

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Кирдяева Ольга Ивановна

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МИФОЛОГЕМЫ РОМАНА О. УАЙЛЬДА
«ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(английская литература)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, доцент
Меркулова Майя Геннадиевна

Москва – 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. МИФОЛОГЕМА КАК ИДЕЙНАЯ ОСНОВА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ЭСТЕТИЗМА О. УАЙЛЬДА: ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВОПРОСА	17
1.1 Понятие «мифологема» в англо-американском и отечественном литературоведении	17
1.2 Формирование эстетизма в культурных направлениях двух эпох рубежа веков: дендизм, прерафаэлитизм, декадентство	41
1.3 Становление концепции эстетизма О. Уайльда в сборнике эссе «Замыслы»	66
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	89
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКИХ МИФОЛОГЕМ В РОМАНЕ О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»	95
2.1 Творческая реализация мифологемы сада в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»	95
2.1.1 Источники мифологемы сада	95
2.1.2 Символичность деталей мифологемы сада	100
2.1.3 Функции мифологемы сада	112
2.2 Особенности воплощения мифологемы портрета в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»	128
2.2.1 Источники мифологемы портрета	128
2.2.2 Полисемантика заглавия романа	132
2.2.3 Функции мифологемы портрета	139
2.3. Функционирование типов мифологемы творца в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»	161
2.3.1 Мифологема художника-творца	163
2.3.2 Мифологема творца-искусителя	179
2.3.3 Мифологема творца-подражателя	196
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	209
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	212
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	222

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая диссертационная работа посвящена исследованию идейно-художественного своеобразия и творческой реализации эстетических мифологем О. Уайльда в романе «Портрет Дориана Грея». Личность и творческое наследие писателя на протяжении многих лет привлекают внимание ученых и исследователей самых различных областей научного знания. Его творчество становится предметом изучения не только для представителей литературоведческой науки, но также для философского и культурологического анализа, которые помогают понять мировоззрение автора, чей личностный опыт и эстетическое мировосприятие находят отражение и воплощение во всех его произведениях. Личность автора, столь неоднозначная и многогранная, как и его творчество, стала символической и знаковой для исследователей литературы в целом и литературы викторианского периода Великобритании в частности, и воспринимается многими как символ эпохи.

Интересно также отметить, что творческое наследие О. Уайльда не оставляет равнодушными представителей сфер жизни, далеких от литературоведения. Так, например, по произведениям автора продолжают снимать кинофильмы, организуют фестивали и выставки, его творчество вдохновляет дизайнеров одежды. Подобный интерес к О. Уайльду со стороны представителей индустрии моды и дизайна кажется вполне логичным и оправданным вследствие того, что сам писатель уделял большое внимание своему внешнему виду и любил произвести впечатление на публику: бархатный костюм, плащ с атласным подкладом, берет или элегантный цилиндр, подсолнух или лилия в петлице. Высшее общество восхищалось не только необычными костюмами и блестящими манерами О. Уайльда, но и его незаурядным остроумием, красноречием и парадоксальными высказываниями. Аристократические круги копировали его манеру одеваться и цитировали его остроты. Его называли «апостолом Красоты», «принцем эстетизма» и «королем парадоксов». Как позже сказал

исследователь творчества О. Уайльда Г. Лангаард, «вся жизнь его стала парадоксом» [Лангаард 1908: 8]. Эстетизм как культивирование и преобладание прекрасной формы над содержанием, как комплекс идей о преобразовании жизни посредством искусства стал для О. Уайльда программой творчества в плане создания не только литературных произведений, но и собственной жизни, которую, писатель, следуя канонам эстетизма, стремился превратить в произведение искусства.

Таким образом, еще при жизни, тщательно разрабатывая свой образ или «имидж», О. Уайльд стал, выражаясь современным языком, некой «иконой стиля», а его произведения — своеобразным «рупором» авторских взглядов и идеологии. Наиболее ярким примером художественного воплощения авторской концепции эстетизма стал единственный роман писателя «Портрет Дориана Грея», впервые опубликованный в 1890 году в журнале “Lippincott’s Monthly Magazine”. В апреле следующего года роман был издан отдельной книгой, дополненной шестью главами и предисловием, ставшим манифестом эстетизма. Миистическая, интригующая, парадоксальная история молодого человека, ставшего жертвой собственного желания вечной юности и красоты, и по сей день привлекает внимание читателей и исследователей.

В современном обществе одной из центральных тем массовой культуры остается проблема внешней красоты и внимание к характеристикам внешней формы как доминирующему критерию оценивания, преобладающему над интересом к внутреннему содержанию. Проблемы эстетизации и создания собственно имиджа остаются актуальными и по сей день. Более того, современное постиндустриальное общество остается транслятором культа молодости и большое внимание уделяет сохранению и поддержанию внешней красоты, что в дальнейшем приводит к постановке вопроса о ее естественности или искусственности. XXI век — это также век высоких технологий, с развитием которых меняется искусство и отношение к нему. В погоне за прибылью искусство подвергается коммерциализации и

приобретает все более развлекательный характер, зачастую теряя духовную составляющую. Мы становимся свидетелями упрощения и унификации форм, стандартизации объектов творчества, изменения представлений о роли художника в мире и роли искусства в целом.

Таким образом, **актуальность** работы обусловлена неизменным интересом к творчеству и личности О. Уайльда в целом и проблемностью исследуемых им явлений с точки зрения эстетизма: феномен красоты, соотношение внешней красоты и внутренней, этики и искусства, роль искусства, взаимосвязь жизни, красоты и искусства, влияние искусства на человека. Не менее важным фактором, определяющим актуальность проводимого исследования, является необходимость выявления в произведениях писателя мифологем, значимых для самого О. Уайльда и отражающих через призму авторского видения лицо эпохи и его собственную индивидуальность.

Материалом для исследования послужил роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», а также сборник эссе «Замыслы» на языке оригинала, где наиболее полно были изложены эстетические взгляды писателя.

В качестве **объекта исследования** в данной работе выступает идеино-художественное содержание романа и сборника эссе О. Уайльда.

Предметом исследования, соответственно, является эстетическая составляющая выбранных нами для исследования мифологем сада, портрета и творца, каждая из которых имеет различные источники, характеризуется многоуровневой структурой смыслов и отражает эстетические воззрения автора. Несмотря на разную аспектную отнесенность (пространство, предмет, автор-создатель), исследуемые мифологемы находятся в отношениях связи друг с другом и образуют определенную целостность и единство.

Теоретическая основа исследования базируется на работах, которые можно объединить в четыре группы. Во-первых, это исследования теории мифологемы, как в отечественном, так и в зарубежном

литературоведении. Во-вторых, это ряд работ, посвященных личности О. Уайльда и ее влияния на творчество писателя. В качестве источников нами также были использованы публикации, посвященные дендизму, прерафаэлитизму, декадансу, эстетизму и эпохе правления королевы Виктории в Великобритании. И последняя группа работ – это научные исследования эссеистики автора и его теории эстетизма.

В отечественной науке исследованиями мифа, мифотворчества и мифологемы занимались такие ученые как: С.С. Аверинцев, А.Ю. Большакова, Л.В. Валеева, И.Т. Вепрева, Ю.В. Вишницкая, Е.В. Галанина, М.Р. Галиева, М.В. Димитренко, Ю.А. Иванова, Е.Ю. Ильинова, Ю.Н. Караулов, О.В. Карабеева, Н.А. Кобылко, Н.И. Коновалова, В.Ш. Кривонос, В.А. Маслова, Е.М. Мелетинский, З.Г. Минц, С.И. Питина, О.В. Пономаренко, О.А. Попова, Я.В. Погребная, Т.В. Пустошкина, В.А. Рыжова, И.Б. Руберт, С.М. Телегин, Ю.Л. Шишова, Т.А. Щадрина и др. В зарубежном литературоведении мифологема и смежные с ней понятия стали предметом исследования для К. Керенни, К. Леви-Страсса, М. Майерса, Д. Миллза, Дж. Рассела, М. Фордэма, Дж. Холлиса, Дж.Б. Хэррода, К.Г. Юнга и др.

Анализ изученной литературы показывает, что в современной литературоведческой науке понятие «мифологема» остается одним из проблемных и дискуссионных. Этимологически оно восходит к понятию «миф», также имеющему большое количество трактовок. В рамках нашего исследования мы опираемся на определение, данное Е.М. Мелетинским, с точки зрения которого миф представляет собой способ концептуализации мира при помощи различных повествований [Мелетинский 2001]. При трактовке понятия «мифологема» мы придерживаемся мнения С.М. Телегина, утверждающего, что мифологема представляет собой «первоначальную идею-форму мифологического образа», является структурно-содержательной единицей художественного произведения и находится на стыке взаимодействия архетипа, мотива и мифа [Телегин 2010]. Иными

словами, мифологема включает в себя вневременное содержание, мифологическую составляющую и потенциал для создания новых значений.

Что касается личности и творчества О. Уайльда, то о нем писали еще его современники: Дж.Б. Шоу (G.B. Shaw), А. Жид (A. Gide), Дж. Джойс (J. Joyce). В первой половине XX века появились работы Ф. Хэрриса (F. Harris), Р.Х. Шерарда (R.H. Sherard), А. Рэндсома (A. Ransome), в 1946 году была опубликована художественная биография писателя, созданная Х. Пирсоном (H. Pearson). Во второй половине столетия вышла в свет книга, написанная сыном О. Уайльда Вивианом Холландом (Vivyan Holland) «Оскар Уайльд и его мир» (“Oscar Wilde and His World”), появились исследования К.С. Нассаара (Ch.S. Nassaar), Г. Уиллоби (G. Willoughby) и фундаментальная монография Р. Эллмана (R. Ellmann) «Оскар Уайльд» (“Oscar Wilde”), где приводятся малоизвестные факты жизни писателя и проводится анализ его произведений. К.С. Нассаар в работе «В демоническую Вселенную» (“Into the Demon Universe”) говорит о желании О. Уайльда научить видеть и ценить красоту зла. В свою очередь К. Уиллоби в противовес К.С. Нассаару рассматривает творческий путь писателя как переосмысление образа Христа, как путь от любви эгоцентрической к любви бескорыстной.

В конце XX века заметным явлением в англоязычном литературоведении стала публикация сборника статей под редакцией П. Рэби (P. Raby), включающего работы, посвященные биографии писателя, исследованию его поэтического наследия, эстетических взглядов, прозы и драматургии. В это время критики и исследователи также обращаются к проблемам стиля и композиции автора. Среди работ зарубежных исследователей, опубликованных за последнее время, можно выделить труды Б. Белфорд (B. Belford), Дж. Бристоу (J. Bristow), М. Нокс (M. Knox), И. Росса (I. Ross), Я. Киллина (J. Killeen).

Творческая личность О. Уайльда также давно и активно изучается отечественными исследователями, среди которых: Г.В. Аникин,

А.А. Аникст, А.Я. Ливергант, В.А. Луков, Т.В. Павлова, Н.Н. Пальцев, Т.А. Порфириева, М.Г. Соколянский, Н.В. Соломатина, К.И. Чуковский и многие другие.

Составить представление о масштабности, особенностях направлений исследований и о том, как шел процесс изучения литературного наследия и личности О. Уайльда в России, представляется возможным благодаря опубликованной в 2000 году под редакцией Ю.А. Рознатовской обширной библиографии писателя, насчитывающей более полутора тысяч наименований.

За последние два десятилетия произведения О. Уайльда стали материалом и предметом исследования для лингвистов (Ю.А. Башкатова, И.В. Денисова, Я.А. Евстафова, Ю.В. Жуматова, С.С. Ковалчук, Ю.Б. Корнеева, М.Л. Коршунова, Р.Р. Лукманова, С.Ю. Мамушкина, Э.В. Начкебия, А.В. Соснин, Е.А. Харламова, Е.А. Чернышова), специалистов по теории языка (А.В. Аксенова, В.Г. Будыкина, Ю.А. Гущина, Ю.А. Климовских, Ю.А. Кузьминых, А.И. Леонова, Е.В. Манжелеевская, Е.А. Пигаркина, Е.В. Поветьева, А.А. Подкопаева, Я.Н. Ронжина, К.В. Шнякина, М.Ю. Шульженко), культурологов и исследователей теории и истории культуры (Е.А. Бычкова, Н.В. Дубовик, А.Ю. Ивлева), представителей философской науки (Е.В. Терещенко), специалистов в сфере русского языка и литературы (Ю.А. Бахнова, С.А. Викторова, В.Н. Горенинцева, И.Ю. Ерофеев, Ю.Ю. Зайцева, А.С. Иванова, В.Д. Кастрель, А.В. Ламзина, Е.Л. Сушко, В.М. Учакина, А.В. Шабанова). Ряд диссертационных исследований носит междисциплинарный характер (А.В. Добрицкая, Л.А. Каркарян, Е.Ю. Коренева, А.В. Мещерякова, А.В. Уржа). Интересно также отметить, что было создано несколько учебно-методических пособий, посвященных творчеству О. Уайльда или отдельным его произведениям (О.В. Акимова, А.М. Антонова, Е.М. Бордюг, Л.П. Костикова, Ф.В. Макаричев, Е.Ю. Яценко).

Что касается литературоведения, то, начиная с 2000 года, было опубликовано более двадцати фундаментальных исследований творчества О. Уайльда, среди которых особый интерес представляют работы, посвященные стилю и мифопоэтике модерна (Н.Ю. Бартош, О.В. Ковалева), эссеистике (Н.В. Котова, В.М. Учакина), драматургии писателя (О.М. Валова), сказкам (Е.С. Куприянова, И.Ю. Мауткина), поэзии (Н.П. Рауд), проблемам биографического жанра (Н.В. Соломатина, Е.В. Ушакова, А.В. Шубина). Исследователи обращаются к категориям театральности (О.О. Легг), игры (Г.Т. Рязепова), проблеме жанра и взаимодействия жанров (Н.С. Бочкирева, А.И. Тетельман), идеям и образам декаданса, дендизма и гедонизма (О.Б. Вайнштейн, М.С. Губарева, Е.В. Петрова). Отдельный интерес представляют работы, посвященные ориентальным влияниям на произведения О. Уайльда (А.В. Геласимов).

Для части вышеупомянутых исследователей материалом и объектом изучения стал единственный роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Группа исследований основана на сопоставлении романа с произведениями других авторов. Так, в работе М.С. Губаревой «Портрет Дориана Грея» становится предметом сопоставительного анализа наряду с «Наоборот» Ж.-К. Гюисмана и «Яства земные» А. Жида [Губарева 2005]. Н.С. Бочкирева предлагает трактовать роман О. Уайльда как роман-творение наравне с другими произведениями западноевропейской литературы конца XVIII – XIX веков [Бочкирева 2001]. О.О. Легг в работе «Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX – XX веков» рассматривает понятия игры, драматизации и театральности на примере романов «Ярмарка тщеславия» У.М. Теккерея, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда и «Театр» С. Моэма [Легг 2004]. Литературным сказкам и сказочно-мифологической поэтике романа посвящено исследование Е.С. Куприяновой, в котором автор задается целью определения поэтологических особенностей сказок и их значимости для романа О. Уайльда [Куприянова 2007].

Анализу отдельных художественных приемов в повествовательной прозе писателя в целом и в романе в частности посвящены исследования А.В. Мещеряковой и О.В. Тумбиной. А.В. Мещерякова рассматривает роман О. Уайльда как синтетическую художественную форму и анализирует использование и функции приема экфрасиса в данном произведении [Мещерякова 2015]. Целью научной работы О.В. Тумбиной становится комплексный анализ роли стилистических приемов парадокса и контраста в повествовательной прозе О. Уайльда [Тумбина 2004]. Фундаментальные исследования Н.Ю. Бартош и О.В. Ковалевой посвящены рассмотрению творчества писателя в целом и романа «Портрет Дориана Грея» в рамках мифопоэтики модерна. Так, О.В. Ковалева в работе «Оскар Уайльд и стиль модерн» определяет характер структурных, стилевых и жанровых признаков стиля модерн в ряде произведений писателя, включая его роман [Ковалева 2001]. Мифопоэтический аспект творчества О. Уайльда и трансформация категории прекрасного в эстетическом сознании модерна становятся целью исследования Н.Ю. Бартош [Бартош 2009].

Таким образом, обзор работ зарубежных и российских исследователей в области литературоведения позволяет говорить о достаточной изученности творчества О. Уайльда в целом и его романа «Портрет Дориана Грея». Однако, несмотря на постоянный интерес к литературному наследию писателя, мифологемы в его произведениях остаются мало изученными. Только в некоторых работах предметом исследования становится функциональная роль отдельных мифологем в творчестве автора. Так, например, О.В. Ковалева в вышеупомянутой работе «Оскар Уайльд и стиль модерн» говорит о трансформации мифологемы зеркала в художественном сознании писателя [Ковалева 2001], а Е.С. Куприянова в одной из статей рассматривает мифологему вечной юности как основополагающую для сказочно-мифологического сюжета романа [Куприянова 2007].

Следует также отметить, что мифологемы в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» ранее не являлись предметом исследования в

качестве концептуальных составляющих системы авторского текста и не рассматривались в качестве элементов, отражающих эстетические воззрения писателя. Вследствие чего **научная новизна** работы заключается в выявлении ряда центральных мифологем в их соотнесенности с эстетической концепцией автора, а также в необходимости их подробного описания и системного анализа в указанном произведении. На наш взгляд, особого внимания заслуживает ранее не изученное идеально-художественное своеобразие выбранных мифологем и их эстетическая составляющая, так как именно в романе «Портрет Дориана Грея» данный аспект реализуется наиболее ярко и полно. **Новизна** исследовательской работы также состоит в выдвижении идеи триады, которую образуют искомые мифологемы: локус (место появления, сад) – создатель (творец) – предмет творения, каждая из которых построена на основе бинарной оппозиции «искусство-жизнь» (возвыщенно прекрасного и приземленно-жизненного), лежащей в основе эстетической теории автора. Так, портрет героя романа является произведением искусства и в тоже время отталкивающим отражением его уродливой и грешной души; райский сад студии художника сопоставим с «садом»-рынком (Covent Garden) или садом-декорацией как местом действия трагедии Шекспира (в театре, где служит Сибила Вейн); творцом-создателем прекрасного является художник Бэзил Холлуорд, а творцом-разрушителем – злой гений лорд Генри Уоттон.

Цель исследования состоит в изучении идеально-художественного своеобразия эстетических мифологем сада, портрета и творца в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея».

В соответствии с поставленной целью в ходе нашего исследования решаются следующие **задачи**:

- проанализировать существующие определения и специфику трактовки понятия «мифологема» в отечественном и англо-американском литературоведении;

- выявить характерные черты дендизма, прерафаэлитизма и декаданса в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»;
- рассмотреть сборник эссе «Замыслы» в качестве источника становления эстетической концепции писателя и истоков художественного замысла исследуемого романа;
- определить истоки каждой из рассматриваемых мифологем;
- проанализировать специфику идейного содержания и функциональные особенности мифологем сада, портрета и творца в исследуемом романе;
- доказать идею триады мифологем сада, творца и портрета как эстетической основы романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея».

В данном исследовании осуществлен комплексный **методологический подход**, базирующийся на сочетании четырех методов: структурного, культурно-исторического, биографического и мифопоэтического. В аспекте *структурного* метода необходимо выделить место мифологемы в произведении, при *системном* подходе рассмотреть все три мифологемы как взаимосвязанные элементы единого целого. В рамках *биографического* метода личность писателя неотделима от создаваемого им произведения, что принципиально важно для творчества О. Уайльда, так как именно посредством мифологем раскрывается в романе авторская концепция эстетизма. В то же время самоидентификация становится для автора способом выстраивания себя как литературного персонажа. *Культурно-исторический* и *мифопоэтический* методы напрямую связаны с процессом выявления мифологем и особенностями их функционирования в определенном культурно-историческом пространстве.

Использование перечисленных выше методов в комплексе позволяет максимально объемно и разносторонне описать исследуемые эстетические мифологемы в романе.

Практическая значимость исследования заключается в том, что представленный в нем материал может быть использован при изучении английской литературы второй половины XIX века, на занятиях по

мифопоэтике художественного текста, исследовании основ эстетической теории О. Уайльда, в практике преподавания в высшей школе, а также при составлении учебных пособий, проведении лекций и семинаров в рамках курсов по литературе и стилистике, при написании курсовых и выпускных квалификационных работ по зарубежному литературоведению.

Апробация работы. Результаты диссертационного исследования были представлены в виде научных докладов на следующих научных конференциях: Всероссийская научная конференция с международным участием «Усадебный текст в русской и английской литературе. Усадьбы. Сады. Парки» (Пушкинские горы, 26-28 августа 2015 г.); X научная сессия «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения, лингводидактики: через знания к лидерству» (ИИЯ ГАОУ ВО МГПУ, 21-25 марта 2016 г.); XXV международная научная конференция «Культура и литература Америки и Европы: взгляд из XXI века» (г. Минск, МГЛУ, 12-14 мая 2016 г.); IV Всероссийская научная конференция с международным участием «Национальные коды в европейской литературе XIX – XXI веков» (Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского, 24-26 ноября 2016 г.), а также изложены в ряде научных публикаций:

- Кирдяева О.И. Художественное воплощение и функции мифологемы сада в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (коллективная монография) // Нижний Новгород: Нижегородский гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского, 2017. С. 233–241.
- Кирдяева О.И. «Завещание Оскара Уайльда» П. Акройда: трансформация мифологем портрета, Мефистофеля и сада в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. Рязань: РГУ им. С.А. Есенина. 2017. № 1(54). С. 140–147. (Издание ВАК)
- Кирдяева О.И. О. Уайльд «Портрет Дориана Грея»: картина, портрет или ... ? // Litera. 2022. № 1. С. 114–122. (Издание ВАК)

- Кирдяева О.И. Автобиографизм в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Человек в фокусе лингвистики, литературоведения и языкового образования / Московский городской педагогический университет; науч. ред. К. М. Баранова, О. Г. Чупрына; сост., отв. ред. Е. В. Суворина. – М.: «Языки народов мира», 2022. С.157–166.
- Кирдяева О.И. Интерпретация древнегреческого мифа о Нарциссе в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Вестник Московского Городского Педагогического Университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2022. № 1. С.139–146. (Издание ВАК)

На защиту выносятся следующие положения:

1. Выбранные для исследования мифологемы сада, портрета и творца соотносятся с эстетической концепцией автора и становится призмой, сквозь которую писатель преломляет социальные и культурно-исторические реалии современного ему общества, таким образом выражая собственное эстетическое отношение к ним.
2. Образы, лежащие в основе исследуемых мифологем, дискретны, что позволяет О. Уайльду акцентировать внимание на отдельных значимых деталях, благодаря чему писатель задает вектор движения к новым ассоциациям, интерпретациям и скрытым смыслам.
3. Эстетические мифологемы сада, портрета и творца в исследуемом романе писателя обладают многоуровневой структурой смыслов и характеризуются полифункциональностью.
4. Каждая из трех исследуемых мифологем построена по типу бинарных оппозиций «искусство-жизнь», что отражает эстетические взгляды автора романа. Мифологемы объединяют в себе элементы возвышенного прекрасного и земного жизненного, а также представляют собой синтез «темных» и «светлых» начал, а образы, лежащие в их основе, повергаются десакрализации.
5. Исследуемые мифологемы сада, портрета и творца находятся в тесной взаимосвязи друг с другом, имеют общие истоки и образуют триаду:

локус (место появления, сад) – создатель (творец) – предмет творения (портрет), обладают свойством двойственности и имеют декадентскую окраску.

Структура работы определяется поставленной целью и задачами, а также методологией исследования. Работа состоит из введения, теоретической и практической глав, каждая из которых включает три параграфа, выводов по главам, заключения и списка использованной литературы.

Во введении мотивируется выбор темы, предмета и объекта исследования, формулируются цель, задачи, основные положения работы, описывается структура и методология исследования, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая ценность работы.

В Главе 1 «Мифологема как идеальная основа концептуализации эстетизма О. Уайльда: теория и история вопроса» проанализированы основные теоретические вопросы, касающиеся определения понятия «мифологема» в отечественном и англо-американском литературоведении, рассматриваются основные культурные направления рубежа двух столетий (дендизм, прерафаэлитизм, декадентство и эстетизм), которые легли в основу эстетической концепции О. Уайльда и нашли отражение в исследуемом романе «Портрет Дориана Грея». В данной части работы также прослеживается становление теории эстетизма автора в сборнике эссе «Замыслы» и раскрываются основные положения эстетической концепции писателя.

Глава 2 посвящена подробному описанию, анализу, интерпретации и особенностям функционирования трех эстетических мифологем (сада, портрета и творца) в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». В данной главе каждая из мифологем последовательно рассматривается с точки зрения ее источников, семантического и идеального содержания.

Отдельно в структуру работы вынесены **выводы** по каждой главе.

В Заключении излагаются тезисы, доказывающие основные положения, выносимые на защиту, подводятся итоги исследования, а также рассматриваются дальнейшие перспективы изучения мифологем в творчестве писателя.

Список использованной литературы включает 219 наименований, в том числе 70 источников на иностранном языке.

ГЛАВА 1. МИФОЛОГЕМА КАК ИДЕЙНАЯ ОСНОВА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ЭСТЕТИЗМА О. УАЙЛЬДА: ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВОПРОСА

1.1 Понятие «мифологема» в англо-американском и отечественном литературоведении

На протяжении многих лет проблемы изучения мифа и определения понятия «мифологема» становятся объектами исследования философии, культурологии, литературоведения, психологии, лингвистики и других областей научного знания. Многообразие и неоднозначность определения и использования термина «мифологема» как в отечественном, так и в англо-американском литературоведении, связаны со сложностью и дискуссионностью дефиниции понятия, лежащего в основе мифологемы – мифа, а также с наличием большого числа подходов к его изучению.

Среди наиболее значимых теорий и подходов к изучению мифа можно выделить следующие: эвгемеризм (Эвгемер, Э. Даке, О. Каспари, Р. Грейвс, Л.Г. Ионин); романтический подход и понимание мифа как эстетического феномена (Ф. Шеллинг); лингвистическая теория мифа (А. Кун, М. Мюллер, В. Шварц, Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев, А.А. Потебня); антропологическая, или эволюционистская мифологическая школа (Э. Лэнг, Э. Тайлер), ритуалистическая школа мифокритики (У. Трой, Дж. Харрисон, Дж. Фрейзер, Н. Фрай и др.), функциональная традиция исследования мифа (Б. Малиновский), социологическая школа (Э. Дюркгейм, Л. Леви-Брюль); аффективно-ассоциативная, или психоаналитическая теория мифа (В. Вундт, З. Фрейд, К.Г. Юнг, Дж. Кэмпбелл, М. Элиаде); структуралистический подход к изучению мифа К. Леви-Стросса; семиотическая теория мифа (Р. Барт, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, В.Н. Топоров); символическая теория, (Э. Кассирер, Р. Отто, К. Хюбнер, С.Н. Булгаков). Среди отечественных исследователей мифа отдельного внимания заслуживают фундаментальные работы филолога и философа А.Ф. Лосева, посвященные природе мифа.

Подробный анализ всех вышеизложенных теорий мифа представлен в работе российского исследователя, филолога и историка культуры, Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа» [Мелетинский 2000]. Труды и концепция мифа ученого имеют особое значение для нашего исследования, так как выявляют взаимосвязь мифа, мифологии и литературы. Именно на понимание мифа, предложенное российским историком культуры, мы будем опираться в данной работе.

Согласно точке зрения Е.М. Мелетинского, миф есть «средство концептуализации мира»: всего того, что находится как вне человека, так и в нем самом [Мелетинский 2001: 24]. Первобытное мышление синкретично и неотделимо от эмоциональной сферы, что приводит к универсальной персонификации и метафорическому отождествлению природных и культурных объектов. Миф способствует гармонизации мира, так как упорядочивает и придает форму хаосу, что, в свою очередь, является одной из причин жизнеспособности мифа. Миология, таким образом, по мнению ученого, представляет собой совокупность мифов, отражающих представление о мире того или иного народа [Мелетинский 2001].

По словам Е.М. Мелетинского, в качестве синкретического единства мифология включала в себя зачатки различных форм человеческого сознания: религии, политических идеологий, науки, разнообразных форм искусства, в том числе и литературы. Исследователь утверждает, что «словесное искусство восходит к мифу» [Мелетинский 2001: 5], который неотделим от обряда, а история литературы восходит к комплексу «мифритуал», являющемуся первоисточником духовной культуры в целом. При этом Е.М. Мелетинский понимает миф как явление синтетическое: социальное, языковое, экзистенциальное, чувственное: «Миф глубоко социален и даже социоцентричен, поскольку ценностная шкала определяется интересами рода и племени, города, государства» [Мелетинский 2001: 170]. Возможность притронуться к мифу появляется

при прочитывании и понимании мифологической истории, погружении во внутренний опыт и рефлексии.

Повествовательно-художественный аспект оказался наиболее устойчивым в процессе утраты мифом синкетизма, развития критического отношения к повествованию и проявления индивидуальности автора. В своей традиционной форме миф совмещает в себе как диахронический (повествование о прошлом), так и синхронический (объяснение настоящего или будущего) аспекты, что немаловажно для определения роли и реализации мифа в современной литературе. В работах Е.М. Мелетинского также высказывается идея повторяемости элементов мифа и его мотивов. По словам исследователя, в мифологизме художественного произведения на первый план выходит «идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными «масками», своеобразной замещаемости литературных и мифологических героев ...» [Мелетинский 1998: 8], благодаря чему все совершающееся в мифическом времени становится прецедентным образцом для последующего воспроизведения.

Таким образом, литература, продолжая использовать прецедентность мифа, дает ему новую жизнь. Подобная актуализация и реализация мифа происходит несколькими способами на различных уровнях текста и отличается рядом особенностей.

Так, российский исследователь В.Ш. Кривонос в качестве примера приводит использование в литературе известных мифологических сюжетов [Кривонос 2012]. Как отмечает ученый, в ряде художественных произведений авторы предлагают собственные версии мифологических событий (Т. Манн «Иосиф и его братья», М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита»), благодаря чему миф и реальность зачастую меняются местами. При этом в художественном тексте происходит переосмысление мифологической традиции и преобразование мифа, которое не сводится исключительно к авторской переработке: «Речь идет о переводе с языка мифа <...> на язык литературы» [Кривонос 2012: 835]. По словам

исследователя, архаика мифа становится формой художественной герменевтики, что позволяет «придать смысловую глубину повествованию» [Кривонос 2012: 835].

Подобной точки зрения относительно соотношения мифа и литературы придерживаются и другие отечественные исследователи. Так, например, российские лингвисты Ю.Н. Караулов и Е.А. Баженова также относят мифы к вариантам прецедентных текстов, под которыми понимают автономные смысловые блоки, апеллирующие к культурной памяти читателя и актуализирующие значимую для автора фоновую информацию [Баженова 2006]. Миф начинает «подсвечивать» сюжет художественного произведения, что позволяет говорить о насыщенности текстов аллюзиями и реминисценциями, а также проявлении интертекстуальности.

Как отмечает В.П. Руднев, художественный текст становится близким мифу по своей структуре, основными чертами которой остаются цикличность времени, едва различимая грань между реальностью и иллюзией и «уподобление языка художественного текста мифологическому предъязыку с его многозначительным «косноязычием» [Словарь культуры XX века 1999: 185]. С данной точкой зрения соглашается и исследователь Е.В. Галанина, которая, рассуждая об использовании мифа на современном этапе развития литературы и искусства, приходит к выводу, что подобный новый мифологизм становится важным способом организации и структурирования художественного пространства, что выражается в создании автором собственных образов на основе уже существующих мифологических, в творческом переосмыслинии и переработке древних мифологических сюжетов и мотивов и в «уподоблении языка художественного произведения мифологическому пражзыку с его полисемантизмом и ассоциативностью» [Галанина 2013: 63-64].

Иными словами, миф в литературном произведении остается узнаваем, но при этом может быть представлен фрагментарно, в ином окружении и интерпретации, так как на современной стадии

художественного развития в мифологизме трансцендентной силой становится созданная человеком цивилизация, а не внешняя природа, вследствие чего мифологическое мироощущение приобретает иной характер. Современный мифологизм становится рефлексивным, а авторский подход к мифу – интеллектуальным.

Таким образом, на современном этапе развития литературы мы можем выделить несколько типов художественного использования мифов, среди которых: реконструкция и переосмысление древних сюжетов; использование мифологических персонажей в качестве литературных героев; функционирование мифологических мотивов в реалистичном повествовании; воссоздание синкетических структур мышления, характерных для мифа (двойственность персонажей, совмещение разных пространств и времен). Мифотворчество объединяет создаваемый (современный, новый) и архаичный тексты, трактуя миф через его составные элементы. По мнению исследователей, таким элементом является **мифологема**.

Однако, следует отметить, что ни в одной из упомянутых нами ранее теорий мифа не используется понятие «мифологема». Наиболее близким, но нетождественным «мифологеме», становится введенное К.Г. Юнгом понятие «архетип», осмысливаемое им как мифологический компонент, который ученый также называет первообразом и мотивом [Юнг 1996]. Однако архетипы остаются константными, неизменными категориями, для реализации которых в повествовании требуется новое средство, которым и становится мифологема.

Понятие «мифологема» впервые встречается в работе К.Г. Юнга и К. Кереньи «Введение в сущность мифологии», где сближается с понятием «миф» и трактуется как «повествование» [Юнг, Кереньи 1996]. В то же время мифологема остается и мифологическим материалом, и основой для его преобразования. Интересно отметить, что, по мнению авторов, мифологема по форме не является нарративом, но содержит в себе отсылку

к мифу. Исследователи имеют дело с «вариантами первичных мифологем – не их вневременным содержанием, а мифологическими идеями» [Юнг, Керены 1996: 36]. К.Г. Юнг и К. Керены отмечают, что мифологемы принадлежат определенной национальной культуре и «говорят на языке», свойственном этому народу.

С момента публикации монографии К.Г. Юнга и К. Керены (1942 год) прошло более полувека, однако вопрос об определении термина «мифологема» остается дискуссионным: отечественные и зарубежные исследователи трактуют данное понятие по-разному.

В англо-американском литературоведении гораздо чаще используется понятие «мифема» (*mytheme*), а термин «мифологема» определяется на основе его сопоставления с мифемой. Лишь в шести из четырнадцати англо-американских литературоведческих словарей и справочников, изданных за последние двадцать пять лет [Abrams 2009, Baldick 2001, Bennet 2004, Brooker 2002, Childs 2006, Cuddon 2013, Herman 2010, Klages 2012, Mikics 2010, Quinn 2006, Rapaport 2011, Rich 2007, Sherrin 2008, Tyson 2006, Blackwell Reference URL] не содержится дефиниции мифемы [Abrams 2009, Baldick 2001, Bennet 2004, Childs 2006, Mikics 2010, Quinn 2006]. При этом в большинстве источников авторы-составители используют понятие «мифема», ссылаясь при его толковании на исследования известного ученого-структуралиста К. Леви-Страсса.

В своей работе «Структурная антропология» К. Леви-Стросс вводит понятие «мифема» по аналогии с уже существующими в лингвистике терминами «фонема», «морфема» и «семема» [Леви-Стросс 2001]. Автор определяет «мифему» как элемент структуры мифа, его атомарную единицу, появляющуюся на лексическом уровне. Ученый считает, что мифема есть некий пучок отношений, вокруг которых строится миф. Только в результате комбинаций таких пучков составляющие их единицы обретают функциональную значимость. Основной способ структурирования мифов, по мнению автора, это выделение бинарных оппозиций, результатом

функционирования которых и является мифема. Так, например, мифема «герой» находится в оппозиции мифеме «злодей». Своебразие каждой из мифем зависит от содержания отдельно взятого мифа, однако соотношения мифем структурно неизменны во всех мифах, имеющих данную оппозицию.

Выявление значимости структурных отношений внутри художественного текста является безусловной заслугой К. Леви-Стросса. Однако мнение о том, что миф представляет собой чисто языковое явление, довольно неоднозначно, так как миф – это гораздо более сложный феномен.

Канадский исследователь и специалист в области сравнительного литературоведения Е. Кушнер (E. Kushner) полагает, что мифема представляет собой нарративный сегмент, новое значение которого реализовано в мифологеме: “... *a narrative segment (mytheme) carrying a renewed meaning (mythologem)*” [Kushner 2001: 299]. По мнению исследователя, мифема является структурным элементом мифа, а мифологема – его содержательным компонентом. Данная точка зрения не кажется достаточно обоснованной, так как мифологема объединяет в себе как формальный, так и содержательный компоненты, что, возможно, и определяет ее самобытность и уникальность как понятия современной литературоведческой науки.

Авторы справочника по греческой мифологии К. Дауден (K. Dowden) и Н. Ливингстоун (N. Livingstone) дифференцируют понятия «мифологема» и «мифема» при их сопоставлении. При этом под «мифемой» ученые понимают наиболее значимую единицу структуры мифа: “...*a fundamental unit in a narrative structure of a myth*” [Dowden, Livingstone 2011: xxiii]. Мифологема, в свою очередь, определяется как отдельная единица или элемент мифического повествования: “...*an individual unit or element of a mythic narrative*” [Dowden, Livingstone 2011: xxiii]. В глоссарии вновь делается акцент на формальную сущность мифологемы, однако авторы обращают внимание на то, что по сравнению с мифологемой мифема – гораздо более узкое понятие, с чем нельзя не согласиться, так как мифема

вполне может быть составляющим элементом мифологемы в качестве формального компонента.

В современном англо-американском литературоведении понятие «мифологема» вне его связи с термином «мифема» используется достаточно редко. Лексикографический анализ данного понятия показал, что термин встречается в трех из двадцати словарей и литературоведческих справочников. Так, в Оксфордском словаре под мифологемой понимается мифический рассказ, история или повторяющаяся тема и мотив мифа: “*A mythical story; a fundamental theme or motif of myth or other discourse*” [Lexico URL]. Похожее определение предлагается и в Вебстерском толковом и литературном словарях: “*a basic or recurrent theme of myth*” [Merriam-Webster Dictionary URL]. Словарь Коллинза указывает на такую особенность мифологемы, как ее универсальность и общность для представителей разных народов и культур [Collins Online Dictionary URL], а Свободный словарь определяет мифологему как повторяющуюся схему, событие, тему мифа или фольклорный мотив, таким образом относя данное понятие к сфере народного творчества: “*a recurrent pattern, event, or theme in myths, <...> folklore motifs*” [The Free Dictionary URL].

В результате анализа библиографических и реферативных баз данных (Scopus, British Library, Library of Congress, Elibrary) мы пришли к выводу, что понятие «мифологема» за редким исключением на сегодняшний день не является частью понятийного аппарата англо-американского литературоведения. Работы исследователей, оперирующих данным понятием, относятся к сфере аналитической психологии и коллективного бессознательного в русле исследований К.Г. Юнга.

Так, например, по мнению Дж. Холлиса (J. Hollis), известного юнгейанского аналитика, миф – это самая важная психологическая и культурная структура нашего времени [Hollis 2004]. В своей работе «Мифологемы: воплощение невидимого мира» (“*Mythologems: Incarnations of the Invisible World*”) исследователь определяет мифологему как

отдельный элемент или мотив любого мифа, влияющий на сознание человека. Согласно данной трактовке, мотивы восхождения и падения будут являться отдельными мифологемами, как и странствия героя, соединяющие в себе сразу две мифологемы (герой и странствие), каждая из которых имеет свое происхождение и значение, тем не менее при синергетическом взаимодействии они дополняют и расширяют значения друг друга. Мифологема как часть мифа представляет собой символически выраженную энергию, оказывающую то или иное влияние на человека. Более того, благодаря повторяемости, мифологема создает определенный паттерн, также влияющий на судьбу каждого из нас. Вследствие этого, мифологема детерминирует отношение человека к миру, так как мифическое ядро задает такие бинарные пары основополагающих установок, как доверие-недоверие, зависимость-независимость, социальная активность-социофобия.

Как и Дж. Холлис, английский детский психиатр и юнгеанский аналитик М. Фордэм (M. Fordham) определяет понятие «мифологема» как ядро отдельного или целого ряда мифов: “*...the core of a single myth or a group or class of myths*” [Fordham 2013: 53]. При этом миф понимается как одна из форм общественного сознания, а мифологема становится элементом, мифологизирующим действительность.

Британский ученый С. Майерс (S. Myers) в работе «Мифология для христиан: исследование и эмпирическая проверка предположения К.Г. Юнга о том, что теологи и адепты протестантизма должны воспринимать Бога как мифологему» (“*Mythology for Christians: An Investigation and Empirical Test of C.G. Jung's Proposal that Protestant Theologians and Adherents Should Think of God as a Mythologem*”) исходит из юнгеанского понимания мифологемы как внутренней составляющей коллективного бессознательного, часто отождествляемой с архетипическим образом [Myers 2017].

Американский историк и религиовед Дж.Б. Хэррод (J.B. Harrod) трактует мифологему в русле структурной антропологии К. Леви-Страсса, определяя данное понятие как группу мифов и ритуалов, представляющих собой структурное единство нескольких уровней аллегорий, которые он сравнивает с осями кристалла, как и французский этнолог: “*a group of myths and rituals having a structural unity of allegorical levels or planes like the planes of a crystal*” [Harrod 1975: ii].

Отдельного внимания, на наш взгляд, заслуживают фундаментальные исследования американских ученых Дж. Рассела (J. Russell) и Дж. Миллза (D. Mills). Термин «мифологема» появляется в работе американского медиевиста Дж. Расселла «Германизация раннего средневекового христианства: социоисторический подход к религиозной трансформации Христианизация германских народов» (“Germanization of Early Medieval Christianity: A Sociohistorical Approach to Religious Transformation”), посвященной исследованию взаимосвязи культур германских племен и христианства раннего средневекового периода. По мнению ученого, мифологема представляет собой некий идеологический концепт: “*a fundamental ideological concept*” [Russell 1994: 107]. Ссылаясь на исследования Ж. Дюмезиля (G. Dumézil), Дж. Расселл говорит о наличии принципиального сходства идеологии и социальной структуры древних цивилизаций на территории Индии, Персии, Греции, с одной стороны, и дохристианских цивилизаций северной Европы, с другой стороны. Все это, в свою очередь, позволяет ученому рассматривать мифологему как социокультурное явление. Подобная трактовка понятия «мифологема» указывает на ее значимость как элемента культурной, духовной и социальной жизни народа, а также подчеркивает важную роль мифологемы в формировании сознания и общественной реальности человека.

Американский ученый Дж. Миллз в книге «Герой и море: структуры хаоса в древнем мифе» (“The Hero and the Sea: Patterns of Chaos in Ancient Myth”) использует понятие «мифологема» (*mythologem*) и трактует его как

повторяющийся в различных формах повествования мифический сюжет, обладающий скрытой (имплицитной) концептуальной (понятийной, содержательной) однородностью: “...*a perduring mythic theme recurring in various narratives, which has an implicit conceptual consistency*” [Mills 2002: 6]. Как отмечает Дж. Миллз, по своей природе мифологема близка, но не тождественна понятию «архетип», так как представляет собой первичную модель-парадигму, уходящую корнями в далекое прошлое и выражающую постоянно повторяющиеся опыты человеческого бытия.

Дж. Миллз выделяет следующие особенности мифологемы:

1) Мифологема индивидуальна и универсальна.

С одной стороны, мифологема связана с индивидуальным жизненным опытом и переживаниями каждого индивида, с другой стороны, она носит универсальный характер, так как обобщает жизненный опыт всего человечества.

2) Мифологема статична и открыта трансформации.

Мифологема содержит концептуальное ядро, которое относительно стабильно и в различных литературных произведениях может дополняться периферийными элементами.

3) Мифологема метафорична.

Автор предостерегает от буквальной трактовки мифологемы, так как зачастую ее смысл имплицитен.

4) Мифологема открыта для наращивания новых смыслов.

За счет расширения собственной парадигмы мифологема может обрести новые мифические и немифические смыслы и значения.

На основании всего вышесказанного Дж. Миллз делает вывод, что мифологема, подобно мифическому повествованию, является средством, помогающим упорядочить мировой опыт и обладает познавательной функцией. На наш взгляд, отдельного внимания заслуживает мнение ученого о том, что мифологема имеет парадигматическое измерение и является открытой для приращения новых смыслов и интерпретаций: “*a*

mythologem often has a paradigmatic dimension, it is also extensible; that is, it may expand to include other mythic and non-mythic conceptions” [Mills 2002: 6]. Следовательно, значение мифологемы может меняться путем обогащения ее иными смыслами, что в итоге может привести к качественным трансформациям.

На основе вышеуказанных исследований, мы приходим к выводу, что в англо-американских литературоведческих источниках понятие «мифологема» зачастую рассматривается как универсальная повторяющаяся тема, история, мотив или элемент мифа, а также понимается как способ восприятия и упорядочивания действительности. Однако такой подход, на наш взгляд, является излишне общим и не разграничивает понятия «мифологема», «тема» и «мотив». Отождествлять исследуемое понятие с темой литературного произведения не совсем верно, так как тема не является сюжетом, а тем материалом, на основе которого формируется сюжет. Сюжет произведения доступен для пересказа, в то время как понять тему возможно через осмысление текста как художественного единства. Тема выступает посредником между действительностью и художественной реальностью. Иными словами, автор отбирает жизненный материал, который становится основой проблематики литературного произведения. Однако мифологема не является также проблемой или темой художественного текста, так как появление ее в литературном произведении способствует выражению авторского видения выбранной темы или поставленной проблемы.

Таким образом, англо-американские исследователи, как правило, чаще оперируют понятием «мифема» и рассматривают мифологему в русле структурной антропологии К. Леви-Стросса или юнгейанской теории коллективного бессознательного. С нашей точки зрения, термин «мифема» остается узконаправленным и имеет большее значение для структурного анализа по причине его объективной связи со словом или словосочетанием, используемыми в тексте, поэтому для нашей диссертационной работы

данное понятие не является релевантным. Среди ученых, оперирующих понятием «мифологема», особое значение для выполняемого нами исследования имеет работа Дж. Миллза, выделившего ключевые характеристики мифологемы и указавшего на ее парадигматическое измерение.

При определении понятия «мифологема» в работах отечественных исследователей мы также сталкиваемся с рядом сложностей, которые обусловлены междисциплинарным характером данной definиции и вариативностью ее толкования в пределах отдельно взятой науки (лингвистики, политологии, литературоведения).

В двух из пяти рассмотренных нами толковых словарей русского языка не зафиксировано понятие «мифологема»: в словарях С.И. Ожегова [Ожегов 2006] и А.П. Евгеньевой [Евгеньева 1999]. В трех других лексикографических источниках [Ушаков 2008, БРЭС 2009, Кузнецов 2002) мифологема понимается как составной элемент мифа или мифологического сюжета, как повторяющаяся тема в мифологии разных народов, что созвучно definиции, данным в монолингвальных англоязычных словарях подобного рода.

В четырех из одиннадцати специализированных литературоведческих лексикографических источниках понятие «мифологема» не представлено [Мелетинский 1991, Маковский 1996, Тамарченко 2008, Асписова 2007]. В четырех других справочниках «мифологема» не выделяется в качестве заглавной единицы, но упоминается в словарных статьях о мифе, мифопоэтике или мифологической критике и трактуется как тип структуры мифа или структурный и содержательный элемент мифа [Кожевников 1987, Николюкин 2001, Белоуров 2007, Ильин 1999]. В оставшихся трех источниках «мифологема» определяется как универсальный структурный и сюжетный элемент мифа [Левит 2007]; сознательное заимствование современной художественной культурой мифологического мотива или образа [Карпов 2004]; элемент художественного текста или первообраз,

проявляющийся в мифе и в художественном произведении [Телегин 2004]. Несмотря на разнообразие представленных дефиниций, все они утверждают структурно-сюжетную взаимосвязь мифологемы и мифа, обозначая миф как первопричину появления мифологемы.

В научных работах отечественных исследователей также отсутствует единообразие трактовок понятия «мифологема». Так, например, российский литературовед А.Ю. Большакова считает мифологему фрагментом или отголоском мифа [Большакова 2010]. Предложенная дефиниция, на наш взгляд, весьма спорна, так как не отражает ценности и самозначимости мифологемы в художественном тексте. На сходство мифологемы с темой мифа указывает Т.В. Пустошкина, по мнению которой, мифологема выполняет «роль некоего содержательно-и-формотворящего «семени», из которого произрастает и сквозь которое просвечивает идея и дух авторского творения» [Пустошкина 2011: 7]. Исследователь также отмечает двухуровневую структуру мифологемы, включающую в себя уже существующие культурологические отсылки и оригинальный авторский образ, созданный на их основе. Схожую точку зрения высказывает В.А. Маслова [Маслова 2001], по мнению которой мифологемами являются компоненты мифа, а именно, важный для мифа персонаж или ситуация, которая может переходить из мифа в миф. Однако, на наш взгляд, подобные ограничения существенно сужают понятие «мифологема», так как в структуре мифа присутствуют и другие элементы, которые могут быть отнесены к мифологемам, как например, предметы и ситуации. Определение В.А. Масловой не учитывает количество типов мифологем, так как позволяет выделить лишь мифологемы-персонажи и мифологемы-ситуации.

Некоторые отечественные исследователи в области литературоведения, трактуют понятие «мифологема», сопоставляя его с термином «архетип», введенным в употребление швейцарским основателем аналитической психологии К.Г. Юнгом. В рамках теории коллективного

бессознательного К.Г. Юнг [Юнг 1991, 1994, 1996] понимает архетип как врожденную психологическую структуру, не являющуюся результатом индивидуального опыта человека, но наследуемую им и аккумулируемую неосознанно передающимся из поколения в поколение человеческим опытом. По мнению К.Г. Юнга, архетип как элемент коллективного бессознательного есть наследуемая первичная схема, лишенная содержания и проявляющаяся в психической жизни человека. Архетипы представляют собой досодержательные схемы, которые находят воплощение и реализацию в различных образах. При этом архетипы проявляются в сознании человека всегда и везде, они воспроизводят себя в любое время и в любой части света. Архетип, таким образом, приобретает качество универсальности, соединяя прошлое и настоящее, всеобщее и частное [Сэмьюэлз, Шортер 2009: 42-45]. К.Г. Юнг сравнивает архетипы с системой осей кристалла, которая сама по себе не обладает физическим или вещественным бытием, но преформирует образование кристалла. Соответственно, одним из основных признаков архетипа становится высокая степень абстрагирования ситуации, делающая ее моделью для содержания и позволяющая столковать личной опыт.

Таким образом, для К.Г. Юнга архетип, с одной стороны, это чистая априорная схема, которая конкретизируется в сознании человека в зависимости от историко-культурного и биографического контекста. С другой стороны, архетип обладает динамическим потенциалом, т.е. является фундаментальным образцом для построения иных вариантов на его основе.

К.Г. Юнг также обращает внимание на мифологичность как свойство архетипа, так как будучи образованием архаичного характера, архетип включает в себя мифологические мотивы, в чистом виде проявляющиеся в фольклоре, сказках и мифах [Юнг 1994]. Ученый говорит об ошибочности отождествления понятий «архетип», «мифологический образ» или «мотив», так как изменчивые образы не могут наследоваться. Таким образом, вполне

очевидно, что, по мнению К.Г. Юнга, мифологические мотивы вторичны по отношению к архетипу, который является первосхемой, нуждающейся в реализации и получающей ее в мифологеме. Иными словами, если архетип есть схематичное инвариантное ядро, то мифологема представляет собой различные модификации архетипа. Среди отечественных исследователей данной точки зрения придерживаются Ю.А. Иванова [Иванова 2002], О.А. Попова [Попова 2013], О.В. Пономаренко [Пономаренко 2007], М.Р. Галиева [Галиева 2011], С.С. Аверинцев [Аверинцев 1980], по мнению которых, мифологема есть репрезентация архетипа в тексте.

Известный российский культуролог и литературовед С.С. Аверинцев полагает, что при изучении мифов и существующего многообразия мифологических сюжетов следует обратиться к поискам «инвариантного архетипического ядра» [Аверинцев 1980: 15], выраженного сюжетами и мотивами, которые автор приравнивает к мифологемам. Иными словами, архетип выражается посредством мифологемы, которая также есть мотив.

Разграничивая понятия «мифологема» и «архетип», О.А. Попова [Попова 2013] и Ю.А. Иванова [Иванова 2002] рассматривают их в качестве динамических и статистических элементов мифа соответственно. Если архетип представляет собой универсалию человеческого бытия, гарантирует и организует единство человеческой культуры, то мифологема способствует развертыванию заложенных в архетеипе смыслов. Авторы говорят об архетипах как об универсалиях человеческого существования, обеспечивающих единство человеческой культуры. В то время как мифологема есть развертывание тех смыслов, которые заключены в архетипах.

В результате сравнения понятий «архетип» и «мифологема» мы приходим к выводу, что мифологема вторична по отношению к архетипу, который понимается как схематичное и инвариантное ядро. Мифологема, в свою очередь, представляет собой конкретные модификации, проявления и видоизменения архетипа. Следует также отметить, что в отличие от

архетипа, мифологема обладает динамикой. Архетипы проецируют в текст смыслы, которые актуализируются мифологемами, несущими в закодированной форме архетипические значения, то есть посредством мифологем архетип реализуется в художественном тексте. Конкретизируя архетип, мифологема выступает как его образ-воплощение, наделенный, помимо межкультурной архетипической чертой, специфическими национально-культурными характеристиками.

Российские ученые Ю.А. Иванова [Иванова 2002], М.Р. Галиева [Галиева 2011] и О.А. Попова [Попова 2013], понимая под мифологемой различные проявления архетипа в тексте, выделяют ряд отличительных свойств или значимых характеристик мифологемы.

Ю.А. Иванова [Иванова 2002], например, указывает на наличие в мифологеме многоуровневой структуры элементов, каждый из которых обозначает отдельно взятый аспект мифа как когнитивного целого. В структуре мифологемы автор выделяет ядерные и периферийные элементы и приводит пример мифологемы «Персефона», в которой центральным является повествование о самой Персефоне, похищенной Аидом и унесенной в царство мертвых. Периферийным структурным элементом становится зернышко граната, которое Аид дает Персефоне, чтобы она помнила о царстве смерти и снова вернулась к нему. В зависимости от замысла автора в художественном произведении могут быть актуализированы как центральные, так и периферийные элементы мифологемы.

Ю.А. Иванова [Иванова 2002] и О.А. Попова [Попова 2013] отмечают такую отличительную особенность мифологемы, как этноспецифичность, указывая на различный набор мифологем в культуре каждого народа. Так, например, архетипический образ мирового дерева находит дифференцированное воплощение в мифологии разных этносов: в скандинавских мифах это вечнозеленое дерево жизни Иggдрасиль; дерево

Бодхи – мировое Древо у буддистов, Киен-Му – древо жизни в Древнем Китае, растущее в центре мира, и т.д.

По мнению М.Р. Галиевой [Галиева 2011], отличительной особенностью мифологемы является ее способность вступать в интертекстуальные отношения с другими повествованиями. Играя смыслообразующую роль, мифологема обращает новыми контекстуальными смыслами, в ней закладывается культурологическая и концептуальная информация, знание которой определяет и дополняет понимание индивидуально-авторского замысла. М.Р. Галиева также приходит к выводу, что мифологема является лингвистической объективизацией мифа в художественном тексте и важнейшим компонентом индивидуально-авторской картины мира.

Исследователь Ю.В. Вишницкая [Вишницкая 2002] также соотносит мифологему с лингвистической структурой, указывая на то, что мифологема вбирает в себя формирующие ее словесные и символические образы. В работе «Мифологемы Александра Блока в русском этнокультурном пространстве», анализируя мифологему «Прекрасная Дама», автор указывает на следующие составляющие элементы, выполняющие архитектоническую функцию: средневековый замок как локус и способ создания временной перспективы; словесные образы снов, теней, видений, создающие атмосферу иной реальности и бытия; и рыцарь как воплощение высокой идеи служения Прекрасной Даме. Иными словами, мифологема представляет собой ряд образов, связанных со словосочетанием «Прекрасная Дама», которые находят лингвистическое отображение в художественном тексте.

По мнению Ю.Е. Вишницкой, мифологема также включает в себя элемент творчества. Мифологема, представляющая собой спрессованный языковой этно-код, проходит процесс авторской дешифровки и креативного воспроизведения содержащейся в ней культурологической информации, что приводит к воссозданию комплементарных парадигм, смоделированных

во время репрезентации в тексте. Исследователь подчеркивает, что в мифологическом пространстве (под которым она понимает современный социум), мифологемы взаимодействуют не только в рамках определенного информационного блока, но и с другими мифологическими структурами.

О лингвистической экспликации мифологемы также говорится в работе Ю.Л. Шишовой и И.Б. Руберт «Мифологема в языке и литературе», где данное понятие определяется следующим образом: «сюжетно-понятийная структура, которая имплицирует повествование о событии, имеющем мифологические корреляты, эксплицированные лингвистически или графически» [Руберт, Шишова 2012: 8]. Исследователи полагают, что лингвистическая реализация мифологемы в художественном тексте происходит посредством мифонима, под которым понимается мифологическое имя, имеющее отношение к тому или иному мифологическому сюжету. В качестве примера приводятся слова *narcissus* (в значении цветка) и *Narcissus* (имя собственное), последнее из которых является мифонимом, так как соотносится с известным мифом о Нарциссе, прекрасном юноше, влюбленном в свое собственное отражение. Однако мифологема далеко не всегда имеет лингвистическое оформление в художественном тексте, но может присутствовать в нем имплицитно и содержать в себе компонент мифологического повествования, проходя через всю ткань образов литературного произведения. В рамках собственной концепции Ю.Л. Шишова высказывает мнение о том, что репрезентацию мифологемы возможно проследить на всех уровнях языка, включая фонетический [Шишова 2002]. Однако при ближайшем рассмотрении примеров, приводимых в работе (авторские неологизмы, Eomund, Theoden в произведениях Дж.Р.Р. Толкина), становится очевидно, что они принадлежат все же лексическому уровню языка.

Ряд отечественных исследователей рассматривает понятие «мифологема» в качестве составного элемента национальной картины мира и концепта коллективного сознания. Так, например, М.В. Димитренко

понимает мифологему как бинарный концепт (состоящий из историко-генетической и актуальной частей), который в сознании носителя языка связан с мифологической картиной мира, «присваиваемой языковой личностью в результате приобщения к тому или иному этническому мировоззрению» [Димитренко 2009: 29]. Отсюда следует, что мифологема привычна для представителей того или иного этноса как носителей определенной картины мира. По принципу принадлежности к общему содержанию мифологемы человек аутентифицирует себя как часть данного социума и определяет других как не принадлежащих ему. Исходя из предложенной автором дефиниции, можно предположить, что мифологема не есть изолированный концепт. Изучая чуждую для себя культуру, человек может понять и истолковать мифологемы данного этноса, носителем культуры которого он не является.

Исследователь Е.Ю. Ильинова [Ильинова 2012] также указывает на связь мифологемы с национальной культурой этноса, рассматривая данное понятие как форму культурной памяти народа, не нуждающуюся в нарративном развертывании событий мифа. Мифологема, по мнению ученого, становится символом фабульности мифа, что способствует трансформации его отдельных элементов и созданию новых понятийных конструктов. Представляя собой также сжатую форму мифа, мифологема аккумулирует в себе символические образы и эксплицируется через создание смыслообразов. В работе «Мифологема как эвристический прием интерпретации когнитивной картины мира» Е.Ю. Ильинова акцентирует внимание на ряде коммуникативных функций мифологемы, среди которых: номинативная (именование и переименование объектов и субъектов в условиях меняющейся картины мира), познавательная (объяснение мироустройства), аксиологическая (средство передачи духовных ценностей), регулятивная (сопряжение образов разрешения и запрета в обществе), эстетическая (сохранение нарративной традиции и выразительных возможностей) [Ильинова 2012].

Похожее мнение высказывает социолингвист Н.И. Коновалова, определяя мифологему как «операциональную единицу анализа культурно-национальной картины мира» [Коновалова 2013: 209]. Исследователь обращает внимание на двунаправленность мифологемы: обращенность к национальной культуре прошлого и отражение настоящего. Однако подобное понимание мифологемы является достаточно узким, так как исключает возможность ее принадлежности разным культурам.

Отечественный исследователь С.И. Питина трактует мифологему как дискретную единицу коллективного сознания, отражающую «объекты возможных миров» [Питина 2004: 19] и вербально зафиксированную в национальной памяти носителей языка при помощи лексических единиц, использованных как в прямом, так и в переносном смысле. Ученый вводит понятие «интернациональная мифологема», то есть мифологема универсальная, понятная всем, воспроизводящая всеобщий ход мифологического мышления. Мифологема такого типа обладает жизнестойкостью и сохраняется длительное время благодаря взаимодействию и взаимопроникновению культур, а также близости форм отражения нереального в культурах и мировоззрении разных народов.

При этом интернациональные мифологемы составляют лишь часть всей мифологической концептосферы. В рамках отдельно взятой мифологической картины мира интернациональные мифологемы приобретают уникальные характеристики. Так, например, образы сверхъестественных существ являются типичными персонажами мифологий разных стран и этносов, однако каждому подобному персонажу присущи национально-культурные особенности, которые и выявляют специфику национального сознания и картины мира.

Таким образом, проанализировав работы отечественных ученых, мы приходим к выводу, что вопрос определения понятия «мифологема» остается актуальным и проблемным, так как на сегодняшний день не существует универсальной дефиниции данного термина. Исследователи

сходятся во мнении, что мифологема вторична по отношению к мифу, обращают внимание на различные аспекты исследуемого понятия и зачастую трактуют мифологему, сопоставляя ее с понятием «архетип».

Для данного диссертационного исследования наиболее актуальным является определение понятия «мифологема», предложенное профессором С.М. Телегиным [Телегин 2010]. Автор говорит о нецелесообразности изучения отдельно взятых мифологем и подчеркивает значимость исследования мифологем во взаимосвязи друг с другом в том или ином повествовании, так как сущность и содержание единичной мифологемы «определяется свойствами всех остальных мифологем, входящих в текст, а также мифологическим содержанием самого текста» [Телегин 2010: 15]. При этом под мифологемой автор понимает первичную «идею-форму мифологического образа», содержащуюся в подсознании и проявляющуюся в мифе и художественном тексте [Телегин 2010: 15]. Подобный первообраз служит основой для появления и формирования в дальнейшем определенного мифологического сюжета или образа. Предложенная дефиниция констатирует двойственную природу мифологемы, соединяющую в себе идею и форму в качестве содержательного и структурного компонентов соответственно. По мнению С.М. Телегина, мифологема есть проводник, «направляющий энергию творческого слова в определенное русло» [Телегин 2010: 15]. Писатель, пропуская мифологемы через свой жизненный опыт, благодаря творческому подходу, получает новый набор образов, которые формируют его художественный или жизненный миф.

В ряде своих работ С.М. Телегин описывает созданный им метод мифореставрации [Телегин 1994, 2011]. Исследователь говорит об открытии мифа в тексте как о раскрытии истинной природы художественного произведения. Мифореставрация заключается в анализе художественного текста, выявлении его мифологических основ, далеко не всегда представленных эксплицитно, раскрытии и интерпретации мифологических

структур, образов и мотивов. Мифологемы, по мнению ученого, как обобщенные идеи-формы без конкретного содержания существуют на уровне подтекста и составляют мифологическое ядро художественного произведения. Их выявление и раскрытие составляет суть метода мифореставрации.

Таким образом, на основе исследованного материала представляется возможным сделать вывод о многогранности понятия «мифологема» в современной науке и сложностях его определения в силу междисциплинарного характера данного термина и наличия разных его трактовок в пределах одной области научного знания. Принимая во внимание все вышесказанное, в контексте данного исследования, взяв за основу дефиницию, предложенную С.М. Телегиным, мы определяем мифологему как первичную идею-форму, первообраз, проявляющийся в сознании, на основе которого формируется сюжет или строится образ в художественном произведении. Мифологема может проявляться в художественном тексте на вербальном, нарративном, хронотопическом уровнях, а также быть реализована на примере тем, сюжетов и образов. При этом основу мифологемы составляют литературные и культурные компоненты, отсылающие к тому или иному мифу. В свою очередь, в художественном тексте мифологема приобретает новые толкования и смыслы. Мифологема также представляет собой авторскую интерпретацию первичной идеи-формы, составляющие элементы которой выстраиваются в зависимости от индивидуальной концепции автора.

Творчество английского писателя О. Уайльда пронизано мифологическими сюжетами, образами и мотивами, которые зачастую не апеллируют к одной конкретной мифологической составляющей, но, причудливым образом переплетаясь, образуют оригинальный авторский текст. Единственный роман писателя «Портрет Дориана Грея» имеет в своей основе известный литературный сюжет продажи души дьяволу в обмен на вечную молодость. Однако мифологические элементы в романе получают

новую авторскую интерпретацию, отражая оригинальность и самобытность мышления и мировоззрения писателя, сформированных под влияниями идей эстетизма в викторианской Англии.

1.2 Формирование эстетизма в культурных направлениях двух эпох рубежа веков: дендизм, прерафаэлитизм, декадентство

Известно, что на формирование эстетизма как отдельного культурного течения в жизни Великобритании большое влияние оказала историческая эпоха правления королевы Виктории. Эстетизм тесным образом также переплется с рядом культурных явлений XIX столетия, таких как дендизм, прерафаэлитизм и декадентство, не тождественных друг другу, но взаимопроникающих и взаимообусловленных. С точки зрения исторической ретроспекции, наиболее ранним из них является дендизм, несколько позже появляются упаднические настроения декаданса, прерафаэлитизм и эстетизм. Однако все четыре направления оказали значительное влияние на мировоззрение О. Уайльда и нашли яркое воплощение в творчестве писателя. Комплексным исследованиям данных явлений в жизни британского и европейского общества посвящены труды и работы Г.В. Аникина [Аникин 1996] О.Б. Вайнштейн [Вайнштейн 2005], А.Д. Ефимовой [Ефимова 2020], П.П. Гайденко [Гайденко 1997], Е.В. Зброжек [Зброжек 2005], М.А. Карпухиной [Карпухина 2012], К.Н. Савельева [Савельев 2007, 2008], Т.А. Фетисовой [Фетисова 2008], Д.Е. Яковлева [Яковлеа 1999], К. Хьюитт [Hewitt 1997], С. Митчелл [Mitchell 2011], П. Лэнгфорд [Langford 2000], Д.С. Шиффера [Шиффер 2011], И. Смолла [Small 1979] и многих других.

Дендизм как особый феномен культурной жизни общества зародился и достиг своего расцвета в Англии XIX века, о чем писал немецкий философ В. Бельямин (B. Benjamin), прямо утверждая, что денди – это творение англичан [Benjamin 1997]. Основателем дендизма считается Джордж Браммелл (George Brummell) (1778–1840), сын выходца из мелкой буржуазии, впоследствии фаворит принца-регента и законодатель мод светских салонов Лондона. Социальную основу дендизма составляли не только представители аристократии, но и среднего класса, продолжавшего активно формироваться на фоне завершения индустриальной революции в

стране и активного процесса урбанизации общества. Сложившаяся ситуация создавала для человека возможности выделиться вне зависимости от его классовой принадлежности и благоприятные условия для его самовыражения, доказательством этого служил пример самого Д. Браммелла. Однако для подобного роста требовалась незаурядная воля и сила характера, так как кодекс денди был непрост.

Бессспорно, значительную роль в жизни денди играл его внешний вид и манера одеваться. Дж. Браммелл ввел моду на ношение брюк, темного костюма, жилета современного края, изысканно повязанных шейных платков, тщательный подбор аксессуаров. Денди удалось подчинить идею костюма строгой логике и культивировать отношение к одежде не как готовому платью, а объекту обработки и индивидуального стиля.

Костюм денди отличался благородной сдержанностью и изящной скромностью, что было прямой противоположностью ставки на роскошь манеры одеваться предыдущего века. Новый стиль выводил на первый план неброскую материю, фасон, четкую структуру, силуэт, следующий контурам тела. Как отмечает культуролог Т.А. Фетисова, суммарный эффект костюма и внешнего вида денди следовал принципу «заметная незаметность»: без привлечения внимания посторонних обывателей денди должен быть по достоинству оценен представителями своего сообщества, для чего требовались уже дополнительные усилия [Фетисова 2008]. В этом случае смысловая и различительная функции ложилась на неприметные детали: манеру повязывания галстука, цвет пуговиц, фасон обуви и т.д.

Однако существующий стереотип дендизма как феномена, связанного исключительно с модой и изысканной манерой одеваться, не совсем верен, так как образ истинного дендизма включает в себя несколько иных аспектов, помимо стиля в одежде, а именно: особое мировоззрение, поведенческие стратегии, ценностные ориентиры и представления о нормах в широком смысле слова. Для дендизма характерен культ индивидуализма и сильной личности, и это отчасти сближает данное направление с эстетикой

романтизма. Тем не менее, в отличие от поклонения природе, свойственного романтикам, денди являются сторонниками урбанистической культуры и не склонны к лирическому проявлению чувств, предпочитая контролировать свои эмоции.

Своеобразный кодекс поведения денди включал в себя, помимо сдержанности в выражении эмоций, холодную вежливость, иронические и саркастические замечания, цинизм, скрывающий гордость. Историк культуры О.В. Вайнштейн отмечает наличие трех правил, которые называет квинтэссенцией светского поведения денди: «ничему не удивляться», «сохраняя бесстрастие, поражать неожиданностью», «удаляться, как только достигнуто впечатление» [Вайнштейн 2005: 19].

Общая несуетливость и владение собой производили впечатление изысканности манер, хорошего воспитания и легкости в общении. Минималистические жесты денди как пример «заметной незаметности» несли определенную смысловую нагрузку, апеллируя к действиям, минуя слова, заставляли считывать информацию на основе деталей. Непроницаемое светское лицо денди могло отчасти напоминать маску, оно было закрыто для интерпретации и позволяло человеку действовать с позиции власти, так как не раскрывало его истинных намерений, и более того, ставило денди в выигрышную позицию наблюдателя. Т.А. Фетисова сравнивает неподконтрольность лица с необузданностью и непокорством природы, а умение контролировать мимику – с культурой, противопоставляя принцип искусственности природному. Таким образом, общий принцип минимализма в дендизме был применим не только к стилю в одежде, но распространялся также на манеру говорения и правила поведения в обществе.

Вышеописанные основополагающие каноны и принципы дендизма позволяют рассматривать данное явление как мировоззренческую систему, в основе которой – соединение внешней формы и внутреннего состояния. Манеры и видимый облик денди соответствуют его характеру и подчинены

особому кодексу, где костюм играет роль одного из элементов продуманной системы.

В романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» образ денди находит яркое воплощение в персонаже лорда Генри Уоттона, а затем его «ученика» – заглавного героя художественного произведения. Интересно отметить, что автор избегает целостного описания одежды и костюмов вышеуказанных персонажей. О. Уайльд ограничивается упоминанием отдельных деталей и аксессуаров: желтых перчаток, лакированных ботинок и черной трости с кисточкой, которой поигрывает лорд Генри, его золотого портсигара, элегантного кашемирового халата и мехового пальто Дориана Грея. Тем не менее, автор описывает главного героя романа не только как последователя, но и как законодателя моды и дендизма, с которого многие молодые аристократы берут пример: “*Fashion <...> and dandyism <...> had, of course, their fascination for him. His mode of dressing, and the particular styles that from time to time he affected, had their marked influence on the young exquisites of the Mayfair balls and Pall Mall club windows, who copied him in everything that he did, and tried to reproduce the accidental charm of his graceful, though to him only half-serious, fopperies*” [Wilde 2008: 110].

Еще одно из положений дендизма, которое находит яркое подтверждение в романе, – это принцип индивидуализма, возведенный лордом Генри в ранг важнейшей жизненной ценности: “*One's own life – that is the important thing. <...> Besides, individualism has really the higher aim*” [Wilde 2008: 68]. Женитьба или замужество, по мнению героя романа, лишают человека эгоизма, что совершенно не приносит ему пользы: “*The real drawback to marriage is that it makes one unselfish. And unselfish people are colourless. They lack individuality*” [Wilde 2008: 64]. В жизни лорд Генри как истинный денди предпочитает занимать стороннюю позицию наблюдателя или зрителя: “*I never approve, or disapprove, of anything now. It is an absurd attitude to take towards life. We are not sent into the world to air our moral prejudices*” [Wilde 2008: 64]. Даже трагические события (например,

смерть молодой актрисы Сибиллы Вейн) не вызывают у него чувства глубокого переживания и сострадания, поскольку переходят в разряд театрального действия: “*Suddenly we find that we are no longer the actors, but the spectators of the play*” [Wilde 2008: 87]. К Дориану Грею лорд Генри относится так же отстраненно, как к объекту научного и психологического эксперимента: “*There was nothing that one could not do with him. He could be made a Titan or a toy*” [Wilde 2008: 34]. Сам молодой герой романа впоследствии будет подражать своему ментору и сможет успешно перенять принцип отстраненного отношения к жизни: “*The young man was leaning against the mantelshelf, watching him with that strange expression <...> There was neither real sorrow in it nor real joy. There was simply the passion of the spectator, with perhaps a flicker of triumph in his eyes*” [Wilde 2008: 132].

Денди лорду Генри присуще умение контролировать свои эмоции, в чем ему вторит и Дориан Грей: “*I don't want to be at the mercy of my emotions. I want to use them, to enjoy them, and to dominate them*” [Wilde 2008: 93]. На страницах исследуемого произведения поведение лорда Генри не отличается ярким проявлением чувств, скорее, наоборот, он холоден и равнодушен, как и подобает денди. Герой романа методично следует основным правилам дендизма, упомянутым ранее: ничему не удивляется, старается сохранять бесстрастие, производить впечатление и удаляться, достигнув необходимого эффекта. Так, в начале повествования, произведя сильное впечатление на Дориана Грея, он спешит уйти, однако, сам молодой человек просит его остаться в студии художника.

Следующая характеристика лорда Генри-денди, во многом напоминающая автора романа, это манера говорения, остроты и парадоксы, поскольку любая мысль для него – это повод для импровизации и демонстрации игры ума: “*He played with the idea and grew wilful; tossed it into the air and transformed it; let it escape and recaptured it; made it iridescent with fancy and winged it with paradox*” [Wilde 2008: 38]. Приведем в качестве примеров несколько остроумных замечаний и парадоксов из речи данного

персонажа: “*To get back one's youth, one has merely to repeat one's follies*” [Wilde 2008: 37], “*Men marry because they are tired; women, because they are curious: both are disappointed*” [Wilde 2008: 42], “*I choose my friends for their good looks, my acquaintances for their good characters, and my enemies for their good intellects*” [Wilde 2008: 11].

Суммируя все выше сказанное, мы приходим к выводу, что именно персонаж лорда Генри Уоттона представляет собой яркое воплощение героя-денди в исследуемом романе.

На смену эпохе регентства в Великобритании приходит не менее знаковый исторический период, во многом не принявший дендизм, – время правления королевы Виктории. Итогом завершившейся к этому времени в стране промышленной революции стала возможность замены ручного труда на механизированный, в результате чего Великобритания вышла на лидирующие позиции среди промышленных стран на мировой арене. В стране значительно выросло число фабрик и заводов, что привело к активному процессу урбанизации, росту городского населения, формированию сильного среднего класса и, как следствие, доминированию в обществе его ценностей, таких как экономность, трудолюбие, хозяйственность, пунктуальность, скромность. Пример подавала сама королева Виктория, за которой следовала аристократия. Помимо чувства долга и трудолюбия, особое внимание уделялось тому, что англичане называют *respectability*, или «уважаемость», категории, обозначавшей разные вещи для мужчин и женщин. Для последних она определялась их положением в жизни семьи и дома, для мужчин – владением собственностью, профессиональной деятельностью и участием в благотворительности [Davidoff, Hall 2002: 398]. Респектабельность была организована вокруг сложного набора ежедневных ритуалов и практик, которые охватывали все сферы жизнедеятельности человека, детерминировали допустимые и приемлемые формы поведения, средства и способы общения и внешний вид респектабельного члена викторианского

общества. Все существовавшие кодексы также регулировали вопросы гендерной и классовой идентичности [Davidoff, Hall 2002: 398]. Мельчайшие детали повседневной жизни, личное поведение, одежда и использование языка становились ареной для суждения и осуждения.

Этикет регламентировал все сферы жизни человека и строго фиксировал границы допустимого, включая личные и семейные отношения. При этом классовые границы оставались довольно жесткими и брак между представителями разных сословий считался мезальянсом.

Викторианство сформировало преобладающие модели поведения, заложило основы кодекса истинного джентльмена, который представлял собой определенный тип личности: законопослушный гражданин, прекрасный семьянин,уважаемый член общества, гонитель порока, пример нравственности. Джентльмену полагалось руководствоваться здравым смыслом, демонстрировать самообладание в любой ситуации, умеренность во всем и непроявление чувств, которое отличалось от дендицкой сдержанности и умения контролировать собственные эмоции, так как основывалось на пуританской морали, рождавшей лицемерие.

Персонажи романа О. Уайльда – члены викторианского общества: аристократы, политики, дипломаты и богатые наследники, как Дориан Грей. Места их встреч: джентельменские клубы, великосветские приемы, оперные театры, званные обеды, охота в загородном имении. Наиболее ярко авторская позиция в отношении викторианского общества выражена в традиционной для него изящной формулировке с использованием литературной аллюзии: “*Tartuffe has emigrated to England and opened a shop...*” [Wilde 2008: 164]. Как известно, имя Тартюфа стало нарицательным и ассоциируется с ханжеством и лицемерием. Автор романа иронично замечает, что ценность богатства и хороших манер в обществе гораздо более значительна, чем добродетель, поскольку богатство является гарантом безопасности для его владельца, как, например, в случае с Дорианом Греем: “*His great wealth was a certain element of security*” [Wilde 2008: 120]. Данный факт указывает в том

числе на приоритет внешнего оценивания статусности человека и значимость видимости, на преобладание внешнего проявления манер над нравственностью: “*Society – civilized society, at least – is never very ready to believe anything to the detriment of those who are both rich and fascinating. It feels instinctively that manners are of more importance than morals ...*” [Wilde 2008: 120].

Ханжество и двуличие становятся отличительной чертой и для представителей политики в исследуемом романе. Характеризуя лорда Фермера, О. Уайльд саркастически замечает: “*In politics he was a Tory, except when the Tories were in office, during which period he roundly abused them for being a pack of Radicals*” [Wilde 2008: 30]. Сэр Томас Бердон, член Британского парламента, также руководствуется похожим правилом обедать с консерваторами, но мысленно поддерживать либералов. Таким образом, в обоих случаях автор указывает на двуличие персонажей.

Герои романа О. Уайльда на деле не следуют принятым в викторианском обществе семейным ценностям. Лорд Генри, например, скептически высказывает о своей семье: “*I don't care for brothers. My elder brother won't die, and my younger brothers seem never to do anything else. <...> I can't help detesting my relations*” [Wilde 2008: 11]. Возможно, это связано с принятым в викторианской Англии правом наследования, и по этой причине на первый план выходят имущественные отношения. Как показывает автор, взаимоотношения между супругами также далеки от догматов викторианской морали, поскольку обман и измена принимаются как должное. Лорд Генри, например, рассуждает о том, что репутация грешницы очень льстит женскому самолюбию, а лучшим средством и утешением для разбитого сердца становится возможность перехватить поклонника у другой дамы: “*Taking some one else's admirer when one loses one's own. In good society that always whitewashes a woman*” [Wilde 2008: 88]. Молодая герцогиня Монмут, будучи в гостях у Дориана Грея в его загородном имении, флиртует с молодым хозяином дома практически на

глазах у собственного супруга, что не вызывает осуждения со стороны присутствующих. Автор романа также скептически относится к способности представителей современного ему общества понимать искусство: классическую музыку и литературу. Во время обеда в доме леди Агаты мистер Эрскин настолько восхищен ораторским даром лорда Генри, что предлагает ему написать книгу. Однако сам герой скептически замечает, что англичане не способны оценить красоту литературы, так как читают в основном газеты, учебники и энциклопедические словари: “*But there is no literary public in England for anything except newspapers, primers, and encyclopaedias. Of all people in the world the English have the least sense of the beauty of literature*” [Wilde 2008: 39]. Супруга лорда Генри обывательски и утилитаристически относится к классической музыке и так описывает свои музыкальные предпочтения: “*I like Wagner’s music better than anybody’s. It is so loud that one can talk the whole time without other people hearing what one says*” [Wilde 2008: 41]. Для героини романа приобретает значимость и на первый план выходит субъективное качество слухового ощущения в музыке, а искусство становится лишь фоном для повседневных разговоров.

Таким образом, утилитаризм викторианского общества во главу угла ставит принцип полезности, как в сфере личностных отношений, так и в сфере искусства, в то время как эстетическая составляющая последнего считается бесполезной и игнорируется как непрактичная и неназидательная. Именно излишний рационализм и респектабельность, чрезмерный прагматизм жизни, ее строгая регламентированность привели к жажде гармонии, попыткам эскапизма, бегства от вульгарной, серой действительности, что способствовало появлению в Великобритании направлений, ориентированных, с одной стороны, против сложившегося уклада жизни и состояния культуры, и, с другой стороны, обусловленных пессимистическим настроениями переходного периода рубежа эпох: прерафаэлитизма и декаданса.

Прерафаэлитизм возникает в Великобритании как направление в литературе и живописи и движение против викторианского академизма, морализаторства и дидактизма в искусстве. В Братство Прерафаэлитов, основанное в 1848 году, вошли художники Дж. Э. Милле (J.E. Millais), Д.Г. Россетти (D.G. Rossetti), У. Х. Хант (W. H. Hunt), Дж. Коллинсон (J. Collinson), Ф. Дж. Стивенс (F. G. Stephens), скульптор Т. Вулнер (T. Woolner) и художественный критик У.М. Россетти (W.M. Rossetti), который сформулировал основные принципы движения: оригинальность, подражание природе, приверженность правдивости и приоритет красоты в искусстве. Идеалом для прерафаэлитов стало искусство Проторенессанса и раннего Возрождения. Члены Братства высоко ценили искусство Рафаэля, однако считали, что его работы и манера письма стали эталоном, препятствовавшим дальнейшему развитию живописи и искусства, поскольку после Рафаэля ценностью значимым становится мастерство, а не правдивое изображение. Российский англист и литературовед Г.В. Аниkin указывает на то, что прерафаэлиты выступали против последователей Рафаэля (рафаэлитов), отсюда и название Братства [Аникин 1986].

В своем творчестве прерафаэлиты обращались к известным сюжетам мировой литературы и творчеству таких писателей, как Данте Алигьери (Dante Alighieri), Дж. Мильтон (J. Milton), У. Шекспир (W. Shakespeare), средневековым легендам и балладам, культу рыцарей и преклонения перед Прекрасной Дамой. Романтизм творчества прерафаэлитов и стремление к возвышенному сочетается с натуралистической точностью деталей и научной верностью фактам. Роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» в этом отношении характеризируется наличием множества аллюзий к различным художественным произведениям, образующим его своеобразную литературную «родословную»: «Фауст» И.В. Гете (“Faust”, J.W. Goethe), «Мельмот Скиталец» Ч. Метьюрина (“Melmoth the Wanderer”, Ch. Maturin), «Странная историей доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона (“Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde”) и др.

Прерафаэлиты впервые стали писать пейзажи на пленэре, отказавшись от работы в мастерской и уделяя большое внимание тонкой проработке деталей на холсте. Следуя традициям итальянских мастеров XIV-XV веков, прерафаэлиты писали поверх белой грунтовой основы полупрозрачными красками, что создавало эффект насыщенных и свежих оттенков, а также привносило яркую эмоциональную составляющую. Члены Братства изменили подход к выбору моделей для портретов, часто приглашая для позирования своих знакомых, близких или просто прохожих, благодаря чему идеально-застывшая академичность портретов сменилась оживленностью образов, списанных с реальных людей. Художники-прерафаэлиты вдохновлялись сюжетами древнегреческой мифологии, Библии, средневековых легенд и сказаний.

Показательным в этом смысле становится использование О. Уайльдом в исследуемом романе аллюзий на античные мифы о Нарциссе, Антиое, Адонисе и Парисе, в образе которых изображает на портретах Дориана Грея художник Бэзил Холлуорд. Среди упомянутых отсылок на древнегреческие сказания особое место занимает миф о Нарциссе. Если Дориана Грея можно сравнить с Нарциссом, то Сибилла Вэйн является наиболее очевидным зеркальным отображением несчастной нимфы Эхо в романе, а пророческую роль Тересия примеряют на себя Бэзил Холлуорд и лорд Генри Уоттон. Для молодого героя романа Сибила Вейн ненадолго становится вдохновляющей его музой и идеалом актерского мастерства, что является отсылкой к мифам об Аполлоне как покровителю муз. Образ богини Артемиды находит свое воплощение в персонаже герцогини Монмут: “*Ah! here is the duchess, looking like Artemis in a tailor-made gown*” [Wilde 2008: 172]. Для понимания характера заглавного героя романа важна также аллюзия на античный миф о состязании Аполлона с Марисем в виртуозности игры на флейте. Если в начале романа в роли учителя (Аполлона) выступает лорд Генри, а ученика (Марсия) – Дориан Грей, то в конце повествования учитель и ученик меняются местами, и уже лорд Генри

преклоняется перед искусством жизни молодого человека: “*It seems to me that you are the young Apollo and that I am Marsyas*” [Wilde 2008: 182].

Библейские аллюзии, не менее очевидные и значимые в исследуемом нами романе, проявляются в выборе сада как места божественного творения «Адама»-Дориана Грея, сотворении человека по образу и подобию Божию, в мотиве изгнания из рая и борьбы за душу главного героя романа между противоположными началами света и тьмы: Бэзилом Холлуордом и лордом Генри соответственно.

Как отмечает Е.А. Цурганова, для творчества прерафаэлитов характерна идея синтеза искусств: внесение в поэзию принципа живописности, а в живопись – сюжетов и образов литературных произведений [Цурганова 2013]. Эта особенность стиля была органична для всего творчества О. Уайльда. Достаточно назвать его стихотворения «Симфония в желтом» (“*Symphony in Yellow*”), «Впечатления: I. Сад. II. Море» (“*Impressions: I. Le Jardin. II. La Mer*”), «Декоративные фантазии. I. Панно. II. Воздушные Шары» (“*Fantasies Décoratives: I. Le Panneau. II. Les Ballons*”), «Сад Тюильри» (“*Le Jardin des Tuilleries*”), сказки «Счастливый принц» (“*The Happy Prince*”), «Соловей и роза» (“*The Nightingale and The Rose*”), и, конечно, исследуемый нами роман «Портрет Дориана Грея» (“*The Picture of Dorian Gray*”). Присущая данному произведению «декоративность» выступает в качестве стилеобразующего авторского принципа. Так, например, в исследуемом романе присутствует прямое сравнение художественного произведения с предметом декоративного искусства, когда лорд Генри высказывает желание написать роман, прекрасный, как персидский ковер: “*I should like to write a novel certainly, a novel that would be as lovely as a Persian carpet and as unreal*” [Wilde 2008: 39]. Подобное сравнение подчеркивает авторскую интенцию о создании предмета декоративного искусства при помощи литературных средств. Орнамент персидского ковра, как правило, представляет собой переплетение геометрических и растительных элементов, или арабесок. По

словам французского исследователя А. Монтандона (A. Montandon), арабеска есть линия, ставшая для себя самой себя конечной целью [Montandon 1996: 110], что напрямую соотносится с тезисом искусства ради искусства (*l'art pour l'art*) эстетической концепции автора романа.

Примером синтеза искусств также является соединение музыки и риторики в речах лорда Генри, которые гипнотизируют и завораживают молодого героя романа: “*Words! Mere words! How terrible they were! <...>* *They seemed to be able to give a plastic form to formless things, and to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute*” [Wilde 2008: 19-20].

Прерафаэлиты привнесли в искусство композиционное разнообразие, стремление к возвышенному и умение видеть его в повседневности, воспевание идеальной красоты, богатство воображения, правдивость и натуралистическую точность изображения. В отличие от своих предшественников, прерафаэлиты использовали природу в качестве фона, сосредотачивая внимание на изображении лица и положении фигуры. Так и в романе О. Уайльда сад становится одним из основных локусов и фонов художественного произведения. В начале повествования это уединенный придомовой сад, объединенный с мастерской художника, затем – открытое пространство лондонских парков и загородных лесов.

Тему женской красоты художники-прерафаэлиты трактовали в чувственном ключе. Подобное понимание и изображение не могло быть принято викторианскими критиками искусства, видевшими в работах прерафаэлитов несоблюдение этических и социально-моральных норм и отказ от них в пользу передачи чувственного и зрительного удовольствия. В романе О. Уайльда образ главного героя имеет феминные черты и описывается через прием двойной отсылки к женским портретам Маргарет Девере (матери главного героя) и леди Гамильтон: “*... his mother with her Lady Hamilton face and her moist, wine-dashed lips*” [Wilde 2008: 122]. Более того, в описании внешности Сибилы Вейн и Дориана Грея используется общая метафора розы, благодаря чему мужской и женский «портреты»

становятся похожими друг на друга. Также отметим, что автор концентрирует внимание на описании губ, поскольку губы есть выражение чувственных ощущений и символ земной любви с ее страстями: “... *his finely curved scarlet lips ...*” [Wilde 2008: 17], “... *the petals of her lips ...*” [Wilde 2008: 53].

Творчество прерафаэлитов оказало большое влияние на развитие искусства Великобритании в целом, сумев преодолеть его шаблонность, утилитаризм и нравственно-дидактическую направленность. Один из влиятельных теоретиков искусства Викторианской Англии Дж. Рескин (J. Ruskin) выступил с поддержкой Братства, т.к. в творчестве прерафаэлитов он отмечал созвучие своим собственным требованиям верности истине и природе. В своем учении Дж. Рескин соединял идеи античности, средневековья и романтизма, выдвигал культ индивидуальности в противовес викторианской рутинности и утилитаризму. Одним из достижений Дж. Рескина стало утверждение понятия художественной правды в искусстве (*righteousness*) [Ruskin 1897], под которым он понимал верное чувственное и рациональное представление каких-либо природных фактов. Исследователь не видел противоречий между искусством и наукой, считая, что художнику (в широком смысле этого слова) важно оставаться верным и творческому воображению, и научной истине. Искусство, таким образом, объединяет истину, красоту, воображение и знание, а также обладает силой нравственного воздействия, то есть несет в себе этический посыл.

Известно, что Дж. Рескин оказал большое влияние на становление философии творчества О. Уайльда. Их знакомство произошло в оксфордском Колледже Магдалины, где О. Уайльд слушал лекции Дж. Рескина о спасительной роли Красоты, хотя был знаком с его сочинениями еще во время учебы в Дублине. В романе «Портрет Дориана Грея» воспевать красоту станет лорд Генри Уоттон, но красоту чувственную, являющуюся источником наслаждения и новых ощущений.

Лорд Генри выступает в исследуемом произведении идеологом и апологетом Красоты, которую возводит в некий абсолют: “*And beauty is a form of genius – is higher, indeed, than genius, as it needs no explanation*” [Wilde 2008: 22], “*To me, beauty is the wonder of wonders*” [Wilde 2008: 22].

По мнению Дж. Рескина, безнравственный художник обречен и не может быть истинным творцом искусства, которое должно воспитывать стремление к духовному совершенству. Именно в этом отношении его взгляды расходились с мнением другого профессора Оксфордского университета, писателя, философа и критика У. Пейтера (W. Pater), считающегося основным идеологом английского эстетизма, направления, представители которого также смогли бросить вызов викторианскому утилитаризму и ханжеству.

Однако эстетизм как направление неразрывно связан с ведущим умонастроением европейской культуры данного временного периода, а именно декадансом, зародившемся во Франции в 60-70 годы XIX века и ставшим предтечей английского эстетизма. По словам отечественного литературоведа К.Н. Савельева, декаданс представляет собой сложное явление, объединившее «различные типы художественных устремлений» [Савельев 2013: 286], для которых характерны пессимистическое мироощущение и упаднические настроения в искусстве.

Эпоха декаданса хронологически совпадает с понятием «рубеж веков», который воспринимается как переходный и переломный момент, концентрирующий в себе взлеты и поражения ушедшего прошлого и неопределенность будущего. Различные сферы культуры *fin de siècle* зачастую подвержены эсхатологическим настроениям и характеризуются самоотрицанием личности. Именно поэтому переходные периоды являются собой плодородную почву для появления декадентских настроений, когда возникает недоверие к устоявшимся ценностям и необходимость в их переоценке. Человек рубежа веков остро ощущает собственное пограничное положение на стыке двух периодов: законченного и еще не наступившего,

отсюда возникает чувство потерянности, собственного бессилия и безжалостной власти судьбы.

Одним из первых употребил понятие «декаданс» для описания стиля эпохи прозаик и поэт Т. Готье (T. Gautier). Наиболее яркими представителями декаданса во Франции, помимо Т. Готье, являются также Ш. Бодлер (Ch. Baudelaire) и Ж.-К. Гюисманс (J.-K. Huysmans), чей роман «Наоборот» (“À rebours”) стал именоваться «Библией декаданса» и воплотил все тенденции данного направления. В нем отсутствует сюжет в привычном его понимании, практически нет действия, а повествование представляет собой описание пристрастий пресыщенного жизнью декадента – главного героя романа Дез Эссента, который, отгородившись от реальности, скрывается в своем загородном доме, где придается утонченным удовольствиям и экспериментам. Подобная экспериментальность в жизни и в искусстве, как отмечает К.Н. Савельев, становится неотъемлемой значимой чертой эпохи декаданса [Савельев 2013].

Показательно, что именно романом Ж.-К. Гюисманса зачитывается главный герой художественного произведения О. Уайльда. Эксперименты в исследуемом нами романе можно разделить на два основных направления: эксперимент над другими и над собой, поскольку изначально лорд Генри, а позже сам Дориан Грей ставят своеобразный эксперимент над своей жизнью. Подобно Дез Эссенту, герой О. Уайльда создает эстетизированный мир «наоборот», в котором жизнь и искусство меняются местами, происходит процесс опредмечивания мира и пространства, а также театрализации жизни в целом. Доказательством этого служит портрет Дориана Грея, принимающий на себя функции его живой души, в то время как сам молодой человек превращается в форму прекрасного, не отражающую истину. Влиянию подаренной лордом Генри книги (роман Ж.-К. Гюисманса) посвящена центральная, с точки зрения композиционной структуры, глава в романе О. Уайльда. Дориан Грей называет книгу

«отравляющей»: “*It was a poisonous book*” [Wilde 2008: 107] и не может освободиться от ее влияния на протяжении многих лет. С другой стороны, заказывая себе ее серийный комплект, он все больше «привязывает» себя к книге. Происходит постепенная трансформация книги-предмета в визуальный образ, а затем в артефакт: “*He procured from Paris no less than nine large-paper copies of the first edition, and had them bound in different colours, so that they might suit his various moods and the changing fancies of a nature ...*” [Wilde 2008: 108]. О. Уайльд подчеркивает значимость зрительных и цветовых впечатления от прочитанной книги и ее колористическое «созвучие» настроениям главного героя художественного произведения.

Герой романа Ж.-К. Гюисмана прививает вкус к роскошной жизни, полной наслаждений, молодому О. Ланглуа. Когда же юноша привыкает к нему, Дез Эссент лишает его денег и надеется, что тот займется воровством или совершил какое-либо иное преступление. Однако его ожидания не оправдываются, и эксперимент оказывается неудачным. В романе О. Уайльда эта интенция будет реализована Дорианом Греем, опустившимся до убийства художника Бэзила Холлуорда. Развивая далее логику Ж.-К. Гюисмана, автор исследуемого романа предпринимает попытку «разговорить безъязыкую немую флору» [Гюисман 1995], поскольку в романе «Наоборот» писатель не раскрывает смысл использования тех или иных растительных форм, в то время как у О. Уайльда герои часто говорят на языке цветов. В качестве примера можно привести часть монолога лорда Генри: “*Life has always poppies in her hands. <...> I once wore nothing but violets all through one season, as a form of artistic mourning for a romance that would not die. Ultimately, however, it did die. <....> a week ago, at Lady Hampshire's, I found myself seated at dinner next the lady in question, and she insisted on going over the whole thing again <...> I had buried my romance in a bed of asphodel. She dragged it out again and assured me that I had spoiled her life. I am bound to state that she ate an enormous dinner, so I did*

not feel any anxiety" [Wilde 2008: 87]. Асфодели, фиалки и маки – это цветы с ярко выраженной траурной и мортальной символикой, однако в речи героя романа их упоминание приобретает иронический оттенок.

Ставя над собой или другими эксперименты, герои и того, и другого произведения стремятся к новым ощущениям и познанию того, что лежит на грани и за пределами сознания, но подобные опыты приводят к печальным последствиям. Роман Ж.-К. Гюисмана также выявляет такую важную составляющую декаданса как элитарность в стремлении уйти от философии толпы. Искусство декаданса позиционируется в качестве искусства для избранных, с презрением относящихся к миру обывателей.

Декадентство как мироощущение проникло во многие сферы творческого самовыражения и не сводимо исключительно к литературному направлению. Декаданс можно рассматривать как стиль жизни и умонастроение, связанное с пессимистическим мироощущением, чувством собственного бессилия и безволия, настроениями обреченности, желанием использовать новые средства и методы эмпирического познания. Однако при этом в художественных произведениях эпохи декаданса подобное мировосприятие эстетизируется, превращаясь в любование собственной обреченностью.

Общий пафос романа О. Уайльда можно определить как декадентский, когда лейтмотивами художественного произведения становятся предопределенность, фатализм, отсутствие свободного выбора и неизбежность происходящего. Так, Бэзил Холлуорд определяет встречу с Дорианом Греем как судьбоносную: "*He, too, felt that we were destined to know each other*" [Wilde 2008: 10]. Увидев первые изменения на портрете и осознав, что послужило их причиной, Дориан Грей размышляет о невозможности и несвободе выбора, считая, что он уже сделан за него самой жизнью: "*He felt that the time had really come for making his choice. Or had his choice already been made? Yes, life had decided that for him – life, and his own infinite curiosity about life. <...> The portrait was to bear the burden of his*

shame: that was all” [Wilde 2008: 90]. В романе также присутствует и прослеживается мотив обреченности будущего: “*But it was too late now. The past could always be annihilated. Regret, denial, or forgetfulness could do that. But the future was inevitable.*” [Wilde 2008: 102]. Брат влюбленной в Дориана Грея Сибилы Вейн, Джеймс остро ощущает опасность, угрожающую в будущем его сестре: “*Inexperienced though he was, he had still a strong sense of the danger of Sibyl's position*” [Wilde 2008: 58]. Дориан Грей также испытывает страх перед неумолимым течением времени, которое обладает для него разрушительной силой. Попытка остановить время, утвердить над ним собственную власть выражается в форме коллекционирования как отношения к жизни. Все предметы, которые собирает главный герой романа, как правило, принадлежат прошлому и обладают своей историей, в которой смерть становится главным лейтмотивом. Так, например, Дориан Грей коллекционирует музыкальные инструменты, которые можно найти лишь в гробницах, изучает мрачные и магические истории драгоценных камней, скупает старинные gobelены, зачитывается рассказами о погребальных покрывалях монархов и их злодеяниях. Таким образом герой роман О. Уайльда пытается получить власть над смертью, а значит, и над временем.

По мнению К.Н. Савельева, в декадентстве есть определенная доля позы и «ненастоящности», актерства, понимания жизни как театральной игры [Савельев 2013]. Вследствие чего декаденты уделяли большое внимание внешнему виду, стилю, манере одеваться и говорить, тщательно подбирая слова и жесты для создания своего образа и желая произвести впечатление на окружающих – все это сближает декадентов с денди, на что мы указывали ранее в данной работе. Подобные декадентские черты присущи героям романа О. Уайльда: лорду Генри Уоттону и Дориану Грею, каждый из которых становится образцом для подражания для представителей лондонского высшего общества с точки зрения выбора

костюма, манеры поведения и мировоззрения. Этую своеобразную творческую рецепцию дендизма декаданс разделяет с эстетизмом.

Как отмечают исследователи Л.А. Чубарова и В.В. Курков [Чубарова, Курков 2020], эстетизм возникает в середине XIX века во Франции, где его идеологами выступают Т. Готье (T. Gautier), Г. Флобер (G. Flaubert) и братья Гонкур (Les frères Goncourt), однако наивысшего расцвета он достигает именно в Великобритании. Рассуждая о соотношении декаданса и эстетизма, исследователь Д.Е. Яковлев прямо указывает на производный характер второго от первого, называя эстетизм одним из течений декаданса [Яковлев 2002].

Для начала разграничим смысл понятий «эстетика» и «эстетизм». Первое из них было введено в употребление в середине XVIII века немецким философом А.Г. Баумгартеном (A.G. Baumgarten), который под эстетикой понимал самостоятельную философскую науку о сущности и формах прекрасного, а также чувственном опыте как средстве познания прекрасного в гносеологическом аспекте [Грицанов 1999]. По мнению ученого, эстетическое обусловлено прекрасным в художественном творчестве и его результатами. Искусства представляют собой пути познания как прекрасного, так и безобразного, но с понятием «эстетика» соприкасается только первое из них. Российский философ А.Ф. Лосев в своих работах дополняет и расширяет понимание эстетического, определяя эстетику как науку о предмете выражения и о выразительности в общем [Лосев 1992]. При этом в качестве предмета выступает весь мир в том числе и искусство как один из способов освоения действительности. Следовательно, эстетика изучает не только прекрасное, но и безобразное, трагическое и комическое. Эстетическое выражается в созерцании и любовании предметом, однако, эстетическое довольствие человек испытывает, когда «достигнутые потребности получают статус духовных ценностей» [Коломиец 2005].

Професор В. И. Тюпа противопоставляет эстетическое логическому, акцентируя внимание на нераздельности субъекта и объекта эстетических отношений, одновременной самоактуализации первого и актуализации второго. Эмоциональная рефлексия, направленная на созерцательное переживание, составляет субъективную сторону эстетического [Тюпа 2008]. Именно от такой расширенной трактовки понятия «эстетика» в рамках философской науки мы будем отталкиваться в нашем исследовании.

Эстетизм мы рассматриваем как направление в английской культуре и искусстве конца XIX века, представленное теоретиком искусства У. Пейтером (W. Pater) и группой поэтов и художников, среди которых Ч. Суинберн (Ch. Swinburne), А. Саймонс (A. Symons), О. Бердслей (A. Beardsley), О. Уайльд (O. Wilde), Э. Даусон (E. Dowson) и др.

Французский писатель и искусствовед Ф. Жуллиан (Ph. Jullian) в работе «Эстеты и чародеи» (“*Esthètes et Magiciens*”) видит в эстете ревнителя прекрасного, стремящегося участвовать в художественном творчестве, интересующегося искусством и прекрасным в искусстве [Jullian 1969]. По мнению историка философии П.П. Гайденко, преклонение перед красотой в искусстве не является исчерпывающей характеристикой эстетизма, так как его определяющим моментом становится признание красоты высшим благом, наслаждение которым возводится в ранг жизненного принципа [Гайденко 1970]. Один из ведущих теоретиков эстетизма нашего времени профессор Иан Смолл (Ian Small) утверждает, что за переживанием прекрасного ради прекрасного следует переживание опыта ради опыта, что, в конечном итоге, сводится к декадансу с его основным тезисом переживания ради переживания, что еще раз подчеркивает неразрывную связь двух направлений в искусстве [Small 1979]. Именно такой путь от поклонения красоте через декадентское падение к гибели проходит главный герой романа О. Уайльда. Начало художественного произведения отражает понимание эстетизма в духе эстетики А.Г. Баумгартина: молодой герой романа и его портрет являются

воплощение единства красоты тела и духа. Но, превращая красоту и молодость в высшую ценность, живя во многом ради новых ощущений, Дориан Грей проходит путь морального падения до полного разрушения личности. При этом его внешняя красота служит оправданием всех негативных сторон поведения и ущербности его натуры.

Концепция английского эстетизма была изложена У. Пейтером в Заключении своей работы «Ренессанс: очерки искусства и поэзии» (“The Renaissance: Studies in Art and Poetry”), которую О. Уайльд знал наизусть и называл «золотой книгой» (a golden book), в чем писатель признался У.Б. Йейтсу (W.B. Yeats), утверждая, что никогда не путешествует без нее [Yeats 1955]. У. Пейтер обращает внимание на процесс созерцания как важную творческую составляющую для художника, говорит об отдельной ценности впечатления от мимолетного момента и умении запечатлеть его. В исследуемом романе похожие суждения высказывает лорд Генри Уоттон: “*Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations*” [Wilde 2008: 22].

В отличие от Дж. Рескина, У. Пейтер скептически относился к научной правде, считая ее относительной и преходящей категорией. Одними из центральных в его теории становятся понятия «наслаждение» и «впечатление». Избегая давать определение «прекрасному», философ выделяет чувственное восприятие и индифферентность в качестве ключевых аспектов отношения к красоте, которая является предметом удовольствия, свободным от корыстного интереса. В понимании У. Пейтера переживание красоты само по себе самоценно для человека, но, помимо этого, значимым становится и стремление к переживанию разнообразных иных чувств, не зависящих от нравственного наполнения. Данный аспект эстетизма также находит отражение в романе «Портрет Дориана Грея».

В жизни через стремление к красоте, желание новых ощущений и открытости новым чувствам, а не в их подавлении видит принцип новой духовности главный герой произведения: “*But it appeared to Dorian Gray*

that the true nature of the senses had never been understood, <...> the world had sought to starve them into submission or to kill them by pain, instead of aiming at making them elements of a new spirituality, of which a fine instinct for beauty was to be the dominant characteristic” [Wilde 2008: 110]. Понятие удовольствия как высшего блага и ценности лежит в основе гедонизма, для которого самоценен опыт, а не его последствия: “*Yes: there was to be, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to recreate life and to save it from that harsh uncomely puritanism that is having <...> Its aim, indeed, was to be experience itself, and not the fruits of experience, sweet or bitter as they might be*” [Wilde 2008: 111]. Проповедником гедонизма в романе становится лорд Генри, а реализатором его теории на практике – Дориан Грей.

Таким образом, основными ценностями эстетизма становятся переживание, впечатление, страсть, что скрывало необходимость удержания себя в рамках изысканного и утонченного, а также призывало к соблюдению меры перед опасностью потери ограничений. В романе «Портрет Дориана Грея» автор не представляет хронику безнравственных поступков и поведения главного героя, оставляя их на уровне городских слухов, не имеющих фактического подтверждения: “*Curious stories became current about him after he had passed his twenty-fifth year. It was rumoured that he had been seen brawling with foreign sailors in a low den in the distant parts of Whitechapel, and that he consortied with thieves and coiners and knew the mysteries of their trade*” [Wilde 2008: 120].

Подобным документирующим средством греховной жизни героя становится портрет, изображение на котором день за днем превращается в более устрашающего монстра с глазами дьявола: “*It has the eyes of a devil*” [Wilde 2008: 132]. Своеобразный приговор Дориану Грею выносит Бэзил Холлуорд, который при взгляде на портрет осознает бездну греховности и морального падения молодого человека: “*If it is true <...> and this is what you have done with your life, why, you must be worse even than those who talk against you fancy you to be!*” [Wilde 2008: 132-133].

У. Пейтер полагал, что целью художника должно быть выражение в своем искусстве того, что в мире отсутствует или чего нет в достаточном объеме. В свою очередь, исходный материал для творчества – реальная действительность – должен быть преобразован и интерпретирован через личное переживание, а любое произведение искусства также должно удовлетворять личным потребностям художника. В своих работах У. Пейтер часто рассматривал искусство вне его связей с жизнью, считая неверным оценивание предмета искусства с точки зрения его научной ценности или идейного содержания. Живописный аспект картины, по его мнению, реализуется в творческой интерпретации линий и красок, роль художника заключается в чувственной радости, а не в достижении научного замысла [Pater 2014]. Таков портрет главного героя в романе О. Уайльда. Избегая детального описания портрета, автор создает образ-впечатление, индивидуально воспринимаемое и понимаемое теми, кто на него смотрит. Более того, бытие Дориана Грея и картины как персонажей романа протекает в параллельных плоскостях и сферах искусства и жизни, парадоксальным образом поменявшихся местами в романе писателя.

Тесно связанные в концепции Дж. Рескина эстетический и нравственный аспекты искусства расходятся в теории У. Пейтера, выступавшего против давления и дидактичности этики. По мнению В.В. Ипполитовой, такая точка зрения близка Г. Гегелю, отвергавшему рассмотрение предмета искусства как средства реализации любой цели, лежащей за его пределами [Ипполитова 2012]. Вследствие чего одним из лозунгов эстетизма стала фраза «искусство ради искусства» (*“l'art pour l'art”*), утверждающая самодостаточность искусства и делающая самоцелью процесс создания художником предмета искусства, а не выражение им определенной позиции. В Предисловии к исследуемому роману О. Уайльд заявляет о приоритете красоты над этикой: *“No artist has ethical sympathies”* [Wilde 2008: 3] и непринятии утилитаристских целей существования искусства, поскольку оно должно выражать только себя: *“All art is quite*

useless" [Wilde 2008: 4]. Мир чистого искусства отличает его нетронутость жизнью и изолированность от нее. Так, Дориан Грей влюбляется в образы, созданные Сибилой Вейн на сцене театра, но не в реальную девушку. Пусть и возвышенное, но жизненное, не наигранное чувство любви становится фатальным для нее как актрисы, поскольку чистоту искусства не может запятнать жизнь.

Таким образом, суммируя все вышесказанное, можно сделать вывод, что рассмотренные нами направления: дендизм, прерафаэлитизм, декаданс и эстетизм – были своеобразной реакцией на викторианские доминанты пуританизма, утилитарности и тотальной регламентированности повседневной жизни. Будучи явлениями взаимосвязанными и во многом взаимообусловленными, они во многом оспаривали ценности викторианской культуры и определяли умонастроения современного общества. Эстетизм как направление испытал на себе влияние других трех течений и аккумулировал элементы дендизма, декадентского умонастроения и теории искусства Братства Прерафаэлитов.

О. Уайльд, будучи студентом Оксфордского Университета, был ярким последователем дендизма, испытал влияние Братства Прерафаэлитов, Дж. Рескина и У. Пейтера, однако оказался более «чувствителен» к идеалам последнего. Руководствуясь ими, О. Уайльд создал свою вариацию концепции эстетизма, изложенную в сборнике эссе «Замыслы» ("Intentions") – книге, которая воспринималась как манифест эстетизма и стала идеологической основой романа «Портрет Дориана Грея».

1.3 Становление концепции эстетизма О. Уайльда в сборнике эссе «Замыслы»

Сборник эссе «Замыслы», изданный в 1891 году, объединяет четыре произведения, которые ранее были опубликованы независимо друг от друга: «Упадок искусства лжи» (“The Decay of Lying”), «Кисть, перо и отрава» (“Pen, Pencil and Poison”), «Критик как художник» (“The Critic as Artist”) и «Истина масок» (“The Truth of Masks”). Художественная эссеистика автора не столь всесторонне и глубоко изучена в отечественном литературоведении, как произведения других жанров литературного наследия О. Уайльда. Отдельные аспекты исследования сборника «Замыслы» нашли отражение в работе Н.М. Пальцева [Пальцев 1993]. Более фундаментальному исследованию эссеистики писателя за последнее время посвящены работы Н.В. Котовой [Котова 2010] и В.М. Учакиной [Учакина 2020].

Четыре эссе данного сборника О. Уайльда, созданные писателем на протяжении нескольких лет с 1885 по 1889 год, были объединены в единый сборник и опубликованы практически в то же время, что и роман «Портрет Дориана Грея». Тем не менее хронологически по времени написания они предваряют выход в свет романа О. Уайльда.

В сборнике «Замыслы» нашли отражение вопросы о сущности искусства, роли и месте художника, роли искусства в жизни, проблемы взаимосвязи искусства, жизни и морали, художника и его произведения. Обозначенные писателем в эссе принципы эстетизма наиболее ярко были реализованы позднее в романе «Портрет Дориана Грея». Возможно, что, создавая сборник эссе, автор таким образом заявляет о своем намерении (замысле) создать на его основе художественное произведение иного литературного жанра. Английское слово *intention*, вынесенное О. Уайльдом в заглавие сборника, переводится как «намерение» и «замысел» и семантически сближается с древнегреческим корнем *δόξα* со значением «мнение» и «намерение». Та же морфема является частью лексемы

παράδοξος – парадокс, что позволяет говорить о неслучайности авторского выбора слова для заглавия сборника. Уайльдовские «Замыслы» действительно бросали вызов традиции и парадоксально переворачивали устоявшиеся мнения и взгляды.

Отдельно отметим, что в сборнике эссе О. Уайльд размышляет и высказывает свое мнение о красоте и искусстве не напрямую, а опосредованно, выбирая для каждого эссе нового героя и жанр: два эссе из вышеупомянутого сборника написаны в форме диалога (“The Decay of Lying”, “The Critic as Artist”) между Сирилом и Вивианом и Джилбертом и Эрнестом соответственно, одно представляет собой биографический очерк о жизни Томаса Гриффитса Уэйнрайта (“Pen, Pencil and Poison”), а «Истине масок» (“The Truth of Masks”) автор дает подзаголовок «Заметки об иллюзии» (“A Note on Illusion”) и рассуждает о У. Шекспире.

Эссе «Истина масок», формально представляя собой размышлений автора о роли костюма в пьесах У. Шекспира, определяет основную тематику последующих частей сборника. С точки зрения О. Уайльда, для человека (зрителя), обладающего художественным темпераментом, красота костюма становится источником наслаждения, что является отражением идей дендизма. Но гораздо важнее так называемая «археологичность» костюма, максимальное соответствие времени, использование его (костюма) в качестве средства достижения определенных драматических эффектов и создания гармонии восприятия, так как последняя возникает в искусстве только при правильном соотношении составляющих его элементов, о чем О. Уайльд будет размышлять в эссе «Упадок лжи».

Автор отмечает, насколько подробно У. Шекспир описывает костюмы героев своих произведений, обращая внимание на мельчайшие детали (цвет, фасон, узор, орнамент и т.д.), которые несут значительную драматическую нагрузку и могут во многом определять ход действия всей пьесы. При этом, археологичность становится воплощением красоты только благодаря художнику и искусству, в данном случае, драматургу и театру. Цель

драматурга, как пишет О. Уайльд, показать читателям и зрителям жизнь средствами искусства: “*The true dramatist, in fact, shows us life under the conditions of art, not art in the form of life*” [Wilde 1913 URL]. В придании важности костюму прослеживается личностно значимая для писателя дендистская тенденция ценности костюма и внешнего вида. Исследуемый роман содержит упоминания о пьесах У. Шекспира, в которых играет актриса Сибила Вейн. Если костюм Дориана Грея или лорда Генри описан довольно схематично, то мужской костюм девушки-актрисы описан достаточно подробно: “*She wore a moss-coloured velvet jerkin with cinnamon sleeves, slim, brown, cross-gartered hose, a dainty little green cap with a hawk's feather caught in a jewel, and a hooded cloak lined with dull red. <...> She had all the delicate grace of that Tanagra figurine that you have in your studio, Basil*” [Wilde 2008: 66]. Среди убогих декораций второсортного театра костюм «оживает», благодаря таланту и творчеству Сибилы, которую главный герой романа называет великой актрисой (“*a great artist*” [Wilde 2008: 66]), а вместе с ним становятся реальными для Дориана Грея героини шекспировских пьес.

В данном эссе О. Уайльда исторически достоверный, до мельчайших подробностей выписанный костюм является отражением индивидуального стиля эпохи, он помогает зрителю погрузиться в хронотоп драматического произведения и становится методом и средством создания художественной иллюзии в пьесах У. Шекспира, эстетическая ценность которых определяется заключенной в них истиной, не зависящей от фактов и времени: “*... the aesthetic value of Shakespeare's plays does not, in the slightest degree, depend on their facts, but on their Truth, and Truth is independent of facts always, inventing or selecting them at pleasure*” [Wilde 1913 URL]. В романе «Портрет Дориана Грея» театральные костюмы Сибилы Вейн являются частью иллюзорного мира возвышенного искусства, создаваемого ею, для которого столкновение с жизнью недопустимо. Сама девушка живет в мире грез, называя Дориана Грея «Прекрасным Принцем» (Prince Charming) и

мечтает быть спасенной им от нищеты и долгов. Однако «сказка» Сибилы Вейн имеет печальный конец: будучи отвергнутой молодым человеком, она лишает себя жизни.

В данном эссе О. Уайльд остается мастером парадоксов, так как само заглавие представляет собой в некотором роде оксюморон: правда заключена в масках, цель которых – скрыть настоящее лицо ее обладателя, а истиной оказывается иллюзия, созданная на театральных подмостках. Для О. Уайльда театральное искусство, а за ним и искусство в целом, становится вместилищем и хранителем истины. Несколько позже, в эссе «Критик как художник», писатель еще раз подтверждает парадоксальную идею значимости и истинности маски как инструмента, позволяющего человеку правдиво рассказывать о себе самом: “*Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth*” [Wilde 1913 URL].

Произведения О. Уайльда и его герои становятся для писателя «масками» реализации собственного мировоззрения и эстетических взглядов. Вполне очевидно, что и в романе присутствует герой-резонер, являющийся рупором авторских идей, «маской», за которой скрывается сам О. Уайльд. В исследуемом произведении «маска» образует триаду, так как каждый из героев «Портрета Дориана Грея» воплощает одну из ипостасей личности автора: Бэзил Холлуорд – художник и творец прекрасного, лорд Генри Уоттон – блестящий оратор и парадоксиалист, своеобразное светское амплуа О. Уайльда, и Дориан Грей – человек, реализующий на практике принципы эстетизма и гедонического отношения к жизни, образ авторского будущего. В романе каждый из героев также носит маску. Для лорда Генри – это общее скептическое отношение к жизни, скрывающее сильные чувства. Бэзила Холлуорда тяготит необходимость примерить маску светского человека. Для Дориана Грея – это маска вечной юности и красоты, которая спасает его от смерти в момент нападения Джеймса Вейна, и, таким образом, становится средством защиты: “*The mask of youth had saved him*” [Wilde 2008: 168].

Маски-роли Сибилы Вейн намного реальнее для Дориана Грея, влюбленного не в саму девушку, а в образы персонажей У. Шекспира, создаваемые ей на сцене театра: “*I have been right, Basil, haven't I, to take my love out of poetry and to find my wife in Shakespeare's plays? <...> I have had the arms of Rosalind around me, and kissed Juliet on the mouth*” [Wilde 2008: 66]. Маской, отражающей истину на протяжении всего повествования, становится и портрет главного героя романа: “*He got up and locked both doors. At least he would be alone when he looked upon the mask of his shame*” [Wilde 2008: 82].

Парадоксальность писателя проявляется также в том, что, вынося в заглавие слово «маска», автор, тем не менее, рассуждает о костюме, делая данные лексемы контекстуальными синонимами. Будучи атрибутами театральной действительности, они выступают средствами создания иллюзии. Заявленная интенция взаимосвязи маски и костюма получает развитие и более полное воплощение в романе писателя, где образ маски становится одним из центральных.

В финале эссе автор размышляет о деятельности художника в целом и определяет метод У. Шекспира как иллюзию истины, результатом которого становится иллюзия красоты. Искусство умело создает иллюзию прекрасной истины, соприкасаясь с которой, человек получает возможность возвыситься над обыденной действительностью, что близко концепции идей древнегреческого философа Платона. Истина, представленная в искусстве, не универсальна и предельна: “*... there is no such thing as a universal truth*” [Wilde 1913 URL], она субъективна и относительна, а ее противоположность тоже реальна: “*A Truth in art is that whose contradictory is also true*” [Wilde 1913 URL]. Искусство не имеет целью воплощение и реализацию универсальной истины, так как таковой не существует. Именно это во многом определяет важнейшую эстетическую установку писателя, основанную на утверждении тождества и совмещенности противоположностей в одном объекте, что суммирует важнейшие идеи

эстетики О. Уайльда. Так, в живописном портрете молодого человека каждый из героев романа увидит свою истину, а сам Дориан Грей будет убежден, что в каждый человек носит в своей душе рай и ад: “*Each of us has heaven and hell in him ...*” [Wilde 2008: 132].

В этом же эссе звучит еще один из важнейших постулатов уайльдовской теории эстетизма, касающийся цели существования искусства: “*Art has no other aim but her own perfection, and proceeds simply by her own laws ...*” [Wilde 1913 URL], что созвучно одной из максим Предисловия к роману, о том, что всякое искусство не имеет утилитарной цели существования. Подобного мнения будет придерживаться герой еще одного произведения из сборника «Замыслы», Томас Гриффитс Уэйнрайт (Thomas Griffiths Wainewright).

В эссе «Кисть, перо и отрава» на примере событий жизни денди и эстета Томаса Уэйнрайта, близкого образу Дориана Грея, О. Уайльд показывает, кто является настоящим художником и проповедником-реализатором эстетических взглядов на жизнь и искусство.

Прослеживается невероятное сходство между персонажем эссе и героем романа, что делает их литературными двойниками. Так, у Томаса Уэйнрайта прекрасные глаза, пышные локоны и тонкие бледные руки: “*rich curly hair, fine eyes, and exquisite white hands*” [Wilde 1913 URL), а Дориана Грея отличают искренние голубые глаза, алые губы и золотистые волосы: “*finely curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair*” [Wilde 2008: 17]). Живопись первым из искусств привлекает внимание уайльдовского отравителя Уэйнрайта, в то время как портрет как предмет искусства становится символом прозрения и открывает собственную красоту для героя романа. Однако не только живописное искусство меняет персонажей, сильное воздействие на них оказывает и литература: на Уэйнрайта производят впечатление стихи У. Вордсвортса, а Дориан Грей зачарован речами лорда Генри и подаренной ему книги, от «яд» которой он не может освободиться.

Как и Томас Уэйнрайт, Дориан Грей желает обрести полную власть над своими чувствами, стать ни на кого не похожим новым идеалом своего времени и превратить свою жизнь в искусство. Сравним предложенные автором характеристики героев:

Томас Уэйнрайт	Дориан Грей
<p>“... he determined to startle the town as a dandy, and his beautiful rings, his antique cameo breast-pin, and his pale lemon-coloured kid gloves, <...> were regarded by Hazlitt as being the signs of a new manner in literature: while his rich curly hair, fine eyes, and exquisite white hands gave him the dangerous and delightful distinction of being different from others” [Wilde 1913 URL] (выделено нами – O.K.).</p>	<p>“And, certainly, to him life itself was the first, the greatest, of the arts <...> dandyism <...> had, of course, their fascination for him. His mode of dressing, and the particular styles that from time to time he affected, had their marked influence on the young exquisites of the Mayfair balls and Pall Mall club windows ...” [Wilde 2008: 110] (выделено нами – O.K.).</p>
<p>“This young dandy sought to be somebody, rather than to do something. He recognised that Life itself is in art, and has its modes of style no less than the arts that seek to express it” [Wilde 1913 URL] (выделено нами – O.K.)</p>	<p>“He sought to elaborate some new scheme of life that would have its reasoned philosophy and its ordered principles, and find in the spiritualizing of the senses its highest realization” [Wilde 2008: 110] (выделено нами – O.K.)</p>

Дориан Грей, желая превратить свою жизнь в искусство, коллекционирует и окружает себя великолепными образцами различных видов искусства: музыкальными инструментами, гобеленами, драгоценными камнями, украшениями, изучает ароматы и историю отравлений. Тем самым герой романа О. Уайльда следует примеру своего литературного предшественника. Автор также подробным образом

описывает библиотеку героя эссе, как несколько позже он сделает и в написанном романе, представляя читателю детальное описание библиотеки Дориана Грея.

Совершение преступления дает Томасу Уэйнрайту ощущение собственного всевластия, а Дориан Грей хладнокровно разбивает сердце Сибилы Вейн, а затем лишает жизни художника Бэзила Холлуорда. Кроме того, каждый из героев убивает своих близких. Если в случае с Томасом Уэйнрайтом – это его дядя, то Дориан Грей убивает своего «отца»-создателя портрета Бэзила Холлуорда. Зло становится для героя романа средством создания красоты в жизни, что придает всему повествованию декадентскую окраску: *“There were moments when he looked on evil simply as a mode through which he could realize his conception of the beautiful”* [Wilde 2008: 124]. Таким образом, эссе О. Уайльда выступает в роли предшественника романа и его своеобразной основы, в которой имеются зачатки многих сюжетных элементов будущего художественного произведения.

Анализируемое эссе подтверждает и развивает идею истинности маски, прячась под которой человек становится свободным в проявлении собственных истинных чувств и мнений: *“A mask tells more than a face”* [Wilde 1913 URL]. Известно, что во многих европейских странах маска стала неотъемлемым атрибутом карнавала, который, как отмечает М.М. Бахтин, занимает пограничное положение между искусством и жизнью [Бахтин 1990]. Подобным рубежным предметом в романе становится портрет главного героя, так как он как произведение искусства удваивает и мистическим образом отражает реальность.

Правила карнавала следовали логике обратности, устранивая на время его проведения принятые иерархические отношения, освобождая от господствующей идеологии, предоставляя права на нетерпимую в иных обстоятельствах фамильярность речи и поведения. Карнавальная маска предоставляла человеку свободу от существующих социальных и этических устоев и норм. У героя романа О. Уайльда две маски: портрет и молодость.

Первая из них создает для Дориана Грэя иллюзию безопасности и безнаказанности, в то время как маска молодости, подобно карнавальной, скрывает его истинное лицо и душу. Вследствие этого герой романа позволяет себе совершать далеко не самые благовидные и нравственные поступки, оставаясь «истинным» внешне и будучи защищенным маской.

Как художественный критик Томас Уэйнрайт приходит к осознанию того, что искусство не апеллирует к разуму или чувствам, но к художественному инстинкту, усовершенствовать который возможно посредством постоянного знакомства, общения и окружения себя предметами прекрасного: “*Art’s first appeal is neither to the intellect nor to the emotions, but purely to the artistic temperament, this ‘taste,’ <...> being <...> made perfect by frequent contact with the best work ...*” [Wilde 1913 URL]. Похожие суждения высказывает Дориан Грэй в разговоре с Бэзилом Холлуордом: “*I love beautiful things that one can touch and handle. Old brocades, green bronzes, lacquer-work, carved ivories, exquisite surroundings, luxury, pomp--there is much to be got from all these. But the artistic temperament that they create, or at any rate reveal, is still more to me*” [Wilde 2008: 94]. Таким образом, в романе О. Уайльда находит отражение и получает развитие ранее высказанное им суждение о значимости для человека его эстетического окружения.

Еще один вопрос, которым задается писатель в эссе – о взаимоотношениях морали, преступления, этики и искусства, разделившем мнения учителей О. Уайльда Дж. Рескина и У. Пейтера. Автор поддерживает точку зрения последнего и не видит несовместимости между искусством и преступлением, так как искусство безразлично к моральным качествам художника: “*... neither art nor science knows anything of moral approval or disapproval*” [Wilde 1913 URL]. Более того, О. Уайльд описывает преступления Т. Уэйнрайта как своего рода искусство, вписывая их в эстетически оформленную действительность: “*In one of the beautiful rings of which he was so proud, and which served to show off the fine modelling of his*

delicate ivory hands, he used to carry crystals of the Indian nux vomica ...”

[Wilde 1913 URL]. Дальнейшее развитие представления о преступлении-искусстве мы можем наблюдать в романе «Портрет Дориана Грея», когда лорд Генри своими витиеватыми речами, певучим голосом, а затем и подаренной книгой «отравляет» главного героя романа: “... *his low languid voice that was absolutely fascinating ...*” [Wilde 2008: 21], “... *you poisoned me with a book once*” [Wilde 2008: 183].

В эссе О. Уайльд разводит категории морали и искусства, не видя необходимости рассматривать преступление в единстве с человеком, его совершившим: “*There is no essential incongruity between crime and culture. We cannot re-write the whole of history for the purpose of gratifying our moral sense of what should be*” [Wilde 1913 URL]. Данное мнение предваряет серию авторских афоризмов о соотношении искусства и морали, которые через несколько лет войдут в Предисловие к роману «Портрет Дориана Грея»:

“*The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium*”

“*No artist has ethical sympathies*”

“*An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style*”

“*Vice and virtue are to the artist materials for an art*” [Wilde 2008: 3].

Интересно отметить, что, высказанное в эссе положение не судить художника за преступления против морали и не оценивать искусство с точки зрения нравственности, также получит продолжение в романе «Портрет Дориана Грея». Но здесь автор пойдет дальше и соединит внешнюю и внутреннюю красоту, показывая, как совершаемые преступления отражаются на внешности-портрете главного героя.

Несмотря на отношение к преступлению как способу яркого проявления личности О. Уайльд отмечает наличие взаимосвязи между художником и его произведением: последнее всегда отражает своего творца. Так, в облике милой девушки на портрете, написанном Т. Уэйнрайтом, присутствует его собственная греховность и

безнравственность: “*... his own wickedness...*” [Wilde 1913 URL]. Подобно герою эссе, Дориан Грей наблюдает за происходящими изменениями на портрете после каждого совершенного проступка. Эту же мысль автор вновь повторит в максиме Предисловия к роману «Портрет Дориана Грея»: “*It is the spectator, not life that art really mirrors*” [Wilde 2008: 3], и об этом будет говорить его герой Бэзил Холлуорд: “*... every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter*” [Wilde 2008: 8].

В эссе сформулирован еще один из важнейших тезисов эстетической концепции О. Уайльда, созвучный идеям Братства Прерафаэлитов, о синтезе искусств. Автор рассуждает о размытости границ между видами искусств, объясняя это тем, что искусство черпает не из жизни, а из других искусств: “*... the arts borrow, not from life, but from each other*” [Wilde 1913 URL]. В финале эссе «Кисть, перо и отрава» О. Уайльд высказывает интересную мысль о размытости границ между миром реальным и миром искусства, т.к. творец и художник Томас Уэйнрайт сам впоследствии становится частью художественного мира: героем произведений Ч. Диккенса (Ch. Dickens) и Э. Бульвера (E. Bulwer). В исследуемом романе Дориан Грей также ощущает себя героем написанной книги, полученной в подарок от лорда Генри: “*The hero <...> became to him a kind of prefiguring type of himself. And, indeed, the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it*” [Wilde 2008: 108].

Таким образом, эссе «Кисть, перо и отрава» становится предтечей опубликованного позже романа, а его герой Томас Уэйнрайт – прототипом заглавного героя «Портрета Дориана Грея». Многие авторские суждения и интенции, заявленные в эссе, получают более глубокое воплощение в романе писателя.

Наиболее значимые для выражения эстетической концепции автора эссе «Упадок лжи» и «Критик как художник» написаны в жанре полемического диалога. Подобная форма изложения способствует рассмотрению предмета спора с разных сторон, однако в данном случае она

оказывается формальностью, так как диалог по сути превращается в монолог и подробное изложение точки зрения автора о роли и месте искусства в жизни.

Диалог как форму повествования и майевтический метод постижения истины О. Уайльд заимствует у Сократа и Платона: одна из высказываемых точек зрения, представляющая обывательское понимание обсуждаемой проблемы или темы, постепенно опровергается по ходу рассуждения. В отличие от Сократа, в конце уайльдовского диалога дается формальный и однозначный ответ на поставленный в начале вопрос. Тем не менее, предложенное толкование зачастую парадоксально и не направлено на получение согласия со стороны читателя или собеседника, но наводит его на размышление и формирование собственной точки зрения, так как целью диалогов не является установка истины.

Формат диалога, выбранный автором в сборнике эссе, далее находит отражение и в «Портрете Дориана Грея». Сам исследуемый роман возможно воспринимать как диалог автора с читателем, о чем О. Уайльд заявляет в Предисловии к нему: *“All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril”* [Wilde 2008: 3]. Используя многочисленные аллюзии к текстам Священного Писания, античным мифам, другим художественным произведениям, историческим фактам и событиям, О. Уайльд создает многослойный роман, в котором каждый уровень смыслов становится доступным и открывается читателю в зависимости от имеющихся фоновых знаний и эрудиции. При этом, автор не моралист, поскольку финал романа возможно трактовать как эпизод, оспаривающий основные эстетические воззрения писателя. О. Уайльд оставляет его без комментариев, предлагая читателю самому сделать вывод о соотношении искусства, жизни, красоты и нравственности.

В романе «Портрет Дориана Грея» посредством диалога реализуется действие. Так, «монологический» диалог в первых главах художественного

произведения между лордом Генри и Дорианом Греем меняет жизнь молодого человека. Основные эпизоды жизни главного героя романа также представлены в форме диалога. Иными словами, диалог приобретает функцию действия и двигателя сюжета. Этап жизни, связанный с влюбленностью в Сибилу Вейн, Дориан Грей проживает, «проговаривая» его с лордом Генри, подробно рассказывая ему и Бэзилу Холлуорду о знакомстве с ней и своих чувствах к девушке. То же замечание касается и известия о смерти молодой актрисы, когда лорд Генри предлагает своему ученику, на его взгляд, правильное отношение к произошедшему, советуя ему воспринимать сложившуюся ситуацию отстраненно, с точки зрения театрального зрителя, наблюдающего за разыгрываемой на сцене трагедией. Сибила Вейн, со слов лорда Генри – это всего лишь прекрасная форма, воплотившая чудесные образы героинь шекспировских пьес, но лишенная индивидуальности и жизненности. Подобные объяснения помогают Дориану Грею истолковать собственные чувства: “*You have explained me to myself, Harry*” [Wilde 2008: 87].

В романе мы также находим подобную структуру платоновского диалога в финале художественного произведения во время последней встречи Дориана Грея и лорда Генри, где довольно лаконичные реплики первого перемежаются с пространными рассуждениями второго о том, что молодому человеку удалось воплотить идеал своего учителя и сделать собственную жизнь искусством. «Монологический» диалог, таким образом, играет значимую композиционную роль, начиная и завершая повествование.

В эссе «Упадок лжи» О. Уайльд развивает ранее высказанные положения об истинности масок, значимости и роли персонажей для понимания и отражения личности писателя, так как их самоценность заключена в возможности для читателя познакомиться с автором. Следуя данной логике, исследуемый нами роман «Портрет Дориана Грея» становится «портретом» и самого писателя, личность которого нашла

воплощении в трех главных героях произведения, о чём уже упоминалось ранее. В данном эссе также впервые звучит утверждение о взаимосвязи изображенного на портрете (модели) и изображающего (художника), которое станет одной из основных идей романа: “*The only portraits in which one believes are portraits where there is very little of the sitter, and a very great deal of the artist*” [Wilde 1913 URL]. Это утверждение практически повторяет мнение Бэзила Холлуорда, о том, что любой портрет, написанный с душой – это портрет художника, а не модели.

Парадоксальность рассуждения О. Уайльда заключается в том, что в одноименном эссе под упадком лжи он понимает реализм в искусстве и неверную трактовку творческого процесса. Приверженность художника фактам и достоверному изложению событий лишает его воображения, а подобная деятельность не может претендовать на то, чтобы называться искусством. Фактологичность действительности посредством художественного проживания и интерпретации автором индивидуализируется и получает эстетическую значимость, так как цель искусства – создание многозначной красоты.

Именно таков и портрет главного героя романа О. Уайльда. Обмен сущностями между изображением на холсте и реальным человеком приводит к ужасающим изменениям на портрете, который был создан для передачи прекрасной иллюзии. Реалистичность портрета начинает идти вразрез с эстетическими законами красоты, что недопустимо в сфере высокого искусства. В романе процесс упадка искусства лжи переживает и актриса Сибила Вейн. Испытав истинное чувство любви к Дориану Грею, она теряет возможность правдиво изображать на сцене поддельные чувства и эмоции, то есть привносит в мир высокого искусства черты жизненности и реализма. Главный герой романа не хочет любить простую девушку, она для него интересна исключительно как актриса, так как имеет эстетическую ценность, но не жизненную. Мнение Сибилы о том, искусство – это лишь блеклое отражение настоящих чувств, становится для неё приговором: “*I*

hate the stage. I might mimic a passion that I do not feel, but I cannot mimic one that burns me like fire" [Wilde 2008: 75].

В данном эссе О. Уайльд описывает процесс взаимодействия искусства и жизни и выделяет три стадии их взаимоотношений, где отводит особую роль воображению художника. На первой стадии художник обращается к нереальному и при помощи воображения создает нечто прекрасное. На второй к созданному подключается жизнь, которую искусство воспринимает как материал для дальнейшего творческого преобразования. Прибегая к прекрасному стилю как способу переработки жизненного материала, художнику удается дистанцироваться от реальности. Однако на третьей стадии жизнь побеждает искусство, лишая его воображения, что понимается автором как декадентство. Рассуждая таким образом, О. Уайльд утверждает вторичность жизни по отношению к искусству и делает воображение неотъемлемым атрибутом последнего.

Все вышеперечисленные стадии взаимодействия искусства и жизни проживают Бэзил Холлуорд и Сибила Вейн. Например, художник пишет портреты главного героя романа в образах персонажей античных мифов, а затем создает портрет в реалистичной манере. Произошедшая метаморфоза по обмену сущностями между жизнью и предметом искусства приводит к постепенной деэстетизации изображения на холсте. В свою очередь Сибила Вейн живет в вымышленном мире грез, но, испытав настоящее сильное чувство к Дориану Грею и пытаясь привнести его в мир театрального искусства, она перестает быть актрисой. Сам Дориан Грей изначально четко ограничивает искусство от жизни, поскольку портрет воспринимается им как нечто абсолютно совершенное, так как существует вне времени и красота на нем не подвержена изменению. Некоторое время спустя собственная внешность покажется ему несовершенным отражением портрета, которому Дориан Грей начинает завидовать, так как он младше его на несколько недель.

Значительное место в эссе занимают рассуждения автора о подражательной роли жизни по отношению к искусству, а также звучит одна из основных максим эстетической концепции О. Уайльда: “*Life imitates Art far more than Art imitates Life*” [Wilde 1913 URL]. Искусство, таким образом, создает архетипы, а человек, увидев красоту предмета искусства, начинает обнаруживать ее в действительности. Познав собственную красоту, герой романа «Портрет Дориана Грея», начинает искать ее в реальном мире и, следуя теории гедонизма лорда Генри, старается превратить свою жизнь в искусство, в чем и преуспевает, по мнению своего учителя: “*Life has been your art. You have set yourself to music. Your days are your sonnets*” [Wilde 2008: 182].

В эссе «Упадок искусства лжи» О. Уайльд, рассуждая о взаимосвязи природы, жизни и искусства, не соглашается с мнением Аристотеля, что искусство подражает природе: “*Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place*” [Wilde 1913 URL]. Писатель противопоставляет искусство и природу и понимает второе как естественный инстинкт и совокупность внешних явлений по отношению к человеку. Природа ограничена и несвободна, так как в ней человек может найти только то, что он сам в нее привнес: “... *people only discover in her what they bring to her*” [Wilde 1913 URL]. Таким образом, природа, по мнению О. Уайльда, представляет собой творение человека и пробуждается в его сознании. То, как человек видит мир вещей, определяется посредством воздействия искусства. Автор приходит к выводу, что каждому необходимо изначально научиться видеть красоту, поскольку только она придает сущность окружающему природному и предметному миру: “*For what is Nature? <...> She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence*” [Wilde 1913 URL].

В романе «Портрет Дориана Грея» образ природы изначально создается на основе образа сада художника Бэзила Холлуорда в начале повествования. За порогом сада-студии природа переживает процесс опредмечивания, и описанные пейзажи начинают поражать своей «искусственностью», что находит отражение в ярких авторских метафорах и сравнениях: “*The sky was pure opal now, and the roofs of the houses glistened like silver against it. From some chimney opposite a thin wreath of smoke was rising. It curled, a violet riband, through the nacre-coloured air*” [Wilde 2008: 77] или: “***Iris-necked*** and pink-footed, the pigeons ran about picking up seeds.” [Wilde 2008: 77] (выделено нами – О.К.). В приведенных примерах природа описывается посредством эстетизированных метафор цветообозначения, что подтверждает ранее выдвинутый в эссе тезис О. Уайльда о восприятии природы через призму понимания красоты искусства.

Таким образом, в третьем эссе из сборника «Замыслы» О. Уайльд утверждает главенствующую роль искусства по отношению к жизни и природе и приходит к выводу, что истинное искусство – это искусство лжи, создающее иллюзию правдоподобия и имеющее своей целью не информативность, а создание эстетического эффекта. Именно поэтому, как утверждает О. Уайльд в Предисловии к роману «Портрет Дориана Грея», цель художника – создавать прекрасное, однако лишь немногие способны видеть в красоте исключительно ее саму: “*The artist is the creator of beautiful things*”, “*They are the elect to whom beautiful things mean only Beauty*” [Wilde 2008: 3].

В последнем эссе сборника «Критик как художник» О. Уайльд задается вопросом целесообразности существования литературной критики и, по сути, излагает свою теорию эстетической критики на основе учения своего университетского преподавателя У. Пейтера.

Для О. Уайльда критика как художественное творчество сравнива с деятельностью художника. Критик также мыслит типами, заимствуя их у произведений искусства, проживает их и творит свой новый текст. По

мнению автора, многие художники прошлого, такие как Гомер или У. Шекспир, также создавали свои тексты на основе уже существующих легенд, историй, сюжетов, исторических хроник. Не используя понятие «интертекстуальность», О. Уайльд говорит именно о данном приеме, а в романе «Портрет Дориана Грея» синтезирует несколько известных мифологических сюжетов, таких как сотворение мира и человека, «отъятие» души, сделка с темными силами, продажа души дьяволу, любование собственной красотой и т.д. Писатель по-своему развивает литературную традицию сюжета поиска вечной молодости, которая нашла отражение в романах О. Бальзака «Шагреневая кожа» (*“La Peau de Chagrin”*, H. Balzac) и Ч. Метьюрина «Мельмот Скиталец» (*“Melmoth the Wanderer”*, Ch. Maturin). Также в романе О. Уайльда присутствует мотив двойничества, представленный у Э.Т.В. Гофмана (E.T.W. Hoffmann) в сказочной повести-гротеске «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» (*“Klein Zaches, genannt Zinnober”*) и новелле «Песочный человек» (*“Der Sandmann”*) и в романе Р.Л. Стивенсона (R.L. Stevenson) «Необычайная история доктора Джекила и мистера Хайда» (*“Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde”*).

Благодаря стилю и форме уайльдовский критик становится художником: *“Form is the beginning of things”*, *“Form is everything. It is the secret of life”* [Wilde 1913 URL]. При этом форма абсолютизируется и выступает первоисточником вдохновения для истинного художника, который идет от переживаний и мысли к форме, определяющей содержание. В случае обратной логики (от переживания к форме) искренние переживания художника демонстрируют очевидность его чувств, что становится синонимом нехудожественности для автора эссе.

Критик и художник не ограничены в выборе материала для творческого освоения и не обязаны имитировать действительность, так как их задача состоит в придании материалу прекрасной формы: *“It works with materials, and puts them into a form that is at once new and delightful”* [Wilde 1913 URL]. Процесс «оформления» для критика не связан с внешними

условностями, но основан на личном впечатлении, что превращает его «произведение» в собственную биографию: “... *the highest criticism really is, the record of one's own soul.* <...> *It is the only civilised form of autobiography ...*” [Wilde 1913 URL].

В романе «Портрет Дориана Грея» присутствует условное деление персонажей на художников и критиков: тех, кто создает искусство (Сибила Вейн, Бэзил Холлуорд), и тех, кто его созерцает и размышляет о нем (lord Генри и Дориан Грей). Художник, как утверждает автор в Предисловии к роману, созидаст красоту, в то время как задача критика – передать впечатление от прекрасного. Уайльдовские художники ценят реальные чувства любви и дружбы выше искусства, а критики довольствуются увиденным и эстетичным, поскольку красота заключена в видимом: “*It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible*” [Wilde 2008: 22].

У каждого искусства есть свой художник-критик, например, актер выступает критиком драмы, а музыкант или певец – критиком музыки, читатель – критиком художественного текста; однако всем для интерпретации произведения искусства необходима личная вовлеченность в данный процесс. Конечный продукт становится объектом сотворчества автора и критика. Так и живописный портрет Дориана Грея превращается в конечный результат столкновения платонических взглядов Бэзила Холлуорда и гедонистических взглядов лорда Генри. Сам молодой человек начинает впоследствии «дорисовывать» изображение на холсте, делая тот или иной моральный выбор или совершая определенные поступки. Принимая теорию поклонения красоте и юности от лорда Генри, Дориан Грей далее развивает ее и для многих представителей аристократии своего времени сам становится подобным «учителем» искусства и жизни. Как отмечает О. Уайльд в Предисловии к роману, любая форма критики является формой автобиографии: “*The highest as the lowest form of criticism*

is a mode of autobiography" [Wilde 2008: 3]. Следовательно, создавая биографию Дориана Грея, писатель пишет и биографию собственной жизни.

Конечная цель критики определяется автором в традиционном для него парадоксальном ключе: "*to see the object as in itself it really is not*" (увидеть предмет таким, каким он на деле не является) [Wilde 1913 URL]. Высокая критика при этом представляет собой форму личного впечатления или импресии, что создает множественные варианты интерпретаций, так как одно и тоже произведение искусства может производить разное впечатление. Посредством личной вовлеченности в процесс оценочного творчества критик познает самого себя, и чем больше сказывается его индивидуальность в интерпретации произведения искусства, тем более истинной и достоверной становится предлагаемая им трактовка. В исследуемом романе живописный портрет главного героя становится зеркалом тех, кто в негоглядывается. Так, например, Бэзил Холлуорд, благодаря ему раскрывает свой талант художника, Дориан Грей познает свою красоту, а лорд Генри находит объект для опытной реализации собственной теории гедонизма.

Многозначность и незавершенность красоты и критических интерпретаций чрезвычайно значимы для автора, поскольку конкретика и достижение идеала ограничивают символическую трактовку прекрасного, а критика, по мнению О. Уайльда, всегда находится в движении. Одним из высших искусств писатель считает литературу, орудием и силой воздействия которой становится слово, обладающее мыслью и духовностью. Именно литература, в отличие от живописи или скульптуры, не ограничена в средствах выражения и способна передать движение. Слово обладает ритмикой и музыкальностью, что сближает литературу с искусством музыки как самым совершенным из всех искусств, так как оно всегда оставляет за собой шлейф недосказанности и таинственности, не раскрывая полностью своей тайны. Более того, слово способно стать катализатором движения и человеческих поступков, что находит отражение

в романе «Портрет Дориана Грея». Голос и речи лорда Генри завораживают главного героя романа, заставляя его сделать выбор в пользу поклонения красоте, юности и жизни, полной наслаждений. Несколько позже подаренная его «учителем» книга станет своеобразным руководством к действию, определяющим стиль жизни Дориана Грея.

В эссе «Критик как художник» О. Уайльд также размышляет о соотношении категорий этики и эстетики в искусстве. Здесь автор выступает сторонником У. Пейтера и доктрины «искусство ради искусства», разделяя понятия этического и эстетического, смешение которых, по его мнению, порождает хаос. Понятие греха рассматривается писателем в широком понимании как нарушение морального или этического характера или как отступление от общепринятых норм. В случае грехопадения человек демонстрирует собственную индивидуальность, приобретает возможность ухода от обыденной действительности и создает условия для саморазвития и прогресса: “... *Sin is an essential element of progress. Without it the world would stagnate* <...> *By its curiosity Sin increases the experience of the race. Through its intensified assertion of individualism, it saves us from monotony of type*” [Wilde 1913 URL]. По мнению одного из героев романа «Портрет Дориана Грея» лорда Генри Уоттона, именно грех скрашивается жизнью: “*Sin is the only real colour-element left in modern life*” [Wilde 2008: 28], а для скуки не существует прощения и оправдания: “*The only horrible thing in the world is ennui, Dorian. That is the one sin for which there is no forgiveness*” [Wilde 2008: 171].

Однако не следует воспринимать слова О. Уайльда как протест против морали как таковой. Он говорит об ограничениях, которые накладывают на человека существующие этические нормы, лишая его свободы самопознания, рефлексии и саморазвития. Эстетическое для О. Уайльда является элементом высшей духовности и находится выше этики, поскольку последняя принадлежит жизни и делает возможным факт существования, в то время как эстетика создает многообразие, делает жизнь привлекательной,

соотносится с понятием идеального, не нуждающегося в ограниченности. Этика – это явление внешнее, а эстетика – внутреннее. Поступательное во времени развитие жизни направлено на переживание во имя действия и поэтому нуждается в регламентированности. Мораль в этом случае выступает как группа правил подобающего поведения в обществе. Искусство как высший и неподвластный времени феномен не нуждается в ограничениях подобного рода для развития. Цель искусства – переживание во имя переживания, создание настроения. Поскольку этика в понимании О. Уайльда связана с любым действием, автор настаивает на созерцательном образе жизни как единственно возможном для постижения истины, которая для художника заключена в красоте и в последнем из прочувствованных переживаний. Данный тезис автора находит отражение в Предисловии к роману «Портрет Дориана Грея», где писатель заявляет, что любая книга как предмет искусства может оцениваться с точки зрения ее эстетической, но не этической ценности: *“There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all”* [Wilde 2008: 3]. Адептами созерцательного образа жизни выступают в исследуемом романе лорд Генри Уоттон и Дориан Грей. Главный герой художественного произведения остается равнодушным к слезам и мольбам Сибилы Вейн, воспринимая сложившуюся ситуацию как сцену из мира искусства, в которой и он сыграл значительную роль, но которая не пошатнула его эмоциональное равновесие: *“It seems to me to be simply like a wonderful ending to a wonderful play. It has all the terrible beauty of a Greek tragedy, a tragedy in which I took a great part, but by which I have not been wounded”* [Wilde 2008: 86].

Важно отметить, что двум диалогическим эссе рассматриваемого нами сборника свойственен индуктивный метод рассуждения и умозаключения, а также парадоксальность высказываний, под которой мы понимаем амбивалентность мышления, принятие двух противоречащих друг другу суждений в качестве истинных. Парадоксы О. Уайльда

противостоят дидактичности, однозначности, готовности и оформленности представляемых мнений, что предоставляет читателю (или слушателю) свободу размышления и формирования собственного мнения. Парадоксальность речи станет одной из ярких характеристик манеры говорения лорда Генри в исследуемом нами романе. Герой не несет никакой ответственности за сказанные им слова, он играет ими и своей мыслью так же легко, как фантазер, импровизируя, придумывает новую историю. Когда во время обеда в доме леди Агаты мистер Эрскин спрашивает, действительно ли он верит во все сказанное, лорд Генри в свойственной ему манере отвечает, что уже и не помнит, о чем говорил.

Вслед за немецким литературоведом Эрвином Иригом профессор М.Г. Меркулова отмечает два плана парадоксов О. Уайльда: относительный (основанный на противоречии викторианскому образу жизни) и риторический. Сравнивая функции парадокса в пьесах О. Уайльда и Б. Шоу, М.Г. Меркулова приходит к выводу о том, что «парадоксы Уайльда не выходят на новый качественный уровень признания несостоительности норм: слишком близка драматургу среда светских салонов, над которой он иронизирует» [Меркулова 2018: 22]. Тем не менее, парадоксальные суждения О. Уайльда не оставляют никого равнодушным и способны вызвать разные чувства: от восторга, удивления и заинтересованности до неприятия и резкой критики.

В итоге, проведя анализ эссе О. Уайльда, входящих в сборник «Замыслы» мы пришли к выводу, что идеи и эстетические воззрения автора, изложенные им в данном сборнике, находят отражение и воплощение в романе «Портрет Дориана Грея» и тем самым могут служить идеологической основой художественного произведения. На основе теории эстетизма О. Уайльда мы выделяем ряд парных понятий: природа-жизнь, красота-искусство, художник-критик, наполненных определенным эстетическим содержанием и соотносящихся с тремя центральными мифологемами исследуемого романа: садом, портретом и творцом.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

На основе анализа существующих в отечественном и англо-американском литературоведении определений понятия «мифологема», изучения исторических предпосылок возникновения эстетизма в Великобритании, рассмотрения сборника эссе О. Уайльда в качестве основы идейного содержания романа «Портрет Дориана Грея» мы пришли к следующим общим выводам.

С точки зрения существующих концепций мифа особый интерес для нашего исследования представляют работы отечественного филолога и культуролога Е.М. Мелетинского, в которых автор определяет взаимосвязь мифа и литературы. По этой причине в качестве базового определения мифа мы принимаем дефиницию, предложенную вышеупомянутым российским исследователем, который под **мифом** понимал способ концептуализации действительности, которая, как правило, происходит посредством различного рода повествований. Миф является одним из основополагающих явлений истории культуры и синкретическим первоначалом искусства, литературы и религии. Миф, обусловленный исторически и культурно, впоследствии приобретает характеристики прецедентного текста как образца для воспроизведения. **Мифологию** мы рассматриваем как совокупность мифов, отражающих представление о мире того или иного народа.

Актуализация мифа в литературе происходит посредством использования в художественном тексте и творческой интерпретации мифологических героев (В.Ш. Кривонос), сюжетов и мотивов (В.Ш. Кривонос, Е.В. Галанина), благодаря прецедентной характеристике мифа (Ю.Н. Караулов, Е.А. Баженова), и при помощи мифологем.

Проанализировав работы отечественных и зарубежных исследователей, мы пришли к выводу, что на данный момент не существует унифицированного подхода к толкованию понятия «мифологема» вследствие изучения разных аспектов этого термина различными науками.

Англоязычные монолингвальные лексикографические источники определяют «мифологему» как тип структуры мифа, мифический рассказ, повторяющуюся тему или мотив, сюжет или иной содержательный компонент мифа (Cambridge Dictionary, Collins Online Dictionary, The Free Dictionary, Lexico, Longman Dictionary). Схожая трактовка предлагается и в русскоязычных толковых и литературоведческих словарях [Кожевников 1987, Николюкин 2001, Белокуров 2007, Ильин 1999, Левит 2007, Карпов 2004].

Англо-американские исследователи не столь часто оперируют термином «мифологема», используя вместо него понятие «мифема», под которым понимают элемент системы мифа, группу отношений, лежащую в основе создания мифа (в работах Е. Кушнер, К. Даундена, Н. Ливингстоуна, Дж.Б. Хэррода), что характерно для структуралистской концепции французского теоретика и автора метода структурной антропологии К. Леви-Стросса.

Понятие «мифологема» чаще всего используется в работах последователей аналитической психологии К.Г. Юнга, понимавшего миф как проявление коллективного бессознательного (Дж. Холлис, М. Фордэм, С. Майерс), и лишь отдельные исследователи понимают под «мифологемой» социокультурное явление (Дж. Расселл) или мифический сюжет, воспроизводящийся в различных повествованиях (Дж. Миллз).

В работах отечественных исследователей термин «мифологема» определяется как часть или тема мифа (А.Ю. Большакова, Т.В. Пустошкина), повторяющийся мифологический персонаж или ситуация (В.А. Маслова), проявления архетипа в художественном тексте (Ю.А. Иванова, М.Р. Галиева, С.С. Аверинцев), лингвистическая структура, включающая в себя символические образы (Ю.В. Вишницкая, Ю.Л. Шишова, И.Б. Руберт), элемент культурно-национальной картины мира и часть культурной памяти народа (М.В. Димитренко, Е.Ю. Ильинова, Н.И. Коновалова, С.И. Питина).

В нашем диссертационном исследовании мы опираемся на определение понятия «мифологема», предложенное российским литературоведом С.М. Телегиным, по мнению которого мифологема есть «первичная идея-форма мифологического образа», «изначальный первообраз, «семя», из которого вырастает конкретный образ или сюжет» в художественном тексте [Телегин 2010: 15].

Ученый также обращает внимание на двойственную природу данного понятия, соединяющую структурный и содержательный компоненты. Автор художественного произведения получает возможность заполнить идею-форму индивидуально-творческим содержанием, тем самым создавая новую комбинацию образов.

Принимая во внимание все вышесказанное, в контексте нашего исследования мы определяем **мифологему** как первичную идею-форму, построенную на системе культурологических парадигм, которая находит свое конкретное воплощение в художественном тексте и характеризуется полуфункциональностью и многоуровневой системой смыслов.

На основе работ Дж. Миллза, Ю.А. Ивановой, О.А. Поповой, М.Р. Галиевой, Ю.Е. Вишницкой, Е.Ю. Ильиновой, С.М. Телегина мы выделили и систематизировали ряд характерных особенностей мифологемы, таких как:

- 1) обращенность к мифу как первоисточнику;
- 2) способность реализации в новом художественном пространстве литературного произведения;
- 3) этноспецифичность и универсальность;
- 4) многофункциональность;
- 5) сжатость формы при множестве смыслов и интерпретаций;
- 6) многоуровневость и возможность актуализации элементов разных уровней;
- 7) ретроспективность и обращенность в будущее;
- 8) статичность и открытость трансформации одновременно;

- 9) повторяемость в виде модификаций в культурах разных этносов;
- 10) способность вступать в интертекстуальные связи с другими текстами;
- 11) креативность воспроизведения или создания в силу принадлежности индивидуально-авторской картине мира.

Формирование эстетизма как культурного течения и мировоззрения в Великобритании пришлось на время правления королевы Виктории (1837 – 1901) – время прагматичных политиков, становления среднего класса, утверждения жестких норм морали и нравственности, строгой регламентированности всех областей общественной и личной жизни человека. Эстетизм стал одной из противодействующих сил, направленных на опровержение утилитаристских и пуританских основ викторианской морали.

Эстетическое направление сформировалось на основе концепций таких теоретиков культуры и искусства, как Д. Рескин и У. Пейтер, а также ощущало на себе влияние ряда культурных направлений XIX века: дендизма, прерафаэлитизма и декадентства, вобрав в себя элементы каждого из них. Все изученные нами направления оказали значительное влияние на мировоззрение О. Уайльда и нашли яркое воплощение в творчестве писателя. Дендизм проявляется в романе в описании костюма и его деталей, а также таких личностных характеристиках персонажей как индивидуализм, отстраненность, эмоциональная сдержанность, умение производить впечатление и непринужденно вести светскую беседу. Герои-денди романа – лорд Генри Уоттон и Дориан Грей – предпочитают занимать в жизни позицию наблюдателя.

Как и члены Братства Прерафаэлитов, в своем романе О. Уайльд обращается к известным литературным и мифологическим сюжетам, образующим многоуровневую систему смыслов исследуемого нами художественного произведения. В романе также прослеживается идея синтеза искусств на примере музыки, живописи и литературы. Согласно концепции прерафаэлитизма, женское начало трактуется автором в

чувственном ключе, а образ главного героя романа имеет феминные черты, поскольку его внешность описывается при помощи приема метафорического сравнения с женскими портретами.

Общий эмоциональный настрой романа О. Уайльда определяется как декадентский, так как лейтмотивом художественного произведения становится фатализм, ощущение несвободы выбора и безрадостной предопределенности жизненного существования.

Эстетические воззрения О. Уайльда наиболее полно были изложены в сборнике эссе «Замыслы», ставшем своеобразной квинтэссенцией его концепции и предтечей исследуемого романа с точки зрения его идейного содержания. Суммируя все размышления О. Уайльда, изложенные им в сборнике эссе, мы выделили ряд тезисов, определяющих эстетическое мировоззрение будущего автора «Портрета Дориана Грея»:

- 1) маска реальнее и искреннее настоящего лица, так как предоставляет носящему ее свободу выражения;
- 2) любое произведение искусства – это маска авторского самовыражения, автор-художник проявляется и присутствует во всех своих творениях;
- 3) любое произведение искусства – это результат сотворчества создателя и критика (того, кто его воспринимает);
- 4) искусство самодостаточно и не выражает ничего, кроме себя;
- 5) искусство заимствует у других видов искусства (идея синтеза видов искусства);
- 6) жизнь и природа подражают искусству и представляют собой материал для искусства, которое оно претворяет согласно собственным законам условности;
- 7) цель искусства – дарить эстетическое наслаждение, переживать ради переживаемого и создавать прекрасную иллюзию и многозначную красоту;
- 8) истина в искусстве не предельна, но многообразна;
- 9) истинное искусство создает иллюзию правдоподобия;

- 10) искусство и эстетика выше этики и не имеют необходимости подчиняться принятым и устоявшимся моральным нормам, поэтому между искусством и преступлением нет несовместимости;
- 11) искусство неутилитарно;
- 12) высшее искусство – это литература, так как ее инструментом выступает слово, однако, литература должна стремиться уподобиться музыке;
- 13) музыка представляет собой совершенный тип искусства, поскольку всегда оставляет за собой элемент недосказанности;
- 14) слово как средство литературы обладает музыкальностью и умеет сохранить таинственность и недосказанность, которые могут выражаться посредством иронии и парадоксального построения высказывания;
- 15) парадоксальность суждений свойственна авторской манере высказывания и может служить приемом выявления многозначности истины;
- 16) красота – это символ, постигнуть который возможно через воображение и художественное чувство;
- 17) красота не предельна и обладает множеством смыслов;
- 18) художественная критика есть искусство и творческий процесс, основанный на впечатлении, но не восприятии фактов;
- 19) творчество становится средством самовыражения для художника (автора);
- 20) развитию художественного инстинкта (вкуса) способствует эстетическое окружение.

На материале представленных тезисов мы определили три пары понятий, лежащих в основе эстетической теории О. Уайльда: красота и искусство, художник и критик, природа и жизнь, каждая из которых соответствует одной из мифологем, рассматриваемых нами в диссертации.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКИХ МИФОЛОГЕМ В РОМАНЕ О.УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

2.1. Творческая реализация мифологемы сада в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»

2.1.1. Источники мифологемы сада

Мифологема сада, на наш взгляд, играет важную роль в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», поскольку организует локус художественного произведения. Данная мифологема этноспецифична, так как в жизни любого англичанина сад играет большую роль, являясь продолжением дома, а ее эстетическое содержание во многом определяется образом сада, представленным автором в сильной позиции начала романа.

В качестве источников данной мифологемы возможно рассматривать древнегреческие мифы о Гесперидах и их чудесном саде, где росли яблоки, отливавшие золотым светом и даровавшие вечную молодость. Охранявший их дракон Ладон часто изображался в образе змея, обвивающего стволы деревьев, что соотносится с христианским представлением о создании мира, историей искушения змием Евы и изгнания первых людей из рая. Также, согласно другому древнегреческому мифу, одно из яблок было похищено богиней раздора Эридой и брошено на стол во время свадебной церемонии с надписью: «Прекраснейшей», что стало причиной соперничества между Афиной, Герой и Афродитой. В кельтской мифологии образ яблока связан с локусом мифического острова Аваллона, название которого упоминается в легендах артуровского цикла и происходит от ирландского *abal* – «яблоко». Автор «Портрета Дориана Грея» был хорошо знаком как с греческой, так и с кельтской мифологией, однако на страницах исследуемого романа нет ярко выраженных аллюзий на указанные мифы. В продолжении эллинистических истоков мифологемы сада можно также предположить,

что они уходят в такие «сады», как Элизиум, рощу Академа и сад Эпикура. Элисион, или Элизиум в античной мифологии был последним пристанищем героев и людей добродетельных и имел два царства. Одно из них представляло собой райский остров, страну блаженных и вечной весны, по словам Гомера, находящуюся на западном крае земли, и омываемую водами реки Океан [Лосев 1996]. Второй Элизиум был частью подземного царства Аида, чьи поля были обещаны ведущим добродетельную жизнь. В данном случае ассоциативный ряд сада характеризуется постмортальной символикой, что не является значимым для нашей работы.

Мифологема сада как места мудрости и обретения знания соотносится с Академией Платона, расположенной в роще за городскими стенами Афин, где разрабатывался и преподавался широкий курс дисциплин, а именитый философ вел дискуссии на основе собственного диалектического метода. «Сад» Эпикура, будучи еще одной философской школой, провозглашал наслаждение жизнью, свободной от душевных страданий и физической боли, тревог, смерти и страха перед высшими силами. Этика Эпикура была построена на принципе получения удовольствия (гедонизма), устранившего страдание и утоляющего жажду потребности. По его мнению, мимолетные удовольствия не могут стать жизненной целью, поскольку стремление к ним нарушает душевный покой и приводит к беспокойству и страданиям. Именно поэтому целью эпикурейцев стало достижение «устойчивого удовольствия» как средства полного упразднения страхов и тревог. При этом, по мнению Эпикура, удовольствие не должно быть сверх меры, потому как в противном случае избыточное удовольствие приводит к нарушению душевного равновесия. Подобные взгляды высказывает один из главных героев исследуемого нами романа лорд Генри Уоттон. Он призывает Дориана Грея стать зримым символом нового гедонизма своего времени. Однако, в его теории нет указаний на наличие ограничивающих факторов для получение чувственного опыта и

наслаждения, поскольку только ощущения могут избавить душу от страданий: “*Nothing can cure the soul but the senses ...*” [Wilde 2008: 21].

Таким образом, в данном аспекте истоки мифологемы сада как места получения знания связаны с древнегреческим философским учением Эпикура. Мифологема реализуется на примере образов лорда Генри Уоттона и Дориана Грея, находящихся в соотношении учитель-ученик, соответственно. Именно в саду «проповедует» свое учение гедонизма лорд Генри, который на протяжении многих лет будет выступать в роли своеобразного ментора для молодого человека. Интересно отметить, что место изложения своего учения лорд Генри «займствует» у своего друга, поскольку сад как локус начала романа принадлежит иному персонажу – художнику Бэзилу Холлуорду.

Принимая во внимание данный факт и продолжая рассуждать об истоках мифологемы сада, мы можем утверждать, что, очевидно, они также восходят к одному из наиболее константных в литературе представлений о ветхозаветном саде-рае в первой книге Моисея «Бытие»: «И насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке и поместил там человека, которого создал» [Бытие 2:8 URL].

В Библии Эдемский сад географически локализован на востоке, согласно приведенной цитате, что противоположно расположенному на западе Элизиуму как царству мертвых и древнегреческим «садам» Платона и Эпикура. По словам профессора С.С. Аверинцева, понятие «востока» связано с солнцем, небом, зарождением нового дня и общей векторной направленностью вверх. «Запад» – это не только терминальная точка светового дня, но и одно из направлений распространения христианства [Аверинцев 2006]. Территориально-пространственный аспект «восток-запад», на наш взгляд, приобретает особое значения с точки зрения сюжетного построения исследуемого романа. «Рождение» нового «Адама»-Дориана Грея происходит на востоке в «райском» саду художника, но

развитие и становление его как личности продолжается в «западном» направлении гедонистических взглядов лорда Генри.

В романе О. Уайльда прослеживаются четкие параллели с событиями, описанными в Священном Писании: Бэзил Холлуорд – творец-художник, создающий прекрасный портрет прекрасного юноши, лорд Генри Уоттон – змей-искуситель, и, наконец, сам Дориан Грей – первый человек, «Адам», созданный Творцом. Как змей искушает Еву, убеждая ее отведать плода от Древа познания добра и зла, так и Дориан Грей, слушая в саду-студии художника опасные и «ядовитые» речи лорда Генри, в конечном итоге, принимает его жизненную философию.

При описании райского сада в Книге Бытия также упоминается о нераздельности духовного и телесного начал: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему [и] по подобию Нашему» [Бытие 1:26 URL], «И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи» [Бытие 2:8-9 URL], что соотносится с сюжетом исследуемого художественного произведения: в начале романа внешняя привлекательность Дориана Грея отражает его внутреннюю чистоту и красоту души.

Интересно отметить, что при описании садов Библии мы находим два типа их изображения: пейзажный сад открытой планировки и сад, обособленный и отделенный от внешнего мира. В начале Ветхого Завета Эдем представлен как сад пейзажный за счет отсутствия указаний на его отгороженность. Как замечает историк И.И. Свирида, на древних христианских саркофагах и фресках, а позднее в живописи и на гравюрах, райский сад представлял собой свободно расстилающийся ландшафт [Свирида 2009]. Несколько позже в христианстве пространство сада сакрализируется и четко ограничивается от профанного мира, в результате чего на изображениях сцены изгнания из рая появляются ограды и врата. Такого рода изменения объяснимы, исходя из этимологии русской лексемы «рай» и английской *garden*. Вторая из них восходит к французскому слову

германского происхождения *gardin* или *jardin* со значением «сад», «огород», «огороженный сад» и общеиндоевропейскому корню *gher-* со значением «захватывать», «заключать». В русском языке само словосочетание «райский сад» представляет собой пример тавтологии. Профессор С.С. Аверинцев обращает внимание на неоднозначность и неопределенность этимологии лексемы «рай», но вместе с тем указывает на ее взаимосвязь с греческим словом *παράδεισος* («парадиз») в значении «парк» или «сад», которое соотносится с английским *paradise* (рай), а также восходит к древнеиранскому *parādaijāh-* «отовсюду огороженное место» [Аверинцев 2006]. Сад художника Бэзила Холлуорда представляется именно таким, обособленным от внешнего мира, поскольку для англичан сад, находящийся за домом, скрытый от лишних глаз, не предназначен для всеобщего обозрения и любования.

Наличие или отсутствие ограды у сада приобретает особое значение, поскольку к этому располагает этимология данной лексемы. Первоначально ограде придавался сакральный смысл, так как она разграничивала сферы священного и профанного пространства. По словам отца П. Флоренского, сила ограждений заключалась не в создании механического препятствия, но в символическом указании на неприкосновенность того или иного локуса [Флоренский 1990]. Огражденный сад противостоит внешнему хаосу и пустоте, поскольку до сотворения Эдемского сада «Земля же была безвидна и пуста» [Бытие 1:2 URL]. Ограда также оберегает насажденные растения от разрушительного воздействия внешних сил, защищает личное пространство владельца сада и находящихся в нем.

Стоит обратить внимание и еще на один аспект в описании ветхозаветного эдемского сада, значимого для эстетической концепции автора романа, а именно: многообразие растительных форм: «И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя [по роду и по подобию ее, и] дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его

на земле. И стало так» [Бытие 1:11 URL] и «И произвела земля зелень, траву, сеющую семя по роду [и по подобию] ее, и дерево [плодовитое], приносящее плод, в котором семя его по роду его [на земле]. И увидел Бог, что это хорошо» [Бытие 1:12 URL]. В романе «Портрет Дориана Грея» метафорические образы цветов сопровождают героев на протяжении всего повествования.

Следовательно, источниками мифологемы сада являются древнегреческие мифы, описывающие сад как место получения знания, и события первой книги Ветхого Завета, указывающие на сакральность данного локуса.

2.1.2. Символичность деталей мифологемы сада

В романе «Портрет Дориана Грея» О. Уайльд создает мозаичный образ сада, вставляя отдельные упоминания о нем в разговор Бэзила Холлуорда с лордом Генри или последнего с Дорианом Греем. Подобная дискретность образа и мифологемы позволяет акцентировать внимание на отдельных элементах сада и символичности его деталей: звуках, деревьях, цветах, птицах. Функциональная значимость мифологемы сада в данном случае прежде всего проявляется в символичности его деталей, вследствие чего остановимся на некоторых периферийных элементах мифологемы более подробно.

В начале повествования читатель не видит сад художника полностью, но ощущает все его запахи: “*The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink flowering thorn*” [Wilde 2008: 5]. Здесь автор использует прием нисходящей градации (от сильного к слабому): тяжелый, немного удушливый аромат роз (*odour of roses*) сменяется сильным запахом сирени (*heavy scent of lilac*), переходящим в легкое благоухание цветов боярышника (*delicate perfume of thorn*). Благодаря запахам пространство студии

художника соединяется с пространством сада, создавая некую перспективу и придавая дополнительный объем и глубину месту действия. Читатель может высказать предположение касательно близости расположения источника аромата: розы растут ближе всего ко входу в дом, чуть далее сирень и боярышник. Еще одна сторона приема градации находит отражение в разнообразии представленных жизненных форм растений: от низкорослого куста розы через кустарник сирени к дереву боярышника – что создает обратную перспективу по отношению к запахам.

Зрительные образы усложняются и дополняются благоуханиями: вслед за лордом Генри читатель видит через открытые двери пылающие на солнце золотистые гроздья цветов ракитника. Насыщенную картину ароматов дополняет гнетущая тишина, нарушенная лишь жужжанием пчел и отдаленным шумом города, который, скорее, напоминает звучание органа. Так, звуки повседневной жизни автор замещает эстетическими образами и выстраивает их в многоступенчатую перспективу, подобно запахам и зрительным образам.

Насыщенные ароматы сада смешиваются в комнате с опиумным дымом сигарет, которые бесконечно раскуривает лорд Генри. Все это погружает читателя в вязкую, пьянящую и сонную атмосферу студии художника, наполненную тяжелыми ароматами, создающими ощущение нереальности происходящего и обособленности от действительного мира. Сад Бэзила Холлуорда представляется идеальным местом, в котором реальная жизнь – отзвук далекого органа. И хотя автор четко указывает на то, что время действия начала романа – июнь, временные границы остаются размытыми: запахи сирени, цветущей ранней весной, смешиваются с ароматами майского боярышника, летних цветов розы и ракитника. Благодаря этому у читателя создается ощущение вневременности происходящего, в результате чего сад художника становится локусом вечной и надвременной реальности.

Постепенно автор подключает и другие органы чувств читателя: благодаря использованию эпитетов “*honey-sweet*”, “*honey-coloured*” для описания ракитника, который видит в глубине сада лорд Генри, читатель начитает ощущать сладость и чувствовать теплоту солнечного летнего дня [Wilde 2008: 5]. Заданный эпитетами оттенок цвета поддерживается и цветом жимолости: “*gilt horns of the straggling woodbine*” [Wilde 2008: 5]. Солнечный свет, заливающий сад художника, теплый запах цветущего ракитника, золотистые цветы жимолости создают зрительную картину, насыщенную различными оттенками желтого спектра цвета и помогают автору создать и усилить ощущение тепла.

Элементы цветов появляются при упоминании явлений и предметов, далеких от растительного мира, что усиливает эстетизирующий эффект пространства. Так, например, завитки дыма опиумных сигарет лорда Генри напоминают по форме венки: “*Lord Henry elevated his eyebrows and looked at him in amazement through the thin blue wreaths of smoke that curled up in such fanciful whorls from his heavy, opium-tainted cigarette*” [Wilde 2008: 6].

Таким образом, О. Уайльд создает **синестетический образ-восприятие** сада художника, смешивая и эстетизируя ароматические, тактильные и зрительные ощущения.

На наш взгляд, отдельного внимания заслуживает большая часть **растительных форм**, упомянутых при описании сада и обладающих глубоким символическим значением. Так, например, ракитник, привычное для английского пейзажа и сада кустарниковое растение, на викторианском языке цветов имеет значение «задумчивая красота» (*pensive beauty*), что отражает настроение и внутреннюю сосредоточенность главного героя романа, позирующего Бэзилу Холлуорду. Вьющиеся кусты жимолости ассоциируются с чувствами любви и преданности: в повествовании о Тристане и Изольде героиня часто сравнивается с цветком жимолости.

Образ юноши, прекрасного внешне и внутренне, дополняется использованием такого растительного символа как боярышник, истоки

которого уходят в древние мифы Греции и Рима. Как известно, в древнегреческой мифологии боярышник был посвящен богу брака Гименею и считался символом девственности и чистоты. Венками из цветов и ветвей именного этого дерева девушки украшали голову во время брачного обряда. В свою очередь, римляне полагали, что запах боярышника изгоняет злых духов. Так, душа главного героя еще не «отравлена» проповедью лорда Генри о новом гедонизме, цель которого заключается в постоянном поиске новых ощущений и наслаждений. Но боярышник цветет где-то в глубине сада (мы лишь чувствуем легкий аромат его цветов) и не может оградить Дориана от «яд» демона-искусителя. Он проникает в душу молодого человека, завладевает ею, губит ее, заставляя воспевать культ вечной юности и красоты.

Появление сирени в романе, на наш взгляд, также далеко не случайно. Тяжелый, сладкий, слегка горьковатый запах сирени окутывает пьянящим ароматом и сад, и студию Бэзила Холлуорда. Дурманящее благоухание сирени связано с присутствием в ее цветках синильной кислоты, которая является сильнейшим ядом. Лорд Генри, выйдя в сад вслед за Дорианом Греем, находит его у куста сирени, жадно вдыхающим аромат ее цветов: “... *feverishly drinking their perfume as if it had been wine*” [Wilde 2008: 20-21]. Так «ядовитый» оттенок цветка соединяется с «отравой» речей лорда Генри.

В данном эпизоде романа писатель-эстет смешивает вкусовые и обонятельные ощущения, заменяя одно другим: Дориан Грэй упивается прохладным ароматом сирени, подобно тому, как человек утоляет жажду вином. Автор не говорит о воде как лучшем источнике для утоления жажды и о свежем воздухе, который хочется вдохнуть после пребывания в душном помещении (в студии художника). Тяжелый, сладкий и яркий аромат сирени усиливает дурманящий и опьяняющий эффект речей лорда Генри, и вместо отрезвляющей свежести воздуха запах сирени все более «очаровывает» и одурманивает сознание главного героя романа. Именно в этот момент

происходит «пробуждение» Дориана Грея и осознание им самого себя: как Адам и Ева, вкушив плодов от дерева познания добра и зла, начинают видеть ранее им недоступное, он открывает для себя истину о собственной красоте.

Сирень, как и многие другие растительные элементы романа, имеет амбивалентную и бинарную трактовку, что не противоречит парадоксальному мировоззрению автора. С одной стороны, во многих культурах сирень является символом весны, юности, первой любви, но в то же время часто ассоциируется с расставанием и грустью. В частности, в Англии сирень считается цветком несчастья и скорби. Как отмечает Н.Ф. Золотницкий, существует старое английское поверье о том, что носящий сирень никогда не наденет обручального кольца [Золотницкий 2005]. Девушка, не желающая принимать предложение руки и сердца, в знак отказа отправляла молодому человеку ветку сирени. Схожее значение расставания сирень имеет на своей родине, в Малой Азии, где ее было принято дарить на последнем свидании перед длительной разлукой или в знак разрыва отношений. В романе О. Уайльда Дориан Грей после описанного автором эпизода первой главы перестает навещать Бэзила Холлуорда и практически прекращает с ним общение, а сад-студия художника, навсегда закрывает для него свои двери: подобно Адаму и Еве, познав истину о себе, герой оказывается изгнанным из райского сада. Жадно вдыхая аромат сирени и слушая сладкую отраву речей лорда Генри, Дориан делает свой выбор и прощается со студией-садом, домом-садом и художником, взрастившим его самого. Покидая прекрасный сад, герой романа утрачивает рай, что приводит к движению от единства к двойственности, к удалению от целостности к множественности и дезинтеграции. Вновь обретенный рай способен восстановить единство, однако, возврат к центру требует усилий, преодоления испытаний и искушений.

Упоминание в тексте романа лавра становится значимым и приобретает символическое значение по отношению к Бэзилу Холлуорду и

lordу Генри Уоттону: “... *the two young men went out into the garden together and ensconced themselves on a long bamboo seat that stood in the shade of a tall laurel bush. The sunlight slipped over the polished leaves. In the grass, white daisies were tremulous*” [Wilde 2008: 8]. В древнегреческой мифологии лавровое дерево связано с именем Аполлона, бога света, покровителя искусств и спортивных состязаний. Лавровые рощи покрывали вершины священной горы Парнас – обители муз, а также окружали храмы, посвященные Аполлону. Лавровый венок возлагали на голову искусственным операторам, писателям, поэтам, музыкантам, певцам, художникам и победителям спортивных соревнований. Несколько позднее лавровым венком стали венчать императоров и героев, отличившихся в военных кампаниях, и постепенно лавр также стал символом мира, который предположительно приносит собой окончание военных баталий. Будучи вечнозеленым деревом, лавр символизирует постоянство, бессмертие и вечность.

Широкую известность лавр получил также благодаря мифу об Аполлоне и Дафне. По преданию, Аполлон влюбился в прекрасную нимфу Дафну, давшую, подобно богине Артемиде, обет безбрачия. Спасаясь от настойчивого преследования Аполлона, Дафна обратилась к богам с просьбой спасти ее и помочь сохранить целомудрие. Вняв ее мольбам, боги превратили нимфу в стройное вечнозеленое лавровое дерево. Аполлон сплел для себя венок в память о Дафне и своей неразделенной любви. С тех пор лавр стал символом не только бога света, но и олицетворением непорочности и целомудрия. Бэзил Холлуорд также глубоко предан Дориану Грею, чувства к которому ему удалось сублимировать в написанном портрете.

Неслучайно то, что герои О. Уайльда оказываются под сенью этого величественного дерева, так как каждый из них имеет свой талант и преуспевает в той или иной области искусства: лорд Генри в риторике, а Бэзил Холлуорд – в живописи, в свою очередь студия и сад художника

становятся чистой обителью искусств, подобно древнегреческому Парнасу. В данной сцене О. Уайльд вновь обращается к приёму контраста: рядом с высоким величественным лавровым деревом в траве тихо покачиваются белые цветки маргариток. Существует большое количество легенд о происхождении этого растения. Так, например, в христианской традиции маргаритку называют цветами Пресвятой Девы Марии, в скандинавских сагах маргаритка посвящается богине весны, в древнеримской и древнегреческой мифологии цветок символизирует любовь и жертвенность. Дж. Чосер называет маргаритку “*Day's eye*” – око дня, так как цветок раскрывается одним из первых на солнце.

На протяжении веков, согласно «Викторианскому словарю цветов» (“A Victorian Flower Dictionary: The Language of Flowers Companion”) этот нежный цветок был символом невинности и отдаленности от мирской суэты и часто изображался на иллюстрациях в средневековых Часословах, где означал презрение к мирским благам, а также указывал на возможность приобретения нового знания даже от самого небольшого цветка как творения Божьего [Kirby 2011]. Маргаритка, как и сирень, имеет и значение, несущее на себе отпечаток горя и грусти: в древности кельты верили, что, когда ребенок умирает при рождении, его ангел бросает маргаритку на землю для утешения убитых горем родителей. Отдельно отметим, что современник О. Уайльда и сторонник прерафаэлитизма художник и теоретик искусства Уильям Моррис (William Morris) сделал цветок маргаритки необычайно популярным, часто используя его в своих орнаментах.

В начале повествования жизнь Дориана Грея отгорожена от суэтного мира и защищена от его пагубного влияния в доме-саду художника. В упомянутом ранее эпизоде, а также в дальнейшем развитии сюжета лорд Генри показан срывающим цветок маргаритки или обрывающим ее белые лепестки, что метафорично отражает его действия по отношению к жизни Дориана Грея, которого он рассматривает в качестве объекта для

собственного эксперимента. Обрывая лепестки, он губит цветок, как и душу молодого человека: “*Laughter is not at all a bad beginning for a friendship, and it is far the best ending for one,*” said the young lord, plucking another daisy” [Wilde 2008: 11]. Вязкая атмосфера сада, наполненная ароматами цветущих деревьев, кустарников и цветов, дополняется **единичными звуками**, один из которых – жужжание пчел: “*The sullen murmur of the bees shouldering their way through the long unmown grass, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the straggling woodbine, seemed to make the stillness more oppressive*” [Wilde 2008: 5]. Пчела – один из символов трудолюбия, и свидетельство этому можно найти во многих поговорках, среди которых английский язык не является исключением: *to be as busy as a bee* со значением «трудолюбивый, как пчела», «очень занятый». Пчела представляет собой необыкновенно многогранный символ, который широко используется в мифологии самых разных народов. Помимо трудолюбия, она символизирует мудрость, плодородие, экономность, порядок, чистоту и целомудрие. Так, например, в греческой мифологии пчелы считаются посланниками муз и играют значительную роль в культе богинь, которые олицетворяют женское начало: Кибела, Артемида, Деметра, Афродита, Персефона. Продукты пчеловодства (нектар и амброзия) составляют пищу олимпийских богов. Согласно одной из легенд, пчелы отложили медовые соты на губах младенца Платона, что стало предвестием его сладчайшего словесного дара. Именно поэтому пчела стала символом красноречия.

Согласно древней валлийской легенде, пчелы ведут свое происхождение из райского сада. До грехопадения первого человека они были белыми, но потемнели после изгнания Адама и Евы из рая. С тех пор пчелам дарована привилегия доставлять воск для свечей и своим жужжанием поклоняться Богу. В христианской традиции Священное Писание говорит о земле обетованной как о месте, где течет молоко и мед: «... и иду избавить его от руки Египтян и вывести его из земли сей [и ввести его] в землю хорошую и пространную, где течет молоко и мед, в землю

Хананеев, Хеттеев, Аморреев, Ферезеев, [Гергесеев,] Евеев и Иевусеев» [Исход 3:8 URL], что также указывает на значимость пчел, дающих мед, который в свою очередь становится символом изобилия и благополучия. С символическим значением образа пчелы соотносятся и качества героев романа: трудолюбие Бэзила Холлуорда и красноречие лорда Генри.

Монотонность жужжания пчел, за которыми наблюдает Дориан Грей, впечатленный монологом лорда Генри о ценности красоты и юности, нарушает пение дрозда, птицы, представляющей собой довольно загадочный и противоречивый символ. Если на востоке дрозд является аллегорией долголетия и крепости духа, то в христианской традиции он ассоциируется с соблазном плоти: в образе черного дрозда в искушениях святого Бенедикта предстает сам дьявол. Песню дрозда можно описать как переливающееся и слегка печальное пение, состоящее из коротких трелей и свистов, каждый элемент которых повторяется на протяжении длительного времени. Голос дрозда часто напоминает звучание флейты, что соотносится с мелодичностью голоса лорда Генри, так впечатлившего Дориана Грея. Не случайно, что упоминание этой птицы вновь появляется в конце романа, когда голос Хэтти Мертон напоминает главному герою мелодию песни дрозда и становится предвестником мрачных событий.

В аспекте изучения символических деталей мифологемы сада следует также обратить внимание на доминантную **цветочную метафору** розы в создании образа главного героя, заданную в начальной сцене романа: автор создает образ юноши-розы. Лорд Генри, впервые увидев написанный Бэзилом Холлуордом портрет, сравнивает молодого человека с Адонисом, созданным из роз и слоновой кости: “... *who looks as if he was made of ivory and rose-leaves*” [Wilde 2008: 6] Несколько позже, в саду, в разговоре с Дорианом, он говорит о розовой юности героя: “*You, Mr. Gray, you yourself, with your rose-red youth and your rose-white boyhood*” [Wilde 2008: 19] и убеждает его всеми силами сохранить молодость и красоту, которую безжалостно отнимет время: “*Time is jealous of you, and wars against your*

lilies and your rose" [Wilde 2008: 22]. Тем самым автор подчеркивает тленность земной красоты, которая увядает, как цветок, но которой, по мнению лорда Генри, следует успеть насладиться.

В создании образа молодой актрисы Сибили Вейн преобладающей также является метафора цветка: "*a little flower-like face*", "*eyes that were violet wells of passion*", "*lips that were like the petals of a rose*" [Wilde 2008: 45], "*flower-like lips*" [Wilde 2008: 57]. Сибила Вейн существует исключительно в сфере искусства: "*a creature from a finer world*" [Wilde 2008: 71] и живет в вымыщенном литературном мире героинь, образы которых она каждый вечер воплощает на сцене. Автор сравнивает девушку с белой лилией: "*a white lily*" [Wilde 2008: 71], соединяя в метафоре два символа со сходными значениями: белый цвет и цветок лилии как олицетворение чистоты, света, невинности и непорочности. Во многих мифах и религиях лилия посвящена образу матери или богиням-девственницам: в греческой мифологии лилия выросла из молока Геры, а в христианской традиции цветок лилии – символ Девы Марии, который часто используется в иконографии праздника Благовещения. Согласно еврейским сказаниям, лилия была одним из цветов райского сада во время искушения Евы змием, но осталась неоскверненной и чистой.

Сибила-лилия и Сибила-роза соединяют в себе образ прекрасной, юной девушки, нежной и ранимой, чья внешняя и внутренняя красота совершенна и противоположна неприглядной реальности ее жизни. В сцене расставания с Дорианом Греем автор сравнивает Сибулу с растоптаным цветком: "... *she flung herself at his feet, and lay there like a trampled flower*" [Wilde 2008: 76]. Так, Дориан на практике реализует урок, данный ему лордом Генри: влюбившись в прекрасную девушку-цветок, он наслаждается новым для него чувством и ароматом любви, но жестоко отвергает ее, увидев «увядание» ее таланта. Сибулу Вейн можно сравнить с цветком из чужого сада, куда вторгается Дориан Грей, поскольку герои романа принадлежат к совершенно разным социальным слоям общества. Вне сферы

искусства настоящая Сибила не интересует молодого человека по причине ее реальности и жизненности. Если в эстетизированном автором пространстве Дориан Грей пытается лечить душу, упиваясь ароматом сирени, то в неприглядно-жизненном, приземленном мире Сибила Вейн лишает себя жизни, отравившись синильной кислотой – тем же ядом, что содержится в листьях и цветах сирени.

Интересно отметить, что в событиях пятой и шестой глав романа, которые развиваются в одной временной плоскости, практически параллельно, присутствует как символическая деталь мифологемы сада и другой цветок – ирис: в Гайд Парке в душном воздухе чувствуется аромат фиалкового корня (*iris root*), имеющего цветочный, сладкий и немного древесный запах, а в ресторане, где ужинают герои романа, букет пурпурных ирисов украшает их столик: “... *clusters of purple-lipped irises that stood in the centre of the table*” [Wilde 2008: 67]. Создается некое сословное деление персонажей: высшему сословию достаются срезанная верхняя часть цветка, а низшему – пудровая пыль корней. Метафора *purple-lipped irises* указывает на сходство цветов с губами и соотносится со страстным чувством к молодой девушке, о которой рассказывает своим приятелям Дориан Грей.

В мифологии цветок ириса часто ассоциируется с древнегреческой богиней радуги Иридой, служившей посредницей между богами и людьми и провозглашавшей волю последних простым смертным. Ирида сходила на землю по радуге, поэтому само слово «ирис» в переводе с греческого означает «радуга». Издавна также считалось, что ирис – цветок любви и сладких обещаний, а истертый корень ириса – афродизиак, обостряющий чувственность. В христианской традиции изображение ириса связано с Девой Марией и впервые появляется на полотнах фламандских живописцев, где цветок ириса изображается вместе с лилией или вместо нее. Следовательно, ирис может символизировать как чистоту и непорочность, так и скорбь: острые клинообразное листья олицетворяют боль и страдания

Божьей Матери у креста распятого Спасителя. Обращает на себя внимание присутствующая в цветке ириса дихотомия: нежные лепестки и похожие на меч, заостренные листья, как соединение радости и боли.

В случае с Сибилой Вейн и Дорианом Греем ирис, очевидно, с одной стороны, олицетворяет собой пылкие чувства героев друг к другу. Однако, с другой стороны, порошок корней цветка является и предвестником того, что все мечты девушки обратятся в прах и вымышенный искусственный мир, в котором она живет, тоже в скором времени разрушится.

На наш взгляд, еще одним важным символическим элементом мифологемы сада является **образ садовника**, который находит свое отражение и в понимании сада как рая, и в осмыслиении сада как человеческой души. В Книге Бытия сказано, что мир начинается с создания сада и человека как его хранителя: «И насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке, и поместил там человека, которого создал» [Бытие 2:8 URL], «И взял Господь Бог человека, [которого создал,] и поселил его в саду Едемском, чтобы возделывать его и хранить его» [Бытие 2:15 URL].

Художник Бэзил Холлуорд «возвращает» в своем «саду» прекрасного юношу-розу Дориана Грея, цветок, который так безжалостно срывает лорд Генри, делая его объектом своего эксперимента. Благодаря чувству любви, «расцветает» девушка-роза Сибила Вейн, которую «срывает» и растаптывает уже сам Дориан Грей: “... *she flung herself at his feet and lay there like a trampled flower*” [Wilde 2008: 76]. В роли «садовника» в саду жизни Сибили выступает ее брат, Джемс Вейн, о чем прямо говорит автор: “*He was like a common gardener walking with a rose*” [Wilde 2008: 57]. В аспекте мифологемы сада каждый из персонажей романа может рассматриваться в качестве «садовника» своей собственной души, возвращая в ней те или иные качества, пороки или добродетели.

В гимнографических христианских текстах в роли истинного садовника предстает Господь Иисус Христос, а в Новом Завете на место райского сада приходит сад Голгофы и Креста, понимаемые как

обновленный Эдем. Впервые увидев воскресшего Спасителя, Мария Магдалина принимает его за садовника: «Иисус говорит ей: жена! что ты плачешь? кого ищешь? Она, думая, что это садовник, говорит Ему: господин! если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его» [Евангелие от Иоанна 20:15 URL]. Евангелист Иоанн тем самым повествует о том, что сад и пещера, в которой было положено тело Иисуса, был огорожен и имел своего хранителя.

В роли «ограждения» для главного героя романа О. Уайльда выступает детская комната, скрывающая изменяющееся изображение на холсте, а также сама внешность Дориана Грея, так как душа героя романа оказывается скрытой в портрете и недоступной зрительному восприятию, поскольку её невозможно разглядеть за прекрасным фасадом, или «забором», внешности.

2.1.3. Функции мифологемы сада

В первой сцене-описании, открывающей повествование, О. Уайльд, объединяя пространство сада и студии Бэзила Холлуорда, соединяет антонимичные сферы небесного и земного, искусства и жизни, и парадоксальным образом сводит воедино противоположные типы изображения ветхозаветного эдемского сада: *hortus conclusus* и *hortus apertus*. Будучи, с одной стороны, местом уединения, отгороженным от сторонних глаз, с другой стороны, сад соединяется с жизненным пространством и творческой атмосферой студии художника, что выявляет дополнительный аспект функционирования мифологемы сада как **дома или его части**.

Исследователи-филологи относят понятие «дом» к важнейшим базовым элементам национальной концептосферы, который, с одной стороны, достаточно универсален, но, с другой стороны, характеризуется яркими региональными особенностями. В английском языке существуют две лексемы для обозначения дома: *house* и *home*, значения которых

частично совпадают, но также во многом различны. Согласно Кембриджскому словарю, слово *house* представляет собой отдельно стоящее здание, в котором живет одна семья: “*a building where people live, usually one family or group*” [Cambridge Dictionary URL]. Важное уточнение для значения дома как не одноэтажного объекта мы находим в Словаре Лонгмана: “*a building that someone lives in, especially one that has more than one level and is intended to be used by one family*” [LDCE URL]. Однако оба лексикографических источника подчеркивают семантику физической сущности и внешнего вида дома – *house*. Недостающую эмоциональную составляющую понятия «дом» в английском языке передает лексема *home*, совпадающая в своем первом значении с ранее упомянутым *house*. Тот же Кэмбриджский словарь предлагает дефиницию слова *home* как места, с которым человек ощущает глубинную связь: “*the place where you live or feel you belong*” [Cambridge Dictionary URL]. Помимо данного значения лексема *home* также определяется как место рождения и жизни человека, место, где прошло детство, с которым связаны счастливые и теплые воспоминания. Таким образом, слово дополняется семантикой родного края или родины, что актуально и значимо в контексте исследуемого нами произведения. Дориан Грей много времени проводит в студии художника, позируя ему, к тому же Бэзил Холлуорд сам отмечает, что присутствие молодого человека становится необходимостью для творческого самовыражения художника: “*You remember that landscape of mine, for which Agnew offered me such a huge price but which I would not part with? It is one of the best things I have ever done. And why is it so? Because, while I was painting it, Dorian Gray sat beside me. Some subtle influence passed from him to me, and for the first time in my life I saw in the plain woodland the wonder I had always looked for and always missed*” [Wilde 2008: 13]. По этой причине возможно предположить, что данная локация становится для него своеобразным домом. Сад и дом объединяются автором в единое пространство также за счет отсутствия какой-либо физической преграды между ними.

Важным аспектом рассмотрения функционирования мифологемы сада в романе О. Уайльда является его символическое значение как **души человека**. Еще в Священном Писании говорится, что Бог поселил человека в саду, чтобы тот хранил его и возделывал. Сад-рай выступает метафорой человеческой души, не тронутой грехом. Человек сам «возделывает» этот сад, постоянно делая выбор и тем самым определяя потенциальные трансформации собственной души. Решив последовать за лордом Генри, Дориан Грей совершает грех, подобный первородному греху Адама и, более того, падшего ангела Денницы. Как пишет митрополит Иларион (Алфеев), ссылаясь на слова Симеона Нового Богослова, Эосфор (Денница), а вслед за ним и Адам, возгордились собой и пожелали встать на один уровень с Богом [Иларион (Алфеев) 2012]. В основе греха гордыни лежат эгоцентризм, самолюбие, сфокусированность на себе. После грехопадения рушится существовавшая ранее иерархия ценностей: вместо Бога на первое место выходит человеческая самость. Как Адам стремится скрыться от Бога, так и Дориан Грей покидает студию-сад Бэзила Холлуорда и едет вслед за лордом Генри в театр. Само желание, высказанное несколько ранее молодым человеком, также рождено из чувства гордости собственной красотой и нежеланием ее потерять как высшую ценность. Гордость возводит стену между человеком и Богом и между художником и его творением. Сюжетное развитие романа указывает на последующее нежелание Дориана видеться с Бэзилом Холлуордом. Более того, молодой человек начинает всячески избегать подобных встреч, возможно, желая скрыться от своей совести. Сюжетная линия, предложенная О. Уайльдом, параллельна библейским событиям и перекликается с желанием Адама скрыться от Бога в том месте, где его нет.

Несколько позднее о своей душе как саде говорит и сам Дориан Грей. Узнав о смерти Сибилы Вейн, он с грустью замечает, что в попытке преодолеть душевные страдания он желает посеять маки в своем саду: “*I must sow poppies in my garden*” [Wilde 2008: 87]. С давних времен мак

известен как цветок сна и забвения благодаря своим усыпляющим свойствам. В античной мифологии мак – атрибут бога сна Гипноса и его сына Морфея, бога грез и сновидений. Мак также связан с именем бога смерти – Танатоса, которого часто изображали в облике юноши с черными крыльями и венком из маков, а также атрибутом аллегорического образа ночи, что в контексте романа может указывать на начало доминирования темного начала в жизни Дориана Грея.

Сок мака смертельно опасен, так как является источником герoinа, морфина и других сильнейших наркотических веществ. По-видимому, рассчитывая именно на это свойство мака, Дориан Грей хочет забыть смерть Сибилы Вейн как страшный сон. Последующие события романа покажут, что главный герой найдет лишь временное забвение в наслаждениях и пороках, однако грехи его станут настолько страшными, что никакие маковые зерна будут не в силах ему помочь.

Интересно отметить, что в современной Великобритании мак является символом невинно пролитой крови. Ежегодно в ноябре в стране отмечается День Памяти всех воинов, погибших в двух мировых войнах (Remembrance Day). Символом этого дня выступают красные маки, которые «расцветают» на одеждах прохожих. Видные политики, общественные деятели всегда появляются на публике с красными маками на лацканах пиджака. Усеянные красными маками поля Фландрии, ставшие свидетелями кровопролитных сражений Первой мировой войны, вдохновили военно-полевого врача Джона МакКрея (John McCrae) на написание известного стихотворения, посвященного всем погибшим. Реалии XX века придают новую остроту этому древнему символу. Новое значение цветка мака мы можем спроектировать и на роман, написанный столетием ранее, понимая под невинно пролитой кровью смерть Сибилы Вейн, а позднее и самого художника.

В конечном итоге, мифологема сада как **места творения, дома и образа человеческой души** восходит к ветхозаветному Эдему и истории

сотворения мира. Как Адам и Ева, вкусили запретного плода (согрешив), лишаются своего дома и изгоняются из рая, так и Дориан Грей, поддавшись музыке речей Лорда Генри, выбирает путь «чувственного опыта». После «грехопадения» портрет становится реальным отражением души главного героя романа, в то время как его жизнь, подобно жизни всего рода человеческого, делится надвое: до и после изгнания из рая.

С третьей главы романа начинается поэтапная демофологизация и десакрализация мифологемы сада как дома, рая и места божественного творения в сюжетном построении произведения. Врата сада художника, как и врата рая, навсегда закрываются для Дориана Грея, а аромат сирени становится для героев романа напоминанием и воспоминанием о светлом прошлом. Не случайно сирень вновь упоминается в конце романа, тем самым закольцовывая композицию художественного произведения: “*The Park is quite lovely now. I don't think there have been such lilacs since the year I met you*” [Wilde 2008: 184]. От «райя» остается только великолепие цветов и шлейф дурманящих ароматов, которые будут сопровождать героев романа на протяжении всего повествования: манить, затягивать, исцелять.

Одной из наиболее ярких функций мифологемы сада в дальнейшем развитии сюжета романа становится **создание и расширение многомерности событийного пространства**. В последующих главах романа на смену саду – месту божественного творения придут более шумные и многолюдные «сады»: Гайд Парк и Ковент Гарден, лишенные уединения и одухотворенности, а сад-дом сменится описанием прекрасно меблированных комнат, домов, поместий.

Для начала рассмотрим трансформацию мифологемы сада в ее аспектной соотнесенности и декоративной функции прекрасно обставленного дома.

Конец третьей главы романа является зеркальным отражением эпизода в саду художника, описанным писателем ранее. Только вместо камерной атмосферы студии художника – столовая леди Агаты и

приглашенные представители высшего сословия Англии. Как и в предыдущем эпизоде, речи лорда Генри производят неизгладимое впечатление на Дориана Грея и оба героя высказывают желание выйти из закрытого помещения на воздух. Но если в первой главе – это залитый солнцем сад Бэзила Холлуорда, то в третьей главе лорд Генри высказывает намерение пройтись по Парку, имея в виду центральный лондонский Гайд Парк. Следовательно, прекрасный одухотворенный и уединенный сад художника как образ творения уходит на второй план и заменяется изысканной гостиной и общественным парком, тоже своего рода «садом», но образом более приземленным, обыденным, местом не творения прекрасного, а показа прекрасного, так как именно этот парк был излюбленным местом прогулок представителей всех сословий Соединенного Королевства, местом, где можно было себя показать и на других посмотреть. Именно туда лорд Генри приглашает Дориана Грея понаблюдать за жизнью. На наш взгляд, данный эпизод можно считать началом новой жизни для главного героя романа, который покидает «райский сад» художника-творца Бэзила Холлуорда, отказавшись от запланированного визита к нему, и делает свой выбор в пользу своего иного «создателя», лорда Генри.

Проходит примерно один месяц с начала действия романа, и Дориан Грей оказывается в библиотеке особняка лорда Генри в районе Мейфэйр (Mayfair). Описание комнаты, которым открывается четвертая глава, является еще одним зеркальным отражением второй главы, где читатель впервые знакомится с Дорианом Греем. Однако на этот раз молодой человек перелистывает не сборник фортепьянных пьес Р. Шумана «Лесные сцены», а богато иллюстрированный роман аббата Прево «Манон Леско», указывающий на литературные предпочтения хозяина дома. В этой комнате нет яркого света и солнечного тепла студии художника, двери которой открываются в сад, образуя единое пространство. Свинцовые переплеты витражных окон пропускают лишь приглушенный свет летнего дня. В

описание библиотеки автор снова вводит природные элементы: оливково-зеленые дубовые панели (“*olive-stained oak*”), усеянный позолоченными маргаритками книжный переплет (“*a copy of Les Cent Nouvelles, bound for Margaret of Valois by Clovis Eve and powdered with the gilt daisies*”), яркие попугайные тюльпаны (“*parrot tulips*”), столик сатинового (атласного) дерева (“*satin-wood table*”), абрикосовый свет летнего дня (“*apricot-coloured light of a summer day*”), а вместо жужжания пчел слышится размеренное тиканье часов (“*formal monotonous ticking of the Louis Quatorze clock*”) [Wilde 2008: 40]. В отличие от описания сада художника живая природа здесь большей частью становится материалом и принадлежит элементам декора. Тем не менее, как и ранее, О. Уайльд остается верным себе и вовлекает в описание все чувства читателя, позволяя ему увидеть и прочувствовать атмосферу комнаты тактильно (атласный, сатиновый, войлочный), ощутить ее на вкус (абрикос, олива) и запах (красный жасмин, аромат духов супруги лорда Генри). Живые цветы тоже присутствуют в маленькой библиотеке, но это срезанные цветы, также несущие декоративную функцию, так как они предназначены для украшения комнаты. Возвышенность, одухотворенность и реальность дома-сада сменяются, таким образом, декоративностью и роскошью дома в престижном районе Мэйфейра.

В описании лондонского дома Дориана Грея, как и при создании многих образов романа, присутствует дискретность. При этом в тексте художественного произведения есть указания на наличие традиционного для англичан сада: “... *he walked across to the window and opened it. When he stepped out on to the grass, he drew a deep breath. <...> He thought only of Sibyl. <...> The birds that were singing in the dew-drenched garden seemed to be telling the flowers about her*” [Wilde 2008: 80].

В отличие от событий первой главы романа, в седьмой главе создается устойчивое впечатление о наличии непреодолимой преграды между Дорианом Греем и пространством сада, свежий воздух которого прогоняет

и рассеивает мрачные мысли и частично возвращает Дориану забытые чувства к Сибile Вейн. Однако пройти вглубь сада и испытать на себе его дальнейшее целительное действие, вернуть потерянный «рай» не представляется возможным. В последующих главах романа застекленное окно будет выполнять функцию физической и вещественной преграды, а также «ограждения» сада, отделяющего его от жилой площади дома: “*The lad flushed up and, going to the window, looked out for a few moments on the green, flickering, sun-lashed garden*” [Wilde 2008: 93], “*He turned away as he spoke and stood looking out at the garden. Campbell made no answer*” [Wilde 2008: 145]. Сущность стекла состоит не в собственном бытии, а в бытии иной вещи, в создании иллюзии близости и доступности объектов, находящихся за ним. Главный герой романа смотрит на сад сквозь стекло, но не преодолевает эту физическую преграду и не выходит в сад.

В загородном доме Дориана Грея сад представлен в образе закрытого пространства оранжереи, или зимнего сада, которые были повсеместно распространены в эпоху правления королевы Виктории. Традиционным материалом отделки стен было стекло. Приватные зимние сады выступали маркерами состоятельности и высокого социального статуса их владельца, были предназначены для личного использования и часто граничили с гостиной. В саду-оранжерее усадьбы Селби Дориан Грей находится по противоположную сторону от стекла, внутри «сада», делая его частью собственного жизненного пространства. Неэстетичный зимний пейзаж за окном нуждается в исправлении и замене его на то, что будет услаждать чувства в любое время года. Оранжерея Дориана Грея является продолжением дома: в ней подают чай, а в зимнее время цветут экзотические орхидеи. Однако такой сад декоративен и лишен естественности, так как цветущие в нем растения не следуют привычному жизненному циклу в согласии с природой.

Зимний сад создает искусственную реальность, иллюзию и подобие вечной жизни, его создание в контексте романа выступает метафорой

желания Дориана Грея подчинить себе природу, укротить время и увековечить Красоту. Ограждающее стекло оранжереи защищает искусственно созданное эстетическое пространство от холодности и опасности реальной жизни: именно через стекло зимнего сада Дориан Грей видит лицо Джеймса Вейна, желающего завершить свое возмездие: “*... he remembered that, pressed against the window of the conservatory, like a white handkerchief, he had seen the face of James Vane watching him*” [Wilde 2008: 168]. Лицо брата Сибили Вейн выступает символом прошлого главного героя романа, которое оказалось неподвластным ему, символом расплаты за былые грехи, а также аллегорией реальности, от которой Дориан Грей пытается скрыться за маской красивого лица.

Что касается лондонского дома главного героя романа, то, как отмечает Е.В. Журбина, его интерьер и обстановка соответствуют не викторианской эпохе, а концу XVI – середине XVII в., о чем говорят старый фонарь, наличие сундуков cassone, дубовые панели, которыми отделана прихожая, gobelены эпохи Возрождения, экран, украшенный флористическим орнаментом эпохи Людовика XIV [Журбина 2016]. Как в студии и в саду художника, в доме Дориана Грея ощущение времени отлично от времени реального. Размытость и неопределенность локуса достигается и за счет смешения отнесенности предметов интерьера не только к разным эпохам, но и разным странам: венецианский фонарь, экран из испанской кожи, поднос старого севрского фарфора, синяя китайская ваза, фламандский gobelin в старой детской комнате.

Одна из наиболее значимых деталей планировки – восьмиугольная спальня, форма которой более уместна для храмового строительства. На рубеже XVII – XVIII веков в славянском зодчестве появляется новая типология постройки храма с композицией восьмерик на четверике. Возвышающаяся восьмиугольная постройка символизирует переход из земного мира в небесный и вечный, а для О. Уайльда становится

воплощением мира прекрасного и подчеркивает сакральность красоты главного героя романа.

Старая детская Дориана Грея украшена выцветшим гобеленом, на котором изображены король и королева за партией шахмат в саду. Данный сюжет является аллюзией на популярный мотив игры со смертью. Наиболее известная фреска церкви Тёбю (Täby), выполненная в мастерской А. Пиктора (A. Pictor) в конце XV века, носит название «Смерть, играющая в шахматы». Искусствоведы выделяют два основных типа данного сюжета: игра человека против смерти за свою жизнь и игра человека с дьяволом за свою душу. Первый сюжет заставляет игрока задуматься о скоротечности жизни и возможном наказании или вознаграждении после смерти за свои поступки. В контексте исследуемого романа быстротечность и преходящий характер земного существования человека отождествляется с быстротечностью юности и тленностью внешней красоты: для Дориана Грея потеря молодости равнозначна потере жизни. Второй сюжет является проекцией сцены в саду Бэзила Холлуорда, где в роли смерти выступает лорд Генри, пожелавший побороться за душу Дориана Грея: “*He would make that wonderful spirit his own*” [Wilde 2008: 34]. Следует обратить особое внимание на расположение изображенных фигур на фреске в Тёбю: смерть и игрок находятся по одну сторону от шахматной доски, которая является аллегорией мира и метафорически представляет людей в виде шахматных фигур. При взгляде на фреску возможна альтернативная интерпретация изображенного на ней: смерть показывает и предлагает игроку возможный дальнейший жизненный ход, что и делает лорд Генри в саду художника: проповедует новые для Дориана Грея жизненные ценности и «обращает» его в свою «религию». Так, реальный прекрасный сад Бэзила Холлуорда сменяется в ходе повествования выцветшим садом-фоном старинного гобелена. Сад как часть декорации в сфере искусства появляется также в театре, где играет Сибила Вейн: “*In the garden-scene it [her voice] had all the tremulous ecstasy that one hears just before dawn when nightingales are singing*”

[Wilde 2008: 45]. Очевидно, что сад теряет свою значимость как идеализированного места творения, уходя на второй план, утрачивая красочность, яркость и становясь фоном для развития событий.

Таким образом, мифологема сада **реализуется на двух уровнях сюжета**: идеально-возвышенном и жизненно-декоративном, живые цветы сменяются срезанными букетами, предназначенными для внутреннего украшения помещений и создания эстетизированной реальности. Сад теряет цельность и распадается на ряд декоративных элементов. Автор в свойственной ему иронической манере повествования дает «растительное» имя экономке Дориана Грея: миссис Лиф (Leaf), что в переводе с английского означает «лист» (как часть побега растений). Сад как место творения также теряет первостепенную значимость и уходит на второй план, становясь частью интерьера и прислуги.

В исследуемом нами романе мифологема сада функционирует также в качестве **локуса открытого пространства**, не спрятанного за высоким забором, а именно как городского парка, Гайд Парка (Hyde Park), излюбленного места прогулок жителей Лондона. В Гайд Парке Дориан оказывается одновременно в роли объекта и субъекта наблюдений, так как, с одной стороны, приходит сюда с желанием познать жизнь, рассматривая прохожих, и тем самым следя философии жизненных взглядов лорда Генри: “*As I lounged in the Park, or strolled down Piccadilly, I used to look at every one who passed me, and wonder with a mad curiosity what sort of lives they led*” [Wilde 2008: 43]. С другой стороны, Дориан сам является частью толпы, поскольку принадлежит светскому обществу, которое ежедневно прогуливается или выезжает верхом в парке. В отличие от сада Бэзила Холлуорда, Гайд Парк – место не уединенное, а шумное, общественное, в котором легко скрыться или затеряться.

В том же парке прогуливается и Сибила Вейн с братом перед отъездом Джеймса в Австралию. В этом случае растущие в парке цветы становятся предвестниками трагических событий. В разговоре с сестрой Джеймс остро

ощущает опасность, нависшую над ней из-за любви к Прекрасному Принцу, и это чувство обостряют пылающие языками пламени тюльпаны (“*The tulip-beds across the road flamed like throbbing rings of fire*”), застывший удушливый воздух (“*panting air*”) и огромные, вселяющие ужас зонтики прохожих (“*... parasols danced and dipped like monstrous butterflies*”) [Wilde 2008: 60]. Подобное экспрессивное описание воспринимается читателем как роковое предзнаменование грядущих событий, а открытость парка-сада лишает героев чувства защищенности и безопасности.

Блуждание по лабиринту улиц Лондона приводит Дориана Грея к Сибile Вейн, и такое же блуждание уводит его оттуда к рынку Ковент Гарден (Covent Garden), еще одной вариации локуса сада: “*As the dawn was just breaking he found himself close to Covent Garden*” [Wilde 2008: 77]. Само название района в переводе с английского дословно обозначает «монастырский сад» и представляет собой искаженную форму от “Convent Garden” (convent – женский монастырь). Приблизительно до середины XVI века в этой части Лондона располагались сады Вестминстерского аббатства (Westminster Abbey), пока после роспуска монастырей Генрих VIII не конфисковал земли в пользу королевского двора. Постепенно на месте монастырского сада практически ничего не осталось, но сохранилось название. На протяжении долгого времени Ковент Гарден являлся кварталом красных фонарей, а позже был преобразован в главный овощной, фруктовый и цветочный рынок Лондона. Подобная история сада-рынка резко контрастирует с вневременностью и идеалистичностью сада художника.

На наш взгляд, это один из этапов демифологизации сада как места божественного творения прекрасного. Автор вновь возвращает героя в локус сада, но на этот раз райский сад Бэзила Холлуорда сменяется рынком, местом торговли, где продаются и покупаются цветы, овощи, фрукты и другая провизия. Дориан Грей оказывается на рынке ранним утром, когда площадь заполнена тележками со срезанными цветами: лилиями,

тюльпанами, розами – всеми цветами, которые в викторианской Англии ассоциировались с чистотой, непорочностью, любовью и красотой: “*huge carts filled with nodding lilies*”, “*crates of striped tulips, and of yellow and red roses*” [Wilde 2008: 77].

Вдыхая аромат цветов, Дориан Грей пытается, следуя совету лорда Генри, вновь излечить душу ощущениями, растворить в цветах чувство горести, печали, однако это приносит лишь временное забвение от пережитого разочарования: “*The air was heavy with the perfume of the flowers, and their beauty seemed to bring him an anodyne for his pain*” [Wilde 2008: 77]. Главный герой романа также пытается заглушить чувства пережитого потрясения, в буквальном смысле заедая его горечь вишнями, чья лунная прохлада успокаивает его. Этот эпизод является еще одной аллюзией на библейские события книги Бытия, а также зеркальным отражением второй главы романа. Очевиден параллелизм и контраст событий указанных глав. На месте сада Бэзила Холлуорда оказывается рынок, тепло солнечного дня сменяется перламутровым рассветом, аромат цветов смешивается с запахами овощей, слышится дребезжание колокольчиков и грохот телег, а на смену слуховому восприятию искусственных речей приходят вкусовые ощущения. Стоит отдельно отметить, что в христианской иконографии вместо яблока, которое Ева подает Адаму, иногда изображалась вишня как плод дерева познания добра и зла.

Вполне очевидно, что описание рассвета и нового «сада» не лишено эстетической составляющей: небо похоже на идеальную жемчужину (“*the sky hollowed itself into a perfect pearl*”), груды овощей цвета нефрита (“*jade-green vegetables*”), лунная прохлада вишен (“*cherries <...> plucked at midnight, and the coldness of the moon had entered them*”) [Wilde 2008: 77]. Однако на столь приятную глазу и вкусу картину наслаждается бытовая приземленность звуков и повтор ранее использованных цветовых метафор в сниженном контексте: *pink-flowering thorn, a pink-petalled daisy – pink-footed pigeon, purple-lipped irises – iris-necked pigeons*. Эстетически приятные

ароматы цветов дополняются деэстетизированными земными звуками сада-рынка: грохот телег (“*Huge carts <...> rumbled slowl*”), спотыкающиеся о мостовую лошади (“*The heavy cart-horses slipped and stamped upon the rough stones ...*”), дребезжание сбруй, звон колокольчиков (“*shaking their bells and trappings*”) [Wilde 2008: 77]. Так, в одной сцене О. Уайльд вновь парадоксальным образом соединяет возвышенное и земное, а также максимально задействует все органы чувств: зрение (вид рынка), слух (грохот телег, звон колокольчиков), обоняние (ароматы цветов) и осязание (холод).

Параллелизм событий проявляется даже в том, как Дориан Грей покидает рыночную площадь: из сада-студии художника его увозит лорд Генри на своем экипаже: “*Come, Mr. Gray, my hansom is outside, and I can drop you at your own place*” [Wilde 2008: 29], и на таком же двухколесном экипаже молодой человек сам уезжает из Ковент Гардена: “*After a little while, he hailed a hansom and drove home*” [Wilde 2008: 77].

Данный эпизод предваряет и предвосхищает появление нового откровения и знания для главного героя романа, так как вскоре он замечает первые изменения в портрете и приходит к осознанию собственной жестокости по отношению к Сибille Вейн.

Мифологема сада как парка получает свое завершение в одной из финальных глав романа. Интересно отметить, что здесь лексемы *park* и *garden* практически выступают контекстуальными синонимами: “*After breakfast, he walked with the duchess for an hour in the garden and then drove across the park to join the shooting-party*” [Wilde 2008: 169]. Сад как внешнее пространство из места умиротворения и творческого вдохновения превращается в антагонистическое поле реальности, неэстетичной и направленной против главного героя. Всеобъемлющим «садом», таящим опасности, выступает весь внешний мир, в котором Дориан Грей не может найти покоя. В finale романа автор вновь обращается к приему антитезы относительно начала произведения: безмятежный летний солнечный день в

придомовом саде художника, наполненном ароматом цветущих деревьев и кустарников, сменяется холодным зимним днем неприветливого, неогороженного пространства, преисполненного тревогой, увядшими листьями и предчувствием чего-то зловещего.

Мифологема сада как открытого пространства получает еще одно воплощение в образе метафорического и реального леса. В начале второй главы романа лорд Генри Уоттон и Бэзил Холлуорд застают Дориана Грея в студии художника, перелистывающим альбом музыкальных пьес Р. Шумана «Лесные сцены» (R. Schumann “Forest Scenes”). Образ леса здесь эстетически интерпретирован О. Уайльдом, который делает его частью сферы искусства. Основными темами данного произведения немецкого композитора стали сказочные и мифические повествования, романтика путешествий, азарт приключений, волнующее ожидание нового и ранее неиспытанного. Использование в названии цикла слова «сцены» неслучайно, поскольку оно отражает театральность и синтетический характер цикла, основанного на значимости сюжета, декораций, световых решений, звукового оформления и даже запахов, объединяющих жизни человека и природы. «Лесные сцены» имеют свою завязку, развитие сюжета и развязку, как и роман, в котором их упоминание приходится на начало развития событий. Лес воспринимается как символ тайного, ранее неиспытанного и опасного, становится образом «неограниченной» природы. Так и Дориан Грей после знакомства с лордом Генри открывает для себя ранее неизвестный мир гедонистического отношения к жизни.

Лес продолжает присутствовать в сюжетной канве романа как элемент искусства: упоминание леса появляется в витиеватом и метафоричном описании речи лорда Генри: “*He played with the idea and grew wilful; tossed it into the air and transformed it; <...> Facts fled before her like frightened forest thing*” [Wilde 2008: 38]; лес становится местом действия пьесы У. Шекспира в театре, где служит Сибила Вейн: “*I left her in the forest of Arden ...*” [Wilde 2008: 66]; лес присутствует в качестве орнамента на старинных gobelenaх:

“...fantastic robes that excited the indignation of the Bishop of Pontus and were figured with lions, panthers, bears, dogs, forests, rocks, hunters – all, in fact, that a painter can copy from nature” [Wilde 2008: 177].

В конце романа лес представляет собой часть осязаемой реальности, которая резко контрастирует с приятным звучанием музыкальных произведений или изысканным узором гобеленов. Образ леса деэстетизирован при помощи звуковых элементов: Дориану мерещится топот ног толпы, низкий гул голосов, слышится шорох веток и шум крыльев взлетающего фазана: *“The wood seemed to him to have become suddenly alive with faces. There was the trampling of myriad feet and the low buzz of voices. A great copper-breasted pheasant came beating through the boughs overhead”* [Wilde 2008: 170]. Обратная симметрия звуковых ощущений в сюжетном построении романа придает всему произведению декадентскую окраску и предвещает скорую развязку. Для понятия «лес» в английском языке существуют две лексемы, описывающие похожие природные территории: *forest* и *wood*. Обращает на себя внимание тот факт, что автор романа использует лексему *forest* как слово, обозначающее более значительное лесное пространство по сравнению с *wood*, первое значение которого определяется как «древесина», строительный материал. В сюжетно-композиционном построении романа мы наблюдаем нисходящее движение от возвышенного *forest* (“Forest Scenes”) к сниженному *wood*.

Таким образом, мифологема сада в романе О. Уайльда функционирует в качестве важнейшего структурного стрежня и фона композиции художественного произведения. Ярко и рельефно представленная в начале романа, мифологема подвергается трансформации и уходит на второй план, не столь явно обозначая присутствие пространства сада в общем ходе развития сюжета.

Суммируя все вышесказанное, мы делаем **вывод** о том, что пространственная эстетическая мифологема сада носит вариативный характер, она этноспецифична и многогранна. Помещенная в сильную

позицию начала романа, мифологема выполняет значимую сюжетную функцию, так как предопределяет дальнейшее развитие событий в жизни главного героя. Источниками данной мифологемы являются как древнегреческие и древнеримские мифы, так и библейские события книг Ветхого и Нового Завета. Однако при этом мифологема сада остается цельной и может быть сведена к одному конкретному мифу.

2.2. Особенности воплощения мифологемы портreta в романе

О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»

2.2.1. Источники мифологемы портreta

Мифологема портreta в исследуемом романе О. Уайльда, на наш взгляд, является наиболее сложной для рассмотрения, так как обладает глубокой многоуровневой системой смыслов. Для начала отметим, что фабульный мотив таинственной связи судьбы человека с его изображением является традиционным в литературе. Более того, тема двойничества как бинарной модели мира и дуализма человеческой природы в широком смысле становится архетипической для культуры и может быть реализована в повествовании на уровне системы персонажей, сюжета и жанра. Например, в древнеегипетской мифологии существуют предания о материальном духовном двойнике человека – «Ка», который после смерти имеет возможность свободно передвигаться, но нуждается в пище, поэтом тело подвергается мумификации, а в гробницах оставляется еда и питье. Еще одной человеческой сущностью у египтян было «Ба» – жизненная сила, имевшая способность переходить из материальной в духовную сферу и наоборот. В литературных произведениях такого рода двойником может выступать изображение человека, его тень, отражение или портрет. В древнегреческой мифологии подобным примером двойственности является известный миф о Нарциссе, описанный в Третьей

книге Овидия «Метаморфозы», в котором прозрачная гладь озера выполняет своеобразную функцию зеркала.

Проблема живописания портрета как «отъятия» души у позирующего или перенесения ее на изображение на холсте имеет в том числе и литературную основу. В письме к своему редактору О. Уайльд говорил о намерении использовать в качестве основы для своего нового произведения классическую идею о продаже души в обмен на вечную молодость, что некоторое время спустя было реализовано автором в романе «Портрет Дориана Грея»: *“I first conceived the idea of a young man selling his soul in exchange for eternal youth – an idea that is old in the history of literature, but to which I have given new form”* (Ellman 1988: 311].

В историческом контексте роман О. Уайльда принадлежит ряду произведений английской литературы, в которых двойственная природа человеческого «я» являлась стержневым структурным и сюжетным элементом. Среди них: «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона (“Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde”, R.L. Stevenson) «Франкенштейн, или Современный Прометей» М. Шелли (“Frankenstein; or, The Modern Prometheus”, M. Shelley), «Человек-невидимка» Г.Дж. Уэллса (“The Invisible Man”, H.G. Wells), изданный уже после публикации романа О. Уайльда. Среди других литературных произведений, повлиявших на «Портрет Дориана Грея», исследователи называют: «Шагреневую кожу» О. Бальзака (“La Peau de Chagrin”, H. Balzac), «Фауста» И.В. Гете (“Faust”, J.W. Goethe), рассказ Э.Э. По «Овальный портрет» (“The Oval Portrait”, E.E. Poe) и роман Г. Джеймса «Трагическая муз» (“The Tragic Muse”, H. James). Значительное влияние на О. Уайльда оказало также произведение Ч.Р. Мэтьюрина «Мельмот Скиталец» (“Melmoth the Wanderer”, Ch. Maturin), в котором портрет живет отдельной от изображенного на нем человека жизнью и где черты главного героя, которому дозволено все, отчетливо прослеживаются в персонаже Дориана Грея. Писатель был прекрасно знаком с романом Ч.Р. Мэтьюрина,

поскольку автор приходился ему двоюродным дедушкой. Сам О. Уайлд после освобождения из тюрьмы и переезда в Париж взял себе псевдоним «Себастьян Мельмот» (Sebastian Melmoth), что также указывает на данное произведение в качестве литературного источника мифологемы портрета и самого романа, в частности.

На наш взгляд, еще одной из первооснов мифологемы портрета как предмета искусства, созданного художником, является Книга Бытия Ветхого Завета, где устанавливается взаимосвязь между творцом и его созданием. Бэзил Холлуорд, объясняя причину своего нежелание выставлять портрет, говорит лорду Генри о том, что в написанном произведении искусства много от него самого, так как портрет в большей степени отражает своего создателя, нежели того, кто ему позирует: “*I have too much of myself into it*” [Wilde 2008: 6] и “... *every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter*” [Wilde 2008: 8].

В Книги Бытия дважды говорится о сотворении человека: «Сотворим человека по образу нашему и по подобию нашему» [Бытие 1:26 URL] и далее: «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его» [Бытие 1:27 URL]. При этом очевидным становится различие между замыслом, содержащим две цели и реализацией, состоящей уже из одного намерения. Бог, являясь первообразом, остается непознаваем для человека, вследствие чего возникает вопрос о соотношении образа и подобия Всевышнего в человеке. В христианском богословии наиболее полное учение об образе и подобии Божиим мы находим в трудах преподобного Максима Исповедника. В работе «Вопросы и недоумения» богослов и философ под образом понимает то, что отображает сущность Всевышнего (бессмертие, нетленность) и то, что было передано душе при сотворении человека [Maximus Confessor 1982]. Иными словами, образ Божий априори заложен в человеческой природе и может проявляться в творчестве, разуме, бессмертии души и всем том, что отличает человека от иных существ, созданных Богом. Достижение сообразия Богу, по мнению

священника Михаила Поликаровского, возможно путем отображения заложенных в человеке совершенств каким-либо дарованиями [Поликаровский URL]. То есть, отобразить образ Божий человек может посредством физического труда, интеллектуальной или творческой деятельности. Подобие же – это иные черты Божьей доброты, великодушия и милости, развитие которых предоставлено самовластному решению человека. Отсюда следует, что, человек, будучи наделенным свободной волей, принимая те или иные решения, совершая или не совершая определенные поступки, в конце жизни может уподобиться своему Создателю. Подобие, таким образом, достигается путем стяжания добродетелей.

Тем не менее, наличие образа Божия недостаточно и бессмысленно по причине отсутствия стремления человека к добродетели и в конечном итоге подобию Божьему. Преподобный Максим Исповедник говорит о том, что тот, кому дарован разум, должен стремиться к мудрости, а любящий человек стремится от любви к себе к совершенной жертвенной любви [Малков 2017]. В подобии заданный образ Божий должен развиться и раскрыться. Следовательно, если образ Божий человек получает вместе с бытием, то подобие должен приобрести сам, раскрывая изначально данный образ. Иными словами, подобие и уподобление основано на проявлении человеческой активности посредством самостоятельной (гномической) воли: подобие есть синергетическое единство Бога и человека.

Бог изначально наделяет человека творческими способностями, представляя ему возможность возделывать райский сад и нарекать имена животным, призывая его к сотворчеству. Человек не может творить из ничего, как Господь, но имеет возможность использовать данный ему материал для творчества, проявляя свои способности. Подобно тому, как Бог сотворил первого человека по своему образу, художник создает свое произведение, вкладывая в него самого себя и оставляя пространство для творчества в созданном им творении. После грехопадения Адам утратил

подобие Божие, но сохранил данный ему образ. Так и портрет Дориана Грея останется лишь образом главного героя романа, постепенно утрачивая подобие. Человека без подобия французский философ Ж. Делез (G. Deleuze) называет симулякром построенном не несходстве, и подчеркивает его демонический характер [Делез 1998]. Понятия «образа» и «подобия» также соотносятся с платоновскими образами-копиями и образами-симулярами. В теории Платона неизменность и подобие создают единство, которое в романе О. Уайльда нарушается: среди заданных образов портрета и физического тела Дориана Грея, первый становится копией, правдиво отражающей реальность, но копирующий не идеал, а симулякр.

Суммируя выше сказанное, мы делаем вывод о том, что мифологема портрета, как и исследованная ранее мифологема сада, не сводится к конкретному мифу, но восходит как к древним языческим сказаниям, античным мифам, так и к текстам Священного Писания, а также ряду литературных источников.

2.2.2. Полисемантика заглавия романа

В композиции романа О. Уайльда портрет играет не вспомогательную или периферийную роль, но является сложным идейным центром и обладает широким спектром значений и смыслов, на что указывает заглавие и развитие сюжета художественного произведения.

О. Уайльд придавал большое значение названиям своих сочинений, сравнивая их с греческим хором и считая единственным местом в пространстве художественного повествования, где автор (художник в более широком смысле) может говорить от первого лица, о чем он писал в письме М. Бирбому [Уайльд 1997]. В связи с этим нам представляется крайне важным исследовать выбор лексемы для заглавия романа, так как в ней могут быть заложены авторские интенции и замыслы, необходимые для верной интерпретации художественного произведения и исследуемой нами мифологемы. «Портрет» становится архиобразом, задающим модальность и

философскую основу всему повествованию, а мифологема портрета актуализируется и на уровне заглавия художественного произведения, выполняя композиционную функцию.

В романе автором используются три лексические единицы с доминантным значением портрета: *picture*, *portrait* и *painting*, среди которых именно первая вынесена О. Уайльдом в название художественного произведения. По частотности употребления на последнем месте находится лексема *painting* (15 раз) по сравнению с *picture* и *portrait*, которые употреблены в 64 и 50 случаях соответственно, что указывает на смещение фокуса авторского внимания в сторону портрета как предмета искусства и метафорического зеркала-отражения центральных персонажей романа (на чем мы остановимся несколько позже в данной работе).

В ряде эпизодов целесообразно употребление лексемы *painting* в значении «картина, написанная маслом», поскольку автор сосредотачивает внимание именно на красочном слое на холсте. Например, заметив первые изменения в портрете: складку жестокости в уголках рта, Дориан Грей всматривается именно в красочное покрытие, проверяя его на предмет подрисовки или внесения изменений кистью третьим лицом: “*There were no signs of any change when he looked into the actual painting, and yet there was no doubt that the whole expression had altered. It was not a mere fancy of his own. The thing was horribly apparent*” [Wilde 2008: 78]. В другом случае, бродя по картинной галерее своего загородного дома, молодой человек останавливается и также долго всматривается в портрет своей матери, замечая, что несмотря на потускневшие краски, глаза Маргарет Девере сохранили яркость и глубину: “*The carnations of the painting had withered, but the eyes were still wonderful in their depth and brilliancy of colour*” [Wilde 2008: 122]. Не вызывает сомнений вопрос значимости красок в качестве средства воплощения творческого замысла для художника, однако, в контексте романа О. Уайльда, лексема *painting* не является словом, выражающим индивидуальную авторскую интенцию. Более того, по отношению к Бэзилу

Холлурду употребление слова *painting* основано на указании его ремесла, которым он зарабатывает на жизнь, или рода деятельности, что придает данной лексеме несколько сниженную коннотацию.

Следующее слово в заданном синонимическом ряду *portrait*, согласно монолингвальным лексикографическим источникам, вбирает в себя значение слова *painting* (картина, рисунок масляными красками) и дополняет его рядом других, такими как: фотография, языковая презентация чего-либо, подробное описание или впечатление о ком-либо или чем-либо.

В романе О. Уайльд создает литературный портрет позднего периода викторианской Англии, отражающий идеи таких значимых для автора культурных традиций и направлений эпохи, как дендизм, прерафаэлитизм, декаданс и эстетизм, о чём уже упоминалось ранее в данной работе. В тексте романа также присутствует прямое указание на фотографическую схожесть и точность портретного изображения: “*It was certainly a wonderful work of art, and a wonderful likeness as well*” [Wilde 2008: 24]. Отдельно отметим, что в викторианской Англии искусство фотографии как новое средство отражения мира (в прямом смысле этого слова) приобрело необычайную популярность. Тем не менее вопрос о отнесенности фотографии к сфере искусства или науки оставался дискуссионным, несмотря на усилия фотографов определить значимость нового средства визуальной образности именно на уровне искусства вопреки отсутствию элемента рукотворности. В жанре портрета выполнялась документальная фотография, постановочная и художественная, ориентированная на живопись. В викторианскую эпоху популярными были так называемые постмортальные фотографические портреты с умершими родственниками, что в современное время вызывают чувство удивления и непонимания. Таким образом, фотография фиксировала мнимую, возможно, желаемую действительность и своим существованием подтверждала документальный факт присутствия человека в этой жизни. Живописный портрет Дориана Грея, концентрирующий в себе

и фиксирующий переломный момент в жизни молодого героя романа, начинает с фотографической точностью отражать меняющуюся картину его деградирующей и умирающей души.

Тем не менее на фотографии, в отличие от написанного портрета, предмет изображения выражен в его локальном проявлении, то есть запечатлевается тот образ, который присутствует только в момент фотографирования. В художественном портрете заложен синергийный потенциал изображенного, что выражается в возможности открытия множественных интерпретаций и смыслов при многократном рассмотрении портрета: образ приобретает свою сущность, что и показано в исследуемом романе, когда портрет Дориана Грея начинает жить собственной жизнью. Кроме этого, портрет в отличие от фотографии представляет собой уникальный авторский предмет, не подверженный возможности тиражирования. Точное копирование портрета с использованием тех же материалов практически неосуществимо, так как остается невозможным повторение авторского эмоционального состояния в момент создания изображения.

Наконец, лексема *picture*, вынесенная автором в заглавие художественного произведения, по аналогии с предыдущей парой данного синонимического ряда, вбирая в себя их значения, дополняется следующими смыслами: четкий мысленный образ человека или предмета; ситуация, обстановка; впечатление о чем-либо, полученное на основе описания; живая картина (как вид пантомимы). Портрет Дориана Грея по сути становится ожившим художественным изображением, изменяющимся вопреки законам логики. Сам Дориан Грей будет до конца жизни производить впечатление человека, неспособного на безнравственные поступки исключительно благодаря своей ангельской внешности. У представителей высшего сословия Лондона внешность молодого человека ассоциируется с недостижимым идеалом и воспоминаниями о безвозвратно ушедшей «розовой» юности: “*His mere presence seemed to recall to them the*

memory of the innocence that they had tarnished” [Wilde 2008: 108]. Таким образом, именно в слове *picture* концентрируется все богатство значений понятия «картина» в широком смысле этого слова.

Герой романа О. Уайльда художник Бэзил Холлуорд, как истинный творец, отождествляет портрет как жанр живописи и произведение искусства (*portrait*) и портрет-картину как впечатление или общее представление, получаемое зрителем при взгляде на нее(*picture*): “*Harry,” said Basil Hallward, looking him straight in the face, “every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. <...> The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul”* [Wilde 2008: 8] (выделено нами – O.K.). Заданная в этом диалоге логическая последовательность *portrait-picture* несколько позже преобразуется в трансформационную: “*One day, a fatal day I sometimes think, I determined to paint a wonderful portrait of you as you actually are <...> But I know that as I worked at it, every flake and film of colour seemed to me to reveal my secret. <...> I felt, Dorian, that I had told too much, that I had put too much of myself into it. Then it was that I resolved never to allow the picture to be exhibited”* [Wilde 2008: 98] (выделено нами – O.K.). В объяснении Дориану Грею Бэзил Холлуорд определяет создание портрета (*portrait*) в качестве изначальной цели процесса написания портрета, которая в конечном итоге трансформируется в образ (*picture*).

Еще одним важнейшим аргументом в пользу вынесения лексемы *picture* в заглавие романа выступает ее словообразовательный потенциал в качестве основы для образования глагола *to picture* при помощи конверсии. Данный глагол имеет следующие значения, суммарно выделенные нами на основе анализа аутентичных лексикографических источников: изображать что-либо или кого-либо на картине или запечатлеть на фотоснимке; представлять, создавать впечатление о чем-либо; описывать что-либо или кого-либо определенным образом. Глагол *to picture*, как значительная часть слов той же частеречной принадлежности, содержит в себе имманентный

импульс действия и активного начала. Любой портрет как предмет искусства, фиксируя момент жизни, остается статичным. Дориан Грей неоднократно замечает, что ему наскучило неподвижно позировать художнику: “*Oh, I am tired of sitting, and I don't want a life-sized portrait of myself ...*” [Wilde 2008: 16] и далее “*Basil, I am tired of standing ...*” [Wilde 2008: 20]. Тем не менее именно на портрете художнику удается уловить момент соматического изменения, вызванного в молодом человеке словами лорда Генри о высшей ценности красоты, необходимости следования своим желаниям и поиске новых ощущений в качестве жизненного ориентира. Это первое впечатление от слов лорда Генри и удается передать на портрете художнику, что делает эмоциональное переживание неотъемлемой частью изображения. Однако сам художник не знает причины появления этого нового выражения глаз и лица, которых он никогда раньше не видел.

Динамический и эмоциональный момент открытия Дорианом Греем в себе новых чувств и переживаний, столкновение идей платонизма Бэзила Холлуорда и гедонистических воззрений лорда Генри – именно этот переходный и переломный момент в жизни главного героя романа фиксируется на портрете, в результате чего изображение приобретает внутреннюю динамичность. Как отмечает в своей статье российский литературовед С.Н. Зенкин, несмотря на внешнюю статичность, портрет постоянно перемещается внешне и меняется внутренне [Зенкин 2018]. Мифологема, реализуемая в образе портreta, тем самым приобретает аксиологическую функцию, маркирующую смену ценностной парадигмы главного героя романа.

Идейно-художественное пространство романа О. Уайльда формируется на основе вектора восходящей градации использования триады *painting-portrait-picture*, где каждая последующая лексема усложняет и обогащает значение предыдущей. Начало движения задается процессом рисования и использования масляных красок (*painting*), реализуется в предметном творении художника как произведении

определенного жанра и отображении визуальных характеристик позирующего (*portrait*) и, наконец, воплощается в понятии ментального уровня (*picture*). На основе тройки используемых лексических единиц мы также выделяем дополнительную триаду смыслов, находящуюся в параллели с ними: орудие творения (*painting*) – предмет творения (*portrait*) – образ творения (*picture*). Краски являются собственностью художника, портрет становится достоянием Дориана Грея, и обоих героев объединяет метафорический образ портreta-зеркала.

Особое внимание привлекает также использование в заглавии романа так называемой *of*-фразы, а не генетива с одушевленным посессором (*Dorian's picture*), в котором известен посессор, а объект посессивности вводится в качестве новой информации. При использовании конструкции с *of*-фразой ситуация становится зеркально противоположной: посессор (Дориан Грей) вводится в качестве новой информации при известном объекте посессивности (*picture*). Так, портрет появляется на страницах романа раньше самого персонажа и становится стимулом и инициатором изменений в жизни главного героя.

Формулировка заглавия задает амбивалентность его понимания, так как оно может быть истолковано как «портрет, принадлежащий Дориану Грею» и «портрет, изображающий Дориана Грея», что соотносится с идейно-сюжетным построением романа: молодой человек становится объектом изображения, владельцем картины и впоследствии субъектом как творцом своей жизни, отображающейся на портрете. Портрет как объект конкретного жанра искусства (*portrait*) уходит на второй план повествования и заменяется ментальным образом (*picture*). Внешнему миру в целом Дориан Грей является образ-обманку, образ-впечатление, который составляют о нем окружающие при виде его прекрасного юного лица. Изображение на холсте перестает быть предметом живописи, но с фотографической четкостью (*picture*) начинает отражать всю глубину

падения главного героя романа и становится документом-фиксатором его преступлений.

Таким образом, мифологема портрета, представленная в заглавии исследуемого романа, полисемантична и выполняет важнейшую функцию композиционной организации повествования, определяя его макротему и сообщая о возможной внутренней динамике центрального образа литературного произведения.

2.2.3. Функции мифологемы портрета

Наиболее очевидны в романе О. Уайльда **композиционная и сюжетообразующая функции** мифологемы портрета, поскольку она в первую очередь реализована на уровне предметно-логического значения изображения Дориана Грея как живописного произведения искусства, созданного Бэзилом Холлуордом.

Важнейшая функция мифологемы портрета реализуется в **кольцевой композиции** романа: как и сад, появившийся в начале повествования, портрет закольцовывает его, когда происходит финальная метаморфоза обратного обмена сущностями героя и портрета, которую автор оставляет без комментариев и каких-либо объяснений: красота-маска превратилась в чудовище. По сюжету романа полицейский и домашняя прислуга не могут опознать мертвого человека в вечернем костюме и ножом в груди: “*dead man, in evening dress with a knife in his heart*” [Wilde 2008: 188], поскольку лицо его обезображенено морщинами, а сам он до неузнаваемости омерзителен. Только по кольцам как предметам внешнего «декора» становится возможным идентифицировать тело. Прием метонимии, использованный автором в последней сцене романа, аллюзивен финалу известного древнегреческого сказания о Нарциссе, описанного в книге Овидия: на мести смерти Нарцисса вырастает прекрасный цветок, который носит его имя. Контрастность заключается в различной содержательной

принадлежности структурных элементов стилистического приема: цветок принадлежит живой природе, кольцо – декоративному искусству.

Ранее мы уже упоминали о том, что метафора цветка становится доминантной при создании образа Дориана Грея. Логично предположить, что «цветочная» внешность нашла отражение и в написанном в реалистичной стилистике портрете. Интересно отметить, что в финальной сцене романа найденное тело деэстетизировано и описано как отвратительное (*loathsome*), а лицо сморщенное (*wrinkled*), автор также описывает его как «увядшее» (*withered*) – прилагательное, используемое в первую очередь при описании погибшего или засыхающего цветка. Так, в образе портрета происходит наслаждение двух исследуемых нами мифологем. Образ цветка и его элементы сопровождают главного героя романа на протяжении всего повествования, а жизнь Дориана Грея уподобляется растительному жизненному циклу: «расцветая» в студии-саду Бэзила Холлуорда, герой «увядает» в комнате-пещере.

Картина, написанная художником, олицетворяет собой субъективный авторский идеал прекрасного, выраженного посредством искусства в форме портрета. Внешняя красота Дориана Грея, по словам Бэзила Холлуорда, стала для него откровением, знакомство с ним открыло новое видение мира и, возможно, новое художественное зрение: “... *his personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently. I can now recreate life in a way that was hidden from me before*” [Wilde 2008: 12].

Живописный портрет становится центральным действующим персонажем романа, определяющим ход развития сюжета исследуемого произведения, на что указывал К.И. Чуковский в начале XX века в работе «Оскар Уайльд: этюд» [Чуковский 2012]. Оставаясь все время в тени триады героев произведения, портрет становится **внесюжетным действующим лицом**. Как персонаж романа портрет обладает собственной сущностью и бытием: его жизнь проходит на квазинarrативном уровне повествования.

Появившись в начале романа, портрет затем исчезает из поля зрения читателя, чтобы вновь появиться в самом конце в виде полной антitezы исходного образа: вселяющего ужас и внушающего отвращение монстра: “*a monstrous and loathsome thing*” [Wilde 2008: 91], “*monstrous soul-life*” [Wilde 2008: 187]. Так центральный объект, вокруг которого строится завязка сюжета, исчезает и претерпевает значительную трансформацию, наделяется некой сторонней силой, оказывающей значительное влияние на развитие сюжета.

Как мы уже отмечали ранее, будучи предметом по своей сущности неподвижным, портрет перемещается и изменяется внешне и внутренне. Внешняя динамичность портрета проявляется в его физическом перемещении: из дома Бэзила Холлуорда в дом изображенного на нем молодого человека, а затем из гостиной в небольшую комнату на верхнем этаже лондонского особняка. Внутренняя динамика состоит в изменениях, которые наблюдает Дориан Грей: портрет меняется сам и начинает рассказывать истинную историю жизни молодого человека, который наблюдает за ней с позиции зрителя в театре. В этом, возможно, реализуется еще одно из значений лексемы *picture* – живая картина как жанр пантомимы *tableau*. При этом главный герой романа всегда видит не процесс, а результат изменений. Более того, портрет становится триггером определенных действий со стороны Дориана Грея: один взгляд на собственное изображение вызывает сильное чувство ненависти к создавшему его художнику и приводит к убийству: “*Dorian Gray glanced at the picture, and suddenly an uncontrollable feeling of hatred for Basil Hallward came over him, as though it had been suggested to him by the image on the canvas, whispered into his ear by those grinning lips*” [Wilde 2008: 133].

Дориан Грей, пожелавший укротить время и стать его властителем, сам оказывается зависим от собственного портрета, который влечет и отталкивает его своим уродством. Портрет становится неотъемлемой частью жизни героя романа, а желание регулярно рассматривать изменения

на холсте подобно опиумной наркотической зависимости как способу забыться и на время спасти от страха. Портрет обладает внутренней силой и имеет над Дорианом Греем странную всеобъемлющую власть, лишая его внутренней и внешней свободы, что выражается в постоянно испытываемом героем страхе и невозможности уезжать надолго из Лондона. В конце романа именно желание освободиться от довлеющей над ним тяжелым бременем власти портрета и от власти прошлых преступлений заставляет Дориана Грея схватить нож в желании уничтожить изображение на холсте: “*It would kill the past, and when that was dead he would be free*” [Wilde 2008: 187].

Для перемещений портрета характерна также умозрительная псевдодинамика, заключающаяся в некоторых его фактологически не закрепленных передвижениях. Например, Бэзил Холлуорд просит разрешения у Дориана Грея выставить портрет в Париже, позднее сам молодой человек говорит лорду Генри о том, что портрет находится в его загородном имении или, возможно, был утерян. Динамичность мифологемы портрета в романе О. Уайльда сопряжена и с понятием повторяемости и цикличности. Как мы уже отмечали ранее, изображенный на портрете образ главного героя романа представлен дискретно, а воссоздание визуального изображения становится возможным путем приема двойной отсылки к предметам искусства того же жанра живописи: Дориан Грей внешне похож на свою мать, портрет которой сравнивается с образом леди Гамильтон, что указывает на феминные черты лица героя.

Интересно отметить, что члены семьи Дориана Грея представлены автором в эстетизированной форме картинной галереи. Портрет, написанный Бэзилом Холлуордом, мог бы занять достойное место среди семейных портретов главного героя романа, тем самым становясь частью определенного временного континуума. Форма представления членов семьи Дориана Грея остается прежней – портретной, но меняется ее содержание (изображаемое), которое каждый раз уникально и ново, но

неразрывно связано и укоренено в уже известном (прошлом), благодаря чему каждый новый портрет принадлежит двум временными плоскостям: прошлому и настоящему. Портретная галерея в поместье Селби – галерея живописных образов – становится носителем нарративного ретроспективного движения, так как каждый портрет «рассказывает» свою историю прошлого того, кто изображен на нем. Таким образом, изначально статичные произведения искусства приобретают динамичность. Вглядываясь в изображения своих предков, Дориан Грей старается увидеть и понять самого себя в настоящем времени, что наделяет мифологему портрета **гносеологической функцией**. Портретное прошлое оказывается более динамичным, нежели настоящее, закрытое в ограниченном пространстве детской комнаты.

Помимо центрального портрета главного героя романа Бэзил Холлуорд пишет Дориана Грея в образах героев древнегреческих мифов, воплощающих античный идеал красоты: Антиона, Париса, Нарцисса, Адониса. Дориан Грей на портретах в облике мифологических героев – это образ отстраненный, идеальный, принадлежащий миру искусства, а не фактической действительности. Свободные от обыденности изображения на античные сюжеты характеризуются идеальностью и гармонизацией материального и духовного. Бэзил Холлуорд практически боготворит Дориана Грея, и читатель наблюдает процесс «мифологизации» человека человеком, одним из способов реализации которого становится портрет как жанр живописи.

Обратим внимание на то, что подобные аллюзии на античные мифы имеют явный декадентский оттенок, поскольку все упомянутые герои так или иначе погибают: Парис умирает от яда поразившей его стрелы, Адонис убит на охоте вепрем, Антион гибнет в водах реки, а Нарцисс от любви к себе, так как не может оторваться от своего прекрасного отражения. Но ранняя смерть героев оказывается одним из условий сохранения их молодости и красоты. То есть судьба Дориана Грея в мифологическом

пространстве портретов и героев древнегреческих сказаний предрешена, но в реальной жизни выбор жизненного пути остается за ним.

Галерея «мифологических» портретов главного героя романа выстраивается в один «синтагматический» ряд с портретом матери Дориана Грея и становится частью мифологического временного континуума. У портрета появляется «предыстория» и «родословная» в виде ранее упомянутой портретной галереи и изображения леди Элизабет Девере в образе вакханки. Сравнение ее лица с лицом леди Гамильтон еще более укрупняют план рассмотрения портрета, поскольку даже здесь автор избегает конкретики и остается верен своему тезису о том, что искусство остается маской авторского самовыражения. Существующие портреты леди Гамильтон в том же образе вакханки, что и портрет матери главного героя романа, различны и отражают авторское видение сюжета и манеру изображения и не обладают фактологической точностью.

Новый портрет Дориана Грея создается в совершенно иной «живой» и реалистической манере, изображающей молодого человека как представителя молодого поколения лондонской аристократии конца XIX века. Жизненность портрету придает и формат его написания в полный рост: “*...the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty...*” [Wilde 2008: 5]. Бэзилу Холлуорду удается отобразить на портрете не только свои чувства к Дориану Грею и зримую красоту молодого человека, но и его внутренний мир, а также социальный статус и конкретно-исторические особенности эпохи жизни прототипа изображенного. Но тем не менее, лицо как часть портрета сохраняет мифологичность, благодаря сравнению с женскими портретами, описанными ранее. В данном аспекте отчетливо проявляется бинарный характер мифологемы портрета: сочетание ретроспективности и обращенности в будущее, соединение мифологической и жизненной реальности, а также женского и мужского начал.

Таким образом, в портрете Дориана Грея соединяются жизнь и искусство, отразившее красоту: молодой человек не осознает собственную привлекательность до тех пор, пока не видит ее на портрете, тем самым жизнь находит воплощение в одной из форм искусства, которая возвышает ее и эстетизирует. Работа художника претворяет в жизнь авторскую эстетическую концепцию о высшей ценности красоты и неутилитарном характере искусства, что наделяет мифологему портreta **полемической функцией** по отношению к устоявшимся викторианским ценностям о моралистической направленности любой творческой деятельности.

Полемическая функция рассматриваемой мифологемы также реализуется в следующем. Создавая фантастический роман, О. Уайльд как бы вступает в спор с писателями-реалистами. Примерно за год до публикации «Портрета Дориана Грея» в эссе «Упадок лжи» О. Уайльд подвергает критике романы своих современников, обвиняя их в излишней реалистичности сюжетов и персонажей: “... *they find life crude, and leave it raw*” [Wilde 1913 URL] и “*if a novelist is base enough to go to life for his personages he should at least pretend that they are creations, and not boast of them as copies*” [Wilde 1913 URL]. В противовес им он пишет роман, центральный образ которого – реалистичный портрет, но события которого необъяснимы с рациональной точки зрения. История с портретом парадоксальным образом соединяет реальное и нереальное, одновременно подчеркивая современность излагаемых событий и фантастичность происходящего. Таким образом, О. Уайльд описывает в своем произведении не обыденный случай повседневной жизни, а событие исключительное и единичное, в основе которого и лежат метаморфозы, происходящие с портретом главного героя.

Следующий аспект рассмотрения исследуемой мифологемы заключается в метафорической интерпретации **портрета как воплощения человеческой души и совести**, функции которых он на себя принимает.

Для художника Бэзила Холлуорда Дориан Грей гармонично соединяет в себе красоту телесную и духовную: “*The harmony of soul and body*” [Wilde 2008: 13], однако сам молодой человек открывает ее для себя только после гедонистической «проповеди» лорда Генри о культе молодости и высшей ценности прекрасного. Этот момент прозрения и откровения автор сравнивает с пробуждением ото сна: “*The lad started, as if awakened from some dream*” [Wilde 2008: 24]. Но в то же время этот миг порождает в герое чувство собственной исключительности, страсть к самолюбованию и чувство разобщения и враждебности к собственному изображению. Желание поменяться местами с портретом и обрести вечную молодость в обмен на собственную бессмертную душу формулирует и произносит сам Дориан Грей: “*If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! <...> I would give my soul for that!*” [Wilde 2008: 25]. Высказанное желание закрепляет возникшее чувство отчуждения между портретом и Дорианом Греем, а также делает красоту и нравственность противоположными полюсами человеческого существования: сила красоты противостоит силе души. Впоследствии главный герой романа определяет новую функцию своего изображения как хранителя его собственной души: “*As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul*” [Wilde 2008: 91] и далее: “*His own soul was looking out at him from the canvas and calling him to judgement*” [Wilde 2008: 102].

В конце второй главы романа слова Бэзила Холлуорда об истинном Дориане Греем при обращении к портрету становятся пророческими: “*The painter bit his lip and walked over, cup in hand, to the picture. “I shall stay with the real Dorian,” he said, sadly.*

“*Is it the real Dorian?*” cried the original of the portrait, strolling across to him. “*Am I really like that?*” [Wilde 2008: 28].

Номинация Дориана Грея в качестве оригинала портрета (“*the original of the portrait*”) определяет его отнесенность к предметному миру вещей. В этот момент происходит определяющая метаморфоза в жизни героя романа:

оригинал и искусно созданная копия меняются местами, в результате которой живой человек становится не подверженной изменениям копией, а предметный оригинал – подверженным изменениям подлинником Дориана Грея. С данным эпизодом в начале романа связан мотив подлинности и ложности. Бэзил Холлуорд, отказываясь присоединиться к Дориану Грею и лорду Генри в театре, остается с портретом: “*I shall stay with the real Dorian, he said, sadly*” и, обращаясь к Дориану Грею, замечает: “*At least you are like it in appearance. But it will never alter,*” sighed Hallward. “*That is something*” [Wilde 2008: 28]. Суждение художника парадоксально ложно и истинно: портрет действительно станет отражением Дориана, но отражением не видимости, а его сущности, а сам герой романа, глядя на портрет, будет видеть в нем меняющееся отражение своей души и совести.

Таким образом, душа определяется и материализуется в портрете, тем самым усиливая и утверждая свое существование и актуализируя антитезу истинного и ложного. Настоящее реализуется в образе изменяющегося портрета, а ложное застывает в статичной внешности Дориана Грея и превращается в маску.

«Душа», покинувшая одно и обретшая другое «тело» в портрете, начинает зримым образом отражать всю глубину грехопадения главного героя романа, что приводит к опасности быть узнанным и уличенным в тех или иных неблаговидных поступках. По этой причине Дориан Грей пытается скрыть портрет от посторонних глаз сначала ставя перед ним экран из позолоченной испанской кожи, потом накидывая на него расшитое золотом атласное покрывало, и, наконец, запирая его в своей старой детской комнате. Следовательно, «душа» обрастает и покрывается множеством вещественных оболочек, призванных скрыть ее и, возможно, забыть о ее существовании.

Портрет-душа начинает «жить» собственной жизнью в старой детской комнате на верхнем этаже дома Дориана Грея, которую его дед, лорд Келсо, специально обустроил для внука, чтобы держать мальчика на расстоянии из-

за его поразительного внешнего сходства с матерью. В этой комнате «заперты» детские воспоминания героя, и, как может догадаться читатель, не самые счастливые и радостные воспоминания. Так и его душа, обезображенная грехами, должна быть скрыта, «погребена» подобно неприятным событиям из памяти детства. Ограниченнное пространство существования портрета контрастирует с широтой безграничных возможностей и удовольствий жизни, которые открываются Дориану Грею, стяжавшему вечную юность. Но здесь развертывание жизненного пространства оказывается разнонаправленным: жизненная перспектива души-портрета уходит в глубину, а жизнь главного героя разворачивается в горизонтальной плоскости.

Обратим внимание еще на один вектор разнонаправленного движения, связанного с портретом. Перенесение портрета по лестнице, ведущей наверх, соотносится с движением души, обращенной к небесам и отрывающейся от грешного мира. С другой стороны, в реальности для Дориана Грея этот путь оказывается дорогой вниз, к все более неприглядным поступкам, приближающим душу к преисподней. Движение вверх также соотносится с «путешествием» в прошлое главного героя, в данном случае, в его детские годы. Однако парадоксальным образом после перенесения портрета прошлое становится настоящим для Дориана Грея. О. Уайльд объединяет временное и пространственное движение путем антитетического сопоставления: движение вверх, ведущее к падению, и путешествие в прошлое, которое трансформируется в настоящее.

Автор романа в нескольких словах описывает интерьер в новом месте обитания портрета-души Дориана Грея: “*There was the huge Italian cassone, with its fantastically painted panels and its tarnished gilt mouldings, in which he had so often hidden himself as a boy. There the satinwood book-case filled with his dog-eared schoolbooks. On the wall behind it was hanging the same ragged Flemish tapestry where a faded king and queen were playing chess in a garden ...*” [Wilde 2008: 104].

В комнате стоит большой традиционный итальянский сундук кассоне, предназначенный для хранения приданого невесты, а после замужества – белья, вещей, тканей и домашней утвари. Именно по богатству росписи сундука судили о состоятельности и влиятельности семьи. Кассоне были невысокими, имели обтекаемую форму и часто использовались вместо других предметов мебели. Вполне возможно, что для Дориана Грея кассоне заменял стол и стул и даже кушетку для отдыха. Как правило, на передней стенке сундука размещалось живописное панно на религиозные сюжеты или сцены из древнегреческих мифов. На внутренней стороне крышки сундука помещалось второе панно на более личные и интимные темы. Тот факт, что маленький Дориан часто прятался в сундуке является аллюзией на миф о Венере и Адонисе, в котором богиня любви передает ларец с младенцем Адонисом в подземное царство мертвых Персефоне на воспитание, попросив спрятать ребенка в укромном месте.

Потайная комната на вернем этаже становится аллегорией антагонистических понятий жизни и смерти. С одной стороны, детская – это символ материнской утробы, из которой рождается ребенок и символ внутреннего мира Дориана Грея. С другой стороны, комната подобна саркофагу, в котором герой романа хочет «похоронить» и скрыть свою истинную душу. Образ тайной комнаты в христианской традиции соотносится с образом пещеры как места рождения Спасителя и места погребения Христа после распятия. Иными словами, комната и старинный сундук приобретают амбивалентные значения места рождения и смерти, входа в царство живых и мертвых.

Мифологема портрета, реализованная в метафоре **портрета как человеческой души**, приобретает **гносеологическую функцию**: герой романа, начав с осознания собственной внешней красоты, вступает на путь познания и изучения греховности своей души. Дориан Грей с интересом и любопытством наблюдает за изменениями, появляющимися на портрете: “*He would be able to follow his mind into its secret places*” [Wilde 2008: 91] и

глубиной собственного падения: “... *the terrible portrait whose changing features showed him the real degradation of his life*” [Wilde 2008: 119].

Следующий аспект рассмотрения исследуемой мифологемы мы видим в **документирующей функции** портрета. Изображение на холсте фиксирует определенный момент и период жизни главного героя романа – время его молодости и юности. «Календарь» сюжетных событий произведения достаточно четко очерчен: с начала написания портрета теплым июньским днем до последней встречи с лордом Генри проходит 18 лет. Подпись на портрете превращает его из предмета с репрезентативной функцией в акт свидетельства, зафиксированный во времени, как считал известный французский философ и литературовед Ж. Деррида [Деррида 2012]. Бэзил Холлуорд, как любой художник, ставит на портрете свою подпись, которая, возможно, предполагает и наличие даты, что делает портрет подобием улики. Именно так определяет изображение на холсте Дориан Грей в finale романа: “*There was only one bit of evidence left against him. The picture itself – that was evidence*” [Wilde 2008: 187]. Не содержание портрета, но косвенные признаки, такие как: манера письма, рама, заказанная по его эскизу и наконец, подпись, убеждают Бэзила Холлуорда, что обезображенное лицо на холсте – изменившийся портрет его работы. Иными словами, подпись выступает заверением подлинности созданного предмета: “*He seemed to recognize his own brushwork, and the frame was his own design. <...> In the left-hand corner was his own name, traced in long letters of bright vermillion*” [Wilde 2008: 131].

Портрет, следовательно, перестает быть прекрасным предметом искусства, каким является в начале повествования, и становится дополняющейся описью и «протоколом» греховной жизни Дориана Грея. Имманентная функция портрета как части эстетической реальности, имеющей своей целью дарить зрительное наслаждение уходит на второй план и заменяется функцией документирования. Портрет не становится ни общественной, ни личной ценностью, так как он не выставляется в галереях

или музеях изобразительного искусства и не служит украшением дома его владельца. Портрет является метафорой «удостоверения личности», демонстрирующей не только физическое, но и нравственное состояние Дориана Грея. Герой романа приходит к выводу, что, как и любую другую улику, портрет можно уничтожить. Обратим внимание на то, что английская лексема *evidence* (улика) имеет два значения, комплексно реализованные в контексте романа: 1) факты или признаки, ясно показывающие, что что-то существует или является истиной; 2) информация, которая предоставляется в суде с целью доказать виновность или невиновность кого-либо. Портрет утверждает подлинность внешности и может быть использован в качестве улики в суде.

Отдельно отметим, что слово *evidence* употребляется Дорианом Греем по отношению не только к портрету, но и к телу убитого им художника. При этом само построение высказывание практически идентично. Обращаясь к Аллану Кэмпбеллу с просьбой уничтожить тело, Дориан утверждает, что это единственная улика против него: “*It is the only piece of evidence against me*” [Wilde 2008: 143]. Сравним с уже процитированным ранее фрагментом о написанном портрете: “*There was only one bit of evidence left against him. The picture itself – that was evidence*” [Wilde 2008: 187]. Следовательно, тело как улика из неприглядной жизненной реальности соотносится с портретом-уликой из мира искусства, дважды вынося «обвинительный приговор» герою романа. Близость портрета к улике отражает и такое его качество как близость к фотографическим снимкам. Как известно, в конце XIX века была впервые введена практика идентификации преступников по антропометрическим данным с использованием картотек с анкетами со словесным описанием и фотографиями преступников или задержанных лиц. Таким образом, портрет может нести в себе **изобличающую и разоблачающую функцию**.

Метафора фотографии также выступает в качестве **изоморфа двойничества** наряду с зеркалом, тенью и **функциями дневника и совести**, которые мы далее рассмотрим далее более детально.

Увидев первые изменения на портрете, Дориан Грей испытывает угрызения совести и начинает задумываться о причинах появившейся складки жестокости в уголках рта на холсте. Изменившийся образ побуждает его к рефлексии над своими поступками и вселяет намерения изменить свою жизнь, согласно долгу совести: “*The picture, changed or unchanged, would be to him the visible emblem of conscience. He would resist temptation*” [Wilde 2008: 79]. Благим намерениям вторит и природа в виде сада, куда выходит Дориан Грей. Этот эпизод возможно расценивать как точку невозврата для главного героя романа. Однако попытка начать новую жизнь и противостоять теориям лорда Генри завершается, так и не начавшись.

Функция портрета как совести Дориана Грея включает в себя оценочно-экспрессивную составляющую, так как сам герой романа расценивает свои действия по отношению к Сибile Вейн как проявление жестокости и несправедливости: “*It made him conscience how unjust, how cruel, he had been to Sybil Vane*” [Wilde 2008: 82]. Но в портрете возможно увидеть и совесть Бэзила Холлуорда, поскольку, по его словам, написанный портрет всегда отражает художника. Видение мира и ценностные установки автора портрета передаются изображению, которое начинает отражать прошедшие изменения через «фильтр» совести художника.

В этом же эпизоде сам Дориан Грей, рассуждая о руководящей и направляющей роли портрета в его жизни, определяет его значимость на одном уровне не только с совестью, но с добродетелью и страхом Божиим, то есть с величинами сакрального уровня: “*... the portrait that Basil Hallward had painted of him would be a guide to him through life, would be to him what holiness is to some, and conscience to others, and the fear of God to us all*” [Wilde 2008: 82]. Страх Божий проявляется не в чувстве боязни перед Богом, а в

ощущении человеком постоянного Божественного присутствия в своей жизни и в боязни потерять его по причине своих греховных поступков – это страх оскорбить Всевышнего через преступление греха. Кроме того, страх Божий выражается в желании человека не потерять связь с Богом, для чего требуется постоянное внимательное отношение к своим поступкам и помыслам. Так, автор предпринимает попытку сакрализации портрета и его возможного спасительного влияния на Дориана Грея.

Следующая функция мифологемы портрета исследуемого романа, близкая рассмотренной метафоре совести, – это его сравнение с **дневником**. Решившись показать Бэзилу Холлуорду изменившийся портрет, Дориан Грей говорит, что ведет «дневник», в котором отражен каждый день его жизни: *“I keep a diary of my life from day to day, and it never leaves the room in which it is written”* [Wilde 2008: 130]. Художник невольно поддерживает эту метафору, обращаясь к молодому человеку с просьбой не заставлять его ничего читать на ночь: *“But don't ask me to read anything to-night. All I want is a plain answer to my question”* [Wilde 2008: 130]. Портрет-дневник также выполняет документирующую функцию, но лишен характерного для данного жанра элемента рефлексии субъекта над действительностью, поскольку лишь констатирует и метафорически фиксирует факт совершения того или иного поступка и его последствия. «Читать» дневник такого рода традиционным способом становится невозможным, поскольку он представляет собой квазинарратив, вынесенный за рамки повествования и аккумулирующий в образе лишь итоговый результат. На смену многоликой красоте, открывшей новое художественное зрения Бэзила Холлуорда, приходит реальность, также подверженная множественности интерпретации.

Суммируя вышесказанное, мы приходим к выводу, что все описанные функции-изоморфы портрета – фотографический снимок, дневник, совесть, душа – объединены характеристикой **двойничества и метафорой зеркала**, так как они все разносторонне «отражают» главного

героя романа. Однако только портрет наделяется функцией зеркала по отношению ко всем, смотрящимся в него, среди которых и другие персонажи исследуемого романа.

Как отмечает Ю.М. Лотман, по своей природе портрет – предмет мифогенный, так как находится на границе художественного удвоения реальности и ее мистического отражения, то есть между отражением и лицом [Лотман 2002]. По этой причине правомерной становится постановка двух вопросов применительно к портрету как метафорическому зеркалу: кто отражен на нем и, кто автор отражения. Но традиционная метафора о зеркальной природе искусства, предметом которого является портрет, трактуется О. Уайльдом несколько иначе.

В предисловии к роману автор заявляет, что искусство отражает не жизнь, но того, кто в него всматривается: “*It is the spectator, and not life, that art really mirrors*” [Wilde 2008: 3]. Вследствие этого совершенно неважно, кто изображен на портрете и насколько правдоподобно это изображение, так как увиденное в зеркале зависит только от смотрящего и его субъективного видения. Возможно, именно по этой причине в романе отсутствует подробное описание изображенного на холсте, о чем мы не раз упоминали ранее, а описание черт лица передано через метафорические сравнения, эпитеты и прилагательные, создающие неопределенный обобщенный образ, лишенный конкретики: *ivory, rose* (цвет кожи), *blue* (глаза), *bright, golden* (волосы). Красота портрета остается отстраненной, так как каждый из героев романа, разглядывая изображение, увидит в нем «свое» отражение.

Так, в начале романа, создавая портрет, в него вглядывается художник Бэзил Холлуорд, который, по мнению, О. Уайльда, как и любой художник, является творцом прекрасного, о чем автор говорит в предисловии: “*The artist is the creator of beautiful things*” [Wilde 2008: 3]. И портрет, написанный Бэзилом, подтверждает эту максиму эстетизма: подобно зеркалу, портрет отражает красоту и высокое мастерство таланта художника, искренность и чистоту его души. Как говорит сам Бэзил, “... *every portrait that is painted*

with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter" [Wilde 2008: 8]. Таким образом, через портрет как образ и персонаж в своем произведении автор выражает собственные суждения и мысли о роли искусства и художника.

Для Бэзила Холлуорда портрет – это зеркало его внутреннего мира, а не внешнего облика, что является причиной его нежелания выставлять созданное изображение. Художник заметил в молодом человеке соединение прекрасного внутреннего и внешнего, изобразив на портрете собственный идеал, воссоединяющий красоту тела, души и духа. Поэтому портрет главного героя отражает и представления о красоте самого художника, который увидел в Дориане воплощение совершенства.

Помимо Бэзила Холлуорда, в портрет вглядывается и лорд Генри, для которого значима внешняя составляющая прекрасного, и по этой причине он указывает на несходство между художником и его творением: "... *I really can't see any resemblance between you, with your rugged strong face and your coal-black hair, and this young Adonis...*" [Wilde 2008: 6]. «Отражение» лорда Генри в портрете – это эстетическое, чувственное восприятие красоты, но красоты поверхностной, зримой, а не скрытой: "*The true mystery of the world is the visible, not the invisible*" [Wilde 2008: 22].

Третий центральный персонаж романа, Дориан Грей, прибегает к метафорическому сравнению портрета с волшебным зеркалом: "*This portrait would be to him the most magical of mirrors*" [Wilde 2008: 92]. Как известно, зеркало выполняет репрезентативную функцию, поскольку оно манипулирует источником света и создает миметические изображения, которые сразу возвращаются к оригиналу в качестве визуального дополнения. Зеркало, в которое смотрит человек, переносит объект отражения в виртуальное пространство, таким образом, отделяя его от реальности, дереализуя, несмотря на то, что зеркало продолжает реалистично воспроизводить отображаемое.

В контексте исследуемого романа использование портрета-зеркала изначально вызывает у Дориана Грея, смотрящего в него, чувство неопределенности между оригиналом и двойником «вон там», которое впоследствии перерастает в феномен двойственности. Портрет принимает на себя функцию **границы и ограничения между двумя мирами отражаемого и отраженного**, которые в романе О. Уайльда не идентичны. При этом граница, с одной стороны, материальна, так как портрет представляет собой реальный предмет, и нематериальна, с другой стороны, поскольку на портрете отображается результат скрытых событий жизни героя, о которых напрямую не рассказано в романе. Благодаря портрету возникает своеобразная ситуация «двоемирия» и даже «многомирия». Портрет в романе перестает выполнять обычную миметическую функцию зеркала и начинает отражать не то, что лежит на поверхности, а то, что обычно остается скрытым и принадлежит еще одной реальности, или «миру».

Отдельно отметим, что О. Уайльд усложняет использование приема зеркальности, дополняя зеркало-портрет зеркалом-предметом, подаренным Дориану Грею лордом Генри, и тем самым позволяя своему герою иметь два зеркала одновременно и находиться между двух зеркальных миров-отражений. Заметив первые изменения в портрете, Дориан Грей поспешно берет в руки зеркало и оказывается на перекрестке двух зеркал и пары отражений: зеркало-предмет отражает его молодость и физическую красоту, а зеркало-портрет – начало его духовного падения. Однажды испытанное так называемое присутствие «тройственности» станет важным открытием для главного героя, вследствие чего на протяжении всего повествования молодой человек будет находиться между двух зеркал и смотреться в оба, чтобы увидеть и насладиться изменениями в одном и их отсутствием в другом: “... he himself would creep upstairs to the locked room, open the door with the key that never left him now, and stand, with a mirror, in front of the portrait that Basil Hallward had painted of him, looking now at the evil and aging

face on the canvas, and now at the fair young face that laughed back at him from the polished glass” [Wilde 2008: 109]. Обратим внимание на авторский выбор словосочетания “*polished glass*” для обозначения зеркала, которое в конце романа обретет контекстуальный синоним “*polished shield*”: “*He took it up <...> and with wild, tear-dimmed eyes looked into its polished shield*” [Wilde 2008: 185].

Авторская интенция относительно зеркала-предмета вполне очевидна: определяя его как “*polished glass*” и “*polished shield*”, О. Уайльд указывает на защитную (прозрачность *glass*) и оградительную (*shield*) функцию зеркала: вместо отражения действительности зеркало защищает героя от страшной реальности, которую отражает портрет. Само изображение на холсте также определяется как зеркало, но предлагающее ложное и несправедливое отражение: “*For it was an unjust mirror, this mirror of his soul that he was looking at. Vanity? Curiosity? Hypocrisy?*” [Wilde 2008: 187].

Для Дориана Грея портрет становится мерилом нравственности, душой, совестью, и в конечном итоге отражением сознания, но не зеркалом, взывающим к очищению его совести. Скорее, наоборот, лишившись души, герой начинает верить в собственную безнаказанность, смеясь над судьбой, смотреть на портрет как на предмет, подчиненный его воле и желаниям. Однако на самом деле «совесть» не отпускает Дориана, он становится рабом портрета, мысль о котором, как навязчивая идея, преследует его всегда и везде наряду с чувством всепроникающего параноидального страха о возможности быть разоблаченным: “*He hated to be separated from the picture that was such a part of his life, and was also afraid that during his absence some one might gain access to the room, in spite of the elaborate bars that he had caused to be placed upon the door*” [Wilde 2008: 119].

Портрет и Дориан Грей-персонаж романа образуют пару **двойников**, изначально объединенных внешним сходством, но уже в первых главах художественного произведения, испытывающих на себе эффект раздвоения

целого. Сущностное различие составных элементов данной пары, на наш взгляд, обусловлено их идейной функцией и значимостью для индивидуально-авторского мировоззрения. Двойники романа представляют собой пару оригинал-копия, где парадоксальным образом за копией закрепляется центральное положение в системе персонажей как одного из действующих лиц, в то время как оригинал продолжает скрывать истинную сущность.

В романе О. Уайльда портрет выступает в роли двойника-отражения и двойника-доппельгандера как воплощения темной стороны личности, с которым связан **мотив преследования**, реализуемый автором в нетрадиционной, индивидуальной манере: присутствие двойника рядом с Дорианом Греем не оценивается последним как отрицательное, но вызывающее интерес и любопытство явление, которое позже дополняется мотивом страха. Желание же избавиться от своего «преследователя» появляется у героя романа только в конце повествования.

Мотив преследования также реализуется в метафоре двойничества портрета как тени, заданной в начале романа номинацией посредством английской лексемы *shadow*: “...he stood gazing at the shadow of his own loveliness ...” [Wilde 2008: 24]. Тень как оптическое и пространственное явление предполагает присутствие субъекта и не существует изолированно от него. В контексте исследуемого романа Дориан Грей пытается физически дистанцироваться и избавиться от сосуществования рядом со своей тенью-портретом, скрывая его в полумраке старой детской комнаты и тем самым пытаясь всеми возможными способами «затемнить» его, заставить слиться с темнотой, что приведет к исчезновению тени. Однако, это оказывается невозможным.

Портрет-тень несет на себе темное бремя позора с момента продажи Дорианом Греем своей души в обмен на вечную молодость: “... the misshapen shadow that had to bear the burden that should have been his own” [Wilde 2008: 119]. Главный герой романа попадает в зависимость от

портрета, мысли о котором, подобно тени, преследуют его постоянно. Несмотря на все предпринятые усилия скрыть темную сторону (тень) своей души и жизни, в существование которой верится с трудом при взгляде на прекрасное лицо Дориана Грея, портрет-тень начинает неотступно следовать за героем, постоянно напоминая о глубине его нравственного падения, оставаясь невидимой, но ощутимой. Бэзил Холлуорд замечает, что греховность Дориана (его позор), всегда «сопровождает» его: “*They say <...> that it is quite sufficient for you to enter a house, for shame of some kind to follow after*” [Wilde 2008: 129].

Портрет как двойник-отражение воплощает и демонстрирует динамику постепенно увеличивающегося внутреннего раскола и чувства отчуждения между ним и Дорианом Греем-персонажем, который перманентно испытывает потребность в отслеживании изменений в собственном изображении, но не предпринимает никаких действий для достижения и возвращения к внутренней гармонии и цельности. Впоследствии происходит окончательный разрыв между душой (портретом) и телом (маской внешности) и синхронизируются два антагонистических плана восприятия собственной сущности: ненависть к душе и любовь к собственной внешней красоте: “*But the picture? <...> It had taught him to love his own beauty. Would it teach him to loathe his own soul?*” [Wilde 2008: 79]. Жизнь портreta-двойника протекает параллельно жизни Дориана Грея-персонажа романа и имплицитно выражается в форме незримого присутствия и воспоминания о портрете, а также в мотиве мук совести, попытке убежать от самого себя, найти временное забвение в опиумных притонах Восточного Лондона. Эксплицитно и постфактум документируются последствия действий Дориана Грея. Обратим внимание на то, что основные метаморфозы касаются части портreta, изображающей лицо молодого человека, поскольку оно становится отражателем для его души. Именно на лице появляется улыбка жестокости в качестве первого изменения на портрете. Изображение в конечном итоге настолько

искажается, что принимает облик уродливого едва узнаваемого тератоморфного существа, образ которого разительно отличается от оригинала, и лицо которого превращается в личину.

Триада лик-лицо-личина возвращает нас к Священному Писанию и истории создания человека по образу и подобию Божьему. Лицо – это анатомическая часть человеческого тела, данная ему при рождении, в котором могут потенциально найти свое проявление антагонистические друг другу понятия «лик» и «личина»: лицу возможно вознестись до уровня лика или быть низверженным до личины. Если человеку удается раскрыть в себе образ Божий, то его лицо приближается к лицу как высокому уровню явленности Бога. При условии отдалении от Бога, лицо превращается в личину – греховную маску, подобную лицу и выдающую себя за него, но пустую внутри. По мере приближения к лицу дифференциация внешнего и внутреннего в человеке сокращается, при движении к личине – увеличивается. В исследуемом романе наблюдается второй из упомянутых типов движения: от гармоничного соединения внешности и души к разобщенности и увеличению пропасти между ними.

Имманентная взаимосвязь пары портрет-Дориан Грей сопряжена с универсальной оппозицией жизни и смерти в двойничестве. Портрет претерпевает последовательную трансформацию в символ смерти. Как мы уже упоминали ранее, Дориан Грей набрасывает на портрет пурпурное покрывало, некогда служившее для укрывания мертвого тела, а теперь ставшее саваном для его души: “... *purple satin coverlet heavily embroidered with gold* <...>. *It had perhaps served often as a pall for the dead. Now it was to hide something that had a corruption of its own, worse than the corruption of death itself--something that would breed horrors and yet would never die*” [Wilde 2008: 101]. Смерть одного из двойников приводит в неминуемой смерти второго, что в романе О. Уайльда указывает на первичность и первостепенность души по отношению к ложной маске. Искусство и Жизнь сосуществуют в разных плоскостях, где подчиняются разным законам.

2.3. Функционирование типов мифологемы творца в романе

О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»

Третья из центральных эстетических мифологем исследуемого нами романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» – мифологема творца имеет непосредственное отношение к личности автора романа, поскольку данное художественное произведение также является литературным портретом-отражением самого О. Уайльда, который в письме к Р. Пейну утверждал следующее: “*Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be – in other ages, perhaps*” [Ellmann 1988: 319]. Вследствие этого, мифологема творца выполняет важнейшую **репрезентативную функцию**, которую мы предлагаем рассмотреть на примере **трех типов мифологемы**: **художник-творец** (Бэзил Холлуорд и Сибила Вейн как творцы произведений искусства), **творец-искуситель** (lord Генри как творец-искуситель, теоретик, зритель и экспериментатор в сфере искусства и жизни), **творец-подражатель** (Дориан Грей как практик, попытавшийся превратить свою жизнь в искусство).

Истоками мифологемы творца являются космогонические и антропогонистические мифы как сказания о сотворении мира и человека. Космогония как процесс гармонического упорядочивания и преобразования хаоса неким творцом свойственна большинству существующих мифов, которые, как правило, могут включать в себя историю творения мира как результата Божественной воли, историю создания мира из наличествующего материала и историю развития вечной материи, создающей мир самостоятельно. В мифологиях многих народов мир создается богами-творцами, среди которых, например, египетский Атум, финская богиня Ильматар, шумерский Ан, индуистский Браhma, греческая богиня земли Гея, славянский Род, римский Янус и многие другие.

Однако во многих мифологиях отдельно выделяется понятие «демиург», которое может быть тождественно верховному божеству-создателю (творцу), но также характеризовать второстепенных персонажей

мифов или помощников верховного божества. Понятие «демиург» восходит к греческому слову *δῆμιουργός* со значением «мастер» или «ремесленник» и позволяет говорить о том, что данная лексема в прошлом обозначала любого человека – мастера и знатока своего дела. Применительно к космогоническим мифам создание часто представляется как процесс ремесленного изготовления. Так, например, демиург предстает в образе бога-кузнеца Гефеста в древнегреческой мифологии, бога-гончара Хнума в древнеегипетских мифах или индийского бога-плотника Вишвакармана. Как правило, в мифах подчеркивается неучастие и отстраненность творца от дальнейшей жизни созданного им мира, связь с которым осуществляется посредством демиурга или низших богов.

Концепт демиурга находит отражение и в философии Платона, в частности, в диалоге «Тимей» [Платон 1994], повествующем о создании, устройстве и принципах существования мира. Согласно Платону, демиург на основе эйдосов упорядочивает хаос и создает из него мир и богов, получающих бессмертное бытие, выступает в качестве логоса и закона, согласно которому формируется космос. Однако демиург не является всемогущим, поскольку при творении ему необходимо преодолевать сопротивление находящейся в хаотичном движении материи, которая, по Платону, есть не сущее по сравнению с миром вечных и истинных эйдосов. Создания демиурга, таким образом, представляют собой подобия теней или несовершенных копий идей. В роли же творца человека по образу богов в античной мифологии часто упоминается Прометей [Грейвс 1992], также обучивший людей ремеслам и даровавший им огонь. Но в древнегреческой мифологии образы богов персонифицированы и не идеалистичны, а мир человека зачастую противопоставляется миру богов.

В отличие от древнегреческих представлений, в христианстве Бог-Творец всемогущ и понимается в качестве первопричины всего существующего. Все этапы творения как акты проявления свободной воли подробно изложены в первой книге Библии Бытие. Бог творит мир, согласно

своему замыслу, не из материи, а из ничего. Как мы уже упоминали ранее в нашей работе, создав человека по своему образу и подобию, Бог призывает его к сотворчеству, предлагая возделывать райский сад и впоследствии метафорический сад собственной души. Иными словами, благодаря акту творения как воли Божьей производится все сущее в мире, при этом изначально отсутствует разрыв между Вседержителем и людьми, а человек оказывается носителем божественного начала.

Следовательно, креативный аспект творения имманентен именно творцу-демиургу. В рамках нашего исследования мы будем оперировать понятием творца в значении создателя-демиурга, так как активная творческая оставляющая присуща трем главным героям романа О. Уайльда, в образах которых реализуются три типа исследуемой нами мифологемы.

Триада творцов в романе «Портрет Дориана Грея», возможно, является аллюзией на триединство Бога в христианстве, что позволяет рассматривать Святую Троицу в качестве истоков данной мифологемы, поскольку каждый из творцов в романе воплощает ту или иную ипостась автора. Бог в Священном Писании существует вне времени и пространства и обладает следующими личностными свойствами: исходное вечное безначальное бытие Отца; рождение (не сотворение) Сына от Отца и исхождение Святого Духа от Отца через Сына. Три ипостаси Бога едины во взаимном проникновении друг в друга, не существуют отдельно, обладают единой волей, силой и действием от Отца через Сына в Святом Духе.

Однако если в Святой Троице основным является принцип единства и сообразности, то каждый из творцов в романе «Портрет Дориана Грея» обладает индивидуальностью и отличительными особенностями, позволяющими говорить, скорее, об их различиях, нежели о единообразии.

2.3.1. Мифологема художника-творца

Как уже было сказано ранее, в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» повествование открывается описанием студии-сада, которое является

аллегорией на райский сад как место творения. В метафорический Эдем автор помещает пару «творцов»: Бэзила Холлуорда и лорда Генри, каждый из которых представляет собой одно из противоборствующих начал и стремится завладеть душой «Адама»-Дориана Грея. По этой причине мифологема творца приобретает многоаспектность и детального рассмотрения заслуживает каждый из ее типов.

В образе Бэзила Холлуорда, на наш взгляд, находит яркое воплощение одна из максим эстетизма автора, высказанная им в Предисловии к роману, о том, что художник есть создатель прекрасного: “*The artist is the creator of beautiful things*” [Wilde 2008: 3]. Данный герой художественного произведения действительно является автором и создателем портрета главного героя романа.

В начале повествования художник предстает перед читателем в момент творческого погружения в процесс написания портрета. Для Бэзила Холлуорда все происходящее подобно сну и иллюзии, сакрально и возвыщено над реальностью: “... *as though he sought to imprison within his brain some curious dream from which he feared he might awake*” [Wilde 2008: 5].

Имя самого творцаозвучно «растительной» обстановке студии и прилегающему к ней придомовому саду, так как в переводе с английского *basil* означает «базилик». По своему происхождению имя собственное *Basil* образовано от греческого *βασιλεῖος*, что означает «королевский» или *βασιλεύς* – «король». В древней Греции «басилевсом» изначально именовали правителя небольшого поселения, главу племени или группы племен, наделенного судебной, военной и жреческой властью, который избирался, а потом наследовал власть. Несколько позднее в Афинах «басилевсом» называли одного из верховных архонтов, в Спарте – царей, а в римской империи так неофициально именовали императоров. После принятия христианства «Басиляй» становится титулом византийских императоров в отличие от западноевропейских королей, которых титуловали, используя

слово *rex* или *regis* (король). Таким образом, в имени художника тесным образом переплетаются античная и восточно-христианская этимология.

Аналог английского имени *Basil* - русское мужское имя собственное «Василий» носит один из основателей восточной христианской церкви и православия – святитель Василий Великий. Данное имя такжеозвучно и слову *basilica* в значении типа строения прямоугольного вытянутого здания, разделенного продольными рядами колонн на несколько нефов с самостоятельными перекрытиями. Как правило, центральный неф был более широким и озарялся светом, проходящим через окна второго яруса. Предположительно прообразом базилики была древнегреческая стоа, или стоя – место заседания архонта-басилюса. Базилики-стои служили для разных целей: заседаний суда, военных собраний, официальных приемов. Раннехристианская архитектура позаимствовала форму стои и широко использовала ее в церковном зодчестве. Следовательно, здесь мы находим соединение христианских и языческих элементов в имени художника Бэзила Холлуорда.

Однако помимо сакрального, божественного и возвышенного аспектов имя Бэзил может быть связано с названием ядовитого и смертельно опасного мифологического змея василиска – чудовища с крыльями летучей мыши и телом дракона, существующего в мифологиях многих народов. Василиск как темное начало и синоним дьявола фигурирует в трудах раннехристианского богослова и святого преподобного Иоанна Кассиана Римлянина: «Итак, чтобы василиск (дьявол) одним уязвлением только этого зла (зависти) не истребил всего того, что в нас есть живого <...>, постоянно будем испрашивать помощи Божией, для которой нет ничего невозможного» [Иоанн Кассиан Римлянин URL].

По описанию Плиния Старшего василиск имел сверхъестественные способности убивать не только ядом, но и взглядом, также от его смертоносного дыхания высыхала трава и рассекались горы. Погибал василиск от крика петуха или от взгляда на собственное отражение в зеркале

[Токарев 1994], что напрямую связано с линией развития сюжета исследуемого романа. Бэзил Холлуорд умирает от руки собственного «создания», взглянув на портрет, отражавший истинную сущность души Дориана Грея, которая была настолько обезображенна его греховным образом жизни, что напоминала чудовище.

Фамилия героя романа *Hallward* может иметь несколько написаний (*Hallard*, *Hallward*, *Halward*, *Hellard*) и, скорее всего, происходит от слов *halh* «холл», «зала», «часть имения», «место встречи» и *ward* – «стражник», «хранитель», что в сумме дает общее значение «хранитель какого-либо места». Существующий в английском языке суффикс *-ward* выражает направление движения к чему-либо, заданному корневой частью лексемы. Так или иначе, значение фамилии художника оказывается значимым для исследуемого романа. Бэзил Холлуорд пытается быть ангелом-хранителем для Дориана Грея, оградить его от губительного влияния лорда Генри, сберечь и сохранить в нем изначально присущую ему чистоту и красоту души, задавая определенное направление и предлагая ему свой сценарий развития жизненных событий.

Таким образом, в имени художника-творца – героя романа О. Уайльда соединяются кардинально противоположные начала светлого и темного, но исходя из значения фамилии и общего сюжетного построения произведения светлое начало все же является доминирующим. Как и другие персонажи романа, Бэзил Холлуорд не является положительным или отрицательным героем литературного произведения. Увидев в Дориане Грее образец светлой, возвышенной красоты, не испорченной внешним влиянием, он создает не менее прекрасный портрет, отражающий душу заглавного героя романа. Однако сам Бэзил Холлуорд признается, что безмерно льстит Дориану Грею и высказывает опасения относительно влияния собственных слов на молодого человека: “*Of course I flatter him dreadfully. I find a strange pleasure in saying things to him that I know I shall be sorry for having said*” [Wilde 2008: 14]. Но инструмент художника-творца – это краски и кисти, а

отнюдь не сила слова, что отмечает Дориан Грей: “*Basil Hallward's compliments had seemed to him to be merely the charming exaggeration of friendship. He had listened to them, laughed at them, forgotten them. They had not influenced his nature*” [Wilde 2008: 24].

Дихотомия, заданная в имени, прослеживается и в резком колористическом контрасте света-тени в описании внешности художника и его творения: темные волосы, суровое лицо Бэзила Холлуорда: “*rugged strong face and your coal-black hair*” [Wilde 2008: 6] и ясные голубые глаза, золотистые пряди волос Дориана Грея: “*blue eyes*”, “*gold hair*” [Wilde 2008: 17]. Автор избегает более детального описания внешности художника, поскольку в его образе на первый план выходит творческая составляющая, его талант, способный раскрыть и сделать видимой истинную красоту, а также созданный им портрет, отражающий не только позирующего, но и самого художника. Следовательно, метафорическим «портретом» Бэзила Холлуорда в исследуемом романе становится написанный им портрет Дориана Грея. Молодой герой романа, прекрасный внешне и внутренне в начале повествования, становится идеалом для художника и помогает ему раскрыть самого себя.

О. Уайльд вкладывает собственные мнения и суждения об искусстве в уста Бэзила Холлуорда, делая его одним из выразителей собственной эстетической концепции. Так, например, художник признается в нарушении одной из фундаментальных заповедей искусства о том, что оно не должно стать формой автобиографии для творца, который не вправе вкладывать и делать видимым в создаваемом прекрасном самого себя: “*An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them. We live in an age when men treat art as if it were meant to be a form of autobiography. We have lost the abstract sense of beauty. Some day I will show the world what it is; and for that reason the world shall never see my portrait of Dorian Gray*” [Wilde 2008: 13].

В романе отсутствует точная информация о принадлежности Бэзила Холлуорда к определенному социальному классу. Тем не менее круг его общения, включающий представителей высшего сословия Англии и членство в джентльменских клубах, позволяют сделать вывод о его принадлежности к аристократии. Бэзил Холлуорд, хотя и принадлежит высшему сословию лондонского общества, не столь богат и зарабатывает на жизнь ремеслом живописца. Автор романа в абсолютном большинстве случаев употребляет лексему *painter* (около 40 раз) по отношению к художнику для обозначения его рода деятельности, тем самым подчеркивая его более низкое положение на социальной лестнице по сравнению с лордом Генри: “*As the painter looked at the gracious and comely form he had so skilfully mirrored in his art ...*” [Wilde 2008: 5], “*The painter stared in amazement.*” [Wilde 2008: 25], “*As the door closed behind them, the painter flung himself down on a sofa, and a look of pain came into his face*” [Wilde 2008: 29].

Создается впечатление, что образ жизни, навязанный Бэзилу Холлуорду его социальным положением, тяготит и обременяет его, однако необходимость появляться в обществе дает ему возможность продавать написанные картины и поддерживать эффект узнаваемости себя. Как творца, его, скорее, привлекает уединенность и необходимость отгородиться от внешнего мира для творческой самореализации, о чем художник говорит Дориану Грею перед так и не состоявшимся отъездом в Париж: “*I intend to take a studio in Paris and shut myself up till I have finished a great picture I have in my head*” [Wilde 2008: 125].

Художник-творец не стремится к получению финансовой выгоды от создаваемых им живописных полотен, поскольку для него цель искусства – творческое самовыражение и отражение красоты. Мир искусства, которому принадлежат жизнь и деятельность художника-творца, образует некую идеалистическую сверхреальность, отделенную от жизни. В начале романа автор несколько раз отмечает полную погруженность Бэзила Холлуорда в творческий процесс написания портрета: “*Hallward painted away with that*

marvelous bold touch of his <...> He was unconscious of the silence” [Wilde 2008: 20]. Уединенная атмосфера студии-сада художника в начале романа как нельзя более точно передает и описывает необходимые условия деятельности для творца. Создание портрета представляется как сакральный таинственный процесс проникновения в суть вещей открытия истины в создаваемом образе.

Художник, как и автор романа, бесконечно предан искусству, реализуя в творчестве свой эстетический идеал красоты. Написанный им портрет Дориана Грея значим для Бэзила Холлуорда не в качестве материальной ценности, а как воплощение и своеобразный отражатель душевной чистоты юноши и собственного внутреннего мира. Красота Дориана Грея стала для Бэзила Холлуорда откровением, моментом прозрения, открывшим для него новое художественное видение. Художник излишне явно персонифицирует себя в созданном произведении искусства, подвергаясь риску быть узнанным и обвиненным в чувствах, испытываемых к Дориану Грею, поскольку это представляет опасность для Бэзила Холлуорда как члена викторианского общества.

В паре персонажей Бэзил Холлуорд – Дориан Грей выстраиваются созависимые отношения между художником и натурщиком, поклонником и кумиром, жертвой и агрессором, ставшим в конечном итоге убийцей. Художник-творец портрета смотрит на Дориана Грея с восхищением, преклоняется перед ним и возводит его в некий абсолют, называя молодого человека мотивом в своем творчестве и отождествляя его со всем своим искусством: “*He is all art to me now*” [Wilde 2008: 12], “*Dorian Gray is to me simply a motive in art*” [Wilde 2008: 13]. Таким образом, Бэзил Холлуорд видит в Дориана Грея открывшуюся новую истину, служа которой, он продолжает поклоняться искусству в целом, воспевая и воссоздавая красоту своего кумира.

С первых страниц романа в словах героя романа явственно присутствует неподдельное и экстатическое чувство восхищения молодым

человеком, присутствие которого становится жизненно необходимым для Бэзила Холлуорда как художника-творца. Так, в разговоре с лордом Генри он вспоминает одну из своих лучших работ – пейзаж, получившийся столь прекрасным, благодаря присутствию рядом Дориана Грея, косвенно ставшего источником вдохновения для художника при написании картины не портретного жанра. Молодой человек становится необходимым условием, объектом и атрибутом творческого процесса, подобно краскам, кистям, холсту или мастихину. Творчество и художественная реальность для Бэзила Холлуорда неразрывно связаны в единое целое и не существуют изолированно друг от друга, поэтому присутствие Дориана Грея делается насущной необходимостью и возможностью творческой реализации для него как живописца.

Жизнь протекает для художника-творца в двух плоскостях: возвышенная жизнь живописца в искусстве и его прозаическое социальное бытие как члена английского высшего общества. Первое ценится Бэзилом Холлуордом гораздо выше. Как замечает лорд Генри, художники – скучные люди (в их числе и Бэзил Холлуорд), так как все лучшее, что у них есть, они вкладывают в свои произведения. Это зачастую остается незаметным для простого обывателя, привыкшего судить по внешности: “*Basil <...> puts everything that is charming in him into his work. The consequence is that he has nothing left for life but his prejudices, his principles, and his common sense. <...> Good artists exist simply in what they make, and consequently are perfectly uninteresting in what they are*” [Wilde 2008: 50].

Познакомившись с лордом Генри, Дориан Грей перестает бывать в студии художника и называет Бэзила Холлуорда филистером, человеком с ограниченными взглядами и будничными интересами, поскольку вся его жизнь сосредоточена в творчестве: “*Oh, Basil is the best of fellows, but he seems to me to be just a bit of a Philistine. Since I have known you, Harry, I have discovered that*” [Wilde 2008: 50]. Однако слово «филистер» восходит к лексеме «филистимлянин», которая в библейской традиции связана с

именем Голиафа, филистимлянского воина-великаны, побежденного Давидом. Немецкий филолог Ф. Клуге (F. Kluge), посвятивший данному понятию отдельное исследование, трактует значение лексемы как «могучий герой» и отмечает, что так именовали воинов, стражников, несущих ночной дозор, и лиц, сопровождавших надзирателя, отвечавшего за благопристойное поведение студентов во внеурочное время [Kluge 1912]. Создав портрет Дориана Грея, Бэзил Холлуорд пытается оградить молодого человека от пагубного влияния лорда Генри и жизни как таковой, но, как показывает сюжет романа, автор портрета терпит фиаско.

Художник-творец погружается в созданное им произведение живописного искусства, боготворит Дориана Грея настолько, что ставит самого себя в зависимое от него положение жертвы, в чем признается лорду Генри: “*Now and then, however, he is horribly thoughtless, and seems to take a real delight in giving me pain. Then I feel, Harry, that I have given away my whole soul to some one who treats it as if it were a flower to put in his coat, a bit of decoration to charm his vanity, an ornament for a summer's day*” [Wilde 2008: 14]. Подобные сужденияозвучны чувствам и отношениям автора романа с лордом Альфредом Дугласом, высказанным писателем в письме-исповеди *De Profundis*, где он описывает дружбу с Дугласом как печальную и злополучную, обернувшуюся для самого О. Уайльда публичным позором и тюремным заключением: “... *ill-fated and most lamentable that has ended in ruin and public infamy for me*” [Wilde 2002: 3]. Полное растворение в предмете поклонения приводит Бэзила Холлуорда в конечном итоге к потере самого себя и значительно ограничивает его творческий потенциал как художника. Расставание с Дорианом Греем, который предпочел общество и жизненные принципы лорда Генри, лишают художника возможности творить.

Отношения Бэзила Холлуорда с Дорианом Греем на уровне пары творец-предмет творения заканчиваются трагически, зеркально отражая события жизни автора романа: судебный процесс, инициированный

О. Уайльдом против маркиза Куинсберри по обвинению в клевете, по сути, уничтожил писателя как творца; а в романе желание художника вновь увидеть созданный им портрет также приводит к смерти. Бэзил Холлуорд, желая уничтожить собственное творение (портрет), получает смертельный удар от него же, но в лице Дориана Грея.

Тип художника-творца исследуемой нами мифологемы, помимо буквального воплощения в образе живописца, также реализуется в **метафорической функции** Бэзила Холлуорда как пророка, совести и духовного наставника главного героя художественного произведения.

В первой главе романа слова художника о собственной судьбе оказываются пророческими, что наделяет рассматриваемый тип мифологемы **прогностической функцией**: “*Your rank and wealth, Harry; my brains, such as they are – my art, whatever it may be worth; Dorian Gray's good looks – we shall all suffer for what the gods have given us, suffer terribly*” [Wilde 2008: 7]. Несколько позже, определяя написанный портрет как истинного Дориана Грея, художник предрекает и определяет центральную метаморфозу романа. В тринадцатой главе Бэзил Холлуорд вновь оказывается между двух Дорианов – портретом и персонажем – и становится свидетелем претворения в жизнь высказанных в начале романа пророчеств о том, кто есть настоящий Дориан Грей, и о том, что за все таланты, полученные от Бога, придется расплатиться в жизни.

Бэзил Холлуорд предрекает и собственную гибель, когда, рассказывая лорду Генри о знакомстве в Дорианом Греем, замечает, что необычайное обаяние молодого человека способно «поглотить» его личность и искусство: “*I knew that I had come face to face with some one whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself*” [Wilde 2008: 9]. После убийства художника Дориан Грей заставляет Алана Кэмпбелла по сути «поглотить» (*absorb*) тело Бэзила Холлуорда, бесследно уничтожив его.

Еще одно мрачное предвестие трагических событий связано с намерением и попыткой художника уничтожить свое творение в самом начале романа: Бэзил берет в руки острый мастихин (*palette-knife*), намереваясь изрезать холст, однако его останавливает Дориан Грей, считая подобный поступок убийством. В тринадцатой главе и в finale романа нож оказывается в руках самого молодого человека, убивающего сначала своего создателя, а потом покушающегося и на собственную душу.

Будучи человеком высоконравственным, художник-творец, отразивший на холсте не только красоту позировавшего ему Дориана Грея, но и вложивший в изображение много самого себя, передает портрету и свои функции создателя, тем самым предлагая портрету играть роль совести заглавного героя романа. Портрет, отражая видение художника, правдиво изображает и нравственное состояние души Дориана Грея. Все изменения на портрете, есть ни что иное, как видение Бэзила Холлуорда и его осуждение того образа жизни, который привел к превращению красоты в чудовище.

Бэзил Холлуорд живет в идеализированном мире прошлого, где Дориан Грей остался идеально совершенным «ангелом». Однако увидев катастрофические изменения на портрете и ужаснувшись, ему приходится посмотреть в глаза суровой жизненной реальности. Новое знание, подобное открытию в себе нового художественного зрения, ведет к неминуемым переменам в жизни художника-творца. Отдельно отметим, что принятие новой реальности оказывается болезненным, и финальное осознание приходит только после проверки наличия собственной подписи на изменившемся портрете: “*The idea was monstrous, yet he felt afraid. He seized the lighted candle, and held it to the picture. In the left-hand corner was his own name, traced in long letters of bright vermilion*” [Wilde 2008: 131].

Как и день написания портрета, смерть художника-творца задокументирована автором: 9 ноября, накануне тридцативосьмилетия Дориана Грея. На портрете подпись, которая также предполагает и дату

(хотя об этом в романе не сказано), является утверждением подлинности и зафиксированности во времени, что превращает изображение на холсте в подобие улики, о чем уже упоминалось ранее. День убийства также станет переломным моментом в жизни Дориана Грея и принесет с собой еще дополнительную физическую улику и некое подобие «тени»-воспоминания о совершенном убийстве, которое будет преследовать героя романа всю жизнь.

Бэзил Холлуорд, выполняя функцию аллегории совести молодого человека, призывает его к покаянию и молитве о прощении за свои грехи: “*Pray, Dorian, pray,*” he murmured. “*What is it that one was taught to say in one's boyhood? 'Lead us not into temptation. Forgive us our sins. Wash away our iniquities. ' Let us say that together. The prayer of your pride has been answered. The prayer of your repentance will be answered also*” [Wilde 2008: 133]. Христианский мотив покаяния как желание человека измениться внешне и внутренне, вернуть подобие образа Божьего, оказывается необычайно значимым. Покаяние тесно связано с переменой умонастроения, приложением физического усилия, за которыми следуют изменения внутренние. Осознание своей греховности требует совершения дальнейших действий в борьбе с собственными страстями. Однако выбор всегда остается за человеком, и главный герой исследуемого романа делает его в пользу наслаждения жизнью и дальнейшего разрушения собственной души, аргументируя выбор тем, что каяться поздно. Данный эпизод зеркально отражает сцену из второй главы романа, где лорд Генри начинает свою проповедь культа вечной молодости и красоты. Только на этот раз вместо гипнотизирующих и завораживающих речей из уст Бэзила Холлуорда звучит обвинительный и обличающий монолог. Дориан Грей, оказавшийся столь восприимчивым к словам лорда Генри, в данный момент остается абсолютно безучастным ко всему, что говорит художник.

Бэзил Холлуорд также представляет собой образ родителя в романе, поскольку является в прямом смысле слова отцом-создателем портрета

главного героя, искренне переживающего за его будущее в руках лорда Генри. Дориан Грей, вспоминая события своей жизни, приходит к выводу, что именно художник мог его спасти: “*Basil would have helped him to resist Lord Henry's influence, and the still more poisonous influences that came from his own temperament. <...> Yes, Basil could have saved him*” [Wilde 2008: 101-102]. Но, совершив убийство, Дориан лишает себя единственной возможности спасения и воскрешения собственной души, поскольку все последующие благие намерения (какими он их видит), идущие от сердца, согласно известному выражению, прокладывают дорогу в преисподнюю. Возникает необходимость воздействия внешней силы в виде Бэзила Холлуорда, которая бесследно исчезает вместе со смертью художника. Подобная искренняя, безусловная любовь, преданность и вера в лучшее в человеке делает персонаж художника-творца похожим, но нетождественным образу мученика или самого Иисуса Христа.

В христианской догматике цель прихода на землю Спасителя заключается отнюдь не в обличении греха и унижении человеческой греховной природы, но в указании пути ко спасению и освобождении от греха через покаяние. Процесс духовного возрождения и созидания сопровождает человека всю жизнь, а физическое обновление свершается в день всеобщего воскресения. Следовательно, путь единения физического и духовного также является одной из целей прихода Спасителя. В исследуемом романе автором задается обратный хронотоп: в начале повествования мы наблюдаем единение прекрасной человеческой души и тела и близости создателя своему творению, затем происходит постепенное отдаление и нарастание отчуждения между творцом и Дорианом Греем, что, в конечном итоге, приводит к окончательному разрыву между душой и телом и смерти. Бэзил Холлуорд предпринимает ряд попыток спасти своего юного друга от пагубного воздействия теории поиска наслаждений и новых ощущений, предлагая Дориану Грею последовать его совету и не ездить с лордом Генри в театр или, помолившись, покаяться в страшных

прегрешениях. Но, согласно Священному Писанию, выбор всегда остается за самим человеком, и для Дориана Грея он был очевиден.

Мифологема творца-художника как создателя прекрасного дополняется и приобретает новое звучание в образе молодой актрисы Сибили Вейн. Параллелизм данной пары творцов, представляющих собой мужское и женское начала, на наш взгляд, очевиден. Сибила, как и автор портрета, обладает чистой душой и испытывает глубокое, искреннее чувство к Дориану Грею. Как и для Бэзила Холлуорда, ее удел – создание чистой, отстраненной красоты в мире театрального искусства. Она растворяется в своих героях настолько, что фактически теряет собственное «я». Бэзил Холлуорд создает реалистичный и жизненный портрет Дориана Грея, тем самым сближая сферы искусства и реальности. Открытие истины и своеобразное прозрение приходит к художнику во время последнего визита к своему молодому другу и взгляде на изменившийся портрет. Сибила Вейн, познавшая настоящее чувство любви, переносит его в свое искусство, которое перестает быть эстетически прекрасным. Дориан Грей влюбляется не в девушку, а в образы тех героинь, которых она воплощает на сцене. Если в ее случае это персонажи пьес У. Шекспира (Джульетта, Розалинда, Имоджена), то в ситуации с Дорианом Греем Бэзил Холлуорд пишет портреты молодого человека в облике героев античных мифов (Парис, Нарцисс, Антиой, Адонис). Каждый вечер на сцене Сибила Вейн проживает чужую жизнь в параллельной театральной реальности, произносит заученные реплики своих героинь, «говорит» не своим голосом.

Отношение к Дориану Грею со стороны Сибили – это отношение зависимости поклонника от кумира, как и в случае с Бэзилом Холлуордом, несмотря на то, что молодой человек не является для нее предметом творения. Оба героя-творца возвеличивают главного героя романа и возводят его в некий абсолют, высказывая похожие мысли: для художника Дориан Грей является воплощением искусства в целом: *“He is all my art to*

me now" [Wilde 2008: 12] и человеком, открывшим для него новое художественное видение. В свою очередь, для Сибильы Вейн Дориан больше, чем все искусства мира: "*You are more to me than all art can ever be*" [Wilde 2008: 75]) и, подобно герою сказок, пробуждает молодую девушку к жизни, что является аллюзией на известный сюжет о Спящей Красавице. Таким образом, и для Бэзила Холлуорда, и для Сибильы Вейн Дориан Грей принадлежит идеальному миру искусства: художник пишет его в образах многих известных героев античных мифов, у девушки его имя ассоциируется с архетипичным героем сказок (Прекрасный Принц, *Prince Charming*), приходящим на помощь «девушке в беде» (*damsel in distress*).

Имя героини романа является аллюзией на легендарных странствующих пророчиц античного мира, наделенных даром предвидения будущего и служивших проводниками между миром богов и смертных, царством мертвых и живых. Наиболее известной считается Кумская Сивилла, упоминаемая в поэме Вергилия «Энеида», чье имя позднее стало нарицательным. Кумской Сивилле предписывают создание нескольких книг пророчеств на много веков вперед. Согласно легенде, Сивилла получила свой дар предсказания от Аполлона, попросив у него также и долголетие, но позабыв о желанииечно оставаться молодой. С этой точки зрения героиня романа О. Уайльда отличается от заглавного персонажа, пожелавшего вечной молодости. Отдельно отметим, что христианская церковь интерпретировала предсказания сивилл как пророчества о событиях Нового Завета и приходе в мир Спасителя Иисуса Христа. В частности, об этом пишет Блаженный Августин в своем труде «О Граде Божьем» [Аврелий Августин URL], а пять сивилл изображены Микеланджело в Сикстинской капелле над входом и алтарем наряду с пророками. По одной из версий, имя «Сивилла» происходит от пары слов эолийского наречия древнегреческого языка и может переводиться как «воля Божья».

Сибила Вейн также является своеобразным проводником между жизнью и миром искусства, отдавая свой голос героям шекспировских

пьес прошлого. В ее актерском таланте чувствуется творческая сила, способная влиять на зрителя и окружающих. В данном аспекте исследуемая мифологема наделяется **функцией созидания** прекрасного, поскольку, воплощая на сцене классические образы шекспировских героинь, Сибила Вейн открывает мир искусства малокультурной публике, посещающей театр Мистера Айзекса. Дориан Грей, делясь впечатлениями об актерской игре любимой девушки, отмечает: “*These common rough people <...> sit silently and watch her. They weep and laugh as she wills them to do. She makes them as responsive as a violin. She spiritualizes them, and one feels that they are of the same flesh and blood as one's self*” [Wilde 2008: 70]. Силу своего влияния на главного героя романа лорд Генри сравнивает с игрой на скрипке, а Дориан Грей в приведенной цитате фактически повторяет его слова, ставя девушку на место своего учителя.

Орудие и инструмент Сибили – слово, но не личное, а принадлежащее миру искусства. Как только она обретает свой «настоящий голос», сценические интонации и слова роли начинают звучать фальшиво: “*... the few words <...> were spoken in a thoroughly artificial manner*” [Wilde 2008: 71-72].

Обратим внимание, что на примере молодой Сибили Вейн автор романа показывает контраст между лексемами *actress* и *artist*: “*Last night she was a great artist. This evening she is merely a commonplace mediocre actress*” [Wilde 2008: 73]. Вторая из них обладает более широким спектром значения, поскольку *artist* – это и художник-живописец, и актер театра, а также скульптор, музыкант, танцор, режиссер – любой представитель профессии в сфере искусства. Еще одно из значений, которое предлагают монолингвальные словари, – «мастер своего дела», «талантливый человек» вне зависимости от сферы занятости. *Artist* звучит гораздо более возвыщенно и комплементарно, нежели *actress*, так как последнее слово относится к обозначениям профессии и рода деятельности и способа зарабатывания на жизнь. Сибила Вейн для Дориана Грея после неудачно

сыгранного спектакля превращается в посредственную актрису (*actress*), которую характеризует притворство, отсутствие подлинности, а, следовательно, ложь и неправдоподобие с точки зрения зрителя, который не верит созданному образу на сцене, но парадокс заключаются в том, что настоящие и искренние чувства невозможны сыграть.

В свою очередь, естественная реакция ужаса Бэзила Холлуорда, увидевшего разрушительные, чудовищные изменения на портрете, также кажется Дориану Грею игрой, но в данном случае, талантливого актера на сцене: “*The young man was leaning against the mantelshelf, watching him with that strange expression that one sees on the faces of those who are absorbed in a play when some great artist is acting*” [Wilde 2008: 132]. Авторская ирония вновь заключается в использовании слова *artist*, которое в английском языке применимо и к художнику, и к артисту театра.

Суммируя все вышесказанное, мы приходим к выводу, что образы художника Бэзила Холлуорда и актрисы Сибиллы Вейн становятся в исследуемом романе основой создания и функционирования типа художника-творца. Лексема *artist*, принадлежащая ассоциативному ряду высокого искусства и детерминирующая образы обоих персонажей, обрамляется парой слов с более сниженной коннотацией: *painter* и *actress*, связанных с жизнью. В обоих случаях художник (*artist*), отдавший предпочтение жизни, совершает преступление против искусства. Следовательно, жизнь и искусство, по мнению автора, представляют собой разные уровни бытия и не могут соединиться, поскольку такой союз неминуемо приводит к гибели художника, дерзнувшего это сделать.

2.3.2. Мифологема творца-искусителя

О. Уайльд, как известно, однажды сказал, что в любом романе всегда присутствует автор, либо в облике Христа, либо в образе Фауста: “*In every first novel the hero is the author as Christ or Faust*” [Lewis URL] (выделено нами – O.K.). По этой причине если рассматривать мифологему творца,

реализованную в образе Бэзила Холлуорда как персонажа, близкого Христу, то Дориана Грея и лорда Генри Уоттона возможно соотнести с Фаустом и Мефистофелем – героями известной трагедии И.В. Гете «Фауст».

Второй тип мифологемы творца (творец-искуситель) в нашем исследовании находит яркое художественное воплощение в образе лорда Генри Уоттона. В данном случае истоками мифологемы, хотя и не столь явно, являются события Священного Писания и указанная ранее литературная аллюзия, которая воплощена более очевидно и отчетливо. Однако мы предлагаем последовательно рассмотреть оба источника мифологемы.

Лорд Генри Уоттон во многом противопоставлен художнику Бэзилу Холлуорду, и, хотя не является исключительно отрицательным персонажем, результат воздействия гедонистических и эстетических взглядов лорда Генри на Дориана Грея позволяет говорить о первом персонаже как о герое, в котором преобладает темное начало.

Согласно Книге Бытия, Бог не сотворил зла, но создал только доброе, поскольку, обозревая в конце каждого из дней творения все созданное, был удовлетворен: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма. И был вечер, и было утро: день шестой» [Бытие 1:31 URL]. Первопричиной зла становится сам первый человек, Адам, который, будучи наделенным свободой воли, преступил запрет Божий. Следовательно, зло не является внешней силой, но рождается внутри Эдема. Более того, еще одним ответом на вопрос о происхождении в мире зла становится история отторжения от Бога одного из высших ангелов – Деницы (Эосфора), или Люцифера, который изначально был верен Творцу, но, возгордившись, возжелал стать выше его, и был низвержен со своими последователями-ангелами с небес в ад. Дьявол и демоны, таким образом, по собственной воле выбирают зло, которое не имеет сущности, но появляется в случае уклонения от воли Всевышнего. Мир становится ареной борьбы двух полярных начал: Божественного (светлого, доброго) и демонического (темного, злого).

Примером демонического начала и темной стороны мифологемы творца в романе является лорд Генри Уоттон.

Имя героя трагедии И.В. Гете Мефистофеля не упоминается в Библии, а появляется в эпоху Возрождения и позднее становится популярным, благодаря немецким народным сказаниям об ученом-докторе Фаусте, вступившим в союз с духом зла. Широкую известность персонаж Мефистофеля приобретает после выхода в свет трагедии «Фауст» вышеупомянутого автора. Вполне очевидно, что в заглавном герое романа О. Уайльда легко угадываются черты самого Фауста, в роли Мефистофеля выступает лорд Генри, роль Маргариты отведена Сибille Вейн, а ее брат – новый Валентин. В самом повествовании также наблюдается значительное сходство с произведением И.В. Гете: в первых главах романа Дориан Грей, плененный речами лорда Генри о высшей ценности вечной молодости и красоты, восклицает: “... *If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that - for that - I would give everything!* <...> *I would give my soul for that!*” [Wilde 2008: 25]. И высказанное фантастическое желание вечно оставаться молодым странным образом исполняется. Так и в трагедии И.В. Гете Фауст получает от Мефистофеля вечную молодость. У главного героя произведения О. Уайльда свой искуситель – лорд Генри, образ которого, как уже было сказано ранее, соотносится с героем гетевской трагедии. Следовательно, если в случае с Бэзилом Холлуордом мы можем говорить о мифологеме художника-творца, то в данном случае рассмотрим на примере образа лорда Генри Уоттона тип мифологемы творца-искусителя, экспериментатора и исследователя, имеющего сходные черты с Мефистофелем.

Для начала обратим внимание на имя персонажа, поскольку, как и имя художника, оно глубоко символично. Имя *Henry* имеет западноевропейское германское происхождение и состоит из двух элементов: *haim* (*home*, дом) и *ric* (*power, ruler*, сила, власть, правитель). В Британии данное имя появилось, благодаря норманнам, затем постепенно приобрело форму *Henry*.

и стало необычайно популярным. Восемь английских королей, шесть королей Франции, четыре правителя Кастильской короны и многие немецкие короли носили данное имя, что позволяет классифицировать его как аристократическое, династическое и королевское. Одной из разговорных форм имени собственного *Henry* является вариант *Harry*. Согласно «Этимологическому словарю имен собственных» [A Dictionary of First Names, 2003], данная форма имени была широкоупотребительной в средневековой Англии, а замена корневого элемента *-er* на *-ar* была обычной чертой позднего среднеанглийского языка.

В истории Англии известен реальный человек по имени Генри Уоттон, дипломат, политик и литератор, который также интересовался естественными науками и искусством. Прожив несколько лет за границей в Вене, Венеции и Риме, в 1594 году он вернулся в Лондон и поступил на службу к Роберту Деверо, второму Графу Эссексскому. Благодаря времени, проведенному в Венеции, Генри Уоттон стал прекрасно разбираться в живописи и архитектуре и при жизни опубликовал значимую работу «Элементы архитектуры» (“The Elements of Architecture”), которая в значительной мере способствовала распространению элементов итальянского зодчества в Англии. Эстетические пристрастия исторического Генри Уоттона, возможно, импонировали О. Уайльду, который и позаимствовал это имя для одного из центральных персонажей своего романа.

Интересно отметить, что в английском языке одним из разговорных вариантов лексемы *devil* выступает эвфемизм *Harry*, и именно так обращается к своему другу художник Бэзил Холлуорд, а потом и сам Дориан Грей: “*To become the spectator of one's own life, as Harry says, is to escape the suffering of life*” [Wilde 2008: 94]. Более того, одна из женщин Ист-Энда, которую встречает Джеймс Вайн, утверждает, что Дориан продал душу дьяволу за прекрасное лицо: “*They say he has sold himself to the devil for a pretty face*” [Wilde 2008: 162], что недалеко от истины, так как под влиянием

слов лорда Генри Дориан высказывает фантастическое желание всегда оставаться молодым, которое вскоре сбывается.

Лорд Генри – аристократ и желанный гость высшего лондонского общества, несмотря на репутацию имморалиста, что становится очевидным из слов Бэзила Холлуорда: “*Dorian Gray is my dearest friend <...> Don't spoil him. Don't try to influence him. Your influence would be bad*” [Wilde 2008: 16]. Однако безграничное личное обаяние, под которое попадает и Дориан Грей, снискало ему славу блистательного парадоксалиста и великосветского франта.

Уайльдовский Мефистофель не плут и весельчак, спорящий с Богом, а эстет, денди, блестящий оратор, экспериментатор и философ – все эти ипостаси героя романа наделяют рассматриваемый нами тип мифологемы функцией **этноспецифичности** и авторской **репрезентации**, поскольку одна из сторон артистической натуры автора находит отражение именно в персонаже лорда Генри. О. Уайльд вкладывает в уста своего героя эстетические положения теории искусства ради искусства и многие собственные мысли, изложенные в ранее изданном сборнике «Замыслы». Более того, лорд Генри – герой-денди, а, как известно, О. Уайльд сам был одним из ярких представителей дендизма в Англии, наиболее последовательно олицетворяя собой образ жизни последователей данного направления.

Как и автор романа, во всех своих внешних проявлениях лорд Генри полностью соответствует образу денди, его внешность и манеры безукоризненны. Он носит лакированные ботинки (*patent-leather boots*), поигрывает тростью с кисточкой (*tasselled ebony cane*), изящно жестикулирует, курит сигареты с опиумом, а во время беседы непринужденно обрывает лепестки маргаритки или крутит в пальцах оливку. Впервые на страницах романа лорд Генри появляется в образе светского льва в обстановке эстетизированного созерцания: студия художника и сад, наполненные благоуханиями цветов, пение птиц,

навевающее размышления о японской живописи, и даже шум города напоминает звуки органа.

Образ денди-эстета, блестящего оратора был неким светским амплуа О. Уайльда. Лорд Генри воплощает собой излюбленный авторский тип критика-художника, занятого созерцанием и творением прекрасного, но искусством не практическим (как, например, Бэзил Холлуорд, пишущий картины), а опосредованным. Лорд Генри как созерцатель и рефлектирующий критик занимает отстраненную позицию зрителя, сохраняя дистанцию.

Еще один элемент авторского «я», который находит отражение в образе данного героя, – это афористическая манера речи. Начиная с первых глав романа и на протяжении всего повествования, речь лорда Генри – это ни что иное, как череда блестящих острот и парадоксов. Например, для него быть естественным – это всего лишь поза: “*Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know*” [Wilde 2008: 8], а единственный способ избавиться от искушения – поддаться ему: “*The only way to get rid of a temptation is to yield to it*” [Wilde 2008: 19]. По мнению лорда Генри, люди знают цену всему, но понятия не имеют об истинной ценности вещей: “*Nowadays people know the price of everything, and the value of nothing*” [Wilde 2008: 42], а, чтобы вернуть молодость, надо лишь повторить свои собственные ошибки: “*To get back one's youth, one has merely to repeat one's follies*” [Wilde 2008: 37] и т.д. Следовательно, с данной точки зрения лорду Генри отведена **риторическая функция** творца.

Речи лорда Генри могут напоминать сложный витиеватый узор художественного полотна, как, например, его проповедь абсолютной ценности вечной юности и красоты в начале романа: “*And beauty is a form of genius - is higher, indeed, than genius, as it needs no explanation. It is of the great facts of the world, like sunlight, or spring-time, or the reflection in dark waters of that silver shell we call the moon. It cannot be questioned. It has its divine right of sovereignty. It makes princes of those who have it*” [Wilde 2008: 22] или же

острый зигзагообразный орнамент геометричных форм, как в изящной пикировке с молодой герцогиней Монмут в одной из последних глав произведения, где их диалоги и обмен репликами напоминают колкие выпады рапиристов в фехтовании:

She looked at him, smiling. “How long Mr. Gray is!” she said. “Let us go and help him. I have not yet told him the colour of my frock.”

“Ah! you must suit your frock to his flowers, Gladys.”

“That would be a premature surrender.”

“Romantic art begins with its climax.”

“I must keep an opportunity for retreat.”

“In the Parthian manner?”

“They found safety in the desert. I could not do that” [Wilde 2008: 167]

Таким образом, персонаж герцогини Монмут становится своеобразным женским двойником лорда Генри при рассмотрении риторической функции данной мифологемы. Героиня составляет достойную конкуренцию уайльдовскому искусителю, благодаря своему остроумию и острословию.

Философия лорда Генри возвеличивает красоту, которая выше гения, так как не нуждается в логическом объяснении: *“Beauty <...> is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation”* [Wilde 2008: 22]. С помощью эстетизма он оправдывает свою теорию гедонизма, утверждая, что люди забыли о цели своего существования, а именно о самовыражении и наслаждении. Проявить во всей полноте свою сущность для лорда Генри – значит дать волю каждому чувству и каждой мысли с единственной целью новизны переживания и достижения наслаждения. Если на пути к наслаждению встанет совесть, то через нее нужно перешагнуть, поскольку для лорда Генри совесть является синонимом трусости, что, по сути, становится оправданием греха. Именно такую жизнь он заставляет прожить своего «Фауста», Дориана Грея.

Лорд Генри повторяет или раскрывает афоризмы автора романа, данные в Предисловии к художественному произведению. Так, например, по мнению героя, искусство не влияет на поступки человека, так как оно абсолютно нейтрально и парализует желание действовать: “*Art has no influence upon action. It annihilates the desire to act. It is superbly sterile*” [Wilde 2008: 183]. Высказанное мнение вторит утверждению О. Уайльда, данному в Предисловии, о том, что всякое искусство бесполезно: “*All art is quite useless*” [Wilde 2008: 4]. Предложенный автором тезис о несуществовании нравственных или безнравственных книг далее раскрывается и дополняется лордом Генри, считающим безнравственными те книги, которые демонстрируют миру его пороки: “*The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame*” [Wilde 2008: 183]. Благодаря этого создается впечатление, что автор ведет диалог со своим героем.

Однако считать лорда Генри протагонистом и полностью отождествлять его с О. Уайльдом, несмотря на значительное сходство, на наш взгляд, было бы неверным. Герой романа является носителем специфической для автора манеры речи, характеризующейся склонностью к парадоксам, нестандартности эпитетов и сравнений. О. Уайльд «передает» лорду Генри и свой блестящий дар импровизации. На обеде в доме леди Агаты все присутствующие гости очарованы героем, они завороженно следуют за ходом его мысли и даже невольно признают за ним большой литературный талант: “*He played with the idea and grew wilful; tossed it into the air and transformed it; let it escape and recaptured it; made it iridescent with fancy and winged it with paradox*” [Wilde 2008: 38], и далее: “*You talk books away <...> why don't you write one?*” [Wilde 2008: 39]. Парадоксы являются неотъемлемой частью всего романа и придают ему выразительность, изысканность и уникальность стиля. Остроумные изречения лорда Генри дают возможность автору выразить свое мнение и таким образом раскрыть свое эстетическое кредо. Однако при внешнем лоске, остроумии и

красноречии в лорде Генри многое безнравственного, что может представлять опасность для тех, кто попадает под его обаяние.

Далее отметим, что О. Уайльд остается верен себе и не предлагает читателю целостного портрета лорда Генри: внешний облик героя воссоздается через отдельно упоминаемые детали, одна из которых особенно значима. Уже в первой главе романа упоминается, что лорд Генри носит заостренную бороду: “*pointed brown beard*” [Wilde 2008: 11]. А, как известно, облик Мефистофеля обладает достаточно ярко выраженными характерными внешними особенностями, такими как угловатые черты лица, заостренный нос и борода-эспаньолка, которую и носит герой романа О. Уайльда. Вследствие этого появились такие выражения, как «мефистофелевский профиль» и «мефистофелевская бородка». Таким образом, уже в портрете лорда Генри улавливаются отдельные черты героя трагедии И.В. Гете. Далее описание дополняется несколькими деталями: у лорда Генри смуглое лицо (“*olive-coloured face*”), мечтательный уставший взгляд (“*dreamy languorous eyes*”), низкий протяжный голос (“*low languid voice*”) [Wilde 2008: 20-21]. Скудность словесного портрета и дискретность в создании внешнего образа героя романа, как и в рассмотренных ранее мифологемах сада и портрета, позволяет сосредоточить внимание на значимости и символичности деталей: голосе и руках лорда Генри.

Дориана Грея завораживают движения рук нового знакомого, которые перемещаются в такт мелодики его голоса, гипнотизируют главного героя, околдовывают и очаровывают, заставляя позабыть о реальности: “*His cool, white, flower-like hands, even, had a particular charm*” [Wilde 2008: 21]. Физические движения начинают «звучать» и уподобляются музыке: “*like music*” [Wilde 2008: 21]. Иными словами, музыка голоса, сливаясь с музыкой рук, приобретает полифоническое звучание. Здесь вновь в основе сравнения лежит изоморфность человека и растения, а также осязательно-зрительная и слуховая синестезия, благодаря которой автор достигает многомерного гипнотизирующего эстетического эффекта.

Вместе с тем, нельзя не отметить некоторые полярные элементы во внешнем облике лорда Генри: теплый цвет смуглого лица контрастирует с бледной холодностью рук. Подобная двойственность характерна жизненным принципам героя, у которого слово (мысль, лицо) явно расходится с делом (руки). На протяжении всего романа лорд Генри, ведя вполне конформистский образ жизни, не совершает ни одного незаурядного поступка, идущего в противовес устоям светского викторианского общества, за исключением развода, о котором упоминается в конце романа. Его теория для него самого носит исключительно отвлеченный, интеллектуальный характер, поэтому, бросая вызов обществу только на словах, лорд Генри, действуя опосредованно, реализует свою теорию на практике в поступках Дориана Грея.

Описание сада и разговор с Дорианом Греем в первых главах романа во многом напоминают сцену обольщения Мефистофелем Маргариты или сцену искушения Евы змием, где звучащее слово становится инструментом воздействия на героя литературного произведения. В самой сцене «искушения» в саду-студии Бэзила Холлуорда тяжелые ароматы роз, сирени и боярышника смешиваются с дымом опиумных сигарет, которые одну за другой раскуривает лорд Генри. Все это опьяняет сознание главного героя романа вкупе с такими же дурманящими речами его нового знакомого. «Яд» воздействует на все чувства Дориана Грея: слух (музыка речей), обоняние (запахи цветов и сигарет), зрение (внешность лорда Генри-денди), вкус (Дориан вдыхает аромат сирени, будто утоляет жажду вином). Звучащие, как музыка, слова лорда Генри обладают волшебной силой очарования, от которой, как подчеркивает автор, нет спасения. При описании манеры речи лорда Генри О. Уайльд использует лексемы, имеющие отношение к волшебству и чародейству: *magic*, *spell*, *charm*, как, например: “*One could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them!*”[3, 19] “*He charmed his listeners out of themselves ...*” [Wilde 2008: 38], “*Dorian Gray*

never took his gaze off him, but sat like one under a spell... ” [Wilde 2008: 75]
(выделено нами – O.K.)

В третьей главе при описании обеда в доме леди Агаты подобное колдовское влияние речей лорда Генри еще более усиливается благодаря сравнению с дудочником, за которым «следуют» его слушатели: “*He charmed his listeners out of themselves, and they followed his pipe, laughing. Dorian Gray never took his gaze off him, but sat like one under a spell, smiles chasing each other over his lips and wonder growing grave in his darkening eyes*” [Wilde 2008: 38]. По нашему мнению, данный эпизод представляет собой аллюзию на известный персонаж средневековой немецкой легенды, согласно которой музыкант избавил город Гамельн от наводнивших его крыс. Однако бургомистр города отказался выплатить требуемое вознаграждение, а обманутый и обиженный дудочник покинул Гамельн. Некоторое время спустя он вернулся в город и вновь заиграл на волшебной дудочке, на ее звуки сбежались все дети, которых с помощью колдовства музыкант навсегда увел из города. Так и музыка речей лорда Генри «уводит» за собой Дориана Грея, что способствует установлению отношений зависимости между героями романа. Отдельно отметим, что мотив крысолова появляется также и в трагедии И.В. Гете, когда Мефистофель упоминает своего старого приятеля из Гамельна, а Валентин, брат Маргариты, называет «проклятым Крысоливом» уже самого Мефистофеля [Гете 2014: 149]. Лорд Генри также сравнивает силу своего воздействия на Дориана Грея с игрой на музыкальном инструменте: “*Talking to him was like playing upon an exquisite violin. He answered to every touch and thrill of the bow ... ”* [Wilde 2008: 33].

Вся «проповедь» лорда Генри об абсолютной ценности красоты, юности и цели жизни в постоянном поиске новых ощущений, благодаря мелодичности голоса, звучит для Дориана Грея, как музыка, оформленная и завершенная в словах: “*Music had stirred him like that. <...> But music was not articulate. <...> Words! Mere words! How terrible they were! <...> One*

could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them! They seemed to be able to give a plastic form to formless things, and to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute” [Wilde 2008: 19-20].

Помимо музыки голоса и сказанных слов как инструмента и способа воздействия на душу Дориана, лорд Генри действует и через слово написанное, а именно посредством подаренной им книги, по утверждению самого Дориана, ядовитой книги: “*It was a poisonous book*” [Wilde 2008: 107]. При описании книги автор использует те же самые метафорические образы. От ее страниц исходит тяжелый аромат благовоний (“*heavy odour of incense*” [Wilde 2008: 197], дурманящий сознание (сравним с ароматом роз в студии художника: “*heavy odour of roses*” [Wilde 2008: 5]), ритм фраз и предложений напоминает музыку речей лорда Генри: “... *the mere cadence of the sentences, the subtle monotony of their music*” [Wilde 2008: 107]. Таким образом, книга, подаренная молодому человеку его новым учителем, околдовывает и отравляет его, как и речи самого наставника и демона-искусителя. Этой книгой, скорее всего, был роман Ж.К. Гюисмана «Наоборот», названный «Библией декаданса», о чем мы упоминали ранее.

Лорд Генри не видит в этом своей вины, и в ответ на обвинение, брошенное ему Дорианом Греем, отвечает в свойственной парадоксальной манере: “*As for being poisoned by a book, there is no such thing as that. Art has no influence upon action*” [Wilde 2008: 183]. Для него книга была и осталась предметом мира искусства, содержание которой он воспринимает как сторонний наблюдатель, не принимая ее события и описания как руководство к действию. Для Дориана Грея книга стала основой новой «религии», как Священное Писание для христиан, Тора для иудеев или Коран для мусульман. Книга становится продолжением отравляющих речей лорда Генри: слово сказанное переходит в слово написанное и тем самым приобретет фиксацию и возможность воспроизведения в любое время при отсутствии автора или живого общения. В этом случае текст выступает как опосредованный представитель автора. Подаренная книга обеспечивает

постоянное косвенное присутствие лорда Генри рядом с Дорианом Греем, который не может освободиться от двойного влияния.

Имея книгу в качестве орудия творения, лорд Генри – более совершенный творец относительно художника Бэзила Холлуорда, согласно эстетическим взглядам автора романа, поскольку именно литература является высшим искусством по сравнению с живописью.

Герой-искуситель романа желает принять на себя роль вдохновителя для Дориана Грея и занять то место в паре кумир-поклонник, которое до этого принадлежало самому молодому человеку в отношениях с Бэзилом Холлуордом: “... *he would try to be to Dorian Gray what, without knowing it, the lad was to the painter who had fashioned the wonderful portrait*” [Wilde 2008: 34]. Такой ход мыслей напоминает действия игрока шахматной партии, просчитывающего свои ходы наперед и ставящего себя в более выгодное положение и сильную позицию. В отличие от неосознаваемого воздействия и силы влияния Дориана Грея на художника в данном случае имеет место рациональный расчет. Таким образом, здесь тип мифологемы творца реализуется через **манипулирующую** функцию.

Указанное выше наделяет персонаж лорда Генри **элементами функции трикстера**. Феномен и проблематика трикстерства разрабатывались школой К.Г. Юнга, но были выведены за пределы психологических аспектов изучения отечественным исследователем В.Н. Топоровым, по мнению которого герой-трикстер характеризуется «выделенностью», несходством поведения и амбивалентностью [Топоров 1987]. Как отмечает Е.М. Мелетинский, трикстер, наделенный чертами плута, является своеобразным антиподом культурного героя-созиdateля [Мелетинский 2005]. Американские исследователи У. Хайнс (W. Hynes) и У. Доти (W. Doty) выделяют ряд общих характеристик трикстера, среди которых значимыми для нашего исследования являются следующие: противоречивость, «переворачивание» ситуации, выполнение роли подражателя Богу (в нашем случае – творцу) и бриколера в значении

импровизатора [Hynes, Doty 1993]. Лорд Генри в качестве демонического творца-искусителя противопоставлен в романе светлому созиателю Бэзилу Холлуорду.

Примером «переворачивания» ситуации в романе служат многие парадоксальные и остроумные изречения уайльдовского Мефистофеля-трикстера, построенные на приеме антиномии, в которых при замене части лексем на противоположные их убедительность остается прежней. Приведем несколько примеров из романа и предложим их трансформированные варианты: “*But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins*” [Wilde 2008: 6] (But beauty, real beauty, emerges where an intellectual expression begins.), “*It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible....*” [Wilde 2008: 22]) (It is only shallow people who judge by appearances. The true mystery of the world is the invisible, not the visible ...)

Функция лорда Генри как трикстера в романе – **направляющая**. Его высказывания и суждения ориентируют главного героя романа на определенный ход мыслей и действия. При этом роль самого искусителя остается довольно пассивной по отношению к основной сюжетной линии произведения.

Выбирая в «ученики» молодого человека, уайльдовский искусствитель делает все возможное, чтобы покорить его душу, будучи привлечен исключительно чистотой «материала», его молодостью и внешней красотой: “*He would seek to dominate him – had already, indeed, half done so. He would make that wonderful spirit his own*” [Wilde 2008: 34]. Отдельно отметим, что в английском языке существует принципиальное различие между синонимичными лексемами *soul* и *spirit* в значении человеческой души. Аутентичные словарные источники определяют первую из них как нетелесную, нематериальную оболочку человека, которая, в отличие от тела, продолжает жить после смерти. В то время как под *spirit* понимается часть человеческой природы, включающая в себя разум, чувства и

отдельные черты характера [Cambridge Dictionary URL]. Таким образом, если цель Мефистофеля И.Ф. Гете – бессмертная душа – *soul* Фауста, то для лорда Генри – это земная душа-*spirit* Дориана Грея. Его желание овладеть душой молодого человека (“*make that wonderful spirit his own*”) состоит в свободе «вылепить» из героя того, кого он пожелает, а не в присвоении души Дориана, что делает лорда Генри не просто искусителем, но и творцом-экспериментатором. Следовательно, в лице данного персонажа сущность демона-искусителя дополняется ролью создателя, **функцией еще одного наставника** и учителя наряду с Бэзилом Холлуордом.

С одной стороны, жизненная позиция лорда Генри в обществе – наблюдатель, зритель, взирающий на все происходящее как театральное действие: “*To become the spectator of one's own life*” [Wilde 2008: 94]. С другой стороны, бытийный принцип и положение внешнего созерцателя жизни дополняется желанием персонажа оказывать влияние на окружающих и тем самым манипулировать находящимися рядом. При этом лорд Генри честно признает, что любое влияние губительно, включая его самого: “*There is no such thing as a good influence, Mr. Gray. All influence is immoral – immoral from the scientific point of view*” [Wilde 2008: 18].

Под влиянием на другого человека лорд Генри понимает возможность вложить в него часть себя и своей души, что аналогично ситуации написания портрета Бэзилом Холлуордом, отразившим в нем свой внутренний мир и истинные чувства, и поэтому из-за боязни быть узнанным не пожелавшим выставлять созданный шедевр. Но если художник делает это при помощи красок, то лорд Генри творит сказанным словом: “*To project one's soul into some gracious form, and let it tarry there for a moment; to hear one's own intellectual views echoed back to one with all the added music of passion and youth; to convey one's temperament into another as though it were a subtle fluid or a strange perfume: there was a real joy in that ...*” [Wilde 2008: 133]. Картина-портрет может обернуться уликой против Бэзила Холлуорда, поскольку подписана им, или против Дориана Грея, так как правдиво

отражает всю глубину его морального падения, но слово лорда Генри не имеет документального подтверждения.

Герой романа О. Уайльда, помимо функций зрителя жизни, своеобразного инфлюэнсера и манипулятора, также играет **роль исследователя-экспериментатора**, ставящего на Дориане Грею научный и психологический опыт: “*It was clear to him that the experimental method was the only method by which one could arrive at any scientific analysis of the passions; and certainly Dorian Gray was a subject made to his hand, and seemed to promise rich and fruitful results*” [Wilde 2008: 52].

Являясь искусствителем-наставником для Дориана Грея, лорд Генри желает воплотить в молодом человеке собственный идеал соединения искусства, красоты и светского образа жизни. Он одновременно ошибается и оказывается прав, утверждая, что тайна жизни заключена в зримом, а не в скрытом: “*The true mystery of the world is the visible, not the invisible*” [Wilde 2008: 22]. Видимому легче поверить, но в то же время легко не заметить подмену, что и происходит с учеником Мефистофеля, когда искусство и жизнь меняются местами.

Интересно отметить, что, по мнению самого лорда Генри, в качестве учителя он представляет некий образец для подражания, содержащий все грехи, которые у Дориана не хватает смелости совершить: “... *all the sins you have never had the courage to commit*” [Wilde 2008: 69]. Однако на деле все оказывается с точностью до наоборот. Можно утверждать, что с помощью Дориана Грея уайльдовский Мефистофель созерцает свою собственную жизнь, какой бы она могла быть, если бы он на практике реализовал все свои гедонистические идеи и взгляды. Дориан Грей, поддавшись искущению вечной красотой и молодостью, становится «творением» и отражением своего искусителя и творца, проживая жизнь по законам красоты, наслаждения, воображения, делая ее «искусством», о чем лорд Генри говорит Дориану, сравнивая прожитую жизнь с музыкой и сонетами: “*You have set yourself to music. Your days are your sonnets*” [Wilde 2008: 182]. Но

сам творец видит лишь зримую сторону жизни ученика, не зная о совершившейся метаморфозе обмена бытием между картиной и человеком. По этой причине лорд Генри наблюдает за жизнью формы и маски своего создания, но не его души.

Тем не менее, со своей точки зрения он прав. Главный герой романа превращается в своеобразного двойника своего учителя. За счет отчуждения от собственной личности лорд Генри создает репрезентативный слепок с себя самого, который и понимается как его потенциальный клон. Молодой человек становится зеркалом, отражающим Мефистофеля, сам приобретает черты духа зла и превращается в своеобразную проекцию исследуемого нами типа мифологемы, придавая ей полифоничность и расширяя ее границы.

Если в начале романа лорд Генри – полный сил и замыслов творец, то в конце – это человек, отчасти завидующий своему творению, которому удалось сохранить молодость: “*I wish I could change places with you, Dorian*” [Wilde 2008: 182]. Трагедия старости глубоко переживается уайльдовским Мефистофелем: “*The tragedy of old age is not that one is old, but that one is young*” [Wilde 2008: 182].

Суммируя все вышесказанное, мы делаем вывод о том, что исследуемый нами тип мифологемы творца-искусителя находит художественное отражение в романе в образе лорда Генри Уоттона – апологета жизни как источника удовольствий и змея-искусителя для главного героя. Моральное падение «Фауста»-Дориана происходит под непосредственным «руководством» Мефистофеля-лорда Генри, человека незаурядного, в изображение образа жизни и манеры речи которого автор вкладывает многие собственные гедонистические взгляды и парадоксальные суждения. Иными словами, данный тип мифологемы воплощается в уникальном образе, в котором отражена и сущность автора.

2.3.3. Мифологема творца-подражателя

Третий тип мифологемы творца в исследуемом нами художественном произведении основан на функционировании заглавного персонажа романа Дориана Грея, который, в свою очередь, также является и объектом творения, а его действия как творца будут определяемы и заданы его создателями: Бэзилом Холлуордом и лордом Генри Уоттоном. Делая выбор в сторону одного или другого, Дориан Грей перенимает мировоззрение и жизненные принципы того, кому он решил подражать. Следовательно, Дориан Грей становится творцом второго порядка, копирующим своего ментора или действующим по его указаниям, что позволяет определить его **основную функцию как миметическую**.

Истоки данного типа мифологемы творца совпадают с ранее исследованными. Написание художником портрета Дориана Грея является аллюзией на библейскую историю сотворения Богом человека. Дориан-персонаж подобен жизненному материалу, из которого Вседержитель творит Адама: «И создал Господь Бог человека из праха земного» [Бытие 2:7 URL]. Согласно эстетическим воззрениям О. Уайльда, искусство заимствует у жизни, которая, в свою очередь, подражает ему. Данный тезис находит свое полное и буквальное воплощение в персонаже Дориана Грея. Вдохновившись жизненной красотой молодого человека, художник пишет уникальный портрет, который становится объектом для подражания у самого натуралиста. Создавая первого человека, Бог «вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» [Бытие 2:7 URL]. Бэзил Холлуорд, в свою очередь, вложив частицу самого себя в написанный портрет, также делится с ним своей душой. Лорд Генри, оказывая воздействие на Дориана Грея своей проповедью гедонизма и культа вечной юности, признается, что влиять на другого – значит передать ему частицу собственной души: “... *to influence a person is to give him one's own soul*” [Wilde 2008: 18].

Как и библейский Адам, Дориан Грей обладает свободой воли и выбора: последовать за лордом Генри и принять его жизненные принципы или оставаться в саду-рае Бэзила Холлуорда и придерживаться его жизненных ценностей. Герой исследуемого нами романа, выбирая первый путь, уже никогда не сможет вернуться назад, как и первый человек. Изгоняя из Эдема Адама, преступившего заповедь, Господь говорит ему о его кончине: «ибо прах ты и в прах возвратишься» [Бытие 3:19 URL]. Похожая участь ожидает и Дориана Грея: как и первый человек, в конце жизни герой вернет свою истинную сущность и тленное тело.

Как и при рассмотрении мифологемы творца относительно двух других персонажей, обратим внимание на имя Дориана Грея, которое имеет греческое или латинское происхождение. В английском Словаре имен [Dictionary of First Names 2003] высказывается предположение, что имя «Дориан» было создано и впервые употреблено О. Уайльдом в написанном им романе. Скорее всего, *Dorian* является мужским эквивалентом женского имени *Doris*, довольно популярного в конце XIX – начала XX веков. Подобная трактовка имени главного героя романа также созвучна сюжетному построению художественного произведения, поскольку Дориан внешне очень похож на свою мать, от которой и унаследовал внешнюю красоту.

С точки зрения этимологии, имя восходит к латинскому *Dorianus* или греческому *Dorieus* в значении представителя племени дорийцев, а также к термину искусствоведения прилагательному *Doric* (дорический), характеризующему один из ордеров архитектуры античности, поэтому вполне закономерным видится соединение в образе Дориана Грея черт героев античной мифологии. Архитектура предполагает наличие застывших форм, но вместе с тем обладает иллюзией движения. Так и портрет главного героя романа, неподвижный, по сути, как предмет искусства, начинает меняться, отображая истинную сущность Дориана.

Интересно отметить, что после фатальных перемен в образе героя на портрете художник вновь видит на холсте персонажа греческих мифов. Но на этот раз лицо прекрасного Адониса или Париса сменяется злобным и устрашающим лицом сатира: “*This is the face of a satyr*” [Wilde 2008: 132]. Согласно античным мифам, сатиры ленивы и распутны, являются олицетворением зла, так как рога и копыта сатаны произошли именно от них. Как душа, отягощенная грехами, опускается все ниже и ниже, так и ангельское лицо Дориана постепенно становится все более дьявольским.

Имя главного героя романа предлагает читателю и ряд иных интерпретаций, помимо описанных выше. Так, существующий в музыке дорийский лад (*Dorian mode*) был широко распространен в античности и раннем средневековье как один из натуральных ладов минорной гармонической тональности, что связывает Дориана Грея еще с одним видом искусства – музыкой. Таким образом, в имени главного героя романа соединяются два антагонистических начала искусства (музыка, архитектура) и жизни (название племени), при этом более материальное искусство (архитектура) сочетается с возвышенным (музыка). Кроме того, в имени героя романа выделяется также корень *-dor-*, имеющий значение «золотой» в итальянском языке. Возможно, указание по подобную взаимосвязь также стало одним из способов реализации эстетических предпочтений автора. Цвет и материал золота могут также служить аллюзией на библейского золотого тельца – идола, сделанного Аароном по просьбе израильского народа и уничтоженного Моисеем после схождения с горы Синай. Создав тельца, люди нарушили первые две из десяти заповедей: единство Божие и поклонение творению вместо творца. Этот же завет преступают художники-творцы романа: Бэзил Холлуорд и Сибила Вейн, которые творят себе кумира в лице Дориана Грея, оказываются в зависимом от него положении и, в конечном итоге, погибают.

Фамилию *Gray* носили два английских поэта: Томас Грей, автор «Элегии, написанной на сельском кладбище», и современник О. Уайльда,

его близкий друг Джон Грей. После выхода романа многие представители литературных кругов Англии считали Джона Грея прототипом героя художественного произведения. Вполне возможно, что таким образом автор романа действительно польстил своему приятелю. Однако вполне допустима и альтернативная трактовка фамилии главного героя. На наш взгляд, английская лексема *gray* представляет собой американский вариант орфографии слова *grey* со значением «серый». Данный колороним семантически находится на границе двух антагонистических цветов: белого и черного, и содержит в себе их оттенки. В сюжете исследуемого романа за душу Дориана Грея борются два творца, представляющие собой светлое и темное начала и предлагающие герою выбор между ними. Живописный портрет главного героя романа также фиксирует момент соматического изменения, вызванного словами лорда Генри и переходным состоянием сознания и души молодого человека, для которого открывается новое знание и мировоззрение. Серый цвет также широко распространен в природе как цвет сумерек, пепла, седины, пыли, тумана, грозового неба и тени. Душа и истинное лицо Дориана Грея на холсте становятся тенью, неотступно преследующей персонажа романа, даже будучи запертой в маленькой детской комнате на верхнем этаже лондонского особняка. Именно в пепел как подобие праха обратится вся жизнь главного героя художественного произведения. Пепел и прах выражают состояние полного опустошения и зачастую являются метафорами иллюзорности, эфемерности и пустоты. В конце романа Дориан Грей, уставший и пресыщенный жизнью настолько, что ему опротивело собственное имя, испытавший все возможные ощущения, чувствует невероятное опустошение и тщетность собственных усилий изменить в лучшую сторону страшное выражение лица на портрете.

Описание внешности Дориана Грея, как мы уже отмечали ранее, представлено так же мозаично, как и «портреты» его «создателей». Главное отличие заключается в том, что на Дориана Грея мы смотрим

опосредованно: через призму портретов, написанных Бэзилом Холлуордом, через характеристику, данную созданному шедевру лордом Генри, или через зеркало портрета матери главного героя романа. Таким образом, взгляд читателя автор намеренно уводит в сторону, предоставляя возможность ему самому «дописать» изображение и тем самым призывая к сотворчеству, что делает исследуемый тип мифологемы открытым для создания новых образов и смыслов, стирая грани между миром реальным и мифическим.

В начале романа Дориан Грей уже является **созидающим творцом-вдохновителем**, не осознавая этого. Молодой человек «создает» нового Бэзила Холлуорда, выступая катализатором его таланта и помогая достичь невероятных вершин в творчестве. Именно в присутствии Дориана Грея художник пишет свои величайшие работы, венцом которых становится портрет. Соединение в гармоничном единстве внешней и внутренней красоты молодого человека вдохновляет Бэзила Холлуорда и способствует созданию необходимой творческой атмосферы. Таким же вдохновителем Дориан выступает и по отношению к Сибile Вейн. Но потенциал Дориана Грея как творца прекрасного остается нереализованным. Молодой человек, выбирая из путей, предложенных ему двумя создателями, следует за творцом-искусителем лордом Генри и начинает во многом копировать своего ментора, что наделяет исследуемый тип мифологемы **миметической функцией**.

Для начала обратим внимание на несколько сходных элементов и характеристик в описании комнат в доме лорда Генри и Дориана Грея. Скорее всего, совершенно неслучайно молодой человек начинает внешне копировать своего учителя: в отделке интерьера присутствуют дубовые панели, кремовые, оливковые и голубые оттенки цвета, элементы орнамента стиля эпохи Людовика Четырнадцатого и китайские вазы. Данные сходные элементы в целях наглядности были объединены нами в таблицу:

Библиотека в доме лорда Генри	Библиотека в доме Дориана Грея
<ul style="list-style-type: none"> – ... <i>high panelled wainscoting of olive-stained oak</i> – <i>cream-coloured frieze and ceiling of raised plasterwork</i> – <i>large blue china jars</i> – <i>ticking of the Louis Quatorze clock</i> [Wilde 2008: 40] (выделено нами – O.K.) 	<ul style="list-style-type: none"> – <i>olive-satin curtains, oak-panelled hall of entrance</i> – <i>cream-coloured silk blinds</i> – <i>blue-dragon bowl</i> – <i>screen of gilt Spanish leather, stamped and wrought with a rather florid Louis-Quatorze pattern</i> [Wilde 2008: 80-81] (выделено нами – O.K.)

Даже имена второстепенных персонажей, присутствующих в комнате,озвучны: Виктория, супруга лорда Генри, и Виктор – лакей Дориана Грея. При описании интерьера дома Дориана Грея также впервые упоминается, что молодой человек курит сигареты, как и его «создатель». Даже леди Генри замечает, что молодой человек начинает повторять высказывания и мнения ее супруга: “*Ah! that is one of Harry's views, isn't it, Mr. Gray? I always hear Harry's views from his friends*” [Wilde 2008: 41]. Вслед за копированием внешних элементов Дориан Грей перенимает и привычки своего учителя, постоянно появляется с ним в высшем обществе, становясь подобием его «тени», а затем и своеобразным двойником.

Переход главного героя на темную сторону и его трансформация в творца-разрушителя происходит, с одной стороны, довольно стремительно. Однако, с другой стороны, изначально сохраняется возможность недопущения перемены, поскольку окончательный выбор остается всегда за самим человеком. Заметив изменения в портрете, Дориан Грей на мгновение задумывается о возможности помолиться с просьбой о том, чтобы его жизнь стала прежней: “*For a moment, he thought of praying that the horrible sympathy that existed between him and the picture might cease. It had changed in answer*

to a prayer; perhaps in answer to a prayer it might remain unchanged” [Wilde 2008: 91]. Но сила искушения и желание вечно оставаться молодым берут верх. Автор детально излагает ход мыслей своего героя, сталкивая в нем начала божественного творца и творца-экспериментатора, заставляя задаться вопросом: “*Might there not be some curious scientific reason for it all?*” [Wilde 2008: 91]. В конечном итоге, в Дориане Греे побеждает творец отстраненный, наблюдающий за своим созданием, для которого причина изменений менее интересна, чем их конечный итог. Так, в Дориане Грее соединяются предмет и субъект творения: герой становится творцом самого себя.

Как и лорд Генри, Дориан Грей занимает позицию наблюдателя за собственной жизнью и экспериментатора над своей душой, делая портрет объектом исследования и творения: “*As he often remembered afterwards <...> he found himself at first gazing at the portrait with a feeling of almost scientific interest*” [Wilde 2008: 82]. Вследствие чего выстраивается следующая последовательность «творческого» движения: лорд Генри «творит» Дориана Грея, который, в свою очередь, творит истинного себя на портрете. Следуя данной логике, лорд Генри через Дориана Грея воздействует и способствует созданию и изменению изображения на холсте. Таким образом, и творец-искуситель, хотя и опосредованно, становится творцом портрета. Но в отличие от художника, ему недоступно познание истины, так как портрет души Дориана скрыт от всеобщего обозрения.

Впоследствии ученик будет не просто копировать своего учителя, но, возможно, и превзойдет его. Если лорд Генри искусствитель только на словах, то Дориан Грей становится дьяволом на самом деле. Отметим, что на страницах романа слово *devil* встречается четыре раза и всегда употребляется по отношению к главному герою художественного произведения. Так, впервые взглянув на обезображеный портрет спустя нескольких лет, Бэзил Холлуорд восклицает: “*Christ! What a thing I must have worshipped! It has the eyes of a devil!*” [Wilde 2008: 132]. Ему вторит и

Алан Кэмбелл, не желающий ничего знать о дьявольских планах Дориана Грея: “*What is it to me what devil's work you are up to?*” [Wilde 2008: 142]. О том, что молодой человек стал добычей духа зла и продал ему свою душу, прямо говорит женщина в одном из опиумных притонов лондонского Ист-Энда: “*There goes the devil's bargain!*” [Wilde 2008: 159] и “*They say he has sold himself to the devil for a pretty face*” [Wilde 2008: 162]. Иными словами, дьявольская сущность находится вне и внутри Дориана Грея, отражаясь в глазах и руководя его действиями и поступками, заставляя действовать по навету темного начала.

Принимая и воплощая на практике все словесные поучения искусителя лорда Генри, Дориан Грей превращается в безучастного зрителя собственной жизни. Портрет, забирая его душу, превращает юношу в бессердечного человека, ценителя и знатока прекрасного, но пустого внутренне. Узнав о смерти Сибильы Вейн, Дориан сам признается, что не может прочувствовать горечь утраты: “*Harry <...>, why is it that I cannot feel this tragedy as much as I want to?*” [Wilde 2008: 86]. Для него смерть Сибильы Вейн оказывается не трагедией жизни, а трагедией прочитанной книги, переживанием, приключением и новым жизненным опытом. Тот факт, что портрет, отражающий все грехи главного героя, скрыт от всеобщего обозрения в детской комнате, дает Дориану Грею чувство свободы и вседозволенности и создает иллюзию безнаказанности. Следовательно, данный тип мифологемы творца обогащается **значимым отсутствием этической функции**, связанной с изменениями в моральном облике героя романа.

Уже ранее упомянутый нами эпизод, в котором молодой Дориан оказывается перед портретом с зеркалом в руке, имитирует положение художника, пишущего автопортрет. Из чего следует, что Дориан Грей сам «дописывает» портрет своей жизни, только инструментом являются не кисти и краски, а собственные неблаговидные поступки, преступления и пороки.

Некой «пробой пера» относительно «изображения» другого персонажа становится для заглавного героя романа история с юной Сибилой Вейн, из которой Дориан Грей хочет «извяять» актрису, достойную лучших театров лондонского Уэст-Энда. При этом предмет творения оказывается похожим на него самого, так как при создании образа Сибильы Вейн автор использует те же доминантные метафоры, что приводит к следующему параллелизму:

Дориан Грей	Сибила Вейн
<ul style="list-style-type: none"> – <i>Adonis, Narcissus, Paris</i> – <i>made out of ivory and rose-leaves</i> – <i>developed like a flower</i> [Wilde 2008: 49] – rose-red youth and your rose-white boyhood [Wilde 2008: 19] – <i>youth's passionate purity, unspotted from the world</i> [Wilde 2008: 17] – “<i>No wonder Basil Hallward worshipped him</i>” [Wilde 2008: 17] – “<i>Talking to him was like playing upon an exquisite violin</i>” [Wilde 2008: 33] <p>(выделено нами – O.K.)</p>	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Rosalind, Imogen, Juliet</i> – <i>ivory body</i> [Wilde 2008: 48] – <i>flowerlike face, flowerlike lips</i> – <i>lips like the petals of a rose</i> – <i>hair like dark leaves round a pale rose</i> [Wilde 2008: 45] – “<i>Sibyl Vane is sacred!</i>” [Wilde 2008: 46] – “<i>My God, Harry, how I worship her</i>” [Wilde 2008: 49] – “<i>There were moments, later on, when it had the wild passion of violins</i>” (the voice) [Wilde 2008: 45] <p>(выделено нами – O.K.)</p>

Сибила Вейн и Дориан Грей образуют пару героев-двойников близничного типа. Из приведенной выше таблицы очевидно, что в создании обоих образов автор использует метафору розы и слоновой кости, указывает на чистоту их души, включает в мифологический и литературный континуум. Следовательно, образ Сибильы Вейн как нежной девушки-цветка и предмета творения можно рассматривать как феминный вариант Дориана

Грея в начале романа. Желание главного героя спасти молодую актрису от ее печальной участи в третьесортном театре мистера Айзекса раскрывает **функцию защитника**, которая впоследствии трансформируется в свою противоположность – **агрессора и обвинителя** (тогда автор будет сравнивать Сибилу Вейн с растоптаным цветком: “*like a trampled flower*” [Wilde 2008: 76].

Разочарование в молодой актрисе становится поворотным моментом в жизни Дориана Грея, когда в его идеалистический мир вторгается неэстетизированная действительность. В театре, своеобразном храме искусства, происходит кардинальное изменение и начало потери души. После второго действия Дориан испытывает неподдельные сильные эмоции и не пытается сдержать слезы отчаяния и горького разочарования. Но после ухода Бэзила Холлуорда и лорда Генри перед началом третьего акта в облике и душевном состоянии Дориана Грея происходит существенное изменение, когда на смену способности испытывать глубокие чувства приходит равнодушие: “*A few moments afterwards the footlights flared up and the curtain rose on the third act. Dorian Gray went back to his seat. He looked pale, and proud, and indifferent*” [Wilde 2008: 73]. После этого эпизода потенциальный спаситель Сибилы Вейн превращается в безразличного критика-обвинителя и разрушителя ее жизни.

Таким образом, Дориан Грей начинает «творить» не только себя, но и влиять на жизни всех тех, кто оказывается с ним рядом, в то время как в исследуемом романе рефреном звучит мысль о гибельном влиянии одного человека на другого. Так, предваряя знакомство с Дорианом Греем, Бэзил предостерегает лорда Генри: “*Don't spoil him. Don't try to influence him. Your influence would be bad*” [Wilde 2008: 16]. По мнению же последнего, влиять на другого человека – означает передать ему свою душу, что в итоге и происходит: искушая молодого человека, лорд Генри влияет на его неопытную и чистую душу, «отравляет» ее, передавая часть своей темной натуры. Впоследствии те же слова о воздействии и дурном влиянии

характеризуют уже самого Дориана Грея, о чем говорит Бэзил Холлуорд: “*You have a wonderful influence. <...> they say that you corrupt everyone with whom you become intimate, and that is quite sufficient for you to enter a house, for shame of some kind to follow after*” [Wilde 2008: 129].

Ученик уайльдовского Мефистофеля хорошо усвоил урок и для многих своих друзей сам стал змеем-искусителем. Бэзил Холлуорд прямо говорит об этом: “*One has a right to judge of a man by the effect he has over his friends. Yours seem to lose all sense of honour, of goodness, of purity. You have filled them with a madness for pleasure. They have gone down into the depths. You led them there*” [Wilde 2008: 128]. Многие друзья Дориана Грея кончают жизнь самоубийством, а, как известно, в христианской традиции это считается тяжелейшим непрощенным грехом, так как самоубийца бунтует против воли своего Творца – Бога и не имеет воли покаяться, а после смерти покаяние уже невозможно. Тяжесть греха настолько велика, что самоубийц не отпевают в храмах, не поминают и хоронят отдельно; также, согласно преданию, души таких людей попадают в ад. В романе именно этого и добивается творец-искуситель: овладеть душой человека.

Изначально орудием Дориана Грея, как и его искусителя лорда Генри, является слово, поскольку именно жестокие слова, адресованные Сибille Вейн, доводят девушку до самоубийства. Против Алана Кэмбелла он использует записку – предмет опосредованного воздействия через написанное слово, аналогичный книге-подарку от лорда Генри. Здесь вновь автор использует прием зеркальности: если Дориана Грея губит красота речей его ментора, то указанных выше персонажей доводит до самоубийства жестокая неприглядность слов самого молодого человека. Однако Дориан Грей превосходит своего учителя и идет дальше, доходя до физического убийства своего «творца» – художника Бэзила Холлуорда.

Дориан Грей вслед за лордом Генри принимает на себя **функцию** творца как **трикстера**, не только направляющего, но и действующего и ведущего, однако в контексте исследуемого романа действующего

эксплицитно по отношению к себе и имплицитно – к другим героям художественного произведения. Автор умалчивает о том, каким способом проявляется столь разрушительное и пагубное влияние Дориана Грея на всех тех, кто оказывается рядом с ним или начинает с ним общаться. Трикстер-ведущий «увлекает» второстепенных персонажей за собой на путь греховной жизни и в бездну безнравственности. В последней обличительной речи-проповеди Бэзил Холлуорд приводит в пример множество имен представителей высшего общества Великобритании, чьи жизни были разрушены или кто потерял положение в обществе, а также был скомпрометирован, благодаря Дориану Грею: лорд Стэйвли, сэр Генри Эштон, Эдриан Синглтон, герцог Пертский, сестра лорда Генри и многие другие. Обычно персонаж-трикстер помогает главному герою произведения в решении тех или иных проблем, как, например, это делает Фигаро. В романе О. Уайльда помочь или псевдо-поддержка Дориана Грея сменяется его пагубным воздействием.

«Творческая» составляющая Дориана Грея относительно своей жизни проявляется в романе в трех плоскостях. Во-первых, будучи членом аристократического общества, главный герой романа соответствует своему статусу и «пишет» свой портрет светского человека. У представителей высшего сословия Лондона этот образ ассоциируется с неким идеалом, а его образ жизни становится предметом мечтаний для многих. Вторая сфера деятельности героя романа – это непосредственно «написание» портрета собственной души, скрытой от всеобщего обозрения во мраке детской комнаты. Третья ипостась Дориана-творца – это опустошенный человек лондонских опиумных притонов, который находится на границе света и тени. О его регулярных поездках ходят слухи, однако при взгляде на молодое и прекрасное лицо героя романа окружающим трудно поверить в то, что он способен на безнравственные поступки. Образы, создаваемые Дорианом Греем, настолько различны, что даже Бэзил Холлуорд и лорд Генри не могут поверить в возможность существования в нем столь

противоречивых личностных черт. Так, например, лорд Генри считает своего приятеля не способным на преступление, а Бэзил Холлуорд приходит к нему с целью опровергнуть имеющиеся слухи о его безнравственном образе жизни. Однако оба «творца» заблуждаются относительно истинного «лица» души молодого человека. Дориан Грей становится творцом-создателем неистинной, падшей красоты, отраженной в портрете, которая, в конечном итоге, уничтожает своего создателя: *“It was his beauty that had ruined him”* [Wilde 2008: 185].

На примере Дориана Грея как творца О. Уайльд ставит некий эксперимент и для самого себя, утверждая, что его герой – тот, кем мог бы стать автор в другие времена [Ellmann 1988]. Так, тип мифологемы творца, реализованный в образе данного персонажа, обогащается **прогностической функцией**. С одной стороны, финал романа подтверждает авторскую максиму эстетизма о самоценности красоты и о том, что искусство выше жизни. С другой стороны, О. Уайльд выявляет опасности эстетизма, так как слепое следование его идеалам приводит к разрушению и деградации личности. Творчество без души сводится к наполнению формы содержанием во имя формы.

Суммируя все вышесказанное, мы приходим к выводу о том, что исследуемая нами мифологема творца обладает сложной структурой и функционирует в трех типах, находя художественное отражение в центральных образах романа: художника Бэзила Холлуорда, Дориана Грея и лорда Генри Уоттона. При этом мифологема усложняется и обогащается введением персонажа Сибиллы Вейн в качестве женского начала художник-творца. Творец-искуситель Генри Уоттон и творец-художник Бэзил Холлуорд являются противоборствующими силами, цель которых – Дориан Грей и его душа.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Во второй главе нашего исследования мы детально проанализировали и определили идеино-художественную значимость мифологем сада, портрета и творца в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Источниками мифологем являются библейские события книг Ветхого и Нового Заветов, ряд античных мифов, а также известные литературные произведения. При этом мифологемы не сводимы к единичному мифу или определенному литературному источнику.

Пространственная мифологема сада этноспецифична и помещена в сильную позицию начала романа, так как она во многом определяет дальнейшее развитие событий в жизни каждого из трех главных героев художественного произведения. Исследуемая мифологема играет важнейшую роль в сюжете и композиции романа и организует его хронотоп. Данная мифологема имеет сложную структуру, в центре которой находится сад Бэзила Холлуорда как творца и «садовника», и периферийные элементы (цветы, запахи, ощущения), символично значимые для персонажей и хода развития сюжета романа.

Вторая из описанных нами мифологем – мифологема портрета – в рамках исследуемого романа становится важнейшим способом самоидентификации автора. В образе портрета наиболее полно воплотился эстетический идеал О. Уайльда: абсолютизация искусства и творческой личности, противопоставление внутреннего мира человека грубой реальности, провозглашение наслаждения смыслом существования, приоритет искусства над жизнью. Мифологема портрета, построенная на основе многоаспектного образа портрета, задает макротему художественного произведения и выполняет важнейшую сюжетообразующую и композиционную функции, а синонимическая триада *picture-portrait-painting* раскрывает внутреннюю структуру смыслов произведения. Портрет является частью системы персонажей романа и

обладает скрытой динамикой, заставляя героев совершать те или иные поступки.

Исследуемая мифологема представлена в романе рядом изоморфов двойничества: дневник, совесть, фотографический снимок, зеркало, тень и отделенная от тела душа. Вследствие этого портрет становится отражателем всех смотрящихся в него, предлагая каждому индивидуальное отражение. Мы приходим к выводу, что данная мифологема также выполняет гносеологическую, оценочно-экспрессивную и аксиологическую функции, которые раскрываются на примере событий и героев произведения О. Уайльда. Портрет как предмет искусства и объект творения художника выражает и эстетическую авторскую позицию, согласно которой Жизнь во многом подражает Искусству.

Третья, выбранная нами мифологема, – мифологема творца – имеет трехчастную структуру. Выделенные нами типы данной мифологемы – художник, исполнитель и подражатель – реализуются на примере образов главных мужских персонажей романа: Бэзила Холлуорда, лорда Генри Уоттона и Дориана Грея. Каждый из творцов представляет собой один из вариантов авторской самоидентификации писателя, вследствие чего мифологема выполняет важнейшую репрезентативную функцию. Бэзил Холлуорд и лорд Генри становятся творцами-создателями и наставниками молодого героя романа.

Образ художника Бэзила Холлуорда как создателя прекрасного оказывается связан с христианскими догматами любви, покаяния, верности и преданности. Пророческие предсказания художника в полной мере реализуются в сюжете исследуемого произведения, что наделяет данную мифологему прогностической функцией. Более того, образ Бэзила Холлуорда в конечном итоге становится и аллегорией совести Дориана Грея наряду с написанным им портретом. Значимым элементом мифологемы художника-творца, дополняющим и расширяющим ее, является образ молодой актрисы Сибили Вейн.

Второй тип исследуемой мифологемы находит художественное отражение в образе лорда Генри Уоттона – апологета гедонистического отношения к жизни, змея-искусителя для Дориана Грея, эстета и денди. В образе лорда Генри отражена и сущность автора романа, так как образ построен на системе традиционных культурологических парадигм эпохи. Речевое поведение героя романа характеризуется склонностью к парадоксам и антиномиям, благодаря чему данный тип мифологемы приобретает риторическую функцию.

Лорд Генри проецирует самого себя или какие-то отдельные свои качества на Дориана Грея, которого он предварительно ставит в зависимое от себя положение. Таким образом, мифологема творца-искусителя раздваивается и приобретает двуаспектность, когда ученик становится «достойным» продолжателем дела своего учителя, примеряя на себя роль духа зла. Лорд Генри, в отличие от Бэзила Холлуорда, становится творцом-разрушителем для заглавного героя романа. Новый Мефистофель имеет некоторые характеристики трикстера, вследствие чего его основные функции определяются нами как манипулирующая и направляющая. Более того, мифологема строится автором на системе традиционных культурологических парадигм, так как яркие и значимые явления эпохи (гедонизм, эстетизм, дендизм) находят отражение в образе уайльдовского искусителя.

Дориан Грей – последний из триады творцов, выступает в роли ученика и достойного продолжателя дела своего «создателя» лорда Генри, что позволяет нам определить основную функцию данного типа мифологемы как миметическую. Образ героя романа также имеет характерные элементы персонажа трикстера, однако по сравнению с лордом Генри, это тип не только трикстера направляющего, но и действующего. На примере данного героя романа автор пытается «написать» потенциально возможный «портрет» самого себя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В культурной и научной парадигме XX века понятие «мифологема» оказывается включенным в научную область литературоведения, философии, социологии и политологии, что влечет приобретение им не только новых смыслов, но и создает определенные трудности при трактовке данного понятия. В контексте нашего исследования мы определяем мифологему как первичную идею-форму, построенную на системе культурологических парадигм, которая находит свое конкретное воплощение в авторском художественном тексте и характеризуется полифункциональностью и многоуровневой системой смыслов.

В романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» были удивительным образом объединены и нашли свое яркое выражение основные умонастроения и художественные направления двух эпох рубежа веков: дендизм, прерафаэлитизм, декаданс и эстетизм. Роман писателя также стал отражением эстетических положений теории искусства автора, ранее изложенных им в сборнике эссе «Замыслы», ставшим источником художественной и идейной основы произведения. Эстетизм как мировоззренческая концепция О. Уайльда выступает в качестве антипода буржуазной морали и утилитарности искусства, выдвигая ему в противовес идею высшей ценности красоты и искусства, свободного от нравственных и жизненных условностей. Писатель разграничивает понятия «природа», «искусство», «жизнь» и утверждает, что действительность подражает искусству и приходит к выводу о существование искусства и жизни как самостоятельных категорий бытия. Художник в широком понимании этого слова является для автора творцом прекрасного. Подобная эстетическая концепция О. Уайльда, несомненно, нашла отражение в его творчестве, в частности, – в исследуемых нами мифологемах романа «Портрет Дориана Грея».

На основе эстетических взглядов автора романа нами были определены три базисные пары понятий: природа и жизнь, красота и

искусство, художник и критик, на основе которых мы выделили триаду мифологем сада, портрета и творца соответственно. Каждая из них имеет эстетическое содержание и реализуется в образах романа: сад-студия художника, живописный портрет Дориана Грея, три главных персонажа художественного произведения (Бэзил Холлуорд, лорд Генри Уоттон, Дориан Грей).

Выбранные нами для исследования мифологемы и образы, лежащие в их основе, дискретны и мозаичны. Так, например, сад описывается посредством привлечения внимания к цветам, запахам и звукам. В романе отсутствует целостное описание портрета главного героя, так как автор обращает внимание на глаза и губы как отображения души и чувственности в человеке. На страницах романа мы не находим и детального описания внешности лорда Генри и Бэзила Холлуорда, а также подробного изложения событий их жизни.

Дискретность созданных образов, лежащих в основе выделенных мифологем, способствует их мозаичному восприятию не как изолированных звеньев, но как частей единого целого. Составляющие элементы мифологем оказываются глубоко символичными, придают исследуемому роману глубину и создают многоаспектность восприятия. Дискретный образ подобен зеркальной мозаике, построенной на целостном восприятии составляющих ее частей. Читатель, воспринимая и постигая каждый элемент, открывает для себя идеиную смысловую глубину созданного автором образа. Следовательно, автор романа, благодаря аллюзивности и многозначности компонентов дискретных образов сада, портрета и художника, вступает в своеобразный диалог с читателем, предлагая ему самому поучаствовать в интерпретации заложенных в них смыслов. Свойство дискретности также проявляется, на наш взгляд, в авторской самоидентификации с тремя героями своего произведения.

Исследованные нами мифологемы полифункциональны и обладают целым спектром смыслов и значений.

Мифологема сада выполняет функции локуса, организует композиционное посторенение произведения и реализуется на двух уровнях сюжета. Сад становится местом творения, домом или его частью, а также метафорой души человека.

Мифологема имеет многоуровневую структуру: ядро (сам сад художника), своеобразного проводника (образ садовника) и многочисленные периферийные компоненты (цветы, запахи, ощущения). Мифологема сада выполняет аллюзивную функцию, наполняя составляющие ее элементы глубоким и многогранным символическим значением.

Сад становится для автора романа некой эстетической моделью хронотопа, в рамках которого его герои творят и «возделывают» свой сад. Постоянно используя образы цветов, вплетая их в повествование, О. Уайльд высказывает эстетическое отношение к действительности. Мифологема также приобретает трехчастную структуру с эффектом поступательного расширения пространства: сад-душа, затем огороженный сакральный сад как место творения и, наконец, сад в качестве открытого внешнего пространства.

Вторая из исследованных нами мифологем – мифологема портрета – также характеризуется многоуровневостью и полифункциональностью. Данная мифологема находит свое содержательное выражение в образе портрета главного героя романа О. Уайльда. Вынесенная в заглавие романа лексема *portrait* определяет его макротему, а синтагматические отношения, заданные синонимическим рядом лексем *painting-portrait-picture*, развертываются в парадигму идейных смыслов художественного произведения.

Не менее значимыми являются оценочно-экспрессивная и аксиологическая функции портрета. Данная мифологема позволяет интерпретировать изображение на холсте как воплощение человеческой совести и души, что наделяет ее гносеологической функцией. Портрет

ставится документом, уликой и начинает играть изобличающую и разоблачающую роль в жизни Дориана Грея. В качестве изоморфов двойничества в романе выступают метафоры фотографии, дневника, совести, зеркала и тени исследованной мифологемы. Автор использует мотив двойничества и прием зеркальности в создании калейдоскопического разнообразия полифункциональности портрета. Портрет также берет на себя функцию создания границы между мирами отраженного и отражаемого.

Мифологема портрета также выполняет важнейшую композиционную и сюжетообразующую функцию, является индикатором полемики автора с существующими нормами викторианского общества и писателями-реалистами. Портрет становится одним из центральных персонажей произведения, обладая латентной динамикой и задавая импульс развитию действия романа.

Портрет составляет часть кольцевой композиции произведения, как и рассмотренные нами мифологема и образ сада. Появляясь в начале и в конце романа, портрет «обрамляет» жизнь Дориана Грея, выстраивая смысловую симметрию повествования: между портретом молодого героя в начале и в конце романа помещена его жизнь. Портрет становится элементом сюжетной инверсии и маркером обратного движения реальных событий.

Портрет оказывается истинным отражением смотрящегося в него: зеркалом души и совести Дориана Грея, отражением красоты и таланта Бэзила Холлуорда и эстетических взглядов лорда Генри Уоттона. Портрет способствует выражению авторской позиции, выполняя полемическую функцию как ответ О. Уайльда сторонникам реалистического метода в искусстве. Мифологема портрета, находящая художественное воплощение в метафоре, – оригинальное открытие писателя и средство реализации его эстетических взглядов. Истина воссоздается в предмете искусства, тем самым О. Уайльд иллюстрирует свой принцип эстетизма, согласно

которому искусство реальнее жизни, поэтому жизнь подражает искусству, а не наоборот.

Мифологема творца представлена тремя типами мифологем и находит яркое воплощение в трех главных героях романа: Бэзиле Холлуорде, лорде Генри Уоттоне и Дориане Гре. Каждый из героев одновременно выступает в качестве субъекта и объекта творения. Так, художник создает портрет, будучи вдохновленным одухотворенной красотой Дориана Грея. На молодого героя романа большое влияние оказывает лорд Генри Уоттон, используя его в качестве объекта своего психологического эксперимента. При этом автор интересным образом разводит своих героев-творцов по разные стороны: «западное» по происхождению имя лорда Генри противостоит «восточному» имени Бэзила Холлуорда. Сам Дориан Грей «творит» свою жизнь и жизнь других, руководствуясь подаренной ему книгой, влияние которой испытал сам уайльдовский творец-искуситель.

Мифологема творца выполняет в романе «Портрет Дориана Грея» важнейшую репрезентативную функцию авторской идентичности. Художник-творец Бэзил Холлуорд становится наставником и воплощением совести Дориана Грея, а также наделяется метафорической функцией созидателя и прогностической функцией пророка. Лорду Генри Уоттону как творцу-искусителю также отводится роль ментора Дориана Грея, которая дополняется риторической и манипулирующей функциями по отношению к главному герою романа. В данном аспекте мифологемы присутствуют элементы направляющей функции трикстера. В персонаже Дориана Грея на первый план выходит миметическая функция творца-подражателя, сочетающая прогностические характеристики, «позаимствованные» у Бэзила Холлуорда и черты трикстерства лорда Генри Уоттона. Однако молодой человек становится также трикстером действующим и ведущим, а не только направляющим. Важной особенностью мифологемы творца-подражателя является значимое отсутствие этической функции, связанной с безнравственным образом жизни героя романа.

Описанные и проанализированные нами мифологемы взаимосвязаны и объединены триадой: локус (место появления, сад) – создатель (творец) – предмет творения (портрет).

Все выделенные нами мифологемы присутствуют в первых двух главах романа, которые открываются описанием студии художника, двери которой выходят в сад. Ароматы цветущего летнего сада заполняют пространство мастерской Бэзила Холлуорда, стирая границы между миром природным и миром вещественным, объединяя их в единый локус. Студия и сад художника сводят вместе всех трех главных персонажей романа. Именно здесь читатель впервые видит написанный, хотя еще и незаконченный портрет прекрасного юноши. В саду происходит разговор между лордом Генри и Дорианом Греем, навсегда меняющий мировосприятие и мироощущение последнего. Завершая портрет, художник отображает на холсте соматическое изменение, вызванное в молодом человеке словами лорда Генри о невысказанных и нереализованных желаниях и его теорией нового гедонизма. И таким образом происходит «создание» нового Дориана Грея как на портрете, так и в жизни, где творцами выступают Бэзил Холлуорд и лорд Генри. Позднее функцию творца собственной жизни возьмет на себя Дориан Грей.

Изучив истоки исследуемых мифологем, мы пришли к выводу, что каждая из них восходит к двум типам источников: различного рода языческим мифам и библейским текстам Священного Писания. В итоге, автор романа удивительным образом соединяет противоположные друг другу языческие и христианские образы, события и мотивы. Триада мифологем восходит и четко соотносится с библейской историей о сотворении мира и первородном грехе. В саду художника Дориан Грей делает свой выбор в пользу жизни, полной удовольствия и греха, поддавшись речам искуителя-лорда Генри, как Адам и Ева, ослушавшись Бога, вкусили плода от древа познания добра и зла.

Каждая из триад мифологем построена на основе антитезы «искусство-жизнь»: возвыщенно прекрасного и приземленно-жизненного, которое зачастую оказывается эстетически неприглядным. Например, исследуемая мифологема сада, находя воплощение в сфере идеального и реального, разворачивается согласно исходящей векторной направленности: от идеального сада-рая до земного парка и леса. Так, летний, благоухающий ароматами райский день сменяется в конце романа зимним открытым пространством леса, таящим в себе опасность. На место сада как локуса божественного творения приходит сад искусственный, выраженный в образах театральной декорации (в театре, где играет Сибила Вайн), орнамента на старинном гобелене (в старой детской комнате Дориана Грея), описания в книге, которую читает главный герой романа. Уединенность сменяется шумом городского сада-рынка Ковент Гардена.

Прекрасное изображение на портрете подвергается разрушительным изменениям и в конце романа предстает уродливым образом души Дориана Грея. Молодой человек представляет собой совершенство формы, в то время как ее содержание (портрет) антонимично неприглядно. Портрет также становится доппельгангером Дориана Грея, воплощающим скрытую темную сторону его личности.

Образ художника-творца Бэзила Холлуорда противопоставлен демону-искусителю лорду Генри Уоттону. Оба героя представляют собой два противоборствующих начала светлого и темного, цель которых – душа Дориана Грея. Если Бэзилу Холлуорду присуще созидающее начало, то лорд Генри – это творец-разрушитель. Главный герой романа, перенимая губительные теории служения гедонизму, оказывает пагубное влияние на окружающих, делая их себе подобными и разрушая их жизни и души. Внешняя привлекательность Дориана Грея, его образ жизни и богатство служат соблазном для тех, кто оказывается рядом. Таким образом, одной из общих характеристик выделенных нами мифологем становится их двойственность.

Исследуемые мифологемы романа, «зародившись» в начале повествования в качестве светлых начал, претерпевают поступательную десакрализацию и переходят из мира небесного и возвышенного в мир земной и материальный. Двери солнечного райского сада навсегда закроются для героев романа, и сам сад уйдет на второй план и станет для них воспоминанием. Затем и творец в романе утрачивает свое активное начало: Бэзил как художник завершает портрет; лорд Генри «творит» Дориана Грея опосредованно, с помощью слов и предметов, не действий, и, наконец, сам молодой человек выступит творцом собственной жизни, однако и его поступки оказываются скрытыми от читателя. Изображение на холсте превращается в устрашающего монстра, но сам портрет, предмет изначально неподвижный, приобретает латентное активное начало: становится тем, что побуждает героев к действию и само изменяется. Следовательно, все мифологемы романа постепенно утрачивают видимое активное начало.

Характеристики тройственности и двойственности присущи всем описанным нами мифологемам. В романе отчетливо выделяется триада творцов, внутри которой прослеживается присутствие женского и мужского начал: Бэзил Холлуорд – Сибила Вейн как художники-творцы прекрасного; Дориан Грей и его портрет, в котором присутствуют женские черты; лорд Генри Уоттон и герцогиня Монмут, которая может легко и достойно парировать его парадоксы и остроумные замечания

Все три героя романа являются выражением разных сторон неординарной личности их создателя. С образом художника Бэзила Холлуорда связана тема искусства и творчества в романе. Гедонизм, декларируемый О. Уайльдом как часть эстетической концепции, становится основополагающим принципом для его героя – лорда Генри Уоттона. А потенциальное будущее автора романа можно спроектировать на образ жизни Дориана Грея. Художественное произведение становится своеобразным портретом-зеркалом для всех героев романа и, в конечном

итоге, для автора, который утверждал: “*Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry is what the world thinks me: Dorian is what I would like to be—in other ages, perhaps*” [Ellmann 1988: 319]. В романе «Портрет Дориана Грея» О. Уайльд таким образом преподносит загадку собственной индивидуальности, клубок идей и парадоксов, в котором распутывать нити предлагается самому читателю.

На наш взгляд, все три исследованные мифологемы имеют декадентскую окраску. Сад не приносит радости и счастья главному герою романа, а, скорее, наоборот, стоит у истоков гибели его души. Этому же способствует и прекрасная на словах теория лорда Генри. В свою очередь, портрет, изображавший молодого человека удивительной красоты, в конце романа отталкивает своей омерзительностью. Творец-художник разочаровывается в своем создании, демон-искуситель лишен возможности видеть истину и остается в неведении относительно реального положения вещей в жизни Дориана Грея, а творец-подражатель приходит к полному разочарованию в жизни и начинает тяготиться собственной красотой и молодостью. Таким образом, автор создает двойной хронотоп библейских событий в романе. С одной стороны, жизнь Дориана Грея согласуется с идеей рождения человека, его жизни и возвращения в прах. С другой стороны, жизнь главного героя романа направлена не на открытие в себе образа Божьего, а на его уничтожение.

Рассмотренные нами мифологемы романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» характеризуются рядом особенностей идеостиля писателя: они автобиографичны, эстетизированы, носят декадентский характер и построены на приеме синестезии как принципе эмоционально-чувственного воспроизведения действительности. Мифологемы сада, портрета и творца в романе актуализируют новую реальность, современную автору, со всеми ее символами и знаками.

Описанные нами мифологемы становятся одними из ключевых для картины мира О. Уайльда, который наполняет их особым содержанием в

соответствии с собственной мировоззренческой системой. Автор посредством исследованных мифологем создает и определенный миф о себе. «Оскар Уайльд» как особая система мировидения и миропонимания может быть познана только при тщательном анализе мифологем его произведений во взаимосвязи друг с другом. По этой причине **перспективы** дальнейшего исследования мы видим в изучении данных мифологем на примере других произведений литературного наследия писателя: эссе, драматургии, поэзии и сказок. Мы также предполагаем, что исследуемые мифологемы станут сквозными для всего творчества писателя, которое возможно рассматривать как индивидуально-авторское мифотворчество. Таким образом, объектом дальнейшего изучения может стать комплексное исследование творчества О. Уайльда на основе выделенных нами центральных мифологем романа. Умение писателя и его метод соединения в рамках одного произведения целого ряда мифологических образов и сюжетов также характеризуется творческим подходом к их использованию, что делает процесс мифотворчества частью авторского идеостиля и философской концепции. Исследованные нами в данной работе центральные эстетические мифологемы романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» становятся своеобразными авторскими «масками» и средством создания оригинального, многогранного и мозаичного мифа о себе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абилова, Ф. А. Викторианский роман и Уэссекские романы Т. Гарди: поэтика финала / Ф. А. Абилова – Текст : непосредственный // Вестник Пермского университета. Сер.: Российская и зарубежная филология. – 2014. – № 1. – С. 72– 80.
2. Аверинцев, С. С. Архетипы. / С.С. Аверинцев // Миры народов мира : энциклопедия в двух томах ; под ред. С. А. Токарева. – Москва : Советская энциклопедия, 1980. – 780 с. – Текст : непосредственный.
3. Аверинцев, С. С. София-Логос. Словарь / С. С. Аверинцев – под. ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова. – Киев : Дух и Литера, 2006. – 912 с. – ISBN: 966-378-008-8. – Текст : непосредственный.
4. Акимова, О. В. Этика и эстетика Оскара Уайльда / О. В. Акимова. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. – 190 с. – SBN 978-5-91419-019-1. – Текст : непосредственный.
5. Алексеев, А. П. Краткий философский словарь / А. П. Алексеев, Г. Г. Васильев и др.; под. ред. А.П. Алексеева. – Москва : Проспект, 2007. – 491 с. – ISBN 5-482-01278-6. – Текст : непосредственный.
6. Аникин, Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века / Г.В. Аникин. – Москва : Наука, 1986. – 320 с. – Текст : непосредственный.
7. Аникст, А. А. Оскар Уайльд // О. Уайльд Избранные произведения. В 2 т. – Москва : ГИХЛ, 1960. – Т.1. – С. 5–26.
8. Асписова, О.С. Литература и язык : энциклопедия / Авт. ст.: О. С. Асписова и др. – Москва : РОСМЭН, 2007. – 583с. – ISBN 978-5-353-02604-4. – Текст : непосредственный.
9. Багдасарян, В. Э. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / В. Э. Багдасарян, И. Б. Орлов, В. Л. Телицын. – Москва: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005. – 494 с. – ISBN 5-320-00435-4. – Текст : непосредственный.

- 10.Баженова, Е. А.** Интертекстуальность / Е. А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – Москва : Флинта: Наука, 2006. – С. 104–108. – ISBN 5-89349-342-7 – Текст : непосредственный.
- 11.Бартош, Н. Ю.** Мифопоэтика модерна в творчестве Оскара Уайльда : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (западноевропейская литература) : дис. ... канд. филол. наук / Бартош Наталья Юрьевна. – Москва, 2009. – 260 с. – Текст : непосредственный.
- 12.Бахтин, М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – Москва : Художественная литература, 1990. – 541 с. – ISBN 5-280-00710-2. – Текст : непосредственный.
- 13.Белокурова, С. П.** Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – Санкт-Петербург : Паритет, 2007. – 314 с. – ISBN 5-93437-258-0. – Текст : непосредственный.
- 14.Бидерманн, Г.** Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – Москва : Республика, 1996. – 333 с. – ISBN 5-250-02592-7. – Текст : непосредственный.
- 15.Бодлер, Ш.** Об искусстве / Ш. Бодлер ; сост. и comment. Ю. Н. Стефанов ; пер. с фр. Н. И. Столярова – Москва : Искусство, 1986 . – 422 с. – Текст : непосредственный.
- 16.Большакова, А. Ю.** Архетип, миф и память литературы / А. Ю. Большакова : – Текст : непосредственный // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 19 – 24 апреля 2010 г.) / редкол. : Г. Г. Исаев, Е. Е. Завьялова, Т. Ю. Громова, Д. М. Бычков ; гл. ред. Г. Г. Исаев. – Астрахань : Изд. дом «Астраханский университет», 2010. – С. 7 – 14.

17. Большой Российской энциклопедический словарь (БРЭС) – Репр.

изд. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 2009. – 1887 с. – ISBN 978-5-85270-332-3. – Текст : непосредственный.

18. Бочкарева, Н. С. Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика : На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII - XIX вв. : специальности 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (западноевропейская литература), 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : дис. ... доктора филол. наук / Бочкарева Нина Станиславовна – Пермь, 2001. – 390 с. – Текст : непосредственный.

19. Булгаков, С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения / С. Н. Булгаков. – Москва : Республика, 1994. – 414 с. – ISBN 5-250-02140-9. – Текст : непосредственный.

20. Вайнштейн, О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / О. Б. Вайнштейн. – Москва: Новое литературное обозрение, 2005. – 638 с. – ISBN 5-86793-365-2. – Текст : непосредственный.

21. Вайнштейн, О. Б. Европейский дендизм XIX века : Литературная традиция и поэтика поведения : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (английская литература) : дис. ... доктора филол. Наук / Вайнштейн Ольга Борисовна. – Москва, 2005. – 432 с. – Текст : непосредственный.

22. Валеева, Л. В. Семиотическая модель мифа в языке / Л. В. Валеева. – Текст : непосредственный // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». – Симферополь, 2011. – Т. 24 (63). – № 1. Часть 1. – С.220–224.

23. Валова, О. М. Эстетико-философская проблематика драматургии Оскара Уайльда : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (английская литература) : дис. ... доктора филол. наук : Валова Ольга Михайловна. – Екатеринбург, 2018 – 495 с. – Текст : непосредственный.

- 24. Вишницкая, Ю. В.** Современные научные концепции «прочтения» мифологических сценариев: к проблеме методологии / Ю.В. Вишницкая. – Текст : непосредственный // Літературознавчі студії.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – 2013. – В. 37. Ч. 1. – С. 30–37.
- 25. Гайденко, П. П.** Трагедия эстетизма: Опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора / П. П. Гайденко. – Москва: Искусство, 1970. – 247 с. – Текст : непосредственный.
- 26. Галанина, Е.В.** Миф как реальность и реальность как миф: мифологические соснования современной культуры : монография / Е.В. Галанина. – Москва : Издательский дом Академии Естествознания, 2013. – 130 с. – ISBN 978-5-91327-218-8. – Текст : непосредственный.
- 27. Галиева, М. Р.** Концептуальная значимость мифологемы в художественном тексте / М. Р. Галиева. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2011. – № 2 (9). – С. 52–56.
- 28. Геласимов, А. В. О.** Уайльд и Восток : Ориентальные реминисценции в его эстетике и поэтике : специальность 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки, Австралии» : дис. ... канд. филол. наук / Геласимов Андрей Валерьевич. – Якутск, 1997. – 226 с. – Текст : непосредственный.
- 29. Гете, И. В.** Фауст: трагедия / Иоганн Вольфганг Гете; пер. с нем. Б. Пастернака. – Москва : Тейс, 2016. – 524 с. – ISBN 978-5-7516-1364-8. – Текст : непосредственный.
- 30. Губарева, М. С.** Природа как антипод культуры: «естественность» и «искусственность» в творчестве Й.-К. Гюисманса, О. Уайльда и А. Жида / М. С. Губарева. – Москва : Макс-Пресс, 2005. – 20 с. – Текст : непосредственный.
- 31. Губарева, М. С.** Темы и образы декаданса: Й.-К. Гюисманс, О. Уайльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (европейская и американская

литература) : дис. ... канд. филол. наук / Губарева Марита Сергеевна. – Москва, 2005. – 198 с. – Текст : непосредственный.

32. Гюисманс, Ж. К. Наоборот // Наоборот: Три символистских романа. / Ж. К. Гюисманс; перевод с французского В. М. Толмачева. – Москва : Республика, 1995. – 461 с. – ISBN 5-250-02546-3. – Текст : непосредственный.

33. Делез, Ж. Логика смысла / Ж. Делез ; перевод с французского М. Фуко. – Москва: «Раритет», 1998. – 480 с. – ISBN 5-85735-095-6. – Текст : непосредственный.

34. Деррида, Ж. Шибболет: Паулю Целану / Жак Деррида ; перевод с французского В. Е. Лапицкого. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург : Machina, 2012. – 174 с. – ISBN 978-5-90141-083-7. – Текст : непосредственный.

35. Димитренко, М. В. Мифологема «поэт» и ее концептуальные модели в русском поэтическом дискурсе XIX – XX вв. / М. В. Димитренко. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: «Филология. Искусствоведение». – 2009. – № 27 (165). – Вып. 34. – С. 29–33.

36. Едошина, И. А. Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры / И. А. Едошина. – Текст : непосредственный // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2009. – №3. – С. 79–81.

37. Ефимова, А. Д. Формирование, становление и трансформация лингвокультурного концепта «дендизм» в английской и в русской лингвокультурах : специальность «Сравнительно историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» : дис. ... канд. филол. Наук / Ефимова Анна Дмитриевна. – Мытищи, 2020. – 204 с. – Текст : непосредственный.

38. Журбина, Е. В. Артефакт в прозе Оскара Уайльда: дом Дориана Грея / Е. В. Журбина. – Текст : непосредственный // Текст и контексты:

«Портрет Дориана Грея» Оскара Уайлда: коллективная монография / под ред. А.Ю. Зиновьевой, В. М. Толмачева. – М.: Индрик, 2016. – С. 122–30.

39. Зброжек, Е. В. Викторианство в контексте культуры повседневности / Е. В. Зброжек. – Текст : непосредственный // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 28–44.

40. Зенкин, С. Н. Образ без подобия (Рецептивная структура «Портрета Дориана Грея») / С. Н. Зенкин. – Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. – 2018. – №6 (154) – С. 70–99.

41. Золотницкий, Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях / Н. Ф. Золотницкий. – Москва : «Дрофа-Плюс», 2005 – 320 с. – ISBN 5-9555-0794-9. – Текст : непосредственный.

42. Иванова, Ю. А. Категория мифологического времени в современном романе-мифе : на примере романа Джеймса Джойса «Улисс» : специальность 10.02.04 «Германские языки» : дис. ... канд. филол. наук / Иванова Юлия Александровна. – Санкт-Петербург, 2002. – 188 с. – Текст : непосредственный.

43. Ивлева, А. Ю. Визуализация художественной картины мира в творчестве Оскара Уайльда : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : дис. ... канд. философ. наук / Ивлева Алина Юрьевна. – Саранск, 2002. – 154 с. – Текст : непосредственный.

44. Ивлева, А. Ю. Культурное пространство художественного текста: от символа-предела к символу-образу : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : дис. ... доктора философ. наук / Ивлева Алина Юрьевна. – Саранск, 2009. – 344 с. – Текст : непосредственный.

45. Иларион (Алфеев : митрополит) Таинство веры. Введение в православное богословие / митрополит Иларион (Алфеев) – Москва : Эксмо : Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви. Издание восьмое, 2012. – 304 с. – ISBN 978-5-88017-289-4. – Текст : непосредственный.

- 46.Ильин, А. В.** Английское движение прерафаэлитов как «конткультурное» явление// А. В. Ильин. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. – 2014. – №8 (46). – С. 51–55.
- 47.Ильинова, Е. Ю.** Мифологема как эвристический прием интерпретации когнитивной картины мира / Е. Ю. Ильинова // STUDIA LINGUISTICA. Антропоцентрическая лингвистика: проблемы и решения. Сб. научных трудов. – Санкт-Петербург : Политехника-сервис, 2012. – Вып. XXI. – С. 184–194. – ISBN 978-5-905687-72-3. – Текст : непосредственный.
- 48.Ипполитова, В. В.** Основные концепции эстетической критики Уолтера Пейтера / В. В. Ипполитова. – Текст: непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 1 (10) – С. 176-184.
- 49.Карабеева, О. Б.** Знак – мифологема – симулякр: диалектика означаемого лексемы responsibility в политическом дискурсе современного английского языка / О. Б. Карабеева. – Текст : непосредственный // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. Серия: Филология. – 2010. – № 1(9). – С. 114-119.
- 50.Карпов, И. П.** Словарь авторологических терминов / И. П. Карпов. – 2-е изд., испр. и доп. – Йошкар-Ола : Копицентр Островского, 2004. – 170 с. – ISBN 5-88448-126-8. – Текст : непосредственный.
- 51.Карпухина, М. А.** Британское высшее общество эпохи Регентства и казус Браммелла: специальность 07.00.03 «Всеобщая история» : дис. ... канд. истор. наук : / Карпухина Марина Александровна. – Саратов, 2012. – 216 с. – Текст : непосредственный.
- 52.Керенъи, К.** Введение в сущность мифологии / К. Керенъи, К. Г. Юнг Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с. – ISBN 5-7707-8958-I. – Текст : непосредственный.

- 53.Климовских, Ю. А.** Цветовая картина мира О. Уайльда : когнитивно-лингвокультурологический подход : специальность 10.02.19 «Теория языка» : дис. ... канд. филол. наук / Климовских Юлия Александровна. – Ставрополь, 2011. – 257 с. – Текст : непосредственный.
- 54.Ковалева, О. В.** О. Уайльд и стиль модерн : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (западноевропейская литература) : дис. ... канд. филол. наук / Ковалева Оксана Владимировна. – Москва, 2001. – 241 с. – Текст : непосредственный.
- 55.Ковалева, О. В.** Уайльд и стиль модерн / О.В. Ковалева. – Москва : УРСС, 2002. – 168 с. – ISBN 5-354-00106-4. – Текст : непосредственный.
- 56.Коломиец, Г. Г.** Эстетика и категория «эстетическое» / Г. Г. Коломиец. – Текст : непосредственный // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – №7. – С. 115–125.
- 57.Коновалова, Н. И.** Мифологема как свернутый сакральный текст / Н. И. Коновалова. – Текст: непосредственный // Политическая лингвистика: Раздел 3. Язык – политика – культура. – 2013. – №4 (46). – С. 209–215.
- 58.Кораблева, С. А.** Текст «потока сознания» в художественной культуре модернизма : на материале романа Дж. Джойса «Улисс» : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : дис. ... канд. культурологии / Кораблева Светлана Альбертовна. – Кострома, 2003. – 172 с. – Текст : непосредственный.
- 59.Котова Н. В.** Оскар Уайльд. Искусство и жизнь. Истина и парадокс / Н. В. Котова. – Текст : непосредственный // Вестник Удмуртского государственного университета. Филологические науки. – 2004. – № 5(1). – С. 133–141.
- 60.Котова, Н. В.** Философско-эстетические аспекты нехудожественной прозы О. Уайльда : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (европейская и американская литература) : дис. ... канд.

филол. наук / Котова Надежда Владимировна. – Ижевск, 2010. – 236 с.
– Текст : непосредственный.

- 61.Кузнецов, С. А.** Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – Санкт-Петербург : Норинт, 2000. – 1536 с. – ISBN 5-7711-0015-3. – Текст : непосредственный.
- 62.Кузнецова, А. И.** Пространственные мифологемы в творчестве У. Голдинга: специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (западноевропейская литература) : дис. канд. филол. наук / Кузнецова Анна Игоревна. – Москва, 2004. – 232 с. – Текст : непосредственный.
- 63.Кун, Н.А.** Мифы и легенды Древней Греции / Н. А. Кун. – Москва : АСТ, 2004. – 480 с. – ISBN 5-17-022750-7. – Текст : непосредственный.
- 64.Куприянова, Е. С.** Мифологема «Вечной юности» и роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» / Е. С. Куприянова. – Текст : непосредственный // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2009. – № 51. – С. 70–73.
- 65.Куприянова, Е.С.** Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея» : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (стран германской языковой семьи) : дис. доктора филол. наук / Куприянова Екатерина Сергеевна. – Великий Новгород, 2007. – 431 с. – Текст : непосредственный.
- 66.Лангаард, Г.** Оскар Уайльд. Его жизнь и литературная деятельность / Г. Лангаард; Пер. М. Кадиш. – Москва : Современные проблемы, 1908. – 116 с. – Текст : непосредственный.
- 67.Леви-Стросс, К.** Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; перевод с французского В.В. Иванова. – Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с. – ISBN 5-04-008349-1. – Текст : непосредственный.
- 68.Левит, С. Я.** Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 1 / глав. редак. С. Я. Левит / редкол. : Ж. М. Арутюнова, В. Н. Басилов, И. С. Вдовина и

др. – Москва: РОССПЭН, 2007. – 1392 с. – ISBN 978-5-8243-0838-9. – Текст : непосредственный.

69.Легг, О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX веков: на примере романов У. Теккерая «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр» : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (европейская литература) : дис. ... канд. филол. наук / Легг Ольга Олеговна. – Санкт-Петербург, 2004. – 170 с. – Текст : непосредственный.

70.Ливергант, А.Я. Оскар Уайльд / А. Я. Ливергант. – Москва : Молодая Гвардия, 2014. – 320 с. – ISBN: 978-5-235-03681-9. – Текст : непосредственный.

71.Литература и язык : энциклопедия / Авт. ст. О. С. Асписова и др. – Москва: РОСМЭН, 2007. – 583 с. – ISBN 978-5-353-02604-4. – Текст : непосредственный.

72.Литературная энциклопедия терминов и понятий : энциклопедия / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин / редкол. : М. Л. Гаспаров, С. И. Кормилов, А. Е. Махов [и др.] ; под науч. ред. Т. Г. Юрченко. – Москва : Интелвак, 2001. – 798 с. – ISBN 5-93264-026-X. – Текст : непосредственный.

73.Литературные термины : материалы к словарю. Вып. 2 / Ред.-сост. Г. В. Краснов. – Коломна : КПИ, 1999. – 124 с. – ISBN 5-9000307-20-4. – Текст : непосредственный.

74.Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с. – Текст : непосредственный.

75.Лосев, А. Ф. Мифология греков и римлян / А. Ф. Лосев. – Москва: Мысль, 1996. – 975с. – ISBN 5-244-00812-9. – Текст : непосредственный.

76.Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / А. Ф. Лосев. – Москва : АСТ, 2020. – 624 с. – ISBN: 5-17-000505-9. – Текст : непосредственный.

- 77.Лосев, А.Ф.** Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – Москва : Мысль, 2001. – 558 с. – ISBN 5-244-00969-9. – Текст : непосредственный.
- 78.Лотман, Ю. М.** Портрет // Ю.М. Лотман Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – С. 349–375. – ISBN 5-7331-0184-9. – Текст : непосредственный.
- 79.Луков, В. А.** Феномен Уайльда: тезаурусный анализ: монография / В. А. Луков, Н. В. Соломатина. – Москва: ПИК ВИНИТИ, 2005. – 213 с. – ISBN 5-8309-0184-6. – Текст : непосредственный.
- 80.Маковский, М. М.** Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – Москва : ВЛАДОС, 1996. – 416 с. – ISBN 5-87065-101-8. – Текст : непосредственный.
- 81.Малков, П. Ю.** Учение Прп. Максима исповедника об образе и подобии Божиих в человеке: синергийный аспект / П. Ю. Малков. – Текст : непосредственный // Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия. Религиоведение. – 2017. Вып. 71. – С. 11–29.
- 82.Маслова, В. А.** Лингвокультурология : учебное пособие : для студентов вузов / В. А. Маслова. – Москва : Academia. 2004. – 202 с. – ISBN 5-7695-2071-X. – Текст : непосредственный.
- 83.Мауткина, И. Ю.** Историческая поэтика британской сказки и литературные сказки О. Уайльда : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (стран германской языковой семьи) : дис. ... канд. филол. наук / Мауткина Ирина Юрьевна. – Великий Новгород, 2006. – 225 с. – Текст : непосредственный.
- 84.Мелетинский, Е. М.** Герой волшебной сказки: происхождение образа. / Е. М. Мелетинский. – Москва – Санкт-Петербург : Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. – 240 с. – ISBN 5-94396-015-5. – Текст : непосредственный.

- 85.Мелетинский, Е. М.** От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. – Москва : РГГУ, 2019. – 170 с. – ISBN 978-5-7281-2192-3. – Текст : непосредственный.
- 86.Мелетинский, Е. М.** Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. Москва: Восточная литература, 2000. – 406 с. – ISBN 5-02-017878-0. – Текст : непосредственный.
- 87.Меркулова, М. Г.** Типология поздней драматургии Дж. Б. Шоу : монография / М. Г. Меркулова. – Москва : БИБЛИО-ГЛОБУС, 2018. – 118 с. – ISBN 978-5-907063-27-3. – Текст : непосредственный.
- 88.Мещерякова, А. В.** Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX - XX веков : на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» : специальность 10.01.01 «Русская литература, 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (английская литература) : дис. ... канд. филол. наук / Мещерякова Анна Владимировна. – Владимир, 2015. – Владимир, 2015. – 237 с. – Текст : непосредственный.
- 89.Мифологический словарь** / Гл .ред. Е. М. Мелетинский. – Москва: Советская энциклопедия, 1991 г. – 736 с. – ISBN 5-85270-032-0. – Текст : непосредственный.
- 90.Мифы народов мира.** Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. Токарев С. А. – Москва: Рос. энциклопедия, 2003. – Т.1. 671 с., Т.2 719 с. – ISBN 5-85270-240-4. – Текст : непосредственный.
- 91.Моисеев, М. В.** Типология мифологем в американской лингвокультуре / М. В. Моисеев. – Текст : непосредственный // Вестник Омского университета. – 2012. – № 1. – С. 151–154.
- 92.Новак, С. К.** К вопросу о влиянии прерафаэлитов на творчество О. Уайльда (на примере романа «Портрет Дориана Грея») / С. К. Новак. – Текст : непосредственный // Вестник Новгородского государственного университета. – 2007. – № 41. – С. 65–67.

- 93.Новейший философский словарь** / Сост. А. А. Грицанов. – Минск: Издательство В.М. Скакун, 1999. – 877 с. – ISBN 985-6235-17-0. – Текст : непосредственный.
- 94.Ожегов, С. И.** Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – Москва : Москва : А ТЕМП, 2006. – 938 с. – ISBN 978-5-9900358-6-7. – Текст : непосредственный.
- 95.Пальцев, Н. Н.** Кавалер ордена зеленой гвоздики / Н. Н. Пальцев // Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. – Москва : Республика, 1993. – Т. 1. – С. 3–16. – ISBN 5-250-01970-6. – Текст : непосредственный.
- 96.Пальцев, Н. Н.** Художник как критик, критика как художество. Эстетика Оскара Уайльда / Н. Н. Пальцев // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. – Москва : Республика, 1993. – Т. 2. – С. 3–20. – ISBN 5-250-01970-6 – Текст : непосредственный.
- 97.Петрова Е. В.** Гедонистические идеи и представления в английской литературе второй половины XIX века : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (западноевропейская литература и литература США) : дис. ... канд. филол. наук / Петрова Евгения Вячеславовна. – Самара, 2017. – 168 с. – Текст : непосредственный.
- 98.Питина, С. А.** Концепты мифологического мышления как составляющая концептосферы национальной картины мира : специальность 10.02.19 «Теория языка» : дис. ... доктора филол. наук / Питина Светлана Анатольевна. – Челябинск, 2002. – 364 с. – Текст : непосредственный.
- 99.Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий** / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с. – ISBN 978-5-903955-01-5. – Текст : непосредственный.
- 100. Пустошкина, Т.В.** Мифологема детства в русской прозе 20-40-х гг. XIX века, ее своеобразие и развитие : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Пустошкина Татьяна Владимировна. – Псков, 2011. – 211 с. – Текст : непосредственный.

- 101.** Ращевская, Е. П. Космогонический миф Даниила Андреева и культура Серебряного века : специальность 20.00.01 «Теория и история культуры» : дис. ... канд. культурологии / Ращевская Елена Петровна. – Киров, 2006. – 189 с. – Текст : непосредственный.
- 102.** Резяпова, Г. Т. Мотив игры в творчестве О. Уайльда: роман «Портрет Дориана Грея» : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература Великобритании)» / Рязепова Гузель Талгатовна. – Екатеринбург, 2002. – 172 с. – Текст : непосредственный.
- 103.** Рескин, Дж. Законы Фиезоло: истинные законы красоты / Дж. Рескин ; перевод с английского под ред. Л. П. Никифорова. – Изд. 3-е, [репр. изд.]. – Москва : URSS, 2011. – 151 с. – ISBN 978-5-397-01943-9. – Текст: непосредственный.
- 104.** Рознатовская, Ю. А. Оскар Уайльд в России : [вступит. ст.] / Ю. А. Рознатовская // Оскар Уайльд в России : библиографический указатель 1892–2000 ; Литературные приложения : Переводы из Оскара Уайльда. – Москва : Рудомино, 2000. – 379 с. – ISBN 5-7380-0135-4 – Текст : непосредственный.
- 105.** Руберт И. Б. Мифологема в языке и литературе / И. Б. Руберт, Ю. Л. Шишова. – Текст: непосредственный // Актуальные проблемы современной лингвистики: сборник статей, посвященный юбилею гуманитарного факультета. Выпуск 4. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУЭФ, 2012. – С. 7–20.
- 106.** Руднев, В. П. Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – Москва: Аграф, 1999. – 381 с. – ISBN 5-7784-0034-9. – Текст : непосредственный.
- 107.** Савельев, К. Н. Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление / К. Н. Савельев. – Магнитогорск : МаГУ, 2007. – 343 с. – ISBN 978-5-86781-528-8. – Текст : непосредственный.

- 108.** Свирида, И. И. Метаморфозы в пространстве культуры / И. И. Свирида. – Москва : Индрик, 2009. – 464 с. – ISBN 978-5-91674-052-3. – Текст : непосредственный.
- 109.** Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Институт лингвистических исследований ; под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – Москва : Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. – ISBN 5-200-02672-5. – Текст : непосредственный.
- 110.** Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / Сост-ли И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – Москва: Интрада – ИНИОН, 1999. – 320 с. – ISBN 5-248-00162-5. – Текст : непосредственный.
- 111.** Соколянский, М.Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества / М. Г. Соколянский. – Киев, Одесса : Лыбидь, 1990. – 199 с. – ISBN 5-11-002137-6. – Текст : непосредственный.
- 112.** Сэмьюэлз, Э. Словарь аналитической психологии К .Юнга / Э. Сэмьюэлз, Б. Шортер, Ф. Плот ; пер. с англ. В. Зеленского. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. – 248 с. – ISBN 978-5-9985-0016-9. – Текст : непосредственный.
- 113.** Телегин, С. М. Литература и мифологическая революция. Проблемы мифореставрации / С. М. Телегин. – Saarbrucken: Lambert Academic Publishing, 2011. – 592 с. – ISBN: 978-3-8465-5078-6. – Текст : непосредственный.
- 114.** Телегин, С. М. Словарь мифологических терминов: учебное пособие / С. М. Телегин. – Москва : Изд-во УРАО, 2004. – 98 с. – ISBN 5-204-00436-X. – Текст : непосредственный.
- 115.** Телегин, С. М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении / С. М. Телегин – Текст : непосредственный // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции (г.

Астрахань, 19 – 24 апреля 2010 г.) / редкол. : Г. Г. Исаев, Е. Е. Завьялова, Т. Ю. Громова, Д. М. Бычков ; гл. ред. Г. Г. Исаев. – Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2010. – С. 14–16.

- 116. Телегин, С. М. Философия мифа: Введение в метод мифореставрации: [О. Ф. М. Достоевском и Н. С. Лескове] / С. М. Телегин. – Москва : Община, 1994. – 140 с. – SBN 5-87277-132-0. – Текст : непосредственный.**
- 117. Тетельман, А. И. Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)» : дис. ... канд. филол. наук / Тетельман Анна Ильинична. – Казань, 2007. – 184 с. – Текст : непосредственный.**
- 118. Топоров, В. Н. Образ трикстера в енисейской традиции / В. Н. Топоров. – Текст : непосредственный // Традиционные верования и быт народов Сибири XIX – начало XX вв. : Сб. статей. – Новосибирск : СО АН СССР, ИИФиФ, 1987. – С. 5–23.**
- 119. Тумбина, О. В. Контраст и парадокс в повествовательной прозе Оскара Уайльда : к характеристике творческого метода писателя : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (европейская литература) : дис. ... канд. филол. наук / Тумбина Ольга Владимировна. – Санкт-Петербург, 2004. – 191 с. – Текст : непосредственный.**
- 120. Уайльд, О. Письма : Перевод с англ. / Оскар Уайльд; Сост. : А. Г. Образцова, Ю. Г. Фридштейн ; пер. с англ. В. В. Воронина, Л. Ю. Мотылева, Ю. А. Рознатовской ; худож. А. М. Игитханян ; вступ. ст. А. Г. Образцовой ; comment. Ю. Г. Фридштейна. – Москва : Аграф, 1997. – 415 с. – ISBN 5-7784-0019-5. – Текст : непосредственный.**
- 121. Учакина, В. М. Жанр эссе в литературном наследии Оскара Уайльда и Константина Бальмонта : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Учакина Валентина Михайловна. – Омск, 2020. – 174 с. – Текст : непосредственный.**

- 122.** Ушаков, Д. Н. Большой толковый словарь русского языка: современная редакция / Д. Н. Ушаков. – Москва: Дом Славянской книги, 2008. – 959 с. – ISBN 978-5-903036-99-8. – Текст : непосредственный.
- 123.** Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев и др. – Москва: Советская Энциклопедия, 1983. – 840 с. – Текст : непосредственный.
- 124.** Чубарова, Л. А. Эстетизм как английское выражение культуры декаданса / Л. А. Чубарова, Курков В. В. – Текст: непосредственный // Актуальные вопросы современного искусства: монография. – Петрозаводск : Новая наука, 2020. – 111 с.
- 125.** Чуковский, К. И. Оскар Уайльд. Этюд // К. И. Чуковский – Текст : непосредственный // Собрание сочинений: В 15 т. – Т. 3: Высокое искусство: Из англо-американских тетрадей / сост. Е. Чуковской и П. Крючкова. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Агентство ФТМ; Лтд, 2012. – С. 375–416. – ISBN 978-5-4467-0014-1. – Текст : непосредственный.
- 126.** Шиффер, Д.С. Философия дендиизма. Эстетика души и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер) / Д. С. Шиффер ; пер. с фр. Б. М. Скуратова. – Москва: Изд-во гуманитарной литературы, 2011. – 296 с. – ISBN 978-5-87121-041-3. – Текст : непосредственный.
- 127.** Шишова, Ю. Л. Лингвистическая объективация мифологемы пути в современной англоязычной литературе : специальность 10.02.04 «Германские языки» : дис. ... канд. филол. наук / Шишова Юлия Леонидовна. – Санкт-Петербург, 2002. – 215 с. – Текст : непосредственный.
- 128.** Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерии: Перевод с англ. / М. Элиаде – Москва : REFL-book, «Ваклер», 1996. – 288 с. – ISBN 5-87983-027-6. – Текст : непосредственный.
- 129.** Эллман, Р. Оскар Уайльд: Биография : пер. с английского. / Р. Эллман. – Москва : Независимая газета, 2000. – 688 с. – ISBN: 5-86712-061-9. –текст : непосредственный.

- 130.** Юнг, К. Г. Аналитическая психология : перевод с англ. / К. Г. Юнг. – Санкт-Петербург : МЦНКИТ «Кентавр», 1994. – 136 с. Текст : непосредственный.
- 131.** Юнг, К. Г. Архетип и символ : перевод с англ. / К. Г. Юнг / Предисл. А. М. Руткевича, с. 5-22; Примеч. В. М. Бакусева и др.]. – Москва : Ренессанс, 1991. – 297 с. – ISBN 5-7664-0462-X. – Текст : непосредственный.
- 132.** Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms / M. H. Abrams. – Cengage Learning, 2011. – 448 p. – ISBN 0495898023. – Текст : непосредственный.
- 133.** Baldick, C. Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / C. Baldick - Oxford University Press, 2001. – 291 p. – ISBN 019101821X. – Текст : непосредственный.
- 134.** Beckson, K. Oscar Wilde: The Critical Herutage / K. Beckson. – London : Routledge & K. Paul, 1970. – 434 p. – ISBN 0710069294. – Текст : непосредственный.
- 135.** Belford, B. Oscar Wilde: A Certain Genius / B. Belford. – London : Bloomsbury, 2000. – 383 p. – ISBN 0-7475-5027-1. – Текст : непосредственный.
- 136.** Benjamin, W. Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism / W. Benjamin. – London ; New York : Verso, 1997. – 192 p. – ISBN 9781859841921. – Текст : непосредственный.
- 137.** Bennet, A. An Introduction to Literature, Criticism and Theory / Bennet A., Royle N. – Pearson Longman, 2004. – 348 p. – ISBN 0-582-82295-5. – Текст : непосредственный.
- 138.** Bristow, J. Wilde Writings: Contextual Conditions / ed. by Joseph Bristow. – Toronto : Univ. of Toronto press in assoc. with the UCLA Center for seventeenth - a. eighteenth-cent. studies a. the William Andrews Clark memorial libr., 2003. – 334 p. – ISBN 0-8020-3532-9. – Текст : непосредственный.

- 139.** **Brooker, P.** A Glossary of Literary and Cultural Theory / P. Brooker. - Second edition. – London : Routledge, 2016. – 366 p. – ISBN 9781315666327. – Текст : непосредственный.
- 140.** **Childs, P.** The Routledge Dictionary of Literary Terms / P. Childs P, R. Fowler. – London and New York : Routledge Taylor & Francis Group, 2006. – 273 p. – ISBN 0-415-36117-6. – Текст : непосредственный.
- 141.** **Cuddon, J. A.** A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Cuddon. – Fifth Edition. – John Wiley & Sons, 2013. – 784 p. – ISBN 978-1-4443-3327-5 – Текст : непосредственный.
- 142.** **Davidoff, L.** Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850 / L. Davidoff, C. Hall. – London : Routledge, 2002. – 614 p. – ISBN 0415290651. – Текст : непосредственный.
- 143.** **Dowden, K.** A Companion to Greek Mythology / K. Dowden, N. Livingstone. – John Wiley & Sons, 2011. – 672 p. – ISBN: 978-1-405-11178-2. – Текст : непосредственный.
- 144.** **Ellmann, R.** Oscar Wilde / R. Ellmann. – New York : Knopf, 1988. – 680 p. – ISBN 0394554841. – Текст : непосредственный.
- 145.** **Ferber, M.** A Dictionary of Literary Symbols / V. Ferber. – New York : Cambridge University Press, 2007. – 276 p. – ISBN 9780521690546. – Текст : непосредственный.
- 146.** **Fordham, M.** New Developments in Analytical Psychology / M. Fordham – Routledge, 2013. – 232 p. – ISBN 1135055300. – Текст : непосредственный.
- 147.** **Fox, K.** Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour / K. Fox. – Hodder & Stoughton, 2005. – 425 p. – ISBN 0340752122. – Текст : непосредственный.
- 148.** **Frankel, N.** Wilde: The Unrepentant Years / N. Frankel. – Cambridge, Mass.; London : Harvard Univ. Press, 2017. – 374 p. – ISBN 978-0-674-73794-5. – Текст : непосредственный.

- 149.** **Gilmour, R.** The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890 (Longman Literature in English) / R. Gilmour. – London and New York : Routledge Taylor & Francis Group, 2013. – 299 p. – ISBN 0582493463. – Текст : непосредственный.
- 150.** **Hanks, P. A.** Dictionary of First Names / P. Hanks, F. Hodges. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2003. – ISBN 0198607644. – Текст : непосредственный.
- 151.** **Harris, F.** Oscar Wilde: His Life and Confessions / F. Harris – New York : Horizon Press, 1974. – 644 p. – ISBN 0818002255. – Текст : непосредственный.
- 152.** **Herman, D.** Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Herman D., Jahn M., Ryan M-L. – London ; New York : Routledge, 2005. – 718 p. – ISBN 0415282594. – Текст : непосредственный.
- 153.** **Hewitt, K.** Understanding English Literature / K. Hewitt. – Oxford : Perspective Publications, 1997. – 280 p. – ISBN 0952358328. – Текст : непосредственный.
- 154.** **Holland, V.** Oscar Wilde. A Pictorial Biography / V. Holland. – London : Thames and Hudson, 1966. – 144 p. – ISBN 0500130035. – Текст : непосредственный.
- 155.** **Hollis, J.** Mythologems: Incarnations of the Invisible World / J. Hollis. – Toronto : Inner City Books, 2004. – 158 p. – ISBN 9781894574105. – Текст : непосредственный.
- 156.** **Hynes, W.** Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticism / W. J. Hynes, W. J. Doty. – Tuscaloosa; London : The University of Alabama Press, 1997. – 328 p. – ISBN 978-0817308575. – Текст : непосредственный.
- 157.** **Joyce, J.** Oscar Wilde: The Poet of “Salome” / J. Joyce. – Текст : непосредственный // The Critical Writings of J. Joyce. – New York : Viking Press. – P. 201-205.

- 158.** **Jullian, Ph.** Esthètes et Magiciens : l'art fin de siècle / Ph. Jullian. – Paris : Librairie académique Perrin in Paris. 1969. – 347 p. – Текст : непосредственный.
- 159.** **Killeen, J.** The faiths of Oscar Wilde: Catholicism, Folklore and Ireland / J. Killeen. – New York : Palgrave Macmillan, 2005. – 228 p. – ISBN 1403948941. – Текст : непосредственный.
- 160.** **Kirby, M.** A Victorian Flower Dictionary: The Language of Flowers Companion / M. Kirby, V. Diffenbaugh. – N.Y. : Ballantine Books, 2011. – 219 p. – ISBN 9780345532862. – Текст : непосредственный.
- 161.** **Klages, M.** Key Terms in Literary Theory / M. Klages. – Continuum, 2012. – 144 p. – ISBN 978-0826442673. – Текст : непосредственный.
- 162.** **Knox, M.** Oscar Wilde in the 1990s: The critic as creator / M. Knox. – Rochester, N.Y.; Woodbridge : Camden house, 2001. – 206 p. – ISBN 1-57113-042-X. – Текст : непосредственный.
- 163.** **Knox, M.** Oscar Wilde. A Long and Lovely Suicide / M. Knox. – London ; New York : Yale University Press, 1994. – 185 p. – ISBN 0-300-05905-1. – Текст : непосредственный.
- 164.** **Kushner, E.** The Living Prism: Itineraries in Comparative Literature / E. Kushner. – Montreal and Kingston : McGill-Queen's UP, 2001. – 338 p. – ISBN 0773521488. – Текст : непосредственный.
- 165.** **Langford, P.** Englishness Identified. Manners and Character 1650-1850 / P. Langford. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – 435 p. – ISBN 0-19-820681-X. – Текст : непосредственный.
- 166.** **Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature** / Merriam-Webster, Inc, 1995. – 1236 p. – ISBN 978-0877790426. – Текст : непосредственный.
- 167.** **Mikics, D.** A New Handbook Of Literary Terms / D. Mikics. – New Haven and London : Yale University Press, 2010. – 368 p. – ISBN 978-0300164312. – Текст : непосредственный.

- 168.** **Mills, D. H.** The Hero and the Sea: Patterns of Chaos in Ancient Myth / D. H. Mills. – Bolchazy-Carducci Publishers, 2002. – 200 p. – ISBN 978-0865165083. – Текст : непосредственный.
- 169.** **Mitchell, S.** Victorian Britain: An Encyclopedia / S. Mitchell. – Milton Park, Abington, Oxon, New York : Routledge, 2011. – 1013 p. – ISBN 9780415669726. – Текст : непосредственный.
- 170.** **Montandon, A.** Ecritures del'image chez Teophile Gautier / A. Montandon // Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. – New York : Walter de Gruyter, 1996. – P. 105-118. – ISBN 3110882590. – Текст : непосредственный.
- 171.** **Nassaar, Ch. S.** Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde / Ch. S. Nassaar. – New Haven : Yale University Press, 1974. – 191 p. – ISBN 978-0300016840. – Текст : непосредственный.
- 172.** **Pater, W.** Imaginary Portraits / W. Pater. – UK : Modern Humanities Research Association, 2014. – 336 p. – ISBN 978-1907322556. – Текст : непосредственный.
- 173.** **Pater, W.** The Renaissance: Studies in Art and Poetry / W. Pater. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – 208 p. – ISBN 978-0192835536. – Текст : непосредственный.
- 174.** **Pearson, H.** The Life of O. Wilde. – Harmondsworth, Eng. : Penguin Books, 1960. – 393 p. – Текст : непосредственный.
- 175.** **Quinn, E.** A Dictionary of Literary and Thematic Terms / Quinn, E. – New York: Facts On File, 2006. – 474 p. – ISBN 978-0816062430. – Текст : непосредственный.
- 176.** **Raby, P.** The Cambridge companion to Oscar Wilde / P. Raby. – Cambridge : Cambridge University Press, 1997. – 330 p. – ISBN 978-0521479875. – Текст : непосредственный.
- 177.** **Ransome, A.** Oscar Wilde: A Critical Study / A. Ransome. – Methuen, 1923. – 1923. – 234 p. – ISBN 9780841474079 – Текст : непосредственный.

- 178.** **Rapaport, H.** The Literary Theory Toolkit. Compendium of Concepts and Methods / H. Rapaport. – Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, 2011. – 312 p. – ISBN 978-1405170482 – Текст : непосредственный.
- 179.** **Rich, J.** An Introduction to Critical Theory / J. Rich. – Humanities-Ebooks, 2007. – 82 p. – ISBN 1282040197. – Текст : непосредственный.
- 180.** **Ross, I.** Oscar Wilde and Ancient Greece / I. Ross. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – 274 p. – ISBN 9781107020320 – Текст : непосредственный.
- 181.** **Russell, J. C.** The Germanization of Early Medieval Christianity: A Sociohistorical Approach to Religious Transformation / J. C. Russell. – Urban : Oxford University Press, 1996. – 272 p. – ISBN 978-0195104660. – Текст : непосредственный.
- 182.** **Sherrin, N.** Oxford Dictionary of Humorous Quotations / N. Sherrin. – Oxford University Press, 2008. – 576 p. – ISBN 9780199237166. – Текст : непосредственный.
- 183.** **Small, I.** The Aesthetes: A Sourcebook / I. Small. – London : Routledge & K. Paul, 1979. – 204 p. – ISBN 9780710001450. – Текст : непосредственный.
- 184.** **Tyson, L.** Critical Theory Today: A User-Friendly Guide / L. Tyson. – New York and London : Routledge Taylor&Francis Group, 2014. – 488 p. – ISBN 9780415506755. – Текст : непосредственный.
- 185.** **Willoughby, G.** Art and Christhood: The Aesthetics of Oscar Wilde / G. Willoughby. – Rutherford etc., London ; Toronto : Associated University Presses, 1993 – 170 p. – ISBN 9780838634776. – Текст : непосредственный.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ, ИСПОЛЬЗОВАННЫХ В КАЧЕСТВЕ МАТЕРИАЛА ИССЛЕДОВАНИЯ

- 1.** **Wilde, O.** The Picture of Dorian Gray / O. Wilde. – Oxford University Press, Oxford, 2008. – 230 p. – ISBN 978-0199535989 – Текст : непосредственный.

- 2. Wilde, O.** Intentions / O. Wilde. – London : METHUEN & CO. LTD, 1913.
– URL: <https://www.gutenberg.org/files/887/887-h/887-h.htm#page1> (дата обращения: 08.09.2022). – Текст : электронный.

СПИСОК ЭЛЕКТРОННЫХ РЕСУРСОВ

- 3. Августин Аврелий** Творения / Блаженный Августин ; сост. и подгот. текста к печати С. И. Еремеева. – Санкт-Петербург : Алетейя ; Киев : УЦИММ-пресс. – Т. 3: О граде Божием. – 1998. – 595 с. – ISBN 5-89329-087-5. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o-grade-bozhem/ (дата обращения: 08.03.2022). – Текст : электронный.
- 4. Вишницкая, Ю. В.** Мифологемы Александра Блока в русском этнокультурном пространстве : специальность 10.01.02 «Русский язык» : дис. ... канд. филол. наук / Вишницкая Юлия Васильевна. – Киев, 2003.
– 185 с. – URL : http://jgreenlamp.narod.ru/blok_khtkm.htm (дата обращения: 08.03.2022). – Текст : электронный.
- 5. Евангелие от Иоанна** - URL:
https://azbyka.ru/otechnik/Kassian_Bezobrazov/novyj-zavet-perevod-pod-red-ep-kassiana-bezobrazova/4 (дата обращения: 08.09.2022). – Текст : электронный.
- 6. Книга Бытия.** – URL: https://azbyka.ru/biblia/?Gen.1&r_ (дата обращения: 08.03.2022). – Текст : электронный.
- 7. Кривонос, В. Ш.** Миф в западно-европейской литературе и культуре / В.Ш. Кривонос // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – Т. 14. – № 2–3. – С. 835-837. – URL : http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2012/2012_2_835_837.pdf.
(Дата обращения: 08.03.2022). – Текст : электронный.
- 8. Кобылко, Н. А.** Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы / Н. А. Кобылко // Современная филология: материалы III международной научной конференции (г. Уфа, июнь 2014 г.). – Уфа: 2014. – С. 4–6. – URL:

<https://moluch.ru/conf/phil/archive/108/5817> (Дата обращения: 08.03.2022).

– Текст : электронный.

9. Минц, З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Блоковский сборник III. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. – Тарту, 1979. – С. 76–120. – URL: <https://ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html> (дата обращения: 08.03.2022). – Текст : электронный.

10. Новая философская энциклопедия: в 4х т. / Науч.-ред. совет. : В. С. Степин. – Москва : Мысль, 2000-2001. - ISBN 5-244-00961-3. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/encyclopedia/new-philosophical/index.htm>. – Текст : электронный.

11. Поликаровский, М. По образу и подобию / М. Поликаровский. – Текст : электронный. – URL: <https://www.pravmir.ru/po-obrazu-i-podobiyu/> (дата обращения: 08.03.2022).

12. Попова, О. А. Архетипы и мифологемы как феномен бессознательного в авторской сказке / О. А. Попова. – Текст : электронный // Сборник научных трудов SWORLD. – 2013. – №2. – С. 65–69. – URL <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=19553146> (дата обращения: 08.03.2022).

13. Родина, М. В. Мифологема пещеры Платона и её художественная реализация в фантастической повести К. С. Льюиса “The Silver Chair”/ «Серебряное кресло» / М. В. Родина. – Текст : электронный // Science Time, 2014. – №8. – С. 250–260. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23271375> (дата обращения: 08.03.2022).

14. Савельев, К. Н. Декаданс / К. Н. Савельев. – Текст : электронный // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – №1. – С. 286–287. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20142262> (дата обращения 08.03.2022).

15. Фетисова, Т. А. Дендилизм: исторический смысл / Т. А. Фетисова. – Текст : электронный // Культурология. – Москва, 2008. – № 3. – С. 177–184. –

URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11607726> (дата обращения 08.03.2022).

16.Флоренский, П. А. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский. – Москва: Мысль, 1990. – Т. 1 – С. 218–219. – ISBN 5-244-00241-4 – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/u-vodorazdelov-mysli-tom-1/ (дата обращения: 08.03.2021). – Текст : электронный.

17.Цурганова, Е. А. Прерафаэлитизм / Е.А. Цурганова. – Текст : электронный // Литературоведческий журнал. – 2013. – № 33. – С. 143-147. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20311790> (дата обращения: 08.03.2022).

18.Яковлев, Д. Е. Пути эстетизма / Д. Е. Яковlevа – Текст : электронный // Философия и общество. – 2002. – № 3. – С. 133-148. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26252839> (дата обращения: 08.03.2022).

19.Blackwell Reference Online. – URL: <https://lib.unb.ca/news/wileyblackwell-reference-online-collection> (дата обращения: 09.03.2022). – Текст : электронный.

20.Cambridge Dictionary. – URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения: 08.03.2022) – Текст : электронный.

21.Chantraine, P. Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Historie des Mots / P. Chantraine. – Paris : Klinkseick, 1999. – 1447 p. – ISBN 2252032774. – URL: https://archive.org/details/dictionnaireetym0000chan_k4z9 (дата обращения: 08.03.2022). – Текст : электронный.

22.Collins Online Dictionary. – URL: <https://www.collinsdictionary.com>. – (дата обращения: 08.09.2022). – Текст : электронный.

23.Harrod, J. B. The Tempering Goddess: A Phenomenological and Structural Analysis of the Britomartis-Diktynna-Aphaia Mythologeme / J. B. Harrod. – URL: https://surface.syr.edu/rel_etd/57/ (дата обращения: 08.09.2022). – Текст : электронный.

24.Lewis, R. Shaw and Wilde / R. Lewis. – Текст : электронный // Britannica.

– URL : <https://www.britannica.com/art/Irish-literature/Shaw-and-Wilde> (дата обращения: 08.09.2022).

25.Lexico. – URL : <https://www.lexico.com> – (дата обращения: 08.09.2022) –

Текст : электронный.

26.Longman Dictionary of Contemporary English (LDCE). – URL:

<https://www.ldoceonline.com/dictionary>. (дата обращения: 08.09.2022) –

Текст : электронный.

27.Merriam-Webster Dictionary. – URL: [https://www.merriam-](https://www.merriam-webster.com/thesaurus)

[webster.com/thesaurus](https://www.merriam-webster.com/thesaurus) (дата обращения: 08.09.2022). – Текст :

электронный.

28.Myers, S. Mythology for Christians : An Investigation and Empirical Test of C. G. Jung's Proposal that Protestant Theologians and Adherents Should Think of God as a Mythologeme. Thesis (Ph.D.) / S. Myers. – Текст : электронный.

– University of Essex, 2017. – 335 p. – URL: <https://repository.essex.ac.uk/20065/1/mythology%20for%20christians%20-%20author%20final.pdf> (дата обращения: 08.03.2022)

29.Online Etymology Dictionary. – URL: <https://www.etymonline.com/> (дата

обращения: 08.09.2022). – Текст : электронный.

30.Oxford Latin Dictionary. – Oxford : at the Clarendon Press University Press,

1968. – URL: <https://archive.org/details/aa.-vv.-oxford-latin-dictionary-1968/mode/2up> (дата обращения: 08.09.2022). – Текст : электронный.

31.Oxford Learner's Dictionary (OLD). – URL:

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> (дата обращения: 08.09.2022)

– Текст : электронный.

32.The Free Dictionary. – URL : <https://www.thefreedictionary.com/.> – (дата

обращения: 08.09.2022) – Текст : электронный.