

УДК 820 (410)

КОНЦЕПТЫ ПЕНИЯ И ТАНЦА В МЕТАТЕКСТЕ ПРОЗЫ ОСКАРА УАЙЛЬДА

Е.С.Куприянова

CONCEPTS OF SINGING AND DANCING IN THE METATEXT OF THE PROSE OF OSCAR WILDE

E.S.Kupriyanova

Гуманитарный институт НовГУ, ek-kupr@mail.ru

Статья посвящена исследованию семиотически емких концептов пения и танца в метатексте прозы выдающегося британского писателя Оскара Уайльда. Показан сложный процесс трансформации традиционной семантики, символики, сюжетов. Рассматриваемые концепты получают новое прочтение в сказке «Рыбак и его Душа», а затем творчески переосмысливаются в романе «Портрет Дориана Грея», что свидетельствует о преемственности сказочного и романного творчества писателя.

Ключевые слова: *О.Уайльд, концепт пения, концепт танца, литературная сказка, устойчивая семантика, телесность, вставной текст*

The article is devoted to the research into semiotically capacious concepts of singing and dancing in the metatext of the prose of Oscar Wilde, the outstanding British writer. It shows a highly complicated process of transformation of traditional semantics, symbolism and plots. The concepts in question acquire a new understanding in "The Fisherman and his Soul" fairy tale and then creatively reconsidered in the novel "The Picture of Dorian Gray" which proves the continuity of the writer's fairy tales and his novel.

Key words: *O. Wilde, concept of singing, concept of dancing, stable semantics, physicality, inserted text*

Сказка «Рыбак и его Душа» ("The Fisherman and His Soul") — ключевое для понимания жизненных и творческих коллизий О.Уайльда произведение. Актуализация в ней широкого пласта фольклорно-мифологических представлений имеет серьезное обоснование. Ранее в сказках Уайльда толчком, инициирующим процессы самопознания «естественного» героя, мыслилось приобщение к «цивилизации», которая в уайльдовской системе ценностей понималась, прежде всего, как мир Искусства. Символическим олицетворением этого процесса и одновременно его начальной точкой было знаковое перемещение героев из «леса» во «Дворец» («Молодой король», «День рождения Инфанты»). В истории Рыбака подобным «катализатором» оказывается классическая фольклорно-мифологическая ситуация любви к существу из другого мира — Русалке. Дублирование сказочной (авторской) истории обширным аллюзивным полем фольклорно-мифологической сюжетики позволяет акцентировать внимание на архетипичности истории любви Рыбака и Морской Девы, но и одновременно помогает высветить точки расхождения.

Смысловые акценты в уайльдовской сказке заметно смещаются, поскольку мифологизированная история любви Рыбака попадает в центр скрещения

двух противоположных миромоделей — языческой и христианской. В свете напряженной полемики, разворачивающейся между различными этическими комплексами, «принадлежность» истории любви Рыбака к «языческому» миру, не знающему сложных духовных переживаний, оказывается одним из способов «оправдания» героя. Не случайно это пространство обрисовано как радостный и счастливый мир телесно-чувственных ощущений: «Позволь мне быть такими, как они, <...> ибо жизнь их как жизнь цветов», — говорит молодой Рыбак. В этом мире телесная любовь лишена греховности в христианском понимании (вспомним в этой связи слова Священника: «Мерзостна плотская любовь!» [1]).

Вместе с тем мифологизация литературной сказки приводит к осмыслению «телесности» языческого мироощущения на ином уровне: главным подтверждением «невинности» героя в уайльдовской системе ценностей оказывается эстетическая природа его любви, акцентированная ее мифологической «подоплекой». Об этом свидетельствует пассивная роль Девы в повествовании и ситуация, когда решающим фактором любви между Рыбаком и Русалкой оказываются ее чудесные песни о красоте подводного мира. Будучи семиотически значимой составляющей

общего замысла сказки, концепт «пения» «поддерживается» различными художественными средствами. С этой точки зрения, немаловажным оказывается факт актуализации традиции песенного повествования, гармонично согласующейся с его широким фольклорно-мифологическим полем. О присутствии в тексте этой древнейшей повествовательной формы свидетельствует сама дефиниция рассказов морской Девы о подводном мире — «чудесные песни» (*“marvellous song”*). Принципиальное значение «песенной» природы этих рассказов подчеркивается дополнительной акцентуацией при помощи повторяющегося оборота *“she sang of ...”*, трюичное воспроизведение которого организует наиболее архаичную, трехчастную структуру песен Девы: *“And she sang a marvellous song. For she sang of [выделено нами — E.K.] the Sea-folk who drive their flocks from cave to cave <...>. She sang of the big whales that come down from the north seas <...>. She sang of the nautilus who has a boat of her own ...”* [2]. Этим же целям служит и помещенная внутрь данного фрагмента аллюзия на гомеровский эпос, которая, имея многоплановое преломление в уайльдковском тексте, помимо всего прочего, представляет многовековую практику песенного повествования древнегреческих аэдов и рапсодов.

Однако традиционный фольклорно-мифологический мотив «зачаровывающего пения» приобретает в сказке новую семантику: даруя герою моменты истинного блаженства, песни Девы, тем не менее, лишаются в сказке своей главной мифологической составляющей — «смертоносности». Гибель же Рыбака связывается не с завлекающим пением сирены (русалки), а с мотивом «греховного», обольщающего танца. Символическое противопоставление концептов «пения» и «танца», изначально имеющих различную природу, приобретает знаковый характер для повествования, в центре которого находится конфликт языческого и христианского миров.

С концептом «танца» в сказке связано появление второго женского персонажа — Ведьмы, но мотив соперничества героинь вытеснен на периферию сюжета (лишь в финале эпизода в пещере Ведьмы есть намек на возможность подобного противостояния: «Он должен быть моим, — прошептала она. — Я так же хороша, как и та» [1, с. 444]). Думается, что присутствие персонажной пары Морская Дева / Юная Ведьма позволяет автору сфокусироваться на различной природе их устремлений, что обусловлено несхожестью фольклорно-мифологических миромоделей, положенных в основу этих образов. И сам персонаж Юной Ведьмы, и сюжетная ситуация вокруг нее создаются с опорой на элементы традиционных представлений, составляющих мифологему образа — колористику (сочетание рыжего и зеленого), бестиарий (летучие мыши, черный пес и др.) и т.д. Дополнительные коннотации в палитру образа привносятся и литературными реминисценциями, на которые указывают исследователи сказки: Р.Шеван, например, усматривает связь уайльдковской Ведьмы с аналогичными образами из шекспировского «Макбета» и «Ярмарки гоблинов» Кристины Россетти [3]. Вместе с тем Уайльд выделяет в характере Ведьмы черты,

обусловленные наиболее важными аспектами содержательности сказки — обладание знанием и «телесность» устремлений.

Доминантой эпизода в пещере является монолог Ведьмы, который может быть интерпретирован как композиционная параллель к песням Морской Девы, о чем свидетельствуют характерные переключки опорных мотивов и образов: мотивы кораблекрушения и образы погибших галер, мотив власти над циклическими процессами и стихиями, тема далеких странствий и тема смерти. Однако не менее очевидными представляются и принципиальные различия этих текстовых фрагментов. Помимо различной презентации в повествовании («песни» — в авторском дискурсе, монолог — в персонажном), интерес вызывают и особенности их структурной организации.

Как и песни Девы, монолог Ведьмы организован повторением однотипной конструкции. Но, если в первом случае мы имели дело с классической трехчастной композицией, организованной оборотом *“she sang of...”*, то во втором достаточно большой текстовый объем структурирован с помощью сложной конструкции кольцевого рефрена *«What d’ye lack? What d’ye lack? <...> But it has a price, pretty boy, it has a price»* [4]. Кольцевая форма рефрена и возросшее количество его повторений (пять) точно согласуются с семантикой образа и напрямую связаны с ролью Ведьмы как носительницы магического знания, поскольку делают ее монолог подобным колдовскому заговору или магическому заклинанию. В этой связи Дж.Фрэнгер замечает, что магия, в отличие от религии, исходит из предположения, что различные существа, люди и даже боги подчинены безличным силам, которые контролируют все. Функции «священника и колдуна иногда, на ранних стадиях культуры — могли совпадать, смешиваться», но магия нередко основывается на том, что из действия безличных сил все же можно извлечь выгоду, если ими манипулировать с помощью чар и колдовства [5].

Не выглядит случайным и то обстоятельство, что знакомые по песням Девы мотивы и образы интерпретируются теперь в свете темы знания: *“I know...”* («Я знаю...»), *“I can...”* («Я могу...»), *“I have...”* («У меня есть...») — основные грамматические конструкции, организующие монолог Ведьмы и анонсирующие владение магическими предметами, знаниями и способностями. Немаловажным оказывается и содержательная сторона кольцевого рефрена, который маркирует возрастающее значение мотива торга, приобретающего в пространстве «дьявольской вселенной» сказки фаустианские черты. Не удивительно, что это имеющее «магическую» природу знание, хотя и позволяет Рыбаку осуществить его желание, но оказывается бесполезным в процессе самопознания «естественного» героя; более того, оно приводит к фатальной дисгармонии, символическим воплощением которой становится «освобождение» тела от Души.

Оба «дьявольских» эпизода (пещера Ведьмы и Шабаш) привлекают внимание и к другому аспекту второго женского образа, связанного в уайльдковской сказке с темой «телесности» и ее греховности, заключенной в границах «христианского» пространства:

все сцены, в которых участвуют Ведьма и Рыбак, сопровождаются авторскими ремарками, фиксирующими внимание на телесных контактах, инициатором которых является именно Ведьма. Символическим олицетворением очерченного круга проблем становится семиотический образ «танца».

Семантическая сложность этого культурологического концепта проистекает из сочетания различных начал — эстетического и телесного: с одной стороны, очевидна эстетическая природа танца как одного из самых древних видов искусств; с другой стороны, танец является самым телесным искусством и, развиваясь из ритуала и обряда, изначально символизирует момент наиболее естественного, органичного состояния сознания. О.М.Фрейденберг пишет: «Телодвижения и мимика обращаются в кинетическую часть обряда; рядом существует пляска и пантомима. Как слово и музыка подвергаются стадийному переосмыслению, так и “танец”, “пляска” сперва связываются со светом, с новым сиянием солнца, с его новым рождением, а затем с половым актом и срамными действиями, хотя одновременно и в музыке, и в пляске, и в слове интерпретируется реальная действительность с ее производственно-трудовыми процессами» [6].

Если в сказке «День рождения Инфанта» для Уайльда было важно сочетание этих начал, то в «Рыбаке и его Душе», как и позже в драме «Саломея», танец используется как символ плотского обольщения и искушения. В отличие от чарующих песен Девы, гармонизирующего окружающее пространство, бешеный танец Ведьмы на Шабаше имеет буйную, дионисийскую, разрушительную природу: «Оба кружились вихрем, и так высоко прыгала Ведьма, что были ему [Рыбаку — Е.С.] видны красные каблучки ее башмаков. <...> — Быстрее! — кричала Ведьма и, обхватив его шею руками, жарко дышала в лицо. — Быстрее! Быстрее! — кричала она, и, казалось, земля завертелась у него под ногами, в голове помутилось...» [1, с. 444]. Представляя в сказке идею греховной телесности, танец является платой за магическое знание Ведьмы. Пронизывая «дьявольскую вселенную», этот концепт прочно связывается с сатанинскими силами: «... и потом, где бы юный Рыбак ни плясал, ему чудилось, что взгляд незнакомца [дьявола — Е.К.] неотступно следит за ним» [1, с. 445]. Свое логическое завершение эта линия находит в эпизоде «соблазнения» Рыбака рассказом Души о танце красавицы: «Лицо ее было закрыто кисейной чадрой, а ноги у нее были нагие. Нагие были ноги ее, и они порхали по этому ковру, как два голубя. Ничего чудеснее я никогда не видала...» [1, с. 461].

Устойчивое соединение в художественном сознании Уайльда концептов «пения» и «танца» реализовано и в романе «Портрет Дориана Грея», однако в более сложной модификации: в романном сюжете они связаны с образом лорда Генри и его ментальной экспансией в отношении неокрепшего сознания и неопытной души юного Дориана. Сложная структура образа лорда Генри призвана проиллюстрировать в романе привлекательность порока и жестокости, поэтому герой наделяется притягательными для многих

чертами, а основным средством его магнетического воздействия являются яркие парадоксальные речи. Они охарактеризованы автором в особо выделенном фрагменте романа, вмонтированном в эпизод, развивающийся в гостиной леди Агаты, и обозначенном как “the praise of folly” («похвала прихоти» или «похвала причуде»): «... лорд Генри стал совершенно равно играть этой мыслью, давая волю фантазии: он жонглировал ею, преображал ее, то отбрасывал, то подхватывал снова; заставлял ее искриться, украшая радужными блестками своего воображения, окрылял парадоксами. Этот гимн безумствам [the praise of folly — Е.К.] воспарил до высот Философии, а Философия обрела юность и, увлеченная дикой музыкой Наслаждения, как вакханка в залитом вином наряде и венке из плюща, понеслась в иступленной пляске по холмам жизни <...>. То была блестящая и оригинальная импровизация» [1, с. 65].

Этот вставной фрагмент вводит в поэтику романа образный ряд, где речь идет о Философии, символизирующей особый уровень работы сознания Генри Уоттона. Однако аллегорический образ Философии в наряде, обрызганном вином, напоминая читателю о платоновских пирах, подан у Уайльда парадоксально, так как философия — наука мудрецов — «омолаживается», «воспаряя к безумствам». Весь фрагмент пронизан идеей дионисийского оргиастического культа: иступленный бег вакханки-Философии по «холмам жизни»; «факты», уступающие ей дорогу и разлетающиеся от нее по сторонам; танец Философии в наряде, залитом вином, и, наконец, «белые ноги» науки, попирающие «камень виноградной давильни» [1, с. 65]. Таким образом, вакхический (дионисийский) танец становится в романе емкой метафорой, с помощью которой охарактеризован процесс мышления Генри Уоттона.

Автор отмечает, что вокруг произносящего свои искрометные речи лорда Генри формируется специфическое поле магического воздействия. Поэтому чрезвычайную важность в процессе ментального соблазнения приобретает не только то, ЧТО говорит лорд Генри, но и то — КАК он это делает: не последнюю роль в создании образа играют внешность, взгляд, но особенно — модуляция голоса, манера говорить: «Смуглое романтическое лицо лорда Генри, его усталое выражение вызывало интерес, и что-то завораживающее было в низком и протяжном голосе. Даже руки его, прохладные, белые и нежные, как цветы, таили в себе странное очарование. В движениях этих рук, как и в голосе, была музыка, и казалось, что они говорят своим собственным языком» [1, с. 44-45].

В качестве устойчивой детали, приобретающей характер лейтмотива, выделяется «певучий», «завораживающий», «чарующий» голос лорда Генри. Думается, что в данном случае мы опять имеем дело с мотивом «зачаровывающего пения» сирен и русалок, однако на этот раз редуцированным в романе до знаковой детали — голоса. На генезис этой детали указывает характер рецепции слушателями голоса Генри Уоттона. Автор тщательно фиксирует реакции Дориана: «Дориан Грей смотрел ему в лицо не отрыва-

ясь, как замороженный, и по губам его то и дело пробегала улыбка, а в потемневших глазах восхищение сменялось задумчивостью» [1, с. 65]. (Ср. с аналогичным воздействием чарующего пения Морской Девы на Рыбака: «Полураскрыв уста и с затуманенным от упоения взором неподвижно сидел он в челноке и слушал, и слушал, пока не подкрадывались к нему туманы морские...» [1, с. 438]).

Музыка этого голоса завораживает, ввергает в состояние транса, усугубляя фатальное воздействие провокационных речей, а уточнение образа лорда Генри аллюзией на легенду о Дудочнике-Крысолове определяет полюс его намерений, проясняя их искусительно-дьявольскую природу.

Таким образом, мы наблюдаем характерные концепты, мотивы, сюжеты, которые приобретают исключительную гибкость и вариативность в метатексте прозы Уайльда.

1. Уайльд О. Собр. соч. в 3-х томах / Пер. с англ.; сост. А.Дорошевич. Т.1. Портрет Дориана Грея: Роман; Рассказы; Сказки. М., 2003. С. 439-440.
2. Wilde O. Complete Shorter Fiction. Oxford: University Press, 1998. P. 204-205.
3. См.: Shewan R. Oscar Wilde. Art and Egotism. London, Basingstoke: Macmillan, 1977. P. 63.
4. Wilde O. Complete Shorter Fiction. Oxford: University Press, 1998. P. 209.
5. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М. 1980. С. 61.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 123.

References

1. Wilde O. Works in 3 vols, comp. and translated by A.Doroshevich. Vol.1. Moscow, 2003, pp. 439-440.
2. Wilde O. Complete Shorter Fiction. Oxford: University Press, 1998, pp. 204-205.
3. См.: Shewan R. Oscar Wilde. Art and Egotism. London, Basingstoke, Macmillan Publ., 1977, p. 63.
4. Wilde O. Ibid., p. 209.
5. Frazer D.D. Zolotaya vetv: Issledovanie magii i religii [Frazer J.G. The golden bough: a study in magic and religion]. Moscow, 1980, p. 61.
6. Freydenberg O.M. Poetika suzheta i zhanra [Poetics of genre and plot]. Moscow, 1997, p. 123.