

ФГБОУ ВПО «Владимирский государственный университет имени
Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

На правах рукописи

Мещерякова Анна Владимировна

**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)

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель –

доктор филологических наук,

профессор Половинкина Ольга Ивановна

Владимир – 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|------------|
| ВВЕДЕНИЕ | 3 |
| ГЛАВА 1. Экфрасис как художественный прием и его особенности в литературе рубежа XIX-XX веков | 12 |
| 1.1. Особенности и функции экфрасиса в литературе рубежа XIX-XX веков | 12 |
| 1.2. Экфрасис и другие формы синтеза искусств в эстетической теории и художественной практике рубежа XIX-XX веков | 21 |
| ГЛАВА 2. Функции экфрасиса в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» | 42 |
| 2.1. Экфрасис как основной принцип организации художественного целого в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» | 41 |
| 2.2. Экфрасис как мотивировка сюжета в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» | 49 |
| 2.3. Экфрасис как основной элемент системы лейтмотивов в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» | 66 |
| ГЛАВА 3. Функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» | 94 |
| 3.1. Восприятие художественных установок английского эстетизма Д. С. Мережковским и его окружением | 94 |
| 3.2. Экфрасис как средство конструирования «четвертого измерения» в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» | 130 |
| 3.3. Экфрасис как средство мифологизации сюжета в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» | 152 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 179 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ | 183 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ | 233 |

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено проблеме специфики романной прозы рубежа XIX-XX веков, в частности экфрасичности как одной из важнейших ее особенностей. Рассматриваемый исторический период ознаменовался значительными изменениями в области поэтики художественного текста. Современный исследователь поэтики описания М. С. Байцак отмечает: «Разрушение традиционных событийно-повествовательных форм в прозе XX века и распространение новых способов организации художественного целого, различных видов монтажной композиции способствовало актуализации приема описания, особенно экфрасического...» [Байцак 2009: 45]. За последние годы литературоведение пополнилось рядом работ, затрагивающих данную проблему, в числе которых можно назвать сборник трудов Лозаннского симпозиума «Экфрасис в русской литературе» (2002), монографии М. Рубинс (2003) и статей С. Чика (2008), диссертации Е. В. Душиной (2010) и Е. А. Постновой (2012), сборник статей «Невыразимо выразимое» по итогам конференции, состоявшейся в 2008 году в Пушкинском доме (2013), а также коллективную монографию «Экфрасис в классической и современной литературе» под общей редакцией Н. С. Бочкаревой (2014). В то же время в последнее десятилетие появились серьезные исследования, в которых экфрасис изучается в связи с особенностями прозы романтизма (Н. Г. Морозова (2006), Е. А. Луткова (2008), В. Ю. Баль (2011)), социалистического реализма (А. Ю. Криворучко (2009)) и постмодернизма (Е. В. Яценко (2006)). **Актуальность** настоящей работы обусловлена как вниманием отечественного и западного литературоведения к особенностям литературных форм рубежа XIX-XX веков, так и значимостью для современной науки междисциплинарных исследований.

Проблема экфрасичности романной прозы в связи с творчеством О. Уайльда впервые была поставлена в 1976 году немецким литературоведом

Р. Грюнтером в работе «Модерн в литературе» («Jugendstil in der Literatur»). Ученый признал в качестве основной особенности литературного модерна обилие цитат из произведений визуальных искусств и в качестве примера привел описания женских персонажей из романа и сказок О. Уайльда, которые, по его мнению, были навеяны живописью прерафаэлитов [Ковалева 1996: 7]. Впоследствии эта линия была продолжена в исследованиях О. В. Ковалевой (2001), которая доказала принадлежность творчества О. Уайльда к литературному модерну и отчасти затронула проблему экфрасиса в поэтическом наследии писателя. Наиболее близко к решению этой проблемы подошла немецкая исследовательница Н. Рейнхардт (2007), чье учебное пособие ориентировано на сопоставление экфрасиса в новелле Э. А. По «Овальный портрет» («The Oval Portrait», 1850) и романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» («The Picture of Dorian Gray»). Наконец, в 2010 году В. О. Чуканцова в своей кандидатской диссертации рассмотрела проблему интермедийности в повествовательной прозе О. Уайльда.

Применительно к творчеству Д. С. Мережковского данная проблема впервые была намечена З. Г. Минц в статье «О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов» (1989). Исследовательница обратила внимание на то, что в русских символистских романах важнейшую роль играет поэтика цитат, аллюзий и реминисценций, к которым З. Г. Минц причисляет описания произведений искусства [Минц 2004: 75]. В дальнейшем экфрастические аспекты романной прозы Д. С. Мережковского становились предметом специального исследования в статьях Б. Р. Боровской (2001), Т. И. Дроновой (2008), И. А. Романовой (2008), Г. Ю. Завгородней (2009), И. В. Вальченко (2011), И. А. Сухановой (2013).

Вместе с тем современное литературоведение дает множество примеров сравнительного изучения английской и русской литературы второй половины XIX – начала XX века. Первой попыткой подобного рода была монография Н. Я. Абрамовича «Религия красоты и страдания» (1909),

посвященная сравнительному изучению взглядов и творчества О. Уайльда и Ф. М. Достоевского. Впоследствии в 1985 году Г. М. Пономарева проанализировала «Книгу отражений» (1905) И. Ф. Анненского в контексте эстетической критики О. Уайльда. Затем американская исследовательница П. Карден в статье «Мережковский и английский эстетизм» (1999) установила идейно-тематические параллели между романом «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895) и трактатом «Л. Толстой и Достоевский» (1902) Д. С. Мережковского с одной стороны и романом У. Пейтера «Марий Эпикурец» («Marius the Epicurean», 1885) и эссеистикой Дж. Рёскина с другой. Наконец, в 2005 году А. В. Добрицкая в своей диссертации выявила типологические связи между поэзией О. Уайльда и В. Я. Брюсова, а также драмой «Саломея» («Salome», 1891) и пьесами Л. Н. Андреева «Жизнь Человека» (1907) и «Екатерина Ивановна» (1912).

В настоящей работе исследование специфики романной прозы рубежа XIX-XX веков проводится путем сопоставления романов О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» («The Picture of Dorian Gray», 1890) и Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900), которое имеет несколько оснований. Во-первых, в диссертации выявляются прямые и опосредованные литературные контакты Д. С. Мережковского и его окружения с представителями английского эстетизма. Д. С. Мережковский одним из первых в России ознакомился с эссеистикой О. Уайльда и У. Пейтера, состоял в дружеских отношениях с первым отечественным исследователем английского эстетизма З. А. Венгеровой, общался с первым русским переводчиком О. Уайльда и Дж. Рёскина О. М. Соловьевой, был членом редакции первого в России эстетского журнала «Мир искусства», где сотрудничал с С. П. Дягилевым, который был лично знаком с О. Уайльдом и О. Бёрдсли. Во-вторых, в работе изучается сходство философско-эстетических взглядов обоих писателей. Неслучайно крупнейший исследователь русско-английских культурных связей и отношений рубежа XIX-XX веков Е. Вязова говорит о «парадоксально

совпадающих векторах развития английского и русского модернизма» [Вязова 2009: 20]. В основе мировоззрения О. Уайльда и Д. С. Мережковского лежит философия Платона, переосмысленная в эстетическом ключе. В качестве важнейшей составляющей картины мира в обоих случаях выступает сфера искусства, которую О. Уайльд называет «видимым миром» («the visible world»), а Мережковский – «четвертым измерением». В-третьих, особое внимание в диссертации уделяется обоснованию принадлежности обоих произведений к жанру эстетского романа. Эстетский роман, по Т. Скаферу, понимается как прозаическое повествование, характеризующееся наличием утонченного пассивного героя-созерцателя, презирующего традиционные ценности и жаждущего лишь полноты эмоциональной жизни; отнесенностью к воображаемому месту действия, в качестве которого выступает аристократический дом или идеализированное прошлое; отчетливым гомосексуальным подтекстом; блестящим афористическим или архаическим стилем, обилием описаний редких, дорогих артефактов [Schaffer: 213]. В английской литературе рубежа веков этот жанр представлен романами «Марий Эпикурец» («Marius Epicurean», 1885) У. Пейтера, «Потерянный Страдивариус» («The Lost Stradivarius», 1896) Дж. М. Фолкнера, «Лесные любовники» («The Forest Lovers», 1898) М. Хьюлетта, «Табакерка кардинала» («The Cardinal's Snuff-Vox», 1900) Г. Харланда.

Объектом исследования в настоящей работе является специфика литературного процесса в Англии и России рубежа XIX-XX веков. В качестве **предмета исследования** выступает экфрастическая составляющая романной прозы изучаемого периода, которая рассматривается как результат влияния художественных установок английского эстетизма на ранний русский символизм. **Материалом для исследования** послужили романы О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» («The Picture of Dorian Gray», 1890) и Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900), а также

сборники эссе У. Пейтера «Ренессанс» («The Renaissance», 1873) и Д. С. Мережковского «Вечные спутники» (1897).

Научная новизна диссертационного исследования определяется несколькими позициями. Во-первых, в настоящей работе экфрасис в прозе рубежа XIX-XX веков впервые рассматривается в качестве особого способа организации художественного целого, а не в качестве частного изобразительно-выразительного средства. Во-вторых, роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» впервые анализируется как синтетическая художественная форма, в которой используются приемы и принципы изобразительного искусства. В-третьих, роман Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» и сборник эссе «Вечные спутники» впервые рассматриваются в контексте английского эстетизма, что позволяет совершенно по-новому интерпретировать данные произведения. Наконец, настоящее исследование расширяет и углубляет представление о характере и путях влияния английского эстетизма на раннее творчество Д. С. Мережковского и русскую культуру 1890-х годов.

Методологическую основу настоящей работы составляет сравнительно-исторический метод и такие его разновидности, как метод культурного трансфера, разработанный сотрудниками Национального центра научных исследований Франции М. Эспанем и М. Вернером и нашедший практическое применение в работах М. Эспаня, Ф. Нетеркотта, Д. Савелли, И. Н. Лагутиной, Е. Е. Дмитриевой и др. В отличие от классического сравнительно-исторического метода А. Н. Веселовского и В. М. Жирмунского, метод культурного трансфера, базирующийся на представлении о гетерогенности национальных культур, рассматривает процесс межкультурной коммуникации как многоканальное динамическое взаимодействие, при котором объект перемещения, попадая из исходной в воспринимающую среду, подвергается значительной трансформации, обретая новые качества. Для настоящего исследования данный метод был избран, во-первых, в связи с тем, что культурная ситуация рубежа XIX-XX

веков характеризуется интенсивными многосторонними контактами в области литературы и искусства, которые не могут быть сведены к тому типу отношений между двумя национальными литературами, который А. Н. Веселовский именовал «встречным течением». Во-вторых, в случае с экфрасисом в прозе Уайльда и Мережковского речь идет не о прямом влиянии одного литературного произведения на другое, что предполагает классический сравнительно-исторический метод, а о переносе идей и художественных установок английского эстетизма в другую культурную зону и их творческой адаптации к новому контексту. Оба романа представляют собой два различных варианта реализации определенного набора философско-эстетических установок, которые находят свое отражение в поэтике произведений, в частности, в использовании экфрасиса. Кроме того, диссертационное исследование ориентировано на работы И. О. Шайтанова, О. И. Половинкиной, Р. Ю. Данилевского, М. Ю. Кореневой, демонстрирующие методику компаративного анализа.

Необходимость исследования экфрасиса как явления, находящегося на пересечении пространственных и временных искусств побудило автора обратиться к структурно-семиотическому методу и работам М. Кригера, посвященным проблеме межсемиотического перевода. Для анализа структуры сюжета рассматриваемых произведений был использован формальный метод и исследования В. Б. Шкловского и Б. В. Томашевского по проблеме сюжетосложения. Автор диссертации также опирался на современные научные работы по теории и истории экфрасиса Дж. Хеффернана, М. Рубинс, Н. Г. Морозовой; исследования по творчеству О. Уайльда и литературе английского эстетизма С. Дж. Епифанио, Л. Ламборна, Т. Скафера, Р. ванн Крунинген; Н. И. Соколовой, О. В. Ковалевой, Е. С. Куприяновой, статьи и монографии по вопросам творчества Д. С. Мережковского З. Г. Минц, Л. А. Колобаевой, П. Карден, О. В. Дефье, А. А. Холикова, а также работы, посвященные проблемам рецепции английского эстетизма русской культурой рубежа XIX-XX веков

Г. М. Пономаревой, Т. В. Павловой, Е. Вязовой, Е. Берштейна,
В. П. Шестакова.

Целью диссертации является исследование экфрасической составляющей романов О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» и выявление преемственности между ними. Цель исследования определяет поставленные **задачи:**

- 1) на основании анализа существующих теорий экфрасиса выявить важнейшие особенности эволюции данного художественного явления и его специфику в литературе рубежа XIX-XX веков;
- 2) охарактеризовать экфрасис и другие формы синтеза искусств в английской и русской культуре рассматриваемого периода;
- 3) рассмотреть основные факторы, повлиявшие на их возникновение;
- 4) исследовать структуру романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»;
- 5) выявить функции экфрасиса в данном произведении;
- 6) определить характер и основные пути влияния английского эстетизма на раннее творчество Д. С. Мережковского;
- 7) изучить функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи».

Структура диссертации выстраивается в соответствии с поставленными целями и задачами. Во введении определяется актуальность, новизна, теоретическая и практическая значимость работы. В первой главе дается характеристика экфрасиса и других форм синтеза искусств в литературе и искусстве рубежа XIX-XX веков. Вторая глава посвящена анализу экфрасических аспектов романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». В третьей главе исследуется влияние английского эстетизма на эссеистику и романную прозу Д. С. Мережковского 1890-х годов и функционирование экфрасиса в романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи». Библиографический список насчитывает 555 наименований. В

приложении представлен иллюстративный материал, связанный с анализируемыми произведениями.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке проблемы специфики романной прозы рубежа веков, проблемы генезиса русского символизма, а также вопросов межкультурной коммуникации.

Практическая значимость настоящей работы состоит в том, что данные материалы могут быть использованы для подготовки лекционных и семинарских занятий по дисциплинам «История зарубежной литературы рубежа XIX-XX веков», «История английской литературы», «История русской литературы Серебряного века», построения спецкурсов на тему «Сравнительно-историческое литературоведение», «Взаимодействие литературы с другими видами искусства», а также для самоподготовки студентов, обучающихся по различным гуманитарным специальностям.

Положения, выносимые на защиту:

1. В прозе рубежа XIX-XX веков экфрасис выступает как новый принцип организации художественного целого, что обусловлено общей установкой на воспроизведение отраженной реальности.

2. В романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» экфрасис выступает в качестве мотивировки сюжета и основного элемента системы декоративных лейтмотивов, что позволяет ослабить рациональную составляющую произведения и наиболее адекватно выразить идею самоценности красоты, центральную для творчества данного писателя.

3. Художественные установки английского эстетизма были восприняты Д. С. Мережковским из эссеистики О. Уайльда, У. Пейтера и Дж. Рёскина и были реализованы им в «субъективной» критике, представленной сборником эссе «Вечные спутники» (1897), и эстетском романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900).

4. В романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» экфрасис используется как средство мифологизации сюжета и построения мифологизированной модели мироздания, важнейшей составляющей

которого является сфера отраженного бытия, что в конечном итоге способствует выражению суммы философских представлений, свойственных автору.

Проблематика и выводы диссертации **соответствуют паспортам специальностей: 10.01.01** – Русская литература по следующим пунктам: п. 3 – История русской литературы XIX века; п. 5 – История русской литературной критики; п. 9 – Индивидуально-писательское и типологическое выражение жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии; п. 11 – Взаимодействие творческих индивидуальностей, деятельность литературных объединений, кружков, салонов и т.п.; п. 17 – Взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой; п. 18 – Россия и Запад: их литературные взаимоотношения; п. 19 – Взаимодействие литературы с другими видами искусства; **10.01.03** – Литература народов стран зарубежья (английская литература) по следующим пунктам: п. 4 – История и типология литературных направлений, видов художественного сознания, жанров, стилей, устойчивых образов прозы, поэзии, драмы и публицистики, находящихся выражение в творчестве отдельных представителей и писательских групп; п. 6 – Взаимодействия и взаимовлияния национальных литератур, их контактные и генетические связи; п. 7 – Зарубежный литературный процесс в оценке иноязычного и отечественного литературоведения и критики.

Основные положения диссертационного исследования прошли **апробацию** в форме научных докладов на следующих конференциях: «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь 2011, 2012, 2013), «Художественный текст и культура» (Владимир 2011, 2013), «Дни славянской письменности и культуры» (Владимир 2012, 2013), «Актуальные проблемы современных социальных и гуманитарных наук» (Пермь 2013), «Современные гуманитарные и социально-экономические исследования» (Пермь 2013), «Гуманитарные и социальные науки в Европе» (Вена 2014), «История литературы в системе современных гуманитарных дисциплин» (Москва 2014), «Грехневские чтения» (Нижний Новгород 2014).

ГЛАВА 1. Экфрасис как художественный прием и его особенности в литературе рубежа XIX-XX веков

1.1. Особенности и функции экфрасиса в литературе рубежа XIX-XX веков

Период рубежа XIX-XX веков ознаменовался серьезными изменениями в области поэтики художественных, в особенности прозаических, текстов. Так, В. М. Толмачев среди революционных изменений в этой сфере называет общую лиризацию литературных жанров и утрату повествовательного всеведения [Толмачев 2007: 6]. Л. А. Колобаева указывает на то, что в этот период особую значимость приобретает лейтмотивный принцип организации художественного текста [Колобаева 1991: 446]. И. Г. Минералова говорит о возникновении так называемой «новой стилизации», под которой исследовательница понимает имитацию произведений других искусств в литературе [Минералова 2009: 171]. Подобные изменения не могли не отразиться на экфрасисе.

Историческая подвижность и изменчивость экфрасиса как художественного явления находит наиболее отчетливое отражение в романной прозе рубежа XIX-XX веков. Отсутствие специальных научных работ, посвященных описанию общих особенностей экфрасиса в литературе рассматриваемого периода, порождает необходимость сопоставления античного понятия «экфрасис», которое на сегодняшний день считается нормативным, и форм бытования экфрасиса в литературе рубежа XIX-XX веков.

Термин «экфрасис» впервые зафиксирован в сочинении Дионисия Галикарнасского «Искусство риторики» (I в. н. э.). Его подробное толкование впервые обнаруживается в трудах ритора Феона (I в. н. э.): «Речь, которая обводит вокруг, живо являя предмет перед глазами» [Webb 2009: 11]. Однако к V в. н. э. в связи с появлением «Картин» («Eicones») Филострата и

«Статуй» («Eсphrases») Каллистрата, целиком состоящих из описаний артефактов, происходит сужение значения, в результате которого экфрасис начинает восприниматься как словесная репрезентация произведений изобразительного искусства. В целом, в поздней античности термин имел достаточно ограниченную сферу употребления: использовался в греческих прогимназмах (элементарных руководствах по риторике), многие из которых (прогимназмы Феона, Гермогена, Афтония, Николая) применялись в европейских гимназиях вплоть до XVII-XVIII веков.

Благодаря реконструкции греческих представлений об экфрасисе, осуществленной в трудах О. М. Фрейденберг, Н. В. Брагинской, Б. Кассен, Р. Уэбб, можно сделать вывод о том, что основным отличительным признаком экфрасиса является *enargeia* (миметичность, наглядность), которая достигалась за счет включения большого количества деталей и апелляции к воображению слушателя. Так, О. М. Фрейденберг, которая относит возникновение экфрасиса к дописьменной эпохе, полагает, что в греческой культуре описания предметов искусства мыслились как словесная иллюзия, вербальный «призрак» реально существующего объекта. В своей неопубликованной работе «О происхождении литературного описания», частично воспроизведенной в статье А. Олейникова, исследовательница отмечает: «Чтобы понять, как такое явление могло получиться <...> нужно вспомнить, что словесное письмо произошло сравнительно поздно, что ему предшествовала пиктография, и что гораздо первичней отображение образов в ткани, в ковке, в рисунке, в дереве, камне и металле, чем в письме. Экфразис представляет собой очень древнее описание, описание еще не природы, но вещи, уже «описанной» более архаическим способом, вещи нарисованной, вытканной, выкованной, сработанной» [Олейников 2003]. В монографии «Образ и понятие» (1954) О. М. Фрейденберг указывает на то, что экфразис выступает не только как тип текста, но и как архаическая разновидность художественного тропа, напоминающего сравнение по визуальному признаку, когда иллюзорное приравнивается к реальному, неживое – к

живому [Фрейденберг 1978: 196].

Французская исследовательница Б. Кассен также считает центральным свойством античного экфрасиса способность к созданию иллюзорной реальности. В своей монографии «Эффект софистики» («Effet sophistique», 1995) она убедительно доказывает, что в период второй софистики (II-III вв. н. э.) возникает новый тип подражания – культурный мимесис (мимесис второго порядка), который представляет собой подражание «оцепеневшему в референции мимесису» [Кассен 2000: 203]. Основанием такого подражания является *plasma* – творческая энергия слова. При этом бытие мыслится как «эффект речи» [Там же: 184], а оратор – как демиург, продуцирующий новые миры посредством слова. Экфрасис зарождается в рамках эпидиектической (похвальной) речи, характерной особенностью которой была существенная дистанция между похвалой и истиной, «совершенными образцами и реальными объектами» [Кассен 2000: 223]. В древней риторике экфрасис выступает как антифеномен: его объект не существует вне его самого подобно тому, как сновидение не существует вне рассказа о нем. Экфрасис как фигура, способная создать иллюзию действительности, ввести слушателя в заблуждение относительно реальности того или иного предмета, становится стандартным риторическим упражнением. Оно строится на переплетении литературных аллюзий, то есть на подражании культуре.

Вторым существенным признаком экфрасиса, по мнению исследователей, является нарративность. О. М. Фрейденберг относит экфрасис к так называемым «анарративным формам» - архаическим текстам, характеризующимся синкретизмом описания и повествования [Фрейденберг 1978: 228]. Она неоднократно подчеркивает, что объектом экфрасиса являются именно сюжетные изображения. Американский литературовед Р. Уэбб приходит к аналогичным выводам на основании анализа риторических текстов. Согласно ее наблюдениям, экфрастические пассажи обычно вводились в рассказ о каких-либо событиях, вследствие чего тот или иной фрагмент повествования трансформировался в яркое, жизнеподобное

описание. События, составляющие повествование, развёртывались перед зрителем подобно спектаклю, делая его очевидцем происходящего [Webb 2009: 193].

Третью специфическую особенность классического экфрасиса составляет способность сильного эмоционального воздействия на слушателя. По мнению Р. Уэбб, эффект воображаемого присутствия репрезентируемого объекта давал мощный эмоциональный импульс, который ритор умело использовал для того, чтобы внушить аудитории собственные взгляды и убеждения [Там же].

Однако в новое время экфрасис утрачивает все вышеназванные характеристики. В первую очередь происходит утрата нарративности, обусловленная формированием аппозиции описание – повествование, в результате чего в современном литературоведении экфрасис, как и описание вообще, воспринимается в качестве «системы статических мотивов», замедляющих действие [Томашевский 1999: 246]. В отличие от античности, в литературе XIX-XX века объектом описания становятся преимущественно портреты, иконы, пейзажи, изделия декоративно-прикладного искусства. Неслучайно Г. А. Лобанова и К. М. Гурович, авторы статьи «Описание» в терминологическом словаре под редакцией Н. Д. Тамарченко, называют в качестве типичных объектов описания портреты, пейзажи и интерьеры, тогда как сюжетные описания, с их точки зрения, представляют редкий случай в литературе XIX-XX веков [Поэтика 2008: 152].

Вслед за этим экфрасис постепенно лишается наглядности, что обнаруживается, прежде всего, в сокращении его объема и степени детализации. В античности экфрасис представлял собой достаточно объемный фрагмент текста. Например, щит Ахилла Гомера занимает 130 стихов, щит Геракла Гесиода – 480, щит Энея Вергилия – 103, карфагенские фрески – 38, скульптуры Дедала – 12, полотно Афины и Арахны Овидия – 68, покрывало Пелея и Фетиды Катулла – 220. В литературе последних столетий идет тенденция к редукции описаний произведений искусства, которая в

отдельных случаях приводит к сокращению их до чистой номинации, что нашло свое отражение в таких терминах, как «сжатый», «недосказанный», «озипованный», «свернутый экфрасис» (описание, состоящее из 1-2 предложений) и «нулевой экфрасис», «микро-экфрасис» (простое упоминание произведения изобразительного искусства) [Димеши 2009; Лан 2002: 78; Нике 2002: 125; Яценко 2006: 44]. Писатели XIX-XX веков всецело опираются на культурную память и осведомленность читателя, не считая нужным воспроизводить визуальный образ в полном объеме, что само по себе противоречит изначальной установке экфрасиса. Кроме того, следует отдельно выделить случаи, в которых предмет искусства описывается не с точки зрения внешнего вида, а с точки зрения его сущности, заложенной в нем идеи, что отражено в термине «мистификация экфрасиса» [Лебедев 2002: 50].

Наконец, к концу XIX века экфрасис окончательно теряет способность эмоционального воздействия, что обусловлено обилием описаний в реалистической литературе. В результате экфрасис, равно как и собственно описание, становится общим местом, или, говоря словами Р. Барта, «прокладочным элементом», служащим для создания эффекта реальности [Барт 1989: 399].

Развитие литературы, искусствознания и эстетики приводит к тому, что к концу XIX века экфрасис обретает ряд новых качеств, которые отсутствовали или были лишь слегка намечены в античных описаниях произведений искусства. На рубеже XIX-XX столетий круг искусств значительно расширяется. Статус искусства получают многие отрасли художественного творчества, которые до сих пор считались ремеслом или относились к сфере производства, например, дизайн интерьера, ковроделие, вышивка, ткачество, моделирование одежды, керамика, стеклоделие, ковка, ювелирное дело, книжная графика, сценография, парфюмерия, виноделие, гастрономия и т. п. Кроме того, возникают совершенно новые виды искусства: фотография, кинематограф, рекламный плакат и т. д. В связи с

этим современные литературоведы находят возможным расширить употребление термина, распространив его на описания произведений всех видов искусства, включая словесное, музыкальное и зрелищное. К примеру, М. Персин причисляет к экфрасису описания фотографий, комиксов, телепередач [Persin 1997: 19]. Е. В. Яценко переносит термин на описания таких визуальных объектов, как фотографии, маски, куклы, манекены, рекламные плакаты и т. п. [Яценко 2006: 19]. К. Клавер применяет термин по отношению к описаниям театрализаций и живых картин [Laura, Sager 2008: 16-17]. М. И. Никола, наряду с живописным, скульптурным и архитектурным, выделяет такие виды экфрасиса, как литературный и музыкальный, А. Н. Таганов – литературный, музыкальный и театральный, а Д. В. Токарев – музыкальный, живописно-музыкальный и кинематографический [Никола 2009: 25; Таганов 2009: 15; Токарев 2009: 284].

С развитием представлений об искусстве структура экфрасиса значительно усложняется, что ведет к переосмыслению самой дефиниции. Согласно классическим представлениям, берущим свое начало в античной эстетике, произведения искусства представляют собой несовершенную копию совершенной природы. Поэтому авторы экфрасисов традиционно стремились приравнять репрезентируемое произведение искусства к объекту природы, уверить слушателей в его абсолютном жизнеподобии.

На рубеже веков искусство начинает восприниматься как вторая действительность, более реальная и совершенная, нежели первая. Вспомним знаменитую формулу Вяч. Иванова: «A realibus ad realiora» («От реального к реальнейшему»). В связи с этим писатели, философы и искусствоведы рубежа веков акцентировали внимание на отличии произведений искусства от естественных объектов. Так, У. Пейтер в предисловии к сборнику «Ренессанс» («The Renaissance», 1873) писал: «Музыка, поэзия, художественные и утонченные формы жизни – вообще все предметы эстетической критики, – все это лишь сосуды и хранилища неких

определенных сил или воздействий <...> картина, пейзаж, пленительный образ в жизни или книге – "Джоконда", склоны Каррары, Пико дела Мирандола <...> ценны своей способностью вызывать – каждое на свой лад – особое и единственное в своем роде ощущение удовольствия» [Патер 2006: 31]. О. Уайльд в одном из частных писем отмечает: «Природный объект становится гораздо очаровательнее, если напоминает объект искусства, но сходство с природным объектом не прибавляет красоты объекту искусства» [Wilde 2000: 301]. В своем эссе «Упадок искусства лжи» («The Decay of Lying», 1889) писатель выделяет еще одно важное свойство произведений искусства: «...прекрасно только то, что нас не касается. Как только нечто становится для нас полезным или необходимым, начинает доставлять нам боль или наслаждение, вызывает сильную симпатию или становится частью нашего обихода, оно оказывается за пределами сферы искусства. Предмет искусства должен быть нам более или менее безразличен» [Wilde 1909: 20]. Даже наиболее консервативный из всех эстетических критиков, Дж. Рёскин, для которого природа продолжала оставаться высочайшим критерием истины, подчеркивал такое характерное отличие произведений искусства, как безразличие к движению времени: «В эпохи сильного развития жизненного начала люди видят что-нибудь живое, что нравится им, и хотят навеки продлить его существование или же сотворить нечто, как можно более на него похожее, что могло бы прожить вечно» [Рёскин 2006: 59-60]. Иными словами, в глазах приверженцев эстетизма произведения искусства, в отличие от естественных объектов, обладают такими свойствами, как совершенная, безупречная форма, дистанцированность от наблюдателя, способность производить сильное воздействие на реципиента, а также независимость от законов природы, обрекающих все сущее на неизбежное старение и разрушение. Поскольку предметы искусства воспринимаются в качестве объектов «второй действительности», меняется и статус самого эстетического произведения. Теперь описания произведений визуального искусства осознаются как особая разновидность дескрипции, которая носит метаэстетический

характер. Здесь искусство, отражая лишь самоё себя, как бы впадает в саморефлексию. Темой произведения искусства становится непосредственно само искусство. Как правило, экфрасис выступает в качестве предлога для освещения той или иной эстетической проблемы. Например, в новелле О. Уайльда «Портрет м-ра У. Х.» («The Portrait of Mr. W. H.», 1889) появление живописного полотна, которое изображает несуществующего актера шекспировской труппы, бывшего якобы адресатом и героем его сонетов, становится отправной точкой для обсуждения проблемы истины и вымысла в искусстве. В ряде случаев метаэстетический, ауторефлективный характер экфрасиса рубежа XIX-XX веков проявляется в непосредственной демонстрации творческого акта. Так, в рассказе Г. Джеймса «Подлинные образцы» («The Real Thing», 1892) экфрасис рисунка с изображением русской княгини, для которого позирует неопрятная веснушчатая лондонская девица в порыжелом бархатном платье, призван показать сам механизм преобразования реальности в иллюзию, в произведение искусства. Особый случай проявления ауторефлективности экфрасиса дают прозаические произведения, в которых портреты персонажей создаются за счет использования сравнений с реально существующими артефактами. К примеру, в новелле Г. д'Аннунцио «Брат Лучерта» («Fra Lucerta», 1860) портрет главного героя конструируется посредством экфрастического сравнения с полотнами Иеронима Босха, а портрет Мены – с терракотой Барбеллы.

Будучи репрезентацией объекта «второй действительности», опредмеченного сознания художника-творца, экфрасис в литературе XIX-XX веков, по справедливому утверждению Л. Геллера, представляет собой «образ не картины, а видения, постижения картины» [Геллер 2002: 10]. Таким образом, экфрасис воспроизводит не столько визуальный объект, сколько видение этого объекта художником или наблюдателем, то есть то, что в литературоведении принято обозначать словосочетанием «точка зрения». Показательно, что само возникновение этого термина, впервые

предложенного американским писателем и критиком Г. Джеймсом, относится именно к рассматриваемому периоду [Западное литературоведение XX века 2004: 404]. Классическое понятие «экфрасис» не предполагает данной характеристики, так как в период его возникновения описания произведений искусства не могли выразить индивидуальную точку зрения. Словесное и изобразительное искусство того времени было ориентировано на коллективное сознание, тогда как в современной литературе экфрасис представляет собой сложнейший сплав, основанный на взаимодействии точек зрения художника и наблюдателя. К примеру, в новелле Д. Г. Россетти «Рука и душа» («Hand and Soul», 1850) экфрасис, репрезентирующий полотно итальянского художника Чиаро, дает проекцию его сознания. Таинственная фигура женщины, привидевшаяся живописцу во время наивысшего напряжения духовных сил и запечатленная им в красках, является олицетворением его собственной души. В новелле О. Уайльда «Сфинкс без загадки» («The Sphinx without a secret», 1884) экфрасис фотокарточки леди Алрой отражает восприятие наблюдателя, с точки зрения которого героиня представляет собой «Джоконду в соболях», тогда как на самом деле она оказывается самой заурядной женщиной с манией к таинственному [Уайльд 2000. Т. 1: 345].

Значения, приписываемые изображению автором, художником или наблюдателем в литературе рубежа веков, как правило, дешифруются на основе анализа его визуальных свойств. Экфрасис наделяется особой, визуальной, иносказательностью. Автор и читатель выступают здесь как своеобразные «тайновидцы формы». Автор выражает свою идею опосредованно, путем привлечения языка других искусств, а от читателя требуется интенсивная работа воображения, чтобы воссоздать соответствующий визуальный образ и уловить в его внешнем облике те оттенки смысла, которые вложил в него автор. Классический экфрасис обладает противоположными качествами. Как подчеркивает Н. В. Брагинская, цель такого рода текстов состоит в разъяснении и истолковании сакральных

изображений [Брагинская 1970: 278]. В литературе рубежа XIX-XX веков экфрасис зачастую служит для зашифровывания каких-либо смыслов. Так, в романе Г. Джеймса «Золотая чаша» («The Golden Bowl», 1904) описание сосуда, который рассматривают в антикварном магазине Шарлотта и Принц, визуализирует их скрытые желания и ожидания. Прочнейший кристалл и золото, употребленные на изготовление чаши, массивная подошва, круглая форма символизируют благоденствие, респектабельность, надежность, ради которых герои готовы отказаться от взаимных чувств и заключить браки по расчету. Скрытая трещина в чаше говорит о том, что эти попытки заранее обречены на провал.

Итак, конкретные формы бытования экфрасиса в литературе рубежа XIX-XX веков значительно отличаются от классического понятия «экфрасис». Во-первых, расширяется круг потенциальных референтов. Во-вторых, усложняется структура и функции самих описаний. Ауторефлективный характер экфрасиса рубежа веков позволяет авторам ненавязчиво вводить в произведение эстетические теории и идеи, а также смотреть на мир сквозь призму искусства. Будучи носителем индивидуальной точки зрения, отличной от авторской, экфрасис участвует в построении субъектной организации текста. Заключая в себе иносказательность, экфрасис становится средством создания особого, визуального, подтекста.

1.2. Экфрасис и другие формы синтеза искусств в эстетической теории и художественной практике рубежа XIX-XX веков

Экфрасис является одной из форм синтеза искусств. Согласно А. И. Мазаеву, «синтез искусств – это не просто контактная связь разных искусств, но органическое соединение их в одно художественное целое, которое не сводится к простой сумме слагаемых, а представляет собой качественно новое художественное явление и самостоятельную ценность»

[Мазаев 1992: 29]. В соответствии с классификацией, разработанной Г. Лундом, экфрасис относится к такой разновидности синтеза искусств, как трансформация. В отличие от комбинации и интеграции, при трансформации происходит не просто сращение или слияние различных видов творчества, но их взаимное проникновение, когда одно искусство как бы имитирует другое [Геллер 2002: 6]. В случае с экфрасисом приемы и средства изобразительных искусств трансформируются в словесную форму и начинают работать в литературном произведении.

Синтез искусств как явление возникает еще в доисторическую эпоху (обрядовые действия, храмовые постройки). Однако первые попытки его осмысления относятся к эпохе романтизма. В отличие от античности, когда искусствоведческая мысль пыталась обнаружить параллели, аналогии между различными видами искусств (пифагорейцы, Гораций), и эпохи Возрождения и Просвещения (Леонардо да Винчи, Г. Э. Лессинг), когда происходил обратный процесс дифференциации искусств и выявления их специфики, романтизм впервые выдвигает идею синтеза искусств. В. В. Ванслов связывает это с распадом целостной культуры прошлых веков, в результате которого органический синтез художественных форм, ранее воспринимавшийся как нечто само собой разумеющееся, начинает вызывать трудности и становится реальной проблемой [Ванслов 1986: 21].

Идеи синтеза искусств, в разные годы высказываемые Ф. Новалисом, Ф. Шлегелем, В. Вакенродером, Л. Тиком, Э. Т. А. Гофманом, обрели наиболее полное и отчетливое выражение в трактате Ф. Шеллинга «Философия искусства» («Philosophie der Kunst», 1803). Философ выделяет две группы искусств: словесные (эпос, лирика, драма) и изобразительные (живопись, пластика, музыка), первые из которых произошли непосредственно от божественного слова (абсолюта), а вторые представляют собой окаменевшее, застывшее слово Творца [Шеллинг 1966: 187]. Тяготение словесного искусства к прочим видам творчества рождает так называемые составные искусства: синтез поэзии и музыки дает начало песне, поэзии и

живописи – танцу, поэзии и пластики – актерскому мастерству. Наиболее сложной формой синтеза, объединяющей все возможные виды творчества, Ф. Шеллинг считал античную трагедию, современный аналог которой он находил в опере: «...совершеннейшее сочетание всех искусств, объединение поэзии и музыки в пении, поэзии и живописи - в танце в синтезированном виде составляет самое сложное явление театрального искусства» [Шеллинг 1966: 444].

Идеи, намеченные немецкими романтиками, окончательно оформились в теории «Gesamtkunstwerk» («составного произведения искусства»), предложенной их последователем Р. Вагнером. В трактате «Произведение искусства будущего» («Kunstwerk der Zukunft», 1849) композитор изложил собственную версию возникновения и развития искусства в форме притчи о трех сестрах: «Танец, музыка и поэзия – так зовутся три старшие сестры, которые сплетаются в хороводах повсюду, где только создаются условия для появления искусства <...> в этом хороводе, который и есть само искусство, они сплелись физически и духовно с такой чудесной силой во взаимной склонности и любви, что каждая из них, оторванная от сестер, обречена влачить лишь жалкое искусственное существование...» [Вагнер 2010: 25-26]. Все сестры органично сочетались в рамках древнегреческой драмы, которая носила религиозно-культовый характер. По истечении времени одна из сестер, ветреная Пляска, предпочла обрядовому действию шумные пиршества и увеселения. При этом она позаимствовала у своей ближайшей сестры Музыка ритм, не одухотворенный мелодией. Утратив ритм, Музыка поступила в распоряжение христианских священнослужителей, одолжив у третьей сестры, Поэзии, слово, лишенное смысла, наделенное лишь звуковой оболочкой. Поэзия, расставшись со своей звуковой стороной, сделалась книжной премудростью, обратилась в скучный набор письменных знаков. Таким образом, в результате разъединения каждая из сестер утратила целостность, сделавшись ущербной. Задача современного художника заключается в том, чтобы восстановить хоровод муз, создав синтетическое

произведение («Gesamtkunstwerk»), ибо «только вид искусства, стремящийся к общему произведению искусства, достигает предельной полноты Своего существа» [Там же: 70]. Идеальное воплощение «Gesamtkunstwerk» Р. Вагнер усматривал в музыкальной драме, где поэзия, музыка и танец соотносятся друг с другом следующим образом: «Жизненным центром драматического выражения является мелодия стиха, воспроизводимая актером; как предчувствие к ней относится настраивающая абсолютная оркестровая мелодия; из последнего вытекает как воспоминание мысль инструментального мотива <...> Как наглядное, всегда реальное явление предстает драматический жест актера, исполнителя мелодии, стиха. Он поясняется слуху оркестром, который этим завершает свою основную и естественную деятельность в качестве гармонического носителя самой мелодии стиха» [Вагнер 1978: 470]. Иными словами, поэт, вдохновляясь определенным чувством, настроением, слагает особый музыкальный, мелодический стих, напоминающий праязык, то есть язык первобытного человека, лишенный рационального компонента и служащий исключительно для выражения эмоций. Музыка, производимая оркестром, наполняет стих гармонической окраской, как бы вызывая из небытия эмоцию, ставшую причиной его возникновения. Мелодический стих и гармония, объединяясь, образуют музыкально-поэтические лейтмотивы, которые становятся основой синтетического произведения. Движения и жесты, вливаясь в словесно-мелодическую ткань, оформляют и направляют драматическое действие, сообщая ему определенную динамику. Таким образом, музыка в драме служит для возбуждения эмоций зрителя, поэзия – для создания драматической ситуации и пояснения этих эмоций, танец и пантомима – для развития действия и усиления реакции за счет влияния на зрительное восприятие. Реализацией идей Р. Вагнера в области синтеза искусств явились прижизненные постановки его опер в театре, специально выстроенном для него в Байройте королем Баварии Людвигом II.

В 1860 году Вагнер дает три концерта в Париже, в ходе которых исполняются фрагменты из опер «Летучий голландец» («Der fliegende Hollander»), «Тангейзер» («Tannhauser»), «Лоэнгрин» («Lohengrin»), «Тристан и Изольда» («Tristan und Isolde»). Увертюра к опере «Тангейзер» («Tannhauser») вызывает восторженные отклики со стороны французского поэта Ш. Бодлера. Ш. Бодлер, который в это время весьма интересовался феноменом синэстезии (совместной работы органов чувств в акте восприятия), обнаруживает ее проявления в музыке Вагнера: «...если воспользоваться сравнениями, позаимствованными у живописи, я представил обширное пространство мрачно-красного цвета. Если этот цвет выражает страсть, я вижу, как он постепенно проходит через все оттенки красного и розового к раскаленности пекла. Показалось бы трудным, даже невозможным, достичь чего-нибудь более пламенного, и все же последний взрыв оставил более белый след на белизне, служащей фоном. Это будет, если хотите, высшим криком души, достигшей своего параксизма» [Бодлер 1997: 284-285]. Искания Р. Вагнера в области синтеза искусств кажутся Ш. Бодлеру созвучными его собственным опытам.

На основе исследования человеческого восприятия поэт выдвигает новый художественный принцип – принцип соответствий. Ссылаясь на выводы Э. Т. А. Гофмана, разработавшего «психологический барометр», отмечающий зависимость эмоциональной окраски музыкального произведения от вкусовых ощущений, испытываемых в момент его создания, Ш. Бодлер предлагает поэтам использовать в своем творчестве те параллели и ассоциации, которые возникают в человеческом сознании при восприятии совершенно разнородных явлений действительности: цвета, звука, вкуса, запаха и т. п. Сам поэт наблюдал действие этого принципа в состоянии наркотического опьянения, когда сознание человека освобождается от власти рационального и на первый план выступает творческое воображение: «Происходят самые невероятные ошибки, совершенно необъяснимые перестановки мыслей. Звуки раскрашиваются, краски озвучиваются.

Музыкальные ноты становятся цифрами...» [Бодлер 1997: 82]. Построение подобных соответствий открывает широкий спектр возможностей для взаимодействия и синтеза различных видов искусства.

Идеи Ш. Бодлера были подхвачены и развиты его современником Т. Готье в теории транспонирования искусств (*transposition d'art*). Под транспонированием искусств Т. Готье понимает обогащение поэзии приемами и средствами изобразительных искусств [Рубинс 2003: 103]. В творчестве самого поэта эта теория нашла свое воплощение в двух формах: «цветовой симфонии» и «эвокативной картины». «Цветовая симфония» – это стихотворение, основанное на нагнетании визуальных образов, репрезентирующих различные оттенки одного и того же цвета [Рубинс 2003: 102]. К этому жанру принадлежат такие стихотворения Т. Готье, как «Симфония в белом мажоре» («*Symphony en blanc majeur*»), «К розовому платью» («*Aune robe rose*»), «Чайная роза» («*La Rose-the*»). «Эвокативная картина» («*tableau evocative*») – это словесное описание, вызывающее в памяти какое-либо живописное, скульптурное или архитектурное произведение, то есть, говоря языком современного литературоведения, экфрасис [Рубинс 2003: 102]. К этому жанру относится стихотворение «Феллашка» («*La Fella*»), репрезентирующее акварель принцессы Матильды, «Контральто» («*Contralto*»), описывающее мраморную статую Гермафродита, хранящуюся в Лувре, «Парижский обелиск» («*L'Obelisque de Paris*»), где изображен памятник, стоящий на Площади Согласия. Теория транспонирования искусств Т. Готье и его опыты в области поэзии и художественной критики, по справедливому замечанию М. Рубинс, стали отправной точкой для развития экфрасиса в европейской литературе XIX века [Рубинс 2003: 74].

Идеи Р. Вагнера, Ш. Бодлера и Т. Готье послужили основой развития синтеза искусств на английской почве. Теория Вагнера, распространившаяся в Англии благодаря брошюре соратника композитора Г. Земпера «О науке, промышленности и искусстве» («*Wissenschaft, Industrie und Kunst*», 1851),

изданной в Лондоне на английском и немецком языках; знаменитому эссе Ш. одлера «Рихард Вагнер и Тангейзер в Париже» («Richard Wagner ad Tannhauser a Paris», 1861), гастролям труппы А. Неймана (1882) и К. Мука (1899), а также переводам трактатов «Произведение искусства будущего» и «Опера и Драма», выполненным У. Э. Эллисом в 1892-1893 годах, дала английскому эстетизму общую установку на развитие синтеза искусств. По мнению Е. Б. Муриной, наиболее яркое воплощение на английской почве идеи Р. Вагнера получили в такой синтетической форме, как «дворец искусств», то есть здание, интерьер и экстерьер которого представляют собой ансамбль, основанный на продуманном сочетании обоев, шпалер, ковров, гобеленов, панно, изразцов, мебели и прочих аксессуаров [Мурина 1982: 19-20]. Классический пример подобной формы дает знаменитый «Red House» в Лондоне, спроектированный и декорированный У. Моррисом совместно с его друзьями.

С Ш. Бодлером английскую эстетическую критику XIX века роднил интерес к синэстетическому восприятию, которое становится неотъемлемым свойством художественного сознания рубежа веков. Об этом свидетельствуют многочисленные выдержки из эссеистики и мемуаристики того времени. Так, Дж. Рёскин в сборнике «Искусство и действительность» («Art and Reality», 1875) проводит аналогии между живописью и музыкой: «Писать – все равно что играть на цветной скрипке, где семьдесят раз семь струн, играть и одновременно сочинять мотив, который играешь» [Рёскин 2006: 203]. Один из учеников Дж. М. Уистлера Е. С. Крауфорд, цитируя своего учителя, писал: «Друзья мои, замечали ли вы, как музыкант заботится о своей скрипке – как она прекрасна, как тщательно он ее содержит? Как нежно с ней обращается? Ваша палитра – это ваш инструмент, ее краски – ваши ноты, и на них вы должны сыграть свои симфонии» [Уистлер 1970: 128]. Наконец, известный критик эстетического направления А. Симонс, характеризуя манеру А. Монтичелли, отмечает: «Кажется, будто он пишет картины, прислушиваясь <...> он слышит цвет в пламенном оркестре его

собственной души. И некоторая бесформенность его живописи, бесспорно, проистекает только из уверенности в эмоциональной выразительности музыки...» [Symons 1972: 64-65].

Решающую роль в развитии синтеза искусств на английской почве сыграли идеи Т. Готье. Неслучайно первый биограф английского эстетизма У. Хамилтон признавал принцип соответствия, параллелизма, взаимной переводимости искусств центральной творческой установкой эстетизма [Hamilton 2013: 57]. Именно принцип транспонирования Т. Готье стал основой возникновения в английском искусстве таких синтетических форм, как картины на литературные сюжеты («Двенадцатая ночь» У. Х. Деверелла, «Ариэль, увлекающий Фердинанда» Дж. Э. Миллеса), живописные полотна, сопровождающиеся начертанным на раме поэтическим эпитафием («Валентин спасает Сильвию от Протея» У. Х. Ханта, «Канун Святой Агнессы» А. Хьюза), иллюминированные книги («В защиту Дженевры и другие стихотворения» У. Морриса, «Праздник Флоры» У. Крейна), «музыкальная живопись» («Симфония в телесном и розовом», «Ноктюрн в синем и серебряном» Дж. М. Уистлера) и др. В наибольшей степени влияние французского поэта обнаруживается в экфрастической поэзии – стихотворных произведениях, созданных на основе впечатления от того или иного живописного полотна. Недаром известный современный исследователь британской культуры Е. Вязова подчеркивает, что именно Т. Готье английский эстетизм обязан появлением идеи живописи в литературе и возрождением жанра экфрасиса, восходящего к эллинистической традиции [Вязова 2009: 57]. Яркий пример такой поэзии на английской почве дают стихотворения Д. Г. Россетти «Прозерпина» («Proserpine», 1874) и «Девичество Марии» («The Girlhood of Mary Virgin», 1849), которые представляют собой словесные эквиваленты его собственных произведений, а также «Перед зеркалом» («Before the Mirror», 1864) А. Ч. Суинбёрна, навеянное «Симфонией в белом» («Symphony in White», 1862) Дж. М. Уистлера.

Идеи Р. Вагнера, Ш. Бодлера и Т. Готье получают своеобразное преломление в эссеистике О. Уайльда. Проблема синтеза искусств встречает неоднозначное отношение со стороны писателя. В эссе «Отношение костюма к живописи» («The Relation of Dress to Art», 1885) О. Уайльд признает определенный параллелизм между различными видами искусства: «...не существует множества разных искусств, но лишь одно искусство: стихотворение, картина и Парфенон, сонет и статуя – все это, в сущности, одно и то же...» [Уайльд 2000. Т. 3: 309]. В то же время в лекции «Ренессанс английского искусства» («The English Renaissance of Art», 1881) О. Уайльд высказывает мысль о том, что каждое искусство должно, прежде всего, выявлять и подчеркивать красоту и достоинство собственного материала, не пытаясь подражать другим видам творчества: «...истинное братство искусств отнюдь не в том, что они друг у друга станут заимствовать приемы и методы, а в том, что каждое из них своими специальными средствами, оставаясь в своих границах, вызовет у нас одно и то же, ни с чем не сравнимое художественное наслаждение» [Там же: 271]. Взаимное подражание не может принести положительного результата, поскольку каждое из искусств обладает достаточно ограниченным набором средств. Например, скульптура не в состоянии передать колорит и мельчайшие детали пейзажа, живопись лишена массы и объема, музыка не имеет изобразительной стороны. Исключение составляет словесное искусство, которое располагает универсальными средствами выражения, о чем писатель упоминает в эссе «Критик как художник» («The Critic as Artist», 1891): «...материал, с которым имеет дело живописец или ваятель, по сравнению со словом скуден, потому что слово обладает музыкой столь же пленительной, как та, что возникает при игре на скрипке или на лютне, и красками столь же живыми и богатыми, как те, что предстают перед нами на полотне венецианской или испанской работы, и пластикой не менее завершенной и выверенной, как та, какой мы любимся, разглядывая работу в мраморе или меди, но еще оно обладает мыслью, и страстью, и духовностью, которые принадлежат ему и только

ему» [Там же: 132-133]. Однако современная литература не может реализовать всех возможностей слова, поскольку в результате влияния позитивизма окончательно рационализируется и утрачивает связь с изящными искусствами. Такая литература способна пробудить в читателе лишь работу рассудка и способность узнавания, тогда как подлинное словесное искусство «апеллирует не к способности узнавания и не к рациональному суждению, а только к художественному чувству, которое, включая в себя узнавание и суждение в качестве предпосылок понимания, подчиняет их чистому синтетическому впечатлению от работы художника» [Там же: 150]. Для того чтобы вывести на поверхность музыкальные, живописные и пластические потенции слова, необходимо разрушить рациональную оболочку языка и вернуть поэзию в круг изящных искусств. В этом пункте О. Уайльд солидарен с Р. Вагнером, считавшим, что поэзия должна вернуться к праязыку, состоявшему из одних только гласных звуков и являвшему собой чистую музыку. Но, в отличие от немецкого композитора, писателя интересуют не музыкальные, а изобразительные потенции слова. Сближение литературы с живописью, дизайном, скульптурой и архитектурой для него равносильно созданию некоего сверхискусства, наподобие вагнеровской драмы, которое, «преображая все искусства в искусство слова, раз и навсегда решает вопрос о целостности Искусства» [Там же: 151]. Яркий пример в этом отношении представляет поэзия Д. Г. Россетти, который, по словам О. Уайльда, «обогастил музыку сонета красками Джорджоне и энгровской точностью композиции...» [Там же: 173]. Такой синтез О. Уайльд именуется критикой.

Механизм подобного синтеза чрезвычайно напоминает транспонирование искусств, предложенное Т. Готье, ведь, согласно О. Уайльду, «критик тот, кто представляет нам художественное произведение в форме, отличной от той, что ему была изначально присуща» [Там же: 153-154]. Критиком поэта является актер, критиком музыки – певец,

скрипач, флейтист, критиком живописи – гравер, критиком скульптора – резчик.

Средством транспонирования различных художественных форм в словесное искусство является экфрасис. О значении этого приема для литературы О. Уайльд рассуждает в эссе «Отношение костюма к живописи». Размышляя над проблемой соотношения текста, декораций и костюмов в драмах У. Шекспира, писатель отмечает: «...его [Шекспира] описания – это метод, посредством которого он с помощью воображения создает в душе зрителя образ того, что ему хочется показать» [Там же: 315]. Далее писатель указывает на то, что наличие описательного компонента в драме не столь обязательно, поскольку он замедляет действие и может быть легко заменен декорациями, в то время как другие роды и жанры литературы нуждаются в нем гораздо больше. Однако, если сравнивать дескрипцию и декорацию как способы репрезентации, не учитывая потребности сцены, превосходство следует признать за первой, поскольку она не ограничивается простой имитацией предмета, но наряду с его изображением выражает целый спектр эмоций говорящего и в то же время оставляет некую таинственную недоговоренность, открывающую простор воображению читателя. Как писал О. Уайльд в эссе «Критик как художник», «...критик воспроизводит в своем произведении то, о котором он пишет, но никогда не имитирует его впрямую, а отчасти даже достигает своего эффекта отказом от наглядного сходства, ибо таким способом он доносит не только смысл, но и тайну Красоты ...» [Там же: 151].

В творчестве О. Уайльда присутствуют различные формы синтеза искусств. «Симфония в желтом» («Symphony in Yellow»), написанная в 1889 году, являет собой пример «цветовой симфонии», основанной на нанизывании цветообразов: «омнибус ползет по мосту, словно желтая бабочка» («an omnibus across the bridge crawls like a yellow butterfly»), «большие баржи, наполненные желтым сеном» («big barges full of yellow hay»), «подобный желтому шелковому шарфу, плотный туман висит вдоль

причала» («like a yellow silken scarf, the thick fog hangs along the quay»), «вянущие и трепещущие лепестки темплских вязов» («the yellow leaves begin to fade and flutter from the Temple elms») [Wilde 1911: 259-260]. Выбор цветовой гаммы симфонии, по мнению Е. Вязовой, обусловлен тем, что желтый цвет в английской культуре того времени ассоциировался с шутовством, вызовом, провокацией, ниспровержением всех общепринятых представлений, поскольку на британской сцене он был обязательным атрибутом комических протагонистов [Вязова 2009: 303]. Сходную роль приписывает себе О. Уайльд. Недаром он адресует это стихотворение австралийским каторжникам, которые носили желтые робы в знак того, что когда-то посягнули на общепринятые нормы. Поэтический цикл «Декоративные фантазии» («Fantaisies Decoratives»), датированный 1887 годом и состоящий из стихотворений «Панно» («Le Panneau») и «Воздушные шары» («Les Ballons»), согласно наблюдениям О. В. Ковалевой, напоминает «словесные арабески» («purple patches») [Ковалева 2001: 119]. «Палиндромический» принцип расположения строк, опоясывающая рифмовка, нанизывание визуальных сравнений, обилие колористической лексики сближают его с орнаментальными композициями в стиле модерн [Там же: 118]. Новеллы «Сфинкс без загадки» («The Sphinx without a secret», 1884) и «Портрет м-ра У. Х.» («The Portrait of Mr. W. H.», 1889), первая из которых имеет подзаголовок «Офорт» («The Etching»), в композиционном отношении напоминают картину, заключенную в раму. Начальный и заключительный эпизоды, связанные с ситуацией рассказывания, как бы обрамляют яркую, неординарную историю, которая походит на живописное полотно среди серых, бесцветных будней. Англоязычное издание «Саломеи» («Salome», 1894) и «Сфинкса» («The Sphinx», 1894) демонстрирует синтез поэзии, каллиграфии и графики. «Саломея», изданная в изящной фиолетовой обложке с серебряным тиснением, украшенная рисунками О. Бёрдсли, дает образец подлинного словесно-графического единства, которое достигается благодаря лейтмотивному принципу: поэтические мотивы, заложенные в

драме О. Уайльда, воспринимаясь художником, трансформируются в пластические и проецируются на изобразительную плоскость. Вступая в поле взаимодействия с поэзией, О. Бёрдсли становится не просто иллюстратором, но соавтором пьесы, привносящим в нее налет экзотизма и гротеска. Поэма «Сфинкс», помещенная в небольшом томике *in quarto*, заключенная в белую пергаментную обложку с золотым узором, по мнению Н. Френкеля, напоминает «визуальную фантасмагорию» [Frenkel 2003: 169]. Дизайн книги, разработанный Ч. Риккетсом, призван был подчеркнуть ощущение странности, таинственности, неуловимости, рождаемое героиней поэмы. Благодаря разреженности текста, как бы ускользающего от читателя, то беспорядочно разбросанного по листу, то почти выступающего за край, то и вовсе исчезающего со страниц; обилию ярких рисунков, изображающих причудливых, фантастических чудовищ; непривычному и немотивированному маркированию отдельных слов цветными чернилами, отсутствию нумерации страниц, сама поэма обретает облик загадочного, непостижимого Сфинкса.

В начале 1890-х годов идеи Р. Вагнера, Ш. Бодлера, Т. Готье, У. Морриса и О. Уайльда проникают в Россию. В этот период особой популярностью пользуется поэзия Ш. Бодлера, распространявшаяся как в подлиннике, так и в русских переводах. Первые переводы его стихотворений, осуществленные поэтами некрасовской школы (Д. Д. Минаевым, Н. С. Курочкиным, П. Ф. Якубовичем, Д. Л. Михаловским, О. Н. Юминой), появляются в печати начиная с 1870 года, но лучшие их образцы относятся именно к 1880-1900-м годам (переводы Д. С. Мережковского, И. Ф. Анненского, К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, Л. Л. Коневского). Поэзия Ш. Бодлера, которая давала зримое воплощение синэстетического восприятия мира, в значительной мере способствовала развитию аналогичных качеств в русском художественном сознании рубежа веков. Неслучайно Д. С. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) признавал значительный

вклад Ш. Бодлера в «расширение художественной впечатлительности» [Мережковский 1914. Т. 18: 217-218]. Наиболее отчетливо это качество русского художественного сознания проявилось в публицистике и мемуаристике художников «Мира искусства». Так, А. Бенуа в своих воспоминаниях писал: «Чудодейственный глаз Боннара открывает и в самых обыденных вещах изумительные сокровища цветистости. Говоря о нем, нельзя обойтись без сравнения его живописи с музыкой. Краски Боннара действительно поют, звенят, сливаются в совершенно своеобразные аккорды» [Бенуа 1980: 155]. А. П. Нурок, характеризуя живопись Дж. М. Уистлера, отмечал: «...его [Уистлера] поразительное улавливание самых тонких переходов бесконечно разнообразной цветовой гаммы убедительнее многих, специально об этом предмете трактующих сочинений, говорит в пользу таинственной, но несомненно существующей связи между законами гармонии звуков и красок» [Нурок 1899: 38].

Первый творческий контакт Р. Вагнера с Россией состоялся еще в 1863 году, когда композитор дал несколько концертов на петербургской сцене. Однако в то время приезд Р. Вагнера не вызвал общественного резонанса. Лишь в последнее десятилетие уходящего века артистические круги Москвы и Петербурга начинают постепенно проникаться идеями немецкого композитора. Эти годы ознаменовались многочисленными гастролями немецких дирижеров и оперных артистов (А. Неймана, Т. Лоу, А. Никиша, Ф. Вейнгартнера, Г. Рихтера, В. Кеса, М. Фидлера), разнообразными статьями и заметками о творчестве Р. Вагнера, публиковавшимися на страницах «Русской музыкальной газеты» и журнала «Мир искусства», переводами трактатов композитора, выполненными А. Коптяевым, а также русскими постановками вагнеровских драм, проходившими на сцене Мариинского театра в Петербурге и Большого театра в Москве.

В результате влияния идей Р. Вагнера в искусстве русского символизма возникает несколько разновидностей синтеза. Прежде всего, это «музыкальные картины» А. М. Добролюбова и «поэтические симфонии»

А. Белого. В лирическом цикле А. М. Добролюбова «Natura naturans, Natura naturata» (1895) музыка присутствует лишь номинально: в заглавиях стихотворений («Похоронный марш», «Хор», «Solo», «Из концерта "Divis et miserrimus"», «Scerzo»), жанровых обозначениях («Praeludium», «Tristium»), нотных ремарках («Adagio maestoso», «Andante quasi adagio», «Allegro», «Presto», «Moderato», «Allegro con fuoco»), а также отсылках к произведениям знаменитых композиторов («Adagio lamentoso (symph. VI pathétique)» Чайковский), «Несколько начальных темпов "Chinoiserie"», Годар) [Добролюбов 1895]. В отличие от А. М. Добролюбова, в «симфониях» А. Белого («Северная симфония» (1903), «Драматическая симфония» (1902), «Возврат» (1905), «Кубок метелей» (1908)) музыка выступает как структурообразующий принцип. Неслучайно поэт полагал, что по отношению к другим искусствам она должна занимать место «основного тона по отношению к прочим обертонам» [Белый 1994: 95]. Согласно наблюдениям Л. Л. Гервера, музыкальность «симфоний» А. Белого проявляется в подчинении композиции произведения сонатной форме (экспозиция, разработка, реприза), многократном варьировании главной и побочной партий, особом ритме, сложной системе повторов, «музыкальном» синтаксисе, парафразах популярных напевов [Гервер 2001: 119-124, 153-167]. Однако, несмотря на то что оба цикла обладают различной степенью музыкальности, их восприятие в равной степени зависит от работы воображения читателя. Как удачно выразился А. В. Лавров, «...слова в "симфониях" аналогичны нотным знакам, которые сведущему дают представление о музыкальной фразе, но сами по себе еще ее не вызывают. Подобием музыкального инструмента при этом должна выступать читательская интуиция, способная осуществить коммуникативную связь между "видимым" и "невидимым", скрытым текстом, восстановить его целостность, претворить отрывочные словесные намеки, описания и указания в целостную "симфонию"...» [Лавров 1990: 17].

Другой вариант воплощения вагнеровской теории «Gesamtkunstwerk'a» дает «световая симфония» А. Н. Скрябина «Прометей» («Поэма огня») (1908-1910). По словам К. Рихтера, изучавшего связь творчества А. Н. Скрябина с вагнеровской традицией, это музыкально-световое произведение имело целью объединить актеров и зрителей в едином, всеобщем порыве и стать средством преобразования социальной реальности [Рихтер 2001]. В основе симфонии лежит контрапункт нескольких партий: фортепиано, органа, оркестра, голоса и света. Партия света призвана была визуализировать «цветной слух», присущий композитору, и сделать звук доступным для глаза. В партитуре она фиксировалась в особой строке при помощи нотных знаков и исполнялась посредством специально сконструированного инструмента – цветового клавира. Звучание аккорда той или иной тональности вызывало вспышку определенного цвета. А. Н. Скрябин использует принцип аналогии между цветами спектра и тональностями кварто-квинтового круга. Красному цвету соответствовала тональность «до», оранжевому – «соль», желтому – «ре», зеленому – «ля», голубому – «ми», синему – «си», фиолетовому – «фа диез». Сочетание звука и света рождало в воображении слушателей причудливые видения, которые попытался передать К. Бальмонт в эссе «Светозвук в Природе и Световая симфония Скрябина» (1917): «Это было видение поющих, падающих лун. Музыкальной звёздности. Арабесок, иероглифов и камней, изваянных из звука» [Бальмонт 2009]. При жизни композитора световые симфонии исполнялись в камерной обстановке при помощи фортепиано и цветового клавира. 8 ноября 1918 года, уже после смерти А. Н. Скрябина, состоялось грандиозное представление «Прометей» на большой сцене.

Еще один вариант синтеза представлен «музыкальной живописью» М. К. Чюрлёниса, лучшими образцами которой являются полотна «Allegro (Соната пирамид)» (1908), «Andante (Соната моря)» (1907), «Scerzo (Соната солнца)» (1907), «Finale (Соната весны)» (1907). Как и многим его современникам, художнику было присуще синэстетическое восприятие мира:

«Вселенная представляется мне большой симфонией; люди – как ноты...» [Фадеева 2004]. Несмотря на то что живопись М. К. Чюрлёниса сохраняет свою предметность и вещественность, в ней явно ощущаются музыкальные принципы организации художественной формы. Как писал Вяч. Иванов в статье «Чюрлёнис и проблема синтеза искусств» (1914): «...изначальная мелодия живописного образа подвергается тематическому развитию по законам музыки, гармонизируется и варьируется, стремится к наибольшему напряжению и последнему раскрытию присущей ему энергии, наконец, переплетается с другими темами-образами, в свою очередь движущимися по своим музыкальным орбитам» [Иванов 1916: 321]. Иными словами, живописные композиции М. К. Чюрлёниса строятся на основе многократного варьирования формальных и цветовых мотивов, которые, переплетаясь, создают своеобразную полифоническую ткань.

Наиболее полное выражение идеи Р. Вагнера о синтезе искусств получили в постановке трагедии Еврипида «Ипполит», осуществленной в 1902 году Ю. А. Озаровским совместно с Д. С. Мережковским и Л. С. Бакстом. Действие носило мистериальный характер, что подчеркивалось установленным на переднем плане жертвенником с курящимися благовониями и наличием античного хора. Текст произносился посредством техники мелодекламации, которая сопровождалась неторопливыми ритмичными движениями, что обеспечивало синтез поэзии, музыки и танца. Важную роль выполняли в спектакле живописно-пластические элементы. По обеим сторонам сцены находились гигантские статуи Артемиды и Афродиты, обозначающие два метафизических полюса мироздания – стихию самоограничения и стихию самовыражения. Актеры были одеты в костюмы, декорированные орнаментом, заимствованным из греческой вазописи, и выстраивались по прямым линиям, напоминая античные барельефы. Присутствовавший на премьере В. В. Розанов в своей рецензии на спектакль особо отметил синтетический характер постановки: «Собственно представление "Ипполита", обозначая все новыми терминами,

сочетало в себе драму, балет и концерт, явно требуя для себя, наравне с словесною, одинаковой разработки картинной стороны и музыкального аккомпанемента» [Розанов 1902: 241].

Английское влияние, которое станет предметом подробного анализа в третьей главе, проявило себя, главным образом, в области книжной графики и дизайна интерьера. Среди лучших образцов иллюстрированной книги, вдохновленных работами мастеров Движения искусств и ремесел, можно назвать журнал «Мир искусства» (1899-1904), оформляемый К. А. Сомовым, Л. С. Бакстом и Е. Е. Лансере; «Азбуку в картинках» (1904) А. Н. Бенуа; «Сказку об Иван-Царевиче, Жар-Птице и о сером волке» (1899), «Василису Прекрасную» (1899-1900) И. Я. Билибина. В сфере дизайна английское влияние породило синтетическую форму, которую Е. Вязова именуется «комната-симфония», – интерьер, основанный на бесконечном варьировании одного и того же колористического мотива и построении цветовых созвучий [Вязова 2009: 489]. Ярким примером такого рода могут служить интерьеры выставки «Современное искусство», организованной в 1903 году С. А. Щербатовым при участии художников «Мира искусства» (столовая А. Н. Бенуа, будуар-ротонда Л. С. Бакста, комната К. А. Коровина, комната С. А. Щербатова); готический кабинет в особняке А. В. Морозова в Введенском переулке в Москве (1896), спроектированный Ф. О. Шехтелем и украшенный пятью панно М. А. Врубеля на сюжет трагедии «Фауст» И. Гёте; интерьер особняка С. Т. Морозова на Спиридоновке в Москве (1893), выполненный Ф. О. Шехтелем в духе Движения искусств и ремесел. Однако в отдельных случаях влияние английского эстетизма дает о себе знать и в области литературы (Д. С. Мережковский, П. П. Муратов).

Для русской литературы 1890-1900-х годов английское влияние значимо вдвойне: во-первых, как источник оригинальной эстетической мысли, во-вторых, как контактная зона, через которую осуществлялся культурный трансфер идей и творческих установок Т. Готье. В рассматриваемый период имя главы Парнасской школы было практически не

известно в России. В то же время, по справедливому замечанию М. Рубинс, именно традиции Т. Готье явились стимулом для развития на русской почве экфрастической литературы [Рубинс 2003: 140]. Теория транспонирования искусств Т. Готье была воспринята русской культурой опосредованно – через литературную живопись и экфрастическую поэзию прерафаэлитов, эссеистику У. Пейтера, экфрастическую прозу О. Уайльда, графику О. Бёрдсли и «музыкальную живопись» Дж. М. Уистлера. Как ответная реакция на русской почве возникают аналогичные художественные явления, среди которых можно назвать сборник эссе «Вечные спутники» (1897) и роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900) Д. С. Мережковского, «Итальянские стихи» (1909) А. А. Блока, книга эссе «Образы Италии» (1912) П. П. Муратова.

Итак, в эстетической теории рубежа XIX-XX веков проблема экфрасиса и генетически родственная ей проблема синтеза искусств приобретают особую актуальность, что обусловлено как общим кризисом искусства и поиском новых художественных решений, так и особым типом мироощущения, в рамках которого реальное бытие подменяется эстетическим. Английская эстетическая мысль данного периода развивается за счет культурного трансфера идей и художественных установок Р. Вагнера, Ш. Бодлера и Т. Готье. Как для русской, так и для английской культуры рубежа веков Р. Вагнер явился идейным вдохновителем синтеза искусств. Идеи немецкого композитора о преобразующей силе искусства, о необходимости преодоления кризиса и восстановления гармонии нашли множество последователей среди английских эстетов и русских символистов. Открытия Ш. Бодлера в области психологии творчества привели к возникновению нового, универсального, типа художника, способного работать одновременно в различных отраслях искусства. Ключевая роль в развитии экфрастических форм принадлежит Т. Готье, который выдвигает на первый план установку на транспонирование, взаимную переводимость искусств, обогащение литературы приемами изобразительных искусств.

Русская культура в рассматриваемый период испытывает сильное влияние со стороны английского эстетизма, Р. Вагнера и Ш. Бодлера. Причем английская культура для России выступает не только как источник оригинальной эстетической мысли, но и как своеобразный «ретранслятор» идей Ш. Бодлера и Т. Готье.

ГЛАВА 2. Функции экфрасиса в романе

О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»

2.1. Экфрасис как основной принцип организации художественного целого в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»

Роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», впервые опубликованный в 1890 году в «Lippincott's Magazine», породил множество откликов в печати. Однако современники оценивали произведения только со стороны его содержания. Даже У. Пейтер, в целом одобрявший роман, обратил внимание лишь на его смысловую сторону [Art and Morality 2011: 37-40]. Новаторство писателя в области формы никем не было замечено. В 1891 году в «Fortnightly Review» О. Уайльд печатает специальное предисловие к роману, в котором пытается объяснить структуру своего произведения и ее связь с читательским восприятием: «Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ. Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск. И кто раскрывает символ, идет на риск» [Уайльд 2000. Т. 1: 24]. Исследователи традиционно трактуют этот пассаж в духе символизма: форма (поверхность) является знаком идеи (символа), с которой связана посредством ассоциаций. Однако не следует забывать, что символизм и эстетизм представляют собой различные, а в некоторых отношениях даже противоположные художественные явления. В частности, проблема соотношения формы и содержания в художественном произведении в эстетизме решалась иначе, нежели в символизме.

По справедливому замечанию А. А. Федорова, «философской основой английского эстетизма следует признать учение Платона о прекрасном» [Федоров 1993: 130]. Под влиянием Платона происходило и осмысление теоретиками эстетизма категории художественной формы. Так, Дж. Рёскин считает прекрасную форму визуальным аналогом божественного духа, зримым выражением сакрального содержания. Доказательством этого являются его рассуждения о цвете: «Все высшие создания Вселенной богато

одарены цветом; в нем признак и печать их совершенства; им обуславливается жизнь в теле человеческом, свет в небе, чистота и твердость почвы; смерть, мрак и грязь не имеют цвета» [Рёскин 2006: 205].

Еще ближе к платоновскому пониманию формы подошел У. Пейтер. В 1893 году выходит в свет монография «Платон и платонизм» («Plato and Platonism»), в которой он дает собственную интерпретацию учения древнегреческого философа. Эйдос представляет собой сложный сплав умозрительной идеи и визуальной формы. Причем визуальность выделяется им как базовая характеристика платоновского первообраза. По мнению У. Пейтера, на это указывает сам стиль платоновских диалогов, столь непохожий на стиль прочих философских сочинений: «В то время как Платон говорит о них [об идеях], мы можем видеть, как эти абстракции становятся видимыми и живыми творениями» [Pater 1907: 140].

Философия Платона предполагает идеальное состояние мира, при котором каждая вещь будет адекватно выражать соответствующую ей идею, не искажая и не деформируя ее. В соответствии с пейтеровской интерпретацией Платона, единственной идеей, способной адекватно воплотиться в чувственно воспринимаемой форме, является идея красоты, поскольку сенсорное восприятие заложено в самой ее основе: красота – это определенное свойство объекта, воспринимаемое с помощью органов чувств, в частности зрения. Как писал сам У. Пейтер, «...видимая красота есть самая чистая, самая определенная вещь в мире, столь же реальная, как нечто горячее или холодное в чьих-либо руках; она, как уверяет нас Платон, максимально приближена как к вещам, так и к их вечным моделям, или первообразам. По этой причине вечная идея красоты оставила по себе видимые копии, тени, антитипы» [Pater 1907: 171]. Аналогичная мысль была чуть позже высказана Т. Манном: «Амур, право же, уподобляется математикам, которые учат малоспособных детей, показывая им осязаемые изображения чистых форм, – так и этот бог, чтобы сделать для нас духовное зримым, охотно использует образ и цвет человеческой юности, которую он

делает орудием памяти и украшает всеми отблесками красоты...» [Манн 1984: 123-124]. Пример с геометрическими формами как нельзя лучше иллюстрирует то соотношение между формой и идеей, которое писатели и искусствоведы рубежа веков находили в философии Платона: что может лучше выразить идею конуса, если не сам конус. Форма здесь приобретает прозрачность, а идея выходит на поверхность, переставая быть тайной. Идея и форма как бы внедряются друг в друга, взаимно имитируя друг друга.

У. Пейтер принимает подобное соотношение формы и идеи за эталон. В своей эстетике он вводит понятие «оформляющий художественный дух» («informing artistic spirit»), который мыслится им как некая формо-идея: «Просто материал, например, стихотворения <...>, картины <...> есть ничто без формы, без одухотворения художественной обработкой; эта форма, этот способ художественной обработки должны стать самоцелью, пропитать собой весь материал...» [Pater 1906: 137, 135]. «Оформляющий художественный дух» одновременно придает объекту и форму, и смысл, которые как бы сливаются в единое целое. Многие художники и искусствоведы рубежа веков видели подобное соотношение формы и идеи в музыке. Например, И. Стравинский считал, что «в музыке содержание и форма тождественны и музыка выражает только самое себя» [Зенкин 2010: 476]. О. Уайльд полагал, что «музыка есть тот вид искусства, в котором форма и содержание всегда – одно, искусство, предмет которого, поскольку он находит себе выражение, не может быть отделен от формы; искусство, которое перед нами осуществляет с наибольшей полнотой художественный идеал, искусство, уже достигшее той грани, куда другие искусства вечно находятся лишь по пути» [Уайльд 2000. Т. 3: 286]. Сам У. Пейтер объявляет музыку эталоном для всех прочих искусств: «...все искусства страстно стремятся к принципу музыки; музыка – наиболее показательное, совершенное из всех искусств...» [Pater 1906: 134].

Случаи отождествления формальной и содержательной стороны произведения можно обнаружить и в живописи рубежа веков. Яркие

примеры такого рода дают полотна Дж. М. Уистлера. Приступая к работе, художник первоначально тщательно готовил те оттенки и цветовые сочетания, которые он надеялся использовать в будущей картине, и только после этого подбирал модель или пейзаж, соответствующий избранной цветовой гамме. Натура становилась лишь предлогом, поводом для использования тех или иных живописных средств. Весьма показателен комментарий Дж. М. Уистлера к одной из его картин: «Содержание моей картины "Гармония в сером и золотом" заключено просто в снежном пейзаже с одинокой черной фигурой и освещенной таверной. Мне нет никакого дела до прошлого, настоящего или будущего черной фигуры, помещенной там потому, что на этом месте нужно было черное пятно. Знаю только, что в основе картины – сопоставление серого и золотого <...> Это чистая музыка, в отличие от мотивов банальных и вульгарных, неинтересных самих по себе, но лишь по связанным с ними ассоциациям <...> и вот почему я настаиваю на том, чтобы называть свои работы "композициями" и "гармониями"» [Уистлер 1970: 179-180].

В итоге эстетизм приходит к такому соотношению формы и содержания, которое В. В. Бычков назвал «миметизмом в чисто эстетском модусе». Характеризуя художественные принципы представителей «Мира искусства», ориентировавшихся на английский эстетизм, В. В. Бычков писал: «Именно они унаследовали идеализаторский принцип античного миметизма, но не в его классицистском варианте, а в чисто эстетском модусе, то есть реализовали один из аспектов платоновского понимания мимесиса как подражания эйдосам вещей, их сущностным, идеальным (равно прекрасным) обликам» [Бычков 2010: 9].

В еще большей степени влияние Платона испытал на себе О. Уайльд. По словам одного из биографов писателя Т. Райта, «"Диалоги" Платона стали одной из золотых книг Уайльда» [Wright 2009: 85]. Будущий писатель познакомился с сочинениями древнегреческого философа еще в школе по настоянию матери, пророчившей ему политическую карьеру и считавшей

«Диалоги» лучшим руководством для овладения искусством интеллектуальной беседы [Wright 2009: 48]. В Оксфорде О. Уайльд читал их в оригинале и в переводе Дж. Джатта. Учебный план Оксфордского университета предусматривал изучение пяти диалогов, но юноша не на шутку увлекся чтением древнегреческого философа, о чем свидетельствуют сохранившиеся тексты, испещренные пометами, сделанные им аннотации и выписки в записных книжках, а также многочисленные отсылки к Платону в его собственных произведениях. Впоследствии беседы писателя с его друзьями зачастую приобретали характер платоновских диалогов. О. Уайльд пользовался методом Сократа, который заключался в том, чтобы неожиданными вопросами привести собеседника в замешательство и тем самым заставить размышлять над проблемой, что в конечном счете должно способствовать рождению его как интеллектуального духовного существа [Wright 2009: 85, 87-88]. «Диалоги» Платона вошли в список книг, которые Уайльд советует читать и перечитывать, опубликованный им в «Pall-Mall Gazette» от 8 февраля 1886 [Wright 2009: 317].

Несмотря на то, что монография У. Пейтера увидела свет через три года после написания романа «Портрет Дориана Грея», уайльдовская и пейтеровская интерпретации учения Платона оказываются во многом сходными. В соответствии с У. Пейтером, отношение между формой и содержанием понимается О. Уайльдом как взаимное уподобление. В сказке «Рыбак и его душа» («The Fisherman and his Soul», 1891) высказывается мысль о том, что идея вещи (душа вещи) изоморфна по отношению к ней самой: «То, что люди называют своей тенью, не тень их тела, а тело их души» [Уайльд 2000. Т. 1: 446]. Равно как и У. Пейтер, О. Уайльд мыслит форму как конституирующий принцип, организующий бесформенную материю: «В любой области жизни форма – начало вещей. Платон говорит, что ритмичные, согласованные движения в танце сообщают гармонию и ритмичность жизни духа» [Уайльд 2000. Т. 3: 181]. В романе «Портрет Дориана Грея» О. Уайльд объявляет форму носителем тайны, то есть

сущности вещи: «Только глупцы не судят по внешности. Тайна жизни, подлинная тайна жизни заключена в зримом, а не в сокровенном» [Уайльд 2000. Т. 1: 46]. Эта мысль находит свое подтверждение в целом ряде эпизодов романа. В двенадцатой главе Бэзил Холлуорд упоминает о заказчике, в форме пальцев которого было нечто отталкивающее, что стало причиной отказа художника. Впоследствии наблюдение Бэзила было подтверждено общественным мнением. Эпизод этот явно содержит отсылку к стихотворению Т. Готье «Этюд рук» («Etude de mains», 1852), в котором описывается рука убийцы Лаценера, где «в складках кожи, все пороки / Вписали когтем, хохоча, / Незабываемые строки / Для развлеченья палача» [Готье 1989: 47]. У О. Уайльда, как и у Т. Готье, рука становится символом «говорящей» формы. В восемнадцатой главе матросские татуировки на руках Джеймса Вейна выдают его тайну, помогая Дориану идентифицировать его личность. Наконец, в финале романа именно руки позволяют испуганным слугам опознать в мерзком безобразном старике своего хозяина.

Подобно У. Пейтеру, О. Уайльд смещает акценты с мира идей на мир чувственно воспринимаемых форм: «Пейтер где-то пишет: покажите мне человека, который променял бы чудо линий одного-единственного розового лепестка на все это бесформенное, неощутимое Бытие, которое так высоко ставит Платон» [Уайльд 2000. Т. 3: 162]. Однако двоemiрие Платона подвергается у О. Уайльда значительной трансформации. Если У. Пейтер следует платоновскому делению на сферу идей («intelligible world») и сферу вещей («visible world») [Pater 1906: 171], выделяя визуальность как базовую характеристику реального мира, то у О. Уайльда «видимый мир» оказывается тождественным платоновскому идеальному миру. «Видимый мир» – это мир чистых, совершенных форм, воспринимаемых посредством зрения, то есть мир искусства, ибо только оно «создает великие архетипы, по отношению к которым все сущее есть лишь незавершенная копия» [Уайльд 2000: 144]. Мир этот иллюзорен в том смысле, что существует лишь в акте созерцания и постоянно требует регенерации. Как писал О. Уайльд в эссе «Истина масок»

(«The Truth of Masks», 1891), «...сцена – не просто место встречи всех искусств, но также место, где искусство возвращается к жизни» [Уайльд 2000. Т. 3: 201]. Образы искусства существуют в виде дымки, витающей перед глазами художника и порожденной его воображением. Они могут быть закреплены в каком-либо материале и стать видимыми, но лишь для посвященных. Неслучайно писатель объявляет Дориана «одним из тех, для кого, по словам Готье, и создан видимый мир» [Уайльд 2000. Т. 1: 151].

Процесс регенерации, закрепления образа искусства в материале, если воспользоваться сравнением У. Пейтера, можно уподобить образованию кристалла: «Возьмем, например, сочинения Вордсворта. Пыл его гения, проникнув в вещество его произведения, откристаллизовал часть его, но только часть» [Pater 1906: XI]. Любопытно, что образ кристалла возникает и в пейтеровской интерпретации Платона: «Для него [Платона], как и для Данте, в бесстрастном свете его концепции материальное и духовное сливаются, сплавляются воедино. В то время как в пламени любовного жара духовное приобретает отчетливые очертания кристалла, материальное – утрачивает приземленность и нечистоту» [Pater 1907: 135]. В сочинениях О. Уайльда обнаруживается сравнение произведения искусства с кристаллом, например, в «De Profundis», где автор упрекает А. Дугласа за то, что тот отстранился от прямого участия в злополучном процессе и наблюдал за происходящим, как бесстрастный зритель, созерцающий произведение искусства: «Незримые силы были очень добры к тебе. Они позволили тебе следить за причудливыми трагическими ликами жизни, как следят за тенями в магическом кристалле» [Уайльд 1997: 145]. Таким образом, «кристаллическая» структура становится для эстетизма своеобразным эталоном, что подтверждает исследователь русского эстетизма А. Ханзен-Лёве: «Уподобление произведения искусства, в частности, стихотворения, кристаллу является центральным образом аутопоэтологической метафоры эстетизма...» [Ханзен-Лёве 1999: 44].

«Кристаллическая» структура характеризуется тем, что не выражает ничего, кроме самой себя, поскольку глубина кристалла равна его поверхности. По справедливому замечанию А. Ханзен-Лёве, «единственным сообщением, которое несет артефакт, является его собственная структура (что означает полную ауторефлексивность эстетизма): средство передачи информации здесь тождественно самому содержанию» [Ханзен-Лёве 1999: 44].

Таким образом, представители английского эстетизма выдвигают на первый план новый принцип организации художественного целого, в котором форма сливается с идеей, как бы замещая ее. Американский литературовед М. Кригер, подробно изучавший различные формы синтеза литературы с другими видами искусства, именуется подобный принцип экфрасисом. С точки зрения ученого, он сходен с принципами изобразительных искусств, которые пользуются естественными знаками. Сущность экфрастического принципа заключается в том, что словам «сообщается субстанциональная конфигурация», в результате чего возникает «иллюзия естественного знака» [Kriger 1992: 9]. Экфрастический принцип предполагает своеобразное перепоручение задания от одного искусства другому. По словам М. Кригера, сама дефиниция «экфрасис» «совершенно отчетливо подразумевает, что одно искусство (поэзия) ограничивает свою задачу тем, что находится в зависимости от задачи другого или других искусств (живописи, скульптуры)» [Там же: 7]. Следовательно, в литературном произведении, построенном посредством экфрасиса, работают приемы и принципы пространственных искусств.

Если с этих позиций рассмотреть предисловие к роману «Портрет Дориана Грея», окажется, что «поверхность» и символ тождественны друг другу и взаимно имитируют друг друга. Центральная идея романа – идея самоценности красоты – выступает одновременно и как символ и как свойство «поверхности». Обоснованием этой идеи служит изящная, многоцветная словесная ткань, которую автор творит на наших глазах.

Неслучайно О. Уайльд начинает свое предисловие фразой: «Художник – тот, кто создает прекрасное» [Уайльд 2000. Т. 1: 23]. Таким образом, сам факт создания прекрасной формы словесными средствами утверждает идею самоценности красоты.

2.2. Экфрасис как мотивировка сюжета в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»

Создание «кристаллической» структуры на прозаическом материале представляет собой достаточно сложную задачу. Примечательно, что А. Ханзен-Лёве считает идеальным образцом «кристаллической» структуры стихотворение о стихе, где семантика совпадает с формой [Ханзен-Лёве 1999: 45]. Показательно также, что при первой встрече с О. Уайльдом в 1877 году, когда он имел репутацию начинающего поэта, У. Пейтер заметил: «Почему вы всегда пишете поэзию? Почему не пишете прозы? Проза гораздо сложнее» [Wright 2009: 104]. Причина этой сложности кроется в том, что из всех художественных форм именно проза в наибольшей степени обладает рациональностью. Как писал Ф. Шеллинг, «вообще проза <...> есть язык, находящийся в распоряжении рассудка и сформированный в согласии с целями последнего» [Шеллинг 1966: 343]. О. Уайльд предвидел такого рода сложность и опасность неадекватного восприятия произведения читателями, привыкшими к трехтомным романам, рассчитанным на сугубо рациональное постижение, о чем упомянул в предисловии к роману: «Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск. И кто раскрывает символ, идет на риск» [Уайльд 2000. Т. 1: 24].

В процессе создания романа О. Уайльд находит способ избежать рациональности. В первую очередь, он сознательно ослабляет все рациональные компоненты произведения, а именно сюжет и диалоги персонажей. Диалоги героев, представляющие собой виртуозное жонглирование идеями, ни в коей мере не претендующими на абсолютную

истину, оставляют у читателя ощущение легкой светской болтовни, которая не воспринимается всерьез. Сюжет, вялый и статичный, искусственно растянутый до объема романа за счет приемов замедления, уходит на второй план, уступая место многочисленным описаниям впечатлений, ощущений, фантазий и образов, проистекающих от соприкосновения героев с разного рода объектами, чаще всего эстетическими. Как указывает С. Дж. Епифанио, «...роман тяготеет к лирическому уплотнению, а не к эпическому размаху или драматическому движению» [Epiffanio 1967: 55]. Возникает новый тип сюжета, где событиями становятся моменты созерцания, переживания и созидания красоты.

Повествование подобного типа, характерное для эстетского романа, рождается из эстетической критики, которая, по словам О. Уайльда, представляет собой «хронику жизни собственной души» [Уайльд 2000. Т. 3: 145]. Как отмечает сам писатель в эссе «Критик как художник» («The Critic as Artist», 1891), «это единственная подлинная автобиография, рассказывающая не о событиях чьей-то жизни, а о заполнивших ее мыслях, не об обстоятельствах и поступках, являющихся плодом случайности или физической необходимости, а о том, что пережил дух и какие мечты родило воображение» [Уайльд 2000. Т. 3: 145]. Тематически и по форме изложения оно сходно с философским эссе и эссе об искусстве и основано на событийности особого типа. В качестве событий здесь выступают процессы психической жизни человека.

Роман «Портрет Дориана Грея» создавался одновременно со сборником эссе «Замыслы» («Intentions», 1891). На генетическую связь романа с этим сборником указывает У. Шелтон: «...для Уайльда "Упадок искусства лжи" был попыткой изобретения новой художественной формы в критике, которая, в известном смысле, вскоре была присвоена "Дорианом Греем" ...» [Shelton 2004: 8]. Эта мысль подтверждается письмом О. Уайльда к издателю «Sant James Gazette» от 28 июня 1890 года: «Мой роман – это эссе о декоративном искусстве» [Art and Morality 2011: 16].

«Портрет Дориана Грея» представляет собой хронику жизни души трех художников (лорда Генри, Бэзила Холлуорда, Дориана Грея), участвующих в создании портрета. Каждый из них запечатлен в момент восприятия и творения красоты. В то же время эти моменты встраиваются в единый сложный многоактный творческий процесс, который длится на протяжении всего повествования. Лишь в финале портрет становится полноценным эстетическим объектом.

Узловые моменты сюжета связаны с восприятием эстетических объектов, которые, если говорить словами У. Пейтера, предстают в романе как «хранилище множества сил, или энергий» [Pater 1906: VIII]. Портрет в совокупности с прочими артефактами оказывает гипнотическое воздействие на реципиента и тем самым побуждает его к совершению какого-либо действия или поступка. Акт восприятия произведения искусства, зафиксированный с помощью экфрасиса, становится основной мотивировкой сюжета, то есть логическим объяснением внешних событий и поступков персонажей. Согласно наблюдениям О. В. Соболевской, подобного рода мотивировки довольно типичны для литературы рубежа XIX-XX веков, где в качестве обоснования дальнейших событий нередко выступают элементы человеческого сознания: сны, мечты, галлюцинации, бред, ассоциации, парадоксы, воспоминания, символы, мифы [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 595]. Использование в качестве сюжетной мотивировки акта визуального восприятия вполне отвечает этой тенденции.

Завязка сюжета происходит в тот момент, когда в поле зрения лорда Генри оказывается живописное полотно, над которым работает Бэзил Холлуорд. В это время герой находится в состоянии активного поиска красоты. Его взгляд блуждает в пространстве, пытаясь обнаружить какую-либо изящную вещь, ибо цель жизни, согласно философии эстетизма, заключается в искании и переживании красоты. Движение взгляда персонажа равносильно реальному действию, что подчеркнуто употреблением глагола «to catch» («ловить», «хватать»). О. Уайльд полагал, что «величайшие

события в мире – это те, которые происходят в мозгу человека [Уайльд 2000. Т. 1: 42]. Перефразировав это высказывание, можно отметить, что в романе «Портрет Дориана Грея» величайшие события происходят на сетчатке глаза человека.

Особая роль зрительного восприятия в творчестве О. Уайльда объясняется специфическими представлениями, сложившимися на рубеже XIX-XX веков. Начиная с эпохи Возрождения и до конца XIX века глаз мыслился как фотокамера, фиксирующая предметы окружающего мира без каких-либо искажений. Как писал Леонардо да Винчи, «глаз на соответствующем расстоянии и в соответствующей среде меньше ошибается в своем служении, чем всякое другое чувство, потому что он видит только по прямым линиям, образующим пирамиду, основанием которой делается объект, и доводит его до глаза...» [Леонардо да Винчи 2000. Т. 1: 14]. Во второй половине XIX века представления о визуальном восприятии усложняются. С одной стороны, с возникновением позитивизма роль визуального компонента в культуре резко возрастает. Как отмечает Дж. Л. Комолли, «вторая половина XIX в. живет в своеобразной одержимости визуальным» [Flint 2002: 3]. Появляется множество новых течений в живописи, открываются новые галереи, выставки, музеи; возникает огромное количество иллюстрированных печатных изданий; популярностью пользуются такие оптические приборы, как микроскоп, стереоскоп, калейдоскоп, праксиноскоп, зоотроп, гуккастен, волшебный фонарь; интенсивно развивается фотография; визуальные методы широко применяются в науке. С другой стороны, рубеж веков характеризуется недоверием к визуальному восприятию, вызванным научными открытиями и изменениями в мировоззрении. Исследования И. Мюллера, доказавшего, что одинаковые зрительные ощущения могут происходить от различных раздражителей, породили сомнения в адекватности зрительного восприятия. Открытие микромира показало, что многие природные процессы лежат за границей видимого мира. Наконец, А. Шопенгауэр выдвигает идею о том, что основную роль в акте восприятия

играет не глаз, а мозг: «Зрение имеет преимущество перед всеми остальными чувствами в том, что оно наиболее способно к различению многочисленных незначительнейших и неуловимейших впечатлений, получаемых извне, и различных их видоизменений; однако они еще ни в коем случае не порождают восприятие, а дают только сырой, неоформленный материал для его возникновения, который только под условием действия на него рассудка превращается в восприятие и познание» [Шопенгауэр 2001: 125]. Представление о визуальном восприятии, свойственное порубежной эпохе, лучше всего выразил немецкий искусствовед А. В. Амброс: «Видеть не значит воспринимать извне то, что действительно существует. Когда мы видим, тогда наш дух создает в свободном творчестве очаровательную фантазмагорию; но чудесным образом это творчество управляется и ограничивается тем, что действительно находится вне нас, хотя мы этого и не сознаем» [Амброс 1889: 35]. Визуальное восприятие теснейшим образом переплетается с работой воображения. Показательно, что живопись на рубеже веков мыслится уже не как зеркало природы, но как окно в воображение художника, примером чего служат картины прерафаэлитов. Неслучайно О. Уайльд называл Э. Берн-Джонса «созерцателем волшебных видений» [Wilde 2011: 194].

Восприятие совершенной формы (в особенности визуальное), согласно О. Уайльду, дает стимул для работы воображения и становится началом творческого акта: «Истинный художник тот, кто идет не от переживаний к форме, а от формы к мысли и страсти. Неверно полагать, что вначале он обдумывает идею и потом говорит себе: "Я выражу эту идею в четырнадцати стихах, написанных таким-то размером", – нет, вначале он должен постичь красоту сонета как формы, постичь его особую музыку и особую рифму, и сама форма подскажет, чем она должна быть заполнена, чтобы обрести интеллектуальное и эмоциональное значение <...> Свое вдохновение он черпает в форме, в чистой форме, как и подобает художнику» [Уайльд 2000.

Т. 3: 180]. Форма имплицитно заключает в себе намек на идею, которая затем продуцируется воображением художника.

Лорд Генри воспринимает Дориана как изящную вещь, излишество природы, которое можно преобразить в произведение искусства. Момент восприятия прекрасной формы и зарождения замысла будущего произведения запечатлен в романе с помощью экфрасического описания портрета, увиденного глазами лорда Генри: «Не вижу никакого сходства между тобой, мой черноволосый суроволицый друг, и этим юным Адонисом, словно созданным из слоновой кости и розовых лепестков. Пойми, Бэзил, он Нарцисс...» [Уайльд 2000. Т. 1: 27]. Ощущение ирреальности, фантазмагории подчеркивается такой значимой деталью, как «голубой дым, причудливыми кольцами поднимающийся от пропитанной опиумом папиросы» лорда Генри [Уайльд 2000. Т. 1: 26]. Изображение Дориана Грея словно проступает сквозь фантастическую дымку. Примечательно, что Л. Ламборн относит мотив курения к устойчивым мотивам эстетизма: «Дым, пар и туман того или иного сорта плывут сквозь искусство, литературу и жизнь 1890-х годов <...> Для декадентов 90-х годов курение стало почти обязанностью, самым лучшим выражением активности» [Ламборн 2007: 222]. Курение становится основным проявлением активности эстетов в связи с тем, что мгновение, когда перед глазами курильщика возникает пелена, способная породить множество фантастических видений и галлюцинаций, оказывается моментом пробуждения творческого воображения. Эта мимоходом брошенная деталь подчеркивает, что в начале повествования как Дориан Грей, так и его портрет (если говорить о каждом из них как о произведении искусства) существуют лишь в виде грезы, мечты в воображении лорда Генри и Бэзила Холлуорда. Упоминание Нарцисса дает намек на ту идею, которая имплицитно содержится в этой форме, – идею визуальной жажды, жажды красоты.

Зарождение замысла будущего произведения происходит под воздействием еще одного зрительного впечатления, зафиксированного посредством экфрасиса: «По временам на длинных шелковых занавесах

громадного окна мелькали причудливые тени пролетающих мимо птиц, создавая на миг подобие японских рисунков, — и тогда лорд Генри думал о желтолицых художниках далекого Токио, стремившихся передать движение и порыв средствами искусства, по природе своей статичного» [Уайльд 2000. Т. 1: 25]. Видение, представившееся глазам лорда Генри, напоминает японские миниатюры укиё-э. По словам крупнейшего исследователя японской гравюры Г. Фар-Бекера, необычность этого жанра состоит в том, что художник стремится передать статичными средствами живописи «красоту изменчивого мира» [Японская гравюра 2010: 9]. Как отмечает известный японский мыслитель и искусствовед Д. Судзуки, «художник не стремится воспроизвести реальность. Смысл живописи тушью – заставить дух изображенного предмета двигаться по бумаге. Каждый мазок кисти должен пульсировать в такт живому существу, тогда и кисть становится живой» [Жегал 1999: 106-107]. Лорд Генри задумывается о создании произведения, которое, подобно японской миниатюре, достигало бы синтеза статического начала искусства и динамического начала жизни. В итоге созерцание портрета и пролетающих птиц, зафиксированное с помощью экфрастического описания, становится тем импульсом, который, согласно О. Уайльду, побуждает критика и художника «в новой форме или новыми средствами передавать свое впечатление от прекрасного», то есть к созданию собственного произведения искусства [Уайльд 2000. Т. 1: 23].

С этого момента начинается первый этап творения (глава I-II), результатом которого становится создание модели для будущего портрета, то есть самого Дориана. Сначала следует подготовительный этап, в ходе которого лорд Генри, подобно музыканту, настраивающему скрипку на свой лад, с помощью магии слова передает Дориану частицу своего сознания, пробуждая смутные грезы и фантазии, дремавшие на дне его души. Но окончательное преобразование юноши в произведение искусства происходит в тот момент, когда Дориан бросает прямой взгляд на собственный портрет, о чем будет сказано ниже.

На следующем этапе творения, который частично накладывается на предшествующий (глава I-II), Бэзил Холлуорд создает живописное полотно. Исходной точкой этого процесса становится изменение зрительного восприятия героя. К моменту начала повествования Холлуорд находится под гипнотическим воздействием визуального образа, что неизбежно накладывает отпечаток на зрительное восприятие художника. Живописец впервые предстает перед читателем в момент углубленного созерцания портрета: «Художник смотрел на прекрасного юношу, с таким искусством отображенного им на портрете, и довольная улыбка не сходила с его лица. Но вдруг он вскочил и, закрыв глаза, прижал пальцы к векам, словно желая удержать в памяти какой-то удивительный сон и боясь проснуться» [Уайльд 2000. Т. 1: 25]. Необычный жест художника обусловлен желанием удержать видение, визуальный образ, в плену которого он находится. Впоследствии герой объяснит это состояние в своей исповеди Дориану: «С первой нашей встречи я был словно одержим вами. Вы имели какую-то непонятную власть над моей душой, мозгом, талантом, были для меня воплощением того идеала, который всю жизнь витал перед художником, как дивная мечта <...> И даже если вас не было рядом, вы незримо присутствовали в моем воображении, когда я творил» [Уайльд 2000. Т. 1: 136-137].

Визуальный образ юноши выполняет по отношению к Бэзилу Холлуорду ту же роль, которую древние греки приписывали статуе Нарцисса, помещенной в покое новобрачной, о чем У. Пейтер упоминает в сборнике эссе «Ренессанс»: «Всеобщее поклонение красоте шло так далеко, что спартанские женщины ставили в своих спальнях фигуры Нерая, Нарцисса и Гиацинта, чтобы иметь красивых детей» [Патер 2006: 324]. Подробное объяснение этой традиции обнаруживается в диалоге Платона «Пир». Согласно древнегреческим представлениям, способность к созиданию, творчеству, к порождению чего-либо заложена в каждом человеке. Как писал философ, «...все люди беременны как телесно, так и духовно, и когда они достигают известного возраста, природа наша требует

разрешения от бремени» [Платон 1993: 116-117]. Созерцание красоты пробуждает в человеке инстинкт художника: «...приблизившись к прекрасному, беременное существо проникается радостью и весельем, родит и производит на свет...» [Платон 1993: 117]. Этот обычай был хорошо известен писателю, на что указывает один из его биографов Т. Райт: «...Уайльд проникся верой в то, что бюст Гермеса будет оказывать магическое воздействие на его сочинения. Равно как и греки, ставившие в покои новобрачной статую Гермеса, чтобы она могла зачать детей столь же красивых, как произведение искусства, на которое она смотрела в момент зачатия; Уайльд надеялся в присутствии этого бюста произвести на свет прекрасное литературное детище» [Wright 2009: 117-119].

С появлением юноши зрительное восприятие художника претерпевает значительную метаморфозу, связанную с обретением «художественного зрения». «Художественное зрение», или способность видеть мир «с точки зрения художника» («from a proper artistic point of view») [Wilde 1908: 177], предполагает восприятие мира сквозь призму красоты и чисто эстетическое, беспристрастное отношение к объекту созерцания. Мир предстает перед ним в совершенно ином ракурсе: «Новая манера в живописи, новое восприятие действительности <...> и простые формы, образы вещей обрели высокое совершенство и некий символический смысл, словно являя художнику иную, более совершенную форму...» [Уайльд 2000. Т. 1: 59]. Мир словно бы поворачивается к нему другой стороной, его видимые очертания начинают проступать сквозь дымку. Глаз фиксирует уже не действительность, а художественную иллюзию.

Портрет был создан в момент наивысшего напряжения душевных сил Дориана. Душа юноши, пробужденная магическими словами лорда Генри, выходит на поверхность и проявляется в его внешнем облике. Неслучайно по завершении портрета Холлуорд констатирует: «Никогда вы еще так хорошо не позировали. И я поймал то выражение, какое все время искал.

Полуоткрытые губы, блеск в глазах...» [Там же: 43]. Таким образом, портрет, подобно антропоморфным статуям, становится вместилищем души героя.

Взгляд, направленный на портрет, приводит Дориана в состояние оцепенения от Красоты, замороженности Красотой. Юноша, точно Нарцисс, не может отвести глаз от созерцаемого: «При первом взгляде на портрет он невольно сделал шаг назад и вспыхнул от удовольствия. Глаза его блеснули так радостно, словно он в первый раз увидел себя. Он стоял неподвижно, погруженный в созерцание, смутно сознавая, что Холлуорд что-то говорит ему, но не вникая в смысл его слов» [Там же: 48].

Имя «Нарцисс» происходит от греческого глагола «*ναρῶ*», что означает «цепенеть», «коченеть» [Древнегреческо-русский словарь 1958: 1120]. Нарцисс застывает при виде Красоты, которую он зрит в водах ручья. П. Киньяр дает этому мифу следующее объяснение: «Древние полагали, что Нарцисса убила не любовь к своему образу в воде, его убил зачаровывающий взгляд» [Киньяр 2007: 182]. Прямой пристальный взгляд, а в особенности созерцание запретного, несет гибель, ввергает в состояние окаменения, неподвижности. Этой теме посвящено множество греческих легенд: миф о Горгоне Медузе, которая окаменела, увидев собственное отражение в щите Персея; сказание о Симелле, истлевшей от созерцания Зевса в его истинном облике; легенда об Арионе, который превратился в статую от того, что узрел обнаженную Артемиду, купавшуюся в ручье. М. Ямпольский комментирует сюжет о Горгоне Медузе как своеобразную метафору смерти: «Взгляд Горгоны отражает взгляд наблюдателя, и благодаря этому зеркальному удвоению он отделяет изображение наблюдателя от него самого. Это мистическое удвоение, это расщепление «Я» сродни смерти, когда душа отделяется от тела и неожиданно обнаруживает его со стороны» [Ямпольский 2004: 207].

О. Уайльд, увлекавшийся изучением древнегреческой культуры, в 1877 году побывавший на раскопках Г. Шлимана, безусловно, был знаком с подобными верованиями, о чем также свидетельствует его замечание,

адресованное лорду А. Дугласу: «Голову Медузы, обращающую в камень живых людей, тебе было дано видеть лишь в зеркальной глади [Уайльд 1997: 145]. В романе объектом созерцания является Красота, которая предстает как нечто сакральное, табуированное, доступное лишь избранным. Неслучайно момент созерцания портрета назван откровением. Состояние внутреннего оцепенения, бесстрастного созерцания становится единственной формой существования героя: вся дальнейшая жизнь Дориана – непрерывное любование красотой. В то же время прямой взгляд на картину приводит к отторжению души и окаменению тела, что равносильно смерти, то есть освобождению от действия законов старения и разрушения. Подобно греческим героям, Дориан лишается динамического жизненного начала и обретает статичность, застылость, которая является обязательным условием существования произведения искусства. Умирая духовно, герой обретает вечную красоту и переходит из сферы жизни в сферу искусства, то есть в мир воображения, ибо «неведомая страна фантазии», по словам одного из современников О. Уайльда Э. Г. Крэга, есть не что иное, как «обиталище смерти» [Крэг 1988: 231]. Отныне Дориан будет выступать в двух качествах: в роли бесстрастного созерцателя Красоты и в роли произведения искусства, которое само достойно созерцания.

Произведение искусства, сотворенное Бэзиллом, оказывается ущербным. Более ранние его полотна, на которых Дориан изображался в облике античных героев, были продуктом чистого воображения. Однако сильное чувство художника к юноше приводит к тому, что Дориан воспринимается им уже не в качестве эстетического объекта, но в роли возлюбленного. Создание портрета становится попыткой запечатлеть Дориана «таким, каков он есть», то есть отобразить натуру, не облачая ее в покровы прекрасного стиля [Уайльд 2000. Т. 1: 137]. Характеризуя собственный портрет, Бэзил говорит о «реалистической манере письма» [Там же: 137]. С точки зрения эстета, такой подход к творчеству не допустим. Как справедливо указывает Дж. М. Уистлер, «...на самом деле рама – это окно,

сквозь которое художник смотрит на свою натуру, и ничто не может быть столь удручающе антихудожественным, как грубая попытка выдвинуть ее по эту сторону окна!» [Уистлер 1970: 106]. Создав жизнеподобный портрет, который становитсяместищем души героя, художник тем самым отступил от подлинного служения искусству. Согласно О. Уайльду, получившему при рождении двойное крещение, серьезно не относившемуся ни к католицизму, ни к протестантизму, а, скорее, подобно И. Винкельману и У. Пейтеру, придерживающемуся языческих воззрений, душа – это субстанция, подверженная старению, разрушению и смерти, принадлежащая сфере жизни, но не сфере искусства. Следовательно, разрушение портрета было запрограммировано изначально, когда частица жизни проникла в него изнутри. Жизнь, подобно плесени, разъедает произведение искусства. Неслучайно описания портрета строятся на основе визуальных контрастов: «Как ни ужасна была перемена, она не совсем еще уничтожила его дивную красоту. В поредевших волосах еще блестело золото, чувственные губы были по-прежнему алы. Осоловелые глаза сохранили свою чудесную синеву, и не совсем еще исчезли благородные линии тонко вырезанных ноздрей и стройной шеи...» [Уайльд 2000. Т. 1: 177]. В данном экфрасисе контрастируют декоративный и натуралистический визуальные коды. Противостояние Искусства и Жизни передано здесь в форме борьбы визуальных сил.

На завершающем этапе творения (глава III-XX) в качестве художника выступает Дориан Грей, который создает автопортрет, но не с помощью линий и красок, а посредством чувственного опыта. Чувственный опыт героя, отлитый в эстетические, а точнее антиэстетические формы, изменяет визуальный образ на полотне. На этом этапе творения портрет, а следовательно, и репрезентирующий его экфрасис, выступают как в качестве «катализатора» событий, так и в качестве своеобразного «конденсатора», отражающего изменения во внутреннем мире Дориана. Экфрасис, наделенный визуальной иносказательностью, позволяет высветить

подлинные события, составляющие «хронику жизни души», которые, с точки зрения писателя, являются стержнем повествования. Ранее подобный прием применялся О. Уайльдом в сказке «Звездный мальчик» («The Star-Child», 1888), герой которой превращается в отвратительного уroda после оскорбления и изгнания собственной матери.

Исходной точкой истории Сибилы Вейн становится эпизод в театре, куда случайно попадает Дориан, влекомый жадой зрительных ощущений. Визуальный образ шекспировской героини, созданный Сибиллой, завораживает юношу и становится предметом его любви: «Но Джульетта! Представьте себе девушку, которой едва исполнилось семнадцать лет, с маленьким цветкообразным лицом, маленькой греческой головкой, с заплетенными в кольца темно-коричневыми волосами, глаза были подобны фиалковым озерам страсти, губы были похожи на лепестки розы. Она была прелестнейшей вещью, которую я когда-либо видел в своей жизни» [Wilde 1908: 80].

История Сибилы Вейн развивается в соответствии с сюжетом поэмы А. Теннисона «Волшебница Шалот» («The Lady of Shalott», 1842), неточную цитату из которой произносит героиня О. Уайльда: «Я так устала от теней» («I have grown sick of shadows») [Wilde 1908: 137]. Жизнь Сибилы, равно как и повелительницы Шалота, проходит в созерцании визуальных образов, отраженных в волшебном зеркале искусства, которые она переносит в собственное творчество, давая им плоть и кровь. Пребывание Сибилы в мире искусства подобно сну. Играя на сцене, она словно грезит о грядущем, переживает еще не пережитое, испытывает еще не испытанное ею. Героиня обладает «художественным зрением», которое помогает ей создать иллюзию, окружить себя сонмом чудесных видений. Ощущение зачарованности, сна, транса создается с помощью экфрасиса, который изображает героиню совершенно статичной на фоне развивающегося сценического действия: «Своей хрупкой грацией она напоминала танагрскую статуэтку <...> Волосы обрамляли ее личико, как темные листья — бледную розу» [Уайльд 2000.

Т. 1: 98]. Магия этих образов не позволяет ей оторвать взор от волшебного зрелища. Первоначально (в четвертой главе романа) героиня выступает в качестве инструмента, орудия искусства, но не в качестве живого человека.

Сибилла, как и любое произведение искусства, обладает собственным художественным пространством, отделенным от реальной жизни своеобразным барьером. В определенный момент Дориан, подобно сэру Ланцелоту, вторгается в заколдованное пространство искусства (встреча за кулисами), разрушая границу, отделяющую актрису от мира действительности. Юноша нарушает дистанцию, которая должна непременно отделять зрителя от эстетического объекта. Как писал О. Уайльд в эссе «Упадок искусства лжи», «...прекрасно только то, что нас не касается. Как только нечто становится для нас полезным или необходимым, начинает доставлять нам боль или наслаждение, вызывает сильную симпатию или становится частью нашего обихода, оно оказывается за пределами сферы искусства. Предмет искусства должен быть нам более или менее безразличен» [Wilde 1909: 20]. Чувство, пробудившееся в Дориане, мешает ему смотреть на актрису глазами художника. Момент поцелуя, то есть полной утраты дистанции между наблюдателем и объектом наблюдения, становится роковым для Сибиллы, поскольку влечет за собой пробуждение от сна искусства.

Сибилла, подобно повелительнице Шалота, отстраняющей взор от магического зеркала и устремляющей свой челн по направлению к сэру Ланцелоту, отвергает искусство и предается потоку жизни, влекущему ее навстречу возлюбленному. Она оказывается во власти визуального образа юноши, который как бы заменяет ей волшебные тени искусства: «Той же радостью сияли глаза, и Сибилла на мгновение зажмурила их, словно желая скрыть свою тайну. Когда же она их снова открыла, они были затуманены мечтой <...> Добровольная пленница Любви, она в эти минуты была не одна. Ее принц, Прекрасный Принц, был с нею. Она призвала Память, и Память воссоздала его образ. Она выслала душу свою на поиски, и та привела его»

[Уайльд 2000. Т. 1: 84]. В этот момент происходит разрушение ее как эстетического объекта, поскольку, с точки зрения О. Уайльда, подлинные эмоции деформируют и разрушают красоту художественной формы, обязательным условием существования которой является полная невозмутимость. В лекции «Ренессанс английского искусства» О. Уайльд отмечает: «...страна красоты <...> проникнута тем покоем, который осеняет лица греческих статуй» [Уайльд 2000. Т. 3: 268]. В связи с этим во время последнего выступления Сибила уже не способна создать полноценный образ шекспировской героини, не может подавить собственные чувства и вызвать искусственные переживания. Человеческое начало берет в ней верх над творческим. В результате героиня утрачивает художественное зрение. Глазам ее впервые представляется реальность: нелепость актеров, убожество декораций, мишурность обстановки. Естественные человеческие эмоции оказываются губительными для совершенной формы искусства, в результате чего образ Джульетты рассыпается на отдельные составляющие: внешний облик ее противоречит мимике, жестам, движениям и интонациям: «Она была обворожительно хороша, когда появилась на балконе в лунном свете, — этого нельзя было отрицать. Но игра ее была нестерпимо театральна — и чем дальше, тем хуже. Жесты были искусственны до нелепости, произносила она все с преувеличенным пафосом» [Уайльд 2000. Т. 1: 106].

Распад, разложение художественной формы, свидетелем которого становится Дориан, порождает необратимые изменения во внутреннем мире наблюдателя, которые находят свое выражение в порыве жестокости по отношению к девушке. Разрыв с Дорианом становится для Сибилы наказанием за преступление, которое она как художник совершила, отказавшись от служения красоте ради живого чувства.

Смерть актрисы выглядит как повторное исполнение шекспировской трагедии и возвращение в образ Джульетты. Дориан сравнивает гибель Сибилы с развязкой древнегреческой трагедии, проникнутой «жуткой красотой» и «пафосом напрасного мученичества», а лорд Генри — со смертью

Офелии, Корделии и Дездемоны [Там же: 123, 126, 132]. Экфрастические сравнения как бы канонизируют образ Сибилы, превращают ее историю в своеобразный миф нового времени и свидетельствуют о возвращении из сферы действительности в сферу искусства.

Убийство Бэзила Холлуорда совершается под воздействием рокового портрета. Смерть настигает художника в момент созерцания картины, когда Холлуорд впервые видит обезображенное лицо. Это момент «прозрения», или полной утраты «художественного зрения», когда глаз художника фиксирует действительность, а не иллюзию, как это было прежде: «Крик ужаса вырвался у художника, когда он в полумраке увидел жуткое лицо, насмешливо ухмыляющееся ему с полотна. В выражении этого лица было что-то возмущавшее душу, наполнявшее ее омерзением. Силы небесные, да ведь это лицо Дориана!» [Там же: 177]. В это мгновение Бэзил был уничтожен как художник. Физическая смерть героя происходит в тот момент, когда Холлуорд невольно привлекает внимание Дориана к портрету, издевательски подмигивающему им. Взгляд, брошенный на полотно, рождает в душе юноши безотчетную ненависть по отношению к художнику: «Дориан взглянул на портрет – и вдруг в нем вспыхнула неукротимая злоба против Бэзила Холлуорда, словно внушенная *тем* Дорианом на портрете, нашептанная его усмехающимися губами. В нем проснулось бешенство загнанного зверя, и в эту минуту он ненавидел человека, сидевшего у стола, так, как никогда никого в жизни» [Там же: 180]. Далее в поле зрения Дориана случайно попадает еще один предмет, который буквально толкает его на преступление: «Он блуждающим взглядом окинул комнату. На раскрашенной крышке стоявшего неподалеку сундука что-то блеснуло и привлекло его внимание. Он сразу сообразил, что это нож...» [Там же: 180]. Визуальный ряд (портрет – нож) как бы провоцирует героя на совершение убийства. Рукой Дориана искусство мстит художнику за то, что некогда, поддавшись личному чувству, он допустил в свое творение жизненное начало.

Тот же визуальный ряд побуждает героя нанести удар, который странным образом обрушивается на него самого. Смерть Дориана становится наказанием за то, что в погоне за ощущениями юноша погрешил против чувства меры и в определенный момент предпочел красоте искусства уродство жизни: «...безобразие жизни стало единственной реальностью. Грубые ссоры и драки, грязные притоны, бесшабашный разгул, низость воров и подонков общества поражали его воображение сильнее, чем прекрасные творения искусства и грезы, навеваемые поэзией» [Там же: 207]. Неслучайно в открытом письме от 26 июня 1890 года, помещенном в «*Sant-James Gazette*», О. Уайльд комментировал свой роман следующим образом: «Мораль такова: любая чрезмерность, как и любое ограничение, несет в себе наказание» [Art and Morality 2011: 10]. Иными словами, вина Дориана состоит в нарушении чувства меры, которое, в соответствии с классической эстетикой, является основой красоты.

Окончательное преобразование портрета происходит в финале романа, когда обрываются все нити, связывающие его с жизнью (погибает художник и его модель). До сих пор картина выступала в качестве проекции чужого «я»: Бэзил Холлуорд видел в нем отражение непостижимой влюбленности художника в красоту, Дориан Грей – зеркало собственной души. Лишь со смертью художника и его модели портрет освобождается от всех внешних наслоений, препятствующих его эстетическому восприятию, и становится полноценным произведением искусства, наделенным всеми соответствующими качествами, такими как совершенная форма, дистанцированность от наблюдателя, способность сильного эмоционального воздействия на реципиента, независимость от естественных законов старения и разрушения.

Итак, в основе романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» лежит сюжет особого типа, образованный событиями из жизни души. Центральным событием такого рода является встреча героя с красотой. Такие моменты, связанные с созерцанием произведений искусства, фиксируются при помощи

экфрасиса. Визуальный контакт с произведениями искусства, которые выступают в романе в качестве источника определенного воздействия, влечет за собой изменения во внутреннем мире персонажа и побуждает его к совершению каких-либо поступков. Таким образом, экфрасис выполняет в романе функцию мотивировки сюжета.

2.3. Экфрасис как основной элемент системы лейтмотивов в романе

О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»

Помимо включения в произведение особого типа сюжета, важнейшим способом преодоления рациональности и достижения иллюзии естественного знака является подчинение композиции романа принципам декоративного искусства и введение системы декоративных лейтмотивов, напоминающей кристаллическую решетку.

Обращение О. Уайльда к декоративному искусству выглядит вполне закономерным, если вспомнить, что в 1860-1890-е годы в Англии процветало Движение искусств и ремесел, лидеры которого стремились с помощью декоративного искусства создать для жизни человека особую эстетическую среду. О. Уайльд живо интересовался деятельностью движения: неоднократно посещал дома и выставки, где демонстрировались работы фирмы «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко», слушал публичные лекции У. Морриса и У. Крэйна, писал рецензии в газеты и журналы. В 1882 году, во время американского турне, им был прочитан ряд лекций, посвященных декоративному искусству и творчеству У. Морриса и Э. Берн-Джонса: «Ренессанс английского искусства» («The English Renaissance of Art»), «Украшение жилища» («House Decoration»), «Искусство и ремесленник» («Art and the Handicraftsman»). По мнению О. Уайльда, декоративное искусство представляет собой идеальный тип творчества, поскольку оно максимально опосредовано по отношению к природе, не содержит в себе никакого сообщения и существует только как факт красоты. Произведения

декоративного искусства несут в себе чистый цвет и чистую форму, не отягощенные каким-либо смыслом. Идея такого произведения заключена в «тонком соотношении линий и цветовых блоков», «изобретательности композиции», «повторяемости узора», то есть в самой художественной форме [Уайльд 2000. Т. 3: 180]. Сходное утверждение содержится и в письме к У. Моррису, написанном весной 1891 года: «Я всегда ощущал, что ваши произведения проистекают из чистого удовольствия создавать красивые вещи; что чуждые причины никогда не интересуют вас; что в единстве цели, равно как и в совершенстве результата, всего того, что вы создаете, и заключено чистое искусство» [Wilde 2000: 476].

В романе «Портрет Дориана Грея» О. Уайльд стремится создать литературное произведение, стилизованное под декоративную вещь. В предисловии к роману О. Уайльд употребляет существительное «surface» («поверхность»), которое в английском языке используется в качестве технического термина декоративного искусства [Азаров 2005: 251]. Под поверхностью понимается стена, доска, холст, бумага, стекло, то есть любая плоскость, на которую наносится изображение. Подобное словоупотребление зафиксировано еще во второй половине XIX века, о чем свидетельствует монография ученика У. Морриса У. Крэйна «Линия и форма» («Line and Form», 1900). Следовательно, О. Уайльд стремится словесными средствами создать некий аналог изобразительной поверхности. На это указывает и О. В. Ковалева в своем исследовании «Оскар Уайльд и стиль модерн»: «"Поверхность" текста для него – это и предметная поверхность, непосредственно, зримо воспринимаемая форма, в организации которой применимы выразительные возможности других искусств» [Ковалева 2001: 111]. «Портрет Дориана Грея» содержит прямое сравнение романа с предметом декоративного искусства. Во время одной из бесед лорд Генри словно бы невзначай восклицает: «Конечно, хорошо бы написать роман, роман, чудесный, как персидский ковер, и столь же фантастический» [Уайльд 2000. Т. 1: 66]. Сравнение с персидским ковром очень показательное.

Во второй половине XIX века в Англии и других европейских странах возникает мода на ориентализм и, в частности, на восточные ковры [Райли 2004: 244]. Основным источником сведений о декоративном искусстве Востока для британского читателя служит популярный трактат О. Джонса «Грамматика орнамента» («Grammer of ornament», 1856), содержащий 112 цветных литографий с изображением экзотических орнаментов. При этом восточное искусство воспринимается только со стороны художественной формы, его глубинные философские смыслы остаются недоступными для европейцев по причине значительных культурных различий. Например, в эссе У. Пейтера «Школа Джорджоне» можно обнаружить следующее высказывание: «Большая картина вначале нам не дает ничего, кроме впечатления солнца, игры света и тени на полу или на стене; да и сама она в сущности – лишь такое солнечное пятно, частица пойманного света, подобно цветным пятнам восточного ковра, но более тонкая и проработанная с большей нежностью и утонченностью, чем в самой природе» [Патер 2006: 225]. Неслучайно В. Земсков, рассматривая ориентализм рубежа XIX-XX веков, говорит о «блокировке коммуникации, отсутствии диалога» [Земсков 1999: 17]. Подобное восприятие восточного искусства было свойственно и О. Уайльду. В лекции «Ренессанс английского искусства» он заявляет: «Слишком тяжкое бремя рассудочных сомнений и мучительных духовных трагедий возложил на искусство Запад; а Восток навсегда остался верен первичным, чисто декоративным задачам искусства» [Уайльд 2000. Т. 3: 270]. В эссе «Критик как художник» персидский ковер выступает как пример идеального соотношения между естественным объектом и художественным образом, природой и искусством: «...на персидских коврах не вытканы цветы, но все равно пышно цветут тюльпан и роза, и мы наслаждаемся ими, пусть и не находя их зримых форм и очертаний» [Уайльд 2000. Т. 3: 151].

Сравнение романа с персидским ковром призвано подчеркнуть намерение автора словесными средствами создать имитацию произведения декоративного искусства. Персидские ковры представляют собой холсты,

затканые растительными орнаментами, состоящими из причудливого переплетения линий, завитков, растительных побегов, стилизованных цветов, которые обычно называют арабесками. Форма арабески была избрана О. Уайльдом далеко не случайно. Как отмечает А. Монтандон, арабеска – это «линия, ставшая для самой себя собственной конечной целью» [Montandon 1996: 110]. Она словно бы нарочно создана для того, чтобы нести в себе идею «l'art pour l'art» («искусство для искусства»).

Персидский ковер, как и прочие произведения декоративного искусства, строится согласно основным принципам дизайна, или законам красоты, как именовал их Дж. Рёскин [Рёскин 2011: 3]. Первый из них, названный У. Крэйном принципом «многообразия в единстве», заключается в том, что все объекты и элементы, расположенные на картинной плоскости, создают ощущение единого целого [Crane 1914: 42]. Сам художник в своем программном сочинении «Линия и форма» интерпретирует этот закон следующим образом: «...при построении животного или фигуры для геральдики, включении решетки орнамента, следует располагать их так, чтобы они попадали в границы геометрической или листообразной формы: квадрата, круга, эллипса или других наиболее желаемых форм» [Crane 1914: 42-43] (рис. 1).

Роман «Портрет Дориана Грея» имеет кольцевую композицию, которая является аналогом формы розетки или круга в словесном искусстве. Композиционное кольцо образуется за счет экфрасиса. В начале первой главы мы находим краткое обобщенное описание портрета, написанного Бэзиллом Холлуордом, на котором Дориан изображен во всем блеске юности: «Посреди комнаты стоял на мольберте портрет молодого человека необыкновенной красоты...» [Уайльд 2000. Т. 1: 25]. Последующие главы содержат восемь экфрастических описаний, которые варьируют один и тот же мотив старения. Каждая экфраза включает в себя два компонента: во-первых, устойчивые признаки, которые изначально присутствовали в портрете (голубые глаза, алые губы, золотистые кудри, юное лицо); во-

вторых, значимые изменения, возникающие в тот или иной момент. Серия экфрастических описаний построена по динамическому принципу: каждая последующая экфраза обогащает предыдущую какими-либо деталями. В седьмой главе это «складка жестокости у рта», в десятой – жестокое выражение лица, в одиннадцатой – «уродливые складки, бороздившие морщинистый лоб и ложившиеся вокруг отяжелевшего чувственного рта», «огрубевшие, дряблые руки», «обезображенное, изношенное тело», в четырнадцатой – «отвратительная влага», выступившая на руке, в двадцатой – хитрое выражение лица, «лицемерная усмешка», кровавое пятно на другой руке и на ногах портрета [Уайльд 2000. Т. 1: 113, 142, 150, 194, 242]. В финале романа находим краткий обобщенный экфрасис, аналогичный описанию в первой главе, где портрет вновь обретает черты молодости: «Войдя в комнату, они увидели на стене великолепный портрет своего хозяина во всем блеске его дивной молодости и красоты...» [Там же: 244]. Таким образом, экфрастические фрагменты в романе выстраиваются в кольцо. Сначала следует обобщенная характеристика портрета, затем происходит его постепенная детализация на протяжении восьми фрагментов, которая замыкается обобщенным описанием картины.

Второй «закон красоты» был назван У. Крэйном «принципом противовеса» [Crane 1914: 44]. Он предполагает, что визуальный вес одного элемента или части композиции должен соответствовать визуальному весу другого ее элемента (рис. 2). По словам самого дизайнера, «центральная масса <...> должна быть уравновешена соответствующей массой или несколькими эквивалентными массами» [Там же: 44]. Дж. Рёскин формулирует этот закон следующим образом: «Чтобы удовлетворить нас, необходимо некоторого рода равновесие или "правомерность" в распределении частей» [Рёскин 2011: 49]. Иными словами, в декоративной композиции всегда выделяется доминанта, которая обязательно уравновешивается прочими структурными элементами. В связи с особенностями визуального восприятия человека, доминанта располагается в

центре композиции либо, в соответствии с законом золотого сечения, чуть ближе к ее правому нижнему углу.

Как указывает С. Дж. Епифанио, в романе выделяются две части: первая часть – до главы XI, вторая – после главы XI [Epiffanio 1967: 51]. Первая часть включает в себя рассказ о состязании художников и историю Сибилы Вейн, вторая часть – повествование об убийстве Бэзила Холлуорда, случай с Джеймсом Вейном и эпизод самоубийства Дориана Грея. Примечательно, что сама одиннадцатая глава не отнесена им ни к первой, ни ко второй части, что свидетельствует о ее особом положении в тексте. Между первой и второй частью обнаруживается временной разрыв, равный восемнадцати годам. Глава XI представляет собой сжатое обобщенное повествование о занятиях Дориана в течение этих восемнадцати лет. С точки зрения сюжета она факультативна, поскольку здесь не упоминается ни одного значимого события. Однако композиционно она вынесена в центр произведения и, следовательно, наделяется особым смыслом.

В основе одиннадцатой главы лежит восемь перечислительных рядов, состоящих из экфрастических описаний, которые напоминают собой орнамент: философские теории, ароматы, музыкальные инструменты, драгоценные камни, легенды о драгоценных камнях; гобелены вышивки и ткани; портреты предков, «предки» Дориана в культуре и искусстве. Данные ряды обладают важнейшими отличительными признаками орнамента: повторяемостью, вариативностью и стилистическим единством. По мере развертывания экфрастического ряда происходит варьирование одного и того же мотива. Все образы одного ряда выдержаны в одном стиле, имеют одну яркую отличительную черту. Примером может служить экфрастический ряд, репрезентирующий музыкальные инструменты: «В его коллекции был таинственный "джурупарис" индейцев Рио Негро, на который женщинам смотреть запрещено, и даже юношам это дозволяется лишь после поста и бичевания плоти; были перуанские глиняные кувшины, издающие звуки, похожие на пронзительные крики птиц, и те флейты из человеческих костей,

которым некогда внимал в Чили Альфонсо де Овалле, и поющая зеленая яшма, находимая близ Куско и звенящая удивительно приятно» [Уайльд 2000. Т. 1: 156]. Все экфразы данного ряда объединены общим мотивом, который обозначен в заключительной фразе: «Искусство, как и природа, создает иногда уродов, оскорбляющих глаз и слух человеческий своими формами и голосами» [Там же: 156]. Каждое из этих описаний выделяет в предмете яркую, диковинную, причудливую, экзотическую черту, которая поражает, а подчас даже шокирует наблюдателя.

Широкое распространение орнамента в искусстве модерна, у истоков которого стояло Прерафаэлитское Братство и Движение Искусств и Ремесел, объясняется желанием пересоздать природу по законам красоты. Е. Вязова называет геометрическую решетку, лежащую в основе любого орнамента, «метафорой подчинения природы эстетическому диктату», поскольку она по сути своей антиприродна и антимиметична [Вязова 2009: 466]. Характерная особенность искусства модерна заключается в том, что орнамент выступает в нем не в качестве фона, факультативного украшения, а в качестве основного конструктивного элемента, составляющего центр композиции. По словам крупнейшего отечественного исследователя стиля модерн Д. В. Сарабьянова, декоративное искусство рубежа веков демонстрирует «соединение украшения и конструкции, орнамента и конструктивной структуры того или иного предмета» [Сарабьянов 1989: 142]. Яркий пример такого рода дают мебель Э. Годвина и китайский павильон Т. Джекилла, построенный для Всемирной выставки 1876 года в Филадельфии (рис. 3-4).

Конструктивный орнамент постепенно внедряется и в литературу рубежа веков, где его аналогом становятся лейтмотивные структуры. Как указывает Ю. Л. Цветков, «для орнаментальной прозы <...> главным элементом принадлежности к литературе "стиль модерн" является лейтмотивная структура» [Цветков 2001: 23]. Сущность лейтмотивной структуры наиболее отчетливо отражена в высказывании Дж. Уистлера, часто применявшего ее в собственных произведениях: «Прежде всего, на

каждом холсте краски, если так можно выразиться, должны быть "вышиты" по нему, то есть один и тот же цвет должен постоянно повторяться там и сям, как одна и та же цветная нить в вышивке; и то же и со всеми другими, сообразно их значению, образуя, таким образом, нечто целое, вроде гармонического узора...» [Уистлер 1970: 53]. Система лейтмотивов, подобно орнаменту или кристаллической решетке, пронизывает все произведение. Центром, узлом этой структуры является одиннадцатая глава, где орнамент наиболее четко обнаруживает себя, выходит на поверхность. Она выполняет в романе ту же функцию, что и композиционная доминанта в произведении декоративного искусства, то есть притягивает и организует прочие элементы композиции. Помимо орнаментальных рядов, в романе обнаруживаются экфразистические вкрапления, которые рассредоточены по всему тексту. Они объединяются в лейтмотивные цепочки и как бы притягиваются к центру. Среди лейтмотивов выделяются: лейтмотив зеркала, отравления, музыки, цветка, руки, рамы, вакханалии, переодевания, старения, погребения.

Расположение композиционной доминанты соответствует закону золотого сечения. Золотая (божественная) пропорция равна 1:1,62 [Власов 2010. Т. 3: 725]. Согласно закону золотого сечения, установить наилучшее местоположение композиционного центра можно, разделив общий объем произведения на тринадцать частей. Восьмое деление и будет той точкой, где должен располагаться композиционный центр (рис. 5). Если общий объем текста на языке оригинала составляет 348 454 знака, то одна тринадцатая доля равна 26 804 знаков. Чтобы определить местоположение композиционной доминанты, необходимо отступить от начала текста 214 432 знака. Следовательно, композиционный центр относится приблизительно к середине одиннадцатой главы, которая занимает объем от 197 621-го до 232 063-го знака от начала текста.

Наконец, третий «закон красоты» был обозначен в циркуляре фирмы «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко» как «принцип гармонии частей» [Седых 2010: 86]. В интерпретации Дж. Рёскина этот закон звучит следующим

образом: «...чтобы производить приятное впечатление, каждый предмет должен находиться в полной зависимости и в полном соответствии со всеми остальными» [Рёскин 2011: 49]. Это означает, что все элементы композиции должны визуально соответствовать друг другу, то есть быть выполненными в одной манере. Каждая деталь по стилю, цвету, очертаниям уподобляется композиционному целому.

В декоративном искусстве средством достижения подобия является стилизация, под которой понимается «особое декоративное обобщение изображаемых объектов с помощью ряда условных приемов изменения формы, объемных и цветовых отношений» [Логвиненко 2010: 87]. По словам О. Уайльда, «дизайнер неизменно подчиняет внешний облик предмета декоративному мотиву» [Уайльд 2000. Т. 3: 336].

Декоративная стилизация является основным способом формообразования в живописи, графике, архитектуре и декоративном искусстве модерна. Д. В. Сарабьянов определяет сущность этого приема следующим образом: «Цветок, лист, дерево, ветка выступают уже в качестве некоего понятия. Задача художника не в том, чтобы каждый раз постичь его конкретную неповторимость, а в том, чтобы использовать готовое художественное понятие, уже сложившийся образ для своих целей...» [Сарабьянов 1989: 226]. Иными словами, художник-декоратор никогда не имеет дело с натурой как таковой и апеллирует готовыми элементами, в которых сходство с природным объектом приносится в жертву стилистическому единству. В качестве примера можно привести стилизованные цветы на обоях У. Морриса «Маргаритка» (рис. 6). В природе цветки маргаритки, как правило, отличаются по размеру, имеют неправильную форму и неоднородную окраску. Вместо того чтобы копировать их, передавая все индивидуальные особенности, художник заимствует готовое изображение из средневековой миниатюры, посвященной бракосочетанию короля Людовика Неаполетанского и принцессы Иоланды Арагонской, помещенной в «Хрониках» Ж. Фруассара (ок. 1337-1404) [Чура

2006: 84]. В отличие от подлинной маргаритки, ее декоративный эквивалент обладает правильностью, симметрией, однородностью цвета и тем неповторимым изгибом, который по праву получил наименование «beautiful line» («прекрасная линия»).

Представители литературного модерна достигают эффекта декоративной стилизации за счет применения принципа цитации. Неслучайно Р. Грюнтер считал этот принцип единственным отличительным признаком литературного модерна [Ковалева 1996: 7]. Использование многочисленных скульптурных, живописных, музыкальных, театральных и литературных экфраз, цитат, аллюзий и реминисценций в качестве строительного материала для литературного произведения сообщает ему то, что один из современников О. Уайльда Э. Г. Крэг называл «благородной искусственностью» [Крэг 1988: 204], а сам писатель именовал «барьером прекрасного стиля, безупречной декоративной отделки» [Wilde 1909: 22].

Художественное пространство романа «Портрет Дориана Грея» – пространство стилизованное. Подобно художнику-декоратору, О. Уайльд создает его на основе вторичных элементов (литературных, живописных и декоративных экфраз, аллюзий и реминисценций), достаточно очевидных для читателя рубежа веков. В нем можно выделить четыре основных локуса.

Первый локус – студия художника, выдержанная в японском стиле. Мода на японское искусство возникла в кругу эстетов в начале 1860-х годов, когда Дж. М. Уистлер привез в Лондон коллекцию японских артефактов [Познанская 2008: 65]. Широкую популярность японизм получил после Всемирной выставки, проходившей в Лондоне в 1862 году, где были представлены лучшие образцы искусства страны восходящего солнца. В это время складывается так называемый англо-японский стиль оформления интерьеров, основоположником которого считается художник-декоратор Э. Годвин. Характерными особенностями англо-японских интерьеров становятся пространственные пустоты, минимализм меблировки, использование мебели облегченных конструкций; мягкие, приглушенные,

пастельные тона; наличие японских гравюр, ширм, вееров, сине-белого фарфора, подсолнухов и павлиньих перьев. Лучшими образцами этого стиля являются «Зеленая столовая» в Южно-Кенсингтонском музее (1868), выполненная У. Моррисом и Ф. Уэббом, «Павлинья комната» в доме Ф. Лейланда (1877), спроектированная Джекиллом и расписанная Дж. М. Уистлером, а также Белый дом самого художника на Тейт-стрит, оформленный совместно с Э. Годвином. Надо отметить, что столовая в доме О. Уайльда также была выдержана в японском стиле: желтовато-белые стены, панели, покрытые белой эмалью, белые занавески с желтым шелковым шитьем, встроенный в стену посудный шкаф цвета слоновой кости, опоясывающий большую часть комнаты, «ажурная» мебель, огромный моррисовский ковер цвета морской волны, покрытый белым орнаментом [Ковалева 2001: 69; Элман 2000: 294]. Кроме того, писатель коллекционировал японские гравюры и сине-белый фарфор. На полках его библиотеки можно было обнаружить богато иллюстрированную монографию «Искусство и художественные промыслы в Японии» («Art and Art Industries in Japan»), написанную первым британским консулом в Японии Р. Алкоком и содержащую историю японского искусства, а также сборник новелл Э. Грея «Удивительный город Токио» («The Wonderful City of Tokio»), действие которых происходило в стране восходящего солнца [Wright 2009: 128]. В 1882 году О. Уайльд намеревался посетить Японию совместно с Дж. М. Уистлером [Элман 2000: 220]. Однако по истечении времени он осознал бессмысленность и опасность подобного путешествия, ведь для него, как и для многих эстетов, Япония была продуктом чистого воображения: «Японцы были намеренно и осознанно созданы конкретными художниками <...> По сути своей, Япония – чистая выдумка. Ни такой страны, ни такого народа нет» [Уайльд 2000. Т. 3: 89].

Первая глава романа содержит несколько аллюзий на японское искусство. Так, лорд Генри наблюдает за летящими птицами, тени которых скользят по занавескам. Летящие птицы – один из излюбленных мотивов

японских художников. В качестве примера можно привести гравюру неизвестного художника «Дикий гусь в полете» (1740), С. Харусигэ «Летящие гуси, освещенные лунным светом» (1760-1770), К. Хокусая «Полет диких гусей» (1819), а также анонимную гелиографию «Журавли» (1885). Примечательно, что силуэты птиц, отражающиеся на шторах, как бы обрамляют панораму сада, виднеющуюся через громадное окно. В традиционном японском доме гостиная не имела четвертой стены, вследствие чего сад становился частью интерьера. Лаконизм и простота комнат требовали, чтобы сад выглядел как картина. По словам крупнейшего исследователя японской культуры З. Вичмана, «пылающие краски сада, различные в разное время года, отражаются во внутреннем пространстве дома» [Wichmann 1999: 112]. Сходным образом выглядит студия Бэзила: «Густой аромат роз наполнял мастерскую художника, а когда в саду поднимался летний ветерок, он, влетая в открытую дверь, приносил с собой то пьянящий запах сирени, то нежное благоухание алых цветов боярышника. С покрытого персидскими чепраками дивана <...> был виден только куст раkitника - его золотые и душистые, как мед, цветы жарко пылали на солнце, а трепещущие ветви, казалось, едва выдерживали тяжесть этого сверкающего великолепия...» [Уайльд 2000. Т. 1: 25]. Розы, боярышник, сирень, раkitник, образующие яркие цветовые сочетания, составляют важнейшую часть интерьера студии, где, помимо этого, имеется лишь диван, подмости, мольберт и небольшой японский столик.

Зарисовки сада в романе также выполнены в стилистике японской гравюры: «Ветер стряхнул несколько цветков с деревьев, тяжелые соцветия сирени с гроздьями звездочек задвигались в сонном воздухе. У стены застрекотал кузнечик, и, точно голубая нить, проплыла по воздуху тонкая длинная стрекоза, с коричневыми газовыми крылышками»; «В зеленых лакированных листьях плюща, слышалась толкотня щебечущих воробьев, голубые тени облаков, подобно ласточкам, гонялись друг за другом по траве»; «Мимо порхнули две бело-зеленые бабочки, в углу сада, на груше,

запел дрозд» [Wilde 1908: 24-25, 20, 37]. Все эти описания чрезвычайно напоминают гравюры из собрания «Манга» (1814) К. Хокуся, которое в 1856 году было случайно обнаружено парижским книгопечатником Делатром среди упаковочной бумаги. В 1862 году несколько томов «Манга» попадают в Англию, благодаря Э. Годвину, который приобрел их для своего бристольского дома, где среди прочих гостей бывал и О. Уайльд. «Манга» в переводе с японского означает «рисунок с натуры» [Ламборн 2007: 31-32]. Пейзажи К. Хокуся представляют собой лаконичные зарисовки, основанные на нескольких деталях, таких как дерево, ветка, цветок, птица, бабочка, стрекоза, кузнечик («Птицы», «Прекрасный цветок и стрекоза», «Пионы и бабочки», «Луна, хурма и кузнечик»). Несмотря на тонкую, филигранную отделку, все изображения даны предельно обобщенно и декоративно. Тонкие волнообразные линии, мельчайшие штрихи и точки, расплывчатый розоватый фон, пастельные тона, асимметрия создают эффект зыбкости, едва уловимого движения. Подобно К. Хокуся, О. Уайльд выхватывает из пейзажа одну-две детали, которые наделяются декоративными характеристиками: «тяжелые соцветия сирени с гроздьями звездочек» («the heavy lilac-blooms, with their clustering stars»), «тонкая длинная стрекоза, с крылышками, словно вырезанными из коричневого газа» («a long thin dragon-fly...on brown gauze wings»), «зеленые, точно лакированные, листья плюща» («the green lacquer leaves of the ivy»), «голубые тени облаков, подобные ласточкам» («the blue cloud-shadows...like swallows»), «две зелено-белые бабочки» («two green-and-white butterflies»). Глаголы со значением движения, перемещения «to flutter» («парить»), «to shake» («трясти»), «to move» («двигаться»), «to float» («плыть по воздуху, парить»), «to chase» («преследовать, гнаться»), а также существительное «rustle» («толкотня, суета») рождают ощущение трепета, текучести, мимолетности передаваемой картины.

Японский сад носит декоративный характер и служит не столько для прогулок, сколько для созерцания, особенно во время чайных церемоний.

Чаепитие в студии Бэзила, проходящее вблизи огромного окна, обращенного в сад, явно вызывает ассоциации с чайной церемонией: «...вошел дворецкий с нагруженным чайным подносом и поставил его на маленький японский столик. Слышен был звон чашек и блюдец, шипение желобкового георгианского чайника. Мальчик внес два фарфоровых шарообразных блюда» [Wilde 1908: 45]. На это указывает упоминание японского столика и шарообразных фарфоровых сосудов, которые, как отмечает З. Вичман, наиболее часто использовались в японской чайной церемонии [Wichmann 1999: 237]. Подробности чайной церемонии, по всей вероятности, стали известны О. Уайльду во время американского турне, когда он стал очевидцем этого явления в одном из домов китайского квартала Сан-Франциско [Wilde 2011: 15]. Наполняя студию Бэзила японскими артефактами, делая ее местом проведения чайной церемонии, автор стремится превратить ее в воображаемое царство красоты, обитель чистого искусства.

Второй локус – дом Дориана Грея. При создании этого образа О. Уайльд ориентировался, прежде всего, на поэму А. Теннисона «Дворец искусств» («The Palace of Art»), опубликованную в 1833 году и начинающуюся строками: «Я построил для своей души роскошный дом наслаждений, / Где ей надлежит вечно пребывать в покое» [Tennyson 1999: 55]. Центральный образ поэмы – жилище, декорированное различными артефактами и отграниченное от хаотичной, вечно меняющейся жизни непроницаемой стеной. Оно напоминает раковину, в которой, подобно драгоценной жемчужине, обитает душа лирического героя-эстета. В то же время дом становится темницей, золотой клеткой, где вынуждена томиться душа, устремляющаяся навстречу жизни. Сходным образом в романе Уайльда дом является одновременно прибежищем красоты и местом заточения души, своеобразной пленницы искусства. Дом мыслится О. Уайльдом как проекция внутреннего мира героя, или, говоря словами У. Пейтера, облекшего идеи А. Теннисона в стройную концепцию «прекрасного дома» («the house beautiful»), «вещественное святилище и

ковчег наших чувств» [Pater 1908: 182]. Поскольку Дориан одержим идеей самовыражения и нового гедонизма, созвучными итальянскому Возрождению, проекцией его сознания становятся предметы, выполненные в стиле Ренессанса: «флорентийский шкаф черного дерева с инкрустацией из слоновой кости и ляпис-лазури», «громадный итальянский сундук – cassone – с причудливо расписанными стенками и потускневшими от времени золочеными украшениями», «редкие гобелены времен Ренессанса», украшавшие стены спальни, зеркало «в раме, покрытой искусной резьбой», на которой изображены «белорукие купидоны», «большой венецианский золоченый фонарь, некогда похищенный, вероятно, с гондолы какого-нибудь дожа», «красивый, усеянный золотыми бусинками, венецианский бокал», «атласное покрывало, пурпурное, богато расшитое золотом», привезенное из монастыря близ Болоньи [Уайльд 2000. Т. 1: 112, 130, 140, 144, 204, 240]. В то же время читателем рубежа XIX-XX веков эти предметы воспринимались как модные элементы декора. Благодаря У. Пейтеру, опубликовавшему в 1873 году сборник эссе «Ренессанс», стиль итальянского Возрождения отчасти возвращается в интерьеры британских эстетов, о чем свидетельствуют такие дизайнерские проекты, как двустворчатый шкаф, созданный в 1862 году Дж. Б. Уорингом, фронтон которого украшен изображением полуобнаженных фигур с картушем в центре, секретер розового дерева, инкрустированный слоновой костью, изготовленный в 1885 году С. Уэббом, а также изделия из стекла Ф. Уэбба, ориентированные на венецианские образцы.

Третий локус – гостиная лорда Генри на Мейфер. По аналогии с интерьерами в романе Ж. К. Гюисманса «Наоборот», дизайн этой комнаты основывается на идее воображаемого путешествия. Но, в отличие от Ж. К. Гюисманса, речь идет не о географическом, а о культурно-историческом путешествии. Как писал О. Уайльд в эссе «Критик как художник», «нет такой страсти и такого чувства, которыми не было бы способно одарить нас Искусство, и тот, кто проник в его тайну может

наперед узнать, какой его ждет жизненный опыт. Мы можем теперь выбирать свой день и час» [Уайльд 2000. Т. 3: 156]. Гостиная лорда Генри, подобно музею, вмещает множество артефактов, относящихся к различным эпохам и культурам: «шелковые персидские коврики с длинной бахромой», «статуэтка Клордиона», «экземпляр "Les Cent Nouvelles" в переплете работы Кловиса Эв», некогда принадлежавший Маргарите Валуа, «большие голубые вазы китайского фарфора», «превосходно иллюстрированное издание "Манон Леско"», «часы в стиле Людовика Четырнадцатого» [Уайльд 2000. Т. 1: 68]. При соприкосновении с каким-либо из них реципиент посредством собственного воображения переносится в другую страну или эпоху. Подобные интерьеры были чрезвычайно популярны в Англии 1870-1880-х годов, благодаря чему этот период именуется в истории дизайна «эпохой возрождения исторических стилей» [Райли 2004: 210].

Четвертый локус – лондонские улицы и опиумный притон. В первой части романа пейзажи явно ориентированы на полотна импрессионистов. Так, описание цветочного рынка ассоциируется с натюрмортами К. Моне: «По словно отполированным мостовым еще безлюдных улиц медленно громыхали большие телеги, полные лилий, покачивавшихся на длинных стеблях. Воздух был напоен ароматом этих цветов <...> Мимо Дориана прошли длинной вереницей мальчики с корзинами полосатых тюльпанов и желтых и красных роз, прокладывая себе дорогу между высокими грудками нежнозеленых овощей» [Уайльд 2000. Т. 1: 112]. Панорама лондонского парка явно отсылает к картине П. Ренуара «Зонтики» (1879): «На клумбах у дорожки тюльпаны пылали дрожащими языками пламени. В воздухе висела белая пыль, словно зыбкое облако ароматной пудры. Огромными пестрыми бабочками порхали и качались над головами зонтики ярких цветов» [Там же: 91]. В обоих описаниях акцент делается на необычность освещения, тончайшие колебания предметов и свето-воздушной среды, а также яркие цветовые контрасты, что было свойственно импрессионистам.

Во второй части романа пейзажные зарисовки перекликаются с ноктюрами Дж. М. Уистлера. После убийства Бэзила Холлуорда Дориан наблюдает в окно следующую картину: «Ветер разогнал туман, и небо было похоже на огромный павлиний хвост, усеянный мириадами золотых глаз» [Там же: 181]. Небо, похожее на павлиний хвост, изображено на картине Дж. М. Уистлера «Ноктюрн в синем и золотом» (1866), где запечатлена канонада в заливе Вальпараисо. В манере Дж. М. Уистлера изображены также лондонские улочки, по которым Дориан Грей проезжает по дороге в опиумный притон: «Луна, низко висевшая в небе, была похожа на желтый череп. Порой большущая безобразная туча протягивала длинные щупальца и закрывала ее. <...> Боковые стекла кеба были снаружи плотно укрыты серой фланелью тумана <...> Сеть узких улочек напоминала широко раскинутую черную паутину <...> можно было разглядеть печи для обжига, похожие на высокие бутылки, из которых вырывались оранжевые веерообразные языки пламени <...> Скользящая мостовая блестела, как мокрый макинтош» [Там же: 206]. Неясность, размытость очертаний, порождающая визуальную трансформацию предметов (луны – в череп, тучи – в чудовище, тумана – в фланель, улиц – в паутину, печей – в бутылки, пламени – в веер, мостовой – в макинтош), является одной из характерных особенностей пейзажной живописи Дж. М. Уистлера. В письме от 16 августа 1866 года, адресованном А. Фантен-Латуру, художник дает словесный эквивалент собственных пейзажей, где подчеркивает эту их особенность: «А когда вечерний туман окутает речные берега поэзией, как вуалью, и убогие строения теряются в сумеречном небе, высокие трубы претворяются в колокольни, а склады — в дворцы...» [Уистлер 1970: 189]. Кроме того, описание дороги в опиумный притон призвано пробудить в памяти читателя аналогичный эпизод из новеллы Т. Готье «Клуб гашишистов» («Le Club des Hashischins»), написанной в 1846 году, где герой отправляется в один из отдаленных кварталов Парижа, чтобы вкусить очередную порцию наслаждений: «Туман, еще более густой на берегу Сены, закутывал все предметы точно ватой,

пропуская лишь красноватые пятна зажженных фонарей и светящихся окон. Мокрая от дождя мостовая отражала свет фонарей, словно речная гладь...» [Готье 1991: 249]. Оба описания варьируют один и тот же мотив путешествия сквозь туман, дождь, неверные, блуждающие огни к обетованной земле, где можно обрести искусственный рай.

Пространство романа оказывает на персонажей такое же влияние, какое философы и искусствоведы рубежа веков приписывали эстетической среде. Так, Дж. Рёскин и У. Моррис полагали, что произведения искусства, становясь частью быта, облагораживают душу человека. Ребенок, живущий в прекрасном доме, с ранних лет созерцающий изящные предметы, инстинктивно стремится развить в себе внутреннюю красоту, чтобы стать достойным окружающих его вещей. Сходные идеи применительно к сценическому пространству разрабатывал знаменитый дизайнер Э. Годвин. Характеризуя деятельность художника, его сын Э. Г. Крэг писал: «Конечно же, Годвин рассчитывал на то, что, помещая актера в комнату, как две капли воды похожую на красивую комнату XVI столетия, со всей ее волшебной прелестью, романтикой и очарованием, он научит их видеть и слышать ту потаенную, внутреннюю красоту, которая жила в сознании Шекспира, пробудит у них то особое настроение, которое позволит им не столько познать, сколько интуитивно понять, почувствовать прекрасное в пьесе» [Крэг 1988: 154-155]. Сам Э. Годвин называл такие комнаты «сенситивными» [Ламборн 2007: 162]. С его точки зрения, внешняя обстановка комнат способствует внутреннему перевоплощению актера. Подобные представления разделял и О. Уайльд. Однажды он обратился к своим друзьям с просьбой раздобыть для него что-нибудь из предметов интерьера времен королевы Анны, чтобы помочь ему написать пьесу в духе комедии реставрации [Wright 2009: 115].

Стремление соответствовать эстетической среде приводит к тому, что субъект невольно становится ее частью, уподобляется детали интерьера. Примечательно, что У. Моррис, проектируя дизайн Красного дома,

одновременно разрабатывал платья собственной жены, согласующиеся с декоративным оформлением интерьера. Показательно также шутливое высказывание О. Уайльда: «Мне с каждым днем все трудней и трудней держаться наравне с моим голубым фарфором» [Эллман 2000: 66]. Таким образом, субъект, испытывающий на себе воздействие эстетической среды, невольно подчиняется ее стилю и подвергается своеобразной декоративизации. Как отмечает один из известных исследователей литературного модерна У. Перси, «...большая часть иконографии модерна представляет сосредоточенные, молчаливые, мечтательные фигуры; девушки-цветы источают аромат, а не слова, нарциссы ведут немую беседу с собственным отражением, женщины и мужчины не существуют как нравственные существа, но лишь как орнамент» [Перси 2007: 86]. Таковы и герои романа О. Уайльда.

Многие из них имеют своеобразные декоративные эквиваленты, или двойники. Для создания декоративных двойников О. Уайльд использовал прием декоративной метафоры (уподобления изображаемых предметов элементам орнамента), характерный для живописи рубежа веков. Так, на плакате Я. Торопа «Дельфтское масло для салата» (180-е годы) орнаменту уподобляются волосы героини (рис. 7). В картине М. Денни «Музы» (1893) земля, листья на деревьях и фигуры девушек на заднем плане воспринимаются как элементы орнамента (рис. 8).

Непосредственными предшественниками О. Уайльда в использовании декоративной метафоры в литературном произведении были Т. Готье и П. Лоти. В новелле Т. Готье «Павильон на воде» («Le Pavillon sur l'eau» 1846) юноша носит имя Чин-Синг, что в переводе с китайского означает «жемчуг», а девушка – Жу-Киуань, что переводится как «яшма» [Готье 1991: 346]. Их финальный брак трактуется автором как соединение двух драгоценных камней в одной оправе. Женские персонажи романа П. Лоти «Госпожа Хризантема» («Madame Chrysantheма», 1887) носят декоративные имена (Хризантема, Жасмин, Колокольчик, Циния, Клубника и т. д.), благодаря

чему воспринимаются одновременно и как девушки, и как цветы [Лоти 2004]. В результате возникает ощущение погружения рассказчика в игрушечный мир, где каждый персонаж напоминает изящную экзотическую вещицу, которую путешественник может без труда приобрести в любой японской лавчонке.

Сходным образом использовал декоративную метафору О. Уайльд. Особенно яркий пример в этом отношении составляет описание миссис Ванделер: «...поистине святая женщина, но одетая так безвкусно и крикливо, что ее можно было сравнить с молитвенником в скверном аляповатом переплете» [Уайльд 2000. Т. 1: 61]. Экфразистическое сравнение с молитвенником в безвкусном переплете, по всей вероятности, восходит к лекциям Дж. Рёскина, прочитанным в Архитектурном музее и Рабочем колледже, в которых он стремился привлечь внимание слушателей к уродству и вульгарности современного книжного дизайна. Возможным источником сравнения могло также послужить популярное «Руководство по иллюминированию и раскрашиванию молитвенника» У. Д. и Д. Э. Одсли, которое в период с 1860 по 1900 год выдержало в Англии более двадцати изданий, а также «Журнал любителей иллюминирования» («The Amateur Illumination's Magazine»), вышедший в свет в 1861-1862 году.

Леди Уоттон напоминает «райскую птицу, которая целую ночь провела под дождем» [Там же: 70]. В финале романа ее место рядом с лордом Генри занимает «редкий яванский попугай» с «серыми крыльями и розовым хохолком», который воспринимается читателем как ее своеобразный субститут [Там же: 234]. По всей вероятности, образ навеян тканями, гобеленами и коврами фирмы «Моррис и Ко», на которых были изображены всевозможные птицы. .

Герцогиня Монмаут неоднократно уподобляется бабочке. В остроумной беседе с лордом Генри, намеревающимся надеть предметы новыми эстетическими именами, она словно бы невзначай сравнивает себя с бабочкой: «...Монмаут женился на мне из чисто научного интереса, видя во

мне наилучший экземпляр современной бабочки» [Там же: 217]. Свою влюбленность в Дориана она уподобляет поведению мотылька, летящего на пламя: «Огонь меня и не коснулся, Гарри. Мои крылья целы» [Там же: 219]. Развивая это сравнение, лорд Генри отмечает: «Они вам служат для чего угодно, только не для полета: вы и не пытаетесь улететь от опасности» [Там же: 219]. Бабочка, мотылек – один из ключевых образов дендисткой поэзии. Вспомним стихотворение Дж. Браммелла «Похороны бабочки» («The Butterfly's funeral»), повествующее о хрупкости красоты и быстротечности юности [Вайнштейн 2006: 100-101]. Кроме того, бабочка – распространенный мотив живописи и декоративного искусства рубежа веков. Корона из бабочек венчает голову Королевы Джиневры в одноименной картине У. Морриса. Бабочки порхают около лица героини на портрете Дж. М. Уистлера «Гармония в сером и зеленом. Мисс Сисли Александр». Изящную бабочку Дж. М. Уистлер использовал в качестве анаграммы. Наконец, обложку первого издания романа «Портрет Дориана Грея» украшал созданный Ч. Риккетсом дизайн из пятидесяти пяти золотых бабочек. Согласно представлениям эстетов, бабочка – излишество природы, заведомо бесполезное создание, которое являет собой средоточие красоты; это промежуточное звено между природой и искусством, тот редкий случай, когда природа подражает искусству, а не наоборот. Неслучайно в романе О. Бёрдсли «Под холмом» («Under the Hill»), созданном в 1894 году, ворота в царство красоты охраняют «огромные бабочки со столь богатой окраской крыльев, что, казалось, они откормлены дорогими вышивками и парчами» [Бердслей 2001: 42-43].

В отличие от второстепенных персонажей, чьи образы создаются на основании одной декоративной метафоры, образы Сибилы и Дориана имеют более сложную структуру. Сибила представлена в романе как многоликое существо, в котором «оживают все героини мира» [Уайльд 2000. Т. 1: 78]. В этом образе можно выделить две составляющие: подлинное лицо героини и отражения, которые оно приобретает в искусстве. Отражения оказываются

более реальными, нежели подлинное лицо Сибилы. Метод построения этого образа был заимствован О. Уайльдом у Ш. Бодлера, который в 1847 году создает новеллу «Фанфарло» («La Fanfarlo»), где парижская танцовщица изображается одновременно в нескольких амплуа: «Благодаря благоприятной череде метаморфоз она являлась в образе Коломбины, Маргариты, Эльвиры и Зефирины и как нельзя веселей принимала поцелуи от нескольких поколений персонажей, заимствованных из разных стран и разных литератур <...> Фанфарло представляла то благопристойной, то феерической, то сумасбродной, то игривой...» [Бодлер 2011: 130]. Подобно Фанфарло, Сибила предстает перед читателем в образе Джульетты, Розалинды, Имоджены, Дездемоны. Кроме того, в тексте присутствуют скрытые сравнения героини с Офелией, Корделией, Мирандой, Леди Шалот, Спящей Красавицей.

Наиболее детально Сибила изображена в двух амплуа: в образе Джульетты и в роли Розалинды. В образе Джульетты героиня напоминает нежную, хрупкую водяную лилию: «Бледный румянец, как тень розы в зеркале из серебра, выступил на ее щеках <...> Когда она танцевала, ее тело покачивалось, как покачивается растение на воде. Изгиб шеи был подобен изгибу белой лилии. Руки, казалось, были сделаны из слоновой кости» [Wilde 1908: 130]. По всей вероятности, этот образ был создан под влиянием шекспировских спектаклей, проходивших в «Лицеуме» («Liceum»), самом знаменитом театре эстетического направления. Ведущая актриса «Лицеума» Э. Терри в период с 1887 по 1890 год исполнила множество шекспировских ролей: Офелии в «Гамлете» (1878), Дездемоны в «Отелло» (1881), Джульетты в «Ромео и Джульетте» (1882), Корделии в «Короле Лире» (конец 1880-х годов), Имоджены в «Цимбелине» (конец 1880-х годов). Вдохновленный одним из спектаклей с участием Э. Терри, О. Уайльд посвятил ей экфрастический сонет, написанный прямо в театре и начинающийся строками: «Предвестницей побед на поле брани / Она стоит одна перед шатром, / Как лилия, омытая дождем» (перевод Е. Комаровой) [Терри 1963:

183]. Впоследствии в своей автобиографии актриса писала: «Это определение "лилия, омытая дождем" прекрасно соответствовало тому образу, который я стремилась создать не только в этой роли, но и в Офелии» [Терри 1963: 184].

С визуальной точки зрения в облике Джульетты также ощущается влияние полотен А. Мура, который, по словам О. Уайльда, «поднял рисунок и краски на идеальную ступень поэзии и музыки» [Уайльд 2000. Т. 3: 286]. Наравне с Дж. М. Уистлером и Э. Берн-Джонсом, А. Мур был одним из самых любимых художников О. Уайльда, в чьей живописи он особенно ценил «изысканную технику, которая отрицает всякое литературное воспоминание, всякую метафизическую идею и, следовательно, сама по себе, вполне удовлетворяет эстетическому смыслу» [Там же: 286]. Картины А. Мура представляют собой бессюжетные декоративные композиции, на которых в нежных, пастельных тонах изображены бледные, хрупкие, утонченные, напоминающие водяные лилии, девушки, погруженные в состояние мечтательности, сна, транса («Азалия» (1867), «Жасмин» (1880), «Мечтательницы» (1882)).

Кроме того, в образе Джульетты Сибила вызывает у Дориана ассоциации с танагрской статуэткой: «Своей хрупкой грацией она напоминала танагрскую статуэтку...» [Уайльд 2000. Т. 1: 99]. Танагрские статуэтки – это декоративные глиняные фигурки, изготавливавшиеся в Греции в IV-III веках до н. э. Как правило, они изображали девушек и молодых женщин, предающихся сну или приятному досугу. Создатели танагрских статуэток чаще всего подражали статуе Афродиты Книдской Праксителя и Афродиты Анадиомены Апеллеса. Фигурки имели нежную окраску (использовались лиловый, розовый, голубой, золотистый цвета) и слегка удлиненные пропорции, что создавало ощущение грации, легкости, хрупкости [Таруашвили 2004: 154]. Танагрские статуэтки были впервые обнаружены в 1870 году греческим археологом-любителем Г. Анифантисом при раскопках танагрского некрополя [Власов 2010. Т. 9: 414]. В 1876 году они были представлены на Всемирной выставке в Париже, после чего

приобрели огромную популярность в кругу эстетов. Танагрские статуэтки открывали совершенно новый взгляд на греческое искусство и являли неоспоримое доказательство того, что уже в античную эпоху немалое внимание уделялось декоративному искусству и украшению интерьера. Интерес к танагрским статуэткам был унаследован О. Уальдом от Дж. М. Уистлера, который был настолько очарован ими, что создал по мотивам греческой коропластики шесть эскизов для декоративных панно. После знакомства с художником в 1877 году в коллекции О. Уайльда, наряду с сине-белым фарфором, начали появляться миниатюрные греческие статуэтки. Таким образом, героиня романа «Портрет Дориана Грея» воспринимается как миниатюрная фигурка Афродиты с «греческой головкой», «фиалковыми глазами», «цветкообразным лицом» и руками, «выточенными из слоновой кости» [Wilde 1908: 80].

В роли Розалинды Сибила предстает переодетой в юношу, что вызывает определенные ассоциации с андрогином: «В костюме мальчика она просто загляденье. На ней была зеленая бархатная куртка с рукавами цвета корицы, коричневые короткие штаны, плотно обтягивавшие ноги, изящная зеленая шапочка с соколиным пером, прикрепленным блестящей пряжкой, и плащ с капюшоном на темно-красной подкладке» [Уайльд 2000. Т. 1: 99]. Ситуация переодевания и смены пола явно содержит отсылку к роману Т. Готье «Мадмуазель де Мопен» («Mademoiselle de Maupin»), созданному в 1835 году. Героиня Готье, путешествующая в мужском костюме, надевает женское платье, чтобы исполнить роль Розалинды в комедии У. Шекспира «Как вам это понравится» («As you Like it»). В результате Теодор де Серанн превращается в Мадлену де Мопен, к великой радости д'Альбера, уже начавшего подозревать в себе нездоровую склонность к мужчине. Игровая ситуация переодевания, выявляющая в Дориане влечение одновременно к юноше и девушке, позволяет О. Уайльду ввести в роман чрезвычайно модные для литературы эстетизма гомосексуальные мотивы.

Внешний облик костюма, зелено-коричневая цветовая гамма, очевидно, были навеяны постановкой «Как вам это понравится», осуществленной в 1884-1885 годах леди Арчибальд Кэмпбелл совместно с Э. Годвином. Спектакль проходил в лесу Кум под открытым небом. 6 июня 1885 года О. Уайльд опубликовал в «Драматическом обзоре» («Dramatic Review») рецензию на эту постановку. Впоследствии он еще раз вернулся к этой теме в эссе «Истина масок», где особенно отметил костюмы, разработанные Э. Годвином: «Каждому персонажу пьесы был дан костюм, абсолютно соответствующий его роли, а коричневые и зеленые тона их платья изысканно гармонировали с папоротниками, по которым они бродили, деревьями, под которыми они возлежали, и очаровательным английским пейзажам, окружавшим "пасторальных актеров"» [Уайльд 2000. Т. 3: 213].

Дориан, как и Сибила, имеет несколько двойников. Прежде всего, декоративным эквивалентом главного героя является цветок. Впервые образ юноши вводится в роман с помощью экфрасиса портрета, который следует непосредственно за описанием сада Бэзила Холлуорда. В таком контексте Дориан воспринимается как один из цветов этого сада. Произнесенный лордом Генри восторженный гимн красоте также содержит флористические мотивы: «Время завидует вам и борется против ваших лилий и роз» [Wilde 1908: 35]. В своем внутреннем монологе лорд Генри сравнивает юношу с цветком: «Все его существо раскрылось, как цветок, расцвело пламенно-алым цветом» [Уайльд 2000. Т. 1: 78]. Наконец, во время прогулки в оранжерее Дориан скрывается от Джеймса Вейна среди растений, как хрупкий цветок, прячущийся в траве от безжалостного садовника. В кругу эстетов, где все естественное считалось нелепым, безвкусным, лишенным эстетического начала, цветы воспринимались как своеобразный «шедевр» природы, достойный встать в один ряд с произведениями искусства. По словам Е. Вязовой, в культуре английского эстетизма цветок выступает как «природный прототип самих принципов "живописных гармоний" и композиций» [Вязова 2009: 256]. Достаточно вспомнить известный афоризм

О. Уайльда: «Действительно хорошо сделанная бутоньерка – это единственное связующее звено между искусством и природой [Wilde 2011: 1]. Лилии, подсолнечники, орхидеи и нарциссы считались изысканным украшением интерьера, покрой женского платья напоминал цветков, создавались изящные флоральные орнаменты. Имена литературных героев эпохи декаданса также содержали флористическую семантику. Так, персонаж романа Ж. К. Гюисманса «Наоборот» носит имя Флорессас дез Эссент, героя эссе У. Пейтера «Ребенок в доме» («The Childe in the House»), опубликованного в 1894 году, зовут Флориан Делиль [Гюисманс 1995; Патер 1908].

Имя героя О. Уайльда отсылает читателя к древнегреческому искусству и вызывает ассоциации с античными статуями: «Dorian» в переводе с английского означает «дориец» [Мюллер 2006: 234]. Вторая глава содержит скрытое сравнение юноши с декоративными статуэтками, находящимися в студии Бэзила. В минуту раздражения Дориан упрекает художника: «Я вам не дороже какой-нибудь позеленевшей бронзовой статуэтки <...> Я вам не так дорог, как ваш серебряный Фавн или Гермес из слоновой кости» [Уайльд 2000. Т. 1: 50]. Сравнение с произведениями пластических искусств получает развитие в девятой главе, где Бэзил перечисляет полотна, созданные им под влиянием юноши: «Я уже ранее написал вас Парисом в великолепных доспехах и Адонисом в костюме охотника, со сверкающим копьем в руках. В венке из тяжелых цветов лотоса вы сидели на носу корабля императора Адриана и глядели на мутные волны зеленого Нила. Вы склонялись над озером в одной из рощ Греции, любуясь чудом своей красоты в недвижном серебре его тихих вод» [Там же: 137]. Упоминание «серебряного Фавна» и «Гермеса из слоновой кости» отсылает к работам древнегреческого скульптора Праксителя «Гермес с младенцем Дионисом» и «Отдыхающий Сатир». Пракситель, создававший свои произведения в так называемом изящном стиле, был одним из наиболее почитаемых О. Уайльдом художников. Копия бюста Гермеса его работы находилась в библиотеке

писателя на Тейт-стрит, а имя скульптора упоминается им в эссе «Упадок искусства лжи» [Уайльд 2000. Т. 3: 81]. Описание Антиноя вызывает в памяти читателя рубежа веков ассоциации с многочисленными мраморными изваяниями работы скульпторов Александрийской школы, которые были созданы по приказу императора Адриана, дабы увековечить красоту его юного фаворита. О. Уайльд мог познакомиться с ними в 1875 году, во время первой поездки в Италию. Экфрасическое описание Нарцисса могло быть навеяно «Статуями» Каллистрата, где присутствует описание подобной скульптуры: «Это был мальчик, или скорее нежный юноша, ровесник эротов; из тела он излучал блестящие молнии своей красоты <...> золотом отливали у него волосы; по лбу вились они кольцами, а сзади по спине рассыпались свободно. Во взгляде его была радость, но с оттенком печали <...> Статуя эта стояла возле ручья, который служил ей как бы зеркалом, и в него погружался облик лица Нарцисса [Каллистрат 2009: 154]. Наконец, упоминание Адониса и Нарцисса также отсылает нас к полотнам венецианских живописцев, на которых запечатлены прекрасные юноши, предающиеся неге и наслаждениям: «Нарцисс у ручья» (1500-1510) Больтраффио, «Венера и Адонис» (1553) Тициана, «Венера и Адонис» (1580) Веронезе.

Таким образом, экфрасис, выступающий в романе в качестве основного элемента системы лейтмотивов, позволяет писателю создать декоративный художественный мир, напоминающий содержимое волшебной шкатулки, где под звуки музыки танцуют и раскланиваются миниатюрные, причудливо раскрашенные фигурки.

Итак, основным принципом организации художественного целого в романе О. Уайльда является экфрасис, который, в соответствии с концепцией М. Кригера, понимается как трансформация произведения словесного искусства в естественный знак. «Иллюзия естественного знака» достигается, во-первых, за счет введения специфического сюжета, основанного на событиях из жизни души, каждое из которых отмечено визуальным контактом с каким-либо артефактом. Экфрасис, фиксирующий такого рода

события, провоцирующие героев к совершению тех или иных поступков, выполняет в романе функцию мотивировки сюжета. Во-вторых, писатель вводит в роман систему декоративных лейтмотивов, основным элементом которой является экфрасис. Декоративные лейтмотивы, расположение которых подчинено законам дизайна, порождают иллюзию орнаментальной поверхности, как бы имитируя предмет декоративного искусства. Роман, который писатель стремится уподобить красочному узорчатому персидскому ковру, призван самой своей формой утвердить идею самоценности красоты и необходимости ее создания.

Декоративные лейтмотивы, выстраивающиеся за счет экфрасиса, подобно сети, опутывают все произведение как в прямом, так и в переносном смысле. Поэтому к ним можно со всей справедливостью отнести высказывание Н. Френкеля, исследовавшего внешнее оформление первого издания романа: «...графический дизайн первого издания книги препятствует когнитивному акту, задерживая глаз читателя» [Frenkel: 134]. Глаз читателя, равно как и его разум, как бы запутывается в этой сети, препятствующей проникновению вглубь, которое чревато опасностью разрушения красоты. Идеальным читателем для О. Уайльда является человек с эстетическим восприятием мира, чье сознание останавливается на «поверхности» текста и через ощущение ее эстетических свойств приобщается к центральной идее романа – идее самоценности красоты.

ГЛАВА 3. Функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»

3.1. Восприятие художественных установок английского эстетизма Д. С. Мережковским и его окружением

На рубеже XIX-XX веков культурные связи России и Запада значительно усиливаются. Неслучайно О. Вайнштейн именует этот период «безусловным пиком европеизма в России» [Вайнштейн 2006: 514]. Наиболее отчетливо прослеживаются русско-французские культурные контакты, что выглядит вполне закономерно, поскольку Париж был культурной и литературной столицей Европы того времени. При этом английское влияние оставило не менее заметный след в истории русской культуры конца XIX века, что осознавалось уже самими современниками. Так, известный русский писатель рубежа веков П. Д. Боборыкин в статье «Английское влияние в России» (1895) отмечает: «В течение последней четверти текущего столетия самая образованная и либерально мыслящая доля нашей публики не переставала быть в постоянном умственном соприкосновении с английской литературой, интересуясь нисколько не меньше, чем в какой-либо другой стране, английской жизнью в разных смыслах» [Боборыкин 1895: 181]. Современная исследовательница английско-русских культурных взаимодействий Е. Вязова, пользуясь выражением А. Н. Бенуа, называет состояние русского общества 1890-1900-х годов «гипнозом англomanии» [Вязова 2009: 7].

Среди русских писателей рубежа XIX-XX веков Д. С. Мережковский в наибольшей степени обладал европейским складом ума и дарования, что неоднократно отмечалось современниками. Например, Б. К. Зайцев в своих воспоминаниях о Д. С. Мережковском писал: «...Мережковский внутренне воспитывался уже и на Европе – в образе ее истинной культуры, – а доморощенности в нем никакой не было» [Зайцев 2001: 469]. В. В. Розанов в статье «Среди иноязычных» (1903) сравнивает Д. С. Мережковского с

англичанином, не знавшим русского языка, заблудившимся и замерзшим на улицах чужого ему Петербурга, и наделяет его не очень лестным эпитетом «воляпюк» [Розанов 2001: 82-83]. Воляпюк – искусственный международный язык, изобретенный в 1879 году немецким священником И. М. Шлейером [Русский язык. Энциклопедия 2003: 154]. Автор статьи стремится подчеркнуть европейские истоки творчества Д. С. Мережковского. В. Я. Брюсов в рецензии «Д. С. Мережковский как поэт» (1910) отмечает: «...Мережковский ближе любому эстету или модернисту (хотя бы они и были враждебны ему по убеждениям), чем многим из своих учеников...» [Брюсов 2001: 300].

Первые культурные контакты между русской интеллигенцией и представителями английского эстетизма относятся к 1860-1880-м годам, о чем свидетельствует статья Д. В. Григоровича «Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне», опубликованная в феврале-марте 1863 года в «Русском вестнике», и обзор В. В. Стасова «Двадцать пять лет русского искусства», напечатанный во второй книге «Вестника Европы» за 1882 год. Однако лишь к 1890-м годам в России постепенно формируется «встречное течение» по отношению к английскому эстетизму, роль которого сыграли антипозитивистские настроения, отразившиеся прежде всего в литературной и художественной критике того времени.

В эти годы в русской критике доминировали шестидесятническая и народническая традиции, которые в качестве мировоззренческой базы избрали позитивизм. Первое направление, сложившееся в работах Н. Г. Чернышевского и Д. И. Писарева, видело задачу критики в популяризации научных идей и руководствовалось критериями полезности и соответствия факту. Второе направление, представленное статьями Н. К. Михайловского и В. В. Стасова, признает за критикой роль учителя нравственности и выдвигает такие критерии оценки, как справедливость, жертвенность и польза для народа. Как шестидесятническая, так и

народническая критика отличались тенденциозностью, прямолинейностью и полным игнорированием эстетических качеств литературного произведения.

Однако уже в середине 1880-х годов возникают протесты против подобных принципов, которые прямо указывают на неудовлетворенность молодых артистических кругов русского общества сложившейся культурной ситуацией и необходимость импорта мировоззренческих и эстетических установок из других европейских культур. Первым такой протест высказал близкий друг Д. С. Мережковского, молодой поэт и публицист Н. М. Минский, в статье «Старинный спор», опубликованной в киевской газете «Заря» за 29 августа 1884 года. Вступая в полемику с И. И. Ясинским и М. И. Кулишером, чьи заметки были напечатаны в том же издании, поэт подчеркивает недопустимость применения вышеуказанных критериев к художественному произведению: «Требовать от поэзии чего-либо, кроме эстетического наслаждения, – это все равно, что требовать от глаза, чтоб он не только видел, но и слышал или обонял» [Минский 1884: 1]. По его мнению, искусство представляет собой самостоятельный феномен, специфика которого заключается в способности творить новый мир, новую природу. Поэтому к оценке художественного произведения необходимо применять особые критерии, в число которых Н. М. Минский включает степень субъективности и силу порождаемого им эстетического наслаждения. Эстетические установки, выдвигаемые Н. М. Минским, во многом сходны с художественными принципами английского эстетизма. Неслучайно З. Г. Минц считает эту статью «первой в России декларацией "эстетизма" конца века» [Минц 2004: 159]. Во всяком случае «Старинный спор» является ярким свидетельством того, что уже в середине 1880-х – начале 1890-х годов в России была готова почва для восприятия идей английского эстетизма, которые оказались созвучными настроениям русских артистических кругов.

Интерес к современной английской художественной культуре впервые возникает у Д. С. Мережковского в процессе общения с П. Д. Боборыкиным,

знакомство с которым состоялось весной 1892 года, во время поездки в Ниццу. Талантливый писатель и литературовед П. Д. Боборыкин много путешествовал по Европе, изучая искусство и литературу западных стран. Недаром один из его современников С. К. Маковский называл его «нашим "Летучим голландцем" по Европам» [Маковский 2000: 131]. Еще в 1855-1860 годах, будучи студентом Дерптского университета, П. Д. Боборыкин увлекся английским языком и литературой. По его собственному признанию, он зачитывался романами Ч. Диккенса и У. Теккерея [Боборыкин 1965. Т. 2: 213-214]. Во второй половине 1860-х годов писатель дважды посетил Лондон: летом 1867 года и весной-летом 1868 года, когда в Англии набирало силу прерафаэлитское движение. Во время своего пребывания в столице Великобритании он лично познакомился с Дж. Льюисом, Дж. Элиот и У. Коллинзом [Там же: 214]. Увлечение английской литературой П. Д. Боборыкин сохранил до конца жизни. По всей вероятности, именно Петр Дмитриевич предложил Мережковским посещать Шекспировский кружок в Петербурге, членом которого он состоял. Хотя такое предложение могло исходить и от А. И. Урусова, С. А. Андреевского или Н. М. Минского, с которыми Д. С. Мережковский близко сошелся в конце 1880-х годов и которые также принимали участие в заседаниях кружка.

Петербургский Шекспировский кружок был основан в 1874 году представителями адвокатуры. Первоначально на заседаниях кружка действительно обсуждалось творчество У. Шекспира, однако к тому времени, когда его начинают посещать З. Гиппиус и Д. С. Мережковский (осень 1892 года), предметом обсуждения становится новейшая французская литература [Ровда: 590]. Тон задает известный адвокат и литературный критик, ярый поклонник Г. Флобера и Ш. Бодлера, князь А. И. Урусов. В эти годы он делает переводы из «Цветов зла» («Fleurs du mal») и «Стихотворений в прозе» («Petits poemes en prose»), работает над очерком «Скрытая архитектура "Цветов зла"» («L'Architecture secrete des "Fleurs du mal"»), напечатанным в 1896 году в парижском сборнике «На смерть Шарля

Бодлера» («Le Tombeau de Charles Baudelaire») [Пайман 2000: 354]. Современница А. И. Урусова З. А. Венгерова описывает эти заседания следующим образом: «На «шекспировских» вечерах и на других литературных собраниях Урусов знакомил с новейшими явлениями текущей французской литературной жизни. Он хорошо знал все слои литературы Парижа – академиков и самых левых декадентов...» [Венгерова 1939: 594]. По своим взглядам и убеждениям А. И. Урусов был эстетом. Д. С. Мережковский в своем некрологе, опубликованном в номере 15/16 «Мира искусства» за 1900 год, дает ему следующую характеристику: «Ученик Монтеня, жизнерадостный скептик, свободный и соблазнительно-счастливый эпикуреец, любил он искусство так же, как жизнь, – жизнь для жизни, «искусство для искусства». Он, может быть, любил форму прекрасного, тело Слова сильнее, чем душу его» [Мережковский 1899: 37].

Несмотря на то, что о кружке сохранилось очень мало сведений, можно с полным основанием предположить, что английская литература и искусство также входили в сферу интересов его участников, ведь среди членов объединения, помимо П. Д. Боборыкина, находился еще один известный англоман – литературный и художественный критик, переводчик В. В. Чуйко. Ему принадлежат переводы комедии У. Шекспира «Веселые виндзорские кумушки» (1879) и «Истории философии» Дж. Льюиса (1889), обширная монография «Шекспир, его жизнь и произведения», а также ряд статей об английских писателях викторианской эпохи, опубликованных в «Женском вестнике» и «Невском сборнике». Особенно известна его работа «Английские романисты (по Тэну)», посвященная творчеству Ч. Диккенса и У. Теккерея. В. В. Чуйко одним из первых начал освещать творчество прерафаэлитов в России. В 1886 году в «Вестнике изящных искусств» был напечатан очерк «Дорафаэлисты и их последователи в Англии», содержащий подробный анализ эстетики Дж. Рёскина и живописи наиболее ярких представителей Прерафаэлитского Братства. Среди отличительных особенностей творчества художников этого направления автор статьи

называет философское содержание, ретроспективность, литературность как ориентацию на вторичную реальность, тонкую отделку деталей, то есть все то, что во второй половине 1890-х годов будет присуще произведениям самого Д. С. Мережковского.

Имя О. Уайльда, уже значившееся на страницах театральных хроник, могло упоминаться участниками кружка в связи с интересом к прерафаэлитам и Ш. Бодлеру, учеником и последователем которого считался английский эстет. Этому способствовало два очень важных обстоятельства. Во-первых, осенью 1893 года Н. М. Минский совершает поездку в Англию, в ходе которой посещает знаменитый Кельмскот-хауз, о чем свидетельствует письмо У. Морриса от 22 сентября 1893 года. Н. М. Минский желал получить у У. Морриса совет относительно переводов гомеровского эпоса (поэт планировал создать новый перевод «Илиады») и осмотреть картины Россетти, находившиеся в Кельмскот-хаузе. Согласно воспоминаниям З. А. Венгеровой, свидание Н. М. Минского с У. Моррисом состоялось дважды. Впечатление от живописных полотен Д. Г. Россетти побудило Н. М. Минского перевести на русский язык несколько его сонетов, в том числе «Престол любви» («Love Enthroned»), впоследствии включенный в статью З. А. Венгеровой «Новые течения в английском искусстве», напечатанную в «Вестнике Европы» за 1895 год. По всей вероятности, впечатления от поездки Н. М. Минского сыграли не последнюю роль в знакомстве Д. С. Мережковского с английским эстетизмом.

Во-вторых, в первой половине 1894 года выходит в свет русский перевод книги известного немецкого критика М. Нордау «Вырождение» («Entartung»). Будучи учеником Ч. Ломброзо, М. Нордау применяет к анализу современной литературы психиатрические методы. Опираясь на теорию Ч. Ломброзо о том, что гениальность, как и преступные наклонности, порождается заболеваниями нервной системы, он стремится выявить в биографии и произведениях современных писателей отклонения от нормы. М. Нордау приписывает им некую душевную болезнь, именуемую болезнью

вырождения, которая является результатом общего нервного истощения и утомления. В отличие от преступников, художники-выродки удовлетворяют свои противоестественные потребности не с помощью ножа или динамита, а посредством пера или кисти. Такие художники составляют особый органический тип, который движется по пути к самоуничтожению. Однако продукты их так называемой творческой деятельности порождают ядовитую атмосферу эпохи, отравляя неискушенную молодежь, вследствие чего современное искусство достигло состояния, напоминающего эпидемию чумы. Среди художников-выродков им были названы Дж. Рёскин, Д. Г. Россетти, А. Ч. Суинбёрн, У. Моррис, О. Уайльд. М. Нордау обнаруживает в их произведениях такие симптомы умственного расстройства, как бесплодная мечтательность, мистицизм, склонность к причудливому и парадоксальному, эгоизм, пессимизм, чувственность, нарушение пространственно-временных отношений, неясность, неопределенность понятий и значения слов, бессмысленные повторы, музыкальность.

Сочинение М. Нордау приобрело широкую известность и было прочитано еще до появления в русском переводе. Как отмечает Р. И. Сементковский, переводчик и автор предисловия к первому русскоязычному изданию «Вырождения», «автор "Вырождения" хорошо у нас известен. Почти ни один из его трудов не остался непереведенным на русский язык, и все они читались с интересом, даже с увлечением» [Нордау 1995: 5]. Книга М. Нордау вызвала огромный общественный резонанс и побудила многих русских интеллигентов ознакомиться с творчеством критикуемых поэтов и писателей, чтобы составить о них собственное представление. П. Д. Боборыкин в позднейшей статье «Новые эстетические веяния в Англии» (1896) указывает на то, что именно сочинения М. Нордау пробудили первый интерес к О. Уайльду в русском обществе.

Таким образом, 1892-1894-е годы являются периодом первичного знакомства русской интеллигенции с английским эстетизмом, который на

данном этапе проходит отбор русским художественным сознанием и воспринимается как потенциальный объект культурного трансфера.

В 1895-1896-х годах Д. С. Мережковский сближается с новой редакцией «Северного вестника», возглавляемой Л. Я. Гуревич и А. Л. Волынским, которые прилагают все усилия к тому, чтобы превратить журнал из либерально-народнического в модернистское издание. Хотя «Северный вестник» по-прежнему ориентируется на провинциального читателя и сохраняет структуру традиционного толстого журнала (общественно-политический, беллетристический и литературно-критический отделы), немаловажную роль на его страницах начинают играть международные хроники (отдел «Политическая летопись»), иностранная корреспонденция («Письма из Англии», «Письма из Америки», «Письма из Франции», «Письма из Италии»), обзоры зарубежной прессы и художественной жизни Европы (рубрики «Библиография», «Театр», «Из жизни и литературы»), произведения и дневники западных писателей (Г. Ибсена, Г. Гауптмана, Г. д'Аннунцио, М. Метерлинка, Г. де Мопассана, братьев Гонкур, Ж. дю Морье, Дж. Рёскина), а также статьи и заметки, посвященные их творчеству. Иными словами, журнал приобретает космополитический характер. По словам С. Маковского, в этот период застоя и отставания от Европы «западным ветром повеяло прежде всего из «Северного вестника», под редакцией Любви Гуревич» [Маковский 1955: 120].

Согласно воспоминаниям Л. Я. Гуревич, одной из самых актуальных тем, обсуждавшихся в редакции, было творчество О. Уайльда: «Тогда же впервые дошел до русских литературных центров Оскар Уайльд, о знаменитых "Intentions" которого читались тогда рефераты и напечатал в "Северном вестнике" статью Волынский» [Гуревич 2004: 154]. Яркое представление об атмосфере кружка дает новелла З. Н. Гиппиус «Златоцвет», печатавшаяся в «Северном вестнике» с февраля по апрель 1896 года, где изображена полемика между эстетамы, символистами и традиционалистами.

Главный герой новеллы Лев Львович Звягин, который является последователем О. Уайльда, во время своего публичного выступления на заседании литературного кружка говорит: «Уайльд – наиболее яркий выразитель наших же идей, его мысли – как бы эссенция мыслей и чувств позднейшего новейшего времени» [Гиппиус 2001: 186]. По свидетельству Е. В. Ивановой, изучавшей переписку, связанную с этой публикацией, все герои имели реальные прототипы в редакции журнала: прообразом Звягина является Н. М. Минский, Кириллова – А. Л. Волынский, Стоярского – Д. С. Мережковский, Юлии – З. А. Венгерова, Валентины – сама З. Гиппиус [Литературный процесс и русская журналистика 1982: 122].

Популярности О. Уайльда в немалой степени способствовал нашумевший судебный процесс, вызвавший новую волну интереса к нему в русском обществе. Весной 1895 года П. Д. Боборыкин, бывший постоянным членом редакции «Северного вестника», совершает очередную поездку в Англию, о чем повествует в очерке «Лондон», вошедшем в книгу путевых заметок «Столицы мира» (1911). Согласно его наблюдениям, за последнее время «молодая артистическая и литературная Англия тронулась со своих прежних устоев» [Боборыкин 1896, 11 января]. Одним из существенных изменений стало появление в английском обществе, традиционно отличавшемся своей прагматичностью, некоей «эстетической требовательности», проявляемой не только по отношению к художественным явлениям, но и по отношению к бытовой стороне жизни [Там же].

Путешествие совпало по времени с судебным процессом над О. Уайльдом. П. Д. Боборыкин стал свидетелем остракизма, которому подвергло писателя английское общество: его пьесы были сняты с репертуара, сочинения исчезли с прилавков книжных магазинов [Боборыкин 1965: 219-220]. Русский писатель дает этим событиям весьма неоднозначную оценку. В целом, соглашаясь с тем, что общество должно препятствовать распространению гомосексуализма и порнографии, П. Д. Боборыкин расценивает меры, предпринятые в отношении О. Уайльда как проявление

ригоризма и лицемерия. С его точки зрения, судебные меры и цензурные ограничения не в состоянии были лишить писателя власти над мыслями и чувствами молодого поколения: «Оскар Уайльд осужден был за порочность преступного характера; но он и после приговора остался писателем с известной литературной физиономией, его романы имели успех и пьесы привлекали лондонскую публику двух театров; а критические статьи вербовали последователей его идей среди молодежи» [Боборыкин 1965: 311]. Известие об аресте и тюремном заключении О. Уайльда, привезенное П. Д. Боборыкиным, живо затронуло Д. С. Мережковского, который впоследствии в трактате «Тайна Запада. Атлантида – Европа» (1930) напишет: «Свежий румянец на европейское яблочко наводит лютые лицемерие, особенно в англосаксонских странах (вспомним гибель Оскара Уайльда)» [Мережковский 1992: 165].

По возвращении из Англии П. Д. Боборыкин выписывает из Германии лондонское издание «Замыслов» («Intentions»), которое распространяется как в редакции «Северного вестника», так и за ее пределами [Боборыкин 1896, 11 января]. Д. С. Мережковский, отлично владевший английским языком, о чем свидетельствуют его переводы из Э. По (перевод новеллы «Лигейя», опубликованный в январском номере журнала «Труд» за 1887 год, и перевод поэмы «Ворон», напечатанный в ноябре 1890 года в «Северном вестнике»), по всей вероятности, тогда же ознакомился с критическими сочинениями О. Уайльда. Сборник приобретает популярность в символистских кругах. С. Маковский комментирует данное событие следующим образом: «Эти написанные с дерзкой независимостью и лукавым мастерством размышления в форме диалогов, об искусстве и литературе, в русском переводе вышли не так скоро, но томик Уайльда принадлежал к тому роду книг, что завоевывают внимание читателей и до прочтения; двух-трех журнальных статей было довольно, чтоб автор этих диалогов и его парадоксальное эстетство вызвали всеобщий интерес в литературных кругах» [Маковский 2000: 131].

Подобные статьи начали появляться в русской печати с конца 1895 года. Первенство в этом отношении принадлежит тому же П. Д. Боборыкину, который вскоре по приезде из Англии прочел в стенах «Северного вестника» первый в России реферат, посвященный личности и критическим сочинениям О. Уайльда, а в январе следующего года опубликовал его в «Новостях и биржевой газете» под заглавием «Новые эстетические веяния в английском искусстве». Будучи сторонником позитивизма, П. Д. Боборыкин рассматривает эстетизм О. Уайльда как любопытное явление, закономерно возникающее на определенном этапе эволюции человеческого сознания. Он последовательно воспроизводит весь ход рассуждений персонажей диалога «Критик как художник», а затем не менее последовательно опровергает их. Автор статьи посылает в адрес О. Уайльда упреки в субъективности, необоснованности и недостоверности выводов, а также в отсутствии целостного философского мировоззрения. Соглашаясь с автором диалога в том, что критику надлежит обладать особой восприимчивостью к красоте, которой так не достает отечественным публицистам, П. Д. Боборыкин, однако, подчеркивает, что данная способность должна быть всецело подчинена деятельности интеллекта и ни в коей мере не становится самоцелью. Эстетизм О. Уайльда расценивается им как проявление анархии в области искусства, как своеобразное литературное раскольничество. Позднее в книге путевых заметок «Столицы мира» Боборыкин напишет, что английски эстет создал «целую теорию, в которой поставлено вверх дном все то, что признавалось несомненным в творчестве и в задачах критики» [Боборыкин 1965: 219]. В заключении автор отмечает, что эстетизм О. Уайльда уже нашел последователей в России среди так называемых «неофитов», хотя число их еще довольно невелико.

В декабре 1895 года в «Северном вестнике» появляется статья А. Л. Волынского «Оскар Уайльд», которая носила просветительски-полемический характер. Реализуя на страницах журнала особую программу борьбы с натурализмом и позитивизмом, критик считает необходимым

познакомить своих читателей с новой, пока еще мало известной в России, философской теорией, которую он расценивает как проявление близкого ему по духу эстетического идеализма. В качестве материала он избирает критический диалог «Упадок искусства лжи», в котором изложены воззрения О. Уайльда на соотношение искусства и действительности. Автор статьи выносит на обсуждение два тезиса, которые, с его точки зрения, составляют ядро философии О. Уайльда: «Во-первых, искусство не следует за природою, ничего не заимствует из жизни людей, во-вторых, искусство, верное своим самостоятельным законам, не должно быть и не может быть символичным» [Волынский 1895: 315]. С первым из них критик соглашается, однако истолковывает его совершенно по-иному. С его точки зрения, искусство должно не отражать жизнь людей, а направлять ее, воздействуя на общественное сознание. Художник как человек, обладающий более тонкой душевной организацией, прорывается к истине раньше, чем рядовой обыватель, который получает ее из рук художника в адаптированном виде. Таким образом, идея автономии искусства по отношению к действительности сводится А. Л. Волынским к декларации просветительски-гносеологической функции творчества. Второй тезис вызывает протест со стороны критика, так как, по его мнению, несимволическое искусство не может открыть доступ «к миру свободных идей науки и метафизики» и грозит «превратиться в бесплодную, бесцельную, ничего не значащую игру пустого воображения» [Там же: 316-317]. С его точки зрения, О. Уайльд прошел лишь половину необходимого пути, оторвав искусство от «догматического реализма», но не приблизив его к «миру метафизической истины» [Там же: 316]. Кроме того, массу упреков со стороны автора статьи вызывает непривычная для русской критики форма и манера изложения: «Верные мысли, не соединенные с наукою либо определенной философскою системою, но облаченные в форму едких, дразнящих афоризмов, производят впечатление беспорядочного собрания артистически сделанных драгоценных безделушек» [Там же: 314].

Небольшая заметка, напечатанная в сентябре 1896 года в рубрике «Из жизни и литературы», содержащая информацию о том, что множество английских писателей и общественных деятелей обратилось к министру внутренних дел Великобритании с просьбой смягчить наказание О. Уайльда и улучшить условия его пребывания в тюрьме, показывает отношение А. Л. Волынского к приговору по делу знаменитого эстета. Соглашаясь с тем, что безнравственное поведение О. Уайльда в целом достойно порицания, критик, однако, осуждает английское общество, подвергшее его позорному тюремному заключению и монотонному изнурительному труду, что не могло способствовать исправлению порока, а привело лишь к разрушению его здоровья и угасанию литературного дарования.

Интерес к английскому эстетизму среди членов кружка поддерживался во многом благодаря привлечению в редакцию З. А. Венгеровой. Известная переводчица и литературовед Зинаида Венгерова примкнула к редакции «Северного вестника» сразу по приезде из Англии. Будучи ученицей профессора А. Н. Веселовского, первую половину 1890-х годов З. А. Венгерова провела за границей, слушая лекции по истории английской и французской литературы в Сорбонне и университетах Великобритании, а также занимаясь научными изысканиями в библиотеке Британского музея. В Англии З. А. Венгерова попадает под влияние прерафаэлитов: «Я <...> переживала, как живые события, мистические настроения картин Россетти и нежных созданий Берн-Джонса – и атмосфера прерафаэлитства окутывала мой дух, как родная стихия» [Венгерова 2004: 84]. Ей удается установить личный контакт с Ф. М. Брауном, У. М. Россетти, У. Моррисом и Э. Берн-Джонсом. В Лондоне З. А. Венгерова собирает материал для составления «Энциклопедического словаря» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, издание которого началось в 1890 году. Ей были поручены статьи, посвященные жизни и творчеству английских прерафаэлитов и эстетов («Прерафаэлиты», «Джон Рёскин», «Вильям Моррис», «Вальтер Патер», «Оскар Вильде»),

которые стали для русского читателя едва ли не первым источником информации о них.

С 1893 по 1908 год З. А. Венгерова ведет отдел «Новости иностранной литературы» в «Вестнике Европы», что предполагает написание заметок и рецензий, отражающих основные новинки в области западноевропейской литературы. Так, в ноябре 1895 года в журнале появляется рецензия на роман «Зеленая гвоздика» («The Green Carnation»), который З. А. Венгерова ошибочно приписала О. Уайльду; в июне следующего года читатели «Вестника Европы» узнали о выходе в свет нового тома сочинений У. Пейтера под заглавием «Miscellaneous», а в ноябре того же года журнал опубликовал некролог, посвященный У. Моррису, скончавшемуся 3 октября 1896 года.

Постепенно от отдельных заметок З. А. Венгерова переходит к литературоведческим очеркам. В 1895-1897 годах в журналах «Вестник Европы», «Северный вестник» и «Cosmopolis» появляется ряд статей, посвященных английскому эстетизму: «Новые течения в английском искусстве» (1895), «Прерафаэлитское движение в Англии» (1896), «Вильям Моррис – певец "земного рая"» (1896), «Молодая Англия». Все эти очерки легли в основу монографии З. А. Венгеровой «Литературные характеристики», изданной в 1897 году.

Если статьи П. Д. Боборыкина и А. Л. Волынского демонстрируют ментальное противодействие по отношению к английскому эстетизму, характерное для большинства представителей русской интеллигенции середины 1890-х годов, то З. А. Венгеровой впервые удается адаптировать художественные и мировоззренческие установки данного течения к философско-эстетической программе русского символизма и тем самым нивелировать культурную дистанцию между двумя этими явлениями. Творчество прерафаэлитов и эстетов воспринимается и истолковывается ею сквозь призму идей, выдвигаемых самими символистами. Прерафаэлитизм осознается ею не как школа или течение в английской литературе и

искусстве, но как принципиально новое мировоззрение, близкое по духу русскому символизму. Его возникновение исследовательница объясняет духовными потребностями современного человека, «в котором сочетаются скептицизм и жажда веры» [Венгерова Новые течения в английском искусстве. 1895: 214]. Примечательно, что Д. С. Мережковский возводит свою теорию символизма на тех же основаниях: «Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить. В этом болезненном неразрешимом диссонансе, в этом трагическом противоречии, так же как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века. Наше время должно определить двумя противоположными чертами: это время самого крайнего идеализма и вместе с тем страстных идеальных порывов духа» [Мережковский 1914. Т. 18: 212]. Название движения З. А. Венгерова связывает не со стилистическим тяготением этих художников к средневековой миниатюре и живописи ранних флорентийских мастеров, а с желанием вернуться к первоисточкам европейской культуры и обрести там новую истину. Прерафаэлиты стремятся уподобиться средневековым художникам не в технике, а в мирозерцании и религиозно-мистическом настроении. Они создают своеобразное эстетическое вероучение, в центре которого находится не религиозная, а художественная истина, явленная в красоте. Красота становится предметом поклонения, которое, однако, не перерастает в культ формы: «Не в форме, а в проявлениях духа ищет он [художник] свой идеал, форма для него не более как символ» [Венгерова Прерафаэлитское движение в Англии. 1896: 110]. Игнорируя тот факт, что прерафаэлитизм возник как протест против условности и шаблонности академической живописи, исследовательница в сущности выводит на первый план понятия «мистическое содержание» и «символ», которые играли первостепенную роль в концепции символизма, разработанной Д. С. Мережковским.

Уильям Моррис как руководитель Движения Искусств и Ремесел в статьях и очерках З. А. Венгеровой предстает в качестве проповедника новой религии, религии красоты. Основной целью его жизни, по мнению исследовательницы, является реализация мифа о земном рае, который представляет собой царство красоты. Производя шедевры искусства собственными руками, совершенствуя эстетические вкусы людей, проповедуя красоту как основной «жизненный критерий», У. Моррис творит новую реальность и пересоздает душу современного человека, чтобы возвысить его до уровня олимпийских богов [Венгерова William Morris "Earthly Paradise". 1896: 431]. Творческая и общественная деятельность У. Морриса приравнивается З. А. Венгеровой к мифотворчеству, интерес к которому, по свидетельству З. Г. Минц, впервые начинает проявляться у символистов именно в эти годы.

В У. Пейтере Венгерова видит ценителя искусства, пытающегося воскресить «тонкий аромат былой, навсегда отошедшей красоты» [Венгерова Walter Pater "Miscellaneous Studies". 1896: 847]. Целью жизни для него является приобщение к культурной памяти людей путем восприятия и переживания эстетических форм, которые на разных этапах своего развития создало человечество, движимое стремлением к красоте. По ее словам, «он вступает охотно в молчаливые храмы старины и любит вновь населять молчаливые замки и древние города» [Там же]. Таким образом, с точки зрения Венгеровой, творчество Пейтера направлено на воспроизведение идеализированного прошлого, а точнее, на создание воображаемой, отраженной реальности на основе впечатлений, полученных от соприкосновения с артефактами, относящимися к той или иной эпохе. В этой связи она пишет: «Произведения искусства, о которых он пишет, служат для Патера таким же материалом, как непосредственная действительность для поэта и беллетриста <...> Какая-нибудь картина или поэта, какой-нибудь забытый или непонятый своим временем художник служат Патеру лишь

предлогом для того, чтобы ввести читателя в своеобразный мир своей души...» [Там же: 843].

В отличие от прерафаэлитизма, который исследовательница причисляет к явлениям мировоззренческого порядка, эстетизм О. Уайльда и его приспешников расценивается ею как порождение интеллектуальной моды. Если прерафаэлитизм был направлен на обретение истины через созерцание и созидание красоты, то эстетизм представляет собой бунт против повседневной действительности. Буржуазной реальности эстеты противопоставляют артистический мир, создаваемый в масштабах одной гостиной, в котором все поставлено вверх дном по отношению к общепринятым представлениям. Центральное место в нем занимает красота, которая по причине своей бесполезности воспринимается ими как величайшее отступление от буржуазной системы ценностей. Изобретение разнообразных изящных артистических деталей существования дает эстетам сознание своего превосходства над жизнью, к которой они относятся с подчеркнутой иронией. В целом сущность эстетизма сводится З. А. Венгеровой к сосредоточенности на вещественной красоте, жизнетворчеству и культуре собственной личности.

Яркий пример такого эстетизма, перенесенного на русскую почву, являл собой юный поэт А. М. Добролюбов, регулярно посещавший собрания кружка на квартире у Л. Я. Гуревич. Еще в гимназии этот юноша увлекся чтением Ш. Бодлера, Ж. К. Гюисманса, Дж. Рёскина и О. Уайльда и сделался, по словам его ближайшего товарища В. В. Гиппиуса, «утонченнейшим эстетом» [Гиппиус 2004: 160]. Один из сверстников А. М. Добролюбова С. Маковский прямо называет его «поэтом-уайльдистом» [Маковский 1955: 157]. Однако эстетизм А. М. Добролюбова проявился не столько в литературном творчестве, сколько в поведении и стиле жизни. Как отмечает тот же В. В. Гиппиус, «новая – эстетическая – вера стала для Добролюбова не одним лишь предметом литературных увлечений. Он исповедовал ее,

как религию: не только писал, но и жил "по-декадентски"» [Гиппиус 2004: 159]. В своих манерах и поведении юный поэт явно подражает героям О. Уайльда и Ж. К. Гюисманса: живет в комнате с черными стенами и темно-серым потолком, стилизованной под гроб, носит странное черное одеяние, напоминавшее гусарский костюм, белое шелковое кашне вместо воротника, яркие галстуки и гардению в петлице, а также черные лайковые перчатки, которые никогда не снимает даже в гостиной; курит гашиш и опиум, отравляет себя восточными ядами, служит черные мессы, производит магические обряды, проповедует самоубийство. По свидетельству его друга, в литературных кругах А. М. Добролюбов имел репутацию «демона, сатаниста, Дориана Грея» [Гиппиус 2004: 170]. Доказательством его зависимости от О. Уайльда является также письмо В. Я. Брюсова к П. П. Перцову от 1905 года, повествующее о том, как во время очередного приступа раскаяния А. М. Добролюбов пишет наставительные письма своим прежним кумирам, в числе которых назван О. Уайльд [Перцов 2002: 186].

Эстетские манеры А. М. Добролюбова побудили других участников кружка, в частности Мережковских, выработать собственный стиль поведения. Так, в поведении Зинаиды Гиппиус в эти годы складывается два амплуа: роковая женщина и денди. При создании образа роковой женщины она обращается к живописи прерафаэлитов. Так называемый прерафаэлитско-боттичеллиевский тип красоты характеризуется такими особенностями, как пышные рыжие волосы, огромные колдовские глаза, яркие чувственные губы, бледность, худоба, светлое струящееся одеяние. Все эти черты культивировала в себе З. Гиппиус, предпочитавшая к тому же носить легкие белые платья, подчеркивающие стройность ее фигуры. На это указывают П. П. Перцов и Л. Я. Гуревич, называя ее наружность «боттичеллиевской» [Перцов 2002: 89; Гуревич 2004: 174]. Образ денди, который стремится сконструировать для себя З. Гиппиус, по мнению О. Матич, восходит непосредственно к О. Уайльду: «В этом образе сквозит денди в духе Уайльда, аристократический трансвестит рубежа веков...»

[Матич 2008: 182]. В таком амплуа поэтесса изображена на портрете работы Л. С. Бакста. Эстетский костюм, состоящий из коротких бриджей, сюртука, жилета, рубашки с кружевными воланами, сборчатым воротником и тонкой белой манишкой, типично мужская поза (вытянутые ноги скрещены, корпус откинут назад, руки в карманах), бледное лицо, томный и вместе с тем пренебрежительный взгляд, ироническая усмешка, – все это обличает в ней тип английского эстета конца века.

Мода на эстетизм не оставила Д. С. Мережковского равнодушным. В эти годы ему доставляло удовольствие щеголять парадоксами и шокировать окружающих эпатажными высказываниями в духе О. Уайльда. Так, по свидетельству С. Маковского, на одном из вечеров он в несколько аффектированной манере произнес: «Я вижу на пиру избранных на золотом блюде зажаренного младенца!» [Маковский 2000: 25].

Итак, 1895-1896 годы представляют собой период культурной адаптации английского эстетизма к русскому контексту, который сопровождается созданием критических и художественных комментариев воспринимаемого явления, а также подражанием иностранным образцам, проявляющимся на уровне поведения агентов межкультурной коммуникации.

В середине 1896 года связи между Мережковскими и «Северным вестником» обрываются вследствие ссоры с главным редактором журнала А. Л. Волынским, произошедшей во время совместного путешествия по Италии и Франции с целью сбора материала для романа «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи». Ситуация усугубляется отказом А. Л. Волынского напечатать роман в «Северном вестнике» и публикацией собственного критического очерка на ту же тему, который появляется в журнале в сентябре-декабре 1897 года. В этой связи в 1897 году Мережковские сближаются с членами Дягилевского кружка и начинают обсуждение проекта нового журнала.

Знакомство Д. С. Мережковского с представителями этого кружка (А. Бенуа, Л. Бакстом, С. Дягилевым) состоялось в 1895 году, а Д. Философов посещал журфиксы в доме Мурузи еще в 1893 году. Сближение Мережковских с Дягилевским кружком было обусловлено общими интересами. Гиппиус объясняет его следующим образом: «Искусство, настоящее, какого бы рода оно ни было, к какому бы веку оно ни принадлежало, не может находиться в плане чисто материалистическом. Эстетика в абсолютно чистом виде тоже не имеет подлинного бытия. Естественно поэтому, что между кружком "Мира искусства" и нами завязались очень дружеские отношения» [Гиппиус 1951: 77]. Иными словами, дягилевцы привлекали Мережковских стремлением оторвать искусство от материи, то есть от жизни, сделать его более опосредованным, а также александризмом и неприятием направленчества в искусстве. С другой стороны, мирискусников интересовала эстетическая религия Д. С. Мережковского, напоминая учение Дж. Рёскина и прерафаэлитов, которая давала возможность расширить горизонты эстетики.

К 1897 году среди участников кружка, который тогда именовался попросту Обществом самообразования, возникает идея издания собственного печатного органа. Однако реализации этого плана помешало отсутствие финансирования и опыта в области книгоиздательства. Лишь к концу 1898 года нашлись меценаты, которыми стали богатая вдова княгиня М. К. Тенишева и состоятельный промышленник С. И. Мамонтов. Новаторский характер издания подчеркивался эпитафией, предшествующим программной статье С. П. Дягилева «Сложные вопросы», открывающей журнал: «Тот, кто идет за другими, никогда не опередит их» [Дягилев 1899: 1]. От традиционных ежемесячников новый журнал, прежде всего, отличался аполитичностью и сосредоточенностью на эстетической проблематике, на что указывало его заглавие – «Мир искусства». Как отмечает Р. С. Кауфман, «уже в двух словах его названия таился вызов глубоко укорененной в сознании русского общества связи искусства и жизни» [Кауфман 1990: 260].

По свидетельству Д. В. Философова, основная задача журнала заключалась в «первичной интеграции всех художественных и литературных сил, выступивших совместно на борьбу с господствовавшим позитивизмом и связанным с ним натурализмом, против тенденциозного искусства, на защиту личного индивидуального творчества, за культ формы, краски и слова как такового» [Володина 1999: 576-577]. В отличие от более ранних искусствоведческих изданий, основатели нового журнала сразу же взяли курс на космополитизм. Образцом для «Мира искусства» послужил британский ежемесячник «The Studio», издаваемый с 1893 года участником Движения искусств и ремесел Ч. Холмсом. Английский журнал, ориентированный на обзор новейших течений в живописи, дизайне, архитектуре (статьи, посвященные произведениям Э. Берн-Джонса, О. Бёрдсли, Ч. Маккинтоша, Ч. Войси) и стимулирование творчества молодых художников (ежемесячные конкурсы, организуемые издательством), стал пробразом многих европейских искусствоведческих журналов рубежа веков: немецкого «Pan» (1895) и «Dekorative Kunst» (1897), австрийского «Ver Sacrum» (1898) и др. С «Миром искусства» сотрудничал критик «The Studio» О. Мак-Кол. Сходство «Мира искусства» с британским ежемесячником констатирует в одном из частных писем мюнхенский корреспондент журнала И. Э. Грабарь: «Он [Мир искусства] превосходно издается и в смысле текста, и по части иллюстраций и совершенно свободно выдержит сравнение с «Studio», по-моему, он даже значительно тоньше, на знатока» [Дягилев 1982: 141]. Подобно «The Studio», он представлял собой синтетическое произведение искусства, основанное на органическом сочетании текстов с мастерски подобранным визуальным материалом (репродукциями, гравюрами, иллюстрациями, заставками и виньетками), печатался на роскошной веленовой бумаге с использованием старинного шрифта елизаветинской эпохи, издавался малым тиражом (1 000 экземпляров) и был рассчитан на избранного читателя.

Главным редактором журнала стал тонкий знаток искусства, коллекционер и меценат С. П. Дягилев. Начиная с 1895 года он много

путешествует по Европе, посещая крупнейшие театры, музеи, галереи и выставки, осматривая частные коллекции, встречаясь со знаменитостями. Английское искусство составляло одну из важнейших сфер интересов С. П. Дягилева. В феврале 1897 года в Петербурге, в музее художественного училища барона Штиглица, им была организована «Выставка английских (шотландских) и немецких акварелистов», на которой были представлены работы Дж. М. Уистлера, У. Крейна, Э. Берн-Джонса и менее известных британских художников. Летом 1897 года ему, по свидетельству А. Н. Бенуа, удалось установить знакомство с О. Уайльдом, О. Бёрдсли и Кондером, пребывавшими в это время в Дьеппе [Бенуа 1980. Т. 2: 685]. Знакомство с О. Уайльдом имело продолжение. В мае 1898 года С. П. Дягилев обратился к английскому писателю с просьбой посодействовать ему в покупке иллюстраций О. Бёрдсли к роману Т. Готье «Мадмуазель де Мопен», созданных художником незадолго до смерти. О. Уайльд выполнил просьбу, рекомендовав С. П. Дягилева своему издателю Л. Смитерсу, являвшемуся собственником и держателем этих рисунков [Wilde 2000: 1060]. Результатом знакомства С. П. Дягилева с О. Уайльдом и О. Бёрдсли становится культ английских эстетов, сложившийся в стенах «Мира искусства», о чем упоминает в своих мемуарах С. Маковский: «...эстетством Уайльда особенно увлекались молодые художники, окружавшие Александра Бенуа и Дягилева; отсюда влияние на них изощренного и извращенного Бердслея...» [Маковский 1955: 121].

Эстетические воззрения, царившие в кружке, были изложены С. П. Дягилевым во вступительной статье «Сложные вопросы». Автор статьи предпринимает попытку выстроить собственную концепцию истории искусства, которая весьма напоминает более позднюю цивилизационную теорию О. Шпенглера. Каждый стиль, каждое направление в искусстве проходит определенный цикл развития, начиная с зарождения и оканчивая упадком. Источником развития всякого течения является неприятие его предшествующим течением, то есть конфликт отцов и детей. Любое

направление проходит период отверженности, неприятия его со стороны публики, на который приходится его становление и расцвет, и период славы, знаменующий его упадок. Этот закон эволюции художественных стилей С. П. Дягилев выводит, опираясь на факты биографии Дж. Рёскина, который в молодые годы, будучи малоизвестным критиком, отстаивал передовые эстетические взгляды прерафаэлитов, а заняв почетное место патриарха современной эстетики, выступил в судебном процессе против Дж. М. Уистлера как поборник некогда осуждаемой им пуританской морали.

В современную эпоху в искусстве сосуществует множество направлений, основными из которых являются классицизм, романтизм и реализм, достигшие своего упадка. Подлинными декадентами следовало бы считать эпигонов этих угасающих течений. В качестве центрального конфликта эпохи, способствующего дальнейшему развитию искусства, выступает конфликт между утилитаристами и эстетам. Утилитаристы в лице Э. Золя, Ф. Брюнетьера, П. Ж. Прудона, Н. Г. Чернышевского и Л. Н. Толстого «требуют, чтобы симфонии мы переделали в торжественные марши и народные песни, чтобы из картин скроили мы таблицы для наглядного обучения, из поэм – рецепты от всех грязных болезней торжествующей цивилизации» [Дягилев 1899: 14]. Эстеты, представленные фигурами О. Уайльда, Ж. К. Гюисманса, П. Верлена, Ж. Пеладана, ратуют за то, чтобы красота была признана «мерилом относительной ценности художественных произведений» [Там же: 14]. Промежуточное положение между двумя лагерями занимает Дж. Рёскин, по мнению С. П. Дягилева, отрицающий принцип творческого отбора и работы воображения и сводящий творчество художника к скрупулезному копированию первоначальной природы, но в то же время считающий причиной возникновения искусства потребность выражения идеальных порывов человеческого духа и наслаждения от зримой красоты. Симпатии автора и его товарищей по кружку явно склоняются на сторону эстетов как выразителей новейших эстетических взглядов, противопоставивших себя эпигонам иных течений, о

чем свидетельствует следующий пассаж: «...великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и, главное, свободно <...> Идеи, конечно, должны зарождаться в зрителе при виде творения искусства, но они не должны быть богохульно втиснуты в него творцом. Творец должен любить лишь красоту и лишь с нею вести беседу во время нежного, таинственного проявления своей божественной природы» [Дягилев 1899: 15-16].

Первоначально планировалось, что журнал будет включать в себя три отдела: художественный, художественно-промышленный и художественную хронику. Художественный отдел был посвящен творчеству русских и иностранных живописцев и граверов различных эпох, стилей и направлений, актуальных для современного эстетического сознания. Отдел был представлен статьями и очерками русских и зарубежных художников и искусствоведов, а также репродукциями, текстовыми рисунками, иллюстрациями и гравюрами, в изобилии присутствующими на страницах журнала. Его возглавлял молодой художник и искусствовед А. Н. Бенуа. Будучи сыном обрусевшего француза и венецианки, он был европейцем как по крови, так и по воспитанию. Как отмечает С. Маковский, «европейство Бенуа не поза, не предвзятая идея, не вывод рассудка, не только обычное российское западничество, а нечто более глубокое. За всю нашу европейскую эпоху не было деятеля более одержимого эстетическим латинством...» [Маковский 1955: 403]. Еще в начале 1890-х годов А. Н. Бенуа увлекся живописью прерафаэлитов и У. Тёрнера, а через несколько лет открыл для себя О. Бёрдсли и Дж. М. Уистлера. В апреле 1899 года А. Н. Бенуа вместе с товарищами по кружку (К. А. Сомовым, В. Ф. Нувелем, Е. Е. Лансере и А. П. Нуроком) совершает поездку в Лондон с целью ближайшего ознакомления с английским искусством и культурой. Согласно воспоминаниям А. Н. Бенуа, во время этого путешествия многое представилось им «точно таким, каким всё английское представлялось им при чтении английских книг и при разглядывании английских журналов»

[Бенуа 1980: 250]. Например, окрестности Лондона напоминают иллюстрации художников-эстетов: «Местность все расширялась, становясь более привольной, более деревенской и все более похожей на те классические английские декорации, среди которых в детских книжках Кеты Гриневей и Кальдекотта гуляют и возятся прелестно одетые девочки или же скачут в красных фраках ретивые охотники» [Бенуа 1980. Кн. 2: 256]. Хозяйка и обитатели пансиона, где они ночуют, подобны героям Ч. Диккенса, а сами они ощущают себя «возрожденными пиквикианцами» [Там же: 251].

Путешествие в Лондон позволило собрать богатый материал касательно живописи английского эстетизма, который впоследствии публиковался на страницах журнала. Так, во втором томе «Мира искусства» было напечатано эссе Ж. К. Гюисманса «Уистлер» (№ 16/17 за 1899 год), в третьем – очерк О. Мак-Кола «Обри Бердслей» (№ 7-10 за 1900 год), а в четвертом – статья Дж. Рёскина «Прерафаэлитизм» (№ 17-22 за 1900 год). Публикации сопровождались своеобразными мини-выставками работ английских художников («Гармония в сером и зеленом», «Гармония в зеленом и розовом», «Гармония в розовом и сером», «Симфония в белом», «Портрет Розы Кордер», «Портрет Карлейля» Дж. М. Уистлера; гравюры «Смерть Пьеро», «Слуги несли вазы с фруктами», иллюстрации к поэме А. Поупа «Похищение локона», рисунки для журнала «Savoy» О. Бёрдсли). Переводчики двух первых статей предпочли скрыть свое имя, тогда как последний уже был известен публике по переводу фрагментов сочинений Дж. Рёскина, печатавшихся в нескольких номерах «Северного вестника» за 1896 год под заглавием «Искусство и действительность». Он был выполнен О. М. Соловьевой, супругой брата Вл. С. Соловьева, проживавшей в Москве и поддерживавшей тесную переписку с З. Гиппиус, начиная с 1897 года.

Ольга Соловьева была поклонницей Дж. Рёскина, О. Уайльда и прерафаэлитов. По свидетельству А. Белого, познакомившегося с ней в 1895 году, в ее квартире царила артистическая атмосфера, насыщенная идеями

английского эстетизма: «...она [Соловьева] заинтересовала меня вскоре Бодлэром, Верлэном, Метерлинком, Уайльдом, Ницше, Рэскиным, Пеладаном, Гюисмансом; то, о чем я издали слышал, приблизилось, стало ежедневным общением, обменом книг и мыслями о прочитанном <...> она любила Рэскина, но разбиралась в Рэскине, любила Берн-Джонса, Гента, Россетти задолго до моды на них...» [Белый 1931: 373-374]. С середины 1890-х годов О. М. Соловьева работала над переводами сочинений Дж. Рёскина и О. Уайльда. Помимо публикаций в «Северном вестнике» и «Мире искусства», ей принадлежат переводы эссе О. Уайльда «Упадок лжи» (1899) и «Искусство критики» (1901), напечатанные в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки», русскоязычное издание сборника Дж. Рёскина «Искусство и действительность» (1900), опубликованное независимо друг от друга типографией И. Н. Кушнерева и издательством А. И. Мамонтова, а также перевод лекций «Сезам и лилии» (1900), изданный малым тиражом в редакции того же журнала. Помимо переводческой деятельности, Ольга Михайловна, будучи художницей, создавала картины в духе английских прерафаэлитов.

Художественно-промышленный отдел, пользующийся особым покровительством А. И. Мамонтова и М. К. Тенишевой, был призван побудить современных художников к возрождению старинного русского искусства. Следуя учению Дж. Рёскина и У. Морриса, А. И. Мамонтов и М. К. Тенишева стремились возродить национальные художественные промыслы и ручной труд. С этой целью ими были созданы мастерские в селе Абрамцево и Талашкино, где работали молодые художники-декораторы. В большинстве выпусков журнала художественно-промышленный отдел был представлен репродукциями работ С. В. Малютина, Е. Д. Поленовой, М. В. Якунчиковой, Н. Я. Давыдовой, а также других абрамцевских и талашкинских мастеров. Здесь присутствовали многочисленные рисунки и фотографии архитектурных деталей, мебели, ковров, вышивок, майолики, изразцов, деревянной утвари и т. д. Среди изделий русских художников

воспроизводятся также работы английских дизайнеров-эстетов, в частности У. Морриса, Э. Берн-Джонса («Декоративное панно, исполненное Моррисом по проекту Берн-Джонса»), Ч. Кондера («Рисунок веера», «Проект театрального занавеса», «Веер, писанный на шелку»), К. Кёплинга («Стеклянные изделия»), Э. Симсона («Металлические изделия»). Журнал организовывал выставки, объявлял подписки на произведения молодых и маститых художников, что способствовало как совершенствованию эстетических вкусов публики, так и развитию русского искусства.

Отдел художественной хроники давал панораму текущих событий художественной жизни России и Запада. Здесь помещались обзоры и каталоги выставок, отчеты о концертах и музыкальных собраниях, рецензии на спектакли и оперные представления, анализ новых художественных изданий и перепечатки из зарубежной прессы. В составлении этого отдела принимали участие все члены редакции, однако ведущая роль здесь принадлежала А. П. Нуроку, обладавшему искрометным юмором и способностью обращать любое информационное сообщение в орудие полемики против оппонентов журнала. А. П. Нурок, сын автора популярного учебника английской грамматики, детство и юность провел в Англии, где испытал сильное влияние эстетизма. Неслучайно В. Я. Брюсов в одном из писем к А. А. Шестеркиной называет его «стареющим эстетом» [В. Я. Брюсов – А. А. Шестёркиной 1976: 649]. Его специализацией была литература, о чем упоминает в своих мемуарах П. П. Перцов: «Вообще это был тип книжного александрийца, с наслаждением выпивающего, как рюмку ликера, творения редких или мало известных у нас авторов» [Перцов 2002: 213]. Согласно воспоминаниям А. Н. Бенуа, «Уайльд был рядом с маркизом де Сад, с Шодерло де Лакло и с Луве де Кувре одним из главных авторитетов Нурока» [Бенуа 1980. Т. 2: 685]. Своим поведением А. Н. Нурок чрезвычайно напоминал лорда Генри Уоттона из романа «Портрет Дориана Грея». Так, П. П. Перцов дает ему следующую характеристику: «Эпатируя своих друзей, как те эпатировали против воли публику, этот патриарх кружка позировал на

чрезвычайный цинизм, стараясь сойти за лютого развратника, тогда как на самом деле он вел очень спокойный, порядочный и филистерский образ жизни» [Там же].

Основным источником информации о художественной жизни Англии был журнал «The Studio», материалы которого регулярно перепечатывались «Миром искусства». К примеру, в номере 1/2 за 1899 год сообщалось о смене директора Южно-Кенсингтонского музея, а также о подготовке к печати новой книги Дж. М. Уистлера «Баронет и бабочка», посвященной знаменитому спору с Ф. Лейлендом [Заметки 1899, 1/2: 9]. В следующем выпуске было напечатано сообщение о том, что в Лондоне готовится посмертное издание рисунков О. Бёрдсли, снабженное вступительной статьей и комментариями Марильера [Заметки 1899, 3/4: 26]. В номере 7/8 и 9 были помещены краткие заметки об акварельной и пастельной выставке в Лондоне [Заметки 1899, 7/8: 85; № 9: 104], а в десятом выпуске журнал опубликовал краткую характеристику творчества Ч. Кондера [Сведения 1899: 117-118]. Помимо информации из британских журналов, сотрудники отдела излагали на страницах издания собственные суждения относительно английского искусства. Так, в номере 3/4 за 1899 год появляется некролог Н. М. Минского «Сэр Эдвард Берн-Джонс», а также заметка А. Н. Нурока, посвященная памяти О. Бёрдсли; а в номере 16/17 печатается его отчет о Международной выставке в Лондоне, где центральное место отведено живописи Дж. М. Уистлера.

Несмотря на то что большую часть 1899 года Мережковские проводят за границей, они поддерживают регулярную переписку с членами редакционной коллегии, присылают материалы для публикации. Так, в номере 7/8 «Мира искусства» за 1899 год появляется заметка Д. С. Мережковского «Трагедия целомудрия и сладострастия», а в юбилейном выпуске по случаю столетия со дня рождения А. С. Пушкина была помещена его статья под заглавием «Праздник Пушкина». В номерах 7-12 того же года печатался очерк З. Гиппиус «На берегу Ионического моря»,

написанный на основе впечатлений от поездки на Сицилию в феврале-июне 1898 года. Одним из главных героев очерка является барон фон Гледен, немецкий фотограф-эстет, проживавший на Сицилии в небольшом городке Таормина. Не исключено, что фотографии Таормины, опубликованные в девятом номере «Мира искусства», были сделаны именно Гледеном и присланы в редакцию вместе с очерком З. Гиппиус («Античный театр в Таормине», «Часовня в Таормине», «Окно эпохи Возрождения в Таормине»). Однако любимым жанром Гледена были фотографии, содержащие гомосексуальный подтекст. Ему принадлежат многочисленные снимки прекрасных юношей, стилизованных под пастухов и козопасов, на фоне сицилийских пейзажей и достопримечательностей. Очевидно, именно это побудило О. Уайльда, посетившего Сицилию в декабре 1897 – январе 1898 года, установить дружеские связи с Гледеном. В библиотеке барона хранился экземпляр второго издания «Баллады Редингской тюрьмы» («The Balad of Reading»), присланный Гледену автором, о чем Уайльд упоминает в письме к Л. Смитерсу, датированном мартом 1898 года. По всей вероятности, рассказы Гледена об О. Уайльде и его пребывании в Таормине также оказали определенное влияние на Д. С. Мережковского.

К 1900 году в журнале возникает литературный отдел, руководителем которого становится Д. В. Философов. П. П. Перцов характеризует его следующим образом: «Дмитрий Владимирович был прежде всего и более всего эстет, безукоризненно корректный и сдержанно изящный в своей внешности и своем поведении – Адонис, как звала его З. Н. Гиппиус» [Там же: 210]. Находясь под сильным влиянием Д. С. Мережковского, Д. В. Философов изначально отводил ему ведущую роль в литературном отделе журнала. После получения субсидии от Николая II планировалось даже издание отдельного литературного приложения к «Миру искусства», негласным редактором которого должен был стать Д. С. Мережковский. Однако недостаток денежных средств помешал реализации этого замысла. С 1900 по 1902 год включительно журнал регулярно печатал трактат

Д. С. Мережковского «Толстой и Достоевский», занимавший большую часть литературного отдела.

Значение «Мира искусства» как для русской культуры рубежа веков, так и для раннего периода творчества Д. С. Мережковского трудно переоценить. По словам С. Маковского, «"Мир искусства" за несколько лет своего существования перетряс вчерашние предрассудки и открыл двери всем новшествам» [Маковский 2000: 16]. Журнал этот сам по себе явился попыткой создания в России синтетического произведения искусства в духе «The Studio», «The Savoy» или «The Yellow Book», которая знаменует третий этап культурного трансфера – этап творческого освоения художественных установок английского эстетизма русской культурой последнего десятилетия XIX века.

Наиболее яркую и законченную форму творческой адаптации принципов эстетизма к русской литературе рубежа веков дает «субъективно-критический» сборник Д. С. Мережковского «Вечные спутники» (1897). Неслучайно С. Маковский в своих мемуарах писал: «Аполитичности и аморализму Оскара Уайльда чем-то обязана как поэзия и живопись наших новаторов, так и критика» [Маковский 2000: 131]. К числу этих новаторов он относит Д. С. Мережковского, А. Л. Волынского, М. О. Гершензона, Вяч. Иванова, В. Я. Брюсова и И. Ф. Анненского.

Идея создания новой разновидности критики возникает у писателя еще в 1892-1893 году, о чем свидетельствует статья «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893). По словам Д. С. Мережковского, «субъективно-художественная» критика представляет собой «почти неведомый до наших времен и все более развивающийся род художественного творчества», первые образцы которого дали И. В. Гёте и Ф. Шиллер [Мережковский 1914. Т. 18: 198]. Идея «превращения критика в самостоятельного поэта» обнаруживает очевидную параллель в теории О. Уайльда, который называл критику «творчеством внутри творчества» [Уайльд 2000. Т. 3: 144]. Однако в этой статье Д. С. Мережковский

ограничивается лишь тем, что выражает надежду на дальнейшее развитие данной отрасли критики.

Законченная теория новой разновидности критики сложилась у него лишь в 1895-1896 году в процессе создания сборника «Вечные спутники», который носил экспериментальный характер. Ключевую роль в ее формировании сыграло влияние английского эстетизма. Сходство «субъективно-художественной» критики Д. С. Мережковского с критикой представителей английского эстетизма состоит, прежде всего, в общности решаемых ими задач. Первая и основная цель эстетической критики была сформулирована У. Пейтером в предисловии к сборнику эссе «Ренессанс»: «Задача эстетической критики заключается в том, чтобы распознать, проанализировать и освободить от всего случайного то свойство, благодаря которому картина, пейзаж, благородная личность в жизни или в книге производит это особое впечатление красоты или удовольствия, и указать, где источник этого впечатления и при каких условиях оно переживается. Цель критика достигнута, если он открыл и отметил это свойство, как химик описывает для себя и для других какой-нибудь элемент» [Пейтер 2006: 30]. Аналогичную задачу ставит перед собой Д. С. Мережковский: «Цель автора заключается не в том, чтобы дать более или менее объективную, полную картину какой-либо стороны, течения, момента во всемирной литературе, цель его – откровенно субъективная. Прежде всего, желал бы он показать за книгой живую душу писателя – своеобразную, единственную, никогда более не повторяющуюся форму бытия; затем изобразить действие этой души <...> на ум, волю, сердце, на всю внутреннюю жизнь критика, как представителя известного поколения» [Мережковский 1914. Т. 17: 5]. Различие заключается лишь в том, что У. Пейтер наделяет эстетическими свойствами, воздействующими на реципиента, непосредственно сам артефакт, тогда как Д. С. Мережковский рассматривает произведение искусства как носитель авторского сознания, способного влиять на читателя как на собеседника. Отсюда название сборника – «Вечные спутники», – которое отражает

отношение к произведению искусства как к близкому по духу субъекту. В целом же как У. Пейтер, так и Д. С. Мережковский преследуют одну и ту же цель – исследование особенностей рецепции того или иного художественного объекта и выявление первопричин производимого им эффекта.

Поскольку единственный способ выявления эстетических качеств объекта состоит в исследовании собственных впечатлений, второй задачей критика становится создание автобиографии, на что указывает О. Уайльд в эссе «Критик как художник»: «...высокая Критика – это хроника жизни собственной души <...> Это единственная подлинная автобиография, рассказывающая не о событиях чьей-то жизни, а о заполнивших ее мыслях, не об обстоятельствах и поступках, являющихся плодом случайности или физической необходимости, а о том, что пережил дух и какие мечты родило воображение» [Уайльд 2000. Т. 3: 145]. Сходным образом и Д. С. Мережковский сравнивает субъективно-критические сочинения с автобиографической прозой: «Это – записки, дневник читателя в конце XIX века» [Мережковский 1914. Т. 17: 6]. Один из первых рецензентов сборника А. Г. Горнфельд отметил, что сочинения Д. С. Мережковского более напоминают не критику, а лирику, то есть род литературы, ориентированный на выражение авторских впечатлений и переживаний [Горнфельд 1897: 30].

Наконец, третья задача эстетической критики состоит в трансляции красоты, то есть ее преумножении за счет создания новых художественных форм на основе впечатлений, полученных от уже существующих артефактов. По словам О. Уайльда, «для критика произведение лишь повод для нового, созданного им самим произведения» [Уайльд 2000. Т. 3: 148]. Похожую мысль высказывает и Д. С. Мережковский в статье «О причинах упадка»: «Поэт-критик отражает не красоту реальных предметов, а красоту поэтических образов, отразивших эти предметы. Это поэзия поэзии, быть может, бледная, прозрачная, бескровная, но зато неизвестная еще ни одному из прежних веков...» [Мережковский 1914. Т. 18: 198]. Иными словами,

мастерство критика, по Д. С. Мережковскому, заключается в способности передавать красоту уже существующих художественных образов в сгущенном, концентрированном виде и тем самым творить новое произведение искусства. Недаром рецензент второго издания «Вечных спутников», скрывающийся под псевдонимом Библиофил, указывает на творческую природу критики Д. С. Мережковского: «По самому своему характеру – книги о книгах, сборника критической поэзии, она отвечает как нельзя лучше творческому темпераменту ее автора: творчество Д. Мережковского погружено своими корнями не в жизнь, а в отражение жизни – литературу, искусство, историю. Это – лунное творчество, творчество воспоминаний – своего рода художественное "переживание"» [Библиофил 1899: 115].

Помимо методологической общности, «субъективная» критика Д. С. Мережковского обнаруживает также стилистическое сходство с критикой английского эстетизма. Неслучайно Д. Е. Максимов и Г. М. Пономарева настаивают на том, что именно западноевропейские, в том числе английские, образцы сыграли основополагающую роль в формировании и развитии жанрово-стилистических форм критики русского символизма [Максимов 1975: 195; Пономарева 1985: 112].

Главное требование, которое сам Д. С. Мережковский предъявляет к «субъективной» критике, есть художественная манера изложения: «Необходимое условие художественной критики – художественная, а не ремесленная форма самой критики» [Мережковский 1914. Т. 18: 271]. Здесь Мережковский выступает явным последователем Пейтера, о котором Венгерова писала следующее: «...он всецело проникнут идеализмом и считает художественность изложения основной задачей писателя. Красота стиля – основная черта произведений Патера» [Венгерова Walter Pater "Miscellaneous Studies". 1896: 843].

В наилучшей степени требованиям художественности отвечает форма эссе. Как отмечает К. А. Зацепин, «эстетизация интеллектуального письма

была неизбежной, но не все его формы могли поддаться ей в равной степени – в трактатах и публицистике, естественно, намного сильнее оказалась инерция понятийного дискурса, концепта. Эссе же явилось идеальной формой для воплощения свободной субъективности, «конструирования» нового, индивидуального понимания действительности, понимания, воплощенного в эстетически постигаемой целостности нового образа...» [Зацепин 2006: 50]. Жанр эссе, опирающийся на образное мышление, характеризующийся субъективностью, склонностью к парадоксам, спонтанностью, композиционной незавершенностью, отсутствием строгой терминологии и ориентацией на непринужденную речь, был в наибольшей степени востребован авторами эстетической критики (Дж. Рёскиным, У. Пейтером, О. Уайльдом, А. Симонсом, М. Бирбомом). Новизна и западноевропейское происхождение этого жанра вполне ощущалось современниками писателя. Так, поэт и публицист М. О. Цетлин писал, что критические сочинения Д. С. Мережковского «обличены в форму редкую и не свойственную русской литературе, в форму, для которой даже не имеется соответственного русского слова, а именно "эссея"» [Цетлин 2001: 412].

Художественная форма «субъективной» критики во многом достигается благодаря особому способу освещения исследуемого объекта. Хотя любая критика имеет дело с художественными образами, а не с реальностью как таковой, принципы их освещения в традиционной и «субъективной» критике оказываются прямо противоположными. Если традиционная критика рассматривает их как реалии действительности, нашедшие свое выражение в словесной или живописной форме, то «субъективная» критика видит в них продукт воображения конкретного художника, некую вторичную, отраженную реальность. Как указывает А. Н. Горнфельд: «В наиболее удачных своих образцах субъективная критика представляет собой не анализ произведения, а его художественное воспроизведение, симпатическое переживание процесса творчества, уже совершенного другим художником» [Горнфельд 1897: 42]. В этом

Мережковский продолжает линию Пейтера, который, по словам Венгеровой, всякий раз «создает литературный pendant», не уступающий описываемой им картине [Венгерова Walter Pater "Miscellaneous Studies". 1896: 846.

Установка на воспроизведение отраженной реальности требует использования приемов описания, которые позволяют ввести ее в текст, сделать предметом авторской речи и в то же время пересоздать в слове. Поэтому в «субъективной» критике Мережковского, как и в критике английского эстетизма, одним из ключевых приемов текстопорождения становится экфрасис. Так, в основе эссе «Акрополь» лежит экфразис греческого храма, очерк «Кальдерон» основан на экфрасисе трагедии «Поклонение кресту», ключевую роль в эссе «Ибсен» играют экфрастические описания драмы «Призраки» и «Гедда Габлер». Неслучайно А. Н. Горнфельд проводит аналогию между «субъективной» критикой и «лирическими стихотворениями, вызванными определенным пластическим образом или чтением книги», то есть экфрастической поэзией [Горнфельд 1897: 42]. Подобные параллели можно обнаружить и в творчестве Д. С. Мережковского. К примеру, эссе «Акрополь» является прозаическим эквивалентом стихотворения «Парфенон» (1892). Экфрасис позволяет не просто ввести эстетический объект в текст, но и вовлечь, втянуть его в сферу сознания говорящего и тем самым выразить его точку зрения на мир. В итоге экфрасис преодолевает рамки собственно дескрипции, становясь одновременно и интерпретацией созерцаемого произведения искусства и своеобразной дневниковой записью, отражающей реакцию наблюдателя. В качестве примера можно привести описание сцены сожжения рукописи из драмы Г. Ибсена «Гедда Габлер»: «Когда он [Левборг] уходит, она [Гедда] вынимает из ящика рукопись Левборга, данную ей на сохранение Тесманом, садится в кресло к печке и медленно, тетрадь за тетрадью, бросает книгу в огонь <...> Эта страшная сцена напоминает легенды севера. Мы уносимся далеко от действительности. Образ Гедды вырастает до исполинских размеров. Озаренная разгоревшимся пламенем, с бледным искаженным

лицом, с выражением сладострастия, жестокости в глазах, она в самом деле похожа на детоубийцу, на Медею или на одну из могучих, таинственных волшебниц севера, о которых повествуют скандинавские саги. Но, несмотря на ужас преступления – кто знает, может быть, именно благодаря этому ужасу – наше сердце привлекается к ней непонятной красотой» [Мережковский 1914. Т. 17: 236-237]. Кроме того, экфрастические сравнения, которые дают визуальный эквивалент рассматриваемого литературного произведения, образа, мотива, позволяют наиболее адекватно отразить авторское восприятие эстетического объекта. Например, в эссе «Кальдерон» автор пользуется следующим сравнением: «В архитектуре испанской драмы царствует неправильный готический стиль. Рядом с фигурами рыцарей и святых чудовищные звери и смеющиеся безобразные лица дьяволов, как в средневековых соборах. Кальдерон выбирает для декорации самые живописные, мрачные и дикие пейзажи; он любит резкие эффекты, фантастические приключения, загадочные интриги, фабулы, напоминающие сказки <...> И самый стих испанской драмы – обрывистый, короткий и быстрый – подобен стрельчатым столбикам в готических соборах, как будто стремящихся к небу...» [Там же: 84].

Итак, культурный трансфер английского эстетизма в русский контекст 1890-х годов осуществляется при прямом участии Петербургского шекспировского кружка, журнала «Северный вестник» и литературно-художественного объединения «Мир искусства», активным членом которых был в эти годы Д. С. Мережковский. Неслучайно С. Маковский характеризует идейную атмосферу, царившую в доме писателя и его приверженцев как «эстетоманию», а П. П. Перцов именуется период 1900-1903-х годов «переходом от эстетизма к метафизическим исканиям» [Маковский 2000: 16; Перцов 2002: 352]. При этом из английского эстетизма как целостного культурного явления русским художественным сознанием был отобран ряд мировоззренческих и эстетических установок, среди которых центральное место занимают установки на построение особой, отраженной,

реальности (мира искусства), мифотворчество, описательность. В процессе встраивания заимствованных элементов в национальный культурный контекст на русской почве образуются такие художественные формы, как эстетическая («субъективная») критика и эстетский роман, образцы которых дают сборник эссе Д. С. Мережковского «Вечные спутники» и роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи».

3.2. Экфрасис как средство конструирования «четвертого измерения» в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»

Роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900) можно по праву назвать самым европейским произведением Д. С. Мережковского, о чем косвенно свидетельствует огромная популярность книги на Западе. Неслучайно один из современников писателя М. А. Алданов в некрологе, опубликованном в феврале 1942 года в «Новом журнале», отмечает: «Д. С. Мережковский был знаменит, его книги, особенно «Леонардо да Винчи», в разных переводах можно было найти в любом книжном магазине любой страны Европы» [Алданов 2001: 402]. По свидетельству крупнейшего историка символизма А. Пайман, имя Д. С. Мережковского в Англии, Германии и Франции ставилось в один ряд с именами А. П. Чехова и М. Горького, в то время как в России его считали весьма посредственным, второстепенным писателем [Пайман 2000: 118].

В этом романе художественное мышление и эстетические установки, воспринятые Д. С. Мережковским из английской литературы и искусства, проявились с особенной отчетливостью. В нем явно обнаруживаются черты, характерные для английского эстетского романа. Во-первых, Д. С. Мережковский, равно как и английские эстеты, делает центральным героем своего романа «человека эстетического» [Шестаков 2010], то есть пассивного интраверта, ведущего созерцательный образ жизни, принадлежащего к интеллектуальной элите, обладающего

аристократическими привычками и игнорирующего буржуазные устои и ценности. Во-вторых, действие отнесено ко времени, которое, согласно традиционным представлениям, ассоциировалось с золотым веком мирового искусства. В-третьих, художественный язык романа изобилует историзмами, архаизмами, крылатыми выражениями и экфразами.

Для того чтобы выявить функции экфрасиса в романе «Воскресшие боги», следует первоначально обратиться к философским взглядам писателя раннего периода. В основе мировоззрения Д. С. Мережковского, как и в основе философии английского эстетизма, лежит переосмысленное учение Платона. В России рубежа XIX-XX веков сочинения древнегреческого философа пользовались большой популярностью в духовных, судебных и артистических кругах. Наиболее законченный вариант философии Платона, переосмысленной в эстетическом ключе, изложил в работах «Красота в природе» (1889) и «Общий смысл искусства» (1890) Вл. Соловьев. Однако, несмотря на близкое знакомство Д. С. Мережковского с Вл. Соловьевым, нельзя не признать самостоятельность и независимость его идей, о чем свидетельствует в своих воспоминаниях З. Гиппиус: «Д. С. никогда не читал его пристально, между идеями обоих были совпадения иногда, но именно совпадения, как бы встречи» [Гиппиус 1951: 75]. Философско-эстетические воззрения Д. С. Мережковского 1890-х годов обнаруживают не меньшее сходство с идеями английских эстетов, нежели с философией Вл. Соловьева.

В соответствии с философией Платона, Д. С. Мережковский разделяет мир на две сферы: мир приходящий, названный им «бездной плоти», и мир вечный, именуемый «бездной духа». Последний Д. С. Мережковский, подобно О. Уайльду, понимает не как средоточие идеальных архетипов, праобразов всех существующих вещей, но как некую сверхреальность, которая является продуктом человеческого творчества. Эта сверхреальность, получившая в более поздних сочинениях Д. С. Мережковского наименование «четвертое измерение», включает в себя образы, созданные фантазией людей на протяжении многих тысячелетий, которые в сознании каждого человека

связаны с той или иной идеей. Иными словами, «четвертое измерение» представляет собой то, что Н. А. Бердяев, считавший Д. С. Мережковского «литератором до мозга костей», называл «филологическим бытием», под которым философ понимает вторичную, отраженную, замкнутую в самой себе реальность, куда не проникают «никакие течения безмерного первичного бытия, самой перво-жизни» [Бердяев 2001: 331; Бердяев 1994: 391].

Идея существования некоего культурного пространства, которое концентрирует в себе весь интеллектуальный и эстетический опыт человечества, весьма характерна как для Великобритании, так и для России рубежа XIX-XX веков. Главным ее апологетом в Англии становится О. Уайльд, утверждавший, что искусство представляет собой обособленную сферу, изолированную от бесформенной, хаотичной повседневной реальности, а в России – Вл. Соловьев, признававший за художником способность творить «некоторую новую прекрасную действительность», противостоящую хаосу жизни, а также основатели «Мира искусства». Так, К. С. Петров-Водкин, бывший одним из членов этого художественного объединения, именовал сферу искусства «пространством Эвклида», которое представлялось ему миром «ополнокровившихся призраков», получивших власть над сознанием человечества [Петров-Водкин 2013: 291]. Точно так же Д. С. Мережковский полагал, что образы культуры, конденсирующие в себе интеллектуальный и эстетический опыт человечества, будучи зафиксированными в звуке, слове, краске, мраморе, представляют собой как бы застывшие токи человеческого духа, сгустившиеся всплески творческой энергии. Вспомним его описание одного из барельефов Парфенона: «Вы чувствуете в нем веяние идеальной человеческой культуры, символ свободного эллинского духа. Человек укрощает зверя. Это не только сцена из будничной жизни, но, вместе с тем, целое откровение божественной стороны нашего духа» [Мережковский 1914. Т. 18: 216].

Произведения искусства, которые, несмотря на их вещественную, вполне осязаемую оболочку, по Д. С. Мережковскому, не принадлежат сфере материального, составляют субстанцию «четвертого измерения» и одновременно образуют своего рода «порталы», с помощью коих человек получает возможность прикоснуться к трансцендентному. Так, в очерке «Сервантес» писатель отмечает: «Бессмертные образы мировой поэзии служат для человечества как бы просветами, громадными окнами в бесконечное звездное небо: каждое поколение подходит к ним и, вглядываясь в таинственный сумрак, открывает новые миры, новые отдаленнейшие созвездия, не замеченные прежде, зародыши неиспытанных ощущений, несознанных идей...» [Мережковский 1914. Т. 17: 102]. На это указывает и один из первых исследователей произведений Д. С. Мережковского А. С. Долинин: «Великая ясность эллинского творчества, крайний предел совершенства форм и линий при полном отсутствии красок и подвижности текучей жизни – вот что дает Мережковскому ощущение трансцендентного...» [Долинин 2004: 182].

Первая попытка построения Д. С. Мережковским картины мира, важнейшей составляющей которого является «четвертое измерение», относится к середине 1890-х годов, когда создавался сборник эссе «Вечные спутники». Примечательно, что ряд очерков, посвященных жизни и творчеству отдельных поэтов, писателей, историков и философов («Марк Аврелий», «Плиний Младший», «Кальдерон», «Сервантес», «Гёте», «Монтень», «Флобер», «Ибсен», «Достоевский», «Гончаров», «Тургенев», «Майков», «Пушкин»), предваряется эссе «Акрополь», который, на первый взгляд, значительно выбивается из всего последующего цикла. При создании этого очерка Д. С. Мережковский, очевидно, ориентировался на роман Лонга «Дафнис и Хлоя», над переводом которого он работал в эти годы. Любопытно, что в первоначальной редакции «Вечных спутников» (1897) эссе, посвященное этому роману, следовало непосредственно за «Акрополем». Вступительный очерк, а в особенности, лежащий в его основе

экфрасис Парфенона, выполняет в сборнике ту же функцию, какую в романе «Дафнис и Хлоя» выполняет описание живописного полотна, виденного рассказчиком на Лесбосе, то есть задает общие координаты мира, на фоне которого разворачиваются происходящие события. Но если у Лонга в качестве событий выступают многочисленные встречи и расставания влюбленных, преодоление препятствий, возникающих у них на пути, и долгожданная свадьба в финале, то для Д. С. Мережковского событием является появление на мировом горизонте творческой личности, которая призвана обогатить и преумножить мир красоты.

У Д. С. Мережковского Акрополь, который представляет собой средоточие культуры, мир красоты, становится центром мироздания. Сюжетную основу данного очерка, как и сюжет романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», составляет событие из жизни души – встреча с красотой. Восходя по лестнице, ведущей к Пропилеям, автор совершает переход в мир искусства и освобождение от грубой, безобразной, хаотичной, утилитарной действительности: «Я взглянул, увидел все сразу и сразу понял – скалы Акрополя, Парфенон, Пропилеи, и почувствовал то, чего не забуду до самой смерти. В душу хлынула радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота <...> И когда двери закрылись, мне показалось, что все мое прошлое, все прошлое человечества, все двадцать болезненных, мятущихся и скорбных веков остались там, позади, за священной оградой, и ничто уже не возмутит царящей здесь гармонии и вечного покоя» [Мережковский 1914. Т. 17: 14]. Писатель не просто воссоздает внешний облик греческого храма, но как бы наносит на карту очертания иного, нездешнего мира, который лишь изредка являет себя на земле в материальных формах.

При построении «четвертого измерения» писатель акцентирует внимание на соотношении искусства и природы. Расположенный на высокой скале над морем, белоснежный Акрополь образует ансамбль с окружающим ландшафтом. Говоря о его создателях, автор отмечает: «Воздух, солнце, небо,

море – вот материал в руках зодчего. Простые, умеренные, спокойные линии мрамора – то отвесные, то поперечные – служат ему для того, чтобы яснее ограничить, окружить рамкой, выделить в природе то, что человек считает в ней прекрасным и божественным» [Там же: 16]. Таким образом, произведение искусства видоизменяет, облагораживает и подчиняет себе все окружающие объекты и явления природы, наделяя их совершенно новым смыслом. Так, море в просвете между колоннами Парфенона выглядит уже не как «практически утилитарная "водная поверхность", по которой ходят железные броненосцы и современные торгово-промышленные пароходы», но как «лазурная, кипящая влага, из которой вышла Венера-Анадиомена» [Там же: 17]. Здесь Д. С. Мережковский являет себя продолжателем идей О. Уайльда, который утверждал следующее: «Если же в Природе видеть совокупность явлений, выступающих внешними по отношению к человеку, в ней человек может найти лишь то, что сам в нее внес. Она сама ничего нам не предлагает» [Уайльд 2000. Т. 3: 73].

Видение Акрополя рождается при взгляде на два обломка афинского мрамора, которые автор рассматривает, сидя в своей петербургской комнате: «Благородный пентеликонский мрамор все еще искрится при свете лампы. И я смотрю на него с суеверной любовью, как благочестивый паломник на святыню, привезенную из далекой земли» [Мережковский 1914. Т. 17: 18]. Соприкосновение с кусочками мрамора, которые здесь выступают как осколки нездешнего мира, мира искусства, несущие в себе память о нем, позволяют реципиенту преодолеть пространственно-временные границы современности и получить доступ в «четвертое измерение». В сущности, здесь Д. С. Мережковский развивает теорию воображаемого путешествия, предложенную Ж. К. Гюисмансом и столь распространенную в среде английских эстетов.

Следующей попыткой построения «четвертого измерения» становится роман «Воскресшие боги». Современники, оценивавшие произведение исключительно с точки зрения исторической точности и достоверности

изображения эпохи, считали роман неудачей писателя. В качестве примера можно привести рецензию, отражающую авторитетный взгляд харьковского профессора истории С. Сумцова: «Литературные приемы автора очень искусственны и не обещают ничего хорошего. Совсем не видно серьезного и вдумчивого отношения к описываемым историческим лицам и событиям. Ни малейших следов общего плана и продуманности целого <...> Автор стремится импонировать латинскими и итальянскими цитатами, стихами и заимствованными словами, но это еще не доказывает его начитанности и не заключает в себе ничего выясненного и продуманного» [Сумцов 1900: 189]. В действительности основным предметом изображения в романе является вторичная, отраженная реальность культуры, а отнюдь не историческая действительность конца XV – начала XVI веков. В доказательство этой точки зрения можно привести высказывание одного из современников писателя К. Чуковского: «Д. С. Мережковский любит культуру, как никто никогда не любил ее. Любит все эти "вещи", окружающие человека, созданные человеком для человека, и кажется – вынь Мережковского из культурной среды, из книг, цитат, памятников, идеологий, оторви его от Марка Аврелия и Достоевского, Софокла и Леонардо да Винчи, – и ему нечем будет жить, нечем дышать, и он тут же погибнет, как медуза, оторванная от морского дна» [Чуковский 2001: 143]. Но если в очерке «Акрополь» писатель стремится передать личные впечатления от соприкосновения с «четвертым измерением», то в «Воскресших богах» его цель заключается в создании мифологизированной модели этого пространства. Неслучайно З. Г. Минц считает роман одним из первых образцов так называемых «неомифологических» текстов, возникающих на рубеже XIX-XX веков.

Исторический материал, избранный Д. С. Мережковским, как нельзя лучше способствовал созданию мифа. К концу XIX века фигура Леонардо да Винчи стала восприниматься почти как персонаж некоей легенды, на что указывает А. Л. Волынский, работавший над биографией художника параллельно с Д. С. Мережковским: «...Леонардо да Винчи – почти миф,

легенда, завлекательный образ, за который хватаются люди современной эпохи, еще не способные к великому умственному перерождению. Этот Леонардо – загадочный, глубокомысленный, от которого до нас дошло только несколько картин, вместе с множеством рисунков, более чем наполовину апокрифических, этот Леонардо да Винчи почти не поддается изучению» [Волынский: 108]. Своеобразные попытки мифологизации Итальянского Ренессанса, в частности рубежа Кватроченто и Ченквиченто, предпринимались уже английскими прерафаэлитами, для которых история человечества делилась на два периода: до Рафаэля и после него. Средневековье и раннее Возрождение мыслилось ими как золотой век истории, когда человек, занимаясь ручным трудом в содружестве с братьями, в каждом своем изделии прославлял могущество и разум Вседержителя. Согласно прерафаэлитам, искусство высокого Ренессанса, наиболее ярким представителем которого был Рафаэль Урбинский, уже в момент своего возникновения страдало поверхностностью, шаблонностью, догматизмом и отсутствием глубинного мистического содержания. Примечательно, что в трактате «Толстой и Достоевский» (1900-1902) Д. С. Мережковский поддерживает этот миф: «...в Рафаэле, в этом "счастливом мальчике", "fortunate garzon" по выражению Франции, совершился перевал через великий всемирно-исторический кряж Возрождения, кончился подъем, начался спуск» [Мережковский 1914. Т. 10: 164]

Построение мифа в сознании Д. С. Мережковского, как и в сознании Вяч. Иванова и многих его современников, ассоциировалось с театрализованным действием, на что указывают опыты писателя в области постановки античных драм, а также театрализованные ритуалы, которыми сопровождалось создание Церкви Святой Плоти и неофициальные религиозно-философские собрания, проходившие на квартире у писателя. Театрализованное действие предполагает наличие некоего мифологизированного пространства, являющего собой миниатюрную модель

мира, и мифологического сюжета, развертывающегося в пределах данного пространства. Сходным образом выглядит мифологический метод в интерпретации Д. С. Мережковского. Подобная логика построения обнаруживается во всех романах трилогии «Христос и Антихрист», о чем в свое время писал А. Белый: «История для него – "театр марионеток"; наука, культура, искусство – атрибуты марионеточного действия» [Белый 2001: 265]. Пространство в романе «Воскресшие боги» организовано по принципу двоимирия. Сквозь обыденную реальность проступают черты иного мира, «четвертого измерения». При этом произведения искусства выполняют роль «порталов» и ориентиров. Подобно тому, как в постановке «Ипполита», осуществленной Д. С. Мережковским в 1902 году, центральную роль в организации сценического пространства играли статуи Афродиты и Артемиды, олицетворяющие собой два метафизических полюса мироздания, произведения искусства, в изобилии присутствующие на страницах романа, формируют субстанцию «четвертого измерения» и дают представление о его законах и свойствах.

Способы изображения Д. С. Мережковским «четвертого измерения» весьма напоминают приемы описания, применяемые им в субъективно-художественной критике. Поскольку предметом изображения в обоих случаях оказывается отраженная реальность, автор активно использует прямые и скрытые цитаты: афоризмы и изречения великих людей, выдержки из философских трактатов, письма, дневниковые записи и, в том числе, экфрасис. По поводу этой особенности романов Д. С. Мережковского, которая не в меньшей степени была свойственна прозе О. Уайльда, нередко иронизировали современники. Например, Н. М. Минский писал: «Мережковский во главе своих цитат – это Наполеон во главе своих воинств. Он тайновидец книжных цитат» [Минский 2001: 172]. Своеобразная мозаичность прозы Д. С. Мережковского отмечалась также Ю. А. Айхенвальдом: «...он часто играет в домино, он приставляет слова к словам, цитату к цитате, – и тем не менее как вывод получается у него и

красота, и смысл. Слова умны сами по себе, а под рукою Мережковского они сходятся в еще более занятный узор, в еще более красивое сочетание...» [Айхенвальд 1998: 101].

Экфрасис как одна из разновидностей цитирования позволяет автору не только ввести в текст образы искусства, принадлежащие высшей реальности, но и использовать их в качестве строительного материала для создания собственной картины мира и происходящих в нем процессов. Далекое не случайно экфрасис Д. С. Мережковского всегда репрезентирует реально существующие произведения искусства. Писатель ощущает себя демиургом, который пытается из осколков трансцендентного мира выстроить собственную, новую Вселенную.

Основным локусом в романе является Флоренция. Это географическое пространство, сквозь которое как бы проступает «четвертое измерение». Подобный выбор пространственно-временных характеристик, по всей вероятности, объясняется тем, что к концу XIX века Флоренция воспринимается уже не как живой, действующий город, но как некое заповедное, искусственно сохраняемое эстетизированное пространство. Неслучайно З. А. Венгерова в статье «Сандро Боттичелли» (1895) отмечает: «Среди этой поэтической природы искусство XIII-XIV века воздвигло город, отвечающий художественному инстинкту обитателей. Флоренция того времени была уже по своей внешности таким же волшебным миром красоты, каким маленький тосканский город представляется посетителю его и теперь» [Венгерова Сандро Боттичелли. 1895: 770]. Аналогичные мысли высказывает в очерке «Акрополь» и сам Д. С. Мережковский: «Удивительный город <...> все там кажется прекрасным, каждый предмет, даже самый прозаический, скульптурным. Краски – не столь яркие, как, например, в Неаполе или Венеции, скорее тусклые и однообразные, но зато очертания далеких хоамов, деревьев на горизонте, средневековых зданий, – каждая форма, каждая выпуклость точно из особенного драгоценного вещества» [Мережковский 1914. Т. 17: 7]. В романе Флоренция описывается как некое синтетическое

произведение искусства: «Облик Флоренции вырезывался в чистом небе, подобно заглавному рисунку на тусклом золоте старинных книг <...> сначала к северу древняя колокольня Санта-Кроче, потом прямая, стройная башня Палаццо Веккьо, белая мраморная кампанила Джотто и красноватый черепичный купол Марии дель Фьоре, похожий на исполинский, не распутившийся цветок древней геральдической алой лилии; вся Флоренция, в двойном вечернем и лунном свете, была как один огромный, серебристо-темный цветок» [Мережковский 1914. Т. 3: 218]. Уподобление города старинному фронтиспису чрезвычайно напоминает прием, весьма распространенный в английском дизайне рубежа веков, – уподобление комнаты шкатулке с драгоценностями, сущность которого заключается в том, что повседневное пространство превращается в пространство экспонирования, музей, где каждая вещь выступает в качестве знака какой-либо эпохи, культуры, стиля, идеи, а целое служит своеобразной часовой для поклонения красоте. Недаром А. Белый сравнивает романы Д. С. Мережковского с археологическим музеем [Белый 2001: 261]. Экфрастическое описание Флоренции способствует сакрализации и семиотизации этого пространства.

Центром эстетизированного пространства является Кафедральный собор Мария дель Фьоре, который во Флоренции считается путеводной звездой, поскольку виден из любой точки города. Собор этот, репрезентированный с помощью экфрасиса, являет собой миниатюрную модель сферы культуры, то есть «четвертого измерения»: «Кругом подымались, как будто реяли сталактитоподобные, остроконечные башни, иглы, ползучие арки, каменное кружево из небывалых цветов, побегов и листьев, бесчисленные пророки, мученики, ангелы, смеющиеся рожи дьяволов, чудовищные птицы, сирены, гарпии, драконы с колючими крыльями, с разинутыми пастьями на концах водосточных труб. Все это – из чистого мрамора, ослепительно белого, с тенями голубыми, как дым, – походило на громадный зимний лес, покрытый сверкающим инеем <...>

Порой снизу чудились отзвуки органа, как бы молитвенные вздохи из внутренности храма, из глубины его каменного сердца – и тогда казалось, что все великое здание живет, дышит, растет и возносится к небу...» [Мережковский 1914. Т. 2: 143]. Сравнение башен собора со сталактитами, огромными ледяными столбами, образующимися за счет нарастания все новых и новых слоев испарений, передает понимание Д. С. Мережковским культуры как некоей саморазрастающейся субстанции. Атмосфера той или иной эпохи, сгущаясь и кристаллизируясь, производит идеи и образы, которые, подобно ледяным наростам, накладываются на уже существующие формы сознания, образуя причудливый узор из ангелов, демонов, драконов, сирен и т. п. Весь этот массив растет, дышит и тянется вверх к неизведанному. Подобное отношение к флорентийскому собору было свойственно не только Д. С. Мережковскому, но и его современникам. Например, В. В. Розанов в своих «Итальянских впечатлениях» (1901) писал: «Какая масса труда, заботливости, любви, терпения, чтобы камешек за камешком вытесать, вырезать, выгравировать такую картину, объёмистую, огромную, узорную <...> Нужна вера не в мой труд, но в наш национальный труд, вследствие чего я положил бы свой камень со спокойствием, что он не будет сброшен, забыт, презрен в следующем году. Это-то и образует "культуру", неуловимое цельное явление связности и преемственности, без которой не началась история и продолжается только варварство» [Розанов 2009: 64].

Однако при ближайшем рассмотрении территория Флоренции оказывается не вполне однородной: помимо мира красоты, осязаемого через произведения искусства, в пределах городских стен существует прозаичная действительность. Характерным знаком этой реальности является герб Калималы (цеха красильщиков) – «золотой орел на круглом тюке белой шерсти» [Мережковский 1914. Т. 2: 5]. Эмблема эта построена на соединении стилистически разнородных элементов: благородного орла, символизирующего высокое искусство, и презренного тюка шерсти,

олицетворяющего буржуазное представление о полезности. То же ощущение соединения высокого и низкого вызывает описание флорентийской улицы: «В канаве посередине улицы, мощенной плоскими камнями, струились разноцветные жидкости, выливаемые из красильных чанов» [Там же]. Разноцветные краски, вылитые в придорожную канаву, равно как и золотой орел, посаженный на тюк шерсти, являются символом искусства, поставленного на службу толпе, красоты, поруганной чернью.

Основные характеристики «четвертого измерения» раскрываются в более поздних сочинениях Д. С. Мережковского. Хотя в 1900-е годы писатель приходит от эстетической к религиозной трактовке данного феномена, это не оказывает особого влияния на представление о его свойствах. Теория «четвертого измерения» сформировалась у писателя под воздействием идей Н. И. Лобачевского, о чем свидетельствует отсылка в одной из статей сборника «Не мир, но меч» (1908): «...любовь его [Лермонтова] в христианский брак не уместается, как четвертое измерение в третье. Христианский брак – эту сомнительную сделку с недостижимой святостью безбрачия – можно сравнить с Евклидовой геометрией, а любовь Лермонтова – с геометрией Лобачевского, «геометрией четвертого измерения» [Мережковский 2000: 284]. Идеи Н. И. Лобачевского (1792-1856), основателя так называемой «геометрии четвертого измерения», получили широкий общественный резонанс в начале 1890-х годов. Первым поводом к этому послужил юбилей ученого, который был пышно отпразднован Казанским университетом в конце 1892 года. В Петербурге также прошел ряд мероприятий, посвященных памяти знаменитого русского математика: юбилейный доклад С. Е. Савича в Математическом обществе, торжественная речь профессора В. И. Шифф на Высших женских курсах, вечер воспоминаний в Северной гостинице, участие в котором принимали преподаватели и выпускники Казанского университета. В печати появилось множество статей, популяризовавших идеи Н. И. Лобачевского, а также воспоминания о его жизни и деятельности, где ученого именовали «русским

Коперником». Теория Н. И. Лобачевского базируется на постулате о том, что параллельные прямые, которые в условиях земного мира никогда не пересекаются, в околоземном пространстве могут пересекаться, поскольку действие силы тяготения придает пространству определенную кривизну. Опираясь на эти выводы, ученый выстраивает модель гипотетического пространства, в котором, помимо трех земных измерений, присутствует еще и неведомое науке четвертое.

В этой теории Д. С. Мережковского привлекала, прежде всего, идея многомерности пространства. Категория объема приобретает в произведениях писателя символическое значение. Намек на это содержится в высказывании, приписываемым Д. С. Мережковским Леонардо да Винчи: «Гордость и цель его [художника] не в блистающих красках, а в том, чтобы совершилось подобное чуду, чтобы тень и свет сделали в картине плоское выпуклым» [Мережковский 1914. Т. 2: 181].

В одной из статей сборника «Не мир, но меч», характеризуя Хлестакова, Д. С. Мережковский говорит: «...все, что имеет три измерения, приводит он к двум или к одному, к совершенной плоскости, пошлости...» [Мережковский 2000: 157]. Двухмерное пространство ассоциируется у писателя с конформистским мироощущением, когда реальность воспринимается сквозь призму предрассудков и стереотипов.

В романе «Воскресшие боги» автор вкладывает в уста Леонардо рассуждения о линейной перспективе, которая представляет собой науку о восприятии и отображении трехмерного пространства: «Наибольшую радость телу дает свет солнца; наибольшую радость духу – ясность математической истины. Вот почему науку о перспективе, в которой созерцание светлой линии – величайшая отрада глаз – соединяется с ясностью математики – величайшей отрадой ума – должно предпочитать всем остальным человеческим исследованиям и наукам» [Мережковский 1990: 97]. Трехмерное пространство в восприятии Д. С. Мережковского связано с позитивистской картиной мира, где властвует Евклидова

геометрия, игнорирующая искривления, неровности и нюансы этого мира, где факты, легко укладываемые в рамки, заранее очерченные логикой и математикой, доминируют над любыми движениями человеческого духа, где видимое глазом полностью совпадает с выводами рассудка.

Четырехмерное пространство – это мир, созданный фантазией людей, поэтому все земные формы видоизменяются в нем в соответствии с особенностями человеческого воображения. В понимании этого феномена Д. С. Мережковский сближается с теорией воображения Дж. Рёскина, изложенной В. В. Чуйко в вышеупомянутой статье «Дорафаэлисты и их последователи» (1886). Дж. Рёскин выделяет две функции воображения: «проницающую» (penetrative) и «созерцательную» (contemplative). Первая из них заключается в умении «проникать прямо в сущность предмета» и, исходя из нее, выстраивать его внешний облик, вторая – в способности «видеть в предмете изображение другого предмета» [Чуйко 1886: 340].

Оба эти свойства присущи «четвертому измерению», что нашло наиболее яркое отражение в экфрасисе «Тайной вечера»: «Когда Джованни взглянул, в первое мгновение ему показалось, что перед ним не живопись на стене, а действительная глубина воздуха, продолжение монастырской трапезной – точно другая комната открылась за отдернутой завесой, так что продольные и поперечные балки потолка ушли в нее, суживаясь в отдалении, и свет дневной слился с тихим вечерним светом над голубыми вершинами Сиона, которые виднелись в трех окнах этой новой трапезной, почти такой же простой, как монашеская, только обитой коврами, более уютной и таинственной. Длинный стол, изображенный на картине, похож был на те, за которыми обедали монахи: такая же скатерть с узорными, тонкими полосками, с концами, завязанными в узлы, и четырехугольными, нерасправленными складками, как будто еще немного сырая, только что взятая из монастырской кладовой, такие же стаканы, тарелки, ножи стеклянные сосуды с вином» [Мережковский 1914. Т. 2: 60]. Здесь происходит сопоставление трехмерного и четырехмерного пространства. В

трехмерном пространстве трапезной находятся Леонардо и его ученик Джованни Бельтраффио, позднее к ним присоединяется Чезаре да Сеста, еще один ученик художника. Четырехмерное пространство дает проекцию сущности каждого из посетителей трапезной. Центр картины составляют три фигуры (Иисус, Иоанн, Иуда), в которых угадываются черты Леонардо и его учеников.

Сама идея уподобления цеха художников святой общине, вероятно, восходит к Прерафаэлитскому движению, лидеры которого (Х. Хант, Дж. Миллес и Д. Г. Россетти) стремились создать некое духовное братство, несущее в мир красоту как зримое выражение божественной благодати. Леонардо отождествляется с Иисусом, поскольку, подобно Христу, который учит апостолов осуществлять добро на земле, художник просвещает своих учеников в области создания красоты. Ведь «созидание на земле даже малейшей доли красоты», по словам Д. С. Мережковского, являет собой «такой нравственный подвиг, такое благодеяние людям, что оно несоизмеримо ни с какими денежными наградами» [Мережковский 1914. Т. 18: 192].

Джованни ассоциируется с Иоанном, лежащим на груди Христа. Близость юноши к художнику объясняется тем, что из всех учеников Леонардо он наиболее восприимчив к явлениям «четвертого измерения». Герой обладает так называемым проникающим зрением, которое, в отличие от обычного взгляда, фиксирующего только очевидные факты, позволяет ему адекватно воспринимать импульсы духа, сосредоточенные в эстетических объектах. Именно поэтому большинство произведений искусства в романе описывается с точки зрения Бельтраффио.

Иуде соответствует Чезаре, который, проникнув в сокровенные тайны учителя, тем не менее не может полностью отказаться от собственной личности во имя единения с духовным братством. Он не в силах растворить свое Я в коллективном произведении искусства, но в то же время не настолько одарен воображением, чтобы создать собственный шедевр. На это

указывает его неспособность «видеть» произведения искусства, вступать в контакт с «четвертым измерением». «Тайная вечеря» воспринимается им всего лишь как скопление треугольников: «Ты только взглядишь, Джованни, какая геометрическая правильность, какие треугольники: два созерцательных, два деятельных, средоточие во Христе <...> Геометрия вместо вдохновения, математика вместо красоты!» [Мережковский 1914. Т. 2: 64]. Но фигура Иуды не закончена (голова отсутствует, а тело лишь слегка очерчено), следовательно, предательство Чезаре отодвигается в отдаленное будущее, когда молодой соперник Леонардо Рафаэль Урбинский наберет силу и откроет собственную мастерскую.

Законы четырехмерного пространства обосновываются писателем, исходя из теории Н. И. Лобачевского, новизна которой заключалась в опровержении представлений об изотропности пространства, сложившихся еще во времена И. Ньютона. Как поясняет П. Флоренский, «Н. И. Лобачевский сто лет тому назад высказал решительную антикантовскую и тогда остававшуюся лишь смелым афоризмом мысль, а именно, что разные явления физического мира протекают в разных пространствах и подчиняются, следовательно, соответственным законам этих пространств» [Флоренский 2000: 82].

Основной закон «четвертого измерения» выводится Д. С. Мережковским путем сравнения различных типов пространства. Двухмерный мир, распостертый на плоскости, лишенный объема, в сознании писателя связан с культурным низом и отсутствием свободы выбора: «...движение по абсолютной плоскости, гнусное пресмыкание, ползание – символ рабства бесконечного» [Мережковский 2000: 190]. Введение третьей координаты (высоты), которая у Д. С. Мережковского ассоциируется со шкалой этических ценностей, предполагает наличие достаточно жесткого нравственного выбора: «...физическая свобода движения вверх и вниз – символ бесконечной свободы метафизической в выборе добра и зла, в том, что мы называем свободой воли» [Там же].

Дальнейшее усложнение структуры пространства ведет к увеличению степени свободы, в результате чего происходит разрушение традиционной системы этических ценностей: «...существа четырехмерные не могли бы объяснить людям, что значит то "тело духовное", pneumaticon, о котором говорит Павел, и почему для этого тела "верх" и "низ" – одно и то же; или как в простейшем опыте "левая перчатка надевается на правую руку"; и почему в опыте нисходящего к Матерям, Фауста, "опускаться" – значит "подниматься" и наоборот...» [Там же]. Таким образом, нормы морали, которые в трехмерном мире выполняют функции социальных законов, на четырехмерное пространство не распространяются. Эта мысль близка идее О. Уайльда о том, что искусство имеет собственную этику: «Для художника нравственная жизнь человека – лишь одна из тем его творчества. Этика же искусства в совершенном применении несовершенных средств» [Уайльд 2000. Т. 1: 23]. С его точки зрения, центральным понятием этики искусства является чувство меры в его античном варианте. Соблюдение его рождает красоту, нарушение – уродство. Аналогичную мысль можно обнаружить в очерке Д. С. Мережковского «Тургенев» (1897): «Мера всех мер, божественная мера вещей – красота» [Мережковский 1914. Т. 18: 59]. Следуя завету О. Уайльда о том, что для художника «порок и добродетель – материал для его творчества» [Уайльд 2000. Т. 1: 24], герой Д. С. Мережковского одновременно работает над смиренным ликом Христа в «Тайной вечере» и памятником лицемерного тирана Сфорца, заносит в свою записную книжку рисунок, изображающий Деву Марию, обучающую Младенца Иисуса геометрии, и эскиз смертоносной боевой машины, рассекающей на куски все живое; наконец, создает антирелигиозное полотно с изображением Иоанна Предтечи: «Глубина картины напоминала мрак той Пещеры, возбуждавшей страх и любопытство, о которой некогда рассказывал он мне Лизе Джоконде. Но мрак этот, казавшийся сперва непроницаемым, – по мере того, как взор погружался в него, делался прозрачным, так что самые черные тени, сохраняя всю свою тайну, сливались

с самым белым светом, скользили и таяли в нем, как дым, звуки дальней музыки. И за тенью, за светом являлось то, что не свет и не тень, а как бы "светлая тень" или "темный свет", <...> И подобно чуду, действительнее всего, что есть, подобно призраку, но живее самой жизни, выступало из этого светлого мрака лицо и голое тело женоподобного отрока <...> Но если это был Вакх, то почему же вместо неприды, пятнистой шкуры лани, чресла его облекала одежда верблюжьего волоса? Почему вместо тирса вакхических оргий держал он в руке своей крест из тростника, праобраз Креста на Голгофе...» [Мережковский 1914. Т. 3: 325]. Экфрасис отсылает к двум изображениям Иоанна Предтечи, одно из которых принадлежит Леонардо, а другое – его ученикам. Интересно, что вторая из этих картин в конце XVII века подверглась ретушированию, в результате которого в нее были внесены существенные изменения: на голове Иоанна появился венок из плюща, а традиционный посох был превращен в шкуру леопарда [Цёльнер 2009: 249]. По всей вероятности, именно к этому полотну адресуется читателя Д. С. Мережковский, поскольку в нем черты языческого божества проступают наиболее явственно, что и послужило причиной последующего изменения картины. Упоминание в экфрасисе атрибутов, относящихся к разным культурам и разным системам ценностей (христианской власяницы и тростникового креста, языческого тирса и шкуры лани) воплощает в себе идею относительности добра и зла, истины и лжи, добродетели и порока. Автор стремится показать, что в эстетическом пространстве эти различия нивелируются, так как искусство индифферентно по отношению к моральным ценностям.

Интерес Д. С. Мережковского к данной картине продиктован не столько значимостью образа Иоанна Предтечи для творчества Леонардо, сколько его популярностью в искусстве рубежа XIX-XX веков. Вспомним поэму С. Малларме «Иродиада» («Herodiade»), картину Г. Моро «Саломея с головой Иоанна Крестителя» («Salomé et la tête de Jean-Baptiste»), драму О. Уайльда «Саломея», цикл рисунков О. Бёрдсли по мотивам этой пьесы. В

культуре декаданса образ этот выступал как символ морального начала, гибнущего под натиском красоты. Подобно О. Бёрдсли, Д. С. Мережковский в своем экфрасисе изображает Иоанна Крестителя в облике андрогина, что подчеркнуто словосочетанием «женоподобный отрок». В соответствии с представлениями писателя об этом феномене, сложившимися под влиянием легенды о сферических существах, расколовшихся на две половины, изложенной Платоном в диалоге «Пир», андрогин являет собой цельное, гармоничное, самодостаточное существо, принадлежащее высшей реальности. В трактате «Тайна Запада» писатель приводит следующее толкование андрогинизма: «Может быть, здешняя двойственность в строении нашего тела – два глаза, два уха, два полушария мозга – отражает нашу двуполость нездешнюю: две половины одного существа – мужчина и женщина – в трех измерениях, соответствуют одному Существу двуполому – Мужеженщине – в четвертом измерении» [Мережковский 1992: 263]. Совершенство андрогина проявляется, прежде всего, на эстетическом уровне: высокий рост, стройность, худощавость, скрытая сила, свойственные мужчине, органично сочетаются в нем с утонченностью, изяществом, нежностью, грацией, присущими женщине.

Особое освещение, достигаемое благодаря эффекту *sfumato* (незаметного перехода между светом и тенью), образуемому за счет многократного нанесения прозрачного лака, писатель рассматривает как зримое проявление особой этики искусства, согласно которой противоположные нравственные начала переплетаются, отождествляются и замещают друг друга в соответствии с задачами художника. На это указывает дискуссия между Леонардо и Чезаре да Сесто, упомянутая в дневнике Джованни Бельтраффио. В ходе спора Леонардо доказывает, что соединение света и тьмы в обыденной жизни недопустимо, так как знаменует собой нарушение нравственной нормы. Однако ради великой цели создания красоты художник вправе выйти за пределы узких рамок морали, в противном случае дисбаланс светлого и темного начала приведет к

диссонансу и разрушению эстетического впечатления: «Между светом и мраком есть нечто среднее, двойственное, одинаково причастное и тому, и другому, как бы светлая тень или темный свет. Ищи его, художник: в нем тайна пленительной прелести <...> Берегитесь грубого и резкого. Пусть тени ваши тают, как дым, как звуки тихой музыки» [Мережковский 1914. Т. 2: 181]. Следовательно, в сфере искусства, как в мифическом зазеркалье, все пространственные и этические полюсы нейтрализуются, замещая друг друга или сливаясь воедино. Мир искусства, игнорируя все земные установки, подчиняется лишь одному закону – великому закону синтеза, ибо только синтез может дать подлинную гармонию и красоту

Подобно О. Уайльду, Д. С. Мережковский применяет экфрасис для построения и изображения сверхреальности искусства, однако в обоих случаях этот художественный прием работает по-разному. Так, в одиннадцатой главе романа «Портрет Дориана Грея» имеется описание роскошного церковного облачения: «Дориан был также обладателем великолепной ризы из малинового шелка и золотой парчи с повторяющимся узором: золотыми плодами граната, венками из шестилепестковых цветов и вышитыми мелким жемчугом ананасами. Орарь был разделен на квадраты, и на каждом квадрате изображены сцены из жизни Пресвятой Девы, а ее венчание было вышито цветными шелками на капюшоне. Это была итальянская работа XV века» [Уайльд 2000. Т. 1: 161]. Данный экфрасис, включенный в ряд аналогичных описаний, призван создать иллюзию орнаментальной поверхности, явить перед глазами читателя изящную вещь, которая не воплощает в себе ничего, кроме идеи красоты. Роман Д. С. Мережковского содержит экфрасис витража, который Джованни Бельтраффио видит во сне перед встречей со статуей Афродиты: «...ему казалось, что он стоит в сумраке громадного собора перед окном с разноцветными стеклами. На изображении была виноградная жатва таинственной лозы, о которой сказано в Евангелии <...> Нагое тело распятого лежит в точиле, и кровь льется из ран. Папы, кардиналы,

императоры собирают ее, наполняют и катят бочки» [Мережковский 1914. Т. 2: 24]. Витраж этот становится «порталом» в мир красоты, у порога которого находится в этот момент герой. Экфрасис обычного предмета декоративного искусства в действительности заключает в себе концептуальный компонент – мировидение, к которому постепенно, бессознательно приходит герой. Сюжет о жатве таинственной лозы, связанный с жертвоприношением Христа, символизирует жертву, которую каждый художник должен принести, чтобы приобщиться к миру красоты. Благодатная влага, в изобилии льющаяся из точила, олицетворяет собой плоды творчества, произведения искусства, рождаемые художником в муках.

Итак, в отношении сферы эстетического Д. С. Мережковскому оказывается близка позиция О. Уайльда, сравнивавшего мир искусства с садом, окруженным «изгородью из шипов, в котором полно чудесных красных роз» [Уайльд 2000. Т. 3: 23]. Как для О. Уайльда, так и для Д. С. Мережковского, экфрасис становится основным средством включения этого заповедного пространства в художественное произведение. У английского писателя данный процесс связан с возрождением, регенерацией «видимого мира», то есть воплощением красоты в слове, созданием прекрасной формы. С точки зрения писателя, мир искусства – это мир материализованных образов, рожденных воображением художника. Он существует в той же плоскости, что и обыденный мир, но доступен только глазам избранных. Экфрасис со свойственной ему *enargeia* становится тем приемом, который позволяет О. Уайльду творить чудесную, многоцветную словесную ткань и тем самым утверждать и преумножать красоту в мире.

В отличие от О. Уайльда, Д. С. Мережковский помещает мир искусства в особое измерение. Экфрасис служит основным средством создания мифологизированной модели этого пространства. Предметы искусства, репрезентируемые с помощью экфрасиса, выполняют функцию «порталов» и ориентиров, обозначающих границы этого пространства. Созерцая те или иные произведения искусства, герои вступают в контакт с миром красоты и

начинают воспринимать явления обыденного мира в совершенно ином свете. Таким образом, экфрасис с присущей ему способностью передавать точку зрения художника и наблюдателя позволяет автору показать специфику сферы искусства и законов, действующих на ее территории.

3.3. Экфрасис как средство мифологизации сюжета в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»

Подобно прерафаэлитам, проповедовавшим собственную религию, краеугольным камнем которой было понятие красоты, Д. С. Мережковский стремится создать особую мифологию, сосредоточенную на эстетической стороне бытия. Сюжеты, развертывающиеся на страницах романа так или иначе затрагивают эстетическую проблематику.

Для того чтобы придать им статус нового мифа, необходимо ввести их в контекст традиционной мифологии, что достигается с помощью мифологем, которые выступают в романе в качестве «свернутых метонимических знаков целостных сюжетов» [Там же]. Механизм действия таких символов З. Г. Минц комментирует следующим образом: «Если генезис мифологем определен их принадлежностью к «вторичным» языкам культуры, то их основная функция быть знаками-заместителями целостных ситуаций, нести в себе память о прошлом и будущем состоянии образов, вводимых в символистский текст» [Минц 2004: 76/]. Средством экспликации таких мифологем является экфрасис, аллюзии и реминисценции, реализующие механизм отсылки к предшествующим текстам культуры.

Важнейшей из таких мифологем является образ статуи Афродиты работы Праксителя: «Под открытым небом стояла посередине храма только что из пены рожденная, холодная, белая Афродита Анадиомена, во всей своей нестыдящейся наготе. Богиня как будто с улыбкой смотрела на небо и море, удивляясь прелести мира, еще не зная, что это ее собственная прелесть, отраженная в небе и море, как в вечных зеркалах» [Мережковский 1914. Т. 1:

33-34]. Статуя Праксителя, известная под именем Афродиты Книдской, действительно украшала храм богини близ города Книд. Скульптура стояла в открытом святилище, расположенном на возвышенности над морем, и была хорошо обозреваема со всех сторон. Афродита Книдская изображает богиню готовящейся к омовению, которое, по преданию, всякий раз возвращает ей утраченную девственность. Скульптура Праксителя, в которой богиня, вопреки канону, предписывавшему изображать женские фигуры в полном облачении, запечатлена полностью обнаженной, призвана подчеркнуть ее чувственность и сексуальность, что доказывает крупнейший исследователь греческого искусства Г. Брунн. [Рейнах 1888: 190]. В пользу подобной точки зрения говорит также история создания статуи, согласно которой моделью для скульптора послужила знаменитая гетера Фрина, прелюдно вошедшая в воду во время праздника Посейдона в Элевсине, случайным свидетелем чего оказался Пракситель.

Однако в экфрасисе Д. С. Мережковского Афродита названа «только что из пены рожденной», следовательно, скульптура относится к совершенно иному типу, воплощающему сюжет о рождении богини, а не о ее купании. Поэтому можно с уверенностью сказать, что источником экфрасиса послужили не позднейшие копии Афродиты Книдской (Венера Ватиканская, Капитолийская, Мюнхенская), а статуя Венеры Медицейской, которую Д. С. Мережковский наблюдал в галерее Уффици во время путешествия по Италии. Скульптура эта, изваянная в I веке до н. э. неапатическим скульптором Клеоменом, несколько напоминает статую Праксителя, отличаясь от нее атрибутикой: вместо сосуда и ниспадающей ткани дополнительной опорой изваянию служит небольшая фигурка дельфина, прижавшегося к ногам богини. Вместе с тем замена атрибутов открывает возможность для совершенно иной трактовки сюжета скульптурной композиции. Различие этих двух сюжетов хорошо осознавалось искусствоведами рубежа XIX-XX веков, относивших их к двум различным иконографическим типам. Так, немецкий исследователь древнегреческой

скульптуры С. Рейнах в статье «Книдская Венера», напечатанной в «Вестнике изящных искусств» за 1888 год, отмечает: «...Венера, идущая купаться, изображает богиню, так сказать, в момент мимолетный, в положении переходном, тогда как тип Венеры Медицейской передает идею более постоянную, выигранную, усиленную стыдливостью» [Рейнах 1888: 196]. Таким образом, под именем Афродиты Праксителя Д. С. Мережковский изображает совершенно иную статую, которая, помимо всего прочего, в эпоху Возрождения находилась под землей и была обнаружена лишь в 1680 году.

Совмещение в рамках экфрасиса двух различных иконографических типов Афродиты, по всей вероятности, продиктовано стремлением передать не впечатления от конкретного произведения искусства, а собственное мирозерцание. Подобный способ выражения авторского мировоззрения, по мнению С. Зенкина, достаточно традиционен для русской литературы: «Постольку, поскольку русская культура верна своим исконным традициям, она видит в экфрасисе выделенное место в тексте, где проступает его высший священный смысл» [Зенкин 2002: 349]. Данный пример отчетливо демонстрирует, что, в отличие от О. Уайльда, стремившегося с помощью экфрасиса, как с помощью цветного стекла, передать все оттенки «видимого мира», многократно усилив и преумножив их, Д. С. Мережковский использует экфрасис как инструмент мышления, внося в него рациональную составляющую. Для него философское измерение красоты оказывается гораздо важнее ее конкретного преломления. Отсюда обращение к статуе Венеры Медицейской, в которой, согласно Д. С. Мережковскому, запечатлен момент явления первозданной, ничем не запятнанной красоты. В результате данный экфрасис принимает на себя ту же роль, какую в традиционной мифологии выполняют космогонические сказания, повествующие о возникновении мира и его глубинных оснований. Статуя Афродиты, воплощающая в себе идею красоты, в совокупности с окружающим ландшафтом (небом и морем) являет собой миниатюрную модель

универсума. В качестве глубинной сущности мира она являет себя в отражениях как в духовной (эфире), так и в материальной сфере (воде). Подобно центральной оси мироздания, она соединяет природу и искусство, трехмерный и четырехмерный миры. В то же время упоминание имени легендарной скульптуры Праксителя напоминает читателю о ее способности высвобождать, активизировать человеческие инстинкты, в том числе художественные. Недаром многие поэты и художники того времени специально совершали путешествия в Книд, чтобы черпать там вдохновение для дальнейшего творчества. Согласно Д. С. Мережковскому, никогда не упоминавшему в своих произведениях Аполлона, именно Афродита выступает основным катализатором творческих процессов, что позволяет считать ее силой, творящей космос из первичного хаоса. В пользу подобной трактовки этого образа говорит и более раннее стихотворение Д. С. Мережковского «Гимн красоте» (1889):

Всё ты наполняешь, волны и эфир,
И как пахарь в ниву – семена несметные,
Ты бросаешь в мир
Солнца искрометные!..
Ступишь – пред тобою хаос усмирится,
Взглянешь – и ликует вся земная тварь...
[Мережковский 1914. Т. 23: 183]

При изложении истории Афродиты Праксителя писатель отчасти опирается на реальные факты, а отчасти отступает от них. В первом романе статуя, украшающая святилище богини, погибает от рук новоявленных христиан. В 476 году «Афродита Книдская», увезенная по приказу императора в Константинополь, действительно была утрачена в результате пожара. Во второй части трилогии она «выходит из тысячелетней могилы, благодаря стараниям флорентийского коллекционера Чиприано Буонаккорзи,

чтобы вновь быть уничтоженной разъяренной толпой, подстрекаемой христианским проповедником отцом Фаустино. В действительности статуя Афродиты, впоследствии названная Венерой Медицейской, была обнаружена в результате раскопок в Тиволи лишь в 1680 году, а спустя тридцать семь лет по приказу герцога Козимо Медичи помещена в галерею Уффици. В третьем романе скульптура неожиданно обнаруживается в собрании Ватикана, а затем отправляется в петровскую Россию, где занимает достойное место в качестве украшения Летнего сада в Петербурге. Здесь речь идет уже о так называемой Венере Таврической, которая представляет собой римскую копию Афродиты Книдской, найденную при раскопках близ Рима в 1719 году и приобретенную Петром I в обмен на мощи Святой Бригитты. Сводя воедино историю трех различных статуй, Д. С. Мережковский выстраивает цикл, лежащий в основе существования и развития универсума, в котором периоды рождения и гибели красоты непрерывно сменяют друг друга.

Идея отождествления основных стадий существования универсума с историей развития представлений о красоте, по всей вероятности, сложилась у Д. С. Мережковского не без влияния английского эстетизма, в частности У. Пейтера. Хотя первый русский перевод «Ренессанса», выполненный З. А. Венгеровой, появился лишь в 1903 году (эссе «Сандро Боттичелли», опубликованное в апрельском номере журнала «Новый путь» издаваемого Д. С. Мережковским), переводчица располагала оригинальным текстом еще в середине 1890-х годов, о чем свидетельствует заметка в июньском номере «Вестника Европы» за 1896 год, содержащая краткий анализ этого сборника. Небольшая статья З. А. Венгеровой, опубликованная в том же выпуске журнала, что и анонимная рецензия на роман «Дафнис и Хлоя» в переводе Д. С. Мережковского, могла вызвать интерес писателя в связи с тем, что именно в это время он приступает к изучению материалов, посвященных жизни и творчеству Леонардо да Винчи. В заметке указывалось, что У. Пейтеру принадлежит один из лучших очерков, отражающих психологию этого художника: «Говоря о таком гении, как

Леонардо да Винчи, он [Пейтер] совершенно сливается с его душевным миром, проникает в самые сокровенные тайны его замыслов...» [Венгерова Walter Pater "Miscellaneous Studies". 1896: 846]. По всей вероятности, во время работы над романом Д. С. Мережковский не преминул ознакомиться со сборником У. Пейтера, а затем, при первой возможности, напечатал перевод его эссе в собственном журнале.

Образная трактовка итальянского Возрождения как освобождения Венеры из тысячелетней могилы, по-видимому, была заимствована русским писателем из знаменитого сборника эссе «Ренессанс» (1873), автор коего писал: «Это было возвращение античной Венеры, которая не погибла, но на время скрылась в своем гроте, возвращение тех старых языческих богов, которые еще носились по земле под разными личинами» [Pater 2006: 66-67]. Несмотря на видимую сосредоточенность У. Пейтера на личных впечатлениях, в книге явно прослеживаются попытки построения собственной концепции истории. Понятие «ренессанс» трактуется им как движение человеческого духа, характеризующееся «любовью к произведениям ума и воображения ради их самих, жадной более свободного и красивого миропонимания, побуждающей всех одержимых ею отыскивать одно средство духовного наслаждения за другим» [Pater 2006: 38]. Иными словами, ренессанс – это некий всплеск творческой активности человечества, неудержимое стремление воспринимать и преумножать красоту, выходящее за рамки традиционной христианской морали. Структура сборника позволяет в общих чертах проследить авторское видение исторического процесса. В первом эссе «Две древнефранцузские легенды» речь идет о предпосылках ренессанса, скрытых в толще средневековой культуры. Семь последующих очерков («Пико дела Мирандола», «Сандро Боттичелли», «Лука дела Роббиа», «Поэзия Микеланджело», «Леонардо да Винчи», «Школа Джорджоне», «Жоашен дю Белле») призваны иллюстрировать непосредственно итальянское и французское Возрождение. В заключительном эссе, посвященном биографии и исследованиям

И. Винкельмана, устанавливается взаимосвязь между эпохой Возрождения и эллинизмом, с одной стороны, и Веймарским классицизмом, с другой, причем все эти периоды именуется автором Ренессансом. Таким образом, согласно У. Пейтеру, исторический процесс организуется именно всплесками творческой энергии человечества, порождаемыми потребностью в красоте. Концепция У. Пейтера оказывается созвучной собственным мыслям Д. С. Мережковского, изложенным им в предисловии к роману «Дафнис и Хлоя»: «К сожалению, до сих пор не найдены законы этих исторических волн, этих перевалов – периодических спусков и подъемов человеческого духа, неизменно следующих друг за другом. Но даже простой эмпирический взгляд открывает в них общие, глубоко родственные черты, повторяющиеся и в IV веке, и в XV: в такие эпохи каждый раз выступают все яснее две силы, два течения, два начала, вечно враждебные друг другу и вечно стремящиеся к новым примирениям, к новым неведомым сочетаниям» [Мережковский 1914. Т. 19: 204].

С этой позиции основной конфликт, определяющий существование космоса в трилогии Д. С. Мережковского, выглядит как столкновение двух мировых стихий, сущность которых наиболее отчетливо проступает в сцене сожжения сует, когда великое Воинство Христово, состоящее из флорентийских детей, по наущению доминиканского монаха Джироламо Савонаролы, уничтожает бесценные шедевры мирового искусства, независимо от времени их создания и идейного содержания: «Здесь у окна, на высокой подставке, стояла одна из тех ваз, которые изготавливаются венецианскими стекольными заводами Мурано. Задетая лучами сквозь щель закрытых ставень, вся она искрилась в темноте огнями разноцветных стекол, как драгоценными камнями, подобная волшебному огромному цветку. Пиппо взобрался на стол <...> и толкнул ее пальцем. Ваза качнулась, как нежный цветок, засверкала, зазвенела жалобным звоном, разбилась и потухла» [Мережковский 1914. Т. 2: 228]. Изящное венецианское стекло, которое в произведениях английских эстетов традиционно выступало в

качестве образчика чистой, ничем не отягощенной красоты, здесь символизирует гибель красоты под натиском морали. Тот же мотив присутствует в экфрасисе картины С. Боттичелли «Рождение Венеры», которая, находясь в том же зале, отражает все происходящее в символическом ключе: «Вся голая, белая, словно водяная лилия, влажная, как будто пахнувшая соленую свежестью моря, скользила она по волнам, стоя на жемчужной раковине. Золотые тяжелые пряди волос вились, как змеи. Стыдливым движением руки прижимала их к чреслам, закрывая наготу свою, и прекрасное тело дышало соблазном греха, между тем как невинные губы, детские очи полны были святою грустью» [Там же: 214]. Обращение к картине С. Боттичелли, в то время еще почти не известной в России, обусловлено знакомством Д. С. Мережковского с творчеством прерафаэлитов и У. Пейтера, этюд которого, по словам З. А. Венгеровой, «показал сущность и современное значение этого художника» [Венгерова Сандро Боттичелли. 1895: 768]. В отличие от Афродиты Праксителя, не стыдящейся своей наготы, Венера С. Боттичелли кутается в одеяние из собственных волос. Вместо блаженного неведения в лице ее видна скорбь. Она утрачивает первозданную цельность и гармонию, обретая болезненность и хрупкость. По словам У. Пейтера, С. Боттичелли всегда изображает богиню красоты «с тенью смерти на сером теле и на бледных цветах» [Pater 2006: 115]. Едва успев родиться, прийти в мир, она уже обречена на гибель. Оттого глаза ее полны «святою грустью», отсюда ее стремление скрыть от грубых, невежественных взоров свои тайны, которые открываются лишь избранным, тем, кто умеет не только смотреть, но и «видеть».

Д. Савонарола выступает в романе как олицетворение стихии самоограничения, обесценивающей, отрицающей и разрушающей красоту. Неслучайно Леонардо, внимательно наблюдающий за проповедью доминиканского монаха, изображает его в виде уродливого дьявола, то есть духа отрицания: «Это было лицо не Савонаролы, а старого безобразного дьявола в монашеской рясе, похожего на Савонаролу, изможденного

самоистязаниями, но не победившего гордыни и похоти. Нижняя челюсть выдавалась вперед, морщины бороздили щеки и шею, отвислую, черную, как на высохшем трупe, вздернутые брови щетинились, и нечеловеческий взор, полный упрямой, почти злобной мольбы, устремлен был в небо» [Мережковский 1914. Т. 2: 43]. Карикатура Леонардо, репрезентированная с помощью экфрастического описания, выявляет истинную сущность этого вождя церкви. Выразителями противоположной стихии являются персонажи, которыми руководит стремление преумножать красоту: Леонардо да Винчи, Джованни Бельтраффио, Рафаэль, Микеланджело и др. Таким образом, существование мира в целом представляется как непрерывная борьба стихии творчества и стихии самоограничения, которая влечет за собой периоды гибели и возрождения красоты.

В то же время, создавая образ бессмертной, нерушимой статуи, Д. С. Мережковский проводит идею о вечности мира искусства, его индифферентности по отношению к неумолимому потоку времени. Как позднее писал А. А. Блок, во многом разделявший эстетические воззрения Д. С. Мережковского: «Сама Милосская Венера есть некий звуковой чертеж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, разобьют ее, статую, или не разобьют» [Блок 1962: 109]. Гибель произведений искусства, описанная в романе, оказывается мнимой, поскольку найденная в них «индивидуальная формула красоты» продолжает существовать независимо от разрушения их материальной оболочки. Впоследствии она возрождается на новом историческом этапе, воплощаясь в новом материале, что находит свое отражение в преемственности художественных стилей.

Любая мифология, наряду с богами, имеет своих героев. В эстетической мифологии Д. С. Мережковского героями являются те персонажи, которые пытаются так или иначе вступить в более тесный контакт с красотой и «четвертым измерением» как ее истинным обиталищем. В первую очередь, это Джованни Бельтраффио. Судьбу героя еще в раннем детстве предопределило впечатление от средневековой легенды о Белой

Дьяволице, которая представляет собой не что иное, как олицетворение зримой красоты. Несмотря на испытанный ужас, в душе ребенка возникло скрытое, вытесненное в сферу подсознания, желание в будущем повстречаться с нею. Движимый этим подсознательным влечением, Джованни покидает дом дяди (стекольного мастера Освальда Ингрима), где искусство служит лишь пользе и выгоде добропорядочных граждан, и келью фра Бенедетто (монаха-живописца), где ему приписываются религиозные функции, и отправляется на поиски абсолютной красоты. Во время своих странствий юноша становится свидетелем очередного рождения красоты, которое нашло символическое отражение в сцене извлечения Афродиты из подземной темницы: «Богиня медленно подымалась. С той же ясною улыбкой, как некогда из пены волн морских, выходила она из мрака земли, из тысячелетней могилы <...> Джованни взглянул ей в лицо и прошептал, бледнея от ужаса: "Белая Дьяволица!"» [Мережковский 1914. Т. 2: 30]. В этот момент юноша испытывает то, что ощущали мифологические герои (Симела, Арион, Нарцисс) при созерцании запретного, – своеобразный визуальный шок, который повергает его в ошолобление. Неслучайно после восклицания Бельтраффио следует ремарка: «Вскочил и хотел бежать, но любопытство победило страх. И если бы ему сказали, что он совершает смертный грех, за который будет осужден на вечную гибель, не мог бы он оторвать взора от голого невинного тела, от прекрасного лица ее» [Там же].

Мотив созерцания красоты как некой запретной, табуированной субстанции является одним из характерных мотивов творчества О. Уайльда. Помимо романа «Портрет Дориана Грея», следует упомянуть более раннюю поэму «Хармид» («Charmides»), написанную на сюжет греческой легенды о любви некоего юноши к «Афродите Книдской», о которой упоминают Лукиан в диалоге «Изображения» и Плиний Старший в «Естественной истории». Герой поэмы, спрятавшись в храме во время жертвоприношения, ночью проникает в святилище богини, где находится великолепная мраморная статуя, и, сняв с нее одежды, оскверняет святыню взглядом и

любовными объятьями. После этого юноша блуждает по земле, одержимый образом богини. Точно так же Джованни Бельтраффио после встречи с Афродитой оказывается одержим, отравлен, болен красотой. С этого момента он посвящает себя служению ей.

Первым шагом на пути такого служения становится поступление в мастерскую Леонардо да Винчи, где юноша надеется разгадать тайну красоты и преуспеть в ее создании. Первое правило, которое преподает ему Леонардо, заключается в очищении восприятия от замутняющих его предрассудков и стереотипов, внушенных человеку в ходе воспитания: «Если хочешь быть художником, оставь всякую печаль и заботу, кроме искусства. Пусть душа твоя будет, как зеркало, которое отражает все предметы, все движения и цвета, само оставаясь неподвижным и ясным» [Там же: 38]. Вступающий на путь служения красоте, должен отказаться от норм земной морали и принять этику искусства. Но именно этого не в состоянии сделать Джованни, в чьей душе возникает конфликт, символически выраженный в экфрасисе старинной книги, которую Джордже Мирула демонстрирует юноше: «...Джованни заметил, как там, где Мерула соскоблил церковные буквы, появились иные, почти неуловимые строки, бесцветные отпечатки древнего письма, углубления в пергаменте – не буквы, а только призраки давно исчезнувших букв, бледные и нежные» [Там же: 15]. «Призраки давно исчезнувших букв», которыми начертан гимн Афродите, символизируют интуитивное непреодолимое влечение к красоте, скрытое в толще подсознания, тогда как «тесные, остроугольные буквы церковного письма» олицетворяют собой нравственные стереотипы, сковывающие сознание героя [Там же].

Один из таких стереотипов связан с представлением об иллюзорности и греховности зримой красоты и подлинности и святости красоты страдания, не явленной глазу. Эстетический опыт, полученный Джованни в мастерской Леонардо, все больше и больше убеждает его в несостоятельности подобного взгляда. Ужас и отвращение внушают ему рисунки художника, где

изображены калеки, которые согласно традиционным христианским представлениям являются носителями духовной красоты: «Я также не забуду никогда лица старухи с волосами, вздернутыми кверху в дикую, безумную прическу, с жидкою косичкою сзади, с гигантским лысым лбом, расплющенным носом, крохотным, как бородавка, и чудовищно толстыми губами, напоминавшими те дряблые, осклизлые грибы, которые растут на гнилых пнях» [Там же: 168]. Затем юноша становится свидетелем гибели «Леды» и многих других произведений искусства, уничтоженных Савонаролой и его приверженцами. Наконец, сожжение на костре инквизиции Кассандры, в чертах которой Джованни угадывает сходство со статуей Афродиты, побуждает Бельтраффио добровольно покинуть трехмерное, земное пространство, в котором подлинная красота истребляется в угоду моральным предрассудкам.

Причины гибели Джованни находят символическое отражение в предсмертных галлюцинациях героя: «Черные одежды, свившись, упали к ногам ее [Кассандры] – и он [Джованни] увидел сияющую белизну тела, непорочного, как у Афродиты, вышедшей из тысячелетней могилы, – как у пенорожденной богини Сандро Боттичелли с лицом Пречистой Девы Марии, неземную грустью в глазах, – как у сладострастной Леды на пылающем костре Савонаролы <...> и как будто завеса жизни разорвалась перед ним, открывая последнюю тайну последнего соединения. Она приблизилась к нему, охватила его руками и сжала в объятьях» [Мережковский 1914. Т. 3: 274]. Желание красоты, подавляемое нравственными установками, материализовавшись в образе Кассандры, вырывается из сферы подсознательного. В предсмертном бреду Джованни мерещится то, к чему он всегда стремился и чего он как художник никогда не мог достигнуть, – слияние с абсолютной красотой. Неслучайно героиня его видения отождествляется с Афродитой Праксителя, Венерой С. Боттичелли и Ледой да Винчи. Однако обладание абсолютной красотой оборачивается для него гибелью. Мраморная статуя, заключающая Джованни в холодные каменные

объятия и увлекающая его в бездну, становится символом жестокой, разрушительной, демонической стихии красоты. Неслучайно в заметке, посвященной постановке «Ипполита» на Александрийской сцене, Д. С. Мережковский писал: «Сила Афродиты не только благодатная, творческая, но и смертоносная, разрушительная» [Мережковский 1903: 14].

Сцена эта могла быть навеяна уайльдовской «Саломеей» («Salome»), которая шла на парижской сцене начиная с 1 февраля 1896 года. Д. С. Мережковский, проезжавший по маршруту Леонардо да Винчи весной 1896 года, прибыл во Францию в июне, где имел возможность посетить театр «Де л'Эвр» либо ознакомиться с рецензиями на драму, которыми пестрели тогдашние парижские газеты. Библейский сюжет, истолкованный О. Уайльдом в чисто эстетском ключе, воспринимался современниками как трагедия художника, соблазняемого красотой и гибнущего в ее роковой пучине. Подобно Иоканаану, Бельтраффио проявляет склонность к аскетизму и до последней минуты сопротивляется магнетическому воздействию красоты, о чем свидетельствует характерная ремарка: «В последний раз взглянул Джованни на Распятие, последняя мысль блеснула в уме его, полная ужасом: "Белая Дьяволица!"» [Мережковский 1914. Т. 3: 274] Кроме того, призрак, явившийся Бельтраффио, равно как и Саломея, с головы до ног покрытая драгоценными камнями, напоминает собой произведение искусства. Таким образом, причиной гибели Бельтраффио становится роковой художественный инстинкт, дремавший на дне его собственной души и постепенно разрушавший все сознательные установки его личности.

Еще одним героем мифологии Д. С. Мережковского является Леонардо да Винчи, основной целью жизни которого было создание человеческих крыльев. Полет как физическое явление представляет собой преодоление силы тяжести, освобождение от действия закона всемирного тяготения. В философско-эстетической системе Д. С. Мережковского физические законы, в особенности закон всемирного тяготения, отождествляются с роком, тяготеющим над человечеством. Подобные мысли находим уже в записной

книжке писателя за 1891 год: «Не возвращает ли нас современная наука к тому же первобытному представлению рока, только в еще более мрачной форме?» [Записные книжки и письма Д. С. Мережковского 1993, № 4: 31]. Сходное понимание естественных законов обнаруживается у представителей английского эстетизма. Например, О. Уайльд в эссе «Критик как художник» трактует законы генетики следующим образом: «Научный принцип наследственности, объяснивший механику всякого деяния и освободивший нас от добровольно взваленного нами на себя обременительного груза моральной ответственности <...> связал нас по рукам и ногам, словно охотничьи селки <...> Вот Немезида, отбросившая свою маску. Это последняя Парка, и самая страшная» [Уайльд 2000. Т. 3: 165]. Мистическое понимание естественных законов свойственно и персонажам романа «Воскресшие боги». Так, Зороастро после падения на летательной машине чудится, будто во время полета его увлекает вниз тяжелейший из демонов по имени Механика. В сознании Д. С. Мережковского полет становится символом преодоления бренности человеческого тела и окончательного освобождения от смерти, на что писатель указывает в статье «Леонардо да Винчи и мы» (1932): «В эти дни еще ни одна черная стрелка авиона не пронизывала голубого неба над Maria del Fiore, но мысль о человеческих крыльях уже носилась в мире и опьяняла людей мечтой о полете, о великой победе духа над телом, свободы над порабоощающим законом механики» [Мережковский 1932]. Таким образом, согласно Д. С. Мережковскому, полет является способом обретения бессмертия, а следовательно, проникновения в «четвертое измерение».

Идея создания человеческих крыльев возникает у Леонардо еще в детские годы, когда он впервые видит на колокольне собора Марии дель Фьоре среди барельефов Джотто «смешного, неуклюжего человека, летящего механика Дедала, с головы до ног покрытого птичьими перьями» [Мережковский 1914. Т. 3: 88]. Символично, что наблюдатель угадывает в изображении не Икара – главного персонажа мифа, – а именно Дедала –

художника, смастерившего крылья, вследствие чего миф о горделивом юноше, дерзнувшем посягнуть на величие богов, обитающих в небесных чертогах, превращается в трагическую историю художника, чье изобретение не только не достигло своей цели, но и послужило причиной гибели близкого ему человека. В сущности, миф о Дедале, который вводится в роман с помощью экфрасического описания барельефа Джотто, становится моделью жизни Леонардо. Все три попытки создания крыльев оканчиваются неудачей, а последняя – серьезным увечьем помощника Леонардо механика Зароастро. Аналогичную функцию выполняет в романе экфрасис фрески Луки Сеньорелли: «Слева <...> изображена была гибель Антихриста. Взлетев на небеса на невидимых крыльях, чтобы доказать людям, что он сын человеческий, грядущий на облаках судить живых и мертвых, враг Господень падал в бездну, пораженный Ангелом» [Там же: 157]. Оба экфрасиса заключают в себе пророчество о дальнейшей судьбе художника. Начиная с десятой-одиннадцатой книги, где они помещены, траектория жизни главного героя начинает свое нисхождение. Траектория полета, которая в идеальном космическом пространстве являла бы собой прямую, под действием силы тяжести превращается в параболу, а сам полет переходит, по выражению Д. С. Мережковского, в «побеждаемое, но не побежденное падение» [Мережковский 2000: 191]. Если в первой части романа герой совершает восхождение (создает лучшие свои произведения, делает крупные научные открытия и изобретения), то во второй части его постигает ряд неудач: гибель колосса и «Тайной вечери», сумасшествие Зароастро, смерть Джоконды, самоубийство Джованни, неблагодарность соотечественников, вынужденный отъезд из Италии. Показательно, что во время предсмертного бреда художник испытывает на себе неумолимое действие земного тяготения: «Ему казалось, что невероятные тяжести, подобные каменным глыбам, падают, валятся, давят его; он хочет приподняться, сбросить их, не может и вдруг, с последним усилием, освобождается, летит на исполинских крыльях вверх; но снова камни

валятся, громоздятся, давят; снова он борется, побеждает, летит и так без конца» [Мережковский 1914. Т. 3: 374].

Причина неудачи художника становится понятной, благодаря эссе У. Пейтера «Леонардо да Винчи» из сборника «Ренессанс». В отличие от искусствоведов XIX века, объяснявших совершенство живописи Леонардо да Винчи глубокими познаниями художника в области анатомии и геометрии, утверждавших единство научных и художественных целей великого флорентийца (Г. Сеайль, Э. Мюнц), У. Пейтер указывает на некий разлад между Леонардо-художником и Леонардо-ученым: «Иногда любознательность вступала в конфликт с его жаждой красоты; она побуждала его слишком далеко уходить от внешней стороны вещей – начала и конца искусства. Эта борьба между разумом с его идеями и чувствами, желанием красоты дает нам ключ к жизни Леонардо...» [Pater 2006: 197]. У Д. С. Мережковского эта мысль получает дальнейшее развитие. С точки зрения писателя, личность Леонардо заключает в себе два противоборствующих начала, одно из которых «соединяет в божественное целое, превращает в живую прелесть», другое «исследует с упрямою суровостью, пытается и меряет с бесстрашною точностью, пресекает, как безжизненный труп» [Мережковский 1914. Т. 3: 52].

С одной стороны, Леонардо одарен всем, что необходимо для осуществления творческого процесса. Прежде всего, ему присуще особое, отстраненное, восприятие мира, которое О. Уайльд называл способностью «смотреть на мир глазами художника» («to see from a proper artistic point of view») [Wilde 1908: 177]. С этим понятием английский писатель связывает отчужденное, бесстрастное отношение к миру и происходящим в нем событиям, которые как бы уподобляются сюжету древнегреческой трагедии. Наблюдатель не только не предпринимает попыток изменить ход событий, но получает определенное эстетическое наслаждение, созерцая весь ужас и величие происходящего. Подобное отношение к миру свойственно и центральному герою Д. С. Мережковского, что наиболее отчетливо

проявляется в сцене сожжения сует и разрушения памятника Сфорца, на протяжении которых художник бесстрастно наблюдает за гибелью собственных произведений.

Леонардо обладает продуктивным воображением, которое дает первичный импульс для начала творческого процесса. Начальный этап творческого акта изображен в эпизоде, где художник, обводя пальцем очертания пятен на стене, объясняет Джованни их значение: «Посмотри, Джованни, какое великолепное чудовище-химера с разинутой пастью; а вот рядом – ангел с нежным лицом и развевающимися локонами, который убегает от чудовища. Прихоть случая создала здесь образы, достойные великого мастера» [Мережковский 1914. Т. 2: 182].

Леонардо наделен тонким эстетическим вкусом, который побуждает его придавать внешнее совершенство любым творениям своих рук, будь то картины, статуи, оружие или машины. Поэтому первая конструкция крыльев, похожая на гигантскую летучую мышь с неуклюжими тростниковыми лесенками, не удовлетворяет его с эстетической точки зрения и тем самым внушает опасения: «Леонардо знал по опыту, что совершенное устройство машины сопровождается изяществом и соразмерностью всех частей: уродливый вид необходимых лесенок смущал изобретателя» [Там же: 47].

С другой стороны, стремление навязать искусству научное видение мира сближает Леонардо с современными писателю натуралистами и позитивистами. Неслучайно в своей статье «Грядущий Хам» (1906) Д. С. Мережковский указывает на то, что позитивизм, первоначально зародившийся на Востоке, перекочевал в Европу в эпоху Возрождения, когда основной ценностью становится чувственный опыт [Мережковский 1914. Т. 14: 8].

Подобно позитивистам, Леонардо считает основным источником познания и творчества опыт, причем опыт визуальный. При этом глаз мыслится как объектив фотокамеры, не допускающий ни малейшего искажения. По словам художника, «не опыт, отец всех искусств и наук,

обманывает людей, а воображение, которое обещает дать им то, чего опыт дать не может» [Мережковский 1914. Т. 2: 187].

Леонардо является создателем теории трехмерной перспективы, которая стремится примирить естественное визуальное восприятие и законы геометрии и тем самым навязать искусству научное видение мира, что так характерно для позитивизма. Хотя Леонардо предписывает художникам подражать природе, это не та природа, которая дана нам в непосредственном визуальном восприятии, но природа, увиденная с позиции естественных наук. Подобная живопись конструирует пространство, которое должно послужить моделью, иллюстрирующей действие законов геометрии, оптики, механики, анатомии, геологии. Например, передавая замысел будущей картины «Всемирный потоп», Леонардо подчеркивает: «Их [молний] должно быть больше на дальних, меньше – на ближних к зрителю волнах, как того требует закон отражения света на гладких поверхностях» [Там же]. При создании «Мадонны в гроте» художник прежде всего заботится об отображении «законов растительной жизни, строения человеческого тела, строения земли, механики складок, механики женских кудрей, которые вьются, как струи водоворотов, так что угол падения равен углу отражения...» [Мережковский 1914. Т. 3: 52]. Подобное искусство сосредоточено на видимом, познаваемом земном мире. Пространство на полотнах Леонардо представляет собой то, что позитивисты называли «фрагмент природы» или «кусочек природы».

Подход художника к объекту изображения напоминает обращение естествоиспытателя с объектом исследования. Прежде чем изобразить что-либо на полотне, Леонардо долгое время изучает его изолированно, вследствие чего фигуры и вещи в картинах художника выглядят вполне осязательно и ощутимо. Леонардо передает не столько внешний облик предметов и игру света на их поверхностях, сколько их строение, структуру, внутреннюю конструкцию. Отсюда требования тщательной прорисовки контура и деталей вещей, находящихся в тени или на заднем плане, а также

необходимость изучать строение человеческих мускулов и костей. Каждый предмет выделен из окружающего фона, обособлен и представляет собой самостоятельное целое. Так, при созерцании картины «Мадонна в гроте» взгляд наблюдателя выхватывает из полотна ряд мастерски выполненных деталей: «тонкие жилки в лепестках ириса», «ямочка в пухлом лобике младенца», «тысячелетняя морщина в доломитовом утесе», «трепет глубокой воды в подземном источнике» [Там же]. Как справедливо отмечает Х. Ортега-и-Гассет, «в известном смысле любая картина старых мастеров – сумма нескольких небольших картин, каждая из которых независима и написана с ближней точки зрения» [Ортега-и-Гассет 1991: 192]. Здесь глаз видящий сочетается с глазом знающим, то, чего не видит глаз, достраивает разум. Подобным образом действует ученый, когда стремится вычленить интересующее его явление из окружающего мира, представить его в чистом виде, выявить его внутреннюю конструкцию.

Методы, предложенные Леонардо для живописи, также напоминают методы естественных наук, которые столь широко применялись позитивистами. Так, художник предлагает использовать для создания светотени метод точного измерения количества краски. Для этого он изготавливает мерную ложечку и таблицу зависимости густоты тени от количества краски. Таков же метод математического расчета идеальных пропорций человеческого лица и тела, приписываемый Д. С. Мережковским Леонардо. Но особенно интересен метод построения человеческого лица по памяти. Для этого Леонардо составляет подробную классификацию лицевых органов: носов, глаз, губ, лбов, подбородков – и обозначает их цифрами. Для того чтобы зафиксировать лицо, заинтересовавшее художника, необходимо идентифицировать каждую его часть, согласно классификации, а затем занести соответствующие цифры в таблицу. После этого человеческое лицо как бы заново конструируется из отдельных частей. Такой метод, по сути, сводит художественный образ к математической формуле.

Конфликт между жаждой красоты и стремлением к точной научной истине в наибольшей степени проявляется в сцене осмотра статуи Афродиты, который, скорее, напоминает естественно-научное исследование: «Ножки циркуля складывались и раздвигались, описывая правильные геометрические фигуры, спокойным, твердым движением приставил он угломер к прекрасным губам Афродиты <...> сосчитал деления и записал в книгу» [Мережковский 1914. Т. 2: 35]. Истина факта оказывается для него гораздо выше истины творческого воображения.

Для достижения гравитационной легкости, которая в сознании Д. С. Мережковского сопряжена с обретением бессмертия и переходом в «четвертое измерение», Леонардо избирает путь науки. Однако наука сама по себе исключает возможность бессмертия, которое является нарушением величайшего естественного закона – закона старения и разрушения. С позиции науки такое нарушение представляется чудом, возможность которого отрицается самим же Леонардо, что подчеркнуто сравнением героя со статуей Фомы Неверного работы Андреа Верроккьо: «В последний раз оглянулся Джованни на изваяние Верроккьо. И ему почудилось в нежной, лукавой и бесстрашно любопытной улыбке Фомы Неверного, влагающего пальцы в язвы Господа, сходство с улыбкой Леонардо» [Там же: 298]. Фома Неверный – единственный из двенадцати апостолов, не уверовавший в воскресение Христа и потребовавший опытных доказательств. Исследование физических законов может привести лишь к мнимому полету, который демонстрируют фигурки ангелов, исправно хлопающих крыльями благодаря искусству механика Зароастро, и хрустальный сосуд с святейшим гвоздем, возносящийся под купол Меланского собора с помощью хитроумной машины, изобретенной Леонардо.

Выход в «четвертое измерение» удастся только моне Лизе Джоконде, история которой составляет отдельный мифологический сюжет. Изначально Леонардо видит в супруге флорентийского гражданина Франческо дель Джокондо то, что Бэзил Холлуорд видел в Дориане Грее, то есть «мотив в

искусстве» [Уайльд 2000. Т. 1: 34]. Мотив этот связан с таинственной, непостижимой улыбкой, которую Леонардо неоднократно воссоздавал в своих произведениях. Так, Джованни Бельтраффио с удивлением узнает в улыбке моны Лизы улыбку Евы из первой картины Леонардо «Древо познания», Леды с полотна «Леда и лебедь», Ангела из «Мадонны в скалах». Встретив наяву живое воплощение собственной фантазии, художник стремится увековечить его с помощью линий и красок и тем самым сделать принадлежностью сферы искусства, то есть «четвертого измерения».

Однако несмотря на все это, Джоконда остается живым человеком, добродетельной супругой флорентийского гражданина, «обыкновеннейшего из людей» [Мережковский 1914. Т. 3: 201]. Для того чтобы превратить ее в образ искусства, художнику необходимо исключить все чуждое, случайное, принесенное извне и высветить то призрачное, что едва брезжит сквозь ее земную оболочку. Поэтому Джоконда становится символом природы, натуры в том смысле, в каком ее понимают живописцы, то есть в значении естественного объекта, служащего материалом для искусства. Недаром улыбка Джоконды напоминает улыбку Кибелы, чью статуэтку Леонардо некогда видел в музее Сан-Марко. Фригийская богиня Кибела, культ которой был перенесен в Рим в начале III века и ассимилировался с местным культом богини Опе, считалась покровительницей природы (почвы, растений и животных). Параллель Джоконда – Кибела поддерживается экфрасисом портрета моны Лизы, содержащим сравнение ее улыбки с изгибами диких утесов, традиционно воспринимающимися как символ первозданной природы: «Извилины потоков между скалами напоминали извилины губ ее с вечной улыбкой» [Там же: 239].

Метод, применяемый Леонардо для создания портрета моны Лизы, напоминает метод английского театрального художника Э. Годвина, помещавшего актеров в обстановку шекспировских времен, дабы пробудить в их душе отклик на красоту той эпохи и стремление соответствовать ей. Точно так же Леонардо, желая вызвать на поверхность то призрачное, что

таится на дне души Джоконды, погружает ее в эстетическую среду, которая представляет собой аналог «четвертого измерения». Намек на это находим в легенде об острове Венеры, которую художник неоднократно рассказывает мне Лизе во время сеансов живописи: «...над самым островом – вечно голубое небо, сияние солнца на холмах, покрытых цветами, и в воздухе такая тишина, что длинное пламя курильниц на ступенях перед храмом тянется к небу столь же прямое, недвижимое, как белые колонны и черные кипарисы, отраженные в зеркально гладком озере. Только струи водометов, переливаясь через край и стекая из одной порфировой чаши в другую, сладко журчат. И утопающие в море видят это близкое тихое озеро; ветер приносит им благовоние миртовых рощ – и чем страшнее буря, тем глубже тишина в царстве Киприды» [Там же: 203]. Рассказ, с помощью которого художник приводит модель в состояние гипноза, представляет собой экфрасис поэмы флорентийского стихотворца, современника Леонардо да Винчи А. Полициано «Стансы для турнира» («Giostra»), написанной в 1475 году и содержащей развернутое описание царства Венеры. Царство это представляет собой мир красоты, куда Амур пытается завлечь юного героя, чтобы заставить его забыть об охоте, пирах и воинских турнирах, то есть о действительной жизни. Сходным образом поступает и Леонардо. С помощью музыкальных инструментов, хрустального фонтана, нежных ирисов, кота редкой восточной породы, с глазами, похожими на драгоценные камни, и ручной лани, которые весьма напоминают атрибуты царства Киприды, он погружает свою модель в эстетическую среду и тем самым как бы инсценирует ее переход в сферу искусства: «...как будто убаюканная музыкой, огражденная тишиною от действительной жизни – ясная, чуждая всему, кроме воли художника, – мона Лиза смотрела ему прямо в глаза с улыбкою, полною тайны...» [Там же].

Ограждая модель от влияния действительности, художник постепенно устанавливает контроль над всеми ощущениями, эмоциями и мыслями моны Лизы. Символом подобного воздействия художника на натуру становится

особое освещение, которое Леонардо искусственно поддерживает в своей мастерской: «День был солнечный, ослепительно-яркий. Леонардо задернул полотняный полог – и во дворе с черными стенами воцарился тот нежный, сумеречный свет – прозрачная, как будто подводная, тень, которая лицу ее давала наибольшую прелесть» [Там же: 222]. Подобно тому, как Леонардо не дает прямым солнечным лучам коснуться лица Джоконды, он не дает сторонним мыслям и чувствам коснуться ее души и нарушить то уникальное эмоциональное состояние, в котором она более всего напоминает образ искусства: «Вдруг почудилось ему, что чуждая тень живой, не им внушенной, ему не нужной, мысли мелькнула в лице ее, как туманный след живого дыхания на поверхности зеркала. Чтобы оградить ее – снова вовлечь в свой призрачный круг, прогнать эту живую тень, он стал ей рассказывать певучим и повелительным голосом, каким волшебник творит заклинания, одну из тех таинственных сказок, подобных загадкам, которые иногда записывал в дневниках своих» [Там же: 223].

Постепенно подчиняя натуру эстетическому диктату, художник передает ей частицу собственной души. Внешне это выражается в том, что мона Лиза делается все более и более похожей на него, становясь как бы «женским двойником Леонардо» [Там же: 201]. Недаром Джованни сравнивает Леонардо и мону Лизу с «двумя зеркалами, которые, отражаясь одно в другом, углубляются до бесконечности» [Там же: 203]. Подобные представления о сущности творческого процесса вполне согласуются с идеей О. Уайльда о том, что «искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь» [Уайльд 2000. Т. 1: 24].

Во время последнего свидания Леонардо подводит мону Лизу к той черте, за которой совершается переход в «четвертое измерение». О таком переходе говорит Д. С. Мережковский в одной из статей сборника «Не мир, но меч» (1908). Хотя ко времени создания сборника писатель приходит уже к религиозной трактовке «четвертого измерения», это несколько не влияет на понимание сущности перехода из трехмерного пространства в

четырёхмерное, которое Д. С. Мережковский рассматривает на примере Иисуса Христа: «...мы можем проследить, как он [Христос] отделяется от трех наших измерений и входит в недоступное нам, "четвертое" – как образ человеческий входит в образ Божий, в икону» [Мережковский 2000: 104]. Превращение человека в иконический образ возможно путем умерщвления в нем всего, что связывает его с земной жизнью. Умирая в трехмерном мире, человек как бы перерождается для четырехмерного. Создание произведения искусства неизбежно сопровождается убиением природы. Поэтому Леонардо временами кажется, что он казнит мону Лизу медленной казнью, а во взоре его проскальзывает то любопытство, с которым он некогда провожал осужденных на смерть. Подобная позиция близка эстетике О. Уайльда, согласно которой артефакт становится полноценным произведением искусства лишь тогда, когда окончательно утрачивает всякую связь с жизнью.

Подводя свою жертву к критической черте, Леонардо рассказывает ей притчу о художнике: «Не в силах будучи противостоять моему желанию увидеть новые, неведомые людям, образы, созидаемые искусством природы, и, в течение долгого времени, совершая путь среди голых, мрачных скал, достиг я наконец Пещеры и остановился у входа в недоумении <...> Но мрак был слишком глубок. И когда я некоторое время пробыл в нем, то во тьме пробудились и стали бороться два чувства – страх и любопытство, – страх перед исследованием темной Пещеры, и любопытство – нет ли в ней какой-либо чудесной тайны?» [Мережковский 1914. Т. 3: 223]. Платоновская пещера, глубины которой скрывают неведомые тайны, олицетворяет собой мироздание. Притча отражает ситуацию, в которой находится Леонардо, – ситуацию выбора перед боязнью потерять мону Лизу, пробудившую в нем чувство, похожее на любовь, и неодолимым желанием познать последний и самый таинственный закон мироздания – закон преображения смертной природы в бессмертное произведение искусства, закон перехода из трехмерного пространства в четырехмерное. Любопытство берет верх над

страхом. В этот момент герой Д. С. Мережковского, осуществляющий своеобразный эксперимент над человеческой натурой, уподобляется лорду Генри, производящему вивисекцию над душой Дориана Грея.

Вдруг мона Лиза прерывает рассказ неожиданным вопросом: «А что, если мало одного любопытства, мессер Леонардо? Что, если нужно другое, большее, чтобы проникнуть в последние, и может быть, самые чудесные тайны пещеры?» [Там же: 224]. В сущности вопрос этот выражает последний протест против смертоносного влияния художника, попытку удержать ускользающую жизнь. Недаром в этот момент резкий солнечный луч буквально пронзает полумрак мастерской, и в свете его брызги фонтана вспыхивают «разнообразными цветами радуги – цветами жизни» [Там же]. Но уже в следующее мгновение мона Лиза, подобно героине новеллы Э. По «Овальный портрет», окончательно примиряется со своей участью и покоряется воле художника. По окончании сеанса на губах ее появляется улыбка, подобная улыбке мертвых.

Сущность закона перехода в «четвертое измерение» открывается Леонардо уже после смерти Джоконды, в момент созерцания ее портрета: «Все в ней было ясно, точно – до последней складки одежды, до крестиков тонкой узорчатой вышивки, обрамлявшей вырез темного платья на бледной груди. Казалось, что, всмотревшись пристальнее, можно видеть, как дышит грудь, как в ямочке под горлом бьется кровь, как выражение лица изменяется. И, вместе с тем, была она призрачная, дальняя, чуждая, более древняя в своей бессмертной юности, чем первозданные глыбы базальтовых скал, видневшиеся в глубине картины – воздушно-голубые, сталактитоподобные горы как будто нездешнего, давно угасшего мира <...> Только теперь как будто смерть открыла ему глаза – понял он, что прелесть моны Лизы была все, чего искал он в природе с таким ненасытным любопытством, понял, что тайна мира была тайной моны Лизы» [Там же: 239]. По всей вероятности, описание это было навеяно знаменитым экфрасисом У. Пейтера, включенным в эссе «Леонардо да Винчи», а также

его интерпретацией, приведенной в статье Венгеровой. В экфрасисе Пейтера исследовательница усматривает «воплощение старинного мифа», демонстрирующего «представление о вечности жизненного начала, проходящего через тысячи форм» [Венгерова "Miscellaneous Studies". 1896: 847]. Вслед за Пейтером Мережковский делает картину Леонардо символом природного начала, постепенно отливающегося в формы культуры, но при этом утрачивающего подлинность и реальность, обращаясь в призрак.

Таким образом, закон перехода в «четвертое измерение» заключается в полном отрыве от трехмерной действительности путем умертвления жизненного начала ради увековечения красоты. Здесь Мережковский развивает идеи Уайльда, который в романе «Портрет Дориана Грея» писал: «За прекрасным всегда скрыта какая-нибудь трагедия. Чтобы зацвел самый скромный цветочек, миры должны претерпеть родовые муки» [Уайльд 2000. Т. 1: 58-59]. Жертвуя собой во имя красоты, мона Лиза, подобно Гиацинту, Адонису и Нарциссу, преображенным в цветок, обретает в портрете новое, эстетическое бытие.

В романе Д. С. Мережковского так же, как и в романе О. Уайльда, экфрасис принимает непосредственное участие в образовании сюжета, однако в обоих случаях роль его оказывается различной, что удобно продемонстрировать на примере описания запретной книги. В романе О. Уайльда запретная книга, образ которой, по всей вероятности, восходит к истории Франчески да Римини в «Божественной комедии» Данте, становится инструментом воздействия на сознание Дориана Грея со стороны лорда Генри. Таинственная желтая книга, описанию которой посвящена большая часть десятой главы, содержит программу дальнейшего поведения героя и провоцирует его на совершение определенных поступков. Неслучайно в предпоследней главе романа Дориан признает роковую роль подарка лорда Генри в его судьбе. У Д. С. Мережковского запретная книга, которую Мерула показывает Джованни Бельтраффио в начале романа, представляет собой символическую проекцию внутреннего мира героя, в котором назревает

конфликт между нравственными стереотипами и влечением к красоте, сознанием и подсознанием. Запретная книга, которая позволяет включить в повествование образы христианского Бога (покаянные псалмы, где верующие обращаются к Господу) и Афродиты (гимн богине, скрытый под псалмами), трансформирует события жизни Джованни Бельтраффио в миф о художнике, плененном красотой.

Итак, в отличие от О. Уайльда, в романе которого экфрасис берет на себя роль основной движущей силы развития сюжета, у Д. С. Мережковского описания произведений искусства придают сюжетным событиям символическое измерение, высвечивая их глубинные смыслы. Благодаря экфрасису, события частной, обыденной жизни трактуются в мифологических категориях и обретают статус общемировых процессов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На рубеже XIX-XX веков проблема экфрасиса и проблема синтеза искусств в целом обретают особую актуальность, что обусловлено как попытками преодоления кризиса искусства и исканиями новых художественных решений, так и новым типом мироощущения, в котором реальное бытие подменялось эстетическим. В английском искусстве синтетические формы развивались за счет культурного трансфера идей и художественных установок Р. Вагнера, Ш. Бодлера и Т. Готье. Р. Вагнеру принадлежала роль вдохновителя синтеза искусств, призывавшего к отказу от рационального мышления и возврату к изначальному синкретизму искусств. Ш. Бодлер, разработавший теорию синэстетического восприятия и принцип соответствий, инициировал возникновение нового, универсального, типа художника, способного одновременно работать в рамках различных искусств. Т. Готье, выдвинувший идею транспонирования искусств и обогащения литературы приемами живописи и скульптуры, стимулировал развитие экфрасических текстов на английской почве.

Русская эстетическая теория и художественная практика 1890-х годов в отношении синтеза искусств развивается аналогичным образом. Помимо вышеозначенных влияний, важную роль в развитии синтеза искусств на русской почве играет культурный трансфер художественных установок английского эстетизма, в рамках которого в Россию также проникали идеи Т. Готье.

В результате культурного трансфера русская литература осваивает ряд мировоззренческих и художественных установок, среди которых ведущую роль играют установка на построение отраженной реальности (мира искусства), мифотворчество, описательность. Д. С. Мережковский, Петербургский шекспировский кружок, журнал «Северный вестник» и литературно-художественное объединение «Мир искусства» выступают как посредники межкультурной коммуникации, функция которых заключается в

отборе, передаче и рецепции импортируемого художественного явления. Основным каналом культурного трансфера становится эстетическая критика О. Уайльда, У. Пейтера и Дж. Рёскина. При этом, попадая из исходной в целевую культурную среду, идеи и установки английского эстетизма претерпевают значительную трансформацию, что обусловлено спецификой воспринимающей культуры. В отличие от английского эстетизма, где установка на мифотворчество была лишь отчасти реализована в произведениях прерафаэлитов и У. Морриса, русский вариант эстетизма выдвигает ее на первый план, в то время как ключевой для британских писателей и художников принцип декоративизма на русской почве трансформируется в простую описательность, то есть обилие экфраз, не обладающих декоративными характеристиками и располагающихся независимо от законов дизайна. Результатом культурного трансфера становится появление на русской почве эстетической критики и эстетского романа, лучшие образцы которых дает раннее творчество Д. С. Мережковского (сборник эссе «Вечные спутники» и роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»).

В романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» экфрасис выступает в качестве основного принципа организации художественного целого. В обоих случаях экфрасис участвует в сюжетообразовании и построении сверхреальности, которую О. Уайльд именуется «видимым миром», а Д. С. Мережковский – «четвертым измерением». Однако в каждом из этих произведений функции экфрасиса имеют свою специфику.

О. Уайльд применяет экфрасис для построения особого типа сюжета, в основе которого лежат события из жизни души, а именно встречи с красотой. Экфрасис фиксирует моменты, связанные с созерцанием эстетических объектов. Произведения искусства, выступающие в романе в качестве источников определенного воздействия, влияют на внутренний мир героев, побуждая их к совершению тех или иных действий и поступков.

Следовательно, в романе О. Уайльда экфрасис выполняет функцию мотивировки сюжета.

В отличие от О. Уайльда, Д. С. Мережковский использует экфрасис как средство мифологизации сюжета. Выполняя роль «свернутых метонимических знаков целостных сюжетов» (Минц), описания произведений искусства придают событиям символическое измерение, высвечивая их глубинные смыслы. Благодаря экфрасису, события частной, обыденной жизни трактуются в мифологических категориях и обретают статус общемировых процессов.

Как для О. Уайльда, так и для Д. С. Мережковского, экфрасис становится основным средством включения в художественное произведение эстетической сверхреальности. У английского писателя данный процесс связан с возрождением, регенерацией «видимого мира», то есть воплощением красоты в слове, созданием прекрасной формы. С точки зрения писателя, мир искусства – это мир материализованных образов, рожденных воображением художника. Он существует в той же плоскости, что и обыденный мир, но доступен только глазам избранных. Экфрасис со свойственной ему энергией становится тем приемом, который позволяет О. Уайльду творить чудесную, многоцветную словесную ткань и тем самым утверждать и преумножать красоту в мире.

В отличие от О. Уайльда, Д. С. Мережковский помещает мир искусства в особое измерение. Экфрасис служит основным средством создания мифологизированной модели этого пространства. Предметы искусства, репрезентируемые с помощью экфрасиса, выполняют функцию «порталов» и ориентиров, обозначающих границы этого пространства. Лицезрея те или иные произведения искусства, герои вступают в контакт с миром красоты и начинают воспринимать явления обыденного мира в совершенно ином свете. Таким образом, экфрасис с присущей ему способностью передавать точку зрения художника и наблюдателя позволяет автору показать специфику сферы искусства и законов, действующих на ее территории.

Дальнейшие исследования в этом направлении должны быть ориентированы на изучение функционирования экфрасиса во французской, немецкой, австрийской, итальянской и американской литературе рубежа XIX-XX веков и выявление межкультурных связей и взаимодействий. Интерес представляет также сопоставление функций экфрасиса в поэзии и прозе данного периода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Алданов, М. Д. С. Мережковский. Некролог / М. Алданов // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 402-407.
2. Аннунцио, Г. Брат Лучерта / Г. д'Аннунцио // Г. д'Аннунцио Итальянские новеллы. – М.: Гос. изд-во худож. Лит., 1960. – С. 5-10.
3. Бальмонт, К. Д. Светозвук в Природе и Световая симфония Скрябина [Электронный ресурс] / К. Д. Бальмонт. – 2009. – Режим доступа: http://www.stihirus.ru/1/Balмонт/o_skrjbine.htm.
4. Барлоу, Г. Английская литература / Г. Барлоу // Вестник иностранной литературы. – 1893. – № 12. – С. 204-214.
5. Белый, А. Мережковский / А. Белый // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 257-266.
6. Белый, А. На рубеже двух столетий / А. Белый. – М.; Л.: Земля и фабрика, 1931. – 500 с.
7. Белый, А. Начало века / А. Белый. – М.: Худож. лит, 1990. – 526 с.
8. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый ; сост. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
9. Белый, А. Симфонии / А. Белый. – Л.: Худож. лит., 1990. – 528 с.
10. Беляев, Ю. Театр и музыка. «Ипполит» / Ю. Беляев / Ю. Беляев // Новое время. – 1902. – 16 октября. – С. 4.
11. Бенуа, А. Н. Возникновение «Мира искусства» / А. Бенуа. – М.: Искусство, 1998. – 69 с.
12. Бенуа, А. Н. Гольман Гент (Холман Хант) / А. Н. Бенуа ; публ. И коммент. Г. Стернина // Пинакотека. – 2004. – № 18/19. – С. 115-117.
13. Бенуа, А. Н. Мережковские / А. Бенуа // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 448-459.
14. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. / А. Н. Бенуа. – М.: Наука: 1980. – Кн. 1, 2, 3. – 711 с. ; Кн. 4, 5. – 744 с.

15. Бердслей, О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера. Стихотворения. Письма / О. Бердслей; пер. с англ. М. Ликиардопуло. – М.: Эксмо-Пресс, 2001. – 368 с.
16. Бердяев, Н. А. Новое Христианство (Д. С. Мережковский) / Н. А. Бердяев // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 331-353.
17. Бердяев, Н. А. Очарование отраженных культур (о Вяч. Иванове) / Н. А. Бердяев // Н. А. Бердяев Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. – М.: Лита, 1994. – Т. 2. – С. 389-399.
18. Библиофил. «Вечные спутники» Д. С. Мережковского / Библиофил // Мир искусства. – 1899. – Т. 1. - № 10. – С. 114-116.
19. Блок, А. А. Крушение гуманизма / А. А. Блок // А. А. Блок Собрание сочинений : в 8 т. – М. ; Л.: Худож. лит., 1962. – Т. 6. – С. 92-115.
20. Боборыкин, П. Д. Английское влияние в России / П. Д. Боборыкин // Северный вестник. – 1895. – № 10. – С. 177-185.
21. Боборыкин, П. Д. За полвека : воспоминания : в 2 т. / П. Д. Боборыкин. – М.: Худож. лит., 1965. – Т. 1. – 565 с. ; Т. 2. – 668 с.
22. Боборыкин, П. Д. Лондон / П. Д. Боборыкин // «Я берег покидал туманный Альбиона...» Русские писатели об Англии. 1646-1945. – М.: РОСПЭН, 2001. – С. 306-318.
23. Боборыкин, П. Д. Новые эстетические веяния / П. Д. Боборыкин // Новости и биржевая газета. – 1896. – 11 января ; 16 января ; 23 января.
24. Боборыкин, П. Д. Роман на Западе за две трети века / П. Д. Боборыкин. – СПб.: Тип. Стасюлевича, 1900. – 643 с.
25. Бодлер, Ш. Поэт современной жизни / Ш. Бодлер; пер. с фр. Л. Липман, Н. Столяровой // Ш. Бодлер Проза. – М.: Вагриус, 2001. – С. 148-201.
26. Бодлер, Ш. Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники / Ш. Бодлер; пер. с фр. Е. В. Баевской. М.: Наука, 2011. 249 с.
27. Бодлер, Ш., Готье, Т. Искусственный рай. Клуб любителей гашиша / Ш. Бодлер, Т. Готье; пер. с фр. В. М. Осадченко. М.: Аграф 1997. 409 с.

28. Брюсов, В. Я. А. А. Шестёркиной (Петербург 15 февраля 1902) / В. Я. Брюсов ; публ. В. Г. Дмитриева // Литературное наследство. – М.: Наука, 1976. – Т. 85. – С. 649.
29. Брюсов, В. Я. Дневники 1891-1910 годов / В. Я. Брюсов. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1927. – 203 с.
30. Брюсов, В. Я. Д. С. Мережковский как поэт / В. Я. Брюсов // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 297-306.
31. Вагнер, Р. Опера и драма / Р. Вагнер ; пер. с нем. А. Шепелевского, А. Винтера // Р. Вагнер Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 262-493.
32. Вагнер, Р. Произведение искусства будущего / Р. Вагнер ; пер. с нем. С. П. Гиждеу. – М.: Либроком, 2010. – 128 с.
33. Венгерова, З. А. Автобиографическая справка / З. А. Венгерова // Русская литература XX века. 1890-1900. – М.: Республика, 2004. – С. 83-85.
34. Венгерова, З. А. Вильде (Oscar Wilde) / З. А. Венгерова // Энциклопедический словарь. – СПб.: Изд-во Ф. А. Брокгауза, И. А. Ефрона, 1892. – Т. 6. – С. 368.
35. Венгерова, З. А. Литературные характеристики : в 3 кн. – СПб.: Э. Винеке, 1897. – Кн. 1. - 170 с.
36. Венгерова, З. А. Молодая Англия / З. А. Венгерова // Cosmopolis. – 1897. – № 3. – С 187-203.
37. Венгерова, З. А. Новая утопия / З. А. Венгерова // Северный вестник. – 1893. – № 7. – С. 249-256.
38. Венгерова, З. А. Новые течения в английском искусстве / З. А. Венгерова // Вестник Европы. – 1895. - № 5. – С. 192-235.
39. Венгерова, З. А. Парижский архив А. И. Урусова / З. А. Венгерова // Литературное наследство. – М.: Наука, 1939. – Т. 33-34. – С 591-616.
40. Венгерова, З. А. Прерафаэлитское движение в Англии / З. А. Венгерова // Северный вестник. – 1896. - № 4. – С. 109-130.

41. Венгерова, З. А. Родоначальник английского символизма / З. А. Венгерова // Северный вестник. – 1896. - № 9. – С. 81-99.
42. Венгерова, З. А. Сандро Боттичелли / З. А. Венгерова // Вестник Европы. – 1895. - № 12. – С. 767-802.
43. Венгерова З. А. The Green Carnation / З. А. Венгерова // Вестник Европы. – 1895. - № 11. – С. 437-443.
44. Венгерова З. А. Walter Pater "Miscellaneous Studies" / З. А. Венгерова // Вестник Европы. – 1896. - № 6. С. 842-848.
45. Венгерова, З. А. Wiliam Morris "Earthly Paradise" / З. А. Венгерова // Вестник Европы. – 1896. - № 10. – С. 428-434.
46. Волынский, А. Л. Жизнь Леонардо да Винчи / А. Л. Волынский. – М.: Алгоритм, 1997. – 525 с.
47. Волынский, А. Л. Из жизни и литературы: Оскар Уайльд / А. Л. Волынский // Северный вестник. – 1896. – № 9. – С. 57-58.
48. Волынский, А. Л. Оскар Уайльд / А. Л. Волынский // Северный вестник. – 1895. – № 12. – С. 311-317.
49. Гиппиус, В. Александр Добролюбов / В. Гиппиус // Русская литература XX века. 1890-1900. – М.: Республика, 2004. – С. 163-172.
50. Гиппиус, З. Н. Златоцвет: Петербургская новелла / З. Н. Гиппиус // З. Н. Гиппиус Собрание сочинений : в 11 т. – М.: Русская книга, 2001. – Т. 2. – С. 176-296.
51. Гиппиус, З. На берегу Ионического моря / З. Гиппиус // Мир искусства. – 1899. – Т. 1. - № 7 / 8. – С. 129-139; № 9. – С. 140-158; № 10. – С. 1-4; № 11 / 12. – С. 159-174.
52. Гиппиус, З. Н. О бывшем (1899-1914) / З. Н. Гиппиус // З. Н. Гиппиус Собрание сочинений : в 9 т. – М.: Русская книга, 2003. - Т. 8. – С. 70-129.
53. Гиппиус-Мережковская, З. Н. Дмитрий Мережковский / З. Н. Гиппиус-Мережковская. – Париж: Умса-Press, 1951. – 308 с.
54. Горнфельд, А. Г. Критика и лирика / А. Г. Горнфельд // Русское богатство. – 1897. - № 3. – С. 29-65.

55. Готье, Т. Два актера на одну роль / Т. Готье ; пер. с фр. А. Перхуровой. – М.: Правда, 1991. – 528 с.
56. Готье, Т. Мадемуазель де Мопен / Т. Готье ; пер. с фр. Е. Баевской // Т. Готье Тысяча вторая ночь. – М.: Эксмо, 2007. – С. 63-398.
57. Готье, Т. Эмали и Камеи / Т. Готье ; пер. с фр. Н. Гумилева и др.; сост. Г. К. Косикова. – М.: Радуга, 1989. – 364 с.
58. Гуревич, Л. История «Северного вестника» / Л. Я. Гуревич // Русская литература XX века. 1890-1900. – М.: Республика, 2004. – С. 141-159.
59. Гюисманс Ж. К. Наоборот / Ж. К. Гюисманс ; пер. с фр. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1995. 461 с.
60. Гюисманс, Ж. Уистлер / Ж. К. Гюисманс // Мир искусства. – 1899. – Т. 2. – № 16 / 17. – С. 61-68.
61. Дафнис и Хлоя. Древнегреческий роман Лонгуса. Перевод Д. С. Мережковского [рецензия] // Вестник Европы. – 1896. - № 6. – С. 825-830.
62. Дафнис и Хлоя. Итальянские новеллы. Шарль Бодлер. Избранные стихотворения Ш. Бодлера / Лонг, Ш. Бодлер ; пер. с греч., ит., фр. Д. С. Мережковского. – М.: Ломоносов, 2010. –480 с.
63. Джеймс, Г. Подлинные образцы / пер. с англ. Ю. Афонькина // Г. Джеймс Избранные произведения. – Л.: Худож. лит., 1979. – С. 237-270.
64. Добролюбов, А. М. Natura Naturans. Natura Naturata / А. М. Добролюбов. – СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1895. – 99 с.
65. Долинин, А. Дмитрий Мережковский / А. Долинин // Русская литература XX века. 1890-1900. – М.: Республика, 2004. – С. 176-213.
66. Дягилев, С. П. Сложные вопросы / С. П. Дягилев // Мир искусства. – 1899. – Т. 1. – Вып. 1/2. – С. 1-11 ; Вып. 3/4. – С. 37-49.
67. Дягилев, С. П. Сергей Дягилев и русское искусство : статьи, открытые письма, интервью, переписка, современники о Дягилеве : в 2 т. / С. П. Дягилев ; сост. И. С. Зильберштейн, И. А. Самков. – М.: Изобразит. искусство, 1982. – Т. 1. – 493 с.; Т. 2. – 574 с.

68. Евреинов, Н. Н. Обри Бердслей / Н. Н. Евреинов // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М.: Игра-Техника, 1992. – С. 257-266.
69. Еврипид, Ипполит / Еврипид ; пер. с греч. Д. С. Мережковского // Вестник Европы. – 1893. - № 1. – С. 5-55.
70. Заграничная хроника // Артист. –1892. – N 22. – С. 151-162.
71. Заграничная хроника // Дневник артиста. – 1893. – N 7. – С. 51-57.
72. Зайцев, Б. Памяти Мережковского. 100 лет / Б. Зайцев // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 468-479.
73. Заметки // Мир искусства. – 1899. – Т. 1. - № 1/2. – С. 7-9 ; № 3/4. – С. 24-26 ; № 7/8. – С. 82-85 ; № 9. – С. 102-104.
74. Записные книжки и письма Д. С. Мережковского / Д. С. Мережковский ; публ. Е. А. Андрущенко, Л. Г. Фризмана. – Русская речь. – 1993. - № 4. – С. 30-35 ; № 5. – С. 25-40.
75. Иванов, Вяч. О сущности трагедии // Вяч. Иванов Борозды и межи. – М.: Мусагет, 1916. – С. 233- 258.
76. Иванов, Вяч. О границах искусства // Вяч. Иванов Борозды и межи. – М.: Мусагет, 1916. – С. 187-230.
77. Иванов, Вяч. Чюрлёнис и проблема синтеза искусств // Вяч. Иванов Борозды и межи. – М.: Мусагет, 1916. – С. 313-351.
78. Ильин, И. Мережковский – художник // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 374-388.
79. Крэг, Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Э. Г. Крэг ; пер. с англ. В. Б. Воронина и др. – М.: Искусство, 1988. – 397 с.
80. Леонардо да Винчи. Избранные произведения : в 2 т. / Леонардо да Винчи ; пер с итал. А. А. Губера и др. – СПб.: Нева ; М.: Олма-Пресс, 2000. – Т. 1. – 415 с.; Т. 2. – 479 с.
81. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг ; пер. с нем. Е. Эдельсона // Г. Э. Лессинг Избранное. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 379-498.

82. Литературные манифесты: от символизма до «Октября» / сост. Н. Л. Бродского, Н. П. Сидорова. – М.: Аграф, 2001. – 384 с.
83. Ловцов, М. Оскар Уайльд - представитель современных английских эстетиков / М. Ловцов // Новое время. – 1894. – 16(28) июля.
84. Лоти, П. Госпожа хризантема / П. Лоти ; пер. с фр. В. Ф. Крша. – М.: Риллол классик, 2004. – 317 с.
85. Маковский, С. К. На Порнасе Серебряного века / С. К. Маковский. – М.: Наш дом-1'age СТНомме ; Екатеринбург: У-Фактория, 2000. – 400 с.
86. Маковский, С. К. Портреты современников / С. К. Маковский. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. – 413 с.
87. Манн, Т. Смерть в Венеции / Т. Манн ; пер. с нем. Н. Манн // Т. Манн Новеллы. – Л.: Худож. лит., 1984. – С. 96-143.
88. Мек-Коль, О. Обри Бердслей / О. Мек-Коль // Мир искусства. – 1900. – Т. 3. - № 7 / 8. – С. 74-84 ; № 9 / 10. – С. 97-120.
89. Мережковский, Д. С. Автобиографическая заметка / Д. С. Мережковский // Русская литература XX века. 1890-1900. – М.: Республика, 2004. – С. 172-176.
90. Мережковский, Д. С. Вместо предисловия в постановке трагедии Софокла «Эдип-Царь» / Д. С. Мережковский // Вестник иностранной литературы. – 1894. - № 1. – С. 5-9.
91. Мережковский, Д. С. Леонардо да Винчи и мы. Духовный кризис Европы / Д. С. Мережковский // Возрождение. – 1932. – 24/25 июня. - № 2579/2580. – С. 3.
92. Мережковский, Д. С. Лица святых: от Иисуса к нам / Д. С. Мережковский. – М.: Фолио, 2000. – 484 с.
93. Мережковский, Д. С. Мистическое движение нашего века / Д. С. Мережковский // Критика русского символизма : в 2 т. – М.: Олимп : АСТ, 2002. – Т. 1. – С. 32-105.

94. Мережковский, Д. С. О новом значении древней трагедии (вступительное слово) / Д. С. Мережковский // Ежегодник императорских театров. Сезон 1902-1903 г. –1903. – С. 10-24.
95. Мережковский, Д. С. Памяти Урусова / Д. С. Мережковский // Мир искусства. – 1900. – Т. 4. - № 15/16. – С. 36-37.
96. Мережковский, Д. С. Полное собрание сочинений: в 24 т. / Д. С. Мережковский. – М.: Тов-во И. Д. Сытина, 1914. – Т. 1. – 356 с. ; Т. 2. – 362 с. ; Т. 3. – 394 с. ; Т. 9. – 152 с. ; Т. 10. – 176 с. ; Т. 11. – 239 с. ; Т. 12. – 273 с. ; Т. 13. – 162 с. ; Т. 14. – 239 с. ; Т. 17. – 242 с. ; Т. 18. – 277 с. ; Т. 19. – 310 с. ; Т. 23. – 272 с.
97. Мережковский, Д. С. Праздник Пушкина / Д. С. Мережковский // Мир искусства. – 1899. – Т. 2. – № 13 / 14. – С. 11-20.
98. Мережковский, Д. С. Тайна Запада / Д. С. Мережковский. – М.: Русская книга, 1992. – 411 с.
99. Мережковский, Д. С. Трагедия целомудрия и сладострастия / Д. С. Мережковский // Мир искусства. – 1899. – Т. 1. - № 7/8. – С. 64-66.
100. Минский, Н. Абсолютная реакция. Леонид Андреев и Мережковский / Н. Минский // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 171-196.
101. Минский, Н. М. При свете совести / Н. М. Минский. – СПб.; Семеновск: Тип.-лит. И. Ефрона, 1890. – 261 с.
102. Минский, Н. М. Старинный спор / Н. М. Минский // Заря. – 1884. – 29 августа. – С. 1-3.
103. Минский, Н. Сэр Эдвард Берн-Джонс / Н. Минский // Мир искусства. – 1899. – Т. 1. - № 3 / 4. – С. 11-12.
104. Моррис, У. Искусство и жизнь : избранные статьи, лекции, речи, письма / У. Моррис ; пер. с англ. В. А. Сирнова, Е. В. Корниловой. – М.: Искусство, 1973. – 512 с.

105. Муратов, П. П. Образы Италии [фрагмент] / П. П. Муратов // Хождения во Флоренцию. Флоренция и флорентийцы в русской культуре. Из века XIX в век XXI. – М.: ВГБИЛ, 2009. – С. 183-241.
106. Нардау, М. Вырождение. Современные французы / М. Нардау ; пер. с нем. А. В. Перельгиной. – М.: Республика, 1995. – 400 с.
107. Никифоров, Л. П. Джон Рёскин, его жизнь, идеи и деятельность / Л. П. Никифоров. – М.: Посредник, 1896. – 47 с.
108. Нурок, А. Международная выставка в Лондоне / А. Нурок // Мир искусства. – 1899. – Т. 2. – № 16 / 17. – С. 38-40.
109. Нурок, А. Обри Бердслей / А. Нурок // Мир искусства. – 1899. – Т. 1. - № 3 / 4. - С. 16-17.
110. Озаровский, Ю. Э. Музыка живого слова: основы русского художественного чтения / Ю. Э. Озаровский. – М.: Либроком, 2009. – 336 с.
111. Патер, В. Воображаемые портреты. Ребенок в доме / В. Патер ; пер. с англ. П. Муратова. – М.: В. М. Саблин, 1908. – 203 с.
112. Патер, В. Ренессанс: очерки искусства и поэзии / В. Патер ; пер. с англ. С. Займовского. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. – 399 с.
113. Патер, В. Сандро Боттичелли / В. Патер ; пер. с англ. З. А. Венгеровой // Новый путь. – 1903. - № 4. – С. 25-34.
114. Перцов, П. П. Литературные воспоминания. 1890-1902 гг. / П. П. Перцов. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 496 с.
115. Петров-Водкин, К. С. Пространство Эвклида / К. С. Петров-Водкин. – СПб.: Лениздат, 2013. – 413 с.
116. По, Э. А. Ворон / Э. А. По ; пер. с англ. Д. С. Мережковского // Северный вестник. – 1890. - № 3. – С. 188-194.
117. По, Э. А. Лигейя / Э. А. По ; пер. с англ. Д. С. Мережковского // Труд. – 1893. – Т. 20. – С. 376-391.
118. Полициано, А. Стансы на турнир / А. Полициано // Лоренцо Медичи и поэты его круга. – М.: Водолей, 2013. – С. 123-169.

119. Рейнах, С. Книдская Венера / С. Рейнах // Вестник изящных искусств. – 1888. – Т. VI. – Вып. 1. – С. 189-204.
120. Рёскин, Дж. Искусство и действительность [фрагмент] / Дж. Рёскин ; пер. с англ. О. М. Соловьевой // Северный вестник. – 1896. – №10. – С. 80-96 ; № 11. – С. 71-82 ; № 12. – С. 89-98.
121. Рёскин, Дж. Искусство и действительность / Дж. Рёскин ; пер. с англ. О. Л. Донских. – Новосибирск: Сова, 2006. – 255 с.
122. Рёскин, Дж. Законы Фиезолы: Истинные законы красоты / Дж. Рёскин ; пер. с англ. Л. Н. Никифорова. М.: Либроком, 2011. 152 с.
123. Рёскин, Дж. Камни Венеции / Дж. Рёскин ; пер. с англ. Л. Н. Житковой. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 349 с.
124. Рёскин, Дж. Король золотой реки / Дж. Рёскин ; пер. с англ. М. А. Троицкой. – СПб.: Кн-во А. Ф. Сухова, 1912. – 26 с.
125. Рёскин, Дж. Лекции об искусстве / Дж. Рёскин ; пер. с англ. П. Когана. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2011. – 318 с.
126. Рёскин, Дж. Прерафаэлитизм / Дж. Рёскин ; пер. с англ. О. М. Соловьевой // Мир искусства. – 1900. – Т. 4. - № 17 / 18. – С. 49-72; № 19 / 20. – С. 73-96; № 21 / 22. – С. 97-128.
127. Рёскин, Дж. Прогулки по Флоренции / Дж. Рёскин ; пер. с англ. А. Герцык. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 243 с.
128. Рёскин, Дж. Современные художники / Дж. Рёскин ; пер. с англ. П. С. Когана. – М.: Тип. А. И. Мамонтова, 1901. – 419 с.
129. Розанов, В. В. «Ипполит» Еврипида на Александрийской сцене / В. В. Розанов // Мир искусства. – 1902. – Т. 7. - № 9/10. – С. 240-248.
130. Розанов, В. В. Итальянские впечатления. Флоренция / В. В. Розанов // Хождения во Флоренцию. Флоренция и флорентийцы в русской культуре. Из века XIX в век XXI. – М.: ВГБИЛ, 2009. – С. 64-65.
131. Розанов, В. Среди иноязычных (Д. С. Мережковский) / В. В. Розанов // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 82-103.
132. Сведения // Мир искусства. – 1899. – Т. 1. - № 10. – С. 117-118.

133. Сизеран, Р. Рёскин и религия красоты / Р. Сизеран ; пер. с фр. Л. П. Никифорова. – М.: Книжн. Дело, 1900. – 202 с.
134. Сумцов, Н. Ф. Роман Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / Н. Ф. Сумцов // Н. Ф. Сумцов Леонардо да Винчи. – Харьков: Печатное дело, 1900. – С. 184-193.
135. Терри, Э. История моей жизни / Э. Терри ; пер. с англ. И. Разумовской, С. Самостреловой. – М.: Искусство, 1963. – 374 с.
136. Уайльд, О. Афоризмы / О. Уайльд ; пер с англ. К. Душенко. – М.: Эксмо-Пресс, 2000. – 234 с.
137. Уайльд, О. Избранные произведения : в 2 т. / О. Уайльд ; пер. с англ. А. Зверева и др. – М.: Республика, 1993. – Т. 1. – 557 с.; Т. 2. – 542 с.
138. Уайльд, О. Искусство критики : диалог / О. Уайльд ; пер. с англ. О. М. Соловьевой // Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. – 1901. - № 5. – 439-457 ; № 6. – С. 554-574.
139. Уайльд, О. Письма / О. Уайльд ; пер. с англ. Р. Я. Райт-Ковалевой, М. Н. Ковалевой. – М.: Аграф, 1997. – 415 с.
140. Уайльд, О. Собрание сочинений : в 3 т. / О. Уайльд. – М.: Терра, 2000. – Т. 1. – 509 с.; Т. 3. – 587 с.
141. Уайльд, О. Упадок лжи (наблюдение) / О. Уайльд ; пер. с англ. О. М. Соловьевой // Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. – 1899. - № 4. – С. 40-47 ; № 5. – С. 155-166.
142. Уистлер, Дж. М. Изящное искусство создавать себе врагов / Дж. М. Уистлер ; пер. с англ. Е. А. Некрасовой. – М.: Искусство, 1970. – 287 с.
143. Философов, Д. В. Критические статьи и заметки. 1899-1916 / Д. В. Философов. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 680 с.
144. Философов, Д. В. Софокл и Еврипид на Александрийской сцене / Д. В. Философов // Мир искусства. – 1902. – Т. 7. - № 3 – С. 45-47.
145. Философов, Д. В. Первое представление «Ипполита» / Д. В. Философов // Мир искусства. – 1902. – Т. 7. - № 9/10. – С. 5-13.

146. Филострат, Каллистрат, Феофраст Картины. Статуи. Характеры / Филострат, Каллистрат, Феофраст ; пер с греч. А. И. Цветкова. – Рязань: Александрия, 2009. – 415 с.
147. Хроника // Артист. – 1892. - № 22. – С. 151-162.
148. Цетлин, М. Д. С. Мережковский (1865-1941) / М. Цетлин // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 408-416.
149. Чуйко, В. В. Дорафаэлисты и их последователи в Англии / В. В. Чуйко // Вестник изящных искусств. – 1886. – Т. 4. – Вып. 4. – С. 271-304 ; Вып. 5. – С. 339-374.
150. Чуковский, К. Д. С. Мережковский (Тайновидец вещи) / К. Чуковский // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С 140-150.
151. Чуковский, К. И. Оскар Уайльд. Этюды // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. – М., 1993. - Т. 1. - С. 514-538.
152. Шеллинг, В. Ф. Философия искусства / В. Ф. Шеллинг ; пер. с нем. С. П. Попова. – М.: Мысль, 1966. – 456 с.
153. Art and Morality: a Defence of “The Picture of Dorian Gray” / ed. S. Mason. – London: J. Jacobs, 2011. – 52 p.
154. Crane, W. Ideals in Art / W. Crane. – London: Ball. 1905. – XIV, 287 p.
155. Crane, W. Line and Form / W. Crane. – London: G. Bell and Sons, 1914. – 288 p.
156. James, G. The Golden Bowl / G. James. – London: Wordsworth Classics, 2012. – 448 p.
157. Jones, O. Grammar of Ornament / O. Jones. – London: Bernard Quatch, 1910. – 383 p.
158. Morris, W. The Ideal Book [Электронный ресурс] / W. Morris. – Режим доступа: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1893/ideal.htm>.
159. Morris, W. The Unpublished Lectures of William Morris / W. Morris. – Detroit: Wayne State University Press. 1969. – 331 p.
160. Pater, W. Appreciations with an essay on style / W. Pater. – London: Mathuen and Co., 1920. – 325 p.

161. Pater, W. Greek Studies [Электронный ресурс] / W. Pater. – Режим доступа: <https://archive.org/details/greekstudiesase00pategoog>.
162. Pater, W. Marius the Epicurean / W. Pater. – London: Penguin books, 1986. – 314 p.
163. Pater, W. Miscellaneous studies / W. Pater. – London: Macmillan and Co., 1920. – 299 P.
164. Pater, W. Plato and Platonism: a series of lectures / W. Pater. – London: Macmillan and Co, 1907. – 282 p.
165. Pater, W. The Renaissance: studies in art and poetry / W. Pater. – London: Macmillan, 1906. – 238 p.
166. Rossetti, D. G. Hand and Soul / D. G. Rossetti // The Germ, - 1850. - № 1. – P. 23-33.
167. Shaw, B. The Perfect Wagnerite. A Commentary on the “Niblung Ring” [Электронный ресурс] / B. Shaw. – Режим доступа: <http://www.marxists.org/reference/archive/shaw/works/wagner.htm>.
168. Symons A. The Studies in Seven Arts / A. Symons. – London: Mathuen and Co., 1909. – 616 p.
169. Symons, A. The Symbolist Movement in Literature / A. Symons / A. Symons. – New-York: A Button Paperbook, 1958. – 256 p.
170. Tennyson, A. The Lady of Shalott / A. Tennyson // A. Tennyson Tennyson’s Poetry: Authoritive Texts. Contexts. Criticism. - New-York: Norton Company, 1999. – P. 41-45.
171. Tennyson A. The Palace of Art / A. Tennyson // A. Tennyson Tennyson’s Poetry: Authoritive Texts. Contexts. Criticism. - New-York: Norton Company, 1999. – P. 55-62.
172. Wilde, O. Art and Decoration, being extracts from reviews and miscellanies / O. Wilde. – London: Methuen and Co, 2011. – 205 p.
173. Wilde, O. The Complete Letters of Oscar Wilde / O. Wilde ; ed. M. Holland, R. H. Davis. – New-York: H. Holland Company, 2000. – 1270 p.

174. Wilde, O. The Decay of Lying / O. Wilde // O.Wilde The Complete Writings of Oscar Wilde. – New York: Nottingham Society, 1909. – Vol. 7. – P. 3-57.
175. Wilde, O. The Picture of Dorian Gray. – Faubourg: Charles Carrington, 1908. – 362 p.
176. Wilde, O. The Poems / O. Wilde. – London: Methuen and Co., 1911. – 345 p.
177. Wilde, O. The Portrait of Mr. W. H. / O. Wilde // O. Wilde Lord Arthur Savile's crime and other prose pieces. – London: Methuen, 1908. – P. 147-199.

Научная литература

178. Абазова, Л. М. Своеобразие эстетики английского декаданса 90-х годов : автор. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Л. М. Абазова. – М., 1982. – 15 с.
179. Абрамович, Н. Я. Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский / Н. Я. Абрамович. – СПб.: Посев, 1909. – 87 с.
180. Азаров, А. А. Русско-английский энциклопедический словарь искусств и художественных ремесел : в 2 т. / А. А. Азаров. – М.: Флинта, 2005. – Т. 2. – 478 с.
181. Азизян, И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. - М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 398 с.
182. Айхенвальд, Ю. Мережковский о Лермонтове / Ю. Айхенвальд // Ю. Айхенвальд Силуэты русских писателей : в 2 т. – М.: Терра : Республика, 1998. – Т. 1. – С. 101-106.
183. Айхенвальд, Ю. Оскар Уайльд / Ю. Айхенвальд // Ю. Айхенвальд Этюды о западных писателях. – М.: Науч. слово, 1910. – С. 217-236.
184. Акимова, О. В. Этика и эстетика Оскара Уайльда / О. В. Акимова. – СПб.: Алетейя, 2008. – 190 с.
185. Аксельрод, Л. И. Мораль и красота в произведениях О. Уайльда / Л. И. Аксельрод. – Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. – 54 с.

186. Алексеев, М. П. Русские встречи Вильяма Морриса / М. П. Алексеев // Россия – Запад – Восток: встречные течения. – СПб.: Наука, 1996. – С. 3-24.
187. Амброс, А. В. Границы музыки и поэзии / А. Амброс; пер. с нем. И. Т. – СПб.: В. Бессель и К, 1889. – 144 с.
188. Андрианова, М. Д. Шарль Бодлер и русская литература Серебряного века / М. Д. Андрианова // Ш. Бодлер. Избранные стихотворения. Дафнис и Хлоя. Итальянские новеллы. – М.: Ломоносов, 2010. – С. 424-431.
189. Андрущенко, Е. А. Античность в литературной критике Д. С. Мережковского / Е. А. Андрущенко // Античность и культура Серебряного века. – М.: Наука, 2010. – С. 239-243.
190. Андрущенко, Е. А. Д. С. Мережковский о Монтене / Е. А. Андрущенко // Вопросы философии. – 2006. – № 9. – С. 118-120.
191. Андрущенко, Е. А. К истории полемики о «Вечных спутниках» Д. С. Мережковского / Е. А. Андрущенко // Русистика. – 2003. – Вып. 3. – С. 69-74.
192. Андрущенко, Е. А., Фризман, Л. Г. Критик, эстетик, художник / Е. А. Андрущенко, Л. Г. Фризман // Д. С. Мережковский Эстетика и критика: в 2 т. М.; Харьков: Искусство, 1994. – Т. 1. – С. 7-57.
193. Аникин, Г. В. Прерафаэлитизм: взаимодействие искусства и литературных жанров / Г. В. Аникин // Взаимодействие жанров в художественной системе писателя : сб. науч. трудов. – М.: МГПИ, 1982. – С. 10-27.
194. Аникин, Г. В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века / Г. В. Аникин. – М.: Наука, 1986. – 316 с.
195. Антонова, А. М. Оскар Уайльд. Философские, культурно-исторические и эстетические основы творчества / А. М. Антонова. . – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 81 с.

196. Асмус, В. Ф. Философия и эстетика русского символизма / В. Ф. Асмус. – М.: Либроком, 2011. – 88 с.
197. Багно, В. Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир / В. Е. Багно. – СПб.: Гиперион, 2008. – 228 с.
198. Байгузина, Е. Н. Особенности интерпретации античного наследия Л. С. Бакстом в оформлении трагедии Еврипида «Ипполит» (1902) / Е. Н. Байгузина // Известия Российского государственного педагогического университета. – 2007. – Вып. 53. – Т. 22. – С. 27-33.
199. Байцак, М. С. Поэтика описания в прозе И. А. Бунина.: живопись посредством слова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М. С. Байцак. – Омск, 2009. – 175 с.
200. Баль, В. Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / В. Ю. Баль. – Томск, 2011. – 203 с.
201. Барковская, Н. В. Поэтика символистского романа : дис. ... докт. филол. наук : 10.01.01 / Н. В. Барковская. – Екатеринбург, 1996. – 461 с.
202. Барт, Р. Эффект реальности / Р. Барт ; пер. с фр. С. Н. Зенкина // Избранные работы : Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 392-400.
203. Бартош, Н. Ю. Мифопоэтика модерна в творчестве О. Уайльда : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Н. Ю. Бартош. – М., 2009. – 260 с.
204. Бартош, Н. Ю. «Хармид» Оскара Уайльда: эротическая поэма? / Н. Ю. Бартош // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып. 1(7). – С. 59-65.
205. Баршт, К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи: (на материале русского искусства XIX века) / К. А. Баршт // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века. – Л.: Наука, 1988. – С. 5—33.

206. Баццарелли, Э. Заметки о романе Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / Э. Баццарелли // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. – М.: Наследие, 1999. – С. 51-55.
207. Белоусова, Е. Г. «Генерализующая поэтика» Д. Мережковского (трилогия «Христос и Антихрист») : дис. ... канд. филол наук : 10.01.01 / Е. Г. Белоусова. – Екатеринбург, 1998. – 193 с.
208. Бельчевичен, С. П. Проблема взаимосвязи культуры и религии в философии Д. С. Мережковского : уч. пос. / С. П. Бельчевичен. – Тверь: ТвГУ, 1999. – 129 с.
209. Берар, Е. Экфрасис в литературе хх века. Россия малеванная, Россия каменная / Е. Берар // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 145-151.
210. Берштейн, Е. Русский миф об Оскаре Уайльде / Е. Берштейн ; пер. с англ. П. Барсковой // Эротизм без берегов. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 26-49.
211. Блэксли, Р. П. Русские критики о Лондонских международных выставках 1851 и 1862 гг. / Р. П. Блэксли // Пинакотека. – 2004. - № 18/19. – С. 100-103.
212. Божович, В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века / В. И. Божович. – М.: Наука, 1987. – 319 с.
213. Бонами, Т. М. Литература в кругу искусств (Серебряный век) : уч. пос. / Т. М. Бонами. – М.: МГУКИ, 2006. – 55 с.
214. Боровская, Б. Р. Экфрасис в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / Б. Р. Боровская // Синтез в русской и мировой художественной культуре : тезисы науч.-практ. конф. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2001. – С. 62.
215. Бочкарева, Н. С. О двух разновидностях «Романа творения» в английской литературе второй половины XIX века (Р. Киплинг и О. Уайльд) // Anglistica: Литература и живопись. – Вып. VII. – М.: МПГУ, 1996. – С. 64-76.

216. Бочкарева, Н. С. Типология «Романа о картине» в современной английской литературе / Н. С. Бочкарева // Художественный текст и культура. – Владимир: Изд-во ВГГУ, 2010. – С. 87-91.
217. Бочкарева, Н. С., Загороднева, К. В. Эссе «На Родине Джорджоне» в контексте художественной критики П.П. Муратова / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева // Вестник Пермского университета. – Сер.: Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып. 5. – С. 57-66.
218. Брагинская, Н. В. Voxrei: надпись и изображение в греческой вазописи / Н. В. Брагинская // Культура и искусство античного мира : материалы науч. конф. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1980. – С. 49 - 72.
219. Брагинская, Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего / Н. В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 224-289.
220. Брагинская, Н. В. Экфрасис как тип текста / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание: карпато-восточнославянские параллели. – М.: Наука, 1977. – С. 259-283.
221. Быстров, В. Н. Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус. Петербургская биография. / В. Н. Быстров. – СПб.: Д. Буланин, 2009. – 344 с.
222. Быстрова, Ю. М. Русско-французские культурные связи в конце XIX – начале XX века: дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / Ю. М. Быстрова. – Саратов, 2010. 264 с.
223. Бычков, В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – Киев: Путь к истине, 1991. – 407 с.
224. Бычков, В. В. Русская теургическая эстетика / В. В. Бычков. – М.: Ладомир, 2007. – 737 с.
225. Бычков, В. В. Трансформация миметического сознания в эстетике Серебряного века / В. В. Бычков // Античность и культура Серебряного века. – М.: Наука, 2010. – С. 8-18.

226. Бычков, В. В. Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению / В. В. Бычков // Вопросы философии. – 2007. – № 8. – С. 47-57.
227. Вайнштейн, О. Денди: Мода. Литература. Стиль жизни / О. Вайнштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 639 с.
228. Вальченко, И.В. Особенности экфрасиса в произведениях Д.С.Мережковского 1890-1900-х гг. («Леонардо да Винчи», «Итальянские новеллы», «Микеланджело») [Электронный ресурс] / И. В. Вальченко. – Режим доступа: <http://www.nbuv.gov.Ua/portal/SocGum/N>.
229. Ванслов, В. В. Синтез искусств как эстетическая проблема / В. В. Ванслова // На путяхк красоте. О содружестве искусств. – М.: Изобразит искусство, 1986. – С. 20-29.
230. Вартанов, А.С. О соотношении литературы и изобразительного искусства / А. С. Вартанов // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – С. 5 - 30.
231. Ваховская, А. М. Мотив искусства в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / А. М. Ваховская // Вопросы эстетики в контексте художественной литературы. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 1992. – С. 84-95.
232. Ваховская, А. М. Проза Д. С. Мережковского 1890-х — середины 1900-х гг.: Становление и художественное воплощение концепции культуры: дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 267 с.
233. Веднева, С. А. О сущности орнаментализма / С. А. Веднева // Синтез в русской и мировой художественной культуре : тез. научн.-практ. конф. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2001. – С. 24-26.
234. Веселовский, А. Н. Избранное: историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; сост. И. О. Шайтанова. – М.: РОССПЭН, 2006. – 685 с.

235. Владимирова, Н. Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века / Н. Г. Владимирова. – Новгород: НовГУ, 1998. – 188 с.
236. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-Классика, 2010. – Т. 1. – 576; Т. 2. – 712 с.; Т. 3. – 752 с.; Т. 4. – 752 с.; Т. 9. – 768 с.; Т. 10. – 928 с.
237. Володина, Т. Комментарий к публикации статьи С. Дягилева и Д. Философова «Сложные вопросы» / Т. Володина // Искусствознание. – 1999. – № 1. – С. 576-577.
238. Володина, Т. Модерн: проблемы синтеза / Т. Володина // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 2/3. – С. 327-358.
239. Вязова, Е. «Гипноз англomании»: Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX-XX веков / Е. Вязова. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 576 с.
240. Гайдeнко, П. П. Владимир Соловьeв и философия Серебряного века / П. П. Гайдeнко. – М.: Прогрeсс-Традиция, 2001. – 468 с.
241. Гаспаров, М. Л. Поэтика «Серебряного века» / М. Л. Гаспаров // Русская поэзия «Серебряного века». 1890-1917 : антология. – М.: Наука, 1998. – С. 5-44.
242. Гаспаров, М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма / М. Л. Гаспаров // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX начала XX века. – М.: Наследие, 1992. – С. 244-264.
243. Гафифуллин, Р., Халтунен, М. Уильям Моррис и интерьеры Зимнего дворца / Р. Гафифуллин, М. Халтунен // Пинакотека. – 2004. - № 18/19. – С. 32-35.
244. Геласимов, А. В. Оскар Уайльд и Восток: ориентальные реминисценции в его эстетике и поэтике : автор. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / А. В. Геласимов. – М., 1997. – 15 с.

245. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 5-22.
246. Гервер, Л. Л. Музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) / Л. В. Гервер. – М.: Индрик, 2001. – 248 с.
247. Герчук, Ю. Я. Что такое орнамент? Структура орнаментального образа / Ю. Я. Герчук. – М.: Галарт, 1998. – 326 с.
248. Грифцов, Б. Д. С. Мережковский / Б. Грифцов // Б. Грифцов Три мыслителя: В. Розанов, Д. Мережковский, О. Шестов. – М.: Изд-во В. М. Саблина, 1911. – С. 85-142.
249. Гришин, А. С. Экфрасис в поэзии старших символистов как форма сотворчества / А. С. Гришин // Вестник Челябинского государственного университета. – 2004. – Т. 2. - № 1. – С. 14-34.
250. Губарева, М. С. Природа как антипод культуры (естественность и «искусственность» в творчестве Й.-К. Гюисманса, О. Уайльда и А. Жида) / М. С. Губарева. – М.: Макс-Пресс, 2005. – 20 с.
251. Губарева, М. С. Темы и образы декаданса: Й.-К. Гюисманс, О. Уайльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М. С. Губарева. – М., 2005. 198 с.
252. Даглдиян, К. Т. Декоративная композиция : уч. пос / К. Т. Даглдиян. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. – 312 с.
253. Данилевский, Р. Ю. Русский образ Фридриха Ницше (Предыстория и начало формирования) / Р. Ю. Данилевский // На рубеже XIX и XX веков: из истории международных связей русской литературы. – Л.: Наука, 1991. – С. 5-43.
254. Дефье, О. В. Д. Мережковский и новое эстетическое сознание Серебряного века русской культуры / О. В. Дефье // Время Дягилева: Универсалии Серебряного века : Третьи Дягилевские чтения. – Пермь: Перм. ун-т : Арабеск, 1993. – Вып. 1. – С. 167—176.

255. Дефье, О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса: Раздумья над романом о Леонардо да Винчи / О. В. Дефье. – М.: Мегатрон, 1999. – 122 с.
256. Дефье, О. В. Путь гармонии (Д. С. Мережковский) / О. В. Дефье // Русская словесность. – 1993. - № 5. – С. 82-85.
257. Дехтяренко, А. В. Античность и христианство в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. В. Дехтяренко. – Петрозаводск, 2004. – 294 с.
258. Димеши, Ж. Проза А. Платонова и живопись П. Филонова: возможные типы экфрасиса в творчестве Андрея Платонова [Электронный ресурс] / Ж. Димеши. – Режим доступа: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-348833.html>.
259. Дмитриева, Е. Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность / Е. Е. Дмитриева // Вопросы литературы. – 2011. – №4. – С. 302-313.
260. Дмитриева, Е. Е. Н. В. Гоголь в западно-европейском контексте: между языками и культурами / Е. Е. Дмитриева. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 392 с.
261. Добрицкая, А. В. Русская литература начала XX века и творчество Оскара Уайльда: проблемы влияния, перевода и типологических контактов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01, 10.01.03 / А. В. Добрицкая. – Краснодар, 2005. – 202 с.
262. Долгенко, А. Н. Мифологизация литературных текстов в русской декадентской прозе: проблема неомифологизма в русской литературе рубежа XIX-XX веков [Электронный ресурс] / А. Н. Долгенко // Эволюция текста в традиционных и современных культурах : материалы науч. конф. – Коломна: РГГУ, 2002. – Режим доступа: <http://gosha-p.narod.ru/Articles/Dolgenko.htm>.

263. Долгова, В. Н. Русско-английские культурные связи в конце XIX – начале XX веков : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / В. Н. Долгова. – Орел, 2005. – 232 с.
264. Дронова, Т. И. «Все прекрасное умирает в человеке, но не в искусстве...» (функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского «Леонардо да Винчи») / Т. И. Дронова // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX в. : материалы междунар. науч. конф. – М.: Изд-во МГОУ, 2008. – Вып. 4. – С. 55-64.
265. Дудек, А. Между Акрополем и Пантеоном. Античный мир в творчестве Д. С. Мережковского / А. Дудек // Античность и культура Серебряного века. – М.: Наука, 2010. – С. 224-230.
266. Душинина, Е. В. Визуальные искусства и проза Генри Джеймса : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. В. Душинина. – Иваново, 2010. – 205 с.
267. Дьяконова, Н. Я. Английские прерафаэлиты как провозвестники принципов интермедиальности / Н. Я. Дьяконова // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения : сб. статей и материалов междунар. конф. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2009. – С. 53.
268. Ермилова, Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова. – М.: Наука, 1989. – 174 с.
269. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 493 с.
270. Жегал М. Д. Воздействие художественной культуры стран Дальнего Востока на европейский модерн: живопись, графика : дис. ... канд.иск.: 17.00.04 / М. Д. Жегал. – М., 1999. – 239 с.
271. Журавлева, А. А. «Вечные спутники» Мережковского как образец субъективной критики / А. А. Журавлева // Вестник Челябинского государственного университета. – Сер. 11 (Журналистика). – 2005. - № 1(2). – С. 99-108.

272. Журавлева, А. А. Эволюция литературно-критической концепции русской классики у Д.С. Мережковского : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М. А. Журавлева. – Магнитогорск, 2009. – 220 с.
273. Журавлева, А. И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры / А. И. Журавлева // Вестник Московского государственного университета. – Сер. 9 (филология). – 2001. - № 6. – С. 35-43.
274. Забаева, Е. Ю. Эдгар Аллен По и «старшие» русские поэты-символисты: проблемы рецепции : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01, 10.01.03 / Е. Ю. Забаева. – М.: 2011. – 229 с.
275. Завьялова, А. Н. Культурные основания стиля модерн : дисс. ... канд. культурологи : 24.00.01/ А. Н. Завьялова. – Новосибирск, 2003. – 164 с.
276. Завгородняя, Г. Ю. Стилизация в романах Д. С. Мережковского: функции экфрасиса / Г. Ю. Завгородняя // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – Сер.: «Филол. науки». – 2009. – №7(41). – С. 183-187.
277. Загороднева, К. В. Жанр эссе об искусстве в английской литературе второй половины XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / К. В. Загороднева. – Пермь, 2010. – 196 с.
278. Задражилова, М. Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского / М. Задражилова // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. – М.: Наследие, 1999. – С. 19-30.
279. Западное литературоведение XX века : энциклопедия / под ред. И. П. Ильина, А. Н. Николукина. – М.: Intrada, 2004. – 559 с.
280. Зацепин, К. А. Эссе как коммуникативная форма: проблемы чтения: На материале современной эссеистики : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. / К. А. Зацепин. – Самара, 2006. – 170 с.
281. Земсков, В. Литературный пантеон: автор и произведение в межкультурной коммуникации / В. Земсков // Литературный пантеон:

- национальный и зарубежный : материалы российско-французского коллоквиума. – М.: Наследие, 1999. – С. 7-19.
282. Зенкин, К. В. Постклассическая философия музыки: о некоторых путях обновления понятийного аппарата / К. В. Зенкин // Античность и культура Серебряного века. – М.: Наука, 2010. – С. 474-483.
283. Зенкин, С. Новые фигуры. Заметки о теории / С. Зенкин // Новое литературное обозрение. – М., 2002. – № 57. – С. 343—351.
284. Зобнин, Ю. В. Дмитрий Мережковский: жизнь и деяния / Ю. В. Зобнин. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 435 с.
285. Иванова, Е. Французский символизм в творчестве и судьбе Валерия Брюсова / Е. Иванова // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. – М.: Спутник+, 2008. – С. 268-278.
286. Ильев, С. П. Уильям Ричард Морфилл и русские символисты (Бальмонт, Брюсов, «Atheneum» и «Весы») / С. П. Ильев // Серебряный век. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 1996. – С. 23-30.
287. История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива. – М.: Прогресс- Литера, 1994. – 702 с.
288. Исупов, К.Г. Эстетические возможности экфразиса. / К. Г. Исупов // Вестник Гуманитарного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. – 2005. – №2. – С. 182-188.
289. Кабакова, Е. Г. Динамика текстопорождения в критике Д. С.Мережковского : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. Г. Кабакова. – Екатеринбург, 2001. – 242 с.
290. Каган, М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства / М. С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
291. Казина, О. А. Англия глазами русских / О. А. Казина // «Я берег покидал туманный Альбиона...» Русские писатели об Англии. 1646-1945. – М.: РОСПЭН, 2001. – С. 3-24.

292. Кар, Л. де. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски / Л. де Кар ; пер. с фр. Ю. Эйделькинд. – М.: Астрель : АСТ, 2003. – 128 с.
293. Кардаш, Е. В. Слово и реальность в поэтике Гоголя и Мережковского / Е. В. Кардаш // Русская литература. – 2009. – № 1. – С.92-110.
294. Карден, П. Мережковский и английский эстетизм. (По поводу книги «Л. Толстой и Достоевский») / П. Карден // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. – М.: Наследие, 1999. – С. 224-234.
295. Кассен, Б. Эффект софистики / Б. Кассен ; пер. с фр. А. Россиуса. – М.: Моск. Филос. фонд, 2000. – 283 с.
296. Кассу, Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу ; пер с фр. Н. В. Кисловой, Н. Т. Пахсарьян. – М.: Республика, 1999. – 428 с.
297. Кауфман, Р. С. Очерки истории русской художественной критики XIX века: от К. Батюшкова до А. Бенуа / Р. С. Кауфман. – М.: Искусство, 1990. – 367 с.
298. Киньяр, П. Секс и страх / П. Киньяр ; пер. с фр. И. Волевич. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 251 с.
299. Климов, П. Рихард Вагнер и Павел Жуковский [Электронный ресурс] / П. Климов // Рихард Вагнер и Россия. – СПб: РГПУ, 2001. – Режим доступа: <http://www.wagner.su/node/20>.
300. Клинг, О. Топоэксфрасис: место как герой литературного произведения (возможности термина) / О. Клинг // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. - С. 97-110.
301. Ключ, Э. Ницше в России. Революция морального сознания / Э. Ключ ; пер. с англ. Л. В. Харченко. – СПб.: Акад, проект, 1999. – 239 с.
302. Ковалева, О. В. Декоративно-орнаментальная стилистика О. Уайльда / О. В. Ковалева // Синтез в русской и мировой художественной культуре : тезисы научн.-практ. конф. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2001. – С. 49-51.

303. Ковалева, О. В. О. Уайльд и стиль модерн : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / О. В. Ковалева. – М., 2001. – 241 с.
304. Ковалева, О. В. Литературный модерн в современной критике / О. В. Ковалева // *Anglistica: Литература и живопись*. – Вып. 7. – М.: МПГУ, 1996. – С. 4-13.
305. Ковыршин, М. А. Языческая символика в художественном мире трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М. А. Ковыршин. – Елец, 2008. – 196 с.
306. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 333 с.
307. Колобаева, Л. А. Мережковский – романист / Л. А. Колобаева // *Известия Академии наук СССР. – Сер. Литературы и языка*. – 1991. – Т. 50. – № 5. – С. 445-453.
308. Колобаева, Л. А. Русский символизм / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 294 с.
309. Кондаков, И. В. *Gesamtkunstwerk* и Дягилев / И. В. Кондаков // С. П. Дягилев и современная культура. – Пермь: От и До, 2007. – С. 5-12.
310. Коптелова, Н. Г. Специфика рецепции русской литературы XIX века в критике Д. С. Мережковского (1880-1917 гг.) : дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / Н. Г. Коптелова. – Кострома, 2011. – 430 с.
311. Коренева, М. Ю. Д. С. Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гёте. Притяжение и отталкивание) / М. Ю. Коренева // *На рубеже XIX и XX веков: из истории международных связей русской литературы*. – Л.: Наука, 1991. – С. 44-76.
312. Королькова, Е. А. Метафизика любви в творчестве Д. Мережковского и З. Гиппиус : текст лекции / Е. А. Королькова. – СПб.: ГУАП, 2006. – 30 с.
313. Корочкина, Е. В. Образы-символы и историософская концепция в трилогиях Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», «Царство

- Зверя» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. В. Корочкина. – Ульяновск, 2008. – 203 с.
314. Косиков, Г.К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» / Г. К. Косиков // Т. Готье Эмали и камни. – М.: Радуга, 1989. – С. 5 - 28.
315. Красильникова, М. Ю. Леонардо да Винчи и его эпоха в культурфилософской рефлексии Серебряного века : дис. ... канд. культурологи : 24.00.01 / М. Ю. Красильникова. – Шуя, 2008. – 166 с.
316. Круглый стол. Обсуждение доклада М. Андреева «Сравнительный метод в контексте исторической поэтики // Вопросы литературы. – 2011. – №4. – С. 235-251.
317. Криворучко, А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. Ю. Криворучко. – Тверь, 2009. – 192 с.
318. Куприянова, Е. С. Концепты пения и танца в метатексте прозы Оскара Уайльда / Е. С. Куприянова // Вестник Новгородского государственного университета. – Сер. «Гуманитарные науки». – 2014. - № 83. – С. 21-24.
319. Куприянова, Е. С. Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея» / Е. С. Куприянова. – Великий Новгород: НовГУ, 2007. – 300 с.
320. Куприянова, Е. С. Проблема синтеза искусств в эстетике О. Уайльда / Е. С. Куприянова // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения : сб. статей и материалов междунар. конф. – М.: Моск. гос. пед. ун-т, 2009. – С. 104-105.
321. Лавров, А. В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») / А. В. Лавров // А. Белый Симфонии. – М.: Худож. лит, 1991. – С. 5-34.
322. Лагутина, И. Н. Россия и Германия на перекрестке культур: культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII – первой трети XX века / И. Н. Лагутина. – М.: Наука, 2008. – 341 с.

323. Ламборн, Л. Эстетизм / Л. Ламборн ; пер. с англ. Е.. Козлова, Е. Чуры. – М.: Искусство-ХІХ век, 2007. – 240 с.
324. Лан, Ж. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова / Ж. Лан // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 71-86.
325. Ланглад, Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок / Ж. де Ланглад ; пер. с фр. В. И. Григорьева. – М.: Молодая гвардии : Палимпсест, 2006. – 325 с.
326. Лебедев, А. Экфрасис как элемент проповеди. На примере проповедей Филарета (Дроздова) / А. Лебедев // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 42-52.
327. Легг, О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе ХІХ-ХХ веков: на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / О. О. Легг. – СПб., 2004. – 170 с.
328. Литературный процесс и русская журналистика конца ХІХ — начала ХХ века: 1890-1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания / под ред. Е. В. Стариковой. – М.: Наука, 1982. – 372 с.
329. Лобачева, Д. В. Культурный трансфер: его определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий / Д. В. Лобачева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2010. – Вып. 8. – С. 23-28.
330. Логвиненко, Г. М. Декоративная композиция: уч. пос. / Г. М. Логвиненко. – М.: Владос\, 2010. – 144 с.
331. Лосев, А. Ф. История античной эстетики : в 8 т. / А. Ф. Лосев. – М.: АСТ, 2000. – Т. 5. – 959 с.
332. Лосев, А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А. Ф. Лосев // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – С. 31-65.

333. Луков, В. А. Феномен Уайльда / В. А. Луков. – М.: ПИК ВИНТИ, 2005. – 213 с.
334. Лундберг, Е. Мережковский и его новое христианство / Е. Лундберг. – СПб.: Тип. Г. А. Шумахера и Б. Д. Брукера, 1914. – 192 с.
335. Луткова, Е. А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. А. Луткова. – Кемерово, 2008. – 256 с.
336. Мазаев, А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А. И. Мазаев. – М.: Наука, 1992. – 326 с.
337. Максимов, Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока / Д. Е. Максимов. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 552 с.
338. Матич, О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России / О. Матич ; пер. с англ. Е. Островской. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 396 с.
339. Меднис, Н. Е. Религиозный экфрасис в русской литературе / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. – Вып. 10. – Новосибирск: НГУ, 2006. – С. 58-67.
340. Миловидов, В. А. Нарратология экфрасиса [Электронный ресурс] / В. А. Миловидов. Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587>
341. Минералова, И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: уч. пос. / И. Г. Минералова. – М.: Флинта : Наука, 2009. – 268 с.
342. Минц, З. Г. Русский символизм / З. Г. Минц. – М.: Искусство, 2004. – 480 с.
343. Михайлова, М. В. Образ Леонардо да Винчи в художественном сознании Серебряного века / М. В. Михайлова // 100 лет Серебряному веку. – М.: Макс-Пресс, 2001. – С. 188-193.

344. Михальская, Н. П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры англлии / Н. П. Михальская // Диалог в пространстве культуры. – М.: Прометей, 2003. – С. 180- 190.
345. Морозова, Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н. Г. Морозова. – Новосибирск, 2006. – 210 с.
346. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств: (Очерки теории). – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
347. Мюллер В. К. Большой англо-русский словарь в новой редакции. М.: Цитадель-Грейд; Вече, 2006. 831 с.
348. Мюнц, Э. Леонардо да Винчи. Художник, мыслитель, ученый : в 2 т. / Э. Мюнц ; пер. с англ. А. П. Романова. – М.: БММ, 2011. – Т. 1. – 256 с.; Т. 2. – 256 с.
349. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / под ред. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 571 с.
350. Нетеркотт, Ф. Проблема русского платонизма / Ф. Нетеркотт ; пер. с нем. В. Невской // Литературный пантеон: национальный и зарубежный : материалы росско-французского коллоквиума. – М.: Наследие, 1999. – С. 195-214.
351. Низова, И. И. К проблеме художественной рефлексии Мережковского и Мандельштама / И. И. Низова // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. – М.: Наследие, 1999. – С. 280-301.
352. Нике, М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького / М. Нике // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 123-134.
353. Никола, М. И. Экфрасис: актуализация приема и понятия / М. И. Никола // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения : сб. статей и материалов междунар. науч.конф. – М.: Моск. гос. пед. ун-т, 2009. – С. 25-26.

354. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX-XX веков. М.: Наука, 1984. 332 с.
355. Олейников, А. Теория наррации О. М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа [Электронный ресурс] / А. Олейников. – 2003. – Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/freiden.htm>.
356. Орлицкий, Ю. Б. Литература в «Мире искусства» (дягилевское представление о вербальных искусствах и его отражение в структуре его журнала) / Ю. Б. Орлицкий // С. П. Дягилев и современная культура. – Пермь: От и До, 2009. – С. 128-139.
357. Ортега-и-Гассет, Х. О точке зрения в искусстве / Х. Ортега-и-Гассет ; пер. с исп. Т. И. Питаревой // Х. Ортега-и-Гассет Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 186-202.
358. Осьминина, Е. А. Образы мировой культуры в прозе Д. С. Мережковского : дис. ... докт. Наук : 10.01.01 / Е. А. Осьминина. – М., 2010. – 694 с.
359. Павлова, М. М. Процесс Оскара Уайльда и суд над Сашей Пыльниковым («Художники как жертвы» и жертвы художников) / М. М. Павлова // Эротизм без берегов. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 50-63.
360. Павлова, Т. В. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX в.) / Т. В. Павлова // На рубеже XIX и XX веков: из истории международных связей русской литературы. – Л.: Наука, 1991. – С. 77-128.
361. Пайман, А. История русского символизма / А. Пайман ; пер. с англ. В. В. Исаакович. – М.: Республика : Лаком-книга, 2000. – 413 с.
362. Перси, У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / У. Перси ; пер. с итал. Я. Токаревой. – М.: Аграф, 2007. – 221 с.
363. Петров, В. «Мир искусства»: художественное объединение начала XX века / В. Петров, Б. А. Соловьева. – СПб.: Аврора, 1997. – 284 с.

364. Пикулева, И. А. Проблема синтеза в литературном наследии Обри Бердсли : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / И. А. Пикулева. – Пермь, 2008. – 282 с.
365. Платон. Пир / Платон ; пер. с греч. С. К. Апта // Платон Собрание сочинений : в 4 т. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – С.81-134.
366. Познанская, А. В. Роль японизма в становлении художественной системы Джеймса Макнейла Эббота Уистлера : дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / А. В. Познанская. – М., 2008. – 159 с.
367. Половинкина, О. И. Метафизический стиль в истории американской поэзии / О. И. Половинкина. – Владимир: ВГГУ, 2011. – 374 с.
368. Полонский, В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века / В. В. Полонский. – М.: Наука, 2008. – 283 с.
369. Поль, Р. Рихард Вагнер и Александр Николаевич Серов [Электронный ресурс] / Р. Поль ; пер. с фр. Э. Махровой / Р. Поль // Рихард Вагнер и Россия. – СПб: РГПУ, 2001. – Режим доступа: <http://www.wagner.su/node/20>.
370. Пономарева, Г. М. Анненский и Уайльд (английская эстетическая критика и «Книги отражений» Анненского) / Г. М. Пономарева // Проблемы типологии русской литературы : труды по русской и славянской филологии. – Тарту: ТГУ, 1985. – С. 112-122.
371. Пономарева, Г. М. Заметки о семантике «перепутанных цитат» в исторических романах Д. С. Мережковского / Г. М. Пономарева // Классицизм и модернизм. – Тарту: ТГУ, 1994. – С. 102-111.
372. Пономаренко, Е. О. Функции произведений визуальных искусств в пьесе О. Уайльда «Идеальный муж»: к проблеме экфрасиса / Е. О. Пономаренко // Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов. науч. конф. – Пермь: Изд-во ПГНИУ, 2012. – С. 186-192.

373. Порфирьева, Т. А. Особенности поэтики О. Уайльда: новеллы, роман, сказки : авт. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Т. А. Порфирьева. – М., 1983. – 25 с.
374. Порфирьева, Т. А. Проблема автора в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» / Т. А. Порфирьева // Известия Академии наук СССР. – Сер. литературы и языка. – 1978. – Том 37. – № 1. – С. 67.
375. Постнова, Е. А. Экфрасис в творчестве В. А. Каверина. 1960-1970-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. А. Постнова. – Пермь, 2012. – 169 с.
376. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагина : Intrada, 2008. – 357 с.
377. Приходько, И. С. «Вечные спутники» Мережковского. (К проблеме мифологизации культуры) / И. С. Приходько // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. – М.: Наследие, 1999. – С. 198-206.
378. Райли, Н. Элементы дизайна: Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до Постмодернизма / Н. Райли ; пер. с англ. А. Анохиной и др. – М.: Магма, 2004. – 544 с.
379. Рассадин, С. В. Русский символизм и Фридрих Ницше: контroversы культуры и общества / С. В. Рассадин. – Тверь: ТГТУ, 2010. – 124 с.
380. Резяпова, Г. Т. Мотив игры в творчестве О. Уайльда: роман «Портрет Дориана Грея» : дис. ... канд. филол. наук : 100103 / Г. Т. Резяпова. – Уфа, 2002. – 172 с.
381. Рихтер, К. Вагнер и Скрябин – два творца “Gesamtkunstwerk’a” своей эпохи [Электронный ресурс] / К. Рихтер // Рихард Вагнер и Россия. – СПб: РГПУ, 2001. – Режим доступа: <http://www.wagner.su/node/20>.
382. Ровда, К. И. Шекспировские кружки в Петербурге и Москве / К. И. Ровда // Шекспир : библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748-1962. – М.: Книга, 1964. – С. 589-596.

383. Розенталь, Б. Г. Мережковский и Ницше (К истории заимствований) / Б. Г. Розенталь // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. – М.: Наследие, 1999. – С. 119-135.
384. Рознатовская, Ю. А. Оскар Уайльд в России / Ю. А. Рознатовская // Оскар Уайльд в России (1892-2000) : библиографический указатель. – М.: Рудомино, 2000. – С. 7-46.
385. Романова, И. А. Функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» / И. А. Романова // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2008. – Вып. 11. – Ч. 1/2. – С. 82-86.
386. Рубинс, М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Аккад. проект, 2003. – 354 с.
387. Руднев, В. Портрет Дориана Грея / В. Руднев // В. Руднев Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1999. – С. 118-120.
388. Русский язык : энциклопедия / под ред. Ю. Н. Караулова. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. – 704 с.
389. Савелли, Д. «Как выразить «ничего» словом?» или Пьер Лоти, русская критика и вопрос экзотизма в России / Д. Савельев // Литературный пантеон: национальный и зарубежный : материалы рос.-фр. коллоквиума. – М.: Наследие, 1999. – С. 251-314.
390. Савельев, К. Н. Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление, саморефлексия : дис. ... докт. филол. наук : 10.01.03 / К. Н. Савельев. – М., 2007. – 382 с.
391. Савельев, К. Н. Оскар Уайльд и французская литература второй половины XIX века : автор. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / К. Н. Савельев. – М., 1995. – 16 с.
392. Сарабьянов, Д. В. Модерн: Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 293 с.

393. Сарабьянов, Д. В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусство-XX век, 2003. – 296 с.
394. Сарычев, Я. В. Религия Дмитрия Мережковского: «Неохристианская» доктрина и ее художественное воплощение / Я. В. Сарычев. – Липецк: Инфол, 2001. – 221 с.
395. Сарычев, В. А. Эстетика модернизма: Проблема «жизнетворчества» / В. А. Сарычев. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. – 320 с.
396. Сеайль, Г. Леонардо да Винчи как художник и ученый (1452-1519): опыт психологической биографии / Г. Сеайль ; пер. с фр. Н. В. Александровича. – М.: Комкнига, 2010. – 344 с.
397. Седых, Э. В. Проблемы синтеза искусств в истории и теории литературы и искусства / Э. В. Седых. – СПб.: Знание, 2010. – 232 с.
398. Седых, Э. В. Уильям Моррис: Лик Средневековья / Э. В. Седых. – СПб.: ИВЭСЭП : Знание, 2007. – 352 с.
399. Сергеева, Н. М. Творчество Д. С. Мережковского 1890-1900-х годов: специфика художественного сознания : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н. М. Сергеева. – Кострома, 2009. – 189 с.
400. Силард, Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) / Л. Силард // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. – Л.: Наука, 1984. – С. 265-284.
401. Соколова, Н. И. Литературное творчество прерафаэлитов в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии : дис. ... докт. филол. наук : 100105 / Н. И. Соколова. – Москва, 1995. – 533 с.
402. Соколова, Н. И. «Поэтическая живопись» прерафаэлитов / Н. И. Соколова // Anglistica: Литература и живопись. – Вып. VII. – М.: МПГУ, 1996. – С. 51-64.
403. Соколянский, М. Г. Оскар Уайльд : очерк творчества. – Киев ; Одесса: Лыбидь, 1990. – 199 с.

404. Солнцева, Е. Г. Дохристианские цивилизации в русской литературе первой трети XX века: В. Хлебников, Д. Мережковский, О. Мандельштам : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. Г. Солнцева. – М., 2006. – 253 с.
405. Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма / под ред. М. Эспаня, Е. Е. Дмитриевой. – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – 465 с.
406. Сумцов, Н. Ф. Леонардо да Винчи / Н. Ф. Сумцов. – Харьков: Печ. дело, 1900. – 200 с.
407. Суханова, И. А. Интермедиаальные связи в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / И. А. Суханова. – Ярославль: ЯГПУ, 2013. – 307 с.
408. Суханова, И. А. Созвучие искусств в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» / И. А. Суханова // Русская речь. – 2006. – № 4. – С. 15-24.
409. Суханова, И. А. Языковые средства воссоздания произведений изобразительного искусства в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги» / И. А. Суханова // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения : сб. статей и материалов междунар. конф. – М.: Моск. гос. пед. ун-т, 2009. – С. 32-33.
410. Таганов, А. Н. Проблема взаимодействия искусств в творчестве М. Пруста / А. Н. Таганов // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения : сб. статей и материалов междунар. науч. конф. – М.: Изд-во Моск. гос. пед. ун-та, 2009. – С. 15-16.
411. Таранникова, Е. Г. Экфрасис в англоязычной поэзии : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Е. Г. Таранникова. – СПб., 2007. – 192 с.
412. Тетельман, А. И. Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда : дисс ... канд филол наук 10.01.03 – Казань 2007. – 184 с.

413. Таруашвили, Л. И. Искусство Древней Греции : словарь / Л. И. Таруашвили. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 336 с.
414. Тихолаз, А. Г. Платон и платонизм в русской религиозной философии второй половины XIX – начала XX веков / А. Г. Тихолаз. – Киев: Инсайт, 2003. – 368 с.
415. Тишунина, Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа / Н. В. Тишунина. – СПб.: Изд-во РГПУ, 1998. – 159 с.
416. Тишунина, Н. В. Роман О. Уайльда "Портрет Дориана Грея": к проблеме «двойничества» в литературе XIX века / Н. В. Тишунина // Писатель и литературный процесс. – СПб., Белгород Издво Бгу1998. – С. 66-74.
417. Токарев, Д. В. Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» / Д. В. Токарев // Русская литература. – 2009. – №1. – С. 284-293.
418. Толмачев, В. М. Рубеж XIX-XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие / В. М. Толмачев // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века : в 2 т. – М.: Академия, 2007. – Т. 1. – С. 5-44.
419. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
420. Третьяков, Е. Н. Экфрасис как матричная репрезентация языковых знаков: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Е. Н. Третьяков. – Тверь, 2009. – 187 с.
421. Тумбина, О. В. Контраст и парадокс в повествовательной прозе О. Уайльда : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / О. В. Тумбина. – СПб.: 2004. – 191 с.
422. Турчин, В. С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII-XIX веков / В. С. Турчин. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – 367 с.
423. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.

424. Уртминцева, М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования / М. Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. - №4(2). - С. 975-977.
425. Успенская, А. В. Греческая трагедия в переводах Д. С. Мережковского / А. В. Успенская // Античность и культура Серебряного века. – М.: Наука, 2010. – С. 231-238.
426. Фадеева, О. Слушая картины Чюрлёниса [Электронный ресурс] / О. Фадеева // Новый Акрополь. – 2004. – № 6. – Режим доступа: http://www.newacropolis.ru/magazines/6_2004/Slush_kar_Churlenius/.
427. Фар-Беккер, Г. Искусство модерна / Г. Фар-Беккер ; пер. с нем. А. Жукова, Е. Шерониной, О. Асписова, А. Чередниченко. – Бонн: Тандем ГМБХ, 2004. – 425 с.
428. Федоров, А.А. Английский эстетизм. Понятие красоты и альтернативы индивидуалистического сознания // Федоров А. А. Идеино-эстетические аспекты развития английской прозы (70 –90-е годы XIX века) / А. А. Федоров. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. – 180 с.
429. Федоров, А. А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века / А. А. Федоров. – Уфа: Башк. гос. ун-т, 1993. – 151 с.
430. Философско-религиозные истоки науки / под ред. П. П. Гайденко. – М.: Наука, 1997. – 319 с.
431. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский // П. А. Флоренский Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 79-421.
432. Флорова, Л. Н. Проблемы творчества Д. С. Мережковского / Л. Н. Флорова. – М.: Изд-во МГОПУ, 1996. – 114 с.
433. Флорова, Л. Н. Трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»: История изучения и вопросы поэтики : дис. канд. ... филол. наук : 10.01.01 / Л. Н. Флорова. – М., 1997. – 193 с.

434. Фрейденберг, О.М. Образ и понятие // О. М. Фрейденберг Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Наука, 1978. – С. 173 - 605.
435. Фридлиндер, Г. М. Д. С. Мережковский и Генрик Ибсен (У истоков религиозно-философских идей Мережковского) / Г. М. Фридлиндер // Г. М. Фридлиндер Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». – СПб.: Наука, 1995. – С. 411-434.
436. Хадынская А. А. Экфразис как способ воплощения пасторальности в ранней лирике Г. Иванова: дис. канд. филол. наук. Тюмень, 2004. 170 с.
437. Хализев, В. Е. Теория литературы: уч. пос. / В. Е. Хализев. – М.: Академия, 2009. – 431 с.
438. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Лёве ; пер. с нем. С. Бромерло. – СПб.: Акад. Проект, 1999. – 506 с.
439. Хетени, Ж. Экфраза о двух концах – теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада / Ж. Хеттени // Экфразис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 162-166.
440. Ходель, Р. Экфразис и «демодализация высказывания» / Р. Ходель // Экфразис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 23-31.
441. Холиков, А. А. Д. С. Мережковский и У. Б. Йейтс (опыт сопоставительной характеристики) / А. А. Холиков // Русская словесность. – 2005. - № 8. – С. 28-32.
442. Холиков, А. А. Мережковский. Из жизни до эмиграции. 1865-1919 / А. А. Холиков. – М.: Алетейя, 2010. – 152 с.
443. Холиков, А. А. Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: Текстология, история литературы, поэтика / А. А. Холиков. – М.: Нестор-История, 2014. – 340 с.

444. Хуберт, М. А. Основные принципы символистской субъективной критики в творчестве Д. Мережковского 90-х годов XIX столетия : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М. А. Хуберт. – Измаил, 2002. – 205 с.
445. Царева, Н. А. Русский символизм: основные принципы и историософия (на материалах творчества Д. Мережковского, В. Брюсова и А. Белого) / Н. А. Царева. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. – 188 с.
446. Цветков, Ю. Л. «Стиль модерн» в живописи и литературе венского модерна / Ю. Л. Цветков // Синтез в русской и мировой художественной культуре : тез. научн.-практ. конф. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2001. – С. 23-24.
447. Цёльнер, Ф. Леонардо да Винчи. Полное собрание живописи и графики / Ф. Цёльнер. – Лондон: Taschen : Арт-родник, 2009. – 695 с.
448. Цимборска-Лебода, М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие) / М. Цимборска-Лебода // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 53-70.
449. Чепкасов, А. В. Неомифологизм в творчестве Д. С. Мережковского 1890-1910-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. В. Чепкасов. – Кемерово, 1999. – 225 с.
450. Чепкасов, А. В. Особенности «субъективной критики» Д. С. Мережковского (миф о Лермонтове — поэте сверхчеловечества) / А. В. Чепкасов // Вестник Томского государственного педагогического университета. – Сер.: Гуманитарные науки (филология). – 2000. – Вып. 6. – С. 30-35.
451. Чуканцова, В. О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе О. Уайльда : дис. ... канд. филол. наук : 100103 / В. О. Чуканцова. – СПб., 2010. – 199 с.
452. Чура Е. Н. Проблемы художественной теории и практики позднего прерафаэлитизма : дис. канд. иск.: 17.00.04 / Е. Н. Чура. – М., 2006. – 330 с.

453. Шабаршина, В. В. Своеобразие литературной критики Д. С. Мережковского конца XIX — начала XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / В. В. Шабаршина. – М., 2005. – 171 с.
454. Шайтанов, И. О. Компаративистика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики / И. О. Шайтанов. – М.: РГГУ, 2010. – 656 с.
455. Шайтанов, И. О. Эстетизм: Оскар Уайльд / И. О. Шайтанов // Иностранная литература (приложение). – 2004. – № 1. – С.2-5.
456. Шатин, Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – Вып. 7. – 2004. – С. 217 - 226.
457. Шестаков, В. П. История английского искусства: от Средних веков до наших дней / В. П. Шестаков. – М.: Галарт, 2010. – 478 с.
458. Шестаков, В. П. Прерафаэлиты: мечты о красоте / В. П. Шестаков. – М.: Прогресс, 2004. – 222 с.
459. Шестаков, В. П. Эстетизм как феномен и программа журнала «Мир искусства» Сергея Дягилева / В. П. Шестаков // С. П. Дягилев и современная культура. – Пермь, 2010. – С. 37-72.
460. Шестаков, В. П. Эстетизм против дидактизма (об эстетической программе Сергея Дягилева в журнале «Мир искусства») / В. П. Шестаков // С. П. Дягилев и современная культура. – Пермь: От и До, 2007. – С. 182-212.
461. Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 382 с.
462. Шопенгауэр, А. Собрание сочинений : в 6 т. / А. Шопенгауэр ; пер. с нем. А. Ченышева. – М.: Республика, 2001. – Т. 3. – 529 с.
463. Шруба, М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890-1917 годов : словарь / Н. Шруба. - М.: Новое литературное обозрение, 2004. 448 с.
464. Эйхенбаум, Б. Д. С. Мережковский – критик / Б. Эйхенбаум // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 322-331.

465. Экфрастические жанры в классической и современной литературе / под ред. Н. С. Бочкаревой. – Пермь: ПГНИУ, 2014. – 203 с.
466. Элман, Р. Оскар Уайльд / Р. Элман ; пер. с англ. Л. Мотылева. – М.: Независимая газ., 2000. – 681 с.
467. Эпштейн, М. Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре нового времени) / М. Н. Эпштейн // М. Н. Эпштейн Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 334-380.
468. Эспань, М. Понятие «культура» и компаративные исследования на рубеже веков: Случай А.Н. Веселовского / М. Эспань ; пер. с фр. В. Богачевой // Судьбы концепта культуры (Россия – Германия – Франция (англоязычный мир) : материалы русско-французского коллоквиума. – м.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 109-127.
469. Якимова, Ж. В. Античная трагедия на петербургской сцене конца XIX – начала XX веков : дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / Ж. В. Якимова. – СПб.: 2010. – 195 с.
470. Яковлев, Д. Е. Философия эстетизма / Д. Е. Яковлев. – М.: Издат. Центр науч. и учеб. программ, 1999. – 187 с.
471. Ямпольский, М. О близком (очерки немиметического зрения) / М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.
472. Японская гравюра / сост. Г. Фар-Бекера ; пер с англ. О. В. Текшевой, Ю. В. Сараевой. – М.: Арт-Родник, 2010. – 200 с.
473. Яценко, Е. В. «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. - № 11. – С. 47-57.
474. Яценко, Е. В. Образы визуальных искусств в творчестве Дж. Фаулза: на материале романа «Волхв» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. В. Яценко. – М., 2006. – 248 с.
475. Arata, S. Oscar Wilde and Jesus Crist / S. Arata // Wilde Writings: contextual conditions. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 254-271.

476. Ardis, A. Oscar Wilde's Legacies to Clarion and New Age Socialist Aestheticism / A. Ardis // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 275-294.
477. Arnheim, R. The Reading of Images and the Images of Reading / R. Arnheim // *Space, Time, image, Sign on Literature and the Visual Art*. – New-York: Petter Lang, 1987. – P. 83-87.
478. Barbetti, C. Ekphrastic Medieval Visions. The New Discussion in Interarts Theory / C. Barbetti. – London: Palgrave, 2011. – 208 p.
479. Bartlett, R. Wagner and Russia / R. Bartlett. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995. – 495 p.
480. Becker, A. S. Achilles and the Poetics of Ekphrasis / A. S. Becker. – London: Rowman, 2012. – 191 p.
481. Belford, B. Oscar Wilde: a Certain Genius / B. Belford. – New-York: Palgrave Macmillan, 2005. – 615 p.
482. Bindman, D. Text as Design in Gillray's Caricature / D. Bindman // *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. New York: Walter de Gruyter, 1996. P. 309-323.
483. Blackhawk, T. Ekphrastic Poetry: entering and Giving Voice to Works of Art / T. Blackhawk // *Third Mind: Creative Writing through Visual Art*. – New York: Teachers, Writers Collaborative, 2002. – P. 1-14.
484. Bovlt, J. E. The Shock of the New: Symbolism and Technology / J. E. Bovlt // *Символизм и модерн – феномены европейской культуры*. – М.: Спутник+, 2008. – С. 131-147.
485. Bristow, J. "A complex multiform creature": Wilde sexual identities / J. Bristow // *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – P. 195-218.
486. Bristow, J. Introduction / J. Bristow // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 3-38.

487. Bruhn, S. Concert of Painting: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century [Электронный ресурс] / S. Bruhn. – Режим доступа: <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr2.htm>.
488. Burwick, F. Ekphrasis and the Mimetic Crisis of Romanticism / F. Burwick // *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. – New York: Walter de Gruyter, 1996. – P. 78-104.
489. Calloway, S. Wilde and the Dandyism of the senses / S. Calloway // *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – P. 34-54.
490. Cheeke, S. Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis / S. Cheeke. – Manchester: Manchester University, 2008. – 203 p.
491. Cruyningen, van R. Oscar Wilde and influence of John Ruskin and Walter Pater / R. van Cruyningen. – Sarbrucken: VDM Verlag Dr. Muller, 2011. – 72 p.
492. Cusset, C. Watteau: The Aesthetics of Pleasure / C. Cusset // *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. – New York: Walter de Gruyter, 1996. – P. 121-135.
493. Dancon, L. Wilde as critic and theorist / L. Dancon // *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – P. 80-95.
494. Dannreuther, E. Richard Wagner. His Tendencies and Theories / E. Dannreuther. – London: Augener, 2014. 108 p.
495. Dryden, L. The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde, Wells / L. Dryden. – London: Palgrave, 2003. – 325 p.
496. Ellman, R. Eminent Domain: Yeats among Wilde, Joyce, Pound, Eliot, Auden / R. Ellman. – London: Vintage book, 1989. – 167 p.
497. Epiffanio, S. J. The Art of O. Wilde / S. J. Epiffanio. – New-York: Palgrave Macmillan, 1967. – 248 p.
498. Erskin, P. Oscar Wilde / P. Erskin. – London: Macmillan, 1977. – 228 p.

499. Flint, K. *The Victorians and the visual imagination* / K. Flint. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 444 p.
500. Fort, B. *Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's "Coresus and Calleroe"* / B. Fort // *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. – New York: Walter de Gruyter, 1996. – P. 58-77.
501. Frankel, N. *Oscar Wilde's Decorated Books* / N. Frankel. – Michigan: The University of Michigan-Press, 2003. – 222 p.
502. Guy, J. M. "The Soul of Man under Socialism": a Contextual History / J. M. Guy // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 59-85.
503. Hagstrum, J. *The Sister Art* / J. Hagstrum. – Chicago: University of Chicago Press, 1996. – 317 p.
504. Hamilton, L. *Oscar Wilde, New Women, and the Rhetoric of a Femenacy* / L. Hamilton // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 230-256.
505. Hamilton, W. *The Aesthetic Movement in England* / W. Hamilton. – London: Palgrave Macmillan, 2013. – 127 p.
506. Hanson, E. *Wilde's Exquisite Pain* / E. Hanson // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 101-123.
507. Harris, F. *Oscar Wilde. His Life and Confessions* / F. Harris. – London, Wordsworth Editions, 2012. 368 p.
508. Heffernan, J. A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* / J. A. W. Heffernan. – Chicago: University of Chicago Press, 2004. – 249 p.
509. Heffernan J. A. W. *The Temporalization of Space in Wordsworth, Turner and Constable* / J. A. W. Heffernan // *Space, Time, image, Sign on Literature and the Visual Art*. – New-York: Peter Lang, 1987. – P. 63-76.
510. Hunt, P. *Myth and Art in Ekphrasis* / P. Hunt. – San Diego: Cognella, 2010. – 125 p.

511. Jackson, R. *The Importance of Being Ernest* / R. Jackson // *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – P. 161-177.
512. Johnson, R. V. *Aestheticism* / R. V. Johnson. - L.: Methuen, 1969. – 202 p.
513. Jurkevich, G. *In Pursuit of the Natural Sign: Azorin and Ekphrasis* / G. Jurkevich. – Lewisburg: Bucknell University Press, 2013. – 259 p.
514. Kiberd, D. *Oscar Wilde: the resurgence of lying* / D. Kiberd // *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – P. 276-294.
515. Killeen, J. *The Faiths of Oscar Wilde: Catholicism, Folklore, Ireland* / J. Killeen. – New-York: Palgrave Macmillan, 2005. – 228 p.
516. Knox, M. *Oscar Wilde in the 1990s: The critic as creator* / M. Knox. – New-York ; Woodbridge: Camden house, 2001. – 206 p.
517. Koelb, J. H. *The Poetics of Description: Imagined Places in European Literature* / J. H. Koelb. – New-York: Palgrave Macmillan, 2009. – 232 p.
518. Kriger, M. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* / M. Kriger. – London: Johns Hopkins University Press, 1992. – 288 p.
519. Lambourne, L., Sato, T. *The Wilde Years: Oscar Wilde and the Art of his Time* / L. Lambourne, T. Sato. – London: Barbican Centre, 2010. – 143 p.
520. Laura, M., Sager, E. *Ekphrasis in Literature and Film* / M. Laura, E. Sager. – Amsterdam ; New-York: NY, 2008. – 243 p.
521. Lottes, W. *Appropriating Botticelli: English Approaches 1860-1890* / W. Lottes // *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. – New York: Walter de Gruyter, 1996. – P. 236-261.
522. Mac-Leod, K. *Fictions of British decadence: high art, popular writing, and the fin de siecle* / K. Mac-Leod. – New-York: Palgrave Macmillan, 2006. – 381 p.
523. Maltz, D. *Wilde's "The Woman World" and the Culture of Aesthetic Philanthropy* / D. Maltz // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 185-211.

524. Mc-Cormack, J. Wilde's fiction(s) / J. Mc-Cormack // *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – P. 96-118.
525. Meisel, P. *The Myth of the Modern: A Study in British Literature and criticism after 1850* / P. Meisel. – New Haven: Yale University Press, 1987. – 375 p.
526. Mendelsohn, M. *Henry James, Oscar Wilde and and Aesthetic Culture* / M. Mendelsson. – Edinburg: Edinburg University Press, 2007. – 378 p.
527. Mitchell, W. J. T. *Going Too Far with the Sister Arts* / W. J. T. Mitchell // *Space, Time, image, Sign on Literature and the Visual Art*. – New-York: Petter Lang, 1987. – P. 1-10.
528. Mitchell, W. J. T. *Picture Theory* / W. J. T. Mitchell. – Chicago: University of Chicago Press, 1995. – 445 p.
529. Momirovic, B. *Image and Text in Advertising: The Intermadial Study of Figures of Speech and Ekphrasis* / B. Momirovic. – Berlin: Studwestdeutscher Verlag fur Hochschulschriften, 2009. – 133 p.
530. 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.
531. Murphy, M. S. *A Tradition of Subversion: Prose Poem in English from Wilde to Ashbery* / M. S. Murphy. – New-York: Palgrave Macmillan, 1992. – 284 p.
532. Nunokawa, J. *Tame passions of Oscar Wilde: The styles of manageable de sires* / J. Nunokawa. – Oxford: Oxford University Press, 2003. – 296 p.
533. Persin, M. *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-century Spanish Poetry* / M. Persin. – London: Associated UP, 1997. – 170 p.
534. Powell, K. *A verdict of death: Oscar Wilde actresses and Victorian Women* / K. Powell // *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – P. 181-194.

535. Powell, K. Wilde Man: Masculinity Feminism, and “A Woman No Importance” / K. Powell // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 127-146.
536. Putnam, M. C. J. Virgil’s Epic Designs Ekphrasis in the “Aeneid” / M. C. J. Putnam. – New Haven: Yale University, 1998. – 257 p.
537. Raby, P. Wilde, and How to Be Modern: or, Bags of Red Gold / P. Raby // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 145-162.
538. Ransome, A. Oscar Wilde: a Critical Study / A. Ransome. – London: Methuen and Co., 1913. – 234 p.
539. Reinhardt, N. The use of ekphrasis in comparison in of Edgar Allen Poe’s “The Oval Portrait” and Oscar Wilde’s “The Picture of Dorian Gray” : seminar paper / N. Reinhardt. – Berlin: Grin Verlag, 2007. – 21 p.
540. Sabor, P. The Strategic withdrawal from Ekphrasis in Jane Austen’s Novels / P. Sabor // *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. – New York: Walter de Gruyter, 1996. – P. 213-235.
541. Schaffer, T. The Origins of the Aesthetic Novel: Ouida, Wilde, and the Popular Romance / T, Schaffer // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 212-229.
542. Senelick, L. Master Wood’s Profession: Wilde and the Subculture of Homosexual Blackmail in the Victorian Theatre / L. Senelick // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 163-182.
543. Shelton, W. The Aesthetics of Self-Invention: Oscar Wilde to David Bowie / W. Shelton. – Minnesota: University of Minnesota Press, 2004. – 208 p.
544. Shewan, R. Oscar Wilde. Art and Egotism / R. Shewan. – London: Macmillan, 1977. – 412 p.
545. Sloan, J. Oscar Wilde / J. Sloan. – London: Oxford University Press, 2010. 225 p.

546. Small, I. Love-Letter, Spiritual Autobiography or Prison Writing? Identity and Value in “De Profundis” / I. Small // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 86-100.
547. Stokes, J. Wilde the journalist / J. Stokes // *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – P. 69-79.
548. Stokes, J. Wilde’s World: Oscar Wilde and Theatrical Journalism in the 1880s / J. Stokes // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 41-58.
549. Wagner, P. Ekphrasis, Icontexts and Intermediality / P. Wagner // *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. – New York: Walter de Gruyter, 1996. – P. 1-40.
550. Wagner, P. Oscar Wilde’s “Impression du matin” - an Intermedial Reading / P. Wagner // *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. – New York: Walter de Gruyter, 1996. – P. 281-308.
551. Webb, R. Ekphrasis: Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice / R. Webb. – Farnham: VT, 2009. – 238 p.
552. Wichmann, S. Japonisme. Japanese Influence on Western Art since 1858 / S. Wichmann. – New-York: Thames and Hudson, 1999. 432 p.
553. Winwar, F. Oscar Wilde and the Yellow Nineties / F. Winwar. – London: Macmillan, 1941. – 367 p.
554. Wright, T. Oscar’s Books. A journey around the Library of Oscar Wilde. / T. Wright. – London: Vintage Books, 2009. – 369 p.
555. Zhou, X. “Salome” in China: The Aesthetic Art of Dying / X. Zhou // *Wilde Writings: contextual conditions*. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – P. 295-316.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список иллюстраций

1. Принцип многообразия в единстве. Рисунок из книги У. Крэйна «Линия и форма». 1900.
2. Принцип противовеса. Рисунок из книги У. Крэйна «Линия и форма». 1900.
3. Годвин, Э. Эбонитовый мольберт. 1870.
4. Годвин, Э. Диван. 1870.
5. Деление формата композиции по правилу золотого сечения.
6. Моррис, У. Маргаритка. Обои. 1864.
7. Тороп, Я. Дельфтское масло для салата. 1890-е гг.
8. Денни, М. Музы. 1893.