

В.Г. Решетов, О.М. Валова

ТРАГЕДИЯ ОСКАРА УАЙЛЬДА «САЛОМЕЯ»: МУЗЫКА СТРАСТИ

Трагедия Оскара Уайльда «Саломея» рассматривается в данной статье как музыкальное произведение со своей системой лейтмотивов. Музыкальность текста пьесы представлена в качестве одного из ключевых звеньев «философии нереального» английского драматурга.

английская литература, английская драматургия конца XIX – начала XX века, О. Уайльд, Н. Бердяев, «Саломея», «Критик как художник», лейтмотив, философия нереального, fin de siècle.

В 2012 году исполняется сто двадцать лет со времени создания Оскаром Уайльдом «Саломеи». С тех пор было немало интерпретаций драмы, будь то в музыке или на театральной сцене, но до настоящего времени она вызывает ощущение неразгаданной тайны. «Саломея» – дитя конца века (*fin de siècle*). «Все, что известно под этим названием, вызывает у меня восхищение и любовь, – писал Уайльд. – Это цвет и красота нашей цивилизации, единственное, что ограждает мир от пошлости, грубости, дикости»¹. Но нередко «конец века» ассоциировался с «концом света». «Теперь все женатые мужчины живут как холостяки, а все холостые – как женатые». «*Fin de siècle!*», – проронил лорд Генри. «*Fin du globe!*» – подхватила леди Нарборо. «Если бы поскорее *fin du globe!* – вздохнул Дориан. – Жизнь – сплошное разочарование»².

Это было время переоценки ценностей, когда в обществе утвердился новый научный дух и материализм, но в противовес ему широко распространился интерес к идеалистическим учениям, к тайнам бытия, мистическому, иррациональному, к оккультным наукам, гаданию, разного рода предсказаниям. Изменяется и художественный язык произведений, рамки традиционного повествования становятся тесными, и художники стремятся к комплексному воздействию на читателя/зрителя. «Саломея» запечатлела в себе дух времени и стала одним из самых ярких проявлений таланта Оскара Уайльда.

Следует отметить, что, прежде всего, Уайльд выступает против фактографичности, столь характерной для натуралистического направления. В эссе «Упадок лжи» он не принимает даже некоторые произведения Р. Стивенсона и Г. Хаггарта, писателей, далеких от натурализма. Первый «восхитительный мастер тонкой, расцветенной фантазией прозы», но его «Черная стрела» «до того не художественна, что в ней не найдется ни единого анахронизма... а превращения

¹ Уайльд О. Письма. М. : Аграф. С. 121.

² Уайльд О. Избранные произведения : в 2 т. М. : Республика, 1993. Т. 1. С. 155. Далее сноски на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

доктора Джекила уж очень подозрительно напоминают какой-нибудь эксперимент из числа описываемых в хирургическом журнале». Второй, «рассказав нечто замечательное, испытывает нужду представить дело так, что все описанное однажды произошло с ним самим» [Т. 2, с. 222].

С другой стороны, он находит у Дж. Мередита и О. де Бальзака то, что уводит их от реализма. У английского писателя «одного его стиля было бы более чем достаточно, чтобы держать на расстоянии реальную жизнь», француз «созидал жизнь, а не воспроизводил ее» [Т. 2, с. 225–226].

Подобный критерий в подходе к литературным произведениям был характерен для О. Уайльда на протяжении всего творческого пути. Еще в лекции «Ренессанс английского искусства», прочитанной в Нью-Йорке, он, по мнению Уильяма Морриса, говорил о том, «что слепое подражание природе есть помеха всякому творчеству», и в этом достоинство писателя. Далее Уайльд отмечает: «Уверенность, что между миром искусства и миром реальных фактов лежит глубочайшая пропасть <...> есть характерный признак всякого великого произведения»³.

О. Уайльд одним из первых в Англии начал говорить, что подлинное искусство должно затрагивать прежде всего эмоциональную сферу, что оно не имеет прикладной цели и его назначение – доставлять удовольствие⁴.

В декабре 1891 года Оскар Уайльд пишет Пьеру Луису: «Мой дорогой друг, вот драма «Саломея». Она еще не закончена и даже не исправлена, но это дает представление о конструкции, о мотиве и драматическом движении. Здесь и там есть проблемы, но идея драмы достаточно ясна»⁵. В «Тюремной исповеди» Уайльд ставит «Саломею» в один ряд с «Флорентийской трагедией» и «Святой блудницей», определяя их как «играющие изумительными красками музыкальные вещи» [Т. 2, с. 449].

Идея синтеза искусств – одна из наиболее популярных на рубеже XIX – XX веков. Но, скорее всего, внимание Уайльда к этой теме было привлечено еще прерафаэлитами, у которых мы находим сходное понимание идеи близости искусств. Дело в том, что прерафаэлиты полагали: искусства не дополняют друг друга, а, соединяясь, рожают нечто новое. «Сами виды искусства, – пишет Н.В. Тишунина, – становились прежде всего художественными элементами в создании нового эстетического целого»⁶. Однако в вопросе единства искусств автор утверждает наличие основных принципов, которые объединяют искусство

³ Уайльд О. Ренессанс английского искусства // Полн. собр. соч. СПб. : Изд. т-ва А.Ф. Марксъ, 1912. Т. 4. С. 131, 133.

⁴ В рецензии 1887 года на первый том «Одиссеи» Гомера в переводе Уильяма Морриса Уайльд подчеркивал мастерство писателя, его талант буквально завораживать словом: «...Мы имеем дело с подлинным произведением искусства, переводом не просто с языка на язык, но поэзии поэзией. <...> Однако в каждой строке м-ра Морриса пульсирует жизненная энергия, в каждой песне царит страсть, и при чтении это волнует кровь как звук трубы, доставляет физическое и духовное наслаждение, возбуждает чувства не меньше, чем душу» [2, с. 149].

⁵ Уайльд О. Письма. С. 107.

⁶ Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. С. 133.

прошлого и настоящего, при этом нет разницы, живопись это, музыка, литература или театр. В статье «На лекции м-ра Уистлера в десять часов» (1885) Уайльд прямо заявляет, что множества разных искусств нет, «стихотворение, картина и Парфенон, сонет и статуя – все это, в сущности, одно и то же» [Т. 2, с. 92]. Двумя годами позже Уайльд в лекции «Единство искусств» отмечал, что все виды искусства имеют нечто общее и «говорят на одном языке, хотя и разными голосами» [Т. 2, с. 166]. Поэтому вполне закономерно и его следующее утверждение о том, что искусство не национально, а универсально.

Уайльда восхищала мысль «превратить рассказ о картине в стихотворение, написанное прозой» [Т. 2, с. 254]. Стремясь реорганизовать и драматический жанр, он писал: «Если бы меня спросили, что я думаю о себе как о драматурге, я бы ответил, что своеобразие мое заключается в том, что я превратил самую объективную форму в искусстве, какой является драматургия, в нечто столь же личное, как лирика или сонет, что я обогатил театр новыми характерами и расширил – по крайней мере в «Саломее» – его художественный горизонт»⁷. («One can really, as I say in Intentions, be far more subjective in an objective form than in any other way. If I were asked of myself as f dramatist, I would say that my unique position was that I had taken the Drama, the most objective form known of art, and made it as personal a mode of expression as the Lyric or the Sonnet, while enriching the characterization of the stage, and enlarging – at any rate in the case of Salome-its artistic horizon») ⁸. Об этом же он говорил в «Тюремной исповеди»: «Я взял драму – самую безличную из форм, известных в искусстве, и превратил ее в такой же глубоко личный способ выражения, как лирическое стихотворение или сонет; одновременно я расширил сферу действия драмы и обогатил ее новым содержанием» [Т. 2, с. 420]. («I took the drama, the most objective form known to art, and made it as personal a mode of expression as the lyric or sonnet; at the same time I widened its range and enriched its characterization») ⁹. В обоих случаях контекст понятий «объективный» – «субъективный» похож, хотя не идентичен. В письме субъективное ассоциируется с эгоизмом: «Я всегда считал и теперь считаю, что эгоизм – это альфа и омега современного искусства, но, чтобы быть эгоистом, надобно иметь «эго». Отнюдь не всякому, кто громко кричит «Я! Я!», позволено войти в Царство Искусства»¹⁰. В этом письме Уайльд ссылается на эссе «Критик как художник», где он в свойственной ему парадоксальной манере писал: «...объективная форма дает гораздо больше возможностей быть субъективным, чем любая другая»¹¹. В «Тюремной исповеди» он и рассказывает о собственном «эго». Любители психоанализа обычно цитируют следующие строки: «Устав от горних высот, я нарочно погружался в бездну, в погоне за новыми ощущениями. Отклонение от нормы в сфере страсти стало для меня тем же, чем был парадокс

⁷ Уайльд О. Письма. С. 296.

⁸ Letter from Oscar Wilde to Lord Alfred Douglas. URL : http://www.mr-oscar-wilde.de/letters/bosie/02_06_97.htm

⁹ Уайльд О. Избранные произведения : в 2 т. М. : Прогресс, 1979. Т. 2. С. 221. На англ. яз.

¹⁰ Уайльд О. Письма. С. 297.

¹¹ Там же. С. 296.

в сфере мысли. Желание в конце концов превратилось в болезнь или в безумие – или в то и другое сразу. Я стал пренебрежительно относиться к чужой жизни. Я срывал наслаждение, когда мне было угодно, и шел дальше» [Т. 2, с. 420].

«Различие между произведением объективным и субъективным полностью исчерпывается внешней его формой. Оно случайно, а не существенно. Всякое художественное творчество до конца субъективно... Да, объективность формы достигается крайней субъективностью содержания» [Т. 2, с. 306]. Здесь Уайльд еще не гордится тем, что превратил самую объективную форму искусства – драму – в нечто сугубо личное, как лирика или даже сонет. «Саломея» еще не была написана. Нереальным становится все, что происходило с автором: лишь имеющий «эго» может дать субъективное содержание в объективной форме и сделать его искусством.

Итак, вернемся к авторскому определению художественного своеобразия «Саломеи». По мнению Уайльда, перед зрителем предстает лирическое произведение, «музыкальная вещь» со своеобразной конструкцией, мотивом, драматическим движением и достаточно ясной идеей ¹².

Как отметил Б.В. Томашевский, в лирическом произведении развитие темы «идет не путем смены основных мотивов, а путем нанизывания на эти основные мотивы побочных, путем подбора этих вторичных мотивов к одной и той же основной теме» ¹³. Все это очевидно присутствует в «лирическом произведении» Оскара Уайльда. «...Повторяющиеся фразы в «Саломее», которые сцепляют ее в единое целое, как лейтмотивы, навеяны – и я понимал это, когда писал, – рефренами старинных баллад...», – утверждал Уайльд в письме к лорду Дугласу, призывая его обратиться к этому жанру ¹⁴. Конечно, не только баллады были источником рефренов. Здесь можно вспомнить ту хорошо известную книгу, которую читал Дориан Грей, книгу связанную стилем с французским символизмом: «Встречались здесь метафоры, причудливые, как орхидеи, и столь же нежных красок. Чувственная жизнь человека описывалась в терминах мистической философии... Самый ритм фраз, вкрадчивая монотонность их музыки, столь богатой сложными рефренами

¹² О музыкальности «Саломеи» писали многие отечественные и зарубежные критики. «Музыкальность в построении лирического диалога» еще в 30-е годы XX века отмечал А.А. Гвоздев (Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий : очерки. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. С. 306). О музыкальности конструкции всей пьесы, построении эпизодов, речи персонажей говорила А.Г. Образцова (Образцова А.Г. Волшебник или шут? (Театр Оскара Уайльда). СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. С. 129.). Д. Томас, в частности, отмечает, что и современники Уайльда значительное место уделяли звукописи. Так, музыкальность «Послеполуденного отдыха фавна» С. Малларме отразилась в одноименной прелюдии К. Дебюсси (Thomas D.W. The 'Strange Music' of Salomé: Oscar Wilde's Rhetoric of Verbal Musicality // Drama Criticism. USA : Gale, 2002. Vol. 17. P. 410). Исследователи отмечают особую ритмическую организацию речи персонажей. Например, Дж. Митчелл считает, что язык, который Йейтс назвал «пустым и претенциозным» значим в сюжете для акцентирования внимания на символику пьесы (Mitchell, Jason P. «A Source Victorian or Biblical?: The Integration of Biblical Diction and Symbolism in Oscar Wilde's *Salomé*» // Drama Criticism. USA : Gale, 2002. Vol. 17. P. 407).

¹³ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М. : Аспект-Пресс, 1996. С. 231.

¹⁴ Уайльд О. Письма. С. 296.

и нарочитыми повторами, склоняла к болезненной мечтательности» [Т. 1, с. 115] («Complex refrains and movements elaborately repeated») ¹⁵.

«До сих пор так волновала его только музыка. Да, музыка не раз будила в его душе волнение, но волнение смутное, бездумное. Она ведь творит в душе не новый мир, а скорее – новый хаос. А тут прозвучали *слова!* Простые слова – но как они страшны! От них никуда не уйдешь. Как они ясны, неотразимо сильны и жестоки! И вместе с тем – какое в них таится коварное очарование! Они, казалось, придавали зримую и осязаемую форму неопределенным мечтам, и в них была своя музыка, слаще звуков лютни и виолы. Только слова! Но есть ли что-либо веселее слов?» [Т.1, с. 35]. Да, перед нами «музыкальная вещь», где слова звучат, как музыка. Перед нами музыкальное драматическое произведение.

Альфред Дуглас, прочитав «Саломею», написал: «Очень впечатляет ее музыкальная форма. Вновь и вновь кажется, что чтение является прослушиванием. Слышишь не автора, не прямое развертывание фабулы, а тона различных инструментов, намекающих, намекающих всегда не прямо, до тех пор, пока почувствуешь, что, закрыв глаза, можно лучше уловить намек» ¹⁶. Не случайно, переводя пьесу с французского на английский, он заменяет обращение Саломеи к Иоканану: «Твой голос пьянит меня» на «Твой голос – музыка для моих ушей».

Основная тема заключается в непреодолимом роковом греховном желании, которое невозможно не удовлетворить: «Единственный способ отделаться от искушения – уступить ему» [Т. 1, с. 35].

Экспозиция драмы, или увертюра, если использовать музыкальную терминологию, предполагает, что уже в ней должен проявиться мотив и зазвучать лейтмотивы.

Саломея в драме характеризуется сразу же, с первых слов, произнесенных на сцене, с внешней стороны. Так, Нарработ трижды повторяет: «Как красива царевна Саломея...». И здесь же определяется точно время происходящего – «сегодня вечером» ¹⁷. Она не просто прекрасна, она прекрасна именно здесь, сейчас, сегодня вечером. Такой она будет при каждой новой постановке пьесы, потому что в драматическом произведении сохраняется единство времени, как, впрочем, и единство места. В разговор вступает паж Иродиады. Внимание на краткое мгновение переключается на другое: «Посмотри на луну». Это обращение к молодому сирийцу и одновременно обращение к зрителю, который должен поверить пажу и сейчас вечером увидеть луну. Но это не просто зрительный эффект: «Странный вид у луны. Она, как женщина, встающая из могилы. Она похожа на мертвую женщину. Можно подумать – она ищет мертвых». Пока внимание публики обращено на луну, молодой сириец продолжает создавать образ той, на которой сосредоточено все его внимание: «Очень странный вид у нее.

¹⁵ Collected Works of Oscar Wilde. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays including *De profundis*. L. : Wordsworth Edition Limited, 1997. P. 88. Далее сноски на это издание даются в тексте с указанием страницы.

¹⁶ Bird A. The Plays of Oscar Wilde. L., 1977. P. 81.

¹⁷ Уайльд О. Пьесы / пер. с англ. и фр. М. : Искусство, 1960. С. 265.

Она похожа на маленькую царевну в желтом покрывале, ноги которой из серебра. Она похожа на царевну, у которой ноги, как две белые голубки. Можно подумать – она танцует». Тут красота драгоценных ног, тут два голубя – символы любви и тут уже пророческая подготовка к другому танцу. Желтое светило, серебряные лучи, медленное движение в начале танца: «Она, как мертвая женщина. Она медленно движется». Здесь нет стремительного развития и напряженности действия, два объекта наблюдения лишь обозначены, хотя и вполне определенно. Живая, вызывающая страсть Саломея, у которой ноги, как две белые голубки, руки, похожие на белых бабочек, чей стан – белая роза, а лицо подобно нарциссу (отметим, что все сравнения взяты из живой природы и все они даны Нарработом), и Луна, напоминающая мертвую женщину. Далее следует авторская ремарка: «Шум в пиршественном зале»¹⁸.

Внимание публики переносится на другое. Появляется вторая составляющая пьесы (другой лейтмотив) – ироническое отношение к вопросам веры, та составляющая, которая не раз по ходу развития действия на момент позволяет ослабить трагизм ситуации. Почему фарисеи говорят, что ангелы есть, а саддукеи – что они не существуют? Воистину, нелепо (*ridiculous*) спорить о таких вещах, когда вот она перед глазами царевна Саломея.

С первых строк сразу же обозначены два, оторванных друг от друга мира, два плана пьесы. С одной стороны, своеобразный дуэт сирийца и пажа, создающий особую, можно сказать, магическую обстановку, освещенную лунным светом, с другой – будничные разговор солдат об обыденном, о том, что у них перед глазами:

Молодой сириец. Она очень красива сегодня вечером.

Первый солдат. У тетрарха мрачный вид.

Второй солдат. Да, у него мрачный вид.

Первый солдат. Он смотрит на что-то.

Второй солдат. Он смотрит на кого-то.

Первый солдат. На кого он смотрит?

Второй солдат. Я не знаю.

Молодой сириец. Как царевна бледна! [С. 266]¹⁹.

Уайльд плетет затейливый узор, который состоит из ритмически повторяющихся элементов.

Раздается голос Иоканаана. По мнению второго солдата, «он всегда говорит вздор» [С. 267] («*choses absurdes*»). Следует отметить, что в английском переводе это прозвучало как «*ridiculous things*» [С. 720] (он всегда говорит нелепости). Пророк, как и другие персонажи, дан через восприятие второго лица, и описание Иоанна Предтечи точно соответствует библейскому: он из пустыни, где «питался акридами и диким медом. На нем было платье из верблюжьей шер-

¹⁸ Там же.

¹⁹ А.Г. Образцова полагает, что «диалоги, которые ведут персонажи Уайльда, как бы устремляются в будущее развития культуры, несут в себе зародыши европейского абсурдизма» (Образцова А.Г. Волшебник или шут? С. 130).

сти, а на чреслах кожаный пояс. Он был очень дикий на вид» [С. 267]. И так, все главные действующие лица представлены. Не забыт и «большой негр» – палач Нааман, который задушил первого мужа Иродиады, получив «перстень смерти» от тетрарха, и который считает, что не надо бояться душировать царей, у них «такая же шея, как у других людей» [С. 268]. Экспозиция заканчивается словами молодого сирийца: «Она как голубка, которая заблудилась...» [С. 268]. Реплика гласит: «*Входит Саломея*» [С. 268]. Драматическое движение начинается.

Первые ее слова (монолог Саломеи) объясняют публике, на кого смотрит Ирод, и описывают то грязное окружение, в котором она находится: иудеи, рвущие друг друга из-за своих глупых обрядов («ridicules ceremonies»), а в английском переводе «foolish ceremonies» [С. 722]), варвары, что пьют не переставая, греки с накрашенными глазами, египтяне с ногтями из зеленчака, римляне, грубые, тяжеловесные, ругающиеся. Но есть луна, она, как девственница. В этом царстве Содомы только луна может быть целомудренной. «Она никогда не была осквернена. Она никогда не отдавалась людям, как другие богини» [С. 269].

О. Уайльд хорошо знал античную мифологию. Он помнил, что Селену сохранил Пан, которому она позволила удовлетворить все его желания. Восхищаясь поэзией Китса, Уайльд не раз упоминал его поэму «Эндимион». Эндимион стал возлюбленным Селены, и от него она имела пятьдесят дочерей. Поэтому вряд ли верно утверждение, что луна – девственница. Для Саломеи тело пророка белое, «как лилия луга, который еще никогда не косили» [С. 273]. Но тут же следует эротическое сравнение, далекое от девственности. Тело Иоканаана бледнее, чем грудь луны, покоящаяся на груди моря. Впрочем, если следовать за фактами, а не за художественным вымыслом, луна в это время ассоциировалась с римской Дианой – богиней охоты и девственности.

Возгласы Иоканаана отмеряют очередной рубеж развития действия и подводят зрителей к завязке. Раб от имени Тетрарха просит царевну вернуться на пир. Ответ ее четкий и обобщенный: «Я не вернусь туда» [С. 269]. И вслед за этим: «Какой странный голос! Мне хотелось бы говорить с ним» [С. 270]. В начале действия Иоканаан для Саломеи тот, кого «боится тетрарх», кто говорит «чудовищные вещи» [С. 269] о ее матери. Поэтому для нее он ужасен: «Самое ужасное – это его глаза. Они точно черные дыры... черные пещеры... черные озера...» [С. 272]. Но в то же время: «Я уверена, что он целомудрен, как месяц. Он похож на лунный луч, на серебряный лунный луч» [С. 272].

Завязка четко определена словами Саломеи: «Я хочу». Вот это «Я хочу» и определяет дальнейшее развитие действия, идущего по нарастающей. «Мне хотелось бы говорить с ним», «Я хочу говорить с ним» [С. 267] («I would speak with him», «I desire to speak with him», «I will speak with him» [С. 723]) – это на уровне слухового восприятия. Затем включается зрение: «Я только посмотреть хочу на него» [С. 270], «Царевна Саломея хочет его видеть» [С. 271], «Я хочу видеть его вблизи» [С. 272] («I would look on him», «The Princess Salome desires to see him», «I would look closer at him», «I must look at him closer» [С. 724–725]). Далее – осязание: «Дай мне коснуться твоего тела!» [С. 273], «Дай мне коснуться твоих волос» [С. 274], («Let me touch thy body» [С. 725], «Let me touch thy

hair» [С. 726]) и, наконец, «Дай мне поцеловать твой рот» [С. 272], «Я поцелую твой рот» [С. 272] («Let me kiss thy mouth», «I will kiss thy mouth» [С. 727]) и достигающего кульминации в поцелуе царевной мертвых губ пророка: «Я поцеловала твой рот» [С. 294] («I have kissed thy mouth» [С. 742]). Но перед этим включается и обоняние: «Твой голос был жертвенным сосудом, изливающим странное благовоние, и, когда я смотрела на тебя, я слышала странную музыку» [С. 293]²⁰. Нет, она не слышала взмаха крыльев ангела смерти, «потому что тайна любви больше, чем тайна смерти» [С. 294]. Характеризуя субъективное в творчестве У. Шекспира, О. Уайльд говорит, что его великий предшественник направил своих героев «по той возвышенной стезе искусства, где Любовь и впрямь может найти высшее свое торжество в Смерти» [Т. 2, с. 306].

Молодой сириец пристально и томно смотрит на нее. Тетрарх постоянно смотрит на нее. Она знает, что значат эти взгляды. Она тоже хотела бы смотреть так: «Выведите его сюда. Я хочу его видеть» [С. 270]. «Я только посмотреть хочу на него» [С. 270]. «Царевна Саломея хочет его видеть» [С. 271]. «Я хочу видеть его вблизи» [С. 271]. Но Иоканаан не Саломея: «Я не хочу, чтобы она смотрела на меня» [С. 271], «Не с ней хочу я говорить» [С. 272], «Я не хочу слушать тебя» [С. 273], «Я не хочу тебя видеть, я не буду смотреть на тебя» [С. 275]. Конфликт четко определен. Иоканаан готов слышать только голос Бога, а Саломея в это время восклицает: «Я поцелую твой рот, Иоканаан, я поцелую твой рот» [С. 274]. Все. Точки расставлены. Речь идет уже не о молодом сирийце и его чувствах, даже не о его трупe, который желательно убрать. Мотив любви Нарработа, главенствующий в экспозиции, обрывается. Начинается то, о чем скажет в «Тюремной исповеди» Уайльд: «...все равно что пировать с пантерами» [Т. 2, с. 449].

Мотив очевиден. Драматическое движение продолжается, но теперь на первый план выступают Ирод и Иродиада. Это замедляет развитие основной темы. Ремарка гласит: «Входят Ирод, Иродиада и весь двор». Далее на сцене происходит обычная бытовая драма. Перед нами разговор мужа и жены, застольная беседа, прерываемая и направляемая репликами Иоканаана. «Тривиальность в мыслях и поступках – очаровательное качество, – пишет Уайльд. – Я построил на нем блистательную философию моих пьес и парадоксов» [Т. 2, с. 385], а много ранее, в письме от 1883 года по поводу своей первой пьесы «Вера, или Нигилисты», он говорил, что драматическое произведение во многом основано на физиологии. «Ну а один из законов физиологии состоит в том, что любая крайне напряженная эмоция стремится к разрядке при помощи какой-нибудь эмоции противоположного свойства»²¹.

²⁰ Вспомним письмо, адресованное Мэри Прескотт, где Уайльд пишет: «Каноны каждого вида искусства зависят от того, к чему эти виды искусства апеллируют. Живопись апеллирует к зрению и основывается на научных законах оптики. Музыка апеллирует к слуху и основывается на научных законах акустики. Драма апеллирует к человеческой природе и должна иметь под собой в качестве первоосновы научные законы психологии и физиологии» (Уайльд О. Письма. С. 63). Очевидно, что в «Саломее» автор стремится представить произведение, сочетающее в себе принципы и свойства разных видов искусств для тотального воздействия на зрителя.

²¹ Уайльд О. Письма. С. 63.

Саломея уходит в тень, она молчит, она не комментирует прорицания Иоканаана. Можно лишь догадываться, каким образом созревает мысль об усечении головы пророка.

Для создания у зрителя определенного настроения Уайльду необходим также особый визуальный ряд, где важны и костюмы, и высказывания персонажей, обрисовывающих внешность друг друга. Уайльд всегда отдавал предпочтение художнику слова. Поэту, по его мнению, «доступна и та красота, которую человек видит, и та, что открывается его слуху. <...> Живописец же ограничен настолько, что лишь через то или иное положение лица и тела способен передать тайну души, лишь через условные образы передать идеи, лишь в физических соответствиях передать психологию» [Т. 2, с. 289].

Значимую роль в тексте играет цвет. К. Уорт полагает, что визуальное решение пьесы О. Уайльдом напоминает живописные полотна художников разных эпох – от Кранаха и Караваджо до современников Моро и Бердслея²². К. Джилс считает, что цвета и упоминания о драгоценных камнях нужны для создания своеобразной «символической сети» («symbolic network»), атмосферы, подобной сну²³. Когда шла подготовка к постановке пьесы, разработкой декораций и костюмов занимался Ч. Риккетс. О. Уайльд предложил сделать костюм Саломеи «зеленым, как диковинная ядовитая ящерица»²⁴. Возможно, образ Саломеи в какой-то мере слился в воображении Уайльда с восприятием образа Сары Бернар, которую он называл «змеей древнего Нила»²⁵.

Цвет костюма драматург всегда использует, чтобы подчеркнуть значимость подтекста и особенности душевного состояния персонажа. Так, в первой пьесе «Вера, или Нигилисты» героиня приходит к заговорщикам с бала в красном платье, во время убийства мужа герцогиня Падуанская вся в белом, а позже, на суде, она вся в черном; черное бархатное платье и на миссис Арбетнот («Женщина, не стоящая внимания»), когда она появляется в доме леди Ханстенон. При постановке «Саломеи» драматург планировал евреев одеть в желтое, римлян – в пурпурные, Иоканаана – в белые одежды. Всех этих героев связывает уже то, что автор четко определил цвет их костюма, следовательно, дал свою однозначную оценку типу их поведения и мировоззрения.

Танец Саломеи становится кульминационной сценой пьесы. Действие достигает наивысшего напряжения еще и оттого, что в нем соединяется красота и чувственность. Сопоставляя различные виды искусств, Уайльд в эссе «Критик как художник» вслед за Лессингом отметил, что «движение, эта главная проблема для зрительных искусств, в сущности, может быть передано одной Литературой. Она одна показывает нам тело в его стремительности и душу в ее беспокойстве» [Т. 2, с. 283]. В «Саломее» он наглядно продемонстрировал страстное

²² Worth K.J. The Irish drama of Europe from Yeats to Beckett. L. : The Athlone press, 1978. P. 102.

²³ Giles C. The artist, the devil and the dandy: decadent themes in the works of J.K. Huysmans and Oscar Wilde. București : Editura Universității din București, 2008. P. 115.

²⁴ Элман Р. Оскар Уайльд. Биография. М. : Независимая газета, 2000. С. 424.

²⁵ Там же. С. 423.

движение героини в танце как необходимый элемент соблазнения Ирода и страстное желание любви Иоканаана в ее душе, достигнув тем самым согласованности между различными видами искусства.

Известны факты, что планируемая постановка должна была сопровождаться и обонятельными впечатлениями. Р. Эллман приводит пожелание О. Уайльда разместить кадилы с курениями в оркестровой яме: «Вообразите: время от времени поднимаются пахучие облака и заволакивают часть сцены. Новое переживание – новый аромат»²⁶. Стремление драматурга, хотя мечте не суждено было осуществиться, весьма выразительно характеризует его подход к задачам «Саломеи».

О. Уайльд активно стремится увести читателя или зрителя от рассудочного восприятия трагедии, заворожить музыкой текста, погрузить в атмосферу восхитительной тайны искусства. За несколько месяцев до создания окончательного варианта «Саломеи» драматург писал Эдмону де Гонкуру, что основой его эстетики является философия нереального (*Philosophie de l'irrealite*)²⁷.

В письме несколько ключевых понятий: интеллектуальная основа, эстетика, философия нереального. Что значит «интеллектуальная основа»? В эссе «Критик как художник» Уайльд утверждает, что «чистый интеллектуализм» означает «чрезмерно полное осуществление Идеала» [Т. 2, с. 290], то есть интеллектуальная основа его эстетики не что иное, как поиск пути осуществления идеала, и это осуществление идет через философию нереального. Философия нереального – не какое-то официально существующее направление. Соответственно, как отмечается в письме, это то, что помогает достичь идеала, это указание на то, что в реальной жизни эстетический идеал не доступен.

По Уайльду поэзия должна изображать не сущее, а возможное, противопоставляя таким образом поэтическое воображение реальности: «Искусство начинается с того, что художник, обратившись к нереальному и несуществующему, стремится создать путем своего воображения нечто восхитительное и прибегает для этого к украшению, не имеющему никакой прикладной цели» [Т. 2, с. 228]. Реалистическая тяга к узнаваемому, к тому, что повторяется в частной и общественной жизни, не удовлетворяют его. Если литературный вымысел часто соотносят с реальностью, то исходящее из души «поверить нечем», полагает он [Т. 2, с. 285].

Позже в книге «Дух и реальность» (1935) Николай Бердяев напишет: «Существуют реальности разных порядков: есть реальность как мир физический, органический, психический, социальный, но есть реальность как истина, добро, красота, ценность, творческая фантазия. Последний род реальности относится к духу, к духовной действительности»²⁸. Вторая реальность Н. Бердяева – это то, что является для О. Уайльда материалом «философии нереального».

²⁶ Эллман Р. Оскар Уайльд. Биография. С. 424.

²⁷ Уайльд О. Письма. С. 106.

²⁸ Бердяев Н. Философия свободного духа. М. : Республика, 1994. С. 370.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бердяев, Н. Философия свободного духа [Текст]. – М. : Республика, 1994. – 480 с.
2. Гвоздев, А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий [Текст]: очерки. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 378 с.
3. Образцова, А.Г. Волшебник или шут? (Театр Оскара Уайльда) [Текст]. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. – 358 с.
4. Парандовский, Я. Алхимик слова [Текст]. – М. : Правда, 1990. – 657 с.
5. Тишунина, Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа [Текст]. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 160 с.
6. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика [Текст]. – М. : Аспект-Пресс, 1996. – 333 с.
7. Уайльд, О. Избранные произведения [Текст] : в 2 т. – М. : Прогресс, 1979. – Т. 2. – 448 с. – На англ. яз.
8. Уайльд, О. Письма [Текст]. – М. : Аграф, 1997.
9. Уайльд, О. Ренессанс английского искусства [Текст] // Полн. собр. соч. – СПб. : Изд. т-ва А.Ф. Марксъ, 1912. – Т. 4.
10. Уайльд, О. Пьесы [Текст] / пер. с англ. и фр. – М. : Искусство, 1960.
11. Уайльд, О. Избранные произведения [Текст] : в 2 т. : пер. с англ. – М. : Республика, 1993.
12. Элман, Р. Оскар Уайльд. Биография [Текст]. – М. : Независимая газета, 2000. – 688 с.
13. Bird, A. The plays of Oscar Wilde [Text]. – Printed in Great Britain by Clarke Doble & Brendon Ltd Plymouth and London, 1977.
14. Collected Works of Oscar Wilde. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays including *De profundis* [Text]. – L. : Wordsworth Edition Limited, 1997. – 1098 p.
15. Giles, C. The artist, the devil and the dandy: decadent themes in the works of J.K. Huysmans and Oscar Wilde [Text]. – București : Editura Universității din București, 2008. – 305 p.
16. Letter from Oscar Wilde to Lord Alfred Douglas [Electronic resource]. – Access : http://www.mr-oscar-wilde.de/letters/bosie/02_06_97.htm
17. Mitchell, J.P. □A Source Victorian or Biblical?: The Integration of Biblical Diction and Symbolism in Oscar Wilde's *Salomé*” [Text] // Drama Criticism. – USA : Gale, 2002. – Vol. 17. – P. 403–407.
18. Thomas, D.W. The □Strange Music” of *Salomé*: Oscar Wilde's Rhetoric of Verbal Musicality [Text] // Drama Criticism. – USA : Gale, 2002. – Vol. 17. – P. 408–419.
19. Worth, K.J. The Irish drama of Europe from Yeats to Beckett [Text]. – L. : The Athlone press, 1978. – 276 p.

V.G. Reshetov, O.M. Valova

O.WILDE'S TRAGEDY “SALOME”: THE RHYTHM OF PASSION

The article maintains that O.Wilde's tragedy “Salome” is very rhythmic. Music, which is manifested through the rhythm and the language itself, is paramount in the works of this unbelievable English playwright.

English literature, English drama of the early 19th – late 20th centuries, O. Wilde, N. Berdyaev, «Salome», «The Critic as Artist», leitmotif, fin de siècle.