

УДК 82.0 (410)

Е.С.Куприянова

КОНЦЕПЦИЯ «ЕСТЕСТВЕННОГО ЧЕЛОВЕКА» И СКАЗОЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО О.УАЙЛЬДА

Гуманитарный институт НовГУ

In the course of O.Wilde's fairy-tails' analysis it is shown, that an evident re-comprehension of the existing tradition has taken course in writer's works. Demonstrating the new original solution of the «naturalness» problem in the conditions of XIX-XX centuries, Wilde comes to the persuasion, that Nature out of the Art's ennobling effect occurs insufficient and, moreover, «hostile».

Концепция «естественного человека» складывается в XVIII в. в рамках английской культурной традиции. Ее появление обусловлено традициями британского мышления, основы которого заложили труды Бэкона, Локка, Ньютона. Знаменитый роман Д.Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» является одним из ранних и в то же время наиболее ярких примеров художественного воплощения философских идей Дж.Локка, провозглашившего практический опыт единственным источником человеческого познания. Примечательно, что уже в этом романе, положившем начало мировой «робинзонаде», выведены две характерные ипостаси есте-

ственного человека): сам Робинзон и «благородный дикарь» Пятница.

Однако на исходе эпохи Просвещения главенствующие позиции рационализма заметно пошатнутся, а вопрос об отношении к Природе и понимании ее роли в общественной жизни и искусстве окажется напрямую связанным с противостоянием рационалистического и романтического принципов мышления. Так, например, У.Блейк, объявляя Ньютона олицетворением обмана, а «достоверность» Бэкона — худшей разновидностью лжи, выдвигает в качестве центральной категории искусства Воображение. В этом же ракурсе ведется и оценка роли и места Природы,

которая, по мнению поэта, ослабляет, мертвит и разрушает воображение.

Если в просветительских баталиях проблема естественного, близкого к природе состояния выступала в первую очередь как ключ к пониманию социальных процессов, происходящих в обществе, то у романтиков, а вслед за ними и у Дж.Рескина, выразившего эстетические устремления эпохи, и прерафаэлитов противопоставление естественной природы и машинизированной цивилизации связывается с проблемами развития европейского искусства. «Выразить идеи тех, кто принимает в Искусстве и Поэзии простоту Природы», — так объясняет Д.Г.Россетти и его соратники собственные устремления на страницах журнала «Росток» («The Germ») [1]. Образцовым объявляется искусство итальянских мастеров «дорафаэлевского» периода, которое рассматривается как идеал наивного, непосредственного отношения человека к природе.

В эстетической концепции Оскара Уайльда, который в начале своего творческого пути находился под сильным влиянием Рескина, а также серьезно увлекался творчеством прерафаэлитов, проблема «естественной жизни» осмысливается в сугубо эстетическом ключе. Декларативная апология Искусства, утверждение его тотального превосходства над убогой действительностью приводит писателя к противопоставлению «естественного» (*'natural'*) и «искусственного» (*'artificial'*). Однако эти категории, рассмотренные в ракурсе взаимоотношений Искусства, Природы и Жизни, приобретают у Уайльда специфическую интерпретацию. Писатель создает миромодель, диаметрально противоположную концепции Локка. Уайльд, для которого только Искусство обладает создательными способностями, объявляет воображение художника первичной жизнотворяющей силой. С этой точки зрения, для творческой личности «естественной» может быть только «бессознательная», т. е. созерцательная жизнь, которая протекает в мире воображения и фантазии. И, наоборот, любые формы «практической» деятельности оказываются «искусственными» (т. е. ложными, чуждыми, неорганичными) и совершенно бесполезными для художника: «Естественная жизнь — это, в сущности, бессознательная жизнь. <...> Если я проведу остаток жизни в парижском кафе за чтением Бодлера, это будет более естественно, чем если я наймусь подстригать живые изгороди или сажать какао по колено в грязи» [2].

Не обходит вниманием проблему «естественного состояния» Уайльд и в своих сказках, исследуя ее на примере судеб различных персонажей, среди которых особый интерес для нас представляют Молодой Король («Молодой Король»), Карлик («День рождения Инфанты») и Рыбак («Рыбак и его Душа»).

В историях первых двух героев можно проследить ряд сходных обстоятельств. Оба героя до момента своего обнаружения живут в «естественных» условиях — на лоне природы, вдали от «цивилизации». Примечательно, что в обеих сказках в качестве места обитания героев выбирается идентичный топос — наиболее удаленная от цивилизации часть леса: «...in remote part of the forest, more than a day's ride

from the town ...» («Молодой Король»); «...in a remote part of the great cork-wood that surrounded the town» («День рождения Инфанты») [3]. Сходными оказываются и обстоятельства случайного обнаружения героев, каждого из которых находят в лесу охотники. И, наконец, в обеих сказках переход из «естественного» состояния в «культурный» мир представлен как символическое перемещение из 'леса' в королевский 'Дворец', в широком смысле олицетворяющий цивилизацию.

Однако с момента соприкосновения героев с «культурным» миром их истории развиваются по-разному, и в итоге Уайльд создает два заметно отличающихся друг от друга варианта судьбы «естественного» героя.

Думается, что в данном случае правомерно говорить о творческом переосмыслении французской просветительской традиции, представленной именами двух великих мыслителей — Руссо и Вольтера. Как известно, именно в трудах этих мыслителей эпохи Просвещения концепция «естественного человека» достигает наиболее полного развития, хотя руссоиское понимание сущности взаимоотношений человека, природы и цивилизации значительно отличается от вольтерианского. Автор «Эмиля» и «Новой Элоизы» был глубоко убежден, что «природный» источник человеческой души чист, а утрата этой первоначальной чистоты является результатом контакта «естественного человека» с цивилизацией и культурой. Вольтер же рассматривал «естественное» начало человеческой природы как основу социальных бедствий современного мира. В «Простодушном» он стремится показать, что само по себе «естественное» состояние — лишь сырая основа, облагородить которую должны опыт и рассуждения. Без этих цивилизующих усилий «естественный человек» остается лишь дикарем.

Судьба Молодого Короля представляет собой «эстетическое» перевоплощение вольтерианской концепции «естественного человека». В уайльдовской сказке первичными «цивилизующими усилиями», обуславливающими развитие «естественного» героя, оказывается соприкосновение с прекрасным миром искусства: Молодой Король, покинув лес, быстро осваивает эстетически означенное, «культурное» пространство Дворца, которое осмыслено в сказке как символический «Дворец Искусства». Знакомство с миром Красоты является заметным импульсом для развития личности героя и становится важным этапом в постижении нравственных ценностей христианства. Тем не менее, открытый финал этой истории не позволяет говорить об однозначном утверждении приоритета этического над эстетическим.

В «Дне рождения Инфанты», напротив, на первый план выступает руссоиская модель взаимоотношений идеального «естественного человека» с губящей его «цивилизацией»: Карлик, изъятый из привычного для него природного состояния (жизнь в лесу), погибает во дворце испанского короля. Однако и здесь можно говорить о значительном переосмыслении просветительской концепции в свете эстетических предпочтений автора сказки: проблема «естест-

венности», сопряженная на этот раз с исследованием феномена «злой красоты», оказывается вовлеченной в орбиту традиционного для уайльдовской эстетики противостояния Природы и Искусства.

Созданный в сказке образ Карлика — «благородного дикаря», прожившего всю свою недолгую жизнь в лесу, уточняется рядом характеристик. Они приводят к значительной корректировке интерпретации этого образа и свидетельствуют о нежизнеспособности уродства, пусть и наделенного душевной красотой, в эстетически означенной уайльдовской миромодели. С одной стороны, при обрисовке этого персонажа доминирующей чертой становится его отталкивающая внешность: большая бесформенная болтающаяся голова ('huge misshapen head') с толстыми безобразными ('rough coarse lips') губами, маленькими блестящими глазками и гривой черных волос ('mane of black hair'), горбатая спина ('hunched back'), кривые ноги ('crooked legs'). Главный герой сказки — горбун, карлик, безобразие которого передается с помощью соответствующей лексики ('ugly', 'hoggor', 'monster'). Однако его портрет выглядел бы вполне традиционно, если бы не присутствие в тексте специфических характеристик («...so *fantastic* a little monster...» (192), «...his *grotesque* appearance...» (192), «...kissing the white rose in an *absurd ecstasy* of pleasure» (193) и др.), которые переводят оценочность с примитивно наивного уровня ('красиво / некрасиво') в область эстетической критики.

В этом свете для нас особый интерес представляет характеристика, имеющая немаловажное значение для понимания авторской концепции. Карлик называется маленьким уродцем, которого создала сама Природа: «... a little misshapen thing that *Nature*, in some humorous mood, had fascinated for others to mock at» (192). В парадоксально трансформированной Уайльдом концепции «естественного» существования безобразие Карлика расценивается как наглядный пример несостоятельности жизнетворчества Природы. Вместо объективных законов, распространяющихся на все живое, в действиях Природы на первый план выдвигается барочный каприз, причуда, «шутливое расположение духа» ('some humorous mood').

Природа лишается своего главного признака — объективности, неизбирательности. Без облагораживающего воздействия Искусства, как это было в сказке «Соловей и Роза», она оказывается «бездушной», «недоброй», «своенравной». Таким образом, деятельность Природы в сказке дискредитируется. Однако смерть бесхитрого Карлика в финале произведения ставит под сомнение и безоговорочный приоритет Искусства, спровоцировавшего «шок самоидентификации».

Герой впервые узнает правду о собственной наружности, увидев себя в зеркале: «То было чудовище, самое готескное чудовище, какое приходилось ему видеть. Не стройное, как другие люди, но горбатое и кривоногое, с огромной, болтающейся головой в гриве черных волос» [4]. Последнее детальное описание внешнего облика персонажа символизирует процесс самопознания, решающая роль в котором

отводится Искусству. Об этом свидетельствует появление в финальной сцене семиотически осложненного образа зеркала. Актуализация его семантики в сказке Уайльда далеко не исчерпывается традиционными значениями.

«Реализация зеркального мотива в уайльдовском тексте многогранна (зеркало фигурирует как реальный предмет, как нетрадиционно подаваемая метафора искусства; зеркальность лежит в основе расстановки персонажей и принципа сцепления эпизодов; богато представлен комплекс идей, связанных с мифом о Нарциссе)», — отмечает О.В.Ковалева, говоря о своеобразной интерпретации мифологемы зеркала в творческом сознании Уайльда [5]. Для нас особый интерес представляют наблюдения исследовательницы о непосредственной связи «зеркального» концепта с теорией искусства, которая очевидно прослеживается в эстетике Уайльда. С помощью метафоры зеркала писатель утверждает автономность и самоценность искусства, в котором определяющими оказываются не критерии жизнеспособности, а *точка зрения*: и создающего произведение искусства художника, и воспринимающего это произведение зрителя, читателя, критика. При этом подвижность точек зрения становится принципиальной творческой установкой писателя. Отметим особую перспективность обозначенной в творчестве Уайльда замены понятия истины, которую утверждала литература XIX в., на подвижную точку зрения, которой оперирует современная проза, поставившая под сомнение существование непреложной Истины и утратившая доверие к Абсолюту.

В «Дне рождения Инфанты» зеркало приобретает статус дискурсивно осложненного символа, помещенного в центр противостояния цивилизации / Искусства и некультурной природы — в лесу нет зеркала: «Why had they not left him in the forest, where there was no mirror to tell him how loathsome he was?» (201). Именно «зеркальный» комплекс, представленный в данном случае в виде ассоциативно-аллюзивной цепочки 'зеркало — Эхо — миф о Нарциссе', позволяет наиболее ярко актуализировать дискурсивную проблематику в финале сказки: «Was it Echo? He had called to her once in the valley, and she had answered him word to word. Could she mock the eye, as she mocked the voice? Could she make a mimic world just like the real world? Could the shadow of things have colour and life and movement?..» (201). Комментируя этот фрагмент, Р.Шеван уточняет: «Если предположить, что Эхо — зеркало, которое держится перед природой, тогда его «подражательный мир» предстает неожиданным пасторальным определением искусства — зеркала, в котором Карлик обнаруживает самого себя» [6].

Искусство, таким образом, дает толчок процессу самопознания личности, однако обретение адекватного представления о себе и шокирующее открытие собственной дисгармоничности, первопричиной которой оказывается жестокая «шутка» Природы, оказывается для героя фатальной. В финале сказки автор вновь возвращается к проблеме первичности / вторичности «искусственного» и «реального». «Could she make a mimic world just like the real world?»

«Could the shadow of things have colour and life and movement?» — сформулировав эти вопросы, писатель стремится постигнуть возможные границы проникновения Искусства в жизнь и опять приходит к выводу, что некий предел есть и его ставит смерть.

Осмысление проблемы «естественного человека» получает новый импульс в сказке «Рыбак и его Душа». Молодой Рыбак представляет собой еще одного «естественного» героя, жизнь которого протекает в тесном соприкосновении с первородными природными стихиями: «Every evening the young Fisherman went out upon the sea...» (203). Так начинается повествование, центральная коллизия которого связывается с магистральной для самосознания Уайльда проблемой примирения мира классической («языческой») древности с христианскими ценностями Нового времени. Художественное воплощение настоячивых поисков гармонии, опосредованно отражающих сложный процесс личностного самоопределения писателя, приводит в «Рыбаке...» к появлению нового прочтения знакомого круга проблем.

Онтологическая проблематика сказки выдвигает на первый план проблему «знания» и «самоидентификации» героя, актуализация которых осуществляется в самом начале сказки: «Но что мне моя душа? Мне не дано ее видеть. Я не могу прикоснуться к ней. Я не знаю, какая она...» (1, 438) (выделено нами. — Е.К.). Эти слова Рыбака, приобретающие характер рефрена, пронизывают всю первую часть повествования вплоть до самостоятельных путешествий Души. Если предшествующие сказочные герои не знали всей правды о себе (о своем происхождении — Юный Король; о своем внешнем уродстве — Карлик), то теперь конфликт перенесен вглубь, в самую сердцевину личности, символическим воплощением которой становится «Душа». Незнание Рыбаком собственной Души (=личности) символизирует наивное неведение языческого сознания, которому чужды напряженные духовные поиски человека «цивилизованного», поставленного в ситуацию постоянного выбора между противоположными полюсами добра и зла. Поэтому непростой путь самопознания сопряжен в сказке с приобщением к миру жестокости и зла (в «Рыбаке...» мы наблюдаем дальнейшее изучение этих категорий), с необходимостью сделать выбор между извечно противоборствующими началами.

Система двоения («земное» и «водное» пространства), в условиях которого приходится существовать герою, репрезентирует суть конфликта произведения и организует его поэтологический строй. Показательно, что главенствовавшая прежде оппозиция Искусство/Природа в данном контексте уступает место противостоянию христианства и язычества. «Культурный», «цивилизованный» мир помещается на земле, причем решающая, «цивилизирующая» роль в данном контексте отводится не Искусству, а христианству, с его извечным противостоянием божественного и дьявольского.

Смыслообразующим аспектом сказочного повествования оказывается и смена пространственного кода, происходящая при описании привычной «среды обитания» «естественного» героя: если ранее в этой

роли стабильно выступал лесной топос, то в сказке о Рыбаке таковым в первую очередь становится море, к которому фрагментарно добавляется лес и скалы. В авторском сознании складывается обобщенный и существенно эстетизированный образ «естественной» Природы, населенной всевозможными мифологическими существами ('pagan things', 'wild things') — тритонами, фавнами, водяными, русалками, морскими чудовищами и др. При этом в мироде модели Уайльда демонстрируется органичный синтез «языческих» мифологических систем, созданных фантазией народов, в разные исторические эпохи населявших европейский континент — древних греков, кельтов, германцев, скандинавов.

Актуализация в сказке о Рыбаке широкого пласта языческих фольклорно-мифологических представлений имеет серьезное обоснование. Ранее толчком, инициирующим процессы самопознания «естественного человека», мыслилось приобщение к «цивилизации», которая, как мы помним, в уайльдовской системе ценностей понимается, прежде всего, как мир Искусства. Символическим олицетворением этого процесса и одновременно его начальной точкой являлось знаковое перемещение героев из «леса» во «Дворец». В истории Рыбака подобным «катализатором» оказывается классическая фольклорно-мифологическая ситуация любви к существу из другого мира — Русалке. Параллелизм мифологической и сказочной (авторской) ситуации придает последней особый статус, но и одновременно помогает высветить точки расхождения литературной (авторской) сказки с фольклорно-мифологической сюжетикой.

Смысловые акценты в уайльдовской сказке заметно смещаются, поскольку мифологизированная история любви Рыбака попадает в центр скрещения двух противоположных миродемоделей — языческой (в рамках которой происходит синтез разнонациональных мифологических систем) 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), где телесная любовь лишена греховности в христианском понимании (вспомним в этой связи слова Священника: «Мерзостна плотская любовь!»).

Вместе с тем мифологизация современной литературной сказки приводит к осмыслению «телесности» языческого мироощущения на ином уровне: главным свидетельством «невинности» героя в уайльдовской системе ценностей оказывается эстетическая природа его любви, акцентированная ее мифологической «подоплекой». На необходимость восприятия этой истории в подобном ракурсе указывает «эстетический» код, доминирующий в описаниях центрального персонажа в ключевые моменты повествования, затрудненность, нежелательность физических (телесных) контактов между Рыбаком и Девой, и т.д.

Эстетическая природа любви Рыбака утверждается всем ходом разворачивающихся событий. Пораженный красотой Морской Девы, Рыбак влюбляется в нее под воздействием ее чудесных песен.

Традиционный для многих фольклорно-мифологических систем мотив 'зачаровывающего пения', помещенный в систему отношений современного литературного произведения, приобретает новую семантику. Песни Морской Девы о чудесах подводного мира, являющиеся смысловой и композиционной доминантой картины подводного мира, даруют герою моменты истинного блаженства, но при этом они лишаются в сказке главной своей мифологической составляющей — «смертоносности». Гибель Рыбака связывается не с традиционной фольклорно-мифологической ситуацией завлекающего пения сирены/русалки, а с мотивом «греховного», обольщающего танца. Символическое противопоставление концептов 'пения' и 'танца' оказывается знаковым для повествования, в центре которого находится конфликт языческого и христианского миров.

Как уже говорилось, это глобальное противостояние христианства и язычества в пространстве земного «цивилизованного» мира уточняется внутри-христианской полемикой между божественным и дьявольским началами, которой сопутствует характерный фаустианский мотив торга души. Путь Рыбака, инициированный желанием «освободиться» от своей Души, ведет героя от берега моря к дому Священника и рыночной площади (в рамках этих топосов развивается общая полемика вокруг коллизии душа / тело и впервые манифестируется мотив торга душой), а затем в пещеру Ведьмы и на шабаш, где герой, наконец, обретает и способ, и орудие своего «освобождения».

Репрезентацией «дьявольского универсума» становится концепт танца, который связывается в сказке с идеей греховной телесности и одновременно является платой за знание Ведьмы. Пронизывая оба «демонических» эпизода, мотив буйного, имеющего дионисийскую природу танца 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, 445). Неудивительно, что свое логическое продолжение эта линия находит в эпизоде «соблазнения» Рыбака рассказом Души о танце красавицы.

Однако проблема самоидентификации личности, выраженная рефреном «Но что мне моя душа?... Я не знаю, какая она...», не находит в здесь адекватной реализации. Приобщение Рыбака к «дьявольской вселенной» определяет природу полученного им знания: это — «магическое» знание, характер которого уточняется в монологе Ведьмы (пятитикратное повторение кольцевого рефрена «What d'ye lack? What d'ye lack? <...> But it has a price, pretty boy, it has a price» делает этот монолог похожим на колдовской заговор или магическое заклинание), а также описанием колдовского ритуала [7]. Подобного рода знание не предполагает духовного роста и оказывается бесполезным в процессе самопознания «естественного человека». Напротив, оно приводит к фатальной

дисгармонии, символическим воплощением которого становится «освобождение» тела от Души.

Центральные коллизии произведения подчеркиваются парадоксально «перевернутой» структурой сказочного пространства. В основе ее лежит переосмысление традиционной, этически ориентированной пространственной вертикали. Путь Рыбака по «земному» миру представляет собой постепенное и неуклонное «восхождение», однако нельзя не заметить, что герой фатально стремится к высшему пределу пространственной вертикали сказки, два верхних уровня которой занимают «дьявольские» топосы. Показательно, что абсолютным верхним пределом пространства уайльдовской сказки оказывается гора, где происходит шабаш, и утес на ее вершине, куда помещается сам дьявол: «...under the shadow of the rock there was a figure that had not been there before» (211). Выход в высшее (божественное) пространство, как это было, например, в «Великане-эгоисте» или «Счастливым Принце», в сказке о Рыбаке принципиально отсутствует.

Таким образом, движение героя наверх, инициированное поиском необходимого ему знания, связано не с духовным восхождением, а, напротив, с приобщением к миру темных сил; счастье же и любовь Рыбак обретает, спустившись в подводный элизиум, т. е., совершая «нисхождение». Однако счастье с любимой не может быть долгим, поскольку герою еще предстоит пройти путем истинного самопознания. Олицетворением этого процесса становятся символические путешествия отвергнутой Души по бескрайнему и жестокому миру. Приобщившись к злу и жестокости, Душа заставит последовать этой же дорогой и своего господина. Только пройдя путем полного познания себя и мира, включая постижение зла, Рыбак восстанавливает утраченную гармонию души, тела и сердца и получает возможность символического объединения обоих миров.

1. Кар Л. де. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски. М., 2002. С.29.
2. Уайльд О. Письма. СПб., 2000. С.210.
3. Wilde O. Complete Shorter Fiction. Oxford: University Press, 1998. P.171, 192. Далее ссылки на это издание с указанием страницы даются в тексте.
4. Уайльд О. Собр. соч. в 3 т. М., 2003. Т.1. С.433. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
5. Ковалева О.В. О.Уайльд и стиль модерн. М., 2002. С.132.
6. Shewan R. Oscar Wilde. Art and Egotism. L.-Basingstoke: Macmillan, 1977. P.60-61.
7. «А Ведьма не спускала с него глаз, и, когда он скрылся из виду, она вернулась в пещеру, и, вынув зеркало из резного кедрового ларчика, поставила его на подставку и начала жечь перед зеркалом на горящих углях вербену и вдыхать в клубящийся дым» (1, 444). В контексте этого эпизода выявляется еще одна сторона разветвленной семантики зеркала, которая связывает зеркальный концепт с магией. «Как только в жизни человека появляется зеркало, так тотчас же вокруг него возникает целый мир фантазмов, желаний и страхов. <...> Зеркало принадлежит к "профессиональному снаряжению" колдуний, держащих взаперти в этих прозрачных предметах демонов и злых духов; однако зеркало считалось вредоносным и крайне опасным предметом для всякого христианина, потому что оно "привлекает дурные взгляды"» (Мельшиор-Бане С. История зеркала. М., 2005. С.287-288.).