**Эстетизм Оскара Уайльда.**

**Эстетизм как творческий метод**

Английские неоромантики разделились на два лагеря - на моралистов и эстетов. Конечно, это несколько упрощенное деление, но мы хотим выявить наиболее существенные тенденции, присущие философии неоромантиков (или 'последних романтиков', или 'разочарованных романтиков' как их еще называют).

У англичан наиболее полно морализм предстал в эстетике Джона Рескина, а эстетизм - у Оскара Уайльда. Их концепции зародились и существовали во второй половине прошлого столетия. Своего акмэ они достигли в конце того же столетия. Неоромантизм сосуществовал с такими философскими течениями как позитивизм, марксизм, неокантианство, неогегельянство, и это самое 'нео' весьма характерно для эпохи, в которой зарождались новые концепции и переосмысливались старые. В культуре рассматриваемого периода происходила переоценка ценностей.

Мы очень многим обязаны XIX веку. Во второй его половине складываются образы и идеи, которые входят в культуру ХХ столетия как наша классика. Поэтому изучение культуры конца XIX века остается вполне актуальной задачей.

Актуальности прибавляет и то, что мы с вами живем тоже в конце века, да еще и в конце тысячелетия. Опять на грани; и совпадений множество. Главное же - недовольство наличным миром и ожидание грядущих катастроф. О других сходных чертах будет сказано подробней в соответствующих частях работы.

О том, на какую философию опирались прерафаэлиты, символисты, декаденты и прочие неоромантики, в нашей исследовательской литературе почти ничего не сказано; да и зарубежных исследований на эту тему очень мало. Попытаемся хотя бы отчасти заполнить пробел. Время настало, пора.

Неоромантикам было присуще сильное стремление эстетизировать жизнь, соединить ее с искусством. В этой области они достигли интересных результатов, которые легли в основании теории и практики современного дизайна. Никто из них не был строгим теоретиком искусства и не создавал философско-эстетических теорий, законченных и стройных. Почти все они в большей мере были художниками (писателями, поэтами), чем мыслителями-систематизаторами и это тоже характерная черта эпохи. Но как справедливо утверждает М.Ф. Овсянников: 'Не всегда эстетическая мысль бывает выражена в адекватной теоретической форме. Она может быть закодирована в различных формах: может найти выражение в принципах творчества, в искусствоведческих и литературоведческих концепциях'

Как мы уже отмечали, неоромантики в большинстве своем не создали последовательных эстетических теорий. В связи с этим возникают некоторые сложности при выяснении и систематизации их эстетических представлений. Эти представления чаще всего приходится вычленять из их различных художественных и критических произведений и приводить в некое гармонизированное целое. Сделать это не очень просто, однако, и ничего невозможного тут нет.

Выяснив общефилософские позиции того или иного размышляющего художника, из них можно вполне непротиворечиво вывести и увязать его идеи по другим эстетическим проблемам и вопросам. По крайней мере, общая тенденция эстетических исканий, на наш взгляд, вполне выясняема.

Романтизм, как и многие другие направления в художественной культуре конца XVIII и XIX века, возникает в связи с разрывом художника с идеалами и главенствующими ценностями общества. Эсткапистские тенденции, происходящие из этого разрыва, особенно четко проявились в теории и практике эстетизма. Изучение эстетизма важно для исторической науки и не только для нее одной, во-первых, потому, что сам термин 'эстетизм' употребляется чаще всего крайне нестрого, хотя употребляется он весьма широко. Что же именно собой представляет эстетизм, кто такой эстет, чего он хочет, какова его программа? Во-вторых, несмотря на то, что самая яркая форма эстетизма - английский эстетизм, как конкретно историческое явление, принадлежит прошлому веку (Оскар Уайльд умер в 1900 году), многие теоретические положения, которые в нем были впервые разработаны, продолжают активно действовать и в наше время.

Известный отечественный историк зарубежной философии П.П. Гайденко указывает на то, что в романтизме начала XIX века уже закладываются основы эстетизма, бурно расцветшего в конце прошлого столетия и начале нашего[3 ]. Другой исследователь романтизма А.С. Дмитриев тоже отметил, что 'самые значительные теоретики романтизма - романтики йенские вообще стремились отрицать всякую социальную значимость искусства'[4 ]. Отрыв же искусства от социальных проблем достиг своего полного завершения именно у эстетов, а затем у модернистов, и связь эстетизма со многими идеями романтиков представляется нам очевидной. Да и сами эстеты частенько именовали себя романтиками.

Концепция 'искусства для искусства' - вершина эстетизма прошлого столетия, она зарождается во Франции в трудах Теофиля Готье, но наибольшую силу идея 'чистого искусства' обрела в викторианской Британии благодаря усилиям Пейтера и Уайльда, своего наиболее яркого изобразительного воплощения она достигла в рисунках Обри Бердсли.

Важную роль в становлении английского эстетизма, вовсе того не желая, сыграли Томас Карлейль и Джон Рескин. Их критика капитализма возымела сильное влияние на молодых эстетов. Рескин бичует капитализм с позиций искусства, так сказать, в его интересах, затем он решает, что искусство и общественная жизнь неразделимы. Эстеты же воспринимают только первую половину рескиновской критики и отрывают искусство от общества, утверждая полную самостоятельность и самодостаточность искусства.

В общем, основу неоромантической эстетики можно определить, как отстаивание самоценности искусства в его борьбе с вульгарностью и серостью. Искусство должно быть прекрасно и должно служить человеку. У моралистов оно служит человеку общественному, то есть каждому в равной мере, у эстетов оно служит только личности, достойной этого служения. И у моралистов и у эстетов искусство невозможно без мощной фантазии и воображения.

Вслед за романтиками неоромантики часто сравнивают изобразительное искусство и литературу с музыкой, видя в последней совершенство. Джон Рескин, создатель моралистической, нормативной и дидактической эстетики, в своей основе противоречащей эстетизму, для которого музыкальность была крайне характерна; даже он как истый неоромантик заявляет: 'На картину можно смотреть, как на неподвижное музыкальное произведение; части ее - отдельные мелодии симфонии, маленькие кусочки краски и точки в рисунке - пассажи и такты мелодии: если можно пропустить малейшую черту - значит эта нота и черта зловредны'[5].

**Обзор литературы о писателе**

Среди последних работ об Уайльде эта сравнительно новая монография (она появилась в 1987 г.) выделяется отсутствием не то что умолчаний, но какой бы то ни было ретуши, когда речь заходит о событиях, приведших к печально знаменитому судебному процессу 1895 г., и о последующей парижской жизни писателя, которая все стремительнее увлекала его на самое дно. Финал все время как бы стоит перед глазами автора, который свой рассказ строит так, чтобы появилась центростремительность: каждый эпизод, начиная с семейных раздоров и постыдных тайн - о них, похоже, Уайльд догадывался уже ребенком, - исподволь приближает именно такую развязку. Книга безупречна, имея в виду фактологическую достоверность, но ведь известно, что факты, неоспоримо истинные сами по себе, могут создать одностороннюю картину, когда они с намерением отбираются и группируются.

Здесь они подчинены определенной концепции: автору нужно доказать, что главным свойством его героя была ненормативность, проявлявшаяся преимущественно в бытовом обиходе, хотя каким-то образом, очевидно, затронувшая и творчество. Такая трактовка не в новость для следящих за литературой об Уайльде. На том же самом предположении была построена, например, книга Хескета Пирсона (1963), которого в Англии считают корифеем жанра литературной биографии (Ланглад отчего-то на нее ни разу не ссылается, как не упоминает и работу Эллмана). Понятно, что эта интерпретация подчинена принципу "человеческого интереса", а чем более отчетливо проявлен этот принцип, тем последовательнее игнорируется проблематика творчества. Об этом в свое время очень точно сказал В. Вейдле: биография поэта "по-настоящему будет написана только тогда, когда биограф сумеет в нее вместить не одну лишь действительность его жизни, но и порожденный этой жизнью вымысел".

Приступающие к чтению жизнеописаний Уайльда с такими критериями, которые обоснованы Вейдле в статье "Об искусстве биографа" ("Современные записки". 1935. Кн. 45), чаще всего остаются разочарованными. Авторы добросовестно излагают события, реконструируют течение будней Уайльда день за днем, но как-то вовсе пропадает из вида самое главное: что это будни художника. Но ведь Вейдле прав, утверждая: "Истинной биографией творческого человека будет та, что и самую его жизнь покажет как творчество, а в творчестве увидит преображенной его жизнь". А как раз этого, как правило, и не происходит у взявшихся писать об Уайльде. Странного вида долговязый молодой человек с цветком в петлице, который просит лавочника убрать из витрины примулу - "Она так устала на солнце!", - виден в таких биографиях очень отчетливо. Ткач, изготовивший "золотую парчу", потребовавшуюся для единственного его романа, где "красной нитью вплетена тема Рока", не виден практически совсем.

Вот и у Ланглада то же самое, причем автора ничуть не смущают как многократно повторенный Уайльдом парадокс, что жизнь - только бледное подражание искусству, так и рассыпанные по его эссеистике и письмам уверения: "В искусстве, как в зеркале, отражается не жизнь, а тот, кто наблюдает ее". Описывается денди, позер, маргинал, приверженец греческой любви, но оставлен почти незамеченным автор "Гранатового домика" и "Портрета Дориана Грея".

Как и книга Пирсона, труд Ланглада многое скажет тем, для кого Уайльд - прежде всего жертва определенного рода запретов и табу, которые выдавались за этическую озабоченность, но чаще свидетельствовали лишь о неискоренимом лицемерии столпов викторианского общества. Те, кому Уайльд интересен как писатель, как проповедник эстетизма и бунтарь против непреложностей, признаваемых его позитивистски настроенной эпохой, должны подождать других книг.

Вряд ли их полностью устроит и биография Уайльда, написанная Р. Эллманом. В ней тоже ощутимо явное преобладание "человеческого интереса" над всем остальным. Правда, факты, относящиеся к творчеству Уайльда, здесь освещены, по сравнению с Лангладом, намного более полно. Убедительность собственно художественных разборов не самый сильный козырь ее автора (это странно, если учесть, что у Эллмана репутация одного из знатоков и авторитетных толкователей столь сложного писателя, как Джойс). Но все-таки такие разборы даются. И обрисована литературная эпоха, которой Уайльд не то чтобы принадлежит - он для этого слишком оригинален, - но с которой он связан отношениями зависимости, перераставшей в конфликт.

Из отношений Уайльда с эпохой биограф, в сущности, и вывел доминанту всего его творчества и социального поведения. Цитата из Йейтса точно передает суть этой интерпретации. Йейтс назвал определяющим свойством Уайльда присущее ему "наслаждение своей собственной стихийностью" (с. 67).

Непредсказуемость Уайльда и в частной его жизни, и в творческой заключала в себе, на взгляд Р. Эллмана, не просто эпатаж и браваду. Прежде всего она была вызовом той "тирании мнений", которая являлась укорененной чертой викторианского менталитета. Для этого менталитета существовал только набор исходных аксиом и вытекающих из них логических следствий. Что бы ни происходило в мире, викторианское сознание всюду видело лишь математическую задачу не из самых сложных. Если не хватало умственных сил произвести самостоятельные расчеты, решение всегда можно было отыскать в конце учебника. С детства узнав непрошибаемую силу подобной уверенности, Уайльд пытался противопоставить ей ценностные установки противоположного толка - внешнюю немотивированность поступков, стихийность и любовь к импровизации. Эллман убежден, что воплотившийся в Уайльде тип личности, как и направленность его писательской работы, невозможно понять, если важность этих установок будет хоть в самой малой степени недооценена.

"Цель жизни в том, чтобы противиться ее упрощению", - пишет он, словно воспроизводя непроизнесенный монолог своего героя (с. 127). Невозможны никакие утверждения, притязающие на бесспорность. Недопустим монологизм, в чем бы он ни проявлялся. Это часто не до конца понимают, и тогда трактовки написанного Уайльдом становятся прямолинейными. Например, спорят о том, ужас или сожаление вызывает судьба Дориана Грея, однако сама эта дискуссия некорректна: да, "фаустовский блеск Дориана затмевает его же скверну", но есть авторское предисловие к роману, а в нем содержится апология того эстетического кредо, которое "развратило" героя. Если читать Уайльда внимательно и считаясь с законами, которым подчинена его писательская мысль, выяснится, что у него парадоксальный ход всегда преднамерен: он подсказан вечной неприязнью к здравомыслию и морализаторству. Вот отчего произведения Уайльда, даже те, где высказаны его заветные убеждения, на поверку оказываются "плодом не доктрин, а споров между доктринами" (с. 126).

Тут бы, разумеется, стоило вспомнить не только о скучном прагматизме викторианцев, но и об интеллектуальных веяниях конца ХIХ в., с которыми Уайльд связан отношениями антагонизма или, наоборот, родства. Авторский подзагловок "Легкомысленная комедия для серьезных людей" представляет собой больше чем шутливое определение жанра самой известной уайльдовской пьесы - это выпад против драматургии идей, которая стараниями Ибсена и Шоу приобрела необычайный престиж. Рядом с нею "Как важно быть серьезным" - явление совсем другой природы, как, впрочем, и при сопоставлении с символистским театром Метерлинка, тяжело нагруженным иносказательностью.

Принимаясь сочинять для сцены, Уайльд остается верен своему принципу: искусство - "памятник мгновенью", не больше, но и не меньше, потому что памятнику назначено простоять очень долго. Идея, формулировка не его, они принадлежат Данте Габриэлю Россетти. Та же самая мысль не раз будет с небольшими поправками повторена, когда Россетти забудут, а основанное им "Братство прерафаэлитов" станет фактом художественной истории. В своей трактовке искусства из такой предпосылки исходил Джон Рескин, оксфордский наставник Уайльда, а затем рескиновский ученик и будущий антагонист Уолтер Пейтер. Правда, Рескин не забывал уточнить, что никакие "ароматические добавки", как бы изобретателен ни оказался художник по части их изготовления, не компенсируют "моральной ущербности", неизбежной, когда красота разлучена с добром. Очевидно, из-за подобных уточнений, казавшихся Уайльду плоскими, его Дориан Грей цитирует, хотя не называя источник, не Рескина, а Пейтера: важно мгновенье бытия, а не поиски его смысла, нужно ценить "опыт сам по себе, а не плоды его". Доктрина эстетизма возникнет на этих философских основаниях.

В книге Р. Эллмана она рассмотрена подробно, с привлечением важнейших текстов как Рескина, так и Пейтера, в особенности пейтеровских "Очерков по истории Ренессанса". С отсылками к поэзии Суинберна и к трудам Дж.А. Саймондса, который и обосновал взгляд на греков как на "эстетическую нацию", Уайльд затем повторит эту мысль почти дословно на страницах своего диалога "Критик как художник". Биографом привлечены и предтечи: Теофиль Готье, так уверенно доказывавший в предисловии к "Мадемуазель де Мопен", что искусство и польза несовместимы, а затем лучший аналитик эстетизма, указавший его коренные изъяны еще до того, как само это движение весомо о себе заявило; Кьеркегор, автор "Или - или", где говорится о том, что эстетическому человеку чужда рефлексия и он не в состоянии выразить хотя бы только свою собственную личность.

Нет ничего удивительного в том, что Р. Эллмана так занимает эта тема. Эстетизм и вправду был кредо Уайльда, который то и дело подчеркивал, насколько он привержен "эстетическому мироощущению". Это делалось то с лекционной трибуны, то с печатной страницы. Уайльд оставался эстетом даже в бытовом обиходе, в сугубо личных особенностях, которые способствовали формированию образа этого писателя. То словно бы мимоходом, то основательно и с аргументами, поражавшими неожиданностью (Лондонские туманы? Их не существовало, пока не появился Клод Моне), Уайльд высказывал, в сущности, одну и ту же мысль, которой, вопреки всей культивируемой им "стихийности", все-таки неизменно подчинял свое существование, а творчество - даже с особенной последовательностью. Вот эта мысль, как ее излагает Р. Эллман: "В искусстве заключена не только тайна жизни, но и ее будущность, открывающая и удовлетворяющая новые потребности, рожающая новые наслаждения, дающая начало новой цивилизации" (с. 244). Или, говоря словами самого Уайльда, "искусство <...> изобретает, оно сотворяет посредством воображения и грезы, а от реального отгораживается непроницаемым барьером прекрасного стиля, декоративности или идеальных устремлений".

Такие мысли непременно увенчивали и эссе Уайльда, и его критические отклики (их очень много и они у нас практически почти не известны). И публичные выступления, начиная с его американского турне 1882 г., когда он был всего лишь автором скромной книжки стихотворений, однако уже успел завоевать громкую, несколько скандальную славу экстравагантностью своих манер, суждений и поступков. На взгляд Р. Эллмана, только после появления Уайльда эстетизм обрел завершенность, необходимую , чтобы стать доктриной, которая в большой степени определила характер художественной жизни, даже всю духовную атмосферу "конца века". Р. Эллман пишет о "направлении <...> которое поднимало на щит художника и искусство в противовес "фактографии" и "бытописательству" <...> Притязаниям действия на верховенство противопоставлялась мысль о том, что художественное творчество <...> есть высшая форма действия. Уайльд свел воедино идеи, которые в Англии до той поры лишь смутно брезжили, но уже явили себя в стихах Малларме и Верлена, в романах Флобера и Д'Аннунцио" (с. 350). Последнее имя выглядит в приведенном перечне явно чужеродным, да и сам перечень мог бы оказаться полнее и точнее, но дело не в частных корректировках. И даже не в том, что автор игнорирует откровенно провоцирующий характер таких деклараций эстетизма, как знаменитая уайльдовская апология Бенвенуто Челлини: скульптор "распял живого человека, чтобы изучить игру мышц во время предсмертной агонии". Папа отпустил этот грех, и он был прав. "Что значит смерть заурядной личности, если эта смерть позволяет процвести бессмертному слову и создать, говоря словами Китса, вечный источник восторга?" В стремлениях "саму жизнь сделать произведением искусства", о чем им сказано многократно, Уайльду действительно случалось доходить до экстремизма, хотя часто тут была заметная доля игры - как выяснилось, небезопасной.

Самое существенное, однако, в том, чтобы опознать тут не просто особенности и капризы артистичного темперамента, а тенденцию, очень ясно обозначившуюся как раз при жизни Уайльда. Эстетизм, которому в книге Р. Эллмана уделено столько внимания, - лишь ее частное проявление.

Именной указатель занимает в русском издании двадцать с лишним страниц в две колонки, но, как ни странно, в нем ни разу не упомянуто имя, должно быть, самое важное для всех читающих Уайльда на фоне его времени, - Ницше. Определение, данное Йейтсом, - "стихийность" - это, собственно, просто синоним того духа дионисийства, который в творчестве и в судьбе Уайльда воплотился с наглядностью почти беспрецедентной и повлек за собой действительно трагические последствия. Сотни страниц написаны о той драме, которая началась с появлением в жизни Уайльда лорда Альфреда Дугласа, предавшего его через несколько лет, когда начался позорный процесс, - и Эллман тоже посвящает этим страницам биографии своего героя большой раздел, озаглавленный "Бесчестье". Но почти никогда не обращают внимание на факт, который трудно недооценить: почти одновременно, в то же роковое лето 1891 г. была написана (по-французски - викторианское сознание такого бы не выдержало) "Саломея", чувственная, экстатичная пьеса, которая говорит о страсти, побеждающей мертвенную добродетель, о неизбежном торжестве язычества над абстракциями христианства, о плоти, поборовшей немощный интеллект. Знаменитый парадокс Уайльда о гении, который им вложен в свою жизнь, тогда как для творчества хватило просто таланта, в данном случае, вероятно, должен быть уточнен, поскольку невозможным становится само это разграничение. Никогда прежде жизнь и творчество Уайльда не переплетались настолько тесно.

Считать ли "Саломею" и уход от семьи к Дугласу знаком гениальности или, напротив, свидетельством бесчестья, - об этом скорее всего будут спорить до тех пор, пока Уайльд не станет лишь явлением, изучаемым историками культуры. Важно, что оба события - то, которое переломило течение жизни Уайльда, и второе, непосредственно коснувшееся его творчества, - имели один и тот же исток. И в этом смысле ничего не меняется от того, хорошо или поверхностно были известны Уайльду "Так говорил Заратустра" и "Человеческое, слишком человеческое". Идеи Ницше, что называется, носились в воздухе. Уайльд, пожалуй, первый крупный писатель, который их перенял и осуществил настолько последовательно.

"De Profundis" и "Баллада Редингской тюрьмы", о которых у Р. Эллмана говорится очень подробно, обычно рассматриваются как формы покаяния, но это очень приблизительный взгляд. Тюрьма на самом деле открыла Уайльду одну из тех моральных истин, с которыми он прежде упорно не хотел считаться: теперь ему стало понятно, что "тайна жизни - в страдании". Однако, оглядываясь на собственную идущую к концу жизнь, он совсем не склонен считать ее итоги катастрофическими. По поводу его исповеди, первоначально представлявшей собой письмо к Дугласу с упреками и уверениями в неизменной любви - латинское заглавие и сам выраженный им мотив пребывания в преисподней появились лишь после того, как возникала мысль о публикации, - Р. Эллман точно замечает, что там "элегия переходит в панегирик" (с. 573). Стоило бы заметить, что даже стилистика этого панегирика, не говоря о выраженных им мыслях, вызывает в памяти самые патетичные страницы Ницше.

Там говорится об эфемерности критериев, по которым принято разграничивать истинное и ложное, об искусстве как форме философии и о философии, которая состоятельна лишь при условии, что она - разновидность искусства, о высшей реальности творческого начала, не требующего для себя этического оправдания, и о красоте как мере всех вещей. И все это пишется после таких потрясений, которые надломили бы даже исключительно сильную натуру. Уайльд ею не обладал, однако у него было стойкое чувство своего мессианского призвания, и вряд ли он, всегда остававшийся скептиком, когда дело касалось религии, вводил в свою тюремную исповедь образ Христа, руководясь лишь эстетическими соображениями.

В 1890-е гг. попытку освободиться от узко утилитарного подхода к литературе и искусству, выработать новые критерии оценки художественного произведения предпринял журнал 'Северный вестник”, издателем которого была Л.Я.Гуревич, а фактическим редактором, определявшим во многом литературную политику журнала, - литературный и театральный критик А.Л.Волынский. Он повел решительную “борьбу за идеализм” против материалистической эстетики революционных демократов и либеральных народников, не без оснований обвиняя их в прагматизме, игнорировании художественной формы, упрощенном подходе к задачам искусства и вопросам творчества. Подобная позиция "Северного вестника” притягивала к нему не оформившихся еще в самостоятельное литературное течение символистов, художественные эксперименты и эстетические декларации которых публика считала “чудачествами декадентов” и всерьез не принимала. “Северный вестник” был в 1890-е гг. единственным “толстым” журналом в России, печатавшим Д.С.Мережковского, Н.М.Минского, Ф.К.Сологуба, К.Д.Бальмонта. Журналу делала честь публикация в 1896 г. заметки, посвященной находившемуся в тюрьме Уайльду и осуждавшей “высоконравственное общество”, которое “затоптало и заплевало имя писателя в общественном мнении целого света”. Автором заметки был Волынский. Ему же принадлежит первая серьезная статья об Уайльде, появившаяся в русской печати, - “Северный вестник” опубликовал ее в 1895 г. Критик, сосредоточивший внимание на эссе “Упадок лжи”, очень точно определяет особенность уайльдовского дара: “Отрицая всякую действительность как силу мертвую, пассивную, Оскар Уайльд противопоставлял ей силу вымысла, силу фантазии, которую он при своей склонности к рискованным эксцентрическим терминам называет ложью”. Волынский разделял мнение Уайльда, что искусство главенствует над природой, и принял его остроумные доказательства. Но искусство, освобожденное от “грубо-догматического реализма”, от “обманчивых иллюзий житейского опыта”, теряет у Уайльда, по мнению критика, "свою внутреннюю связь с миром возвышенных идей, с миром метафизической истины”. А это для Волынского уже непростительно, и он яростно атакует писателя, обрекающего искусство на “бесплодную, бесцельную, ничего не значащую игру пустого воображения”.

Мысли Волынского подхвачены в статье “Оскар Уайльд и английские эстеты”, напечатанной в 1897 г. в “Книжках “Недели” за подписью “Н.В.” Комедии и роман писателя кажутся автору статьи пусть и изысканными по форме, но весьма незначительными по содержанию, Он не находит в них того “неясного, но искреннего стремления к возвышенному", которым, по его мнению, проникнута ранняя лирика Уайльда. “Портрет Дориана Грея” трактуется в статье исключительно как любование пороком - в подобном “близоруком” прочтении романа “Н.В.” был далеко не одинок.

Более проницательна в своей оценке романа З.А.Венгерова, снова вернувшаяся к Уайльду в статье “Оскар Уайльд и английский эстетизм” (1897 г.). “Несмотря на то, что Дориан Грей [...] порочен и возводит в идеал свое презрение к "предрассудкам нравственности”, идущим вразрез с красотой, - пишет исследовательница, - самый роман не может быть назван проповедью порочности. Напротив, сам герой погибает жертвой своего отношения к требованиям совести”.

В работу З.А.Венгеровой и на этот раз вкралась ошибка: она приписала Уайльду роман “Зеленая гвоздика”, вышедший в Англии анонимно в 1894 г. В действительности он был написан Робертом Хиченсом и являлся не чем иньм как пародией на английских эстетов. Оскар Уайльд и Альфред Дуглас выведены там под именами Эсме Амаринта и Реджинальда Дугласа. Т.В.Павлова сообщает в статье “Оскар Уайльд в русской литературе” (1991 г.), со ссылкой на архивные документы, что К.И.Чуковский, готовивший в 1912 г. собрание сочинений Уайльда, обратился к находившемуся в Париже М.А.Волошину с предложением “разыскать и перевести на русский язык произведение О.Уайльда “The Green Carnation”, которое Чуковский, по его словам, не мог достать в России. Чуковский не знал, что роман “Зеленая гвоздика” был напечатан в журнале “Русская мысль” еще в 1899 г. - причем под фамилией своего настоящего автора.

Вопросы искусства как особой сферы человеческой деятельности активно обсуждались на рубеже веков в России не только символистами, и в этом отношении любопытно соприкоснулись имена Льва Толстого и Уайльда. В 1898 г. Толстой публикует работу “Что такое искусство?”, в которой английский писатель упомянут отнюдь не в комплиментарном контексте: “Декаденты и эстеты в роде Оскара Уайльда избирают темою своих произведений отрицание нравственности и восхваление разврата”. Не похоже, что Толстой хорошо знал творчество писателя, поскольку он повторяет, в общем, расхожее мнение о нем, с которым наверняка не соглашались те, кто серьезно занимался Уайльдом. Хотя в целом к декадентским веяниям в России относились настороженно. Примечательна здесь другая особенность, верно подмеченная Д.М.Урновым и М.В.Ур-новым в их книге “Литература и движение времени” (1978 г.): в сущности оба писателя были обеспокоены тем, что, говоря словами Толстого, “потерялось и само понятие о том, что есть искусство”. Только для Толстого с его религиозно-нравственными ориентирами в искусстве произведения и эстетика Уайльда как раз и были проявлением “ложного отношения к искусству”. Для Уайльда, воевавшего против "бескрылого реализма", как именовал он натурализм, искусство - это “искусство лжи”, жизнь - лишь “сырой материал”, по его выражению, для художественных фантазий, для созидания красоты. Другое дело, как эти постулаты претворялись в его художественной практике, какой, допустим, нравственный урок таят в себе его роман и сказки, убеждающие, что доброта, благородство, самопожертвование не исключались писателем из категории прекрасного. Но главное, что и Толстой, и Уайльд при всех их расхождениях понимали, сколь опасно для искусства пренебрежение основополагающими законами творчества, без которых художественная деятельность превращается просто-напросто в иной род деятельности.

Примечательно и сближение в статье Толстого имен Уайльда и Ницше, которого русский писатель считал вдохновителем всех тех явлений в современном искусстве, чьим воплощением являлись ненавистные ему “декаденты и эстеты”. Еще раньше их сопоставил в своей статье Волынский, отметив - в отличие от Толстого, со знаком “плюс”, - что "его [Уайльда] оппозиция общественным нравам по смыслу своему имеет нечто общее с своеобразньм протестантством Фридриха Ницше". В России станет обычным упоминание в одном ряду английского эстета и немецкого философа, заимствовавшего шопенгауэровский тезис о том, что жизнь со всей ее жестокостью, ложью и ужасом заслуживает оправдания лишь как явление эстетическое. Философские и эстетические построения Ницше и Уайльда хорошо вписывались в круг проблем, волновавших русское общество на рубеже веков. Их не равняли как мыслителей, но сближали, упрощая нередко их позицию и взгляды, как духовных бунтарей, этических нигилистов, покушавшихся на самые основы морали. Нужно учитывать при этом, что исповедовавшийся обоими индивидуализм в принципе неорганичен для русского менталитета, что и определяло в значительной степени его негативную оценку. В то же время поборники “нового искусства”, точку зрения которых выразил Андрей Белый, воспринимали ницшеанский и уайльдовский индивидуализм и эстетизм как форму духовного протеста против филистерской морали, как единственное прибежище личности - прежде всего личности художника, творца, - если она желает сохранить свободу и неповторимость. Именно на пример Уайльда и Ницше ссылался Белый, развивая позже в статье “Проблема культуры” (1910 г.) мысль о том, что эстетизм неизбежно должен развиться в принцип этический, а в статье “Искусство и мистерия” (1906 г.) он отмечал, что “в зерне христианства новую, вселенскую жизненную красоту видел Оскар Уайльд”.

“Типичным апологетом личности в английской литературе” назвал Уайльда И.В.Шкловский, причислив к этой категории и американца Уолта Уитмена. Его статья “Из Англии" появилась в 1898 г. в журнале "Русское богатство”, куда Шкловский, публицист, литератор, критик, постоянно живший в Англии, посылал свои материалы. Они публиковались под псевдонимом “Дионео” и знакомили русскую публику с самыми разными сторонами английской действительности. Для нас статья примечательна еще тем, что в нее включены в переводе автора стихотворения в прозе Уайльда - это можно считать их первой публикацией на русском языке. Шкловский дал при этом такое пояснение: “Я стараюсь возможно ближе держаться подлинника, со всеми повторениями одних и тех же слов, чтобы сохранить характер оригинала”. Из этой же статьи русские читатели впервые узнали о “Балладе Редингской тюрьмы”, которую Шкловский представил в самых восторженных тонах. Ему было известно, кто является автором этого произведения, хотя имя Уайльда появилось только в седьмом издании “Баллады...”, вышедшем в Англии в 1899 г

Начало всему положил доклад К.Д.Бальмонта “Поэзия Оскара Уайльда”, прочитанный в ноябре 1903 г. на очередном “вторнике” Московского литературно-художественного кружка, где, как вспоминал В.Ф.Ходасевич, “постоянно происходили бои молодой литературы со старой”. Интерес русского поэта к Уайльду закономерен. Поэтическое творчество Бальмонта подтверждает правоту И.Ф.Анненского, считавшего одной из главных заслуг поэтов-символистов то, что они “заставили русских читателей думать о языке как об искусстве”, характеристика, данная Бальмонтом Уайльду - “благовестник Красоты” - в полной мере относится к нему самому.

Бальмонта увлекали и творчество и, безусловно, личность Уайльда. Находясь летом 1902 г. в Англии, он посетил городок Рединг, где провел большую часть своего заключения Уайльд и где был казнен герой его баллады. Свой перевод “Баллады Редингской тюрьмы” Бальмонт прочитал на том же заседании литературно-художественного кружка, и он с восторгом был встречен слушателями. Доклад же вызвал яростную полемику, причем особенно недоброжелательно - и по отношению к Уайльду, и по отношению к Бальмонту - повел себя актер и драматург А.И.Сумбатов-Южин. В защиту Уайльда и его “апологета” выступили Андрей Белый, М.А.Волошин, С.А.Соколов, поэт, печатавшийся под псевдонимом “С.Кречетов”. В 1903 г. он основал издательство “Гриф”, которое немало сделает для пропаганды “нового искусства”, в том числе выпустит несколько книг Уайльда. В письме А.А.Блоку Соколов делился впечатлениями от нашумевшего в Москве выступления Бальмонта: “В отношениях с тем берегом штурм сменяется беспорядочной перестрелкой. Мы дали им одно сражение в Литературном кружке после того как Бальмонт прочел реферат об Уайльде и его тюремную балладу. Было поломано много копий. Враги были побиты, но, как всегда, побежденные газетчики на другой день, никем не опровергаемые, трубили победу на столбцах бумаги, ибо она терпит многое”. “На столбцах бумаги” действительно появилось немало язвительных строк в адрес “г-на Бальмонта”. Особенно изощрялась московская газета “Новости дня”, напечатавшая подряд два фельетона, один из которых имел подзаголовок “Из дневника Мимочки”. Чтобы оценить сарказм автора, нужно знать, что Мимочка была героиней популярнейшей в 1880-1890-е гг. трилогии писательницы Л.И.Веселитской (Микулич), успешно выступавшей в жанре “дамского романа”.

Раздражение вызывало уже то, что название собравшего многочисленную аудиторию доклада никак не соответствовало его содержанию. Точнее, речь в нем шла не о поэтическом творчестве Уайльда, но о “поэзии его личности, о поэзии его судьбы”. Бальмонт осмелился увидеть поэзию в личности “заведомого и явного противоестественника”, как охарактеризовал Уайльда один из его русских недоброжелателей. Более того, Бальмонт заявил во всеуслышание, что “Оскар Уайльд - самый выдающийся английский писатель конца прошлого века, он создал целый ряд блестящих произведений, полных новизны, а в смысле интересности и оригинальности личности он не может быть поставлен в уровень ни с кем, кроме Ницше”.

Вторично консервативная критика ополчилась на Бальмонта после того, как его доклад был опубликован в первом номере журнала “Весы”, начавшего выходить с января 1904 г. Появление “Весов”, издательства “Гриф” и образовавшегося еще раньше издательства “Скорпион” означало, что русский символизм, несмотря на изрядное количество противников, утверждается в своих правах - и утверждает как одного из своих фаворитов Оскара Уайльда. К этому времени в печати уже выступили младшие символисты -А.А.Блок, А.Белый, Ю.К, Балтрушайтис, Эллис (Л.Л.Кобылинский), и все они так или иначе прикоснулись к Уайльду: переводили его, рецензировали русские переводы, ссылались на Уайльда в своих теоретических работах. А.Блок засвидетельствовал в печати, что стихотворение “Митинг (1905 г.) написано им под влиянием “Баллады Редингской тюрьмы”. А.Белый публикует в 1906-1910 гг. ряд статей, посвященных обоснованию символизма как определенного миропонимания и основополагающей эстетической доктрины. Доказывая в статье “Детская свистулька” (1907 г.) тождественность понятий “символизм” и “искусство”, он утверждал, что Ницше, Ибсен, Бодлер, Уайльд, Мережковский, Брюсов, считающиеся родоначальниками символизма, на самом деле “ничем не отличаются от крупных художников всех времен. Они только осознали символизм всякого творчества и с достаточной решимостью сказали об этом вслух”.

Публика, уже наслышанная об Уайльде по бушевавшим вокруг него спорам, смогла, наконец, почитать его самого, и заслуга в этом принадлежит прежде всего журналу и издательствам символистов. Тиражи его книг в России были по тем временам немалыми, что, однако, не компенсировало весьма низкое порой качество переводов, дававших очень приблизительное представление об оригинале, а иногда просто искажавших его смысл. Этим грешили, в частности, опубликованные “Грифом” переводы “Портрета Дориана Грея” и “Замыслов”, выполненные А.Р.Минцловой, которая, если верить М.А.Волошину, буквально “жила переводами Уайльда”. Подверглись критике и переводы Бальмонта: кроме "Баллады Редингской тюрьмы” он перевел со своей женой Е.А.Андреевой драму “Саломея”. Язвительный Чуковский так отозвался о переводческой деятельности поэта: “Бальмонт, как переводчик, - это оскорбление для всех, кого он переводит [...] Ведь у Бальмонта и Кальдерон, и Шелли, и По, и Блэк - все на одно лицо. Все они Бальмонты”. Критик, конечно, бывал запальчив в своих суждениях, тем более что в подготовленное им собрание сочинений Уайльда он включил “Саломею” именно в переводе Бальмонта и Андреевой.

.Совершенно особое место занимал Уайльд в литературоведческих штудиях К.И.Чуковского. Он был его спутником на протяжении более чем пятидесяти лет, хотя отношения между ними складывались непросто. В 1903-1904 гг. начинающий критик жил в Англии, куда направила его редакция газеты “Одесские новости”. Среди присланных им корреспонденций было и сообщение о постановке в лондонском театре “Корт” комедии Уайльда “Как важно быть серьезным”. В те годы, вероятно, и зародился у Чуковского интерес к английскому писателю, поклонником которого, подобным Бальмонту или Ли-киардопуло, он не станет, но будет всю жизнь “открывать” его для себя и для русских читателей. 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. Именно в литературных портретах выявилось сближающее Чуковского с Уайльдом стремление писать “нескучно”, остроумно, умение давать афористичные характеристики и выявлять истину через парадоксы.

По возвращении в Россию Чуковский выступал с лекциями об Уайльде в Москве, Киеве, Витебске, других городах. В 1911 г. он печатает в “Ниве” этюд “Оскар Уайльд” -первый набросок портрета писателя, легший в основу всех других его работ об Уайльде. Этот очерк, каждый раз преображаясь, войдет в оба издания собраний сочинений Уайльда под редакцией Чуковского, превратится в статью, опубликованную в 1914 г. в его книге “Лица и маски", выйдет отдельным изданием в 1922 г., появится в сборнике 1960-го г. - “Люди и книги”, наконец последний вариант статьи будет включен в третий том собрания сочинений уже самого Чуковского, вышедший в 1966 г.

Чуковский внимательно следил за всем, что публиковалось в Англии об Уайльде. В его дневнике есть запись, относящаяся к 1957 г.: “Взялся за Уайльда. Мне выдали в “Иностр. б-ке" - 4 книги о нем. И я залпом читаю все четыре”.

Первый этюд об Уайльде - живой, красочный, местами непочтительный, почти фельетонный, местами весьма проникновенный - и безусловно увлекательный - выдает Чуковского - газетчика и лектора. Он явно желает, чтобы русская публика трезво оценила своего кумира. В его талантливости Чуковский не сомневается, однако ключевое слово в характеристике писателя - “салонный”, иньми словами, поверхностный, неискренний, склонный к позерству. В своих суждениях Уайльд скорее забавен, чем глубок и серьезен, в своем творчестве - скорее эпигон, чем первооткрыватель - таково впечатление Чуковского при первом приближении к Уайльду. Он старательно выписывает примеры из произведений писателя, убеждающие его, что красота, которой тот поклонялся, на самом деле красота искусственная, граничащая нередко с красивостью. Вместе с тем Чуковский зорко разглядел в Уайльде-эстете, а для многих и цинике, душу религиозную, почти фанатичную в своем непобедимом желании служить культу - сначала Красоты, потом Страдания. Может быть, русский литератор угадал в этом писателе - при всем несходстве их эстетических идеалов - нечто родственное: ведь он сам в течение нескольких десятилетий так же верно служил литературе, был так же беспощаден к оппонентам, так же бескомпромиссен в отстаивании своих художественных принципов.

В феврале 1916 г. Чуковский снова побывал в Англии и встретился в Лондоне с Р.Россом, одобрительно отозвавшемся о его статье и сделавшем автору поистине королевский подарок - страничку “Баллады Редингской тюрьмы”, написанную рукой Уайльда. Опубликованная в 1922 г. отдельной книгой расширенная статья Чуковского была посвящена памяти Росса, скончавшегося в 1918 г. В этом варианте более всего интересно предисловие, в котором исследователь дает свое объяснение необыкновенной популярности Уайльда в России. Он связывает ее с тем, что “русские не знали ни Китса, ни Суинберна, ни прерафаэлитов, ни Рескина, ни У.Пейтера, ни Саймонса, ни других вдохновителей того ренессанса, блестящим эпигоном которого явился Оскар Уайльд”. С Чуковским нельзя согласиться, но важно, что впоследствии он уточнил свою мысль, признав, что Уайльд остается “вполне самостоятельным даже в самых явных своих подражаниях”.

Чуковский не скрывал, что разобраться в Уайльде помог ему А.М.Горький, к мнению которого он всегда прислушивался. Издательство “Всемирная литература”, созданное в 1918 г. по инициативе Горького, предполагало выпустить новое собрание сочинений Уайльда со вступительной статьей Чуковского. Свой отзыв о статье Горький дал в письме Чуковскому (датируемом публикаторами условно 1918-1920 гг.), где он пишет:

“Вы несомненно правы, когда говорите, что парадоксы Уайльда - “общие места навыворот”, но не допускаете ли Вы за этим стремлением вывернуть наизнанку все “общие места” более или менее осознанного желания насолить мистрисс Грэнди, пошатнуть английский пуританизм?” Письмо Горького заставило Чуковского пристальнее всмотреться в эпоху Уайльда, пересмотреть - правда, не сразу - свое представление о нем как о “салонном ницшеанце”, остроты которого - “одно лишь праздное кокетство ума”, дать выразительный портрет его далеко не безобидного противника - “мрачной диктатуры Форсайтов”.

Это была основная поправка, которую внес Чуковский, перерабатывая свою статью в конце 1950-гг, для сборника “Люди и книги”. Прочитав опубликованные в 19б2 г. в Англии письма Уайльда, Чуковский удостоверился в том, “как он доблестно боролся за свободу искусства, за право художника не подчиняться диктатуре ханжей”. В последних редакциях статьи оценки Чуковского - к тому времени уже патриарха отечественного литературоведения - более продуманные и взвешенные, тон - более сдержанный. Несколько ироническое некогда отношение к Уайльду сменяется признанием его бесспорных заслуг перед английской словесностью.

Что касается Горького, то следует сказать, что Уайльд был для него фигурой “знаковой”, о чем свидетельствуют замечания, рассыпанные по его статьям и письмам разных лет, Впервые Уайльд упомянут в статье 1909 года “Разрушение личности”, где литература XIX века была поначалу представлена как “яркая и детальная картина процесса разрушения личности”. Горький понимал под этим усиление индивидуалистических настроений, “печальное сужение мысли, темы, бедность чувства и образа”, все сильнее, на его взгляд, проявляющиеся в европейской литературе после великих Гете, Байрона, Шиллера, Шелли, Бальзака и ставшие особенно заметными к концу века: “Душа человека перестает быть эоловой арфой, отражающей все звуки жизни - весь смех, все слезы и голоса ее. Человек становится все менее чуток к впечатлениям бытия, и в смехе его, слышном все реже, звучат ноты болезненной усталости, он тускнеет, и его - когда-то святая - дерзость принимает характер отчаянного озорства, как у Оскара Уайльда”. Приведенный отрывок не вошел в окончательный текст статьи, вместо него дан обобщенный образ “современного индивидуалиста”, в котором все равно легко угадывается “горьковский” Уайльд: “Впечатлительность его болезненно повышена, но поле зрения узко и способность к синтезу ничтожна, вероятно этим и объясняется характерная парадоксальность его мысли, склонность к софизмам. “Не время создает человека, но человек время” - говорит он, сам себе не веря. "Важны не красивые действия, но красивые слова” - утверждает он далее, подчеркивая этим ощущение своего бессилия”. О том, что Горький был знаком с эстетическими трактатами Уайльда, свидетельствуют обыгрываемые в его тексте цитаты и его письмо 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”. Понятно, что Горький не мог серьезно воспринимать эстетическую теорию Уайльда, отрицавшую какие-либо общественные функции искусства, видел в ней в лучшем случае попытку эпатажа. Статья “Разрушение личности” поднимала те же вопросы, которые волновали и Уайльда и которые можно свести к триаде “личность - общество - искусство”, и эта статья демонстрирует, как по-разному понимали писатели отношения внутри этой триады. Правда, имелись и точки соприкосновения: оба решительно отвергали натурализм в искусстве, а горьковская ненависть к мещанству во всех его проявлениях, думается, помогла ему со временем более объективно оценить 'отчаянное озорство” Уайльда, что засвидетельствовано в письме Чуковскому. Стремление “пошатнуть английский пуританизм”, воспринимавшийся Горьким как то же мещанство, только в национальном обличии, оправдывало в его глазах всю поведенческую и творческую эксцентрику Уайльда, а главное - помогало Горькому определить место писателя в общественной жизни своего времени, что было для него принципиально важно.

**Жизнь и творчество**

Оскар Уайльд прожил недолгую жизнь (1854 - 1900): она была укорочена, омрачена и унижена - общественным лицемерием, буквой закона и декадентской надменностью поведения самого поэта.

Оскар Фингал (по некоторым источникам - Фрингал) О'Флаэрти Уиллс Уайльд родился 6 октября 1854 года в семье сэра Уильяма Уайльда, дублинского врача-офтальмолога с мировой известностью, автора десятков книг по медицине, истории и географии. "Самый грязный человек во всей Ирландии"- такая о нем поговорка. Тем не менее, в Англии его назначили придворным хирургом, а впоследствии сделали лордом. В Стокгольме ему дали орден Полярной звезды. В Германии ученые-медики и поныне чтут его гений. Мать Оскара - леди Джейн Франчески Уайльд - светская дама, во вкусах и манерах которой был оттенок неумеренной театральности. Ей нравились символические жесты. Свои стихи она подписывала Speranza - Надежда , подчеркивая этим свою любовь к Ирландии, сочувствие ее освободительному движению, а также свою особую миссию. Сочувствие ее было искренним, однако не лишенным внешнего, показного жеста. В ее литературном салоне и провел свою раннюю юность будущий писатель. От столь эксцентричных родителей Оскар унаследовал редкую трудоспособность и любознательность, мечтательный и несколько экзальтированный ум, подчеркнутый интерес к таинственному и фантастическому, склонность придумывать и рассказывать необыкновенные истории.

В таком неискреннем воздухе, среди фальшивых улыбок, супружеских измен, театральных поз и слов рос Оскар Уайльд. Естественно, родители позаботились о том, чтобы их сын из привилегированного ирландского сословия получил достойное образование. После окончания школы в Порторе (1864-1869) , где он обнаружил ярко выраженные способности к древним языкам, Оскар проводит восемь лет (с 1871 по 1878 год) в привилегированной университетской среде - в колледже Троицы (Дублин). Он поглощен искусством, зачитывается поэтами- романтиками, восхищается прерафаэлитами, а также слушает лекции Джона Рескина (1819 - 1900), который уже успел прославиться томами "Современных живописцев" и "Камней Венеции", побуждавших по-новому взглянуть на многовековое культурное наследие Европы. Суждения Рескина о прекрасном были восприняты молодым Уайльдом как философия индивидуализма.

Здесь же он знакомится с теоретическими высказываниями американского художника- импрессиониста Уистлера и с автором "Этюдов по истории Ренессанса" - Уолтером Пейстером, призывом которого было : "Личность - вот в чем наше спасение".

Оскара Уайльда сопровождает неизменный успех, его дарование признано (он оканчивает Оксфордский университет с отличием). Профессор Мэгаффи, ректор колледжа Троицы и президент королевской ирландской академии, в предисловии к своему труду о Греции выразит ему признательность за помощь. Вместе с профессором Мэгаффи в 1877 году Оскар Уайльд совершит поездку в Италию и Грецию, которая, разумеется, чуть позже отлилась в прозу и стихи. (В частности, короткое эссе "Могила Китса")

Нетрудно догадаться, что, находясь под покровительством всех вышеперечисленных властителей дум тогдашней молодежи, юный Уайльд не мог не последовать их учениям. Культ прекрасного, утвердившийся в Оксфорде под очевидным влиянием Джона Рескина и породивший, в частности, культ эффектного, нарочито "непрактичного" костюма и ритуальную изысканность речевых интонаций, скоро вызвал в жизни новое направление, точнее, даже, умонастроение. Это умонастроение, этот стиль существования назывался эстетизм. И его пророком стал не кто иной, как Оскар Уайльд.

В годы пребывания в Оксфорде Оскар Уайльд примкнул к эстетскому направлению в искусстве. Называя Англию "гнездом торгашей", отвергая с эстетских позиций пошлую буржуазную действительность, он желал противопоставить ей особые нормы поведения, отличающие немногих "избранных", он всюду появлялся в экстравагантных костюмах, с неизменной эмблемой английских эстетов -цветком подсолнуха (по другим источникам подсолнухом и лилией) в петлице (спустя несколько лет его сменит зеленая гвоздика). В эти же годы появились и первые поэтические опыты Уайльда.

Периоды творчества

В творчестве Уайльда отчетливо различаются два периода. Большинство произведений самых разнообразных жанров было написано в первый период (1881 - 1895) : стихотворения, эстетические трактаты, сказки, его единственный роман "Портрет Дориана Грея", драма "Саломея" и комедии. Ко второму периоду (1895 - 1898) принадлежат лишь произведения, в которых в полной мере отразился духовный кризис пережитый писателем в последние годы его жизни ("De Profundis", "Баллада Редингской тюрьмы").

Поэтическое наследие Уайльда не слишком обширно. Оно представлено двумя книгами стихотворений : "Стихи" (1888г) и "Стихотворения, не вошедшие в сборники, 1887 - 1893", а также несколько лирико-эпических поэм, наибольшую известность из которых приобрела написанная вскоре после освобождения из тюрьмы "Баллада Редингской тюрьмы" (1898) . В поэзии Оскар Уайльд упорно, по много раз переделывая написанное, добивался отточенности каждого стихотворения, отдавая предпочтение наиболее емким, трудным и давно забытым стихотворным и ренессансным поэтическим жанром - канцонам , вилланелям и др., что явилось несомненно признаком влияния прерафаэлитов. Основным содержанием своих стихов Уайльд сделал любовь, мир интимных страстей и переживаний. Также одним из жанров, в которых Уайльд-поэт достиг наибольшей выразительности, стали "моментальные" зарисовки сельского, а чаще городского пейзажа - так называемые "impressions" (например, стихотворение "Симфония в желтом", носящее ярко выраженный импрессионистический характер и построенное на игре цветовых и звуковых сочетаний; "Les Silhouettes" и др.

Большинство стихотворений первого сборника Уайльда перегружено эстетскими сравнениями и образами. Читая критическую литературу о творчестве Оскара Уайльда, везде натыкаешься на одни и те же фразы : "...стихотворения лишены подлинного поэтического чувства,... поэт подменяет образы живой природы стилизованными картинами "сапфирового моря и горящего, как раскаленный опал, неба", ...однообразное мелькание золота, мрамора, слоновой кости и прочих драгоценностей очень быстро причиняло скуку, хотя всего этого хватило бы ювелирам всего мира и проч."

Действительно, для Уайльда "творение природы становится прекраснее, если оно напоминает нам о произведении искусства, но произведение искусства не выигрывает в своей красоте от того, что оно напоминает нам о творении природы". Тем не менее, автор позволит себе усомниться в столь критической оценке. Неужели тот факт, что уайльдовские "ониксы подобны зрачкам мертвой женщины", а не наоборот, не может являться доказательством более чем богатой, оригинальной и типичной для декаданса фантазии? Ни у одного из критиков нет прямого указания на то, что Оскар Уайльд явился первым и чуть ли не единственным из декадентов, столь умело использующим этот вид метафор.

Уже в первом сборнике ранних стихов Уайльда появились свойственные декадансу настроения крайнего пессимизма. Ярким тому примером является стихотворение "Eх tenebris" ("Из мрака"), проникнутое чувством отчаяния и одиночества. В стихотворении "Vita nuova" ("Новая жизнь") Уайльд говорит о жизни, "полной горечи". В стихотворении "Видение" он признается, что из античных трагиков ему ближе всех Еврипид - человек, который "устал от никогда не прекращающегося стона человеческого". Ту же интонацию боли, подавленной горечи и самоотречения нельзя не услышать и в сонете "Раскаяние", посвященном объекту долголетней и ставшей роковой для писателя привязанности Оскара Уайльда к Альфреду Дугласу .

Венцом этой тенденции стала опубликованная в 1898 году за подписью "С. З. З." (номер арестанта Уайльда в правительственном заведении Ее Величества Королевы) поэма "Баллада Редингской тюрьмы", обозначавшая, наряду с "De Profundis", решительный поворот в его сознании и творчестве. В своей "тюремной исповеди" он напишет : "Страдание и все, чему оно может научить, - вот мой новый мир. Я жил раньше только для наслаждений. Я избегал скорби и страданий, каковы бы они ни были. И то и другое было мне ненавистно... Теперь я вижу, что Страдание - наивысшее из чувств, доступных человеку, - является одновременно предметом и признаком поистине великого искусства". По словам Альбера Камю, именно эта поэма "завершила головокружительный путь Уайльда от искусства салонов, где каждый слышит в других лишь самого себя, к искусству тюрем, где голоса всех арестантов сливаются в общем предсмертном крике, чтобы его услышал человек, убиваемый себе подобными".

Но вернемся к тому времени, когда молодой ирландец завоевывал мир. В конце 1881 года Уайльд поехал в Нью-Йорк, куда его пригласили прочитать несколько лекций об английской литературе. В Америке он встретился с Лонгфелло и Уитменом. Последний отрицательно отнесся к тем принципам эстетизма, которые проповедовал Уайльд. В мемуарной литературе сохранились следующие слова Уитмена : "Мне всегда казалось, что тот, кто гонится только за красотой - на плохом пути. Для меня красота -не абстракция, но результат."

Оскар Уайльд не увидел трагических контрастов капиталистической Америки, но ясно почувствовал господство в ней торгашеского духа и враждебность американской буржуазии искусству. Свою лекцию Уайльд обычно заканчивал следующим утверждением :"Торгашеский дух, буржуазная стандартизация жизни, оголтелый практицизм, воинствующее лицемерие " Империи на глиняных ногах", вульгарные вкусы, пошлые чувства вызывают в рафинированном эстете "минуты отчаяния и надрыва" и желание бежать в "обитель красоты" и думать, что смысл жизни в искусстве".

В лекции "Возрождение английского искусства" (1882) Уайльд впервые сформулировал основные положения эстетической программы английского декаданса, позже получившие развитие в его трактатах "Кисть, перо и отрава" (1889), "Истина масок", "Упадок искусства лжи" (1889), "Критик как художник" (1890), объединенных в 1891 году в книгу "Замыслы" ("Intentions"). Признавая преемственную связь английского декаданса с расхождение с Рескином : "... мы отошли от учения Рескина - отошли определенно и решительно... мы больше не с ним, потому что в основе его эстетических суждений всегда лежит мораль... В наших глазах законы искусства не совпадают с законами морали." Субъективно-идеалистическая основа эстетических взглядов Уайльда наиболее остро проявилась в трактате "Упадок искусства лжи". Написанный в типичной для Уайльда манере раскрывать свою мысль через расцвеченный парадоксами диалог, этот трактат имел ярко полемический характер и стал одним из манифестов западноевропейского декаданса. Отрицая действительность, существующую объективно, вне сознания человека, Уайльд пытается доказать, что не искусство отражает природу, а наоборот, - природа является отражением искусства. "Природа вовсе не великая мать, родившая нас, - говорит он, - она сама наше создание. Лишь в нашем мозгу она начинает жить. Вещи существуют потому, что мы их видим." Лондонские туманы, по утверждению Уайльда, существуют лишь потому, что "поэты и живописцы показали людям таинственную прелесть подобных эффектов." Несмотря на то, что Шопенгауэр дал анализ пессимизма, выдуман пессимизм был Гамлетом; русский нигилист не что иное, как выдумка Тургенева; Робеспьер прямиком сошел со страниц Руссо и т.д.

Провозглашая право художника на полнейший творческий произвол, Оскар Уайльд говорит, что искусство "нельзя судить внешним мерилом сходства с действительностью. Оно скорее покрывало, чем зеркало." Доводя свою мысль до крайне парадоксального заострения, Уайльд заявляет, что подлинное искусство основано на лжи и что упадок искусства в ХIХ веке (под упадком искусства подразумевается реализм) объясняется тем, что "искусство лжи" оказалось забытым : "Все плохое искусство существует благодаря тому, что мы возвращаемся к жизни и к природе и возводим их в идеал".

Задачи литературной критики Уайльд трактует в том же субъективно-идеалистическом духе, что и задачи искусства. В статьях "Критик как художник" и "Кисть, перо и отрава" он наделяет критика правом на полный субъективный произвол, утверждая, что основной задачей эстетического критика состоит именно передача своих собственных впечатлений.

Также Уайльд отрицал социальные функции искусства, заявляя, что задача каждого художника "заключается просто в том, чтобы очаровывать, восхищать, доставлять удовольствие... Мы вовсе не хотим, - писал он, - чтобы нас терзали и доводили до тошноты повествованиями о делах низших классов". Тем не менее, в тюрьме он напишет Альфреду Дугласу :"Единственной моей ошибкой было то, что я всецело обратился к деревьям той стороны сада, которая оказалась залитой золотом солнца, и отвернулся от другой стороны стараясь избежать ее теней и сумрака. Падение, позор, нищета, горе, отчаяние, страдание и даже слезы, раскаяние, которое усеивает путь человека терниями... - все это отпугивало меня. И за то, что я не желал знаться ни с одним из этих чувств, меня заставили испробовать все по очереди, заставили питаться ими."

В эссе "Душа человека при социализме" (1891 год) - единственном образце политической эссеистики Уайльда - перед нами предстает характерно уайльдовское видение важнейших общественных конфликтов и идейных течений, определивших противоречивый облик современной художнику Британии. Также, на страницах именно этого эссе отчетливо проявляются глубокие переживания английского писателя, порожденные исторической трагедией России, имперскому деспотизму которой он вынес следующий приговор :"Каждый, кто живет припеваючи в условиях нынешней системы российского правления, должен либо считать, что души у человека вообще нет, либо если она есть, то не стоит того, чтобы совершенствовать ее".

Но в центре его внимания, разумеется, оставалась прежде всего Англия. Утопическое по тональности, эссе Уайльда интересно как свидетельство социальной зоркости художника-гуманиста. Бедные и богатые в условиях частной собственности, по мысли Уайльда, равно лишены возможности к подлинному самораскрытию. "Истинное совершенство человека определяется не тем, что у него есть, но тем, что он сам собой представляет. Частная собственность, разрушив истинный Индивидуализм, создала взамен Индивидуализм мнимый" т. е. основанный на своекорыстной борьбе за место под солнцем. Также заслуживают внимания и соображения Уайльда о взаимоотношениях Художника и Власти в структурах классовых обществ. Буржуазно-демократическая Британия, по мнению Уайльда, не слишком выгодно отличается от деспотий других европейских держав. Тирания Толпы немногим лучше своеволия монархов; что же касается англичан, то они с редким постоянством обрекали на изгнание самых талантливых своих художников. В пору утвердившегося социализма государственному вмешательству в деятельность художников должен быть положен конец - в этом Уайльд нисколько не сомневался. Тем не менее, история социализма в России, а затем и его самоликвидация на шестой части земного шара доказала обратное.

Поза и эстетские крайности Уайльда, несомненно, бросаются в глаза, но очевиден и непримиримый протест, основанный на жесткой позиции художника, учитывающего историю искусства, условия его развития и реальное состояние. Позиция Оскара Уайльда очевидна : он против приземленности, "подражания правде", мещанских прописей и пустой риторики. Словом, против всего того, что, претендуя на место в искусстве, искусством не является. Эта особенность позиции и воззрений Уайльда нашла выражение в его сказках и романе.

Сказки являются наиболее популярным из всего, написанного Оскаром Уайльдом, и лучшие из них, так же как и его рассказы, несомненно выходят за пределы литературы декаданса, что, в свою очередь, служит свидетельством того, как тесно было писателю в границах декадентской эстетики.

К сказкам, объединенным в сборник "Счастливый принц и другие сказки" (1888 год) относятся такие сказки, как : "Счастливый принц", "Соловей и роза", "Эгоистичный великан", "Преданный друг" и "Замечательная ракета". Сказки " Юный король " , " День рождения инфанты " , " Рыбак и его душа " и " Мальчик-звезда " объединены под общим названием " Гранатовый домик " (1891). Сказки Уайльда - не наивные россказни, а серьезные , местами недетские произведения. Оскар Уайльд обличает алчность и корыстность буржуазных нравов, противопоставляя им искренние чувства и привязанности простых людей, не загрязненные холодным расчетом и составляющие подлинную красоту человеческих отношений. В сказках " Юный король " и "Счастливый принц" писатель говорит о несправедливом устройстве общества, в котором те , кто трудятся, терпят лишения и нужду, в то время как другие живут припеваючи за счет их труда. В "Великане-эгоисте" и "Преданном друге" он показывает, как эгоизм и алчность этого мира убивают вокруг себя все живое; в "Замечательной ракете" блестяще высмеивает пустоту и чванливость кичащейся своей родовитостью знати, а в сказке "День рождения инфанты" - та же тема приобретает уже трагическое звучание.

В одной из лучших, самых трогательных и печальных сказок, в любимой сказке автора этого реферата - в "Преданном друге" - писатель поднимается до подлинно сатирического обнажения алчной и лицемерной морали собственника. Историю маленького труженика Ганса, ограбленного и погубленного богатым и жестоким Мельником, лицемерно именующим себя его преданным другом, Уайльд возводит до высоты символического обобщения. Действительно, невозможно без слез читать грустную историю Маленького Ганса, беззаботно жившего в скромной избушке, копавшегося день-деньской среди роз, крокусов и фиалок и улыбавшегося солнцу. С точки зрения автора, эта красивая, но грустная сказка идеальна для помощи в складывании определенной системы ценностей ребенка. Ее мораль слишком очевидна. В детском сознании моментально фиксируется трудолюбие, отзывчивость и доброе сердце Маленького Ганса, лживый и ленивый Мельник, который погубил несчастную Крошку. Оскар Уайльд настолько явно вырисовывает положительного и отрицательного героя, что ребенку лишь остается запомнить поступки того и другого и сделать вывод, что не представляется трудным, в отличие от таких сказок, относительно сложных для детского понимания, как "Соловей и роза", "День рождения инфанты" и др.

Главное же, что придает сказкам Уайльда их неповторимое "уайльдовское" своеобразие, это роль, которую играет в них парадоксальная форма выражения мысли, являющаяся отличительной особенностью стиля писателя. Сказки Уайльда (как и вся его проза) насыщены и перенасыщены парадоксами. В критической литературе прочно установилась традиция считать его парадоксы простой игрой словами. Тем не менее, по мнению автора, в основе многих из них лежит скептическое отношение писателя к целому ряду общепринятых этических и эстетических норм буржуазного общества. Задача парадоксов Уайльда, направленных против ханжеской лицемерной морали, состояла в том, чтобы, называя вещи своими именами, тем самым обнаружить это лицемерие. Ярким тому примером может послужить сказка "Замечательная ракета". И безграничное высокомерие, и надменность и презрение к окружающим "замечательной ракеты", и ее самовлюбленность живо контрастируют с тем полнейшим отсутствием в ней какой-либо действительной ценности, которое Уайльд постоянно подчеркивает в своих описаниях аристократии. Настоящий комизм этой сказки возникает как раз из этого несоответствия между сущностью и видимостью явления, достигающего своего апогея в заключительном эпизоде (мечтавшая произвести "огромную сенсацию", ракета "прошипела и потухла").

Также в своеобразном стиле сказок Уайльда занимает важное место прием контрастного противопоставления. Иногда этот прием преследует чисто живописную задачу (описание внешности инфанты и карлика), но в большинстве случаев Уайльд пользуется им для выявления основного сюжетного замысла сказки (чередование картин роскоши и нищеты в сказке "Юный король", в чередовании рассказов ласточки о заморских чудесах с рассказами счастливого принца о жизни бедняков большого города).

Своеобразие стилистики сказок Уайльда проявляется в их лексике и стилистике. Великолепный знаток языка (как и подобало приличному эстету), он был точен не только в выборе нужного ему слова, но и в интонационном построении фразы. Конструкция фразы предельно проста и является одним из классических образцов английской прозы. В то же время влияние декадентской манерности заставляет писателя то и дело уклоняться от лаконичности повествования и насыщать свой рассказ всевозможной экзотикой типа "розовых ибисов, длинной фалангой стоящих вдоль Нильского берега" или "черного, как черное дерево, царя лунных гор, поклоняющегося большому куску хрусталя". Особенно заметно стремление к излишней декоративности во втором сборнике сказок ("Гранатовый домик"). Не может не поразить такая мельчайшая мелочь : сколько эстетической радости доставляло ему, например, созерцание драгоценных камней. "Он часто проводил целые дни, пересыпая из шкатулки в шкатулку оливково-зеленые хризобериллы, которые кажутся красными при сиянии лампы, кимофаны, прорезанные серебряной чертой, точно проволокой, фисташковые хризолиты, розово-красные и винно-желтые топазы; его пленяло красное золото солнечного камня, жемчужная белизна лунного камня" и т. д., и т. д., и т.д.

С не меньшим упоением Уайльд писал о человеческой одежде. Он еще не заикнулся о наружности инфанты, а с первых же строчек очень подробно, словно в модном журнале, изобразил ее одеяние : "Платье на ней было серое атласное, с тяжелым серебряным шитьем на юбке, а туго затянутый корсаж весь был расшит мелким жемчугом. Из ее платья, когда она шла, выглядывали крохотные туфельки с пышными розовыми бантами. Ее большой газовый веер был тоже розовый с жемчугом" и т. д. Словом, порою забывает изобразить лицо человека, но его костюм опишет всегда. Раньше костюм, а потом лицо. Если книги Достоевского часто были достоянием психиатров, то книги Оскара Уайльда могут быть незаменимы для ювелиров и портных. Т. о., описывая и восхищаясь всем, что сотворил человек для украшения человека, этот комнатный, салонный писатель совершенно отказывается замечать природу. Искусственную красоту он лелеял, а от естественной - отворачивался. Практически невозможно найти на его страницах ни единого пейзажа, ни дуновения свежего ветерка : всюду шикарные дворцы, заморские гобелены и холодный мрамор.

Но несмотря на всю, подчас нарочитую, наивность в изображении жизни и постоянную подмену реальных конфликтов воображаемыми, критическое отношение писателя ко многим явлениям современной ему действительности, очень явственно звучащее в этих сказках, сразу определило их место в ряду произведений, противостоящих литературе викторианской Англии. Современная Уайльду английская критика встретила сказки холодно.

Вместе с тем, Оскара Уайльда постоянно обвиняют в отсутствии глубины в суждениях об отдельных сторонах современной ему действительности, в "характерной" слабости финалов его сказок, не вытекающих, как правило, из всего развития действия. Например, иронизируя над богачами-филантропами, Уайльд сам то и дело прибегает в своих сказках к сентиментально-филантропическим развязкам (финалы "Счастливого принца", "Великана-эгоиста"). Интересно, также, отметить и уайльдовскую точку зрения по этому вопросу : "...У меня был высокий дар; я сделал искусство философией, а философию - искусством, что бы я ни говорил, что бы ни делал - все повергало людей в изумление, все, к чему бы я ни прикасался, - будь то драма, роман, стихи или стихотворение в прозе, остроумный или фантастический диалог, - все озарялось неведомой дотоле красотой. Я пробудил воображение моего века так, что он и меня окружил мифами и легендами." Воистину, такая самооценка свидетельствует о многом. И если вдуматься, то Уайльд действительно недалек от истины!

Суммируя все вышеизложенное, можно сказать, что крайний индивидуализм Уайльда привел к тому, что даже те зерна реальной правды жизни и искреннего сочувствия обездоленным, которые сделали его сказки популярными, не смогли найти дальнейшего развития в его творчестве.

От сказок, с их отчетливо выраженными социальными мотивами, Оскар Уайльд переходит к наиболее типичному произведению декадентской литературы - к "Портрету Дориана Грея" (1891 год). В творческом наследии Уайльда это его единственное крупное произведение художественной прозы. Сам автор не дал ему жанрового определения. Его называют романом, однако его можно назвать и повестью, и даже "драмой в прозе". "Портрет Дориана Грея" лишен четкой жанровой определенности, потому и возникают уточняющие характеристики : роман-аллегория, роман-символ, роман-миф. Каждому из этих определений в тексте романа можно в той или иной мере подыскать обоснование, в меньшей мере для аллегории : аллегория - прямое иносказание, смысл его однозначен, а "Портрет Дориана Грея", его символика вызывают разное толкование.

Сюжет романа основан на традиционном мотиве сделки с дьяволом и участии магического предмета в роковой судьбе героя. Когда говорят об источнике непосредственного влияния на творческий замысел Уайльда, обычно называют "Шагреневую кожу" (1831) Бальзака. Однако помимо "Шагреневой кожи" критики называют и другие источники влияния на сюжет романа и характер героя, такие, как роман Чарльза Метьюрина "Мельмот Скиталец" (1820), повесть Стивенсона "Необычайная история доктора Джекила и мистера Хайда"(1886), "Наоборот"(1884) Гюисманса. Прямой источник идеи магического портрета Ричард Олдингтон находит не в "Шагреневой коже", а в "Вивиане Грее"(1826 -1827), романе Дизраэли. Возможно, все эти и даже некоторые другие произведения, например, "Вильям Вильсон" (1839) Эдгара По, или "Алмаз Раджи" (1878) Стивенсона, были учтены Уайльдом и стимулировали его замысел.

И все же, по мнению автора, "Портрет Дориана Грея" - не имитация того или иного литературного источника, а бесподобное творческое создание.

Название романа подчеркивает особое значение портрета в сюжете, и если оно призвано ориентировать читателя, то портрет заслуживает пристального внимания, как бы ни оценивать достоинства этого художественного изобретения. В преображениях портрета высказана суть того, что совершается в романе.

Повествование в "Дориане Грее" основано на сюжете и характерах, сочетающих правдоподобие и фантастику, и связано с традицией жанра romance. Как и обычно для этого жанра, созданные Уайльдом характеры, включая Дориана Грея, не отличаются жизненной полнотой. Наоборот, налицо сознательный и последовательный разрыв с традициями реализма. Уайльд выключает своих героев из их общественных связей, подменяя значительные жизненные конфликты искусственно созданными "проблемами". Мир, интересующий здесь автора прежде всего, - это мир "избранных" людей, превосходство которых над "серой массой" он настоятельно подчеркивает.

История падения юного аристократа Дориана Грея, развращенного великосветским лордом Генри, развертывается в изысканной обстановке богатых комнат. Любование предметами салонно-аристократического быта, эстетизация нравственного растления, оправдывающая циничные рассуждения и действия героев, делают этот роман одним из наиболее характерных произведений декадентской прозы.

У всех основных действующих лиц один прототип, все они - Генри Уоттон, Бэзил Холлуорд и Дориан Грей - в своих устремлениях ипостаси одной личности - Оскара Уайльда, выражают противоречивое единство его драматического сознания. Самая яркая и завершенная фигура, своего рода демон-искуситель, - лорд Генри Уоттон. Уайльдовский Мефистофель лишен атрибутов дьявола, он действует в облике светского человека из высшего общества. Его речь - вереница блестящих парадоксов (тема роли парадокса в прозаических произведениях Уайльда и, в частности, в "Дориане Грее" - тема отдельного реферата), так называемых, "общих мест навыворот", которые, по мнению большинства критиков, даже утомляют своим блеском. Речи этого "махрового" эстета коварны, они способны одурманить и одурманивают молодое воображение кого бы то ни было. Проявить во всей полноте свою сущность для лорда Генри - значит "дать волю каждому чувству" и каждой мысли с единственной целью наслаждения. Если на пути к наслаждению встанут мораль и совесть, их надо преодолеть и отбросить : по мнению лорда Генри основа морали и совести - лишь страх и трусость. "Совесть - официальное название трусости" - вот кредо его концепции эстетского гедонизма, его теории наслаждения. Этой концепции противостоит и словесно ее оспаривает друг лорда Генри - Бэзил Холлуорд, автор портрета Дориана Грея. Он утверждает, что и сам проповедник теории наслаждения чужд ее, он лишь прикидывается циником, так как "стыдится своей добродетели". По его словам, лорд Генри никогда не говорит ничего нравственного, но и никогда не делает ничего безнравственного. Однако, с точки зрения автора, с последним довольно сложно безоговорочно согласиться, ведь оправдание не только порока, но и преступления, потому что "порок - единственный красочный элемент, сохранившийся в современной жизни", ставит под сомнение большинство морально-нравственных принципов. Лишь столь ярый гедонист, как лорд Генри, мог себе позволить заявить подобное. Этому человеку недостаточно положения ведущего беседу и покоряющего внимание слушателей, ему мало всеобщего признания его блестящего остроумия. Он хочет постоянно "мешать жизнь, чтобы она не закисла". Особенный интерес для него представляет нетронутая человеческая душа, ведь начиная словесную игру с Дорианом Греем, он хочет не только очаровать и поразить его, но покорить его душу, хочет испытать наслаждение духовной властью. Бэзил Холлуорд потому и выступает против влияния лорда Генри на Дориана Грея, что справедливо считает это влияние дурным. Пытаясь спасти своего юного друга, он сам становится жертвой Дориана, который уже довел самоубийства беззаветно любившую его девушку и заставит сделать то же своего давнишнего знакомого. И все же, при всей очевидной приверженности нравственному началу и искреннему желанию спасти Дориана Грея от духовного опустошения, Бэзил Холлуорд в борьбе за дорогую ему человеческую душу преследует и личный интерес, заботясь о том, чтобы только для себя сохранить его дружбу и любовь. И главное, именно Бэзил Холлуорд первым воздействует на Дориана, последствия чего оказываются роковыми для них обоих. Ведь суждение об этом "художнике-святоше" будет не объективным, если не учесть того влияния, которое созданный им портрет оказал на живую модель.

Портрет Дориана Грея, как только он обрел магическое свойство, стал воплощением совести этого молодого человека. Он становится зрителем собственной жизни, все с большим интересом наблюдая за разложением своей души. Иногда он все же думает о ее гибели, но предельный эгоизм, развращенность и отупелость чувств делают несбыточными его надежды и попытки вернуть былую чистоту души. Совесть остается единственной помехой, время от времени напоминая о себе и отравляя меланхолией даже его страсть. Не в силах больше смотреться в это "зеркало" и противостоять разоблачающей силе портрета, он решает устранить эту помеху, но, убивая совесть, он убивает самого себя.

Буржуазная критика обрушилась на Уайльда, обвиняя его роман в безнравственности. Оскар Уайльд протестовал против этого, направив в ответ на 216 (!) печатных откликов на "Портрет Дориана Грея" более 10 открытых писем в редакции британских газет и журналов. В обоснование протеста он отстаивал принцип независимости искусства от морали, утверждая также, что не видеть весьма прозрачной морали, заключенной в этом романе, могут только ханжи, и мораль эта состоит в том, что нельзя безнаказанно убивать совесть. Сам Оскар Уайльд писал, что рассказанная им история является ярким примером того, что "всякая чрезмерность, как в том, что человек приемлет, так и в том, от чего он отказывается, несет в себе наказание." Однако мораль книги выходит за рамки, обозначенные авторской характеристикой, так как в ней отражены существенные черты умонастроения эстетско-декадантской Среды. Эта книга дает возможность судить о "культе красоты". И все же критическое начало не получает в романе последовательного развития, оставаясь не более как выражением крайнего скепсиса писателя. Описывая свое презрение к "ограниченному, вульгарному веку, с его пошлыми стремлениями и грубо-чувственными удовольствиями", Уайльд ничего не предлагает взамен. Отсюда это характерное для декаданса настроение безысходности.

Вскоре вслед за "Дорианом Греем" появляются лучшие уайльдовские пьесы : комедии "Идеальный муж" (1895), "Как важно быть серьезным" (1895), "Веер леди Уиндермир" (1892) "Святая блудница, или женщина, осыпанная драгоценностями" (1893), "Женщина, не стоящая внимания" (1893); драмы "Флорентийская трагедия", "Герцогиня Падуанская", "Вера, или Нигилисты" и "Саломея" (1893).

Написанная на французском языке одноактная драма "Саломея" была рассчитана на исполнение главной роли Сарой Бернар. Сюжет "Саломеи" основан на библейском эпизоде. Рассказ об иудейской принцессе Саломее, потребовавшей от царя Ирода преподнести ей на серебряном блюде отрубленную голову Иоанна Крестителя, чтобы она могла поцеловать его в рот, передан Уайльдом с характерной для декадантов эстетизацией жестокости. Желание Саломеи аморально, порочно и преступно. Это отмечено Уайльдом более чем ощутимо. Однако он эстетизирует тот момент, когда Саломея в сладострастном порыве целует отрубленную голову пророка, наслаждаясь вкусом крови.

"Саломея" была запрещена к постановке на английской сцене, но в Европе она была хорошо известна : в 1903 году ее поставил Макс Рейнгард, в 1905 году появляется опера "Саломея" Рихарда Штрауса.

Что же касается комедий Уайльда, они внесли оживление и в английскую драму, и в английский театр, ими была восстановлена давняя традиция , идущая от Шеридана. К комедиям, принесшим Уайльду мировое признание, можно прежде всего отнести "Идеального мужа" и "Как важно быть серьезным". Основа конфликта в комедиях социально содержательна и совсем не комедийна. Внутренний облик действующих лиц позволяет представить изнанку общественных нравов. На виду - громкие титулы и светский этикет, изящество обхождения, блеск драгоценных камней, острота ума, необычность. Но "идеальный муж" совсем не идеален. В этой комедии Уайльд обращается к новой для него теме - раскрытию продажности и грязных махинаций, царящих в политических кругах Англии. В образе известного государственного деятеля, члена палаты общин, Роберта Чилтерна, положившего начало своему состоянию продажей государственной тайны биржевому спекулянту, Уайльд разоблачает коррупцию высшего сановного мира. И тем не менее, разоблаченный перед зрителями, но остающийся образцом честности и неподкупности, он со спокойным сердцем принимает министерский портфель.

В комедии "Как важно быть серьезным" (Эрнестом) с весьма красноречивым подзаголовком "Легкомысленная комедия для серьезных людей" двое молодых светских людей ведут двойную жизнь, пытаясь избавить ее от повседневных забот. Уайльд показывает лицемерие и расчетливость, царящие в английских "сливках общества", где для того, чтобы жениться на любимой девушке, необходимо находиться в списке женихов, составленном ее матерью, жить на "модной стороне улицы", иметь достойных родителей, определенный годовой доход и политические взгляды.

Ну и конечно, Оскар Уайльд не может обойтись без парадоксов. Герои его комедий (как правило, это один наиболее яркий персонаж, например, лорд Горинг из "Идеального мужа", лорд Дарлингтон из "Веера леди Уиндермир" и др.) "любят смотреть на гениев и слушать красавцев", "предпочитают посещать политические салоны только потому что это единственное место, где не говорят о политике", боятся слушать, т. к. "их могут убедить. А ведь человек, который позволяет убедить себя доводами разума, очень неразумное существо" и т. д.

-------------

Освобожденный в мае 1897 года из тюрьмы, Уайльд тотчас же уехал во Францию. Больше он не виделся со своими сыновьями - Вивианом и Сирилом - и женой (о которой почему-то умалчивают все источники). Приняв имя Себастьяна Мельмота, очевидно, под влиянием популярного романа "Мельмот-скиталец" (1820), принадлежавшего перу его дальнего родственника, писателя Чарльза Роберта Мэтьюрина, он доживает свои последние месяцы в нищете и одиночестве грязных меблированных комнат на окраинах Парижа. Оскар Уайльд скончался 30 ноября 1900 года на сорок пятом году жизни.

Во время пребывания в тюрьме Альфред Дуглас написал Уайльду : "Когда вы не на пьедестале, вы никому не интересны." Не думаю, что сегодня хоть один здравомыслящий человек согласится с этим. Уайльд принадлежал к тем буржуазным писателям, в противоречивом творчестве которых отразились многие черты распада буржуазной идеологии. Именно поэтому сатирический талант писателя не получил возможности своего полного развития. Однако, несмотря на всю противоречивость в творчестве Уайльда, его, и только его ирония, умение запечатлевать абсолютно все стороны жизни в метких, отточенных парадоксах, блестящее владение диалогом и классическая простота фразы обеспечили ему место в ряду выдающихся английских писателей всех времен.

Ну а теперь автор хотел бы рассказать о собственном отношении к творчеству Оскара Уайльда, без посторонних оценок и точек зрения. Как уже упоминалось в начале этой работы, каждому, как правило, запоминается что-то особенное, личное в творческом наследии Уайльда. Прежде всего хотелось бы отметить авторское восхищение желанием Уайльда вывернуть наизнанку старые, банальные темы, перевертыванием с ног на голову всего, что ни подвернется ему под перо. Это и его милые рассказы "Кентервильское привидение" и "Преступление лорда Артура Сэвила", в которых несчастное привидение изгоняют из его любимого замка дети и где невинный и застенчивый юноша замышляет убийства за убийством именно потому, что он так чист и невинен. Просто поражаешься, насколько интересными становятся "прописные истины", если их представить вечно недовольному читателю в непривычном для него самого ракурсе. А какое блаженство читать его волшебные сказки, где нет ни глупых королей, ни наивных принцесс, ни отвратительных ведьм, ни до безобразия отважных рыцарей. Все здесь ласкает взор : волшебные сады с дворцами, фонтанами и цветами, наряды и прекрасные инфанты. Уайльд выходит за пределы традиционного набора моралей детских сказок (хотя, как уже подчеркивалось, далеко не все уайльдовские сказки предназначены для детского прочтения). Это не скучнейшие "Поспешишь - людей насмешишь", "Семь раз отмерь, один отрежь" и т. д. Финалы "Соловья и розы", "Счастливого принца" гораздо глубиннее и социально злободневнее. Ну а уж в "Дориане Грее" и комедиях Оскар Уайльд, бесспорно, достиг творческого апогея, если не превзошел себя. Такого сногсшибательного описания интерьера, атмосферы, характеров, таких потрясающих диалогов (без докучливых монологов) нет, пожалуй, ни у одного другого писателя того времени.

Но Уайльд не был бы Уайльдом без своих афоризмов, которых у него больше чем достаточно. К наиболее выдающимся, с точки зрения автора, можно отнести следующие :

Nowadays people know the price of everything and the value of nothing.

A man who is master of himself can end a sorrow as easily as he can invent a pleasure.

We live in an age that reads too much to be wise, and that thinks too much to be beautiful.

Beautiful sins, like beautiful things, are the privelege of the rich.

Men marry because they are tired; women, because they are curious; both are disappointed.

To get back one s youth, one has merely to repeat one s follies.

When one is in love, one always begins by deceiving one s self, and one always ends by deceiving others.

I never take any notice of what common people say, and I never interfere with what charming people do.

When we are happy we are always good, but when we are good we are not always happy.

The only way a woman can ever reform a man is by boring him so completely that he loses all possible interest in life.

Здесь нет ни одного парадокса из "Заветов молодому поколению" и предисловию к "Портрету Дориану Грея", т. к. их пришлось бы представлять полностью.прерафаэлитами, Уайльд резко подчеркивал свое принципиальное

Еще зимой 1895 года этот несколько растолстевший лондонский денди, окруженный толпой поклонников и любовников, с зеленой гвоздикой в петлице, все еще разбрасывал направо и налево деньги и афоризмы в ресторанах Сохо. Его комедия “Как важно быть серьезным” чуть ли не сразу после премьеры была не только переведена на все языки мира, сделав его самым богатым драматургом в истории Англии, но и сама тут же вошла в английский язык, как разошлась в свое время на цитаты грибоедовская комеди “Горе от ума”. Не прошло и полугода после сногсшибательной премьеры, как этот баловень судьбы был объявлен банкротом, его имя было снято с афиш спектаклей по его же пьесам, он был навсегда лишен права видеться с собственными детьми. Когда его направляли в место отбытия тюремного срока (в Рединг), его в ожидании поезда выставили на полчаса в тюремной робе и в наручниках на платформе самой большой пересадочной станции в пригороде Лондона, Clapham Junction. Когда прохожие узнавали, что обритый наголо арестант - тот самый декадент Оскар Уайльд , развлекавшийся сексом с лакеями, в него плевались. На протяжении целого года после этого каждый день ровно в тот же час он начинал плакать.

История взлета и падения Оскара Уайльда читается как трагедия, потому что любая, самая незначительная, казалось бы, деталь в ней значима, и ничего в этой жизни изменить невозможно. В его жизни не было ничего случайного. Даже орфографические ошибки сыграли в его судьбе фатальную роль. Он родился в Дублине - этом двойнике Лондона, чье имя, как я уже заметил, есть искаженное “дубль”, и закончил свою литературную карьеру в тюрьме (название Рединг - Reading - можно считать неправильно произнесенным словом “чтение”), где Оскару Уайльду запрещалось писать, а в его тюремные обязанности, в духе трудотерапии, входило обертывание книг из тюремной библиотеки коричневой бумагой. Суд над Уайльдом был, как известно, результатом того, что неудачное дело о клевете, которое возбудил сам Уайльд, обернулось против него. Иск был возбужден Уайльдом с подначки его любовника Альфреда Дугласа против отца Альфреда, агрессивного и взбалмошного лорда Куинсбери, помешавшегося на гомосексуальных связях своего сына. Поводом для иска послужила оскорбительная записка Куинсбери, публично адресованная Уайльду в его клубе. В этой записке Уайльд заклеймен как “соМдомит”.

Фатальных совпадений в жизни Уайльда больше, чем подобных орфографических нелепостей. Прокурором на суде Оскара Уайльда был тоже дублинец, и по иронии судьбы именно с ним любил играть в песочек в Дублинском заливе маленький Оскар . Чего они не поделили в детстве, какой пирожок из песка? Или же Оскар повторял судьбу своего отца? Сэр Уильям был знаменитым (и в Дублине, и в Лондоне) окулистом-хирургом, автором ряда монографий по археологии и древностям, но и не менее знаменитым ловеласом - на чем он и погорел. На него подала в суд одна из пациенток. Она утверждала, что сэр Уильям соблазнил ее под наркозом. Суд присудил символическую сатисфакцию в одно пенни, но репутация сэра Уильяма была разрушена навсегда, и он из светского бонвивана превратился в городского сумасшедшего, от которого шарахался дублинский свет (как отшатывались от опустившегося и нищенствующего Оскара в Париже).

Не бежал ли он из Дублина от пожизненной позорной тени отца? Скорее всего и по этой причине тоже, но в первую очередь - от удушливой мизерности провинциального Дублина. Оскар Уайльд - из протестантской семьи, то есть мог бы считать себя если и не англичанином, то, уж конечно же, полноценным британцем (хотя его мать, богемна салонная дама, поэтесса, патриотка-революционерка Ирландии, и утверждала, что перекрестила его в католичество). В отличие от истинных католиков, скажем Джойса, переезд-эмиграция Уайльда в Лондон был, казалось бы, переменой лишь места жительства, почтового адреса, а не политическим жестом. Но в Оскаре, очевидно, таилось ощущение неполноценности: тайная тяга к той “любви, что не осмеливается называть себя по имени”.

Проведя в Лондоне лишь два года, Уайльд стал уже широко известным в обществе персонажем. Он всегда одевался по последней моде, хотя, возможно, несколько экстравагантно, столь же экстравагантны были и его высказывания на темы культуры и политики. Всю жизнь он прожил в соответствии со своими убеждениями. Уайльду сопутствовал успех, книги его приводили в восторг, а спектакли, поставленные по его театральным произведениям, пользовались ошеломляющим успехом у всего Лондона. Он постоянно преступал строгие нормы пуританской морали викторианской эпохи, поскольку ему доставляло удовольствие ужинать со всевозможными проходимцами и обитателями трущоб.

В основе его неустанной борьбы против викторианского лицемерия лежали эстетические воззрения. “Мы всегда сможем простить человека, сделавшего полезную вещь, если он не восхваляет ее. Единственным оправданием для бесполезной вещи может стать искреннее почитание ее каким-то человеком. Все искусство абсолютно бесполезно”. В обществе, гордящемся своими способностями производить функциональные вещи, Уайльд отваживается защищать искусство как таковое, считает, что красоту необходимо ценить лишь за то, что она красота. В своем эссе “Упадок искусства лжи” он писал: “Единственные прекрасные вещи - это те, что не имеют к нам никакого отношения-. Любая полезная или функциональная вещь, все то, что как-то трогает нас, боль или наслаждение, все, что старается вызвать у нас симпатию, либо считается жизненно необходимым в обществе, окружающим нас, лежит вне влияния искусства”.

Уайльд утверждал: “Мне отвратительна вульгарность реализма в литературе. Того, кто может назвать палкой палку, следовало бы заставить пользоваться ею. Это единственное для чего он может пригодиться”. Но позднее, противореча самому себе, пораженный судьбой одного человека, приговоренного к смертной казни, писатель создаст в своей камере номер С.3.3. тюрьмы Рэдинг “Балладу Рэдингской тюрьмы”, в которой будут такие строки:

And all men kill the thing they love,

By all let this be heard,

Some do it with a bitter look,

Some with a flattering word.

The coward does it with a kiss,

The brave man with a sword

Возлюбленных все убивают, -

Так повелось в веках, -

Тот - с дикой злобою во взоре,

Тот - с лестью на устах

Кто трус - с коварным поцелуем,

Кто смел - с клинком в руках!

(перевод Валерия Брюсова)

Свои политические воззрения - и как ирландца, и как наследника огромного влияния своей матери - он неоднократно высказывал в эссе: утонченность и глубину кельтов не должны подавлять примитивные чувства практичности и бездумность тевтонцев. Отозвавшись о Джордже Бернарде Шоу (George Bernard Show), как о “другом острове Джона Булла” (и это сказал Уайльд - сам островитянин), он настроил против себя всю лондонскую литературную критику, отстаивающую непогрешимость буржуазной цивилизации, царящей в британской империи. Британское общество было уверено, что все народы планеты обязаны ему подчиниться без каких-либо условий.

Общество, которое Уайльд высмеивал, и которое смеялось вместе с ним, а, позднее, и над ним, превозносило “Джона Булла”, олицетворявшего истинный дух англичан: человека сложившегося, предприимчивого и самоуверенного, здравомыслящего и рационального, в котором преобладало мужское начало. В противовес ему воплощением ирландского духа считался “Падди” - образ нерадивого, неустойчивого и эмоционального, инфантильного человека, в котором преобладало женское начало

За четыре года до сочинения сюжета о Дориане Грее и его отражении в кривом зеркале души Оскар Уайльд сблизился с Робертом Россом, который и ввел его в гомосексуальные круги Лондона. Через четыре года после публикации романа он встретился с Альфредом Дугласом, идеальным кандидатом на роль Дориана Грея для инсценировки этого романа в жизни. Оглядываясь назад, ясно видишь, что “Портрет Дориана Грея” был написан лишь для того, чтобы сознательно пережить все то, чего до этого романа высказано не было, скрывалось от самого себя. “То, что было для меня парадоксом в сфере мысли, стало извращением в сфере чувства... Я не учел, что самые незначительные каждодневные дела создают или разрушают личность человека, и поэтому о том, что совершалось по секрету в задней комнате, однажды придется во весь голос прокричать с крыш” , - записал Оскар Уайльд в своей исповеди “De profundis”.

Есть национальные темпераменты (вроде русского или ирландского), которые считают своим долгом воевать со злом, пытаются это зло переубедить, перевоспитать в добро. Английский темперамент склонен (так, по крайней мере, кажется со стороны) или игнорировать зло, или придавать ему форму, оболочку, картинную раму, где этот феномен хиреет, как в одиночной камере, и погибает, не оставив после себя ни друзей, ни наследников. Для оформления порочного начала в себе Оскару Уайльду , ирландцу, необходима была Англия. “Портрет Дориана Грея” - это портрет лондонского Оскара Уайльда , увиденного глазами Уайльда -дублинца.

Как бы Оскар Уайльд ни оправдывал свои сексуальные склонности интеллектуально, как бы ни ссылался на авторитет античных авторов, пуританский инстинкт ирландского протестанта не мог позволить ему воспринимать однополую любовь иначе как преступное извращение. Как бы толерантно ни относилось общество к гомосексуализму (до тех пор, пока гомосексуальные связи оставались делом приватным), никто не сомневался, что это пристрастие - порочно, то есть аморально, то есть преступно. Что бы по этому поводу ни думал сам Оскар, его двойная жизнь (счастливый семьянин по воскресеньям и чувственный декадент в остальные дни недели), явная подпольщина его сексуальных увлечений приводила к состоянию душевной расщепленности, скрытности, которая претит всякому артистическому темпераменту. Лозунг “Поэт, ты - царь, живи один” верен лишь как хорошая мина при плохой игре, поскольку идеал поэта - это как раз не отъединение, а слияние: с народом, с музой, с правдой. Идеал, однако, продолжает оставаться лишь чем-то неосуществимым и поэтому лучше уединенность, чем фальшивое единство. И тем не менее эта пропасть между твоей позицией и поэтическим идеалом, ощущаемая как личная вина, воспринимается поэтом как преступление (например, предательский уход из родной литературы через эмиграцию).

Выход из этого состояния расщепленности лишь один - создать новую этику, где то, что считалось раньше преступным, антиморальным, извращенным, таковым быть перестает. Но Оскар Уайльд отказывался называть вещи своими именами. Литература не есть инвентарный список. У него не было особого сочувствия к страдальцам. Он полагал, что те, кто радеет за страдающих, выставляют напоказ лишь язвы и раны, отказываясь воспринимать жизнь человека как нечто целое, с его поражениями и победами. В этом “страдальческом” подходе ему виделась некая асимметрия, ущербность, отсутствие эстетики (то есть гармонии). Он инстинктивно полагал, что все живое, каким бы уродливым и аморальным оно ни казалось обывателю, имеет право на существование, когда воплощается, обретает форму, то есть собственную эстетику. Новая этика возникает тогда, когда зритель благодаря художнику-творцу воспринимает как прекрасное нечто такое, что раньше казалось аморальным, то есть уродливым.

В этом, собственно, и суть философии сэра Генри, духовного провокатора и соблазнителя (явно любовника) Дориана Грея из романа. Жизнь - это лишь материал, глина в наших руках, руках художников-экспериментаторов жизни. В жизни все надо попробовать. И завороженный этой идеей Дориан смело пробует. Он экспериментирует с собственной жизнью. Но не только с собственной. И в этом, видимо, отличие позиции сэра Генри и Дориана. “Всякое преступление - вульгарно, - говорит сэр Генри, - а всякая вульгарность - преступна”. Согласно сэру Генри, для людей вульгарных, лишенных воображения, преступление - это то, что для изощренного ума - искусство, то есть источник необычных ощущений. Согласно самому Уайльду, преступление как акт индивидуализма порой может походить на произведение искусства своей безупречностью в исполнении (об этом говорил еще Томас Де Куинси в своем эссе “Убийство как одна из форм искусства”); однако индивидуализм и свобода преступника кажущиеся: преступник, и убийца в частности, всегда имеет дело с другими людьми, с обществом, в это время как истинный художник ни от кого не зависит в своем творении и потому абсолютно свободен. Из этого следует, что преступник и убийца Дориан не выдержал экзамена: он таки вульгарный ум, лишенный воображения, заключенный в тюрьму своих чувственных инстинктов.

Однако подобные рассуждения философски несостоятельны. Где кончается преступление и начинается искусство? Единственное произведение искусства, исключающее вмешательство других людей, - это вера в Бога, но даже публичная манифестация этой веры, отправление религиозного культа, подразумевает общение с другими. Кроме того, искусство, как всякая идея, влияет на поведение того, кто эту идею воспринимает. Жизнь начинает подражать искусству, как это утверждал сам Оскар Уайльд . В этом смысле идеи ничем не отличаются от поступков. Но какие последствия твои поступки имеют для тебя самого? Изменяешься ли ты в результате своих преступных действий, и если да, насколько эти изменения кардинальны?

Вопрос о безнаказанности преступлений - один из самых актуальных в наши дни. Все искусство (и литература) послевоенной эпохи доказывает, что человек может убивать и при этом оставаться добрым и честным малым (дл своих), милым соседом по человеческому общежитию. В раздробленном обществе, разбитом на воюющие кланы, убийство - это часть жизненной рутины, семейно-клановый долг по защите близких и сородичей, и поэтому оно вообще не является критерием моральной репутации того или иного члена клана (или мафиозной группировки). Девятнадцатый, викторианский век создал иллюзию, что заповедь “не убий” носит абсолютно универсальный характер и, кроме всего прочего, является целесообразной необходимостью. Выясняется, что можно прекрасно существовать, не выполняя этой заповеди. Придушив миллион врагов рода человеческого в газовой камере, самое время приласкать кошечку или своего младенца с мадонной. Убийца в глазах одних является народным героем в глазах других.

Оскар Уайльд подобный релятивизм отвергал. Портрет Дориана Грея - это портрет его души, инвентарный список преступлений этого грешника. Уайльд верил, что есть на свете Некто, кто за нами следит и все записывает (или зарисовывает, как на неком портрете на небесах). Однако этот метод перевоспитания Дориана Грея весьма сомнителен, потому что вызывает у нас еще больше вопросов о путях возможного раскаяния в совершенных преступлениях. На первом этапе Дориана Грея особо не терзают муки совести. Он, однако, все еще озабочен своей репутацией (своим портретом) в глазах других. Но постепенно ему становится наплевать и на это - лишь бы остаться непойманным. Главный душевный изъян (грех) Дориана как человека в том, что он, лишенный воображения, нуждался в действиях, поступках (добрых или злых), чтобы испытать возбуждение от соприкосновения с жизнью. Но действия, в отличие от игры ума, с определенного момента начинают повторять самих себя, то есть вызывать скуку и раздражение в первую очередь у того, кто эти действия совершает.

Портрет, спрятанный на чердаке, подавляет его своим уродством. В чем, собственно, заключается это уродство, сказать трудно. Наличие бородавок, греховной ухмылки порочных губ, синяков под глазами и морщин на лбу? Дориан Грей (если не сам Оскар Уайльд ) понимает идеал красоты довольно однозначно, в ренессансном духе - греческой скульптуры, золотого сечения, пифагорейских пропорций, всего того, что можно назвать красивым в античных залах Британского музея. У Дориана поэтому вызывает раздражение лицо любого состарившегося человека, и нигде у Уайльда не описано как прекрасное лицо с морщинами, бородавками и отвислой кожей - все то, что мы любили в детстве у своих бабушек и дедушек.

Собственно, Дориана Грея подавляет сам факт, что его внутреннее содержание (каковым и является портрет) воплощается в лице старика. Мысль (как и осмысленное чувство) старит, это несомненно. Адам был изгнан из Рая (то есть стал смертным, то есть начал стареть), когда вкусил плод с древа Добра и Зла, то есть стал мыслить. У идиотов, как известно, лицо ребенка. Дориан Грей не стареет, потому что не задумывается над своими поступками, над своим портретом. Он не задумывался над собственными преступлениями, потому что никогда по-настоящему не любил собственных жертв (сколько бы он в этом самому себе ни клялся). Это было лишь механическое (физиологическое) ощущение сближения с чуждым существом или удаленности от него. В индифферентной невозмутимости и депрессивном состоянии Дориана есть нечто для этой эпохи классически гомосексуальное: ощущение отделенности, отверженности, преступной чуждости внешнему миру вообще, принадлежности к иной расе, иному племени, к инопланетянам.

Такую отчужденность, безусловно, испытывал и сам Уайльд: и как ирландец, и как гомосексуалист. В этом есть, несомненно, что-то общее с классическим эмигрантом в его попытках завоевать любовь и публики, и близких, и даже собственных врагов - стать одним из них, стать как все, стать нормальным. И сознание того, что это невозможно. Это отчаяние от сознания невозможности и является, видимо, тем порогом, где кончается жизнь. И начинается искусство.

В этом - литературный соблазн добровольной эмиграции как одной из крайних форм самоотчуждения. Это сгусток отрицательных эмоций: отрицание собственного прошлого (родины) и неспособность окончательно принять избранное тобой самим настоящее (заграницу); зависть к призраку самого себя, которым ты мог бы стать, если бы остался, и к тому, кем ты никогда не станешь в своей новой жизни; обида на тех, кто этой глубинной невоплощенности не понимает, и раздражение на тех, кто осознает в тебе эту неполноценность слишком хорошо, видит тебя насквозь. Из этого сгустка, из этого уродливого клубка, из этой клеклой паутины отрицательных идей и эмоций надо создать новую красоту, чудесное королевское платье; и одновременно остаться голым - отделенным от собственного образа в глазах толпы.

Традиционно вечный образ (искусство) и меняющийся человеческий прототип (жизнь) поменялись в уайльдовском сюжете местами и ролями. Ведь это история разделения одного героя на два образа, слитых в какой-то момент воедино: портрет Дориана выглядел как живой. Потом портрет начинает стареть, а его прототип остается молодым вплоть до окончательной развязки, когда все вновь встает на свои места: портрет возвращается к собственному оригиналу, а человек - к смерти.

Не в этой ли жизненной ситуации очутились те, кто, вроде меня, эмигрировав, оказались задержанными в своем развитии по отношению к своему прошлому? Время для нас остановилось, точнее, стало отсчитываться заново. Но при этом мы еще оставили у себя за спиной собственный образ. В наших глазах этот образ нас самих в прошлом до некоторой поры становился все уродливее и уродливее: так мы воспринимали самих себя в оставленной стране, чтобы психологически оправдать свой уход. Но лишь со стороны - скажем, из России - становилось ясно, как все уродливей и уродливей становились за границей мы сами. Пока мы этого не осознали, взглянув в зеркало на самих себя, когда рухнул “железный занавес”, отделявший нас от собственного прошлого “я”.

Портрет молодого Дориана кисти его друга Базиля - лишь подмалевок: всю остальную жизнь Дориан Грей этот подмалевок наполняет новым содержанием, пишет свой портрет. В какой-то момент портрет следует считать законченым (дальше по пути порока ехать некуда). Дориан не может вынести вида своего портрета и протыкает его ножом. Но если произведение это было закончено и обладало столь ужасающей силой, значит, в нем была некая гармония и, следовательно, красота. Красота эта была несомненно своеобразная, но не в этом ли смысл всех уайльдовских манифестов - провозглашение новой красоты (то есть новой гармонии), утверждающей новую мораль через эстетизирование того, что прежде считалось аморальным (например, гомосексуализм)? Задача искусства - это легитимитизация преступного и злого. Это вера, основанная на том, что зло само по себе не существует: это лишь извращенное добро, которое следует извлечь из вывернутого наизнанку зла.

Есть и еще один парадоксальный аспект в этом уайльдовском сюжете. Явное зло, как нам хорошо известно, более заметно глазу, чем скрытое добро. Заурядное зло поэтому воспринимается как стандарт, и все, что этому стандарту не соответствует, расценивается как уродство. Добро поэтому чаще всего носит на лице уродливую маску (например, старости). Красота всегда открывается в том, что считается повсеместно уродством. Если Уайльд утверждает, что портрет был уродлив, значит, этот портрет не обладал гармонией, присущей произведению искусства. Он не мог продержаться вечность, он сам распадался на части и был уничтожен прототипом. Было нечто патологическое (негармоничное), с точки зрения Уайльда, и в самом нестареющем Дориане, иначе он не превратился бы в одно мгновение в уродливого старика. Или же это и был ошеломляющий, согласно Уайльду, эффект воздействия искусства (портрет) на жизнь (Дориана Грея)?

Если считать Дориана Грея автором собственного портрета, то уайльдовская притча говорит о двух аспектах творчества. Во-первых, художник, погружающийся в порок ради открытия новой истины, гибнет, замаранный и подверженный разложению, как бы зараженный чужими пороками, которые он описывал (испытывал в поисках новой темы в творчестве). С другой стороны, истинное произведение искусства, пройд ад разложения в ходе созидания, восстает в прежнем виде как новый образец красоты, даже если прототип этой красоты (Дориан Грей) глубоко порочен.

Меня всегда занимала следующая мысль: а что, если бы у Дориана Грея украли его портрет? Изменились бы его манеры, его мысли, его поступки, если бы он никогда не видел, как эти поступки визуально запечатлеваются на портрете? И что, если в распоряжении Дориана Грея был бы не один, а два или даже несколько портретов, причем разные портреты реагировали бы на его поступки по-разному?

За полвека до Оскара Уайльда еще один человек слова сочинил новеллу о портрете с ожившим лицом. И это тоже была притча о грехе и красоте. Автор этой притчи, Николай Васильевич Гоголь, всю жизнь скрывал свой гомосексуализм, и в первую очередь - от самого себя. Когда же он признался в этом своему православному исповеднику, тот, судя по всему, запугал Гоголя такими карами ада, что бедный мыслитель уморил себя голодом. Москва была для Гоголя тем же, чем Лондон для Оскара Уайльда : украинец Гоголь был в России тоже эмигрантом. Гоголь уморил себя, потому что считал свою жизнь порочной.

Порочной считал свою жизнь и Уайльд. Как иначе можно объяснить тот факт, что он, презиравший мораль заурядностей, сидел и дожидался тюремного приговора, вместо того чтобы уплыть во Францию, как на том настаивали друзья и как того ожидали все судебные инстанции, включая судью и прокурора: им достаточно было и того, что Уайльд был публично опозорен. Политическая ошибка Уайльда состояла в том, что он перестал публично скрывать свой гомосексуализм, и властям ничего не оставалось, как приговорить его к тюремному заключению. Однако без этого приговора не было бы, с точки зрения Уайльда, завершающего момента в его личной трагедии. Это было необходимо для окончательного завершения портрета его души. Вполне возможно, что эта история не породила новой этики, как того хотелось Уайльду. Но она породила новую литературу и новое, терпимое отношение к тому, что раньше считалось сатанинским пороком. Сейчас, когда в Уголке поэтов ему отведен витраж, душа этого добровольного мученика из Дублина может с достоинством взирать из стрельчатых окон Вестминстерского аббатства на столичный ландшафт английской литературы.

Поэт и религиозный мыслитель Н.М.Минский, примыкавший вместе с Д.С.Мережковским, З.Н.Гиппиус, Эллисом к религиозно-мистическому крылу русского символизма, спорил в своей статье “Идея Саломеи” (1908 г.) с теми, кто видел в героине драмы воплощение эстетизма, крайнего индивидуализма и даже демонизма, а таких было большинство. Надо заметить, что Уайльд сместил акценты в библейском предании, сделав эмоциональным стержнем своей “Саломеи” трагически обреченную страсть падчерицы правителя Иудеи Ирода к его пленнику Иоанну Предтече (Уайльд дает древнееврейский эквивалент его имени - Иоканаан). Отвергнутая Иоканааном Саломея требует от Ирода в награду за свой танец голову пророка, одержимая желанием “поцеловать его уста”. Выполнив требование Саломеи, Ирод приказывает умертвить ее. Так “расцветил” Уайльд канву лаконичного библейского текста. В своем толковании текста уайльдовского Минский исходил из убеждения, что “Христос и пришел в мир, чтобы восстановить нарушенную гармонию, сочетать красоту со святостью I...] Но если так, то Христос должен был иметь не одного предтечу, а двух - предтечу по святости, каким был пророк Иоканаан, и предтечу по красоте, каким, по гениальному прозрению Уайльда, была женщина, дочь Иродиады, царевна Иудейская Саломея”. Трагедия Иоканаана и Саломеи, согласно Минскому, в том, что их духовная сущность “оказывается тождественной, но никто из них этого тождества не сознает”. Трактовка пьесы Минским может считаться столь же вольной, сколь вольным было обращение с библейским сюжетом самого Уайльда. Вместе с тем выводы автора статьи далеко не умозрительны, они основаны на тонких наблюдениях, касающихся поэтики драмы, способов характеристики действующих лиц. И вспомним самого Уайльда, писавшего английскому поэту Т.Хатчинсону по поводу сказки “Соловей и роза”: “Я начинал не с того, что брал готовую идею и облекал ее в художественную форму, а, наоборот, начинал с формы и стремился придать ей красоту, таящую в себе много загадок и много разгадок”, Уайльд формулирует здесь главный свой творческий принцип, и “Саломея”, "где чары языка доведены до изумительного совершенства” (Ю.И.Айхенвальд) стала ярчайшим его выражением. Восхищавшие У.С.Моэма “слова-самоцветы” великолепно передают и угарную роскошь дворца Ирода и все оттенки любви-ненависти, связующей и губящей героев “Саломеи".

По свидетельству Андре Жида, “Евангелие волновало и мучило язычника Уайльда”. В “De profundis” и в эссе “Душа человека при социализме” он предложил свое видение Христа как величайшего индивидуалиста и художника. Индивидуалиста - потому что для Него не существовало правил, были только исключения, всякая личность являлась самоценной и не подгонялась Им под общие законы. Художника - потому что суть Его личности составляло “могучее пламенное воображение", позволявшее Ему представить душевный мир всякого человека, проникнуть во всякое безмолвное страдание”.

После “Саломеи” библейская тема еще раз прозвучала у Уайльда в “Стихотворениях в прозе” (1894 г.), М.А.Волошин, негромкий, но искренний почитатель Уайльда, в заметке “Некто в сером", написанной в 1907 г. в связи с появившейся тогда пьесой Л.Андреева “Жизнь человека” и его рассказом “Иуда Искариот”, сравнивает художественную интерпретацию образа Христа в рассказе Андреева и в стихотворениях в прозе Уайльда “Учитель” и “Творящий благо” (Волошин называет их “евангельскими притчами”). Оба писателя вводят в евангельские сюжеты вымышленные эпизоды, только Уайльду, по мнению критика, не изменяет “чувство художественной меры”, в то время как у Андреева “Его лица, Его веяния нет”. Поэтому у Уайльда, при том, что он “делает несравненно более дерзкие выпады против Христа, чем JI.Андреев”, эта “вдохновенная дерзость богоборства вовсе не производит того впечатления кощунства, что рассказ Леонида Андреева".

Оскар Уайльд действительно остался в английской литературе навсегда. А вот трагическую судьбу писателя предсказать не мог, наверное, никто. Защищая свою честь, Уайльд вынужден был подать в суд на отца Альфреда Дугласа, лорда Куинсберри, человека бесчестного и низкого, проиграл процесс и в результате сам оказался на скамье подсудимых: ему было предъявлено обвинение в совращении юношей. Соотечественник Уайльда Дж.Джойс точно подметил, что “главное его преступление состояло в том, что он стал причиной общественного скандала в Англии, ведь хорошо известно, что английские власти сделали все от них зависящее, чтобы уговорить его бежать прежде чем будет подписан приказ о его аресте". “Бежать" Уайльд счел ниже своего достоинства. Более того, он пощадил своего друга, имя которого в суде не произносилось. Процесс по делу Уайльда стал одной из постыдных страниц в истории английского судопроизводства. Достаточно сказать, что свидетели были соответствующим образом “подготовлены”, а в качестве улик фигурировали... произведения подсудимого и его письма к Дугласу. Для писателя, убежденного, что “нет книг нравственных или безнравственных, есть книги хорошо написанные или написанные плохо”, это было не меньшим потрясением, чем жестокий приговор. Художник Обри Бердслей, иллюстрировавший английское издание “Саломеи”, обронил в одном из писем: “Два года каторги... Это погубит его”. Уайльд пережил тюрьму, хотя был несколько раз на грани психического срыва. Холеный, изнеженный, -барственный”, как сказали бы русские, он выдержал тяжелейшие физические и нравственные муки. Судьбе угодно было бросить его на дно жизни, заставить “остановиться, оглянуться”. Так родилось в тюрьме его письмо-исповедь, письмо-приговор, адресованное виновнику его несчастий и известное ныне всему миру под названием “De profundis”. Уайльд безжалостен к Бози - так звали Дугласа близкие, - но прощает его. Еще более безжалостен он к себе, но находит утешение - и новую Красоту - в страдании. Страдания не ожесточили его, они научили его сострадать. А может быть, как считал А.Камю, просто “обнажили человечность, которую он скрывал под многими масками”. Выйдя из тюрьмы, Уайльд сразу же направляет в газету “Дейли кроникл" письмо, в котором с возмущением говорит о тяжелом положении детей, находящихся в тюрьмах, о бесчеловечности английских законов, позволяющих заключить в тюрьму ребенка. Содержавшиеся в другом его письме предложения по улучшению условий жизни заключенных были учтены при составлении "Акта о тюрьмах”.

Зато английское общество осталось верньм себе. Находившаяся в издательстве рукопись рассказа “Портрет м-ра W.H." после вынесения приговора была немедленно возвращена, названия пьес тут же исчезли с театральных афиш. Уайльда словно вычеркнули из списка живых. "Балладу Редингской тюрьмы”, классическое произведение мировой поэзии и единственное, что он написал после заключения, Уайльд смог опубликовать только под псевдонимом: им стал его тюремный номер в Редингской тюрьме “С.3.3.” Нелучшим образом повели себя и собратья Уайльда по перу, за исключением разве что Бернарда Шоу, безуспешно ходатайствовавшего о помиловании преступника. После тюрьмы Уайльд вынужден был жить за границей, главным образом на средства немногих друзей, выдержавших проверку на прочность. Его дни окончились в Париже, где он поселился за два года до смерти, в гостинице на рю де Боз-ар - улице Изящных искусств. Последний трагический парадокс его жизни.

В год столетия со дня смерти Оскара Уайльда Ватикан реабилитировал писателя. В последнем номере иезуитского ежеквартального журнала La Civilta` Cаtolica, выражающего точку зрения Ватикана, отец Антонио Спарадо вспоминает, что Уайльд, проведя жизнь в "упадничестве, суете и легкомыслии", перед смертью "заглянул в собственную душу" и принял католичество.

Ватикан реабилитировал писателя, отдав должное его предсмертному обращению к духовным ценностям и "пониманию Господней любви". Уайльд обрел новое видение мира после того, как в 1895 году за гомосексуальную связь с молодым аристократом угодил в Редингтонскую тюрьму и провел там два года.

Гомосексуализм сурово преследуется римско-католической церковью. Но в последнем номере иезуитского ежеквартального журнала La Civilta' Cаtolica, выражающего, как правило, точку зрения Ватикана, отец Антонио Спарадо вспоминает, что Уайльд, проведя жизнь в "упадничестве, суете и легкомыслии", перед смертью "заглянул в собственную душу" и принял католичество. В своих последних произведениях - письме-исповеди De Profundis и стихотворной "Балладе Редингтонской тюрьмы" - писатель "полностью дошел до истины".

Отец Спарадо пишет также, что Уайльд известен не только своими "циничными афоризмами" (такими как "Нет иного греха, кроме глупости"). Писателю также довелось увидеть, что Бог "не лишает грешников своей заботы", но способен "разбивать сердца из камня и входить в них милосердием и прощением".

34-летний Антонио Спарадо - теолог и литературный критик. Любопытно, что на своем домашнем сайте он поддерживает также страницу умершего в 1991 году от СПИДа итальянского писателя-гомосексуалиста Пьера Тонделли.

“Он не был гениален и потому не имел врагов”. Это высказывание Оскара Уайльда (Oscar Wilde) никак нельзя отнести к его собственной персоне. Он всегда был готов жить на пределе, гениальность Уайльда толкала его разрушение любых границ и запретов - социальных или политических. Грешник, если они вообще существуют, он создал свою эстетику, придумал персонажа, который стоил ему жизни.

Роман, ставший своего рода “пощечиной общественному вкусу”, вызвал более двухсот откликов в английской прессе, в большинстве своем негативных. Автора обвиняли в том, что его книга рассчитана “на самых развращенных и преступных членов общества”, что он проповедует безнравственность, что для него не существует различий между пороком и добродетелью. Писателю пришлось направлять в редакции газет письма и разъяснять своим критикам истины, очевидные для него - но не для его оппонентов: что нельзя ставить знак равенства между художником и его творением, что у художника не может быть никаких этических симпатий и антипатий, что ему позволено изображать все, что он творит ради собственного удовольствия, преследуя только эстетические цели и не думая о читателях и критиках. Эти мысли Уайльд изложил в присущей ему афористичной манере и опубликовал в 1891 г. как “Предисловие к “Портрету Дориана Грея”. С тех пор оно включается во все издания романа.

Следует заметить, что славу возмутителя спокойствия Уайльд завоевал еще раньше своими экстравагантными костюмами и не менее экстравагантными суждениями обо всем на свете, своим весьма непочтительным отношением к тому, что составляло незыблемый, как казалось, реестр викторианских ценностей. Первопроходцем Уайльд не был. Еще в середине века под знаменем, на котором было начертано слово “Красота”, против общества, зараженного практицизмом, против пресловутого “здравого смысла”, против действительности, лишенной поэзии, выступили в Англии художники и писатели во главе с Д.Г.Россетти, объединившиеся в “Прерафаэлитское братство” и ориентировавшиеся в своем творчестве на образцы искусства Раннего Возрождения. Антипозитивистским духом было проникнуто и возникшее позже эстетическое движение, представленное в литературе и критике именами его теоретика Дж.Рескина, а также У.Пейтера, А.Саймонса, А.Ч.Суинберна. Однако символом эстетизма станет в 1880-е годы - и останется навсегда - Оскар Уайльд, не просто подчинивший жизнь и творчество созиданию Красоты, в чем видел единственное предназначение художника, но утверждавший свои взгляды шумно, театрально, вызывающе, апеллируя не к избранным, но ко всем. “Если любишь Искусство, его надо любить превыше всего в мире, а против такой любви восстает рассудок, если только прислушиваться к его голосу, - заявлял Уайльд, - Нет ни следа здравомыслия в поклонении красоте”. Эстетическое кредо Уайльда, сформулированное на рубеже 1880-90-х гг. в эссе “Упадок лжи", “Критик как художник", “Перо, полотно и отрава”, “Истина масок” и в “Предисловии к “Портрету Дориана Грея”, выражало его убежденность в приоритете искусства над жизнью и было своего рода романтическим протестом против всевластного рационализма, против искусства, копирующего действительность. В творчестве Уайльда и в его эстетических декларациях можно обнаружить сколько угодно “влияний” - прерафаэлитов и художественного критика Уолтера Пейтера, его любимого Китса и Бодлера, Э.По и Гюисманса. Можно говорить о “духе времени”, который воплотил в себе Уайльд. Но прежде всего он воплотил самого себя, блистательно реализовав то, что было дано ему от рождения - и оказалось востребованным временем. В первую очередь - так ценимый им “художественный инстинкт, эту никогда не изменяющую способность воспринимать все на свете под знаком красоты”. И особый склад ума, помноженный на острое ощущение несоответствия между показной и оборотной стороной общества, что и породило характерный уайльдовский стиль - стиль парадоксов. На парадоксах писатель строил свои сюжеты, они вошли в поэтику его произведений, ими пронизана его эстетическая теория. Трезвый ироничный ум соединялся в нем с богатейшей фантазией, в одинаковой степени руководившей им и в застольных беседах, где Уайльду не было равных, и когда он придумывал свои чудесные сказки, и когда творил собственную жизнь, в которую, как признался он Андре Жиду, вложил весь свой гений, оставив творчеству только талант.

**Литература:**

1) Hough G. The Last Romanties. - L.: University paperbacks, 1961; Johnson R.V. Aestheticism. - L.: Methuan & Co., 1969; Hewison R. John Ruskin. The argument of the eye. - L.: Thames & Hudson, 1976.

2) Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. - М.: Высшая школа, 1978. - С. 8.

3) См. Гайденко П.П. Философия Фитхе и современность. - М.: Мысль, 1979. С. 170 и 174. А также см. Гайденко П.П. Трагедия эстетизма. - М.: Искусство, 1970.

4) Литературные манифесты западноевропейских романтиков. - М.: Изд-во Московского университета, 1980. - С. 19.

5) Рескин Д. Искусство и действительность. - М., 1900. - С. 55.

Андреев Л. Г. Импрессионизм. М.: Изд-во МГУ, 1980. 249 с.

6) Аникин Г.В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература ХIХ века. М.: Наука, 1986. 318 с.

7) Апт С. К. Над страницами Томаса Манна. М.: Сов. писатель, 1980. 392 с.

8) Блауберг И. И. Анри Бергсон и философия длительности // Бергсон, Анри. Собр. соч.: Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 6–44.

9) Божович В. И. Традиции и взаимодейстие искусств: Франция, конец ХIХ – начало ХХ века. М.: Наука, 1987. 319 с.

10) Булгаков С. Н. Религия человекобожия у Л. Фейербаха. Труп красоты: По поводу картин Пикассо // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. М.: Наука, 1993. С. 162–221; С. 27–545.

11) Брандес, Георг. Литературные характеристики: Французские писатели // Брандес Г. Собр. соч. / Изд. 2-е. СПб., б. г. Т. 13 [Эрнест Ренан; Густав Флобер; Эдмонд и Жюль Гонкуры; Эмиль Золя; Гюи де Мопассан; Французская лирика]. 435 с.

12) Валери, Поль. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 507 с. [Триумф Мане; Чистая поэзия; Положение Бодлера; Письмо о Малларме].

13) Вейдле В. В. Умирание искусства. Париж, 1937. 137 с. [ СПб., 1996. 333 с.].

14) Великовский С.И. В скрещенье лучей: Групповой портрет с Полем Элюаром. М.: Советский писатель, 1987. 400 с.

15) Венгерова Зин. Литературные характеристики. СПб., 1897. 392 с. [Пре-рафаэлитское братство; Данте Габриэль Росетти; Оскар Уайльд и английский эстетизм; Поэты-символисты во Франции; Поль Верлэн; Ж. К. Гюисманс; Генрик Ибсен; Герхард Гауптман].

16) Верцман И. Е. Эстетика Ницше // Верцман И. Е. Проблемы художественного познания. М.: Искусство, 1967. С. 222–257.

17) Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше. М.: Советский писатель, 1991. 336 с.

18) Галь, Ганс. Брамс. Вагнер. Верди: Три мастера – три мира. М.: Радуга, 1986. 480 с.

19) Гамсун, Кнут. Норвежская литература // Гамсун К. В сказочном царстве: Путевые заметки, статьи, письма. М.: Радуга, 1993. С. 303–324.

20) Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.

21) Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Л. Избранные работы. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 286–304.

22) Готье, Теофиль. Предисловие к второму изданию “Цветов зла” // Бодлер Ш. Цветы зла и стихотворения в прозе в переводе Эллиса. Томск: Водолей, 1993. С. 8–56.

23) Данилевский Р. Ю. Русский образ Фридриха Ницше (Предыстория и начало формирования) // На рубеже ХIХ и ХХ веков: Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1991. С. 5–43.

24) Дынник В. Анатоль Франс. Творчество. М.-Л.: Гослитиздат, 1934. 421 с.

25) Жид, Андре. Достоевский. Эссе. Томск: Водолей, 1994. 287 с. [Оскар Уайльд; Стефан Малларме; Поль Валери].

26) Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка. М.: Искусство, 1976. 318 с.

27) История ХIХ века: В 8 т. / Под ред. Лависса и Рамбо. М.: ОГИЗ, 1939. Т. 7 [Конец века. 1870–1900. Часть первая]. 623 с.; Т. 8 [Конец века. 1870–1900. Часть вторая]. 551 с.

28) История итальянской литературы ХIХ–ХХ веков. М.: Высшая школа, 1990. 286 с.

29) История немецкой литературы: В 5 т. М.: Наука, 1968. Т. 4. 613 с.

30) История русской литературы: ХХ век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива и др. М.: Прогресс, Литера, 1995. 704 с.

31) Каули М. Дом со многими окнами. М.: Прогресс, 1973. 327 с. [Два Генри Джеймса; Естественная история американского натурализма].

32) Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон//Поэзия французского символизма. М.: Изд-во МГУ, 1993. С.5-62.

33) Кутлунин А.Г., Малышев М.А. Эстетизм как способ понимания жизни//Философские науки. М., 1990. №9. С.66-77.

34) Лансон Г. История французской литературы. Современная эпоха. М., 1909. 258 с.

35) Литературная история Соединенных Штатов Америки: В 3 т. / Под ред. Р. Спиллера и др. М.: Прогресс, 1979. Т. 3. 645 с.

36) Лосев А. Ф. Реализм, натурализм и позитивизм // Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. М.: Collegium, 1994. С. 92–108.

37) Моруа, Андре. Три Дюма. Литературные портреты. М.: Правда, 1986. 672 с. [Гюстав Флобер; Ги де Мопассан; Анатоль Франс].

38) Некрасова Е. А. Прерафаэлиты, Рёскин и Моррис // Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 147–216.

39) Неустроев В. П. Литература скандинавских стран. М.: Изд-во МГУ, 1980. 280 с.

40) Нефедов В. П. История зарубежной критики и литературоведения. М.: Высшая школа, 1988. 272 с.

41) Обломиевский Д. Французский символизм. М.: Наука, 1973. 303 с.

42) Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве ХХ века. М.: Наука, 1984. 216 с.

43) Пирсон Х. Бернард Шоу. М.: Молодая гвардия, 1972. 450 с.

44) Плавскин З. И. Испанская литература ХIХ–ХХ веков. М.: Высшая школа, 1982. 247 с.

45) Ревалд, Джон. История импрессионизма. М.: Республика, 1994. 415 стр.

46) Ревалд, Джон. Постимпрессионизм. М.: Республика, 1996. 463 с.

47) Рыкова Н. Я. Современная французская литература. Л.: Худож. лит. 1939. 493 с.

48) Гадамер Г.-Г. Лирика как парадигма современности // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 147–155.

49) Свасьян К. А. Райнер Мария Рильке // Свасьян К. А. Голоса безмолвия. Ереван: Советакан грох, 1984. С. 62–93.

50) Тишунина Н. В. Театр У. Б. Йейтса и проблема развития западноевропейского символизма. СПб.: Образование, 1994. 235 с.

51) Толмачёв В. М. Утраченная и обретенная реальность//Наоборот: Три символистских романа. М.: Республика, 1995. С.432-441.

60) Толмачёв В.М. Творимая легенда//Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка/Ж.Кассу и др. М.: Республика, 1998. С.320-328.

61) Турчин В. С. Из истории западноевропейской художественной критики ХVIII–ХIХ веков. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 166–367.

62) Уоррен Р. П. Дань Теодору Драйзеру // Уоррен Р. П. Как работает поэт. М.: Радуга, 1988. С. 300–400.

63) Федоров А. А. Томас Манн: Время шедевров. М.: Изд-во МГУ, 1981. 36с.

64)Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. М., 1992. № 4. С. 40–52.

65) Хейберг Х. Генрик Ибсен. М.: Молодая гвардия, 1975. 276 с.

66) Хольтхузен, Ганс Эгон. Райнер Мария Рильке. Челябинск: Урал ЛТД, 1998. 393 с.

67) Цвейг, Стефан. Фридрих Ницше. Ромен Роллан: Жизнь и творчество // Цвейг С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Терра, 1992. Т. 5. С. 188–489.

68) Шестаков В. П. Ницше и русская мысль // Россия и Германия: Опыт философского диалога. М.: Медиум, 1993. С. 280–306.

69) Шиллер Ф. П. История западноевропейской литературы Нового времени: В 3 т. М.: Изд-во Наркомпроса РCФСР, 1937. Т. 3. 376 с.

70)Шпенглер, Освальд. Закат Европы. М.: Искусство, 1993. 303 с.

71) Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. М.: Изобр. искусство, 1994. 272 с.

72) Ясперс К. Ситуация в современном мире // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. С. 141–154.

73) Ясперс К. Ницше и христианство. М.: Медиум, 1994. 114 с.