

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.111

О.М. Валова

КАТЕГОРИЯ «ВЛИЯНИЕ» И ЕЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ
В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ОСКАРА УАЙЛЬДА

Изучается одна из основных черт «философии нереального» Оскара Уайльда – категория «влияние». В творчестве писателя можно выделить такие составляющие влияния, как искусство, красота, внешний облик, голос, обаяние женщины и т.д. В работе доказывается, что в произведениях Уайльда влияние – это разрушительное для личности воздействие, которое приводит героев к конфликту с собой и обществом, влечет за собой преступление. Английский драматург ратует за духовный и интеллектуальный рост человека, его внутреннюю независимость, развитие индивидуализма, что сближает его взгляды с воззрениями Ф. Ницше.

Ключевые слова: «философия нереального»; влияние; голос; искусство; А. Стриндберг.

В системе взглядов английского эстета – поэта, прозаика и драматурга – Оскара Уайльда очень важна категория *рассудок*. Все, что с ней связано, например порядок, логика, здравый смысл и пр., имеет в работах Уайльда отрицательную характеристику. Можно привести массу примеров из его статей, эстетических миниатюр, писем, трактатов, подтверждающих эту мысль. В письме Уильяму Уорду (июль 1876 г.) Уайльд признавался: «Дружище, признаться, я не числю себя прихожанином Храма Разума», автор отдает предпочтение вере, он пишет: «Вера, на мой взгляд, есть яркий свет стезе моей, хотя это, конечно, экзотический побег в нашем сознании, нуждающийся в постоянном уходе» [1. С. 28].

Еще в тетрадях оксфордского периода Уайльд размышляет о жизненных приоритетах греков и римлян, указывая, что жизнь римлян связана с практическими целями, а это неблагоприятно для развития духа творчества, он отдает предпочтение грекам, которых отличает любовь к искусству и умение его создавать: «Римляне не обладали силой творческого воображения, которая позволила грекам вдохнуть жизнь в сухие скелеты их абстракций, у римлян не было искусства, не было мифов» [2. С. 522]. Н.В. Котова пишет, что уже в оксфордских тетрадях встречаются записи, из которых понятно, что хотя Уайльд «...признает значимость объективно-научных открытий, в его словах ощущается неуверенность в их непреложности. В цитатах даются примеры из биологии и химии, попытки ученых обосновать материалистические основы бытия, и в то же время неоднократно высказываются мысли о значительности метафизических оснований или непознаваемости первопричин» [3. С. 222]. В более поздних работах Уайльд показывает свою убежденность в том, что отнюдь не разум, а иррациональное владеет миром. В «*De profundis*» Уайльд писал: «Человек совершает роковые ошибки в жизни не потому, что ведет себя безрассудно: минуты, когда человек безрассуден, могут быть лучшими в его жизни. Ошибки возникают именно от излишней рассудочности. Это совсем иное дело» [4. Т. 2. С. 400]. В творчестве Уайльда разных лет звучит одна мысль: все, что основано на логике, не может привести к счастью, все, что имеет дело с рассудочными структурами, неистинно.

Рубеж XIX–XX вв. характеризуется как переходная эпоха, время, когда менялись ценностные ориентиры, пересматривались творческие принципы, рушились стереотипы, обновлялся язык культуры. Очень ярко переходные процессы отразились в искусстве, которое, по выражению В.Б. Земскова, «интуитивно раньше, чем другие “органы” культуры, прогнозирует и проецирует своим языком кануны и рубежи и последствия перехода границы» [5. С. 18]. В творчестве английского писателя Оскара Уайльда сложные, противоречивые настроения эпохи *fin de siècle* нашли себя в полной мере. Его тексты отличаются многослойностью, смешением традиционного и нового, вниманием к фольклору, мистике и мифологии наряду с отражением актуальнейших проблем действительности.

Многоуровневость уайльдовских произведений касается не только интеллектуальной стороны, т.е. присутствия в романе, сказках и пьесах выражения его эстетических взглядов, дискуссий с писателями-предшественниками и современниками. Уайльд стремится оставить в душе читателя эмоциональный след, передать сложную гамму чувств. Многослойность произведений писателя отражает его представление о многослойности мира, в котором мы живем, где, как сказал Морис Метерлинк, «внутренняя жизнь и та кажется чем-то неважным рядом с этими неизменными глубинами» [6. С. 33].

Основным предметом исследования Уайльда являются «глубины» мира, неведомое, иррациональное, поэтому в творчестве писателя большое значение уделяется таким категориям, как случайность, ощущение, чувства, влияние.

Влияние ценно для Уайльда тем, что, практически минуя рассудок, оно воздействует непосредственно на чувства, создавая более значимый «отпечаток в душе». Под влиянием мы понимаем такое воздействие на мысли, поступки, настроения человека, которое вызвано не рассудочным убеждением или приказом, а нематериальными причинами¹. В творчестве Уайльда можно выделить такие факторы влияния, как красота, голос, внешний облик (гармоничность костюма, красота / безобразия), движения, жесты, сильные чувства (любовь), обаяние, влияние женщины. Влияние – это комплексное воздействие на человека, на его органы

чувств, интеллект. Изменить настроение, образ мыслей и даже жизненные приоритеты могут, как мы видим в произведениях Уайльда, атмосфера роскоши, изящество костюма, очарование женщины, мелодический голос.

В данной статье мы рассматриваем вопрос, каким образом Уайльд представляет процесс влияния различных обстоятельств, не связанных с воздействием рассудка, на личность, к каким результатам он приводит. Мы последовательно анализируем факторы голоса, искусства, костюма, женского обаяния как основные составляющие категории «влияние» в произведениях английского писателя.

Важную роль в понимании уайльдовской картины мира играет голос. Он непосредственно связан с иррациональным и является его частью. Уайльд полагает, что эмоциональное воздействие устного слова во многом определяется интонацией и выразительностью. Известно, что сам писатель много работал над своей речью. Р. Элман писал: «Он жадно читал; изобретая и испытывая разговорные ходы, затем дорабатывал их и отделял их в зависимости от реакции, которую они вызывали, – шока, приятного удивления, неохотного согласия или восторга. Такой же интерес к устной речи, считал он, был присущ и грекам <...>» [7. С. 351]. В другой части автор приводит следующий эпизод: «Когда он [Уайльд] завел разговор о сердечных делах леди Блессингтон, его тон стал лирическим, в голосе появилась певучесть виолы. <...> Некоторые из гостей <...> прослезились, взволнованные тем, что человеческое слово способно достичь такого великолепия» [7. С. 401]². Т. Райт, собравший множество воспоминаний о встречах с Уайльдом, также пишет о магии его речи: «Звук его голоса называли теплым, полнозвучным, ласкающим, обволакивающим, мелодичным, томным и богатым обертонами. Кто-то из его друзей писал о гладкоструйности его речи, уравновешенной, сдержанной и по-ораторски звучной. Другой его друг заметил, что диапазоном и музыкальностью своего “золотого голоса” Уайльд преображал обыденные слова, делая их “пьянящими подобно вину”. Несомненно, что ритм и само звучание слов для Уайльда значили не меньше, чем их смысл. В некоторых словах он любил выделять голосом первый слог, а произнося такие слова, как “пурпурный” или “майоран”, он словно наслаждался их вкусом, как бы смакуя звуки, перекачивая их во рту» [8. С. 27–28].

Часто Уайльд видит образцы в греческой литературе и искусстве, он пишет, что для греков были важны грация жеста и музыкальность голоса. В собственных рецензиях на спектакли писатель отмечает и звучность речи актеров. Т. Райт приводит любопытный рассказ Уайльда, в котором он передает мысль о мощи воздействия голоса: во время одного из популярных спектаклей возник пожар, началась паника, и в разгар этой сумятицы актер, исполнявший роль главного героя, «...поднявшись из оркестровой ямы, в мгновение ока оценил ситуацию и вспрыгнул на сцену. Встав перед спущенным железным занавесом, он сверкнул глазами и, подняв руку, потребовал тишины голосом, гром которого трубно разнесся по залу. Публика узнала этот голос и вновь обрела некоторую уверенность: паника

моментально прекратилась. Затем он объявил залу, что никакой опасности пожар больше не представляет, так как огонь полностью блокирован. Но, – продолжал он, – единственное, что несет угрозу теперь, это страх. Он сказал, что жизненно важно сейчас для зрителей одно – сохранять благоразумие и немедленно вернуться на места. Сконфуженные зрители послушались этой рекомендации» [8. С. 56–57]. Однако как только проходы освободились, актер первым выскочил из зала. Хотя рассказ завершается похвалой присутствию духа, решающая роль принадлежит голосу, который зрители не могли не услышать даже во время «безобразной сцены паники».

В художественных текстах Уайльд особо выделял голос значимого персонажа. Например, особой мелодикой речи обладали герои сказок Счастливый Принц, Великан, Русалка, Душа; сэръ Симон – призрак замка Кентервилей, лорд Генри («Портрет Дориана Грея»), герои пьес царевич Алексей («Вера, или Нигилисты»), Иоканаан («Саломея»), внесценический персонаж барон Арнгейм («Идеальный муж»).

Для характеристики «особого» голоса в произведениях Уайльда важны прежде всего характеристики тишины, протяжности, мелодичности. Звонкий бодрый голос не свойствен персонажам, к которым автор испытывает симпатию. Пониженный тон, ритм и звучание слов создают более доверительную и даже мистическую атмосферу, это моменты, когда потустороннее контактирует с земным.

Голос в творчестве Уайльда – это символ магии потустороннего, не случайно в уста Души («Рыбак и его Душа») или Иоканаана («Саломея») автор вкладывает пророчества. Воздействию прекрасного голоса на героя часто сопутствует поэтическая атмосфера ночи, лунный свет, или, как в романе «Портрет Дориана Грея» и комедии «Идеальный муж», атмосфера городской роскоши.

Красота голоса обладает поистине волшебной силой и вкупе с притягательностью ночного пейзажа, пением соловья, магией луны или богатством и прелестью убранства она оказывает воздействие на образ мыслей и поступки персонажей. Как пение сирен, необыкновенный голос заставляет безвозвратно забыть о прежней жизни и бывает смертельно опасен, если человек забыл наказ Цирцеи сделать все, чтобы не слышать его и плыть по намеченному курсу, не отступая от цели.

Интересно рассмотреть вопрос о воздействии искусства. «Цель искусства – пробудить те глубочайшие божественные струны, что могут создавать музыку в нашей душе», – писал Уайльд в лекции «Ценность искусства в домашнем быту» (1883) [9. С. 158]. В более поздних статьях и письмах он дополнял, что искусство не имеет прикладной цели и его назначение в том, чтобы доставлять удовольствие, создавать настроение. В письме Р. Клеггу (1891) Уайльд писал: «В его [искусства] задачу не входит ни поучать, ни как-либо влиять на поступки <...> Если созерцание произведения искусства побуждает к какой-либо деятельности, это значит, что либо произведение весьма посредственно, либо созерцающий не сумел оценить его во всей художественной полноте» [1. С. 102]. Здесь писатель четко оговаривает, что подлинное искусство не должно ка-

ким бы то ни было образом влиять на человека помимо создания у него определенного настроения.

Искусство способно к созданию у человека сильных эмоций, глубина которых зависит от разнонаправленности творческого результата: «Благородно поставленная благородная пьеса доставляет нам двойное художественное наслаждение. Удовольствие получает не только ухо, но и глаз – все естество тонко отзывается на воздействие вдохновенного произведения» [4. Т. 2. С. 99]. Талантливо созданное произведение дает не только эстетическое, но и интеллектуальное наслаждение. Так, «Одиссея» в переводе У. Морриса, пишет Уайльд, «возбуждает чувства не меньше, чем душу» [4. Т. 2. С. 149]. В миниатюре «Гамлет» в «Лицеуме» (1885) Уайльд отмечает: «Качество прекрасного исполнения более определяется заключенной в нем жизнью, нежели выучкой, а в пьесе каждое слово, помимо интеллектуальной, обладает еще и музыкальной ценностью и должно служить выражению эмоции» [4. Т. 2. С. 101]. О том же автор пишет в статье «Генрих IV» в Оксфорде (1885): «...торжественность могучих строк наполнялась новой музыкой в звучании произносивших их чистых, юных голосов, а возвышенное величие героизма обретало для зрителей большую реальность благодаря рыцарственной осанке, благородной жестуляции и дивной страсти тех, кто его воплощал» [4. Т. 2. С. 104]. Это не значит, однако, что произведения литературы, музыки, живописи не дают ничего кроме возвышенного удовольствия.

В своих воззрениях Уайльд идет здесь за Платоном. В диалоге «Пир» Платон высказывает идею о том, что человек должен расти среди прекрасного, чтобы достичь «высших и сокровеннейших тайнств любви»: «Кто хочет избрать верный путь к этим тайнствам, должен начать с устремлений к прекрасным телам в молодости». Постепенно такой человек поймет, что у всех тел одна и та же красота. Осознав это, человек начнет предпочитать душевную красоту телесной, а далее «постигнет красоту насущных дел и обычаев и, увидев, что все прекрасное родственно, будет считать красоту тела чем-то ничтожным». Затем он будет стремиться постичь красоту во всем ее многообразии; при этом не будет жалким рабом чьей-то привлекательности, а повернет к открытому морю красоты и, созерцая ее в неуклонном стремлении к мудрости, будет рождать великолепные речи и мысли. «Кто, правильно руководимый, достиг такой степени познания любви, тот в конце этого пути увидит вдруг нечто удивительно прекрасное по природе, то самое <...> ради чего и были предприняты все предшествующие труды, нечто, во-первых, вечное, то есть не знающее ни рождения, ни гибели, ни роста, ни оскудения, а во-вторых, не в чем-то прекрасное, а в чем-то безобразное, не когда-то, где-то для кого-то и сравнительно с чем-то прекрасное, а в другое время, в другом месте, для другого и сравнительно с другим безобразное. Красота эта предстанет ему не в виде какого-то лица, рук или иной части тела <...> а сама по себе, через себя самое, всегда одинаковая. <...> И тот, кто <...> поднялся над отдельными разновидностями прекрасного и начал постигать эту высшую красоту, тот, пожалуй, почти у цели» [10. С. 167–168].

Например, сказка «Молодой Король» в какой-то мере построена на основе этого положения. Молодой Король – 16-летний юноша, от природы наделенный очень острым чувством прекрасного, поклонялся Красоте. «Говорили, что доблестный Бургомистр <...> узрел юношу коленапреклоненным в неподдельном восторге перед картиной, только что присланной из Венеции...» [11. С. 216]. В ночь перед коронацией юноша увидел три сна, увидел, какой дорогой ценой достаются его богатые одежды. Тогда Молодой Король отказывается от своего прекрасного облачения, ибо оно «соткано на ткацком стане Скорби белыми руками Боли. В сердце рубина – Кровь, и в сердце жемчуга – Смерть» [11. С. 221]. Таким образом, материальная красота подготовила его к восприятию красоты высшей, духовной. Юноша начинает иначе смотреть на жизнь, в нём просыпаются участие, сострадание, любовь к ближнему – и всё это заставляет Молодого Короля отказаться от своих прежних взглядов и прежней любви.

В этом смысле сказка «День рождения Инфанты» не случайно следует за «Молодым Королем»: сразу же становится очевидной параллель между результатами воспитания этих двух героев: если Король, будучи не знатен и не богат, рос среди замечательных произведений искусства (что повлияло на его дальнейшее духовное развитие), то Инфанта была вне поля зрения отца, занятого только своими печальми, и большую часть времени проводила с дядей, Великим Инквизитором. Инфанта вовсе не была бессердечной, как принято считать, и эту позицию подтверждает сцена просмотра трагедии, разыгранной марионетками: «Они играли так хорошо и движения их были столь естественны, что к концу представления на глазах Инфанты навернулись слезы» [11. С. 229]. Девочка росла, не зная родительской ласки, рядом с человеком, который славился жестокостью, и естественно, что в ней почти не развились качества, необходимые для любви и сострадания. В свете этой теории поведение юной героини с Маленьким Карликом вполне закономерно, и осуждать в данной ситуации уместнее, пожалуй, ее отца.

В романе «Портрет Дориана Грея» Уайльд устами лорда Генри говорит, что искусство, главным образом литература, способствует открытию тайн жизни, воздействуя непосредственно на ум и чувства. «Но бывает, что роль искусства берет на себя в этом случае какой-нибудь человек сложной души, который и сам представляет собой творение искусства, – ибо Жизнь, подобно поэзии, или скульптуре, или живописи, также создает свои шедевры» [4. Т. 1. С. 64–65].

Уайльд всегда заботился о впечатлении, которое должен производить костюм, как театральный, так и повседневный, к искусству одеваться известный эстет относился пристрастно. «На театральную публику гораздо больше производит впечатление то, что она видит, нежели то, что она слышит», – писал Уайльд в журнале «Дрэмэтик ревью» в статье «Шекспир о сценическом оформлении» (1885) [4. Т. 2. С. 98]. Обсуждая постановки, он всегда выделял костюмы персонажей. Сценическое платье служит для достижения определенного драматического эффекта, для усиления драматической ситуации, для выражения типа харак-

тера. Костюмы героев пьес Уайльда всегда тщательно продуманы и необыкновенно красивы. В книге «Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда» А.Г. Образцова так пишет о туалетах героинь комедии «Веер леди Уиндермир»: «Дамы, явившиеся на премьеру, были одеты со вкусом и шиком. Но туалеты актрис отличались большей роскошью и элегантностью» [12. С. 213]. При возобновлении спектакля спустя несколько месяцев платья, несмотря на их дороговизну, были уже другими, поскольку мода за это время успела измениться.

Сценический костюм должен соответствовать исторической эпохе, быть верен в деталях для создания атмосферы времени, он должен быть красивым и органично сочетающимся с общей цветовой гаммой каждой отдельной сцены. Тон платья очень важен не только для общего впечатления, но и для выражения смысловых нюансов. Например, в пьесе «Вера, или Нигилисты» героиня в одной из сцен появляется в красном платье; в пьесе «Женщина, не стоящая внимания» автор говорит о цвете нарядов двух героинь: Эстер Уэрсли выходит в белом, а миссис Арбетнот – в черном, что заставляет зрителя задуматься об отношениях героинь, их мировоззрении и, в целом, о расстановке действующих лиц.

В отношении собственных костюмов писатель был также избирателен и пристрастен. Здесь нельзя не вспомнить, например, его подготовку к знакомству с Америкой и Америки с ним. Когда Уайльдом было принято предложение совершить турне по Соединенным Штатам, одним из основных вопросов был вопрос об одежде. Р. Элман пишет: «Льюис Хинд увидел его выходящим от меховщика в “лягушачьем и восхитительно подбитом мехом зеленом пальто” и польской конфедератке. По прибытии в Америку пальто подверглось тщательному осмотру со стороны репортеров» [7. С. 189]. О. Вайнштейн отмечает, что Уайльд со знанием дела отнесся к переменам своих одежд: «Продуманная театральность костюма поразила публику не меньше, чем сама лекция. Одна из слушательниц подробно записала свои впечатления: “Костюм. Темно-фиолетовый просторный пиджак и бриджи; черные чулки, низкие туфли с блестящими пряжками; пиджак подбит бледно-лиловым атласом, пышные кружева на запястьях, а также вместо галстука поверх отложного воротника; волосы длинные, с прямым пробором или зачесанные назад. Появляется в накидке, покрывающей одно плечо”» [13. С. 465]. Несомненно, Уайльд стремился произвести впечатление на незнакомую ему американскую публику, представить свой имидж, и это ему вполне удалось: он писал из Америки к миссис Джордж Льюис (1882): «...в том, что касается практического моего влияния, я добился такого успеха, о каком не мог и мечтать. Во всех городах открывают после моего посещения школы прикладного искусства и учреждают общедоступные музеи, ища у меня совета относительно выбора экспонатов и характера здания» [1. С. 52].

Особая роль отводится Уайльдом вопросу женского влияния, он рассуждает о нем в художественных текстах, в эссе, письмах и эстетических миниатюрах. Например, подчеркивая роль прекрасного пола в обще-

стве, автор говорит, что в Америке семейные скандалы чрезвычайно редки, «а если и случаются, то именно мужчине это не простится ни за что на свете, настолько сильно в обществе влияние женщины» («Американец», 1882) [4. Т. 2. С. 143]. О власти женской красоты и ее связи с искусством автор пишет в статье «М-с Лэнгтри в роли Хестер Грейзбрук» (1882): «Я не думаю, чтобы всемогущее владычество женской красоты кануло в прошлое...», за дамами, по Уайльду, «сохраняется величайшее царство – царство искусства» [4. Т. 2. С. 79]. Огромную роль в становлении мировоззрения Уайльда сыграл Д. Рескин, который, как позже и его ученик, считал, что женщинам присуща особая тонкость ощущений, не свойственная более рассудочным и рациональным по природе своей мужчинам.

На рубеже XIX–XX вв. «женский вопрос» был, пожалуй, одним из самых обсуждаемых в обществе, и не удивительно: статус женщины в законодательном плане постоянно улучшается, хотя господствующее положение по-прежнему занимают мужчины; зарождаются феминистские движения. «Женский вопрос» активно обсуждается и в литературных произведениях. Кто-то считает, что государство, ограничивающее права женщин, мешает становлению их личности, их самостоятельности, кто-то полагает, что стремление к правовому раскрепощению женщин необоснованно и приведет к распаду института семьи. Своя точка зрения на эту проблему имеется и у Оскара Уайльда. Он полагает, что влияние женщин на мужчин настолько сильно, что им нет необходимости бороться за свои права: всего, к чему стремятся дамы, можно достичь без изменения законодательства.

В комедиях власть женщин проявляется особенно ярко. В своих монографиях к этой теме обращались С. Элтис (Eltis) и Дж. Слоун (Sloan) [14, 15]. Например, в «Женщине, не стоящей внимания» объектом активного влияния становится Джеральд Арбетнот, который находится в ситуации выбора: он хочет работать под началом лорда Иллингворта, но мать не одобряет его решение. Миссис Арбетнот представлена, с одной стороны, как жертва соблазителя, с другой – как властная мать, во что бы то ни стало добивающаяся своего. В беседе с Джеральдом Иллингворт говорит ему об эгоистичности материнской любви, о власти женщин в обществе («Если женщины не на вашей стороне, то вы человек конченный» [16. С. 228]), о женской тирании («История женщин – это история самого худшего вида тирании, какую знал мир. Тирания слабого над сильным» [16. С. 229]), о невозможности облагораживающего влияния женщин («Облагораживает только интеллект» [16. С. 229]). Силу женского воздействия Уайльд показывает и на примере второстепенных героев. Так, С. Элтис и Дж. Слоун пишут об одной из героинь как об интересном упражнении драматурга в «черной» комедии [14. С. 122; 15. С. 111] – миссис Добени, жена архидиакона, которая страдает головными болями, помнит только события раннего детства, плохо спит, не ест ничего твердого и проч., умудряется руководить действиями мужа, обеспечивая ему репутацию «лучшего из мужей».

В комедии показаны и другие женщины, управляющие своими мужьями или собеседниками, это леди

Кэролайн, леди Статфилд, рядом с которой то и дело обнаруживается сэр Джон, миссис Оллонби и Эстер Уэрсли. Слова миссис Оллонби еще раз напоминают, что настоящая сила женского влияния – в ее слабости («Идеальный мужчина должен говорить с нами как с богинями, а обращаться с нами – как с детьми. Он должен отказывать нам во всех серьезных просьбах и потакать всем нашим капризам, потворствовать всем нашим прихотям и запрещать нам иметь призвание... [14. С. 210]»). Миф о женской уязвимости является залогом женской силы. С. Элтис отмечает двойственность позиции миссис Арбетнот: она считает себя соблазненной, тогда как миссис Оллонби видит в этом неоспоримое достоинство слабого пола [15. С. 125].

Точка зрения Уайльда на роль женщины в обществе отражает тенденции эпохи, что особенно заметно при сравнении его пьес с работами современников. Например, силу и мистическую природу женского влияния отмечал современник Уайльда – Август Стриндберг. О влиянии жены Ротмистр, герой пьесы «Отец» («Fadren»), написанной в 1887 г., говорит: «Ты могла загипнотизировать меня так, что я ничего не видел и не слышал, а только подчинился. Ты могла поподчевать меня сырым картофелем и внушить мне, что это персик. Ты могла заставить меня заслушиваться своей немудреной речью, точно невесть какою премудростью. Ты могла бы побудить меня к преступлению, к самым низким поступкам» [17. С. 71]. Ф. Ницше был восхищен концепцией любви в изображении Стриндберга, концепцией любви-противоборства, основанной на стремлении к власти [18. С. 10]. В другой пьесе – «Товарищи» («Kamraterna»), написанной годом позже, Стриндберг также уделяет внимание проблеме женского влияния, которое лишает мужчину свободы и собственного «я». В пьесе показано, что жена вынуждает мужа сделать так, как ей хотелось бы, например, с помощью ласки или используя его мягкость, уступчивость.

Дамы в пьесе Уайльда могут и умеют манипулировать мужчинами, и в этом умении, которое дано от рождения, заключена их сила. Но сила – не значит достоинство, героини, активно влияющие на мужчин, не имеют положительной характеристики в свете эстетической теории писателя. Красота, талант, любовь – все становится разрушительным для мужчин [19. С. 84].

В пьесах Уайльда встречаются разные типы героинь, это условно-положительные миссис Эрлин («Веер леди Уиндермир»), миссис Арбетнот («Женщина, не стоящая внимания»), Гвендолен («Как важно быть серьезным»), Гертруда Чилтерн («Идеальный муж»); условно-отрицательные герцогиня Бервик («Веер леди Уиндермир»), леди Кэролайн («Женщина, не стоящая внимания»), леди Брэнкелл («Как важно быть серьезным»), миссис Чивли («Идеальный муж») – все они по-своему влиятельны, обаятельны, но каждая из них несет в себе разрушительную для личности мужчины силу, склоняет его на свою сторону, тем самым отчасти лишая его собственного «я». Однако в произведениях есть и другой тип героинь (миссис Оллонби, Сесили, Мейбл Чилтерн), которые сближаются в творчестве Уайльда с типом героя-денди, они не подчиняют мужчин, а очаровывают их подобно произведению искусства.

Подводя итог, можно с уверенностью говорить, что проблема влияния была для Уайльда одной из первостепенных, она тесно связана с его «философией нереального»: неведомая, необъяснимая сила завораживает, околдовывает, заставляет действовать наперекор рассудку. В соответствии с теорией писателя и практикой его художественных текстов лишь воздействие искусства можно назвать положительным. Несмотря на то что оно существует, чтобы доставлять удовольствие, создавать настроение, эмоцию, искусство формирует гуманистические качества личности, и на духовно-эмоциональном уровне позволяет человеку открывать тайны жизни, считал Уайльд.

Автор выделял несколько факторов влияния, и любопытно, что воздействие голоса и женского обаяния в творчестве Уайльда имеет где-то явную, где-то завуалированную, но отрицательную характеристику, потому что подобное воздействие толкает мужчин на совершение тех или иных поступков. Еще в работе «Упадок лжи» писатель указывал на свое негативное отношение к поступку: «Одни тупицы да доктринеры, люди ужасающе скучные, тщатся подкрепить свои принципы бессмысленными поступками, обожая практику...» [4. Т. 2. С. 219]. В «Душе человека при социализме» он писал уже несколько мягче: «Человека не всегда характеризуют его поступки. Он может чтить законы, но быть дрянным. Он может преступить закон, но оставаться прекрасным человеком» [4. Т. 2. С. 353]. Герои – выразители авторской точки зрения, например лорд Горинг («Идеальный муж»), лорд Генри Уоттон («Портрет Дориана Грея»), не стремятся к совершению поступков.

Голос, «тихий мелодический», вкрадчивый, завораживающе низкий и протяжный, красивая, обаятельная женщина вольно или невольно призывают каждого из героев к действиям, влияют на изменение мировоззрения героев, заставляют их отречься от своего «я», своего пути. К гибели ведет Рыбака Душа, смертельным для Саломеи становится голос Иоканаана. Чуждое воздействие приводит героев к конфликту с собой или обществом, часто влечет за собой преступление. Уайльдовская философия влияния говорит нам о том, что воздействие на другого – это всегда разрушительное воздействие. Сам же писатель всегда ратует за развитие мира человека, его души, при этом любое вмешательство извне становится негативным: «Хорошего влияния не существует, мистер Грей, – говорил Дориану лорд Генри. – Всякое влияние уже само по себе безнравственно, – безнравственно с научной точки зрения. <...> Влиять на другого человека – это значит передать ему свою душу. Он начнет думать не своими мыслями, пылать не своими страстями. И добродетели у него будут не свои, и грехи <...> будут заимствованные» [4. Т. 1. С. 34].

Культ индивидуализма, как это доказано в работах ряда отечественных и зарубежных исследователей, сближает взгляды Уайльда с позицией его современника Фридриха Ницше [20, 21]. «Истинный художник тот, – писал Уайльд в эссе “Душа человека при социализме”, – кто всецело доверяет себе, ибо он всецело является самим собой» [4. Т. 2. С. 360].

Изучая, таким образом, сложный состав категории «влияние» О. Уайльда, комплекс образов и символов, помогающих автору выразить в текстах свою философско-эстетическую позицию, мы получаем возможность более точно определить состав и структуру «философии нереального» выдающегося английского писателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Например, в трактате «Душа человека при социализме» (1891) Уайльд, размышляя о личности, о важности всегда оставаться самим собой, говорил следующее: «Слова людей о человеке бессильны повлиять на его сущность. Он таков, каков есть. Мнение толпы равным счетом ничего не значит» [4. Т. 2. С. 353].

²Уайльд обращает внимание и на голос своего первенца Сайрила: «А еще у него бесподобный голос, – отмечает он в письме английскому актеру Норманну Форбс-Робертсону, – который он и упражняет в свое удовольствие, предпочтительно в вагнерианской манере» [1. С. 70].

ЛИТЕРАТУРА

1. Уайльд О. Письма. М. : Аграф, 1997. 416 с.
2. Уайльд О. Портрет г-на У.Г. / Рассказы. Эссе. Заметки и колонки. Оксфордский дневник : пер. с англ. М. : Иностранка ; Азбука-Аттикус, 2011. 544 с.
3. Котова Н.В. Философско-эстетические аспекты оксфордских тетрадей О. Уайльда // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве : сб. ст. и материалов второй междунар. науч. конф. (5–9 мая 2008 г.). Казань : РИЦ «Школа», 2009. Вып. 2. С. 218–223.
4. Уайльд О. Избранные произведения : в 2 т. : пер. с англ. М. : Республика, 1993.
5. Земсков В.Б. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха – пограничное сознание // Кануны и Рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания : материалы российско-французской конф. : в 2 ч. / отв. ред. В.Б. Земсков. М. : ИМЛИ РАН, 2002. Ч. 1. С. 6–22.
6. Метерлинк М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. Самара : Агни, 2000. 440 с.
7. Элман Р. Оскар Уайльд: Биография / пер. с англ., составление аннотированного именного указателя Л. Мотылева. М. : Независимая газета, 2000. 688 с.
8. Уайльд О. Застольные беседы. М. : Иностранка ; Азбука-Аттикус, 2011. 336 с.
9. Уайльд О. Полное собрание сочинений. СПб. : Издание т-ва А.Ф. Марксъ, 1912. Т. 4.
10. Платон. Избранные диалоги. М. : Худ. лит., 1965. 442 с.
11. Уайльд О. Избранное. М. : Просвещение, 1990. 384 с.
12. Образцова А.Г. Волшебник или шут? (Театр Оскара Уайльда). СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. 358 с.
13. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М. : Новое литературное обозрение, 2005. 640 с.
14. Eltis S. Revising Wilde: Society and subversion in the plays of the plays of Oscar Wilde. Oxford : Clarendon press, 1996. 226 p.
15. Sloan J. Oscar Wilde. Oxford : Oxford university press, 2003. 226 p.
16. Уайльд О. Пьесы. Перевод с английского и французского. М. : Искусство, 1960. 516 с.
17. Стриндберг А. Жестокий театр: Пьесы : пер. с швед. М. : Совпадение, 2005. 327 с.
18. Максимов В.И. Беспредельный Стриндберг // Стриндберг А. Жестокий театр: Пьесы : пер. с швед. М. : Совпадение, 2005. С. 6–29.
19. Луков Вл.А., Соломатина Н.В. Феномен Уайльда. М. : Национальный институт бизнеса, 2005. 216 с.
20. Яковлев Д.Е. Ницше и Уайльд (Путь эстетизма) // Вестник Московского университета. Сер. 7 «Философия». 1994. № 2. С. 70–73.
21. Sloan J. Nietzsche and Wilde: An Ethics of Style // Sewanee Review. Summer 2006. Vol. 114, is. 3. P. 386–402.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 24 апреля 2012 г.