной деятельницей группы «Народная Воля», чьи воспоминания Камю читал в эту эпоху. Вера — это было также и имя супруги Бориса Савинкова (Вера Глебовна Успенская), чьи произведения послужили основой для сюжета «Праведников». Еще одно предположение — знаменитая сновидица Вера Павловна из романа Н.П. Чернышевского «Что делать?» ... В любом случае, приведенный отрывок свидетельствует о том,

что тема русского революционного террора и казни, как расплаты за него, не кажется Камю полностью исчерпанной, и он явно продолжает над ней размышлять. В других дневниковых набросках того времени вырисовывается замысел пьесы «Вакханки», посвященной жертвоприношению, и среди них несколько раз возникает слово «нигилисты» ...

Разумеется, и для Уайльда, и для Камю, которые оба общались с представителями русских диаспор в своих странах, было очевидно и значение русского слова «вера», что добавляло еще один оттенок к близкой их языкам латинской этимологии (прилагательное “*verus, vera, verum*”). Возможно, в описанном «сне» Камю как раз пытался продолжить тему, не закрытую в «Праведниках», вольно или невольно «совпадая» с названием пьесы Уайльда. В пользу этой гипотезы говорит тот факт, что Камю не упоминает об Уайльде в «Бунтующем человеке», хотя он вполне мог бы быть одним из героев разделов, посвященных дендизму. Камю интересуют те формы дендизма, которые граничат или с демоническим героем, как у Байрона и Бодлера, или с радикальным бунтом против эстетики, как у Лотреамона. Уайльд с его эстетизмом и очень специфическими социалистическими идеями (см. «Душа человека при социализме») не вписывался в этот ряд.

Подведем некоторые итоги. Анализ круга чтения, дневников, статей и публичных выступления Камю в 1940–1950-х гг. говорит о постоянном присутствии наследия Уайльда и биографического мифа об эстете-каторжнике в творческом сознании французского писателя. Уайльдовский подтекст актуализируется самой послевоенной эпохой, в которой противостояние Художника и Общества, а также вопросы о назначении, свободе и ответственности искусства снова выходят на первый план.

Сравнение пьес Уайльда и Камю «на русскую тему» как на фабульном, так и на идейном уровне выявляет очевидную близость данных произведений: обращение к примерам из русской истории для раскрытия проблематики бунта и революционного террора, отсылки к классическому трагедийному конфликту чувства и долга, аллюзии на трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта», стремление представить любовь в качестве противовеса разрушению и убийству, приемы остранения и театра в театре, сакрализация террора, идеалы веры, жертвенности и самоотречения, аккумулярованные и проблематизированные в заглавиях пьес.

Однако очевидно и различие трактовок. У Уайльда, с одной стороны, мы наблюдаем торжество любви и личного самопожертвования над кровавой революционной жертвой в финале пьесы и надежду на спасение России и ее народа, а у Камю трагический финал (казнь Каляева) не прогнозирует в будущем никакого положительного исхода бунта. С другой стороны, пласт комических эффектов в пьесе Уайльда и условность, стереотипность персонажей заставляют усомниться в том, что тема революционного терроризма глубоко интересует его сама по себе с философской точки зрения, а не привлекается

в качестве эффективного и модного материала для театральных экспериментов, направленных, в том числе, на профанацию высокой трагедии<sup>12</sup>. Для Камю данная проблематика (обоснованность или аморальность убийства в контексте права человека на бунт?, высокая жертва или бессмысленная агрессия?) была вплетена в контекст самых болезненных и актуальных для его времени вопросов, связанных противостоянием личности человека-творца (бунтаря) и общества, системы, государства (тоталитарного СССР, охваченной мстостью к «предателям» послевоенной Франции и т.д.).

Представленная в нашем тексте гипотеза о связи между уайльдовской «Верой» и «Праведниками», выходящая за рамки чисто типологического компаративного анализа, представляет собой попытку выявить подсознательные творческие импульсы Камю в поздний период его жизни. Если позволить себе игру слов, упомянутой сон о Вере может быть «сном праведников»... Мы можем предположить, что косвенным образом Уайльд мог стать в представлении Камю одним из элементов той утопии, которую он называл (в финале «Бунтующего человека») «полуденной мыслью» (*la pensée de midi*), или «средиземноморским мышлением», где переплетались, стремление к труднодостижимой «мере» и «возвращение в Итаку» — отголосок мифа об Одиссее, связанного с бесконечно любимой Камю Грецией, хранительницей вечной культуры и домом души французского писателя (наряду с его родным Алжиром, в котором он с самого детства любовался памятниками античности). Однако Камю не успел осуществить те туманные замыслы из сна о Вере, вакханках и нигилистах, над которыми, возможно, парила тень Оскара Уайльда.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. Камю А. Посторонний (сб.). М.: АСТ, 2003. 812 с.
2. Камю А. Творчество и свобода. М.: Радуга, 1990. 606 с.
3. Уайльд О. Письма. М.: Аграф, 1997. 416 с.
4. Уайльд О. Вера, или Нигилисты. Драма с прологом в четырех действиях // Потерянные пьесы: Беккет, Пазолини, Фриш, Камю, Уайльд. М.: Международное агентство «A.D.&T.», 2001. С. 289–353.
5. Camus A. Essais. Paris: Gallimard, 1977. 1975 p.
6. Camus A. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 2008. V. 3. 1484 p.

---

<sup>12</sup> См. статью Т.Н. Потницева «Фантазия О. Уайльда на русскую тему в английском стиле (“Вера, или нигилисты”)» в данном сборнике.

7. *Camus A.* Théâtre. Récits. Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962. 2088 p.
8. *Wilde O.* Vera; or, The Nihilists / ed. by Frances Miriam Reed. Lewiston; Lampeter; Queenston: E. Mellen press, 1989. XLVIII–103 p.
9. *Wilde O.* Collected Works. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays Including De profundis. L.: Wordsworth Edition Limited, 1997. 1098 p.

### Исследования

1. *Валова О.М.* Заглавие как формулировка основных проблем в пьесе Оскара Уайльда «Вера, или Нигилисты» // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. № 7. С. 296–300.
2. *Валова О.М.* Эстетико-философская проблематика драматургии Оскара Уайльда. Киров: Радуга, 2013. 246 с.
3. *Гальцова Е.Д.* Оскар Уайльд в творчестве Альбера Камю: зеркала эстетизма и жертвоприношение «Верь» // Noscere est comparare. Компаративистика в контексте исторической поэтики. К юбилею Игоря Шайтанова. М.: РГГУ, 2017. С. 166–186.
4. *Уилсон Д.* Как важно любить нигилиста: «Вера» Оскара Уайльда и сексуальная политика русского радикализма // Новое литературное обозрение. 2015. № 135. С. 170–181.
5. *Ушакова О.М.* Русский нигилист как герой английской литературы XIX–XXI веков // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2016. Вып. 1(33). С. 106–117.
6. *Фокин С.Л.* Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. СПб.: Алетейя, 1998. 384 с.
7. *Gide A.* Oscar Wilde. Paris: Mercure de France, 1925. 75 p.
8. *Kouchkine E.* Les Justes: le tragique de l'amour et du renoncement // Camus et le lyrisme. Paris: SEDES, 1997. P. 161–171.
9. *Kouchkine E.* Les Justes. Notice // *Camus A.* Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 2008. V. 3. P. 1177–1212.
10. *Lottman H.R.* Albert Camus. Paris: Seuil, 1978. 686 p.
11. *Reid V.* André Gide's «Hommage à Oscar Wilde» or «The Tale of Judas» // The reception of Oscar Wilde in Europe / ed. by Stefano Evangelista. NY-London: Continuum, 2010, pp. 96–107.
12. *Todd O.* Albert Camus: une vie. Paris: Gallimard, 1996. 855 p.

## ABOUT A POSSIBLE WILDE SOURCE OF ALBERT CAMUS'S PLAY "THE JUST ASSASSINS": "VERA; OR, THE NIHILISTS"

© 2023. Elena D. Galtsova

**Abstract:** The article is devoted to the comparative analysis of the works of Albert Camus of the 1940s—1950s and the legacy of Oscar Wilde. First of all, we are talking about comparing Wilde's play "Vera; or, The Nihilists" and Camus's play "The Just Assassins" from the point of view of typological similarities in the construction of a drama-tragedy about terrorists and from the point of view of reflections on the nature and expediency of rebellion, terror, murder and self-sacrifice in the context of socio-historical development of society. The hypothesis is expressed about the possibility of direct reception of the play "Vera; or, The Nihilists" against the background of the French writer's interest in Wilde's legacy, as well as his indirect perception through the prism of André Gide's work. As one of the indirect confirmations, Camus's drafts and diaries are given, which reflect the plans of his future works (never written) and contain references to Wilde. The identification of the multifaceted influence of the English writer (not so much as an aesthete, but as an author of works on socio-political topics) and references to his works written in prison ("*De profundis*" and "The Ballad of Reading Goal") allows us to supplement scientific ideas about the sources and problems of Camus' late work.

**Keywords:** Oscar Wilde, Albert Camus, drama, aestheticism, nihilism, literature of France of the twentieth century, comparative studies.

**Information about the author:** Elena D. Galtsova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Head of Laboratory "Rossica", 1) A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Professor, 2) Lomonosov Moscow State University, Leninskie gory 1/51, GSP-1, 119991 Moscow, Russia; Professor, 3) Russian State University for the Humanities, Miusskaia sq. 6, 125993 GSP-3, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2292-287X>

E-mail: [newlen2006@mail.ru](mailto:newlen2006@mail.ru)

**For citation:** Galtsova, E.D. "About a Possible Wilde Source of A. Camus's Play "The Just Assassins" on a Russian Theme: "Vera; or, The Nihilists"." *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

REFERENCES

1. Valova, O.M. “Zaglavie kak formulirovka osnovnykh problem v p’ese Oskara Uail’da ‘Vera, ili Nigilisty’.” [“The Title as the Formulation of the Main Problems in Oscar Wilde’s Play ‘Vera, or, The Nihilists’.”]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*, no. 7, 2009, pp. 296–300. (In Russ.)
2. Valova, O.M. *Estetiko-filosofskaia problematika dramaturgii Oskara Uail’da* [Aesthetic and Philosophical Problems of Oscar Wilde’s Dramaturgy]. Kirov, Izdatel’stvo Raduga Publ., 2013. 246 p. (In Russ.)
3. Gal’tsova, E.D. “Oskar Uail’d v tvorchestve Al’bera Kamiu: zerkala estetizma i zhertvoprinoshenie ‘Very’.” [“Oscar Wilde in the Works of Albert Camus: Mirrors of Aestheticism and the Sacrifice of ‘Vera’.”] *Noscere est comparare. Komparativistika v kontekste istoricheskoi pojetiki. K iubileiu Igoria Shaitanova* [Noscere est Comparare. Comparative Studies in the Context of Historical Poetics. To the Anniversary of Igor Shaitanov]. Moscow, RGGU Publ., 2017, pp. 166–186. (In Russ.)
4. Wilson, D. “Kak vazhno liubit’ nigilista: ‘Vera’ Oskara Uail’da i seksual’naia politika russkogo radikalizma” [“How Important it is to Love a Nihilist: Oscar Wilde’s ‘Vera’ and the Sexual Politics of Russian Radicalism”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 135, 2015, pp. 170–181. (In Russ.)
5. Ushakova, O.M. “Russkii nigilist kak geroi angliiskoi literatury XIX–XXI vekov” [“The Russian Nihilist as a Hero of English Literature of the XIX–XXI Centuries”]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiya*, issue 1 (33), 2016, pp. 106–117. (In Russ.)
6. Fokin, S.L. *Al’ber Kamiu. Roman. Filosofii. Zhizn’* [Albert Camus. Novel. Philosophy. Life]. St. Petersburg, Izdatel’stvo Aleteiia Publ., 1998. 384 p. (In Russ.)
7. Gide, Alber. *Oscar Wilde*. Paris, Mercure de France Publ., 1925. 75 p. (In French)
8. Kouchkine, Evgenii. “Les Justes: le tragique de l’amour et du renoncement”. *Camus et le lyrisme*. Paris, SEDES Publ. 1997, pp. 161–171. (In French)
9. Kouchkine, Evgenii. “Les Justes. Notice”. Camus, A. *Œuvres complètes*, vol. 3. Paris, Gallimard Publ., 2008. pp. 1177–1212. (In French)
10. Lottman, Herbert R. *Albert Camus*. Paris, Seuil Publ., 1978. 686 p. (In French)
11. Reid, Victoria. “André Gide’s ‘Hommage à Oscar Wilde’ or ‘The Tale of Judas’.” *The reception of Oscar Wilde in Europe*, ed. by Stefano Evangelista. NY-London, Continuum Publ., 2010, pp. 96–107. (In French)
12. Todd, Olivier. *Albert Camus: une vie*. Paris, Gallimard Publ., 1996. 855 p. (In French)





## РЕЦЕПЦИЯ ПОЭТИКИ ПАРАДОКСА ОСКАРА УАЙЛЬДА В ДРАМАТУРГИИ ТОМА СТОППАРДА

© 2023 г. Л.М. Широкова

**Аннотация:** Том Стоппард является крупнейшим британским драматургом XX в., продолжающим традиции интеллектуальной пьесы. По мнению большинства исследователей его творчества, он продолжает традиции парадокса, созданные Л. Кэрроллом, Б. Шоу и О. Уайльдом. Стоппард неоднократно обращается к фигуре Уайльда, парадоксальная стилистика которого повлияла на его собственный творческий метод. В статье предметом анализа стали две пьесы «Травести» (1974) и «Изобретение любви» (1997). В обеих пьесах Стоппард делает персонажами уайльдовских героев знаменитой комедии «Как важно быть серьезным», а в «Изобретении любви» на сцену выводит и самого автора. В статье исследуется вопрос рецепции Стоппардом поэтики парадокса Уайльда, а также роль последнего в формировании «парадоксального» стиля британского драматурга. Высказывается предположение, что Стоппард развивает потенциал самой модернистской пьесы драматурга «Как важно быть серьезным», а также расширяет возможности парадокса как способа конструирования новых смыслов и представляет Уайльда как парадоксальную личность, сформировавшую глубокое диалогическое мироощущение.

**Ключевые слова:** Т. Стоппард, О. Уайльд, парадокс, парадоксальное мышление, интертекстуальность, комедия.

**Информация об авторе:** Лилия Михайловна Широкова — преподаватель, Институт международных отношений и мировой истории НИИ ННГУ им. Н.И. Лобачевского, ул. Ульянова, д. 2, 603005 г. Нижний Новгород, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8508-6146>

E-mail: [lilyshirokova@gmail.com](mailto:lilyshirokova@gmail.com)

**Для цитирования:** Широкова Л.М. Рецепция поэтики парадокса Оскара Уайльда в драматургии Тома Стоппарда // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

*Я сделал искусство философией, которой не стыдно  
заглянуть в глаза двадцатому веку.*

«Изобретение любви» Том Стоппард

Слова, вынесенные нами в эпиграф, принадлежат одному из героев пьесы Тома Стоппарда «Изобретение любви» — Оскару Уайльду. Стоппарда (*Tom Stoppard*, г.р. 1937) называют мастером парадоксов и последним литературным потомком Уайльда [Giglierno, p. 57], возродившим британскую, в частности, комедийную, драматическую традицию. Известный интерпретатор классики, Стоппард известен своим творческим методом, в основе которого лежит интертекстуальность. Британский драматург вступает в диалог с такими знаковыми фигурами в истории англоязычной драмы, как У. Шекспир, Б. Шоу, Дж.Б. Пристли, Т. Реттиган, С. Беккет, Г. Пинтер и, конечно, Оскар Уайльд [Беляева, с. 12]. Он заимствует у прошлого не только образы и мотивы, но персонажей, сюжетные линии и композиции.

Прямые отсылки к Уайльду мы находим в двух пьесах драматурга: это «Травести» (*Travesties*, 1974) и «Изобретение любви» (*The Invention of Love*, 1997). Поскольку эти произведения написаны в разные периоды и более чем с двадцатилетним перерывом, то в работах российских авторов вместе они анализируются нечасто. Пьеса «Травести», которая относится к раннему периоду, изучается, в основном, в контексте интертекстуальности, поскольку Стоппард заимствует у Уайльда персонажей, мотивы, пародирует интригу и создает свои парафразы на его парадоксальные афоризмы. И.С. Мережникова рассматривает эти две пьесы в контексте жанра исторических пьес [Мережникова], а В.Е. Беляева, которой принадлежит диссертационное исследование, посвященное принципам поэтики Стоппарда, в одной из своих статей анализирует «Травести» и «Изобретение любви» в аспекте структурно-содержательной категории памяти [Беляева].

Небольшое количество российских исследований непосредственно посвящено изучению влияния творчества Уайльда на драматургию Стоппарда, при этом исследователи отмечают общность их стилистики и проблематики. Так, например, Ю.Г. Фридштейн видит пересечения с Уайльдом как в острых парадоксальных высказываниях, характерных для стиля Стоппарда, так и в его резком переходе от «убийственной парадоксальности» и пародийности к глубоко реалистичной и цельной пьесе «Настоящее» (подобно тому, как Уайльд пишет пронзительное “*De Profundis*” сразу же после парадоксального «Портрета Дориана Грея») [Фридштейн]. Стилистику Стоппарда исследователь описывает следующим образом: «Напоминает Чехова с резким налетом “уайльдизма”» [Фридштейн, с. 68].

В работах зарубежных авторов мы встречаем более широкий подход к изучению связей между произведениями двух драматургов. Исследователи отмечают, что аллюзии на Уайльда в двух пьесах носят неслучайный харак-

тер, и связь между ними обнаруживает глубокое влияние эстетики Уайльда на художественные принципы Стоппарда. Зарубежные авторы, о которых мы будем говорить ниже, видят общность биографий, сходство проблематики, близость стиля, в том числе любовь к парадоксам.

В данной работе влияние Уайльда на Стоппарда рассматривается в контексте *парадоксального мышления*, присущего обоим драматургам. Обе пьесы — «Травести» и «Изобретение любви», несмотря на существенное различие в тональности, складываются в единую систему и обнаруживают структурное и сюжетное сходство. Стоппард не просто интерпретирует парадоксы Уайльда, но и обогащает понимание его художественно-философских взглядов. Драматург выступает не только как художник, но и как исследователь, который на протяжении четверти века изучает творческий путь своего знаменитого предшественника.

XX в. заново открывает парадокс и расширяет его роль в искусстве. До определенного момента парадокс трактовался как логико-речевое противоречие, но постепенно он начинает пониматься как способ конструирования смысла [Пигаркина, с. 14], инструмент для преодоления автоматизма мышления [Грегори, с. 77], способ познания истины.

В изучении уайльдовских парадоксов также происходит сдвиг в сторону расширительного толкования. Р. Брейер говорит о том, что парадокс в его этимологическом, самом древнем значении, как «мнение, противоположное общепринятому суждению», является фирменным знаком Уайльда, и такая концепция лежит в основе подавляющего большинства работ о его творчестве [Breuer, p. 226].

Схожая ситуация сложилась и в отечественной науке. В последние десятилетия парадоксы Уайльда получают расширительное толкование, не только как логико-речевые высказывания или стилистические приемы, в основе которых лежит логическое противоречие, но сам парадоксальный стиль писателя расценивается скорее как *элемент особого диалогического способа познания истины*. Например, Е.А. Пигаркина изучает парадокс на примере творчества Оскара Уайльда как средство смыслообразования [Пигаркина].

Р. Брейер отмечает, что парадоксы Уайльда самодостаточны и несколько оторваны от контекста, что дает возможность группировать их в сборники, но их обособленность является слабым местом и не дает возможность проследить за ними связь Уайльда с общей литературной традицией, а также увидеть глубокое парадоксальное мироощущения писателя.

К слову, Брейер говорит о том, что настоящей парадоксальности Уайльду не удастся достигнуть даже в «Портрете Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1890) и только в пьесе «Как важно быть серьезным» (*The Importance of Being Earnest*, 1895) он смог воплотить парадокс в чистом виде. Именно эту пьесу он называет лучшим драматическим произведением драматурга, где Уайльду, наконец, удастся воплотить парадокс в его истинном виде: в пьесе

на смену мнимой парадоксальности прошлых работ, в которых под маской лжи скрывалась истина, приходит такое понимание парадокса, когда два взаимоисключающих смысла одновременно утверждаются как истинные. Здесь ложное является одновременно правдивым, подобно тому, как Джек, притворяющийся Эрнестом, является Эрнестом и Джеком одновременно. Такое понимание парадокса у Брейера близко трактовке Делёза, который в «Логике знания» определяет парадокс как «утверждение двух смыслов сразу» [Делёз, с. 9].

Брейер видит в новом подходе к изучению парадоксов Уайльда большой потенциал: по его мнению, он открывает возможность поместить Уайльда в традицию англо-ирландской литературы и модернистского движения. До тех пор, пока Уайльд рассматривается как простой исполнитель парадоксальных острот, его принадлежность к традиции, простирающейся от Джонатана Свифта до Сэмюэля Беккета, остается неузнаваемой [Breuer, p. 224]. Стоппард в пьесе «Изобретение любви» вкладывает схожую мысль в уста главного героя Хаусмена: «Жаль, если Уайльд будет известен одними своими перевертышами» [Стоппард, 2009, с. 131].

Кажется, этот короткий вывод — результат более чем двадцатилетнего осмысления уайльдовского феномена. Если хронологически выстроить пьесы Стоппарда, то они напоминают погружение в глубину. От поверхностных парадоксов «Травести», изобилующей парафразами и постоянными «переодеваниями» Джойса, Тцара и Ленина в персонажей Уайльда, а также заимствованными мотивами поедания сэндвичей с огурцом, лепешек и пирогов вперемешку с диалогами о войне, искусстве и революции, Стоппард переходит к теме двойной жизни Уайльда в «Изобретении любви».

Рассмотрим сюжетные пересечения пьес.

Оба главных персонажа Стоппарда — и Генри Карр («Травести»), и Альфред Хаусмен («Изобретение любви») — реальные исторические личности, чьи жизни сложились и соприкоснулись по касательной с судьбой «первых» лиц истории и мирового искусства. Согласно биографической справке, которую Стоппард получил от миссис Ноэль Карр, вдовы Генри Карра (*Henry Carr*), тот родился в 1894 г. в Сандерленде. В 1915 г. он поступил добровольцем на военную службу и на следующий год получил серьезное ранение, после чего попал в плен. После выздоровления его обменяли на немецкого военнопленного, и он переезжает в Цюрих. Там он, работая на мелкой должности в консульстве, знакомится с Джеймсом Джойсом, который, в свою очередь, приглашает его на главную роль Алджернона Монкрифа в постановку только что созданной «Английской труппы», где Джойс согласился стать директором. Разница между масштабом личностей Джойса и Карра кажется столь колоссальной, а причина ссоры между ними — потраченные Карром деньги за костюмы и маленький гонорар — такой незначительной, что подобный контраст позволяет Стоппарду построить комический эффект. У ис-

тории невероятное чувство юмора, и Карр с Джойсом оказываются связаны той самой лучшей уайльдовской пьесой — «Как важно быть серьезным».

Фигура Хаусмена (*Alfred Edward Housman*, 1859–1936) более драматична, как и «повод», по которому пересекается его судьба с личностью «первого» ряда. Кембриджский профессор латыни и викторианский поэт, безответно влюбленный в своего друга, живет и работает в одно время с Уайльдом. Когда последнего приговаривают в двум годам каторжных работ за непристойное поведение, Хаусмен выпускает свой первый поэтический сборник «Шропширский парень» (*A Shropshire Lad*, 1896), который стал одним из самых цитируемых для своего времени.

Помимо того, что в основе сюжета обеих пьес лежат биографии реальных людей, важным сходством становится мотив памяти и воспоминания. Однако сама тональность этих воспоминаний совершенно контрастна. «Травести» — это блистательная комедия, которая складывается из фантазии и спутанных воспоминаний стареющего Генри Карра, который не помнит наверняка, с кем из великих он был накоротке — с Джойсом, Тцара или Лениным. Пьеса изобилует парафразами на уайльдовские парадоксы («То, что мистер Тцара — художник, это его личное несчастье, которое никого не касается» [Стоппард, 2010, с. 273]. Или: «Проиграть одну революцию можно из-за невезения. Но проиграть две — это уже отдает беспечностью!» [Стоппард, 2010, с. 352]). А благодаря плохой памяти главного персонажа на сцене одновременно появляется Сесили и Ленин, Гвендолен, Джойс и Тристан Тцара, и все они могут спорить в абсолютно уайльдовском стиле о том, что такое революция, искусство и революция в искусстве. В качестве завязки рукописи Ленина и Джойса случайно путают, чем Стоппард символично перекрещивает темы истории, политики и искусства.

Пьеса «Изобретение любви» совершенно иная по настроению. В ней действии порождается воспоминаниями умирающего поэта и ученого Альфреда Хаусмена, находящегося на берегу реки Стикс и ожидающего своего конца. Вся пьеса — это череда воспоминаний человека, прожившего одинокую и скрытную жизнь, ищущего примирение с собственной смертью.

В отличие от Карра, Хаусмен — персонаж драматический. Его судьба изображается на фоне громкого трагического краха Уайльда, но и здесь Стоппард домысливает уникальное историческое совпадение: оба знаменитых английских писателя учились в Оксфорде, публиковались в одном журнале, оба известны своей нетрадиционной ориентацией. Нет никакой информации о том, были ли два писателя действительно знакомы, но Стоппард снова применяет тот же прием, что и в «Травести», — спутанное сознание то ли спящего, то ли умирающего семидесятисемилетнего Хаусмена перебирает все воспоминания о прошлом, в том числе связанные с Уайльдом. «Изобретение любви» пронизывает печаль и горькая острота диалогов, которая создает неповторимый образ Уайльда, резко контрастирующий с травестий-

ными парафразами его ранних парадоксов. Как только Хаусмен сожалеет о том, что Уайльд может запомниться одними лишь перевертышами, ему вторит Поллард: «Все вокруг повторяют его реплику, что с каждым днем ему все труднее и труднее тягаться с той голубой фарфоровой вазой» [Стоппард, 2009, с. 132].

Первое действие пьесы «Изобретение любви» проходит под знаком Уайльда: герои постоянно намекают на «ирландского щеголя, ражего детины с белыми руками и длинными поэтическими волосами» и путают главного героя Альфреда Хаусмена с тем, кто «отпускает жеманные замечания о фарфоровых вазах и расхаживает в бриджах сливового цвета» [Стоппард, 2009, с. 138]. Стоппард активно использует прием двойничества: Хаусмен и АЭХ — это один и тот же человек, с разницей в возрасте более пятидесяти лет [Giglierno, p. 51]. Хаусмен — молодой человек, полный надежд, творческих планов, влюбленный в своего друга. К семидесяти семи годам, когда жизнь прожита в тени и одиночестве, от него остаются только инициалы АЭХ, профессор, ученый, поэт. Одновременно, сам Хаусмен является двойником Уайльда. На первый план выходит сюжетная линия, связанная с биографией Альфреда Хаусмена, которой Стоппард придерживается достаточно точно. Однако лейтмотивом становится и судьба Уайльда, который также учился в Оксфорде и в год поступления Хаусмена «окончил классику с высшим балом». Как и Уайльд, Хаусмен пишет стихи, но между искусством и наукой выбирает последнюю. Как и знаменитый эстет, он любит своего друга Джозефа Мозеса, но в отличие от автора «Портрета Дориана Грея» всю жизнь скрывает свою истинную природу. Его личная драма разворачивается на фоне громкого скандала и суда над Уайльдом, о котором они узнают исключительно из газет. Подобное сопоставление для Стоппарда очень важно — так выстраивается незримый и косвенный диалог, в котором, как в зеркале, отражаются судьбы двух поэтов, двух мужчин, проживших один — тайную, одинокую и долгую жизнь, а другой — яркую, но короткую, словно вспышка.

В конце пьесы умирающее сознание Хаусмена рисует его встречу с Уайльдом на берегах Стикса. Хаусмен, «не умерший, не уснувший, где-то посередине», вдруг говорит Уайльду:

«АЭХ: Я сожалею о вас. Ваша жизнь — хронологическая ошибка <...>

УАЙЛЬД: <...> Я превратил жизнь в искусство и безоговорочно в этом преуспел. <...> Я жил в поворотной точке, когда все в мире просыпалось заново: Новая драма, Новый роман, Новая журналистика, Новый гедонизм, Новое язычество, даже — Новая женщина. Где были вы, когда все это происходило?

АЭХ: Дома» [Стоппард, 2009, с. 212].

Тома Стоппарда всегда волновала проблема места человека в истории, и подобный вопрос уже звучал в «Травести» более двадцати лет назад:

«А что делали вы во время Великой войны?» [Стоппард, 2010, с. 327]. Только если в «Травести» вся структура комедии дает возможность парадоксальным образом обсудить вопросы природы искусства и соотношения искусства с историей, то в «Изобретении любви» Стоппард развивает излюбленный Уайльдом конфликт между искусством и жизнью. Парадоксальным образом реальность и искусство переплетаются. Уайльд, утверждающий, что превратил жизнь в искусство, прожил ее, в отличие от Хаусмена, ярко и полно: «Лучше быть павшей ракетой, чем жить без вспышек» [Стоппард, 2009, с. 212]. Жизнь Хаусмена, по его словам, отмечена долгим молчанием, а ошибка в ней было так мало, что «шакалы раскопают их с трудом» [Стоппард, 2009, с. 211]. Он так и не показал ни одного стихотворения человеку, которому их посвящал, а на вопрос, были ли у него друзья, Хаусмен отвечает, что были коллеги.

Уайльд и Хаусмен оказываются связанными незримыми нитями так крепко, что когда начался судебный процесс, для Хаусмена настало «время странного возбуждения» и за пять месяцев он написал больше половины своей книги стихов. Уайльд напоследок говорит Хаусмену: «Вы не вспомнили о своих стихах. Как можете вы быть несчастливы, зная, что вы их написали? Они единственные имеют значение» [Стоппард, 2009, с. 213].

И Хаусмен, находящийся на грани смерти, но еще ожидающий своей очереди на берегу реки Стикс, вдруг осознает, что жизнь в искусстве дарует вечность и бессмертие, что память о первом элегике Корнелии Галле сохранилась благодаря тому, что Вергилий посвятил ему свою поэму. Хаусмен на закате своей жизни отбрасывает меланхолию и стойко принимает свою судьбу: только искусство способно увековечить и его, и его возлюбленного, и поэт успокаивается, ведь у него остались стихи.

Поэзия оказывается тем, что продолжает жить, она и есть жизнь. Поэзия является одновременно искусством, и жизнью — вот оно, парадоксальное утверждение сразу двух смыслов. Стоппард подчеркивает: Уайльд не противопоставлял искусство и жизнь, он утвердил своей биографией, что жизнь и есть искусство, но искусство выше жизни и не равно ей. Хаусмен, всю жизнь посвятивший науке и скрывающий свой поэтический дар и свои стихи, о которых, надо отметить, говорят все, кроме него самого, на пороге смерти признает свое творчество, тем самым примиряя жизнь и поэзию: «Я дам тебе крылья. Ты будешь песней, пропетой в вечность, пока есть земля и солнце. А спустишься в скорбный чертог Аида, никогда — пусть ты и умрешь — не утратишь тебе твоей славы» [Стоппард, 2009, с. 218]. За ним не приплывает лодка Харона, он исчезает в темноте, и финал остается неясным: старый поэт пришел в сознание и его сон прерван, или же его жизненный путь окончен.

На протяжении всего творческого пути Стоппард переосмысляет возможности парадокса и потенциал пьесы «Как важно быть серьезным», подчеркивая ее актуальность для XX в., с одной стороны, и парадоксальную глуби-

ну жизни и творчества самого Оскара Уайльда, с другой. Пьеса «Как важно быть серьезным» считается самой модернистской из всех работ Уайльда [Emilsson], и во многом пародийной. Она сохраняет структурные особенности комедии, лишённые истинного содержания: абсурдная и нелепая интрига с подменной ребенка на рукопись, псевдоузнавание, как таковое отсутствие любовной коллизии — все это показывает, что комедия, лишённая своего моралистического содержания, может быть смешной.

Уайльдовские парадоксы, которые теснились в рамках реалистической традиции, получают новое звучание в пьесах Стоппарда. Рецепция творчества Уайльда проходит на нескольких уровнях: это, в первую очередь, уровень сюжета. Основные сюжетные перипетии комедии «Как важно быть серьезным» становятся реперными точками для «Травести» Тома Стоппарда, а биография Уайльда — внутренней основой сюжета «Изобретения любви». Во-вторых, на уровне персонажей Стоппард заимствует не только уайльдовских героев — Сесили, Гвендолен, но и сам Уайльд появляется на страницах пьесы «Изобретение любви», при этом вступает в отношения двойничества с главным героем Хаусменом. В-третьих, рецепция творчества Уайльда происходит на уровне стилистики, где Стоппард за счет парафразов на знаменитые парадоксы своего предшественника создает неповторимую стилистику комедии идей.

Стоппард не просто стилизует свои пьесы и продолжают традицию парадокса за счет глубоких сюжетных и композиционных интертекстуальных пересечений, но и возвращает имя Уайльда в парадигму XX в. В поздней пьесе «Изобретение любви» британскому драматургу интересен уже не столько парадокс литературный, сколько парадокс самого Уайльда, чья жизнь стала примером двойственности и несвоевременности. Извечная дихотомия Искусство-Жизнь нашла в биографии знаменитого эстета трагическое, и вместе с тем парадоксальное примирение: жизнь подлинная существует только в искусстве. Именно вслед за исповедью Уайльда-персонажа в «Изобретении любви» Хаусмен находит примирение с неотвратимостью своей собственной смерти. Кажется, как будто сам Стоппард находит для себя утешение в том, что имя, оставившее след в искусстве, обречено на бессмертие.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Стоппард Т.* Изобретение любви / пер. с англ. В. Купермана. СПб.: Азбука-классика, 2009. 256 с.
2. *Стоппард Т.* Розенкранц и Гильденстерн мертвы. М.: Астрель: CORPUS, 2010. 795 с.



## Исследования

1. *Беляева В.Е.* Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 206 с.
2. *Грегори Р.Л.* Разумный глаз. М.: Эдиториал УРСС, 2003. 240 с.
3. *Делёз Ж.* Логика смысла. М: Академический Проект, 2011. 472 с.
4. *Мережникова И.С.* Исторические персонажи в ранней драматургии Тома Стоппарда (на примере пьес «Травести» и «Изобретение любви») // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. Т. 2. Вып. 3. С. 151–154.
5. *Пигаркина Е.А.* Парадокс как средство смыслообразования в художественном тексте: на материале произведений О. Уайльда: дис. ... канд. филол. наук. М., 2017. 163 с.
6. *Фридитейн Ю.Г.* Том Стоппард: от парадоксов к исповедальности // Современная драматургия. 1991. № 3. С. 65–69.
7. *Breuer R.* Paradox in Oscar Wilde // Irish University Review. 1993. Vol. 23. № 2. P. 224–235.
8. *Emilsson W.* Living at the Turning Point of the World: Stoppard and Wilde. Coquitlam, BC.: Douglas College, 2003. P. 131–148.
9. *Giglierno C.E.* Stoppard Gone Wilde: The Invention of Identity. Holyoke (Massachusetts): Mount Holyoke College, 2006. 99 p.

## RECEPTION OF THE POETICS OF THE PARADOX OF OSCAR WILDE IN THE WORKS OF TOM STOPPARD

© 2023. Lilia M. Shirokova

**Abstract:** Tom Stoppard is the greatest British playwright of the 20th century, continuing the tradition of intellectual play. According to most researchers of his work, he continues the tradition of paradox created by L. Carroll, B. Shaw and O. Wilde. Stoppard repeatedly refers to the figure of Wilde, whose paradoxical style influenced his own creative method. The article analyzes two plays “Travesty” (1974) and “The Invention of Love” (1997). In both plays, Stoppard adopts the characters of the Wilde heroes. He refers to the plot of the famous comedy “The Importance of Being Earnest”, and in his own play “The Invention of Love” he brings Wilde himself to the stage. The article examines the question of Stoppard’s reception of the poetics of the paradox of Wilde, as well as the role of the latter in the formation of the “paradoxical” style of the British playwright. It is suggested that Stoppard develops the potential of Wilde’s most modernist play “The Importance of Being Earnest”, and also expands the possibilities of paradox as a way of constructing new

meanings and presents Wilde as a paradoxical person who has formed a deep dialogical worldview

**Keywords:** T. Stoppard, O. Wilde, paradox, paradoxical thinking, intertextuality, comedy.

**Information about the author:** Lilia M. Shirokova, Lecturer, Institute of International Relations and World History, Lobachevsky National Research University, Ulyanova 2, 603005 Nizhny Novgorod, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8508-6146>

E-mail: [lilyshirokova@gmail.com](mailto:lilyshirokova@gmail.com),

**For citation:** Shirokova, L.M. “Reception of the Poetics of the Paradox of Oscar Wilde in the Works of Tom Stoppard.” *O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception*. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

## REFERENCES

1. Beliaeva, V.E. *Printsipy poetiki dramaturgii Toma Stopparda [Principles of Poetics of Drama by Tom Stoppard: PhD Dissertation]*. Moscow, 2007. 206 p. (In Russ.)
2. Gregori, R.L. *Razumnyi glaz [The Intelligent Eye]*. Moscow, Editorial URSS Publ., 2003. 240 p. (In Russ.)
3. Delez, Zh. *Logika smysla [Logic of Meaning]*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2011. 472 p. (In Russ.)
4. Merezhnikova, I.S. “Istoricheskie personazhi v rannei dramaturgii Toma Stopparda (na primere p’es ‘Travesti’ i ‘Izobretenie liubvi’)” [“Historical characters in Tom Stoppard’s early dramaturgy (on the example of the plays ‘Travesti’ and ‘The Invention of Love’)”. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, vol. 2, issue 3, 2009, pp. 151–154. (In Russ.)
5. Pigarkina, E.A. *Paradoks kak sredstvo smysloobrazovaniia v khudozhestvennom tekste: na materiale proizvedenii O. Uail’da [Paradox as a Means of Meaning Formation in a Literary Text: Based on the Works of O. Wilde: PhD Dissertation]*. Moscow, 2017. 163 p. (In Russ.)
6. Fridshtein, Iu.G. “Tom Stoppard: ot paradoksov k ispovedal’nosti” [“Tom Stoppard: From Paradoxes to Confessional”]. *Sovremennaia dramaturgiia*, no. 3, 1991, pp. 65–69. (In Russ.)
7. Breuer, Rolf. Paradox in Oscar Wilde. *Irish University Review*, vol. 23, no. 2, 1993, pp. 224–235. (In English)
8. Emilsson, Willson. *Living at the Turning Point of the World: Stoppard and Wilde*. Coquitlam, BC., Douglas College Publ., 2003, pp. 131–148. (In English)
9. Giglierano, Emily C. *Stoppard Gone Wilde: The Invention of Identity*. Holyoke (Massachusetts), Mount Holyoke College Publ., 2006. 99 p. (In English)





*Оскар Уайльд  
проблемы поэзии  
и рецепции*

**ПРИЛОЖЕНИЕ**

## МИРЭ А. [«ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ» О. УАЙЛЬДА. РЕЦЕНЗИЯ]

*Oscar Wilde. Intentions. Traduction,  
preface et notes de I. Joseph-Renand. Paris. 1905.*

*Оскар Уайльд. “Портрет Дориана Грея”.  
Пер. С. З. Полн. собр. соч., т. II. Изд. Саблина. М., 1905. Ц. 1 р. 50 к.*

Источник творчества — тайна скорби и красоты. Источник творчества — соприкосновение с этой тайной, с крыльями ее экстаза, с болью ее глубин, — соприкосновение такое же полное, как полно соприкосновение души с природой в оргиях Диониса.

Оскар Уайльд говорит в “*Deprofundis*”: «Кто умеет созерцать красоту мира, дышать скорбью его и хоть отчасти понимать то чудесное, что заключается в том и другом, тот находится в непосредственном соприкосновении с божественным и, как никто, подошел к тайне Божьей».

Но он не подошел к тайне Божьей, так как только в Рэдинге узнал он, что в мире есть Скорбь.

В «Портрете Дориана Грея» Дориан Грей высказывает скрытое в душе его желание, он говорит, что «хотел бы быть более, чем только *arbiterelegantarium*, у которого спрашивали совета, как завязать галстук и как обращаться с палкой».

Он мечтал выработать новую схему жизни, философски обоснованной и урегулированной системой принципов — схему, высшая реализация которой заключалась бы в «одухотворении чувств».

Но высшая реализация создаваемой им жизни заключалась лишь в культе удовольствия, доставляемого искусственно вызываемыми эмоциями и способного удовлетворить только какого-нибудь дэнди, воображающего себя или Нероном, сидящим в ложе перед ареной цирка, утопающей в пурпуре крови, или Гелиогибалом, танцующим среди женщин...

Ужас офортвов Гойи. Трагизм человеческого падения в офортах Гойи. Старая сводница, нашептывающая девушке тайны распутства и снаряжающая ее на распутство. Ужас этого офорта в философии обновления жизни, которую проповедует лорд Генри, *alterego* Дориана Грея:

«Пройдет ваша юность, пройдет и красота вместе с нею; и вот вы вдруг заметите, что настал конец вашим триумфам, и вам придется довольство-

---

<sup>1</sup> Мирэ А. [«Портрет Дориана Грея» О. Уайльда. Рецензия]// Вопросы жизни. 1905. № 4–5. С. 211–216.

ваться обидными воспоминаниями о безвозвратно минувших победах, которые будут казаться вам горче всяких поражений. Каждый месяц будет приближать вас к чему-то ужасному... Время ревниво ждет расплаты за все лилии и розы, рассыпанные на вашем пути. Лицо ваше пожелтеет, щеки впадутся, глаза потускнеют... Вы будете ужасно страдать. Пользуйтесь же вашей юностью, пока она еще не ушла».

Всякая мещанская мораль ужасает, как нечто преступное и смертоносное в корне своем. Но и безумие каннибальской пляски чувственности, эгоизма и тщеславия тоже ужасает.

Жизнь коротка. Но что же больше, что выше: жизнь ли, подобная мотыльку, перелетающему в опьянении с одного цветка на другой, или же жизнь, сливающаяся, как луч с потоком света, с мировой жизнью, сливающаяся аккордом, в котором — трагизм человеческого отчаянья и человеческого искания, в котором — величие облеченной в одежды скорби, но все же побеждающей всякую скорбь человеческой веры? Жирный подбородок и чувственная философия папы Борджиа или гневное движение Галилея перед судом? Поднятый бокал Марии Антуанет или костер Бруно?

«Смотрите! Выбирайте!» — кричит жизнь, потрясая венком из цветов над лицом своим, истомленным исканием высшей свободы и великой правды.

Лорд Генри и Дориан Грей не видели этого лица жизни...

Дориан Грей, появившийся на нежном фоне роз и альпийского раikitника, совершает свой путь.

Спутник его — философия лорда Генри, воспринятая им, развитая им до предела ее, претворенная им в реальности жизни и увлекшая его в пропасть.

«Смелость вымерла в нашей расе».

«Если бы кто-нибудь жил полной и совершенной жизнью, давая форму каждому своему чувству, выражение каждой своей мысли, действительность каждому сновидению, — я думаю, что мир получил бы такой свежий импульс к радости, что мы забыли бы все недуги средневековые и вернулись бы к эллинскому идеалу — даже, может быть, к чему-то более тонкому и пышному, чем идеал эллина».

«Должен появиться новый гедонизм».

Дориан Грей пытается воскресить эту смелость; он пытается создать нечто более тонкое и пышное, чем идеал эллина, и способствовать появлению нового гедонизма.

Но он только своевольно утверждает всякое свое чувственное хотение. В какой бы оно ни отразилось извращенной и чудовищной форме — с губ его никогда не срывается слово «нет». И если после изысканной вылощенности светской жизни чувственности его захочется, ради контраста, ударов кнута — для этого есть домики около доков, с циничной руганью, с опиумом, с отвратительными женщинами доков...

Бывают моменты, когда человек, измученный исканием своим, израненный отчаяньем своим, бросает вызов всему тому, во что он верит и стремится, как Фауст, к позору разгоревшейся смертельными огнями Вальпургиевой ночи... Но с Дорианом Греем дело обстоит несколько иначе: доки и «извращенные радости» являются не орудиями мести трагизм человеческой судьбы. Но являются чем-то «самим в себе».

Словом, замыслы обновления жизни сводятся к безумному разгулу чувственности. А это вовсе не ново. Святое и трагическое в гневном, в боли своей и в величии своем попирается с капризным смехом. Раз я сам — Бог на протяжении мгновения моего существования, то зачем Бог, тоска по Боге, искание Бога, смерть за Бога?

Подобные рискованные фокусы, имеющие целью сделать центром всего своевольные и капризные импульсы чувственности, повели только к полному умиранию бессмертного в человеке, к прострации умственной и нравственной...

Дориан Грей устал, и он ищет забвения. Но напрасно стал бы он призывать к себе убитую им светлую звезду титанического творчества, великой скорби и великой радости. Мертвое мертво. Перед ним мелькают в жалких “dancesmacabres” какие-то обгоревшие и ничтожные мотыльки. Они кружатся, кружатся, кружатся... Они ждут новых огоньков, чтоб уничтожиться. Они забыли о поэзии немых аллеи, грезящих светлыми грезами в серебряном сиянии вечера, в тот час, когда падают листья с медлительным стоном, и застывших в молчании — молчании тайны, созерцания и постижения... Дориан Грей ищет маленьких огоньков. То он склоняется к холодным плитам церкви и любит узорчатой одеждою священника. То собирает старинные вышивки. То погружается в изучение того, сколько бриллиантов было на перчатках Генриха II, сколько жемчужин и сапфиров на шляпе последнего из бургундских герцогов, сколько рубинов на шляпе Цезаря Борджиа... Огонечки, злые огонечки!.. В блеске этих насмешливых, злых огонечков, подобных огонькам трясин и кладбищ, сгорают обгоревшие мотыльки и умирает душа Дориана Грея.

Спутники Гамлета предостерегают его при виде тени старого короля, они говорят ему, что это, может быть, — адский дух, желающий завлечь его к пустынному берегу моря и там лишить его рассудка, показавшись ему во всем ужасе.

Уайльд увидел такого духа. Он безрассудно пошел за ним, и дух, верный себе, увлек его к чудовищному ужасу последнего падения.

Нельзя возносить безнаказанно культ чувственности и тщеславия так высоко, как солнце в небе. Ибо это будет второе солнце, нечестивое солнце, фатальное солнце — и огонь его сожжет создавшего.

Уайльд погибает, как погибает граф Андреа в “Priacere” д’Аннунцио. Граф Андреа погибает, потому что голубое покрывало его алькова, впитавши в себя яд измен его Великому и Бессмертному, отравляет его.



Уайльд умер для вечного и великого творчества, для которого он был рожден. Бесстрашна и сурова красота. Всей жизни и всего сердца требует она от тех, кто служит ей. «Она никогда не плачет, она никогда не смеется». Она — высший закон. Она прекрасна и не прощает измены.

Красота — Сирена, которая требует всей жизни и всего сердца. Полюбивши Сирену, нельзя бросать ее для удовольствий ничтожных душ, ибо в измене этой — смерть. Отчаяньем и потрясающей болью звучит “*Deprofundis*” Уайльда. Тут — проклятия духу, увлекшему к гибели. Тут — светлые благословения Скорби. И тут — последние восторженные грезы уже погибшего художника. *Deprofundis*... Это — страшное слово. Это — конец.

Многому научило его страданье. Он, находивший, что главное назначение природы состоит в том, чтобы «служить иллюстрацией произведениям поэтов» (“*Ladécadencedumensonge*”) понял смысл слов Франциска Азисского: «Брат мой ветер и сестра моя вода». Он, изощрявший в «Саломее» свое остроумие, стараясь подобрать наиболее искусственные и жеманные сравнения для определения впечатления производимого луной, скользящей в небе, нашел в своей душе простые и правдивые слова, звучащие трагической надеждой: «Море смывает пятна и раны мира».

Уайльд-художник, коснувшись скорби человеческой, неведомой для него до тех пор и презираемой им, как кошмар ужаса и безобразия, предназначенный не для него, понял ошибки, совершенные Уайльдом человеком.

Отверженные, страдающие, обезумевшие от скорби, землю грызущие от боли — и Оскар Уайльд с ними... С ними он потому, что разделил он с ними страшное причастие человеческого горя и понял человеческую скорбь:

«Страдание — это рана, из которой сочится кровь, когда до нее дотягивается иной рукой, чем рукой любви...»

Дальше он говорит: «Мне было бы все равно — спать летом в прохладной траве, а зимой искать прибежища в теплом густом стоге сена или под навесом большого овина — если только любовь будет жить в моем сердце...»

Удар был слишком жесток. Художник не воскрес, а человек вскоре умер.

Печальна судьба человека, «погубившего самого себя». Печальна судьба человека, одаренного великими творческими силами и погубившего самого себя. Нет света во тьме ночи. Но бессмертными путями мог бы идти и Оскар Уайльд.

Скорбно молчит его могила.

И ждет эта могила венка великого сострадания.

“*Intentions*” Оскара Уайльда — ряд статей его: “Упадок искусства лжи”, “Перо, карандаш и яд”, “Критика и искусство”.

В этих статьях он клеймит глубоким презрением английских филистеров. Это подвиг Уайльда, ибо филистеры — самый опасный из всех преступных типов: они очень осторожны, никогда не фигурируют в качестве подсудимых, никогда не расстаются с жизнью на эшафоте, — и следовательно, не-

истребимы. А между тем эта порода людей причиняет много зла культурной жизни. Это нечто в роде самодействующего тормоза. Они выработали свои особенные правила, вырезали их на своих собственных скрижалях и объявили их мировыми законами. Правила эти, напр., таковы: все, что недоступно пониманию твоему, — от лукавого; преследуй все, чего не понимаешь, как чуму, заразу и смертный грех, ибо в этом — истинная мудрость...

В отзывах Уайльда об английских филистерах — а имя им — легион — чувствуется много горечи, которую он маскирует дразнящим смехом.

«Мыслить — это самое нездоровое занятие, и от этого умирают, как и от всякой другой болезни. К счастью, в Англии мысль не принадлежит к числу заразительных болезней. Благодаря своей национальной глупости, мы отличаемся прекрасным здоровьем. Я надеюсь, что мы еще долго сохраним за собой это традиционное преимущество; впрочем, мы становимся слишком образованными: даже неспособные научиться чему-либо принялись поучать! Это является результатом того энтузиазма, с каким мы относимся к образованию...»

В своих статьях, блестящих и парадоксальных, Уайльд разворачивает, пользуясь формой диалога, свою теорию искусства, родственную теории искусства Теофила Готье.

«Если ничто не в силах уничтожить или, по крайней мере, видоизменить это чудовищное обоготворение *факта*, то искусство станет бесплодным и красота исчезнет с лица земли».

Дело в том: что называть *фактом*? Понятно, многотомные английские романы, старательно перечисляющие все подробности жизни какой-нибудь скучнейшей пасторской семьи, могут вызвать только беспощадную зевоту и никак не могут относиться к области искусства. Но жизнь состоит из фактов. Есть факты маленькие и большие, уродливые и красивые факты. В каждом из них таится безграничная способность вызывать чувство боли при углублении в трагические диссонансы жизни, стремление найти в душе своей не проснувшуюся еще веру, мужество жить во имя идеалов, — всю гамму чувств... Дело в художнике. Дело в смычке, который извлекает звуки из музыкального инструмента. Красота искусства зависит не от того, *что* воспринимают, но от того, *как* воспринимают.

Презрительное отношение к *факту* приводит Уайльда к заключениям, глубоко несправедливым к лучшему в человеческой душе — к способности человека любить бессмертную идею больше своей жизни. Так, напр., он говорит, что тип русского нигилиста, «умиравшего за то, во что он не верит» (?) — тип, обязанный своим существованием появлению такого типа в произведениях Тургенева и Достоевского, подобно тому, как типы Вернера и Роллы у Гете и Мюссе вызвали появление в жизни аналогичных типов. В словах, произносимых Уайльдом, слышится презрение к людям. Но он в своем пре-

зрению забывает, что есть факты, перед которыми самое страшное презрение бессильно, ибо оно не может умертвить их красоту.

Французскому изданию “Intentions” Уайльда предпосылается предисловие г. Joseph-Renaud. В нем приводится “Баллада ненависти”, посвященная Альфредом Дугласом своему отцу после осуждения Уайльда.

## МИРЭ А. ТЮРЕМНЫЕ ЗАПИСКИ О. УАЙЛЬДА [РЕЦЕНЗИЯ]

*Оскар Уайльд. «Deprofundis». М., 1905.:  
Издание к-ва «Гриф». Перевод Ек. Андреевой<sup>1</sup>.*

После вердикта королевского суда, которым Оскар Уайльд, пользовавшийся до того времени огромной известностью, был приговорен к двум годам каторги, общественное лицемерие приговорило имя его к забвению, а все его произведения к изъятию из обращения. Человека, произнесшего имя Оскара Уайльда или заговорившего об его произведениях, заподозривали в крайней развращенности, в сочувствии к Уайльду и во всех смертных грехах. Общественное лицемерие торжествовало в течение целых десяти лет. Только в 1905 г. появилась в печати – причем английское издание было искажено цензурой в угоду тому же общественному лицемерию – книга Уайльда “Deprofundis”, написанная им в тюрьме. Книга стала расходиться в громадном количестве экземпляров. Уайльд удостоился, наконец, реабилитации.

“Deprofundis” — исповедь человека, жившего жизнью, «позлащенной солнцем» и познавшего «сумрак и тени» жизни.

Два года тюремного заключения Уайльда были для него очень тяжелыми. Ненависть филистеров не допустила ни малейшего смягчения его участи. Его поместили в тесной камерке. Заставляли чинить мешки и щипать паклю. Лишили солнца, неба и воздуха, так как сквозь мутные стекла его камерки проходил лишь мертвенный свет сумерок. Его приговорили к молчанию и постоянному унижению. На первых страницах “Deprofundis” Уайльд рассказывает о тягостях своего тюремного заключения.

К несчастью для Уайльда, строгостью и беспощадностью тюремного режима не был исчерпан ужас его трагедии. Театры перестали ставить его пьесы. Издатели отказались от своих прав на его произведения. Кредиторы накинулись на него стаями. Никогда не <с>берегавший и не копивший, Уайльд превратился в нищего. Мать его умерла. Жена его писала ему оскорбительные письма и упрекала его за то, что она осталась без средств. По приговору суда у него отняли его двух сыновей. У него отняли все, что принадлежало ему, как художнику, человеку и отцу.

Уайльд понял, что впадать, благодаря несчастью, в пессимизм и проклинать, благодаря несчастью, жизнь и человечество, могут только люди нравственно тщедушные и больные эгоизмом. Он смотрел глубже: «Все в мире

---

<sup>1</sup> Мирэ А. Тюремные записки О. Уайльда [Рецензия] // Иллюстрированная и Литературная Неделя. № II. С. 83–85.

имеет смысл и в особенности — страдание». Он понял, что развитие человека несовершенно и односторонне, если он не знает страдания, и что душа художника, познавшего страдание, — лира с окровавленными струнами. Ни на йоту не переставая быть индивидуалистом, Уайльд думал о новой жизни, о *vitanuova*, обогащенной страданием и пониманием страдания. Освобождение души от злобных чувств, затемняющих ее, как облака затемняют чистейшую лазурь неба, и понимание высшей мудрости любви — это было для Уайльда краеугольными камнями его *vitanuova*. Обогащение и совершенствование личности необходимо для творчества, ибо, по мнению Уайльда, жизнь есть ничто иное, как творчество и выявление личности. Напр., выявление Христом Его личности — творчество.

Взгляд Уайльда на Христа как на поэта преисполнен красоты и величия:

«Мне все еще кажется почти невероятным, чтобы молодой простолудин, галилеянин, вообразил себе, что он может понести на своих плечах бремя целого мира; все, что было уже совершено и выстрадано раньше, и все, что должно еще быть свершено и выстрадано впереди; грехи Нерона, Цезаря Борджиа и Александра VI и того, кто был императором Рима и жрецом солнца; страдания тех, чье имя — легион и кто живет среди могил; страдания угнетаемых народов, детей на фабриках, воров, преступников, обездоленных, тех, кто немые в своем уничтожении и чье молчание внятно лишь Богу».

И он не только вообразил это, но и осуществил: всякий прокаженный, всякий униженный, всякий страдающий, за страдания и позор которых *умер Бог*, не могут уже презирать ни своего страдания, ни своего позора. Христос явился, таким образом, высшим восстановителем человеческой личности, как бы она ни была угнетена и подавлена, ибо каждое человеческое существо имеет право на все в жизни и несет в себе свободу, красоту и разум.

По мнению Уайльда, Христос велик как первый истинный индивидуалист — Он проповедовал любовь к ближнему не ради этого ближнего, но как благо каждого, ибо любовь прекрасней ненависти, — и как поэт.

«Из мастерской плотника, в Назарете, вышла личность бесконечно высшая, чем могли ее когда-либо измыслить мифы и сказания. И этой личности странным образом суждено было раскрыть миру таинственное значение вина и истинную красоту полевых лилий, как никто не мог сделать этого ни на Кифероне, ни на Энне».

Уайльд говорит: «Везде, где есть романтическое движение в искусстве, там — Христос или душа Христа». Ибо, как Он сказал: «Все рожденные в духе подобны ветру, который дышит, где хочет, и никто не знает, откуда он приходит и куда уходит».

До тюрьмы в Уайльде чувствовались ненависть и страх перед учением Христа. Желая доказать бессмысленность Его чудес, Уайльд написал стихотворение в прозе «Посредник». Христос исцелил прокаженного и слепого, и они стали предаваться пьянству и разврату. Христос простил куртизанку,

и она продолжала следовать своей дорогой. И все они отвечают на упрек Его: «Ты исцелил меня, Ты простил меня, — как же мне иначе жить?»

В тюрьме Уайльд, научившийся на многое смотреть иначе, с истинным проникновением и пониманием пишет следующие слова:

«Момент раскаянья есть момент освящения. Больше того: это средство изменить свое прошлое. Греки считали это невозможным. В их изречениях и афоризмах значитса часто: сами боги не могут изменить прошлое. Христос доказал, что самый простой грешник может сделать это; и это единственное, что он может сделать. Если бы спросили у Христа, Он сказал бы: «Я вполне уверен, что блудный сын, после того как он растратил имущество с блудницами, и после пас свиной, и терпел голод, и завидовал свиньям, евшим бурду, — одним лишь мигом, когда он пал на колени и заплакал, сделал все эти мгновения прекрасными и святыми». Большинству людей будет трудно понять эту мысль. Быть может, нужно пробыть в тюрьме, чтобы постичь ее. Тогда стоит сидеть в тюрьме».

Уайльд рассказывает о припадках отчаяния, которым он подвергался в первое время своего тюремного заключения, о своих надеждах на новую жизнь:

«В великих водах очистит меня природа и исцелит меня горькими травами».

По выходе из тюрьмы Уайльд прожил некоторое время в окрестностях Dienna, а потом жил в Париже. В Париже он и умер — в улице desBeauxArts, в отеле «Ницца». Надежды его не сбылись. Его ждала не новая жизнь, но конечная гибель. И он сам сказал после: «Чего можно требовать от того, кто побежден...»

Но если он и был побежден и не создал своей новой жизни — то, что он думал и мог думать о новой жизни, было его победой.

Изданию «Deprofundis» предпослано предисловие Андрэ Жид и к нему приложены четыре письма Уайльда и его стихотворения в прозе.



*Утверждено к печати Ученым советом  
Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН*

**О. УАЙЛЬД И РОССИЯ:  
ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ  
И РЕЦЕПЦИИ**

*Сборник статей*

**Редактор-составитель  
Е.В. Кузнецова**

*Дизайн обложки и макет тома А.Б. Башкова  
Компьютерная верстка А.Б. Башкова  
Корректор.....*

Подписано в печать ..... Формат 60х90 1/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная  
Усл. печ. л. 25. Тираж 300 экз. Заказ.....

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
Институт мировой литературы им. А.М. Горького  
Российской академии наук  
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а  
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука» (Типография «Наука»)  
121009, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-9208-0711-3



9 785920 807113 >