

УДК 820 (410)

Е.С.Куприянова

**ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА О.УАЙЛЬДА «МОЛОДОЙ КОРОЛЬ»
И ТРАДИЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ROMANCE**

Гуманитарный институт НовГУ

In the article the problem of «genre-memory» in the context of poetics of O.Wilde's literary tale «The Young King» is considered. Genre presence of «romance» in the analyzed tale is revealed on the allusion subject level, in the exchange of genre features between tale and chivalrous romance, and, at that, in the fiction transformation of Arthurian image.

Современная литературная (авторская) сказка представляет собой чрезвычайно емкий и подвижный жанр, предполагающий органичное соединение архитипичных образов, форм и моделей с полетом фантазии и смелыми новациями автора.

Сказка «Молодой Король» («The Young King») открывает второй сказочный сборник Оскара Уайль-

да. Здесь рассказывается удивительная история юноши, который постигает пленительный и манящий мир Прекрасного. Однако способность воспринимать Красоту, осмысленная как пробуждение глубокого эстетического чувства, оказывается лишь начальным этапом в нравственном становлении героя. Далее юному Королю предстоит постичь сущность челове-

ческих страданий. Только после этого ему откроется высший, божественный мир. Центральный конфликт «Молодого Короля» определяется характерным для творчества Уайльда столкновением языческой красоты с христианскими духовными ценностями, непростой выбор между которыми предстоит сделать юному герою. Все это позволяет исследователям воспринимать сказку в качестве одного из ключевых произведений писателя, свидетельствующего о непростой системе его нравственных и творческих приоритетов.

Философски окрашенное повествование о Молодом Короле отличает сложное сюжетно-композиционное построение, своеобразная пространственно-временная система, тонкие литературные реминисценции и аллюзии, а также межжанровые взаимовлияния. Значительное место в поэтике сказки отводится красочному, экфрастически перегруженному описанию дворцового пространства. Его образ, созданный с помощью перечисления значительного количества эстетически воспринимаемых объектов, уточнения деталей интерьера, особенностей декора, ориентирует на возможность разнообразных путей интерпретации. Однако для нас особый интерес представляет одна знаковая деталь, позволяющая прояснить нюансы непростой содержательности и поэтологического своеобразия произведения.

Дворец Молодого Короля в сказке получает специфическое французское наименование *Joyeuse*, т.е. «Дворец Радости» («... the wonderful palace — *Joyeuse*, as they called it» [1]). Двойная маркировка этого небольшого текстового фрагмента, который помимо использования галлицизма *Joyeuse*, несомненно выделяющегося в английском тексте, дополнительно акцентирован курсивом, свидетельствует о его чрезвычайной семиотической значимости. Отечественные исследователи, комментируя этот фрагмент уайльдовской сказки, единодушно указывают на наличие значительного аллюзивного пласта, связывающего «Молодого Короля» со знаменитым артуровским циклом, где «*la Garden Joyeuse*» — «садом Радости» — называлось поместье рыцаря Ланселота [2].

Обращение Уайльда к артуровскому циклу совпадает с общим контекстом возрождения интереса к этому богатейшему источнику сюжетов и образов в Англии второй половины XIX в. Достаточно вспомнить поэмы Олджернона Ч. Суинберна («Тристрам из Лионессы») и Альфреда Теннисона («Королевские идиллии»).

В сказке Уайльда «артуровская» аллюзия носит комплексный характер, поскольку ее появление имеет, на наш взгляд, чрезвычайно важное значение для понимания поэтологического своеобразия произведения: от образующих верхушку «семиотического айсберга» сюжетно-смысловых параллелей — до глубинных основ построения текста, включая вопросы его жанровой дефиниции, связанные с проблемой взаимодействия романной и сказочной моделей.

Актуализация рассматриваемой аллюзии в уайльдовском тексте начинается с возникновения различных сюжетных параллелей, многогранно высвечивающих основные темы и мотивы сказки, а также значительно обогащающих ее смысловую палит-

ру. Так, например, с образом Ланселота, на которого непосредственно указывает аллюзивная ссылка, в первую очередь связан мотив запретной (греховной) страсти и ситуация морального выбора, в которую попадает рыцарь.

С другой стороны, ряд смысловых переключек можно усмотреть между «Молодым Королем» и комплексом сюжетов, связанных с фигурой самого легендарного короля Артура. Актуальным для сказки, молодой герой которой видит пророческие сны, позволяющие ему познать бездну человеческих страданий, оказывается мотив «спящего короля», который, вернувшись после своего «пробуждения», принесет избавление простому народу. «Спящий Артур, — пишет А.Л.Мортон, — один из целой плеяды тех уснувших долгим сном героев, от Шарлеманя и Барбароссы до герцога Монмаута и лорда Эдуарда Фицджеральда, чье пробуждение ждет народ» [3].

Не менее продуктивно оказывается и сопоставление истории рождения молодого героя сказки Уайльда с судьбой другого знаменитого героя артуровского цикла — рыцаря Тристана, о чем будет сказано ниже.

Помимо этих и многих других сюжетно-тематических параллелей, которые, несомненно, значительно расширяют поле восприятия сказки, «артуровская» аллюзия имеет и иные сопряжения с текстом «Молодого Короля».

Как известно, история артуровского цикла генетически восходит к легендам и преданиям кельтской мифологии [4]. Кельтская национальная традиция была знакома и близка ирландцу Уайльду. Однако в данном случае для нас немаловажный интерес представляет тот факт, что комплекс сюжетов о рыцарях Круглого Стола в том виде, в котором они знакомы современному читателю, оформился в связи с историей становления и развития европейского рыцарского (куртуазного) романа — произведений Кретьена де Труа, Тома, Беруля и др. Как указывает А.Д.Михайлов, «Кретьен дал первые “романные” обработки сказаний об основных героях “бретонского” цикла <...>. Созданный поэтом тип романа был затем повторен в десятках книг его подражателей на всех почти языках средневековой Европы. Сюжеты Кретьена прочно вошли в арсенал европейской словесности» [5], поэтому само обращение к «артуровскому комплексу» неизбежно программирует различные переключки с жанром европейского рыцарского романа (romance).

При подобном прочтении аллюзия, связывающая «Молодого Короля» с артуровским циклом, может быть интерпретирована значительно шире. Оказывается, что «артуровская» аллюзия не просто отсылает читателя к образцам рыцарского романа, но сигнализирует о наличии внутритекстовых типологических связей между романным жанром и уайльдовской литературной сказкой.

Проблема взаимодействия сказки и романа (в данном случае мы имеем в виду именно рыцарский роман) имеет давнюю историю. Генезис куртуазного романа, который вслед за античным романом стал значительной вехой в формировании европейского

романного жанра, насчитывает целый ряд сопряжений с развитием и становлением сказочного жанра. Средневековый рыцарский роман вырастает и формируется, опираясь на различные источники (кельтская мифология, христианская традиция, восточные влияния), среди которых не последнее место занимает фольклорная сказка [6]. Исследователи отмечают, что для молодого романного жанра оказалось чрезвычайно полезным творческое усвоение богатого архетипического наследия сказки, ее своеобразно оформленной пространственно-временной системы, характерной сказочно-авантюрной атмосферы [7].

При этом необходимо учитывать, что в процессе формирования романного и сказочного жанров имело место их взаимное влияние: сказка «во многих отношениях является фольклорным эквивалентом рыцарского романа... и поэтому широко с ним взаимодействует; неудивительно, что сказка отчасти порождает его, а отчасти сама совершенствуется под его влиянием» [8].

Таким образом, Оскар Уайльд, создавая «Молодого Короля», имел в своем арсенале набор изначально подвижных жанровых образований, генетически предполагающих возможность межжанровых взаимовлияний, почву для которых давали и сами сюжеты артуровского цикла. Немаловажное значение в этом отношении имеет и такое специфическое свойство артуровского цикла как его жанровая «подвижность», т.е. способность «выливаться» в образцы различной жанровой природы. Помимо рыцарского романа «артуровские» сюжеты могли легко облекаться и в сказочную форму [9].

Постигнуть суть трансформаций, происходящих в уайльдовской сказке, помогает концепция Е.М.Мелетинского, предложившего рассматривать историю генезиса средневекового рыцарского романа в рамках «стадиальной» поэтики. Ученый считает, что молодой романский жанр появился в результате процесса более значительного, нежели простое механическое сведение романа к сказке. Это — «развертывание сказки в роман (выделено нами. — Е.К.) в сопровождении качественной трансформации» [10].

Думается, в творчестве Уайльда первоначальный процесс «развертывания сказки в роман» парадоксально оборачивается своей противоположностью. Поиски новых жанровых форм (а также фрагментарность современного европейского мышления, о которой писал А.Шопенгауэр) приводит к обратному процессу «свертывания» романа во фрагмент, который оказывается вмонтированным в сказочное повествование.

Проиллюстрировать вышесказанное нам поможет специфический текстовый фрагмент из сказки «Молодой Король», в котором рассказывается о трагических обстоятельствах, сопутствующих появлению на свет главного героя: «Ребенок единственной дочери старого Короля от тайного брака с человеком много ниже ее по своему положению — чужеземцем, как утверждали одни, который волшебством — чудесной игрой на лютне — внушил любовь прекрасной Принцессе; другие поговаривали о художнике из Римини,

которому Принцесса оказала большую, может быть чересчур большую честь и который внезапно исчез, так и не закончив своей работы в Соборе, — итак, ребенок единственной дочери старого Короля, когда ему исполнилось всего неделя, был похищен прямо от матери, пока она спала, и отдан на воспитание простому крестьянину и его жене, не имевшим своих детей и жившим далеко в лесу, откуда до города и за день не доедешь. Горе ли, или болезнь, как утверждал придворный лекарь, или же быстро действующий итальянский яд, подмешанный в бокал пряного вина, как полагали другие, убили невинную, что произвела его на свет, через час после ее пробуждения; и когда доверенный гонец Короля, увезший ребенка на луке своего седла, еще только склонялся с утомленной лошади и стучал в дверь убогой хижины пастуха, тело Принцессы уже опускали в свежeverытую могилу на заброшенном кладбище за городскими воротами, где, как поговаривали, будто бы покоилось другое тело, — того юноши дивной чужеземной красоты, и руки его были связаны за спиной веревкой, стянутой узлом, а на груди зияло множество кровавых ран, нанесенных кинжалом.

Во всяком случае, такую историю передавали шепотом люди из уст в уста. Несомненно лишь, что на смертном одре старый Король, то ли движимый раскаянием в содеянном им грехе, то ли не желая, чтобы королевство досталось человеку чужого рода, велел послать за мальчиком и перед лицом Совета провозгласил его своим наследником» [11].

Как уже отмечалось, здесь можно усмотреть целый ряд смысловых параллелей с историей рыцаря Тристана. Это и трагическая история любви и смерти родителей с характерным мотивом гибели отца до рождения сына; и воспитание наследника вдали от двора, не соответствующее высокому происхождению ребенка; и признание героя старым королем. Однако к моменту создания уайльдовской сказки подобные сюжетные ситуации и мотивы давно уже стали «клишированными», будучи неоднократно растиражированы множеством авантюрно-приключенческих романов. На очевидную «вторичность» приведенного фрагмента указывает и использование таких характерных для готансе деталей, превратившихся в романтические штампы, как отравленное вино, кинжалные ранения, заброшенное кладбище и т.д.

Думается, Уайльд намеренно воспроизводит основные ключевые события типичного (т.е. легко узнаваемого читателем) готансе — авантюрно-приключенческого романа о любви, ведущего свою генеалогию от рыцарских романов. Однако событийная канва целого приключенческого романа в уайльдовской сказке сжимается до небольшого текстового фрагмента. Писатель создает сюжетный «макет» типичного готансе, его уменьшенную «свернутую» модель.

Хотя «романная матрица» может быть развернута лишь в воспринимающем сознании читателя, ее функции в сказке достаточно широки. Рассматривая ситуацию в свете коммуникативной цепочки 'автор — произведение — читатель', можно говорить об эффекте обманутого ожидания, который неизбежно

возникает при появлении в тексте фрагмента, имитирующего типичный *romance*. Использование характерной романной схемы приводит, таким образом, к возникновению одной из игровых ситуаций, столь характерных для творчества Уайльда, и кроме того может быть интерпретировано как авторская издевка над расхожими обывательскими вкусами викторианской эпохи.

С типологической точки зрения, появление «романомоделирующего» фрагмента в сказочном произведении свидетельствует о «размывании» достаточно устойчивого жанрового канона сказки. Специфическая природа рассматриваемого нами фрагмента акцентируется в произведении различными художественными средствами, среди которых можно отметить и оригинальную синтаксическую аранжировку, и особое пространственное поле, и специфическое темпоральное оформление. Однако особый интерес для нас представляет нарративная техника, в которой выполнена эта часть текста. Вступая в полемические отношения со сказочной жанровой моделью, этот фрагмент демонстрирует принципиальную установку на «недоступность» излагаемой истории. Этому способствуют следующие художественные приемы:

— текст насыщается ремарками, сообщающими, что история излагается на основе слухов, пересудов, частных мнений — «some said», «while others spoke», «as the court physician stated», «as some suggested», «it was said»;

— в текст включаются параллельные варианты возможного хода событий — «...a stranger, some said, who, by the wonderful magic of his lute-playing, had made the young Princess love him; while others spoke of an artist from Rimini, to whom the Princess had shown much, perhaps too much honour, and who had suddenly disappeared from the city, leaving his work in the Cathedral unfinished...», или «Grief, or the plague, as the court physician stated, or, as some suggested, a swift Italian poison administered in a cup of spiced wine...», или «...the old King, when on his death-bed, whether moved by remorse for his great sin, or merely desiring that the kingdom should not pass away from his line, had had the lad sent for...»;

— итог подводится характерным заключением — «Such, at least, was the story that men whispered to each other» [12].

Использование подобной нарративной техники создает эффект полифонического звучания фрагмента, благодаря чему сказочный текст заметно романизируется.

Созданная Уайльдом романная модель оказывается настолько пластичной и емкой, что рамки сказочного произведения не позволяют полностью реализовать весь ее художественный потенциал. Показательно, что писатель сам продемонстрировал неограниченные возможности использования этой сюжетно-типологической модели, когда включил один из ее творчески пересозданных инвариантов в «Портрет Дориана Грея». В романе уже знакомый нам по сказке фрагмент превращается в трагическую историю появления на свет Дориана, которую лорд Генри узнает от своего дяди, лорда Фермора.

Ср.: « — Мистер Дориан Грей? А кто же он такой? — спросил лорд Фермор, хмурия седые косматые брови.

— Вот это-то я и пришел у вас узнать, дядя Джордж. Впрочем, кто он, мне известно: он — внук последнего лорда Келсо. Фамилия его матери была Девере, леди Маргарет Девере. Расскажите мне, что вы знаете о ней. Какая она была, за кого вышла замуж? Ведь вы знали в свое время весь лондонский свет, — так, может и ее тоже? Я только что познакомился с мистером Греем, и он меня очень интересуется.

— Внук Келсо! — повторил старый лорд. — Внук Келсо... Как же, как же, я очень хорошо знал его мать. Помнится, даже был на ее крестинах. Красавица она была необыкновенная, эта Маргарет Девере, и все мужчины бесновались, когда она убежала с каким-то молодчиком, полнейшим ничтожеством без гроша за душой, — он был офицерик пехотного полка или что-то в таком роде. Да, да, помню все, как будто это случилось вчера. Бедняга был убит на дуэли в Спа через несколько месяцев после того, как они поженились. Насчет этого ходили тогда скверные слухи. Говорили, что Келсо подослал какого-то прохвоста, бельгийского авантюриста, чтобы тот публично оскорбил его зятя... понимаешь, подкупил его, заплатил подлецу, — и тот на дуэли насадил молодого человека на свою шпагу, как голубя на вертел. Дело замяли, но, ей-богу, после этого Келсо долгое время ел в клубе свой бифштекс в полном одиночестве. Мне рассказывали, что дочь он привез домой, но с тех пор она не говорила с ним до самой смерти. Да, скверная история! И дочь умерла очень скоро — года не прошло. Так ты говоришь, после нее остался сын?...» (1, 56).

Важнейшим аргументом, подтверждающим правильность наших рассуждений о природе сюжетно однотипных текстовых фрагментов, включенных и в сказку и в роман, оказывается отрывок из «Портрета Дориана Грея», содержащий рефлексии лорда Генри по поводу истории, услышанной им от дяди. Дискурсивно осложненные размышления персонажа (а лорд Генри, как известно, является героем, озвучивающим многие авторские идеи) содержат ключ к пониманию «литературной» (эстетической) природы рассказанной истории.

Сначала дается четкая жанровая дефиниция этой истории — *современный romance*: «So that was the story of Dorian Gray's parentage. Crudely as it had been told to him, it had yet stirred him by its suggestion of a strange, almost *modern romance* (выделено нами. — Е.К.)» [13].

Далее интересующая нас сюжетная ситуация воспроизводится вторично, причем появление этого смыслового повтора в рамках ограниченного текстового массива художественно оправдано: в повторе приводится его максимально обобщенный, типовой, уже не касающийся конкретных персонажей произведения (фабульный) вариант: «Прекрасная девушка, пожертвовавшая всем ради страстной любви. Несколько недель безмятежного счастья, разбитого гнусным преступлением. Потом — месяцы новых страданий, рожденный в муках ребенок. Мать унесе-

на смертью, удел сына — сиротство и тирания бессердечного старика» (1, 58).

Затем указывается его роль в произведении — рельефно выделять создаваемые образы, служить «интересным фоном» (более того — значительным культурным фоном): «Да, это интересный фон, он выгодно оттеняет облик юноши, придает ему еще большее очарование» (1, 58).

Макротекст уайльдовской прозы демонстрирует интереснейший пример жанровых взаимодействий и аллюзивных трансформаций. Романомоделирующая «матрица», созданная на основе типичного и обобщенного сюжета гомансе, вводится в сказочный текст, расширяя границы его восприятия и заметно его романизируя. В рамках самого сказочного повествования фабульная схема гомансе не может и не должна получить ни дальнейшей сюжетной реализации, ни дискурсивного осмысления. Все это продемонстрирует роман, где уже известная нам сюжетная схема не только будет представлена в различных вариантах, но и получит теоретическое обоснование.

Таким образом, появление в тексте произведения романомоделирующего фрагмента приводит к возникновению особого мнемонического пространства. Мы имеем дело с процессом художественного осмысления предшествующего художественного опыта, который в то же время оказывается и началь-

ным толчком работы воображения художника, не только «пересоздающего», но и «созидающего».

1. Wilde O. Complete Shorter Fiction. Oxford: University press, 1998. P.172.
2. Именно так интерпретируют это название в своих комментариях к сказке А.Зверев и В.Мурат. См.: Уайльд О. Собр. соч. в 3-х т. М., 2003. Т.1. С.507. См. также: Буранова В.А.. Комментарий // Wilde O. Fairy Tales. Moscow: Progress Publishers, 1979. P.202.
3. Мортон А.Л. От Мэлори до Элиота. М., 1970. С.26.
4. См.: Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. М., 1980. Т.1. С.109; Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М., 1983. С.56-57.
5. Михайлов А.Д. Роман и повесть высокого средневековья // Средневековый роман и повесть. М., 1974. С.11. Об этом же см.: Мифология Британских островов: Энциклопедия. М.; СПб., 2004. С.104.
6. Об этом см.: Самарин Р.М., Михайлов А.Д. Рыцарский роман // История всемирной литературы в 9 т. Т.2. М., 1984. С.550; Мелетинский Е.М. Указ. соч. С.66.
7. Самарин Р.М., Михайлов А.Д. Указ. соч. С.551.
8. Мелетинский Е.М. Указ. соч. С.3.
9. Goodrich Norma Lore. King Arthur. N.Y.; Toronto, 1986. P.25-26.
10. Мелетинский Е.М. Указ. соч. С.67.
11. Уайльд О. Собр. соч. в 3-х т. М., 2003. Т.1. С.404-405. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
12. Wilde O. Complete Shorter Fiction. P.171-172.
13. Wilde O. The picture of Dorian Gray. L.: Penguin books, 1994. P.44-45.