

0-787271

На правах рукописи
УДК: 821.111-8

Чуканцова Вера Олеговна

**ПРОБЛЕМА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ
ПРОЗЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА**

**Специальность: 10.01.03 - литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литературы)**

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Санкт-Петербург
2011 г.



**Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы ГОУ ВПО
«Российский государственный педагогический университет имени
А.И.Герцена»**

- Научный руководитель:** доктор филологических наук,
профессор Дьяконова Н.Я.
- Официальные оппоненты:** доктор филологических наук,
профессор Куприянова И.П.
кандидат филологических наук,
доцент Букреева С.В.
- Ведущая организация:** Институт русской литературы
(«Пушкинский дом») РАН

Защита состоится «24» февраля 2011 года в 17 часов 30 минут на заседании совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 212.199.07 в Российском государственном педагогическом университете им. А.И. Герцена по адресу: 199053 г. Санкт-Петербург, 1-ая линия Васильевского острова, д. 52, ауд. 21 .

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена по адресу: 191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48, к. 5.

Автореферат разослан «24» января 2011



Ученый секретарь совета
кандидат филологических наук

Н.Н. Кяшкото

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования

Творчество Оскара Уайльда (1854–1900) по сей день остается объектом пристального внимания исследователей. Литературоведы начала XX века в большей степени интересовались биографией писателя и его эстетическими воззрениями, точнее, степенью выраженности этих воззрений в произведениях Уайльда. Впоследствии в поле зрения исследователей попали стихотворения, единственный роман писателя – «Портрет Дориана Грея» и пьесы. В 1970–1980-е годы возрос интерес к творческому методу Уайльда и к его связям с литературной традицией эстетизма и с инонациональными литературами, преимущественно – французской и русской.

В 1990-х – 2000-х годах предметом исследования становится малая повествовательная проза писателя. Однако литературная сказка в данных исследованиях в большей степени вписывается в определенную историческую традицию. Анализируются отдельные элементы поэтики писателя, при этом не обращается внимание на проблему взаимодействия искусств, в то время как это взаимодействие определяется эстетической программой Оскара Уайльда.

Уайльду свойственно особое понимание искусства (где форма и содержание – одно) и внимание к возможностям литературного слова, рамки которых существенно раздвигаются при обращении к другим видам искусства. Следовательно, выявление этих связей становится необходимым шагом на пути изучения поэтики Оскара Уайльда. Изучение сложной сети взаимоотношений между произведениями живописи и музыки, с одной стороны, и произведениями Уайльда, с другой – позволит лучше понять творческую индивидуальность писателя и по-новому посмотреть на поэтику его произведений.

Методологическая основа исследования

В основу настоящей работы положена идея структуралистов о том, что *весь мир есть текст*. Понятие текста толкуется в широком смысле слова: *текстом* являются и произведения музыки, живописи, скульптуры или архитектуры, а также мода и быт – т.е., в конечном счете, всё пространство культуры. Данная диссертация есть лишь попытка установить *межтекстовые* связи между произведениями разных видов искусств: литературы, с одной стороны, и живописи, музыки, архитектуры – с другой.

Основным **методом** исследования, следовательно, является метод комплексного анализа, сочетающего элементы композиционного, стилистического, сравнительного и интермедиального анализа, причем под интермедиальным понимается анализ соотношения и взаимодействия языков разных видов искусства.

Объектом исследования являются произведения повествовательной прозы Оскара Уайльда: его сборники рассказов и сказок («Счастливый принц и другие сказки», «Гранатовый домик», «Преступление лорда Артура Сэвила»), книга критических эссе «Замыслы» и роман «Портрет Дориана Грея».

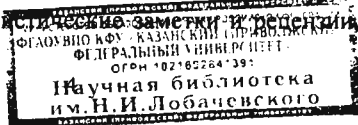
Предметом исследования в настоящей работе является техника произведений Уайльда, соотношение в них живописного, музыкального, архитектурного и литературного начал. Разные виды искусства могут сочетаться в одном произведении двумя способами. С одной стороны, можно формально ограничиться упоминанием и элементарными сведениями о произведении искусства в тексте литературного произведения (для создания фона, атмосферы, определенного психологического эффекта, характеристики героя, окружения, ситуации). Такое слияние, соединение произведений разных видов искусств будет именоваться *синтезом*. С другой – взять принципы организации произведения другого вида искусства и воплотить их в литературном тексте. Примером может служить воспроизведение в художественном слове цветовой гаммы живописного полотна того или иного художника, моделирование композиции картины, структурирование пространства как храма и т.д. В этом случае становится возможным говорить об *интермедийном характере отношений* между произведениями разных видов искусств. Показать, каким образом произведения живописи и музыки, согласуясь с концепцией Уайльда, входят в его прозаические тексты и взаимодействуют с ними и есть **цель** настоящей работы.

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

- ♦ разграничить понятия интермедийности как явления в искусстве и метода анализа на материале и в контексте культуры Англии и Франции XIX века, проследив истоки интермедийных отношений и теории интермедийного анализа;
- ♦ выявив основные особенности метода интермедийного анализа, раскрыв его преимущества и недостатки, вывести общую пошаговую схему для анализа произведений разных видов искусства на единой, общей для них основе;
- ♦ раскрыть эстетическую концепцию Оскара Уайльда как основу его творческого метода;
- ♦ установить связи прозаических произведений Уайльда с произведениями других видов искусства (живописи, музыки, архитектуры);
- ♦ исследовать характер взаимодействия средств художественной выразительности литературы и других видов искусства;
- ♦ систематизировать интермедийные элементы поэтики писателя по способу взаимодействия с литературным текстом и степени выраженности этих элементов в произведениях повествовательной прозы Оскара Уайльда.

Принципы отбора материала

Говоря о присутствии в рассказах и сказках Оскара Уайльда произведений других видов искусства, следует иметь в виду, что речь идет только о тех из них, которые упоминает или описывает сам Уайльд в своих произведениях. Его литературные и публицистические заметки и лекции, чи-



тавшиеся в Англии и США, критические эссе, письма и собственно художественные произведения, написанные до 1891 года включительно, составляют те источники, на основании которых произведен отбор материала для анализа.

Немалую роль сыграла и светская жизнь Оскара Уайльда – его знакомства с виднейшими деятелями культуры своего времени, его путешествия по Европе и Америке, посещения им различных выставок и салонов. Биографическая сторона жизни писателя также послужила одним из критериев отбора произведений других видов искусства.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В поэтике Оскара Уайльда интермедиальные элементы имеют определяющее, концептуальное значение. Если рассматривать явление интермедиальности в искусстве как сознательное апеллирование к языкам других видов искусства, то эстетизм Уайльда представляет попытку осмысления интермедиальных отношений на момент современного ему этапа развития искусства.
2. Экспериментирование с музыкальными и живописными формами, а также моделирование внутреннего художественного пространства текста в литературной мастерской рассказов и сказок Оскара Уайльда фактически приводит к созданию языка новой художественной прозы, обогащенного открытиями других видов искусства, но не теряющего выразительности и специфики именно как языка литературы. Интермедиальные элементы в поэтике писателя всегда выполняют определенную художественную функцию: характеристика героя, смена «точки зрения», структурирование пространства текста, выстраивание композиции.
3. В повествовательных текстах Уайльда прослеживается движение от освоения отдельных интермедиальных элементов к созданию целостного интермедиального произведения. Наиболее высокая степень интермедиальности свойственна «Портрету Дориана Грея»: как роман-эксперимент, он разворачивается в «роман-портрет», «роман-картину», который в полной мере начинает «говорить» на языках разных видов искусства – живописного, музыкального, театрального.
4. Обращение Оскара Уайльда к языкам других видов искусства не является самоцелью писателя, «игрой ради игры». Оно отвечает основным принципам его эстетической концепции, немислимой вне этики, и затрагивает внутренние глубинные искания автора: проблему поисков Прекрасного, средств для его выражения и влияния его на человека.

Научная новизна работы состоит в комплексном анализе повествовательной прозы Оскара Уайльда (за исключением эссе) и определяется задачей системного описания интермедиальных элементов в его поэтике. Особенности его художественного стиля не изучались в аспекте взаимодействия литературы с произведениями других видов искусства. Между тем, характер интермедиальных связей, их принципиальная значимость, неоднократно подчеркивалась писателем в концепции эстетизма. В ней, с одной стороны, соединились два отдельных «направления» эстетизма, о которых писали в сво-

их трудах учителя Уайльда – Джон Рёскин и Уолтер Пейтер; с другой – воплотились искания самого Уайльда в области художественной формы, принимая во внимание его тезис (впервые выдвинутый романтиками) о стремлении всякого искусства выйти за пределы отведенных ему границ.

Теоретическая значимость исследования связана с выявлением функциональной специфики интермедиальных элементов в литературных текстах. Реализована пошаговая схема анализа, благодаря которой систематизированы интермедиальные элементы в поэтике Оскара Уайльда (ее можно использовать в дальнейшем при обращении к проблеме интермедиального анализа художественных произведений). Примененная исследовательская стратегия позволила по-новому взглянуть на природу творчества Уайльда и объяснить специфику так называемых «избыточных» элементов стилистики писателя, определив их значение и художественную функцию.

Научно-практическая значимость результатов исследования предполагает возможность их использования для дальнейшего изучения творчества Оскара Уайльда, преподавания общих курсов истории и теории литературы, (например, зарубежной литературы XIX века), спецкурсов по английской литературе XIX века, при составлении учебных пособий, изданиях и комментировании произведений писателя.

Апробация работы. Основные положения изложены в семи опубликованных работах (еще одна находится в печати), представленных в виде докладов на ежегодной (с 2007 года) конференции по изучению детской литературы, проходящей на филологическом факультете РГПУ им. А.И. Герцена («Тема детства в западно-европейской литературе», СПб, 2007, «Детство как литературный дискурс», СПб, 2008, «Детская литература как предмет компаративистики», СПб, 2009, «Детская зарубежная литература: традиции и современность», СПб, 2010), в рамках межвузовских научных конференций «Компаративистика: история и современность. Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе», СПб, 2008, «Национальное и интернациональное в литературе и искусстве в свете сравнительного литературоведения», СПб, 2009, «Литературные взаимосвязи и типологические сходжения. История и современность», СПб, 2010, на аспирантском семинаре филологического факультета РГПУ им. А.И. Герцена (апрель 2009), обсуждались на заседаниях кафедры зарубежной литературы РГПУ им. А.И. Герцена.

Объем и структура диссертации. Диссертационное исследование изложено на 199 страницах и состоит из введения, двух глав, заключения, приложений и библиографического списка, который содержит 294 наименования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** формулируется предмет диссертационного исследования, обосновывается актуальность и научная новизна работы, отмечается степень разработанности проблемы, определяются цель, задачи и методологическая основа исследования.

Первая глава «**Интермедиальность как явление в искусстве и метод анализа**» состоит из двух больших разделов. Первый рассматривает интермедиальность как историческое явление и художественную практику искусства в рамках общего направления, заданного романтизмом, единого для трех ведущих европейских национальных литератур того времени – английской, французской и немецкой.

Именно немецкий романтизм открыл источник новой художественной практики, утверждая идею синтеза искусств, и оказал значительное влияние на характер словесного творчества, изменив саму его природу. «Застывшим» формам классицистического академического искусства романтики противопоставили интерес к пограничным формам мира, пришедшего в движение. Этот интерес и был возведен ими в принцип эстетической программы.

Подхваченная, в первую очередь, немецким композитором и драматургом Рихардом Вагнером (1813-1883) романтическая идея синтеза искусств переросла в его концепцию «gesamtkunstwerk» (собирательного произведения искусства), которая нашла сторонников не только на территории современной Германии, но и за ее пределами. Вагнер, по сути дела, поставил проблему «корреляции» (соотнесения) языков различных видов искусства. Становится очевидным, что, вступая во взаимодействие, складываясь в единое целое, различные художественные языки неизбежно видоизменяются, в связи с чем возникает концепция «художественных соответствий». Последователем ее во Франции стал Шарль Бодлер (1821-1867), который дал идее Рихарда Вагнера развернутое последовательное поэтическое выражение, превратив ее в важнейший принцип своего творчества.

Принимая эту идею или отталкиваясь от нее, полемизируя с нею, и развивалась в дальнейшем литература Франции. Всё больше поэтов и писателей (Артур Рембо, Поль Верлен, Стефан Малларме) стремятся не просто включить в свой текст произведение другого вида искусства, но освоить его, заговорить на его языке. Границы между разными видами искусства становятся подвижными, взаимодействие – более тесным, и элементы языка другого вида искусства, будь то работа со звуковой природой слова, апеллирование к живописным приемам цвето- и светописания, или сознательное воспроизведение техники гравюры (офорта), обретают всё больший вес и значение внутри художественного текста.

К концу девятнадцатого века во французской литературе окончательно укрепляет свои позиции явление интермедиальности, становясь той средой, куда попадают молодые поэты и писатели. В эту среду попадает и молодой Оскар Уайльд с его частыми поездками во Францию и Париж – общепризнанный центр культурной жизни того времени.

Однако в Англии к концу девятнадцатого века сложились свои предпосылки такого явления как интермедиальность: творчество таких художников слова как Уильям Блейк, поэтов озерной школы и поздних английских романтиков, открытия Уильяма Тёрнера и художников-прерафаэлитов, художественно-критические работы непосредственных учителей Уайльда – Джона Рёскина и Уолтера Пейтера привели к новому пониманию искусства,

ИСКУССТВА КАК ПЕРЕЖИВАНИЯ, где переживание выражает лирический, глубоко индивидуальный способ отношения к жизни и переосмысления ее. При всей серьезности своих разногласий, Уолтер Пейтер и Джон Рёскин были согласны в том, что искусство – загадка, что можно лишь *субъективно интерпретировать* его. Таким образом, со второй половины XIX века искусство открыло новый принцип изображения: принцип художественной суггестии. Искусство, как система переживаний или представлений, что-то внушает, на что-то намекает зрителю, читателю, слушателю. И чтобы понять этот намек, это послание, воспринимающая сторона должна владеть языком искусства, который принципиально отличается от коммуникативного, информационного языка – отличается, в первую очередь, образностью.

Так, предшествующая художественная практика английского искусства подготовила Оскара Уайльда к восприятию основных идей и течений своего времени, позволив ему фактически возглавить новый этап развития искусства, известный под именем английского эстетизма.

Второй раздел посвящен проблеме интермедиальности как теории и методу анализа произведений искусства, который окончательно оформился к концу двадцатого века. Основанный на уже разработанных структурно-семиотических принципах и практике анализа различных литературоведческих школ (среди которых формальная или Московско-Тартусская школы), а также фундаментальных трудах и разработках отдельных ученых (Ю.М. Лотман, Б.В. Томашевский, М.М. Бахтин, Р. Барт, У. Эко), метод интермедиального анализа активно эксплуатируется современным литературоведением.

В этой связи целесообразно говорить не о взаимодействии живописи и литературы или литературы и музыки «вообще», а об анализе структуры и особенностей конкретных произведений, о «переводе», «перекодировании» приемов конкретного живописного полотна в конкретном литературном произведении, о взаимодействии на уровне жанровых форм или техники исполнения (и стиля) произведений. Интермедиальный анализ литературного произведения предлагается осуществлять по следующей схеме (предлагаемая последовательность действий моя – В.Ч.):

- выбрать общую для рассматриваемых произведений разных видов искусства категорию анализа (это может быть категория художественного образа, категория художественного пространства и времени, категория художественного стиля и/или художественной формы);
- определить общий для них уровень (или уровни) анализа: к примеру, уровень композиции, уровень художественной детали или ритмической организации;
- проанализировать средства, приемы и технику художественной выразительности произведений других видов искусства в их преломлении в произведении литературном (приемы цветовой и световой организации, реализация особенностей живописного или музыкального жанра на материале литературного текста, игра с перспективной и точкой зрения, конкретные приемы изменения ритма и темпа повествования, и т.п.).

Делая акцент на особенностях взаимодействия между произведениями различных видов искусства, учитывая разнонаправленность этих отношений и включая их в отношения искусства и культуры в целом, техника интермедиального анализа позволяет выявлять специфику литературного художественного текста как такового, особенности стиля того или иного автора или национальной литературы определенного периода, не теряя связи с общими закономерностями развития литературы и искусства. Однако метод интермедиального анализа имеет свои ограничения: он не может быть применен к абсолютно любому литературному произведению. Интермедиальность как целостное явление в искусстве исторично (с XIX века), хотя отдельные элементы интермедиальных отношений возможно найти и в предшествующей литературной традиции.

Вторая глава – **«Интермедиальность повествовательной прозы Оскара Уайльда»** – носит более практический характер и состоит из четырех крупных подразделов.

В разделе *«Синтез искусств в рассказах и сказках Оскара Уайльда»* наглядно демонстрируется разница между синтетическим включением произведения другого вида искусства в литературный текст и интермедиальным характером отношений между ними. Существует два способа «вхождения» произведения другого вида искусства в литературный текст. Первый – это включение в текст литературного произведения любой информации о произведении другого вида искусства. Второй – перевод языка одного вида искусства (в настоящей работе музыки и живописи) на язык другого вида искусства (литературы). В этом случае сам текст начинает «жить» по законам другого вида искусства, активно используя его приемы и методы. Первый способ носит характер «дополняющий»: давая дополнительные знания о времени, культуре, costume, быте и т.д., он «дополняет» мир литературного произведения, расширяет его границы. В основе второго лежит принцип обогащения – обогащается сама поэтика литературного произведения. Явление первого порядка называют синтезом, второго – интермедиальностью. Рассмотрению интермедиальных элементов в произведениях малой прозы писателя и посвящен второй раздел данной главы.

«Малые повествовательные формы: композиции, структура, художественный образ». Раздел организован так, чтобы сгруппировать в строго определенном порядке интермедиальные элементы поэтики Уайльда:

- 1) элементы, связанные с живописным началом (Картина и текст: способы организации);
- 2) интермедиальные элементы, проходящие под знаком связи с музыкальными формами (Под знаком музыкальных форм),
- 3) наконец, особенности языка писателя, тесно переплетающиеся с архитектурным пространством (Архитектура храма, как способ моделирования художественного пространства).

Таким образом дается системное описание интермедиальных элементов в поэтике Уайльда без повторов, которые неизбежны, если располагать материал последовательно, двигаясь от одного произведения к другому.

Прежде всего, внимание на себя обращает «рамочная» конструкция большей части рассказов и сказок Оскара Уайльда. Как живописное полотно вставлено в деревянную или позолоченную раму, так его многочисленные истории «вставлены» в раму рассуждений, мнений, высказываний и голосов. Таково обрамление «Счастливого принца», «Преданного друга», сказки «Замечательная ракета». Однако наряду с обрамлением чисто внешним, существует обрамление «внутреннее» – за счет звучащих в произведении мотивов. Это касается в основном рассказов: «Портрет господина У.Г.», «Преступление лорда Артура Сэвила», «Сфинкс без загадки».

Однако рамочная конструкция произведений Уайльда – далеко не всё, что роднит его рассказы и сказки с произведениями живописи. Уайльд буквально воспроизводит приемы, сюжеты и композицию полотен любимых художников. «Менины» Веласкеса, полотно Джеймса Уистлера «Ноктюрн в черном и золотом: падающая ракета», картины Эдварда Берн-Джонса и Жана Франсуа Милле – у них Уайльд как будто учится работе с цветовой гаммой, владению приемами «цвето» и «светописания», выстраиванию композиции своих произведений. Один из ярчайших примеров в этой области – связь сказки Уайльда «Замечательная ракета» с уже упомянутой картиной Джеймса Уистлера.

На ней изображены фейерверк на фоне черного ночного неба и несколько ярких золотых пятен, рассыпающихся каскадом золотых звезд, постепенно затухающих в небе и меняющих цвет от бледно-розового до бледно-зеленого. По такому же принципу построена сказка Уайльда «Замечательная ракета», где показано несколько ярких «вспышек», затухающих к концу. Самое большое количество ярких красок сосредоточено в первом эпизоде сказки – приезд принцессы, где чередуются золотой, черно-белый, серебряный, алый, пунцовый, жемчужный цвета. В очень небольшом эпизоде сказки сосредоточено множество разных красок.

Эта «звезда», этот взрыв красок постепенно «затухает» к концу повествования. В тексте через неравные промежутки разбросаны упоминания об *Aurora Borealis* (о Северном сиянии), которое тоже являет собой буйство красок от светло-желтого до зеленого и синего, и о желтых тюльпанах; слова Ракеты о ее родителех («seven pink stars» - семь розовых звезд и «shower of golden rain» - поток золотого дождя), которые, в сущности, описывают картину Уистлера; идиллическая зарисовка возможного будущего принца и принцессы («a deep river», «a little fair-haired boy with violet eyes» - глубокая река, белокурый мальчик с фиалковыми глазами). На этом скопления цвета заканчиваются. Остаются только разноцветные единичные искры: «серебряный щит» (a wonderful silver shield) луны, «огненные цветы на золотых стеблях» (golden flowers with blossoms of fire), «зеленый пятнистый мундир» (a green mottled coat) лягушонка, Белая Утка с желтыми лапами (White Duck with "yellow legs"). Наконец, вместе с запущенной Ракетой все эти цвета окончательно растворяются в свете дня и теряются на фоне «белых фартучков» мальчиков (two little boys in white smocks).

Фоном уайльдовской «картины», как и картины Уистлера, является сад (или парк). Оба художника только обозначают пространство сада как место действия. Его функция – служить сценой и декорацией фейерверка. Для Уистлера важен не реальный пейзаж, а атмосфера, эмоциональное состояние. Он описывает не природу, а состояние души. Его фейерверк – это победа, пусть на мгновение, света над тьмой, это – сиюминутный праздник. Его картины выражают его философию.

«Картина» Уайльда иная, его фейерверк – сродни иллюзии. Если рассматривать структуру сказки, то фейерверк состоялся. Но, согласно сюжету, взрыва ракеты – главного действующего «лица» праздника – так и не произошло. Получается, фейерверк и был, и не был одновременно. Так, на уровне композиции картины, акцентированной цветовыми оттенками, реализуется основной принцип прозы Уайльда – принцип контраста и парадокса (исследованию этого принципа посвящена работа О.В. Тумбиной «Контраст и парадокс в повествовательной прозе Уайльда (к характеристике творческого метода писателя)»).

Сборники рассказов, как и отдельные произведения, в свою очередь, выстраиваются по законам произведений другого вида искусства, на этот раз – музыкального. Так же, как в произведении литературы, содержание в музыке неотделимо от формы. Музыка – наиболее эмоционально насыщенный из всех видов искусства. Содержание музыкального произведения составляет *переживание*, выявить которое помогает именно музыкальная форма.

Мельчайшая частица музыкальной формы – *интонация*. Из последовательности интонаций складывается *мелодия* музыки, ее «мысль». Наравне с огромной эмоциональной силой воздействия, в крупной музыкальной форме (какой является, например, соната) существуют фабула и сюжет. Они рождаются непосредственно из фактуры произведения, т.е. из совокупности всех голосов и элементов многоголосия. Фактура же образуется движением интонационных линий, их сплетением и чередованием.

Классическая соната строится из трех частей. Первая часть сонаты пишется в традиционной сонатной форме. Она дает возможность сопоставить контрастные, даже конфликтные образы – героический и лирический, сумрачный и светлый, торжественный и нежный. Эти образы развиваются, изменяются, и в результате приобретают новый характер, новые черты. Вторая часть – медленная – пишется либо в сонатной форме без последующей разработки (как бы продолжается соперничество двух линий, но одна из них на время становится ведущей – т.е. слышна одна главенствующая интонация, одна мелодия), либо в сложной трехчастной, в зависимости от замысла композитора. Для третьей части также характерна сложная трехчастная форма, и, наконец, быстрый финал в форме рондо – музыкальной формы, в основе которой лежит чередование главной темы с второстепенными, возникает как бы движение по кругу: a b a c a d ... a. Такова в общих чертах структура сонаты.

Сходной структурой обладает композиция рассказа Оскара Уайльда «Портрет господина У.Г.». Как и соната, рассказ состоит из трех частей – «глав». Самая первая имеет и самую сложную организацию. В ней заявляют

о себе два «отношения к жизни», выражающиеся в отношении к теории Сирила Грэхэма, первого рассказчика, и Эрскина, второго рассказчика. Эрскин не верит в теорию своего друга – или не хочет в нее верить. В то же время первый рассказчик, художественное «я», проникается этой идеей настолько, что берется доказать ее. Тем не менее, узнает о теории читатель именно из уст Эрскина. Причем его рассказ несет на себе печать его личного отношения к излагаемой идее:

«- Безумный мальчишка! - пробормотал Эрскин. - Отправляйся-ка лучше домой - уже третий час. И выбрось из головы Уилли Гьюза. Я жалею, что рассказал тебе обо всем этом, и еще больше - что убедил тебя в том, чему не верю сам.

- О нет, ты дал мне ключ к величайшей загадке современной литературы, - ответил я, - и я не успокоюсь до тех пор, пока не заставлю тебя признать - пока не заставлю всех признать, что Сирил Грэхэм был самым тонким из современных знатоков Шекспира».

Таким образом, уже с первой главы начинается соперничество двух линий, двух «интонаций»: горячая вера в теорию Сирила Грэхэма и отрицание ее. Накал эмоций достигает предела к концу первой части (главы), когда читатель ставится в позицию не стороннего наблюдателя, а «со-участника», переживающего борьбу за изложенную идею и против нее.

Во второй части, как будто затягивающей повествование, вера в идею Сирила Грэхэма овладевает одним из героев («я», от первого лица). Он посвящает много времени тому, чтобы ее доказать, снова и снова перечитывая сонеты Шекспира, вчитываясь в них, возвращаясь к ним. Здесь одна интонация становится ведущей и как бы заглушает вторую. «Мелодия» рассказа подчиняется «мелодии» сонетов Шекспира: идея, теория Сирила Грэхэма становится личным переживанием «я», глубоким, искренним и неподдельным. Теория перестает быть сухой теорией, она оживает и расцветивается красками, в первую очередь, красками, передающими наше личное отношение к ней. В какой-то момент читатель оказывается погруженным в стихию чувств героя, чувств настолько сильных, что их легко принять за свои.

Третья глава литературной сонаты также написана в традиционной трехчастной форме. «Водоразделами» внутри этой главы являются два письма: от героя («я») - Эрскину, и письмо Эрскина, обращенное к нему. В этой главе снова представлены два отношения к теории Сирила Грэхэма и снова соперничают между собой. Первую небольшую часть главы формируют размышления героя («я») над своим письмом, из которых становится ясно, что герой встал на другую точку зрения. Он больше не верит в теорию Сирила Грэхэма. Затем спор героя и Эрскина повторяется, но позиции героев решительно меняются: всё пламя, весь огонь веры в идею Грэхэма охватил Эрскина, и теперь первый рассказчик («я») пытается разубедить его.

«- Уж не хочешь ли ты сказать, что веришь в Уилли Гьюза? - вскричал я.

- Почему бы и нет? - отозвался он. - Ты вполне меня убедил. Неужели, по-твоему, я не в состоянии оценить силу доказательств?
- Но ведь нет же никаких доказательств, - проронил я, падая в кресло».

Заключительную часть третьей главы знаменует письмо Эрскина, сообщающее о намерении совершить самоубийство однако в тот момент, когда читатель уже готов поверить в подлинность теории Сирила Грэхама (ради которой Сирил покончил с собой), он получает еще одно мнимое доказательство этой теории: Эрскин долго болел, и его смерть стала следствием болезни, а не самоубийства. Быстрый финал в форме «рондо» снова возвращает к «Портрету господина У.Г.», т.к. именно этот портрет завещает герою Эрскин; возвращая рассказчика к первоначальным сомнениям в праве теории Грэхама на существование.

Формы литературной сонаты, классической («Портрет господина У.Г.») и с отступлениями («Кентервильское привидение»), рондо (сб. «Преступление лорда Артура Сэвила») и вариаций (сб. «Счастливый принц и другие сказки»), проблемы соотношения слова и ритма помогают по-новому взглянуть на мир произведений Оскара Уайльда, образующих пространство единого «храма искусства», где единственный Бог – это Прекрасное. А различные виды искусств – суть средства его выражения.

Согласно концепции Уайльда, всякое искусство тяготеет к универсальности, т.е. стремится выйти за пределы своих границ, за пределы своих возможностей. Подлинное произведение искусства должно подчиняться универсальным законам и обладать универсальными (общими с другими видами искусств) средствами выражения. Создать такое произведение искусства и есть высшая задача Художника. *Произведение Литературы как подлинно художественное произведение Искусства* – вот мысль, обретенная Уайльдом в «литературной мастерской» рассказов и сказок (см. раздел *Значение интермедийных элементов в поэтике писателя*).

Таким подлинно художественным произведением искусства стал для писателя роман «Портрет Дориана Грея» (*«Портрет Дориана Грея: от романа о художнике к роману-картине»* четвертый раздел второй главы, в свою очередь, имеющий несколько подразделов).

Первая часть этого подраздела («Роман о художнике») вписывает произведение в существующую романную традицию. Открытое романтиками понимание роли и места Искусства в жизни и мире, интерес к искусству как таковому, к произведениям различных видов искусства, к музыке и музыкальному началу слова, к Творчеству и Воображению берет начало в творчестве немецких писателей-романтиков еще в начале девятнадцатого века.

Нельзя не признать, что образ художника, тема творца и его творения остается одной из ведущих в творчестве Уайльда и основообразующей в ткани романа, где каждый из трех главных героев в какой-то момент выступает в этой роли. Прежде всего, это сам Бэзил Холлуорд, художник, написавший портрет Дориана Грея, вложивший в свое творение слишком много самого себя. В предисловии к роману Оскар Уайльд пишет, что «в сущности, Искус-

ство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь» и что «всякое искусство совершенно бесполезно». Тому же, кто создает бесполезное, по мнению Уайльда, единственным оправданием служит лишь страстная любовь к своему творению. И Дориан Грей уже становится для Холлуорда всем его «искусством», его «формой и методом», его «открытием себя в искусстве». Тематически, однако, Холлуорд — не единственный «создатель» Дориана Грея, он создал только портрет.

Генри Уоттон, второй из главных героев романа, «пишет» тот портрет Дориана Грея, где порок и добродетель суть краски на палитре художника. Лорд Генри фактически вводит Дориана в мир человеческих желаний и страстей, следуя или потакая которым человек обретает или теряет себя. В этом смысле и сам Дориан Грей в какой-то момент осознает или пытается осознать себя творцом своей души и в конечном счете — себя самого. Каждая встреча с портретом есть в сущности встреча с самим собой и своим отражением. С тем, что он видит и чего не видит: от влюбленности в собственную красоту до бездны собственного падения. При этом портрет почти напрямую выступает зеркалом, отражением, откровением Дориана Грея.

Отношения «Художник — Жизнь — Искусство» занимают Уайльда на протяжении всей жизни и полнее всего воплощаются в романе, в том числе через обращение к языку и принципам другого вида искусства (живописи), чему и посвящен следующий подраздел — *«Кисть, полотно и «рама для портрета»»*.

Одна из особенностей художественного полотна в отличие от литературного текста — способность охватить его взглядом как единое целое сразу, вникая в детали постепенно. Для этой цели художником устанавливается некоторая дистанция — у каждого своя, если вспомнить, что полотна импрессионистов, к примеру, целостно смотрятся издали, как бы «распадаясь» вблизи на отдельные яркие точки-мазки красок. Не случайно поэтому открывается книга предисловием. Это не только краткое изложение писателем своего эстетического кредо, но и установление совершенно необходимого ему «расстояния», с которого следует воспринимать его текст читателю. Воспринять целиком, как единое художественное полотно во всей его целостности.

Однако не следует забывать, что средства создания подобного полотна у художника и писателя различны. И литературный текст, предназначенный для последовательного (линейного) восприятия, строится Уайльдом таким образом, чтобы его как стихи (и, собственно, картины) можно было читать «по вертикали». Имеется в виду сложная организация текста по мотивам и лейтмотивам, раскрывающая линии отношений Художник — Творение, Творение — Жизнь и Жизнь — Художник (Творец).

В то же время каждая глава романа — это отдельная яркая картина-впечатление, со своим фоном, эмоцией, антуражем, которая «превращается» в «портрет в портрете» («картину в картине»). Портрет Сибилы Вейн, составленный ею по впечатлениям от Дориана Грея (глава 4), заключен в оправу двух крохотных «театральных сцен»: сначала Сибилы — рядом с матерью, а затем и ее брата Джеймса. И в то же время — он является как бы зеркалом,

поставленным «напротив» Дориана и отражающим его внешнюю красоту, под влияние которой подпадают все остальные и в том числе – он сам.

Как художник, верный своему видению искусства, возросшему на заветах романтиков, Уайльд не задерживается в рамках одного жанра, переходит из одного в другой и превращает роман-портрет в «роман-картину» – во всем многообразии смыслов, вкладываемых в понятие «картины», picture. Этот вопрос находится в центре внимания третьей и заключительной части подраздела, посвященного «Портрету Дориана Грея»: *От «романа-портрета» к «роману-картине».*

Открытия Уайльда в области художественной прозы по масштабу и значению равны открытиям Вагнера в музыке, который вплеп в свои музыкальные драмы чуть ли не всю историю человечества, взяв за основу миф и развернув его в современность. Приблизительно то же делает Оскар Уайльд в литературе.

Он работает со «светом» и «тенью» – красотой «тела» и красотой души, красотой жизни и красотой искусства, странным союзом, где одно без другого невозможно, но одно другому противостоит. Он высвечивает кульминационные моменты жизни души, жаждущей впечатлений, с помощью ритма, такта, стиля. Недаром «гимны» красоте, молодости, безумствам на страницах романа, кем бы из героев они ни произносились, написаны в одной интонационной манере, обозначая моменты сопричастности героев к вдохновению, и через него – к искусству.

Работа с цветом – всегда блестящая стилизация, прием, с помощью которого Уайльд или гармонично вписывает фигуру персонажа в мир своего художественного полотна, или категорично противопоставляет их друг другу, указывая на занимаемое героем «место»: центральное или периферийное, включенное в пространство картины или как бы исключенное из него; статичное, неизменное или «пограничное», подвижное (как в случае с «Портретом Дориана Грея»), а значит, наиболее интересное. Такое положение позволяет приблизиться к изображаемому предмету или отдалиться от него, показать единственно важный «портрет-впечатление» текущего момента и передать их внутреннее движение.

В этом смысле «Портрет Дориана Грея» разворачивается в подлинный роман-картину, где «кистью» становится выбранная техника, отточенный стиль и яркий язык писателя, а «полотном» или холстом, по которому путешествует кисть, его основой и сердцем – мотивы и образы, разработанные в произведениях малой прозы Уайльда и его критических эссе.

В Заключении работы сформулированы следующие выводы:

Взяв за основу идею создания такого произведения искусства, которое бы выходило за рамки традиционно отводимой ему области, Уайльд создает свою концепцию эстетизма, давая ей последовательное и развернутое воплощение в своем творчестве. Его мастерством создается то изысканное живописное полотно, то глубокая богатая мелодии, то таинственный «храм Прекрасного», воплощенные в организации художественного пространства, в игре точками зрения, орнаменте интонационных линий, в том неповторимом

декоративном стиле, на основе которого складывается так называемая «новая художественная проза», «заговоришая» на языках других видов искусства.

На этом фоне «Портрет Дориана Грея» – не только роман-портрет в узком смысле слова, выстроенный по законам живописного полотна. Он завоевывает часть художественного пространства «музыки» и «театра», становясь тем «подлинно художественным произведением искусства», над созданием которого Уайльд работал на протяжении всей жизни. Поиски Прекрасного, определяющие значение искусства, по мнению Уайльда, имеют не только эстетическое, но и этическое значение. Этическое совершенствование достигимо только через посредничество красоты.

Показывая стремление к красоте как один из аспектов душевной жизни, Уайльд ставит вопрос о природе искусства, которое не может быть просто дурным или хорошим, добрым или злым. Уайльд стремится к созданию картины «жизни души», в которой главной силой остается Прекрасное. Размышляя об искусстве, Уайльд выстраивает своего рода триаду отношений Искусство – Жизнь – Художник, где жизнь – материал, художник – творец, а искусство – идеал, к которому стремится душа как к высшей форме переживания Прекрасного, доступной человеку.

Способом раскрыть сложные функции искусства для Уайльда становится интермедийность. В рамках анализа интермедийных отношений (основания для которого дают многочисленные ключи-подсказки на страницах его эссе, рецензий и писем, опубликованных и доступных в настоящее время) становится возможным выявить его открытия в области поэтики и языка художественной прозы. Они, с одной стороны, отвечают духу времени, с другой – опережают его, ложатся в основу развития новых течений и направлений.

Романом «Портрет Дориана Грея» Уайльд фактически создает «миф об искусстве», если понимать под ним универсальные условия существования Искусства как искусства, единые для всех его областей; выстраивает общую «картину», в рамках которой каждый элемент поэтики писателя занимает строго отведенное ему место, выполняет определенную функцию, несет определенную смысловую нагрузку, являясь в то же время частью большего целого – частью эстетической концепции, воплощенной в жизни и творчестве Оскара Уайльда.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Чуканцева В.О. *Интермедийальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, № 108. СПб, 2009. – С. 140-145. – 0,5 п.л.*
2. Чуканцева В.О. Как сделана литературная сказка Оскара Уайльда? // *Тема детства в западноевропейской литературе: сб. материалов. Вып.1. СПб Изд-во «Дума», 2007. – С. 87-93. – 0,3 п.л.*
3. Чуканцева В.О. Сакральное и профанное пространство в литературной сказке О. Уайльда «Молодой король» // *Детство как литературный дис-*

- курс: сб. материалов. Вып. 2. СПб: Изд-во «Дума», 2008. – С. 92-95. – 0,2 п.л.
4. Чуканцова В.О. Картина и текст: композиция и ее элементы (на материале картины Веласкеса «Менины» и сказки О.Уайльда «День рождения инфанты») // Детская литература как предмет компаративистики: сб. материалов. СПб Изд-во «Дума», 2009. - С. 27-33. – 0,3 п.л.
 5. Чуканцова В.О. Интермедиальность: художественный образ в английской и французской литературах (к проблеме национального и интернационального) // Национальное и интернациональное в литературе и искусстве в свете сравнительного литературоведения. Вып. 13. СПб: Изд-во «Лема», 2009. – С. 40-43. – 0,2 п.л.
 6. Чуканцова В.О. Кисть, полотно и «рама для портрета»: к вопросу о жанровом своеобразии книги О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Литературные взаимосвязи и типологические схождения. История и современность. Вып. 14. СПб: Изд-во «Лема», 2010. – С. 62-64. – 0,15 п.л.
 7. Чуканцова В.О. «Роман о художнике»: штрихи к «Портрету Дориана Грея» // Дискуссия теоретиков и практиков. Тюмень: Ист Консалтинг, 2010. – 0,4 п.л.

Подписано в печать 20.01.2011г.
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 1,0. Тираж 100 экз.
Заказ № 1878.

Отпечатано в ООО «Издательство "ЛЕМА"»
199004, Россия, Санкт-Петербург, В.О., Средний пр., д. 24
тел.: 323-30-50, тел./факс: 323-67-74
e-mail: izd_lemma@mail.ru
<http://www.lemaprint.ru>

