

Н.В. Кузнецова

**ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ «СВЕТСКОГО»
И «ПРИРОДНОГО» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ТВОРЧЕСТВЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА:
ВЫГОДНЫЙ ОБМЕН И ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ**

Рассматривается специфика взаимоотношений между «светской» и «природной» средой в произведениях Оскара Уайльда. В ходе анализа дается характеристика каждой из сторон, выделяются их сходства и различия, объясняется странная связь между сторонами. Особое внимание уделено теме обмена между «цивилизованной» и «природной» средой. В работе выделяются два варианта их возможного взаимодействия: взаимовыгодный, равноценный, обмен (позитивная модель) и неравноценные отношения (негативная модель).

Ключевые слова: Оскар Уайльд, «Портрет Дориана Грея», эстетизм, взаимообмен, жертвоприношение.

Полная парадоксов и противоречий жизнь и творческая судьба ирландского писателя Оскара Уайльда много раз становилась предметом исследования и за рубежом, и в России. В случае с Уайльдом особенно важна нерасторжимость его биографии и творчества: необычный образ жизни его родителей, ранняя смерть сестры, обучение в Оксфорде и связанное с этим увлечение античной культурой (и мужской дружбой), путешествие в Америку, Францию, Италию и Грецию, тюремное заключение – все эти события так или иначе отразились в литературе Уайльда. Как правило, наиболее пристально критики изучают античные и христианские мотивы в его произведениях; диалектику этического и эстетического начал; биографию Уайльда и ее влияние на творчество. В настоящей работе будет рассмотрен образ светского общества и его взаимоотношения со средой более архаичной, чьи ипостаси – природа, магия, древность.

Нередко исследователи видят в Уайльде «аристократичного индивидуалиста, образец изысканности, который презирует вульгарные вкусы большинства и поклоняется всему утонченному, прекрасному,

редкому» [1. Р. 155]. Действительно, интерес к изысканным редкостям, как и воспевание красоты – в искусстве или человеческом облике – присутствует в большинстве произведений Уайльда. Вместе с тем он нередко показывает опасную, «темную» ипостась прекрасного, а в образе утонченных аристократов зачастую сквозит хищное «природное» начало. Объектом исследования являются сказки О. Уайльда, входящие в сборник «“Счастливый Принц” и другие сказки» (1888) и «Гранатовый домик» (1891); пьесы «Саломея» (1891), «Веер леди Уиндермир» (1892), «Как важно быть серьезным» (1893), «Идеальный муж» (1895); рассказы из сборника «Преступление лорда Артура Сэвила и другие рассказы» (1891), а также роман «Портрет Дориана Грея» (1890).

Своеобразие светского общества

Нетрудно заметить, что в подавляющем большинстве сказок, пьес, рассказов, а также в единственном романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» главными героями являются представители аристократического круга (сэр Симон Кентервильский, лорд Артур Сэвил, лорд Генри, леди Уиндермир, граф Кавершем, лорд Горинг, виконт де Нанжак и др.) и особы королевского двора (Саломея, Счастливый Принц, Инфанта, Юный Король). Однако образ аристократов Уайльд нередко снижает, подчеркивая вырождение высшего света¹ – на примере семейства Кентервиллей, дома Келсо, герцогов Мэриборо и т.д. А.А. Аникст дает высшему светскому обществу в произведениях Уайльда емкую характеристику: «Женщины и мужчины из светского общества с таинственным прошлым, скрытые пороки, разоблачение которых грозит потерей общественного положения, светские флирты, мнимые измены, галантное ухаживание благородных молодых людей за благородными девицами» [3]. Действительно, отличительными чер-

¹ О том, что Уайльд резко критикует светскую среду, пишет и Л. Драйден: «Среда в романе “Портрет Дориана Грея” представляет собой развращенных и развращающих индивидов. Отсюда исключена только Сибила Вэйн, которая единственная из всех вызывает у читателей сострадание. Даже Бэзил Холлуорд показан слабым морализатором <...> Уоттон развращает Дориана, а Дориан, в свою очередь, развращает многочисленные души жителей города» [2. Р. 118].

тами светского общества можно назвать: 1) мнимость, а точнее, неестественность, искусственность, подражательность, игру; 2) таинственное (темное) прошлое его представителей, а также попытки сокрытия чего-либо. Остановимся подробнее на каждом из отличительных свойств уайльдовской аристократии.

Уайльда, чье имя принято считать синонимом эстетизма, как и его героев, отталкивает все банальное, обыкновенное, образцовое. Миссис Марчмонт в «Идеальном муже» говорит: «Мы с вами вышли замуж за примерных мужей и вот теперь страдаем» [4. С. 449]. Отсюда их повышенное внимание к необычному, уникальному, нередко – гротескному. Так, у Инфанты, уставшей от пышности королевского двора, интерес вызывает гротескная (безобразная) внешность и забавные движения карлика. Дориан Грей, Юный Король и Ирод – страстные коллекционеры редкостей: драгоценных камней и тканей, предметов искусства, музыкальных инструментов, посуды (их богатейшим коллекциям артефактов Уайльд посвящает целые страницы своих произведений). Этот интерес к уникальному взамен обыденного приводит к тому, что светский человек отвергает и естественность, подлинность, принимая ее за образец банальности. Дориан отказывается от истинной любви Сибилы, которая, по его мнению, становится «третьеразрядной актрисой с хорошеньким личиком» [4. С. 87] после отказа воплощать в себе Имоджену и Джульетту и «всех великих героинь мира». Профессорская дочь отвергает самую прекрасную на свете розу, предпочитая подаренные племянником камергера камня. Выбор искусственного взамен подлинного постоянно подчеркивается и – нередко – высмеивается, особенно в образах молодых представителей аристократии («Когда умер ее третий муж, у нее от горя волосы стали совсем золотые» [4. С. 154]). Вообще искусственность и подражательность являются родной стихией для аристократов: в светских салонах и королевских дворах настоящая жизнь словно симулируется, разыгрывается, в то время как сами герои являются лишь безучастными наблюдателями. Показательна сцена празднования дня рождения Инфанты в одноименной сказке: Король-отец следит из дворцового окна за детьми, которые, в свою очередь, следят за представлением. Инфанта копирует поведение матери (*the same wilful way of tossing her head, the same proud curved beautiful mouth, the same wonderful smile* [5. P. 261]); юные

дворяне копируют костюмы, манеры и поведение своих отцов; игрушечный бой быков в точности повторяет жестокие правила настоящей корриды – вплоть до убийства быка; марионетки разыгрывают трагедию «Софонсиба» столь хорошо, а их движения настолько естественны, что «к концу представления на глазах Инфанты навернулись слезы», и даже обезьянки изображают крохотных королевских гвардейцев. Уайльд подчеркивает абсолютное отсутствие индивидуальности (детской, кукольной, звериной), делая акцент на подражательности, имитации, симуляции. Такая же неестественность и симуляция реальной жизни лежит в основе комедии «Как важно быть серьезным»: Джон Уординг выдумывает себе младшего брата по имени Эрнест, постоянно попадающего в страшные передряги, и сам называется его именем; у Алджернона поводом для отказа от нежелательных встреч становится уход за несуществующим и очень болезненным мистером Бенбери (впоследствии и он будет разыгрывать «Эрнеста» – только уже перед племянницей Джона); Сесили сама себе пишет письма от имени несуществующего Эрнеста и даже успевает расторгнуть с ним помолвку. Оттенок неестественности поведения наблюдается и в «Идеальном муже», и в «Портрете Дориана Грея» с объединяющим оба текста афоризмом о том, что быть естественным – это поза, и самая ненавистная (вариант: очень трудная) поза. Вне этой «игры» герои мало что собой представляют: их противоестественные, парадоксальные высказывания и рассуждения – лишь теория, поза, они «никогда не говор[ят] ничего нравственного – и никогда не дела[ют] ничего безнравственного» [4. С. 25]. Сам Уайльд писал: «В представителях высшего общества интересна маска, которую носит каждый из них, а не реальность, которая прячется за этой маской. За маской люди удручающе похожи друг на друга, независимо от их положения в обществе» [6. Р. 78].

Итак, светское общество изображается Уайльдом как искусственная среда, в чем-то сходная с «Ярмаркой тщеславия Теккерея»² «ме-

² Об их сходстве пишет, к примеру, Шон Лэтам указывая, что Уайльд в своих произведениях оживил текереевского мистера Сноба, превратив его из воображаемого героя в знаменитость из плоти и крови, которого можно увидеть гуляющим по площади Пикадилли, входящим и выходящим из самых роскошных лондонских салонов [7. Р. 31].

сто[ом] суетн[ым], злонравн[ым], сумасбродн[ым], полн[ым] всяческих надувательств, фальши и притворства», а его представители – либо безучастные зрители, либо актеры («*You are acting*» [8. Р. 102] – с ужасом говорит Сибила Дориану³): Помимо искусственности, это среда совершенно статичная. Движение, изменение жизни пугает героев – и Дориана Грея, который собирается покончить с собой, когда начнет стареть; и монархов – отца Инфанта и Ирода Антиппы, которые постепенно утрачивают свою власть и боятся будущего свержения. Вместо движения вперед, к будущему «светский» герой, подобно персонажам «готического» романа, предпочитает возвращаться назад – к архаике, старине, прошлому (к примеру, Лорд Генри интересуется судьбой Дориана не только из-за его уникальной внешности, но и благодаря романтическому прошлому его родителей: «Это интересный фон, он выгодно оттеняет облик юноши» [4. С. 47])⁴.

Таким образом, постепенно Уайльд вводит в свои произведения второй план: в противоположность зыбкому и искусственному светскому кругу он показывает среду более архаичную, темную, маргинальную, но зато и более естественную, крепкую и энергичную, которая привлекает своей экзотичностью, инаковостью и раскрывает в «светском» герое его темные (жестокие) инстинкты. Так, Инфанту привлекает уродство карлика, а сама она – любимица придворного Инквизитора; Дориана какая-то сила влечет в жалкий театр, расположенный в «лабиринте грязных улиц» («Этот урод показался мне занятным» [4. С. 58]), эта же сила заставляет его изо дня в день приходиться к изуродованному пороками портрету и с жадностью наблюдать за изменениями в его внешности. Даже редкости и артефакты, которые коллекционируют «светские» герои, имеют ценность благодаря своей мрачной истории. В ироническом ключе страсть к загадочному (темному) прошлому обыгрывается Уайльдом в рассказе

³ Н. Коль пишет: «Лондон похож на огромную сцену – с обаянием и шармом Мэйфэра на переднем плане и грязной вульгарностью Ист-Энда на заднем» [9. Р. 148].

⁴ М.Г. Меркулова в диссертации «Ретроспекция в английской новой драме» пишет: «Подлинным сущностным временем в конце XIX – начале XX века оказывается время прошедшее. Его отвергают, не принимают, с ним борются, но оно сущностно определено, в отличие от неподлинного настоящего и неясных перспектив будущего» [10. С. 5].

«Сфинкс без загадки», где аристократка леди Алрой специально посещает сомнительные дома Лондона, чтобы создать иллюзию скрытой, темной стороны своей жизни. На деле оказывается, что она каждую неделю аккуратно платила хозяйке доходного дома (расположенного в грязнейшем переулке) за возможность пожить у нее. «Но что же она тут делала? <...> Просто сидела в комнате, читала книжки, иногда пила здесь чай» [11. С. 349].

«Сфинкс без загадки», как и «Кентервильское привидение», – это пародия на детективную или готическую прозу: здесь героини выставляя напоказ свою увлеченность архаикой, мистикой, экзотикой («Она снимала комнату, чтобы доставлять себе удовольствие ходить туда под густой вуалью и выставлять себя героиней какого-то романа. У нее была страсть к загадочному» [11. С. 349]). Однако в большинстве случаев «светские» героини пытаются скрыть либо замаскировать интерес к «архаике» – природному (животному), древнему, магическому (сверхъестественному), подобно тому как запах от трупа и химикатов Дориан маскирует ароматом орхидей. Так, портрет прячут в детской комнате наверху; Иоканаана заточают в колодце; леди Чивли прячется в комнатах; собственную мать Звездный мальчик гонит прочь, а самого его – после ужасной метаморфозы – практически не выпускают из темницы. «Светские» героини понимают, что представители «архаики» могут каким-либо образом их разоблачить, вывести наружу тайный порок, уродливую, непрезентабельную сторону их души. Однако при определенных условиях (по ночам, без свидетелей и т.д.) пороки все же обнаруживаются. Более того, «темная» ипостась представителей светского круга нередко оказывается гораздо более кровожадной, жестокой, чем у «маргиналов» – преступников, нищих, призраков и т.д.: семейство Отисов наносит непоправимый вред Кентервильскому привидению; Дориан оказывается одним из самых порочных граждан Лондона; Звездный мальчик – самый жестокий среди своих сверстников; Инфанта, судя по финальной фразе («Впредь да не будет сердца у тех, кто приходит со мной играть!» [4. С. 283]), перенимает характер Инквизитора.

Взаимодействие «светского» и «природного»

В прозе и драматургии Уайльда показано, что в прекрасном зачатую ощущается недостаток этического (милосердия, любви, сострадания), зато все эти добродетели с избытком компенсируются в эстетически безобразном (карлике, заколдованном Звездном мальчике, облетевшей статуе Счастливого Принца). Таким образом, «светское» олицетворяет внешнюю, телесную, эстетическую сторону жизни, в то время как в «природном» воплощается духовное, этическое начало. Впрочем, мир не делится на строго «светский» (искусственный, цивилизованный, прекрасный) и «природный» (магический / архаичный, безобразный). Скорее, одно постоянно присутствует в другом – более или менее явно («В душе таятся животные инстинкты, а телу дано испытать минуты одухотворяющие» [4. С. 65]). Так, Дориан встречает Сибилу в безобразном театре («И в таком месте вы нашли свое божество!» [4. С. 82]), а уродливый портрет спрятан под расшитым золотом покрывалом – «великолепн[ым] образ[цом] Венецианского искусства конца XVII века» [4. С. 110]. Более того, Уайльд нередко указывает на сходство представителей «светского» и «природного» мира⁵. Волшебный портрет является двойником Дориана; Карлик поначалу принимает свое отражение за Инфанту – из-за одного с ней роста; отношения Соловья и розы на природном уровне (хоть и с некоторыми оговорками) дублируют отношения Студента и профессорской дочери; Саломея, как и Иокanaan, погибает из-за собственных страстей, доведенных до фанатизма. Таким образом, «светское» и «природное» оказывается теснейшим, буквально кровным образом взаимосвязано, а разрыв может привести к (взаимной) гибели. На появление в текстах Уайльда «природного», архаичного указывает, прежде всего, мотив снов, танцев или заклинаний – типов коммуникации с миром и друг с другом, свойственных доисторическому обществу. Этот второй план, как было сказано ранее, появляется постепенно и становится все более явным к финалу произведения:

⁵ Точнее, «природный» мир не столько дублирует, сколько пародирует «светский». Как отмечает Дж. Слоан, пародия (burlesque) была характерной особенностью того времени, реакцией на реализм, придающий действительности игровую форму [6. Р. 81].

увиденные во сне фигуры страдающих людей заставляют Юного Короля отказаться от престола; забытое преступление материализуется в образе змееподобной миссис Чивли; магия имени Эрнест руководит судьбой и счастьем всех героев; брошенное в сердцах и обратившееся заклинанием слово оживляет портрет; слова мистера Поджерса становятся роковыми и в финале рассказа приводят его к гибели; пророческие речи Иоканаана материализуются в сцене убийства Саломеи и надвигающейся на дворец тьме. Слова постепенно овеществляются и действуют автономно – словно по законам архаичного мира, а само светское общество постепенно возвращается в природное, первобытное состояние (о чем речь пойдет чуть позже).

Интересно, что второй план зачастую представляет собой некое «закулисье» светского мира, где изображен процесс создания эстетических ценностей и плата за них. За кулисами Сибила принимает гневные упреки Дориана из-за ее плохой игры и здесь же выпивает яд; в «Счастливым Принце» показано, как швея шьет платье для бала, а молодой драматург пишет пьесу для постановки; Ганс выращивает в своем саду цветы, чтобы порадовать своего «лучшего друга» Мельника; Соловей из своей плоти и крови создает розу, которую профессорская дочь мечтала приколоть на бальное платье; Юный Принц видит во сне, как для него – ценой здоровья и жизни – ткнут мантию и достают жемчуг и рубины для королевской короны и скипетра. Лейтмотивом во всех приведенных примерах является образ крови или смерти – той цены, которую приходится платить за создание эстетических ценностей⁶. Искусство, «духовное» начало в изображении Уайльда буквально обретает телесность, подобно розе, созданной из крови Соловья («Сперва роза была бледная» – «лепестки розы окрасились нежным румянцем» – «и стала алой великолепная роза» [4. С. 248, 249]).

Приведенные примеры показывают, что в произведениях Уайльда нет места *абсолютной* гармонии духа и тела, этического и эстетического: Сибила, не знавшая любви, прекрасно выступает на сцене, а полюбив, оказывается плохой актрисой; выросшая из песни Соловья

⁶ Мысль о равнозначности искусства и жизни звучит в нескольких произведениях Уайльда. В этом смысле родственными являются песня Соловья, портрет Бэзила, игра Сибилы, танец Карлика и Саломеи. Как только процесс создания искусства прерывается – оканчивается и жизнь героя.

роза отнимает его жизнь; насколько граждане города обогащаются, настолько непрезентабельной становится статуя Счастливого Принца. Бэзил говорит: «В судьбе людей, физически [и] духовно совершенных, есть что-то роковое (There is a fatality about *all physical and intellectual distinction*). Гораздо безопаснее ничем не отличаться от других» [4. С. 24; 8. Р. 9]. Действительно, этическое или эстетическое совершенство приводит к ограничению, отмене духовно-телесной гармонии. Лишь полностью отказавшись от души, можно в полной мере выразить себя в красоте или веселье («Впредь да не будет сердца у тех, кто приходит со мной играть» [4. С. 283]). Либо наоборот: утратив внешнюю привлекательность, можно стать образцом добродетели (Счастливый Принц, Звездный мальчик, карлик). Таким образом, любое возведение в абсолют для Уайльда неприемлемо, поскольку герои, воплощающие красоту, слишком безнравственны, в то время как образцы морали – чересчур уродливы.

Гораздо больший интерес для Уайльда представляет не возведение в абсолют этического или эстетического начала, а процесс их взаимодействия, а точнее – *взаимообмена* (красота взамен на этическое благо), когда одна сторона отдает ровно столько, сколько получает другая. Практически в каждом произведении звучит мысль о том, что ни одно благо невозможно получить даром, за все необходимо платить. Дориан меняет свою душу на красоту портрета; Карлик хочет отдать Инфанте лесные дары взамен на ее внимание (на предметном уровне он меняет розу из придворного сада на лесные цветы); Соловей выращивает розу, заплатив за нее песней (и жизнью); Саломея получает голову Иоканаана взамен на ее танец; сэр Симон за свое освобождение дарит Вирджинии фамильные драгоценности; Ганс расплачивается цветами за тачку, которую ему собирается подарить его лучший друг, и т.д. В «Преданном друге» примечателен диалог Водяной крысы и Коноплянки:

– А что, по-вашему, следует требовать от преданного друга? – заинтересовалась зелененькая Коноплянка <...>.

– Что за глупый вопрос! – воскликнула Водяная крыса. – Конечно же, преданный друг *должен быть мне предан*.

– Ну а вы что предложили бы ему *взамен*? [4. С. 250].

При этом Уайльд различает как минимум два варианта взаимодействия: равноценное, когда обе стороны в равной степени отдают и получают, и неравноценное, когда одна сторона больше отдает, а другая больше получает. В первом случае возможен счастливый (по меркам Уайльда) финал: Принц и Ласточка обретают вечный покой в райских чертогах, а Кентервильское привидение – под распустившимся миндальным деревом; Звездный мальчик воссоединяется с родителями на троне и возвращает себе утраченную красоту; Юный Король получает одобрение власти не от людей, а от самого бога. Во втором случае как минимум одна из сторон гибнет в результате слишком активной «растраты», отдачи: так происходит, к примеру, с Силой, Карликом, Соловьем, Саломеей, Гансом.

Начнем с ситуации выгодного взаимобмена, или принципа *quid pro quo* (*As thou dealt with me, so I did deal with thee* [5. P. 311]). И в сказках, и в рассказах Уайльд нередко показывает, как то или иное благо продается или покупается за деньги. Вспомним, что в «Счастливым принце» статуя делится золотом и драгоценностями с бедняками, а те, в свою очередь, совершенствуют его духовный облик. Чем больше Принц теряет свою «телесность» и приобретает сходство с подданными («он хуже любого нищего»), тем больше крепнет его дух («это разбитое оловянное сердце не хочет расплавляться в печи» [4. С. 245]). То же – в «Звездном мальчике»: за свое нравственное возрождение герой в буквальном смысле расплавляется монетами с нищим, а монеты получает от зайчонка, который также «оплачивает» ими свое освобождение. Сэр Симон, благодаря доброте Вирджинии, раскаивается и получает прощение от бога; Вирджиния, в свою очередь, помимо шкатулки с драгоценностями, получает от Кентервильского привидения знание о том, «что такое Жизнь, и что такое Смерть, и почему Любовь сильнее Жизни и Смерти». Юный король все свои королевские богатства отдает взамен божественной благодати. В этой сказке наиболее отчетливо показано, как искусственное, созданное руками человека, меняется на природное: солнечный свет становится прекраснее расшитой золотом мантии; мертвый посох покрывается лилиями белее жемчужин; на сухой ветке расцветают розы краснее рубинов. Природа, по формуле Уайльда, подражает искусству, однако при этом торжествует, совершенно затмевая собой драгоценности и золото. В результате описанного вза-

имообмена происходит важная трансформация героя: он словно выходит из неоформленного, зыбкого состояния, в котором пребывал до сих пор. Призрак сэра Симона хоронят как настоящего вельможу, соблюдая все старинные обычаи, а его душа оформляется в миндальном дереве; Звездный мальчик вновь возвращает себе красоту, тем самым возвращаясь из архаичного змееподобного состояния, в котором находился; облетевшая статуя Принца и труп Ласточки возрождаются в новом качестве в райских садах; Юный Король-найденюш (снова неоформленность) обретает власть, признанную богом. Таким образом, в результате выгодного взаимообмена, удачной «сделки» герой словно поднимается на ступень выше в собственном развитии, переходит от бесформенности, неоформленности, безобразности – к форме и красоте.

Иначе развивается негативный вариант взаимодействия между «архаической» и «цивилизованной», «светской» стороной. Первым тревожным знаком, который указывает на потенциальную неравнозначность отношений, может стать чрезмерная увлеченность собой, а значит отсутствие равноправного диалога (вообще крайняя степень эгоизма встречается во многих текстах Уайльда, который, нередко с иронией, показывает неверную интерпретацию, основанную на избыточной вере в собственную неотразимость. Так, Ласточка надеется, что «город уже приготовился *достойно встретить меня*» (здесь и далее в цитатах выделено мной. – Н.В.) [4. С. 239]; в «Поклоннике» Ореадам, восхищенным красотой Нарцисса, ручей отвечает: «Нарцисс был любим мною за то, что он лежал на моих берегах, и смотрел на меня, и *зеркало его очей было всегда зеркалом моей красоты*» [12. С. 68]; Замечательная Ракета в одноименной сказке восклицает: «Какая удача для сына Короля <...> что ему предстоит сочетаться браком *в тот самый день, когда меня запустят в небо*» [11. С. 393]). Это качество свойственно Дориану, который и без помощи лорда Генри подсознательно чувствует свое превосходство (Бэзил признается, что Дориан «to take a real delight in giving [him] rain» [8. P. 19]); об Инфанте, которая выделяется среди своих сверстников самым роскошным нарядом («But the Infanta was *the most graceful of all, and the most tastefully attired*» [5. P. 259]), а также Мельнику, Звездному мальчику, Профессорской дочери. И если Звездный мальчик в самом начале повествования жестоко наказан за

свое поведение и насильно уравнивает с теми, над кем смеялся, то остальные герои продолжают выстраивать отношения, следуя этой «несбалансированной» модели: окружающие буквально поклоняются им, а сами они возводят свое «я» в абсолют, тем самым словно делая шаг назад в прогрессе и возвращаясь к более древней форме взаимодействия – культам, идолопоклонничеству. Так, и Сибила и Бэзил поклоняются Дориану, который заполняет собой все их существование (Бэзил «на всю жизнь пленен Дорианом»; сходным образом мыслит и Сибила: «я дрожу при мысли о свободе» [4. С. 31, 72]).

Однако интересно не столько отношение Сибилы и Бэзила – и того и другого нельзя отнести к представителям «архаичного» (в том числе магического) мира, – сколько отношение самого Дориана к своему портрету – воплощению его собственного «я». Эталон «светскости» и эстетизма, он глубже всех погружается в архаичную форму бытия. После того как было произнесено «заклинание» о вечной молодости и красоте, в отношениях между Дорианом и портретом устанавливается нерасторжимая связь. Раньше всех эту связь ощущает чуткий художник Бэзил, который намеренно меняет местами Дориана и портрет («Как только вы высохнете, вас покроют лаком, вставят в раму и отправят домой» [4. С. 42]). С каждым годом Дориан становится все более зависим от своего портрета, а к концу жизни он и вовсе не в состоянии вынести разлуки с ним. Более того, он словно приносит ему жертвы, неслучайно с каждой страницей Уайльд все больше погружает Дориана в темную, хаотичную среду. Каждое новое преступление – начиная с рокового диалога с Сибиллой и заканчивая походами в опиумные притоны – все больше оживляет портрет и духовно истощает Дориана. Отношения Дориана с окружающими – Сибиллой, Бэзилом, друзьями, которых своими действиями он доводит до изгнания из общества или самоубийства, – носят оттенок жертвоприношения портрету. И если в случае с Сибиллой можно говорить о самопожертвовании, то Бэзила Дориан словно приносит жертву на алтаре: «Дориан подскочил к нему, вонзил нож в артерию за ухом и, прижав голову Бэзила к столу, стал наносить удар за ударом» [4. С. 140]. С момента убийства художника на портрете выступает кровавая влага, которая расплз[ается] «по морщинистым пальцам, распространя[ется] подобно какой-то страшной болезни» [4. С. 187].

В случае неравнозначного обмена нередко намечается мотив постепенного усиления одной стороны и угасания другой – своего рода вампиризм, когда «агрессор» сначала заражает, а со временем пожирает свою «жертву». К примеру, мысли об Инфанте незаметно поглощают все мысли Карлика, так же как и мысли о Портрете постепенно уничтожают Дориана. Кстати, и осознание своего уродства (телесного – у Карлика, и духовного – у Дориана) происходит не сразу: страшный двойник – портрет и отражение, увиденное в зеркале королевского дворца, – «поглощает» героя постепенно. Такой же мотив постепенного усиления «агрессора» и ослабления «жертвы» (как и мотив жертвоприношения) есть и в сказке «Соловей и Роза». Розовый куст с каждой новой песней просит Соловья все крепче прижаться к его шипу: чем слабее становится Соловей (*fainter and fainter grew her song* [5. P. 330]), тем ярче и прекраснее расцветает роза (*Crimson was the girdle of petals, and crimson as a ruby was the heart* [5. P. 330]). Наконец, на пике совершенства розы Соловей умирает. Уайльд дублирует и пародирует отношения между Соловьем и розой на «светском» уровне: профессорская дочь тоже усиливает свое влияние на студента, сначала потребовав от него красную розу, а потом – драгоценные камни, однако Студент прерывает усиливающееся влияние девушки, останавливает «заражение» и возвращается к своим философским занятиям, в то время как Соловей – истинный певец любви – без остатка отдает себя в жертву любви. В «Преданном друге» Мельник с каждым днем все больше загружает Ганса работой, вынуждает отдавать самые прекрасные цветы из своего сада, а в финале губит его. Даже в «Звездном мальчике», сказке с условно счастливым финалом, присутствует мотив постепенного поглощения: колдун с каждым новым походом за монетами подвергает мальчика все более тяжким наказаниям, в результате чего герой умирает спустя три года из-за пережитых испытаний.

Если в случае равноправного обмена герой приобретал форму, которой был лишен ранее, то в результате неравнозначного отношения стороны возвращаются в более древнее, бесформенное состояние. Портрет словно разлагается («это было ужаснее, чем разложение трупа в сырой могиле» [4. С. 139]) а лицо Дориана после смерти – «морщинистое, увядшее, отталкивающее» (*withered, wrinkled, and loathsome of visage* [8. P. 256]). Сибила, Роза, Карлик, Саломея

оказываются буквально или метафорически раздавлены («Как затоптанный цветок лежала она [Сибилла] на полу»; «Как раненое животное, Карлик со стоном отполз в тень»; «Роза упала в колею, и ее раздавило колесом телеги»; «Солдаты бросаются и своими щитами сокрушают Саломею» [4. С. 87, 282, 335]).

Таким образом, Уайльд показывает два варианта взаимодействия между «светским» и «природным»: взаимовыгодный обмен и одностороннее поклонение «кумиру». В первом случае исходная неполнота (этическая или эстетическая; телесная или духовная) устраняется, а герой, будучи изначально неоформленным, обретает новую форму. При неравнозначном обмене герой словно делает шаг назад в прогрессе, возвращается в более архаичное, упрощенное, бесформенное состояние. При этом сами отношения также становятся более архаичными: не прогрессивный, современный процесс выгодного взаимобмена (купля-продажа), а древняя форма идолопоклонничества и жертвоприношения.

Литература

1. *Polonsky R.* English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 266 p.
2. *Drydon L.* The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells. L. : Palgrave Macmillan, 2003. 220 p.
3. *Аникст А.А.* Оскар Уайльд и его драматургия. URL: http://lib.ru/WILDE/wilde0_1.txt
4. *Уайльд О.* Избранные произведения : в 2 т. М. : Республика, 1993. Т. 1. 559 с.
5. *Wilde O.* Collected Works of Oscar Wilde: the Plays, the Poems, the Stories and the Essays including *De Profundis*. L. : Wordsworth Edition, 1997. 1104 p.
6. *Sloan J.* Oscar Wilde. Oxford : Oxford University Press, 2003. 240 p.
7. *Latham S.* “Am I a Snob?”: Modernism and the Novel. Ithaca; New York : Cornell University Press, 2003. 256 p.
8. *Wilde O.* The Picture of Dorian Gray. L. : Great Britain, 1994. 256 p.
9. *Kohl N.* Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 452 p.
10. *Меркулова М.Г.* Ретроспекция в английской «новой драме» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 34 с.
11. *Уайльд О.* Собрание сочинений : в 3 т. М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 2003. Т. 1. 512 с.
12. *Уайльд О.* Избранные произведения : в 2 т. М. : Республика, 1993. Т. 2. 543 с.

The Forms of the Interaction between “Civilization” and “Nature” in the Fiction by Oscar Wilde: The Exchange and the Ritual of Sacrifice

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 68–83. DOI: 10.17223/24099554/16/5

Natalya V. Kuznetsova, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia).
E-mail: nataly-journ@yandex.ru

Keywords: Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, aestheticism, exchange, the ritual of the sacrifice.

Most of Oscar Wilde’s works focus on the high society (including the royalty), which is portrayed as artificial, imitative, and ludic. These characteristics are epitomized in the process of collecting (artificial) rarities (*The Picture of Dorian Gray*, *Salomé*, *The Young King*), or in the passion for performance and mystification (*The Birthday of the Infanta*, *The Sphinx Without a Secret*, *The Importance of Being Ernest*). As opposed to the “high society”, Wilde shows the natural (or ancient) milieu, which is firmer and healthier, but devoid of aesthetic perfection. Paradoxically, the high society represents external, corporeal, aesthetic form of life, while the natural milieu means the spiritual and ethic one. Wilde shows the aesthetic or ethic perfection as a fatal and dangerous phenomenon, since fully expressing himself in one, the person has to abandon the other. As a result, a good-looking person becomes a paragon of immorality, while a morally upstanding one looks too much ugly). Wilde is interested in the technique of the interaction between the opposites, rather than in the depiction of the absolute corporeal or moral perfection. The article aims at showing the two forms of interaction between “the civilization” and “the nature”. The positive model shows a profitable exchange: one side gives exactly as much as the other side receives (i.e. the rescued Hare for the rescued Star-Child; the peace of the Canterville Ghost for Virginia’s fortunate marriage). This is the case when the characters, who have some problems with their bodies (the transparent Ghost or the serpent-like Star-Child) gain the distinct shape, as if passing from the ancient to the modern state. In the cause of mutually beneficial exchange, the happy end (in Wilde’s terms) is possible. In the negative model, we can clearly see the imbalance between the two sides: one side gives more, but receives less, while the other becomes the figure of worship. Gradually, the influence of one of the sides grows: the “predator”, like the vampire, consumes and exhausts their “victim”. Instead of the modern exchange, the relationships between “the civilization” and “the nature” transform into the ancient ritual of the sacrifice, or idol worship (Basil, Nightingale, Jokanaan), with the members of this process returning to the ancient – formless – state.

References

1. Polonsky, R. (1998) *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.

2. Drydon, L. (2003) *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. London: Palgrave Macmillan.
3. Anikst, A.A. (n.d.) *Oskar Uayl'd i ego dramaturgiya* [Oscar Wilde and his drama]. [Online] Available from: http://lib.ru/WILDE/wilde0_1.txt.
4. Wilde, O. (1993) *Izbrannyye proizvedeniya: v 2 t.* [Selected Works: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Respublika.
5. Wilde, O. (1997) *Collected Works of Oscar Wilde: the Plays, the Poems, the Stories and the Essays including De Profundis*. London: Wordsworth Edition.
6. Sloan, J. (2003) *Oscar Wilde*. Oxford: Oxford University Press.
7. Latham, S. (2003) *"Am I a Snob?": Modernism and the Novel*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
8. Wilde, O. (1994) *The Picture of Dorian Gray*. London: Great Britain.
9. Kohl, N. (2011) *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*. Cambridge: Cambridge University Press.
10. Merkulova, M.G. (2006) *Retrospektiya v angliyskoy "novoy drame"* [Retrospection in the English New Drama]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.
11. Wilde, O. (2003) *Sobranie sochineniy: v 3 t.* [Collected Works: in 3 vols]. Vol. 1. Moscow: TERRA – Knizhnyy klub.
12. Wilde, O. (1993) *Izbrannyye proizvedeniya: v 2 t.* [Selected Works: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Respublika.