

# ТВОРЧЕСТВО КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 008.410

## ПРИНЦИПЫ «ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ИГРЫ» И АРТЕФАКТ В ТЕКСТЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА

**Н.Ю. Бартош**

Новосибирский национальный  
исследовательский государственный университет,  
Новосибирск, Россия

bartosh@academ.org

Культ прекрасных вещей явился следствием мировоззрения модерна и, в свою очередь, вылился в стремление художников и писателей наделить обыденные объекты эстетическими функциями. Большинство деятелей модерна, стремящихся к «эстетической автократии», создают перенасыщенное описанием красивых вещей или обилием изысканных эпитетов пространство (текста, холста или реальной комнаты), которое очень быстро начинает восприниматься как эстетизированная прошлость. Эстетизированные предметы быта переполняют не только реальное пространство, но и пространство художественное. Их экфрасис становится важной частью литературного текста. Литература модерна быстро приходит к исчерпанию выразительных возможностей такого экфрасиса, опирающегося на внешние качества вещи. Показателен в этом плане пример Ж.-К. Гюисманса. Одним из немногих творцов модерна, вызывавших непрекращающийся интерес последующих поколений, оказался Оскар Уайльд. Считая себя учеником Гюисманса, он также уделял большое значение описанию вещей, но при этом настаивал на принципиальной важности символического (тайного, глубинного) смысла, заложенного в вещи. Именно по этой причине экфрасис Уайльда не теряет литературной актуальности: помимо эстетической автократии, он насыщен игрой с разнообразными смыслами вещи, которая расширяет и углубляет художественное пространство текста.

**Ключевые слова:** модерн, О. Уайльд, Ж.-К. Гюисманс, экфрасис, эмблема, символ, миф, эстетизм.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-4.2-132-145

Панэстетизм модерна стал последней утопией классической эстетики. В истории европейской культуры идея «эстетической автократии» имеет прочные корни. Еще в середине XV в. ее культивируют ренессансные литераторы и философы Платоновской академии в Кареджи, делая идею панэстетизма экзистенциальной основой своей философии. Позднее к проблеме гармонизации мира, образцом для которого должно стать искусство, обращаются романтики

(Фридрих Шеллинг). Во второй половине XIX в. в европейской культуре вновь возрождается идея «эстетического космоса». Немецкий композитор, драматург и философ Рихард Вагнер видит в идее «власти искусства» модель социального устройства будущего: «вся будущая социальная организация <...> не сможет не носить художественный характер» [5, с. 141].

В европейской культуре рубежа XIX–XX вв. проблема «власти искусства» рас-

сма­три­ва­ет­ся в двух ракурсах: ис­кус­ство как мо­дель жи­зни и жи­знь как ис­кус­ство. Пред­ме­ты бы­та, соз­дан­ные по за­ко­нам «красоты, до­ступ­ной ка­ждо­му» (опре­де­ле­ние Уилья­ма Мор­риса [21, с. 214]), творят эсте­ти­зи­ро­ван­ную сре­ду, где всё, от объёмно-про­стран­ствен­но­го об­ли­ка стро­е­ния до об­о­ев и двер­ных ручек, ста­но­вится про­из­ве­де­нием ис­кус­ства. К со­жа­ле­нию, модерн, ставивший во гла­ву своей художественной программы пре­об­ра­же­ние ми­ра по за­ко­нам красоты и гар­мо­нии, при­хо­дит к внут­рен­не­му кра­ху. Увле­че­ние красото­ю, по­пыт­ка сде­лать ее об­щедо­ступ­ной, вы­ве­сти за ра­мки эсте­ти­че­ско­го про­стран­ства неиз­бе­жно ве­дет к ее «де­са­кра­ли­за­ции», ду­хов­но­му вы­хо­ла­щиванию и ги­бе­ли. Итог пу­ти «эсте­ти­че­ской авто­кра­тии» в модерне известен: «пре­крас­ное» ста­но­вится мо­дой, про­ни­кает в мас­со­вое соз­на­ние и пре­вра­ща­ет­ся в по­ш­лость и фарс. «Спа­се­ния пре­крас­ным» не про­ис­хо­дит, бо­лее то­го, дви­же­ние ис­кус­ства в этом на­прав­ле­нии при­во­дит к су­щ­но­ст­но­му пе­ре­смот­ру эсте­ти­че­ских ка­те­го­рий и ис­че­з­но­ве­нию мно­гих из них, в том чис­ле и ка­те­го­рии «пре­крас­но­го», из ар­се­на­ла тра­ди­ци­он­ной эсте­ти­ки. К осоз­на­нию этой истины ран­ше мно­гих при­хо­дят русские рели­ги­оз­ные фи­ло­со­фы. П. Фло­рен­ский жест­ко сфор­му­ли­ро­вал не­до­ступ­ность «веч­ной красоты» зем­но­му ми­ру: «Красота ду­хов­ная, ослепи­тель­ная <...> де­белому и плот­ско­му че­ло­ве­ку никак не до­ступна» [18, с. 310].

Однако ли­те­ра­ту­ре модерна уда­ет­ся избе­жать по­доб­ной раз­вязки. Страсть пи­са­те­лей рубе­жа ве­ков к «красоте, до­ступ­ной ка­ждо­му» при­во­дит к избы­точ­но­му на­пол­не­нию тек­стов опи­са­ния­ми про­из­ве­де­ний ис­кус­ства, ин­терь­е­ров, старинных тканей, переплетов книг и ю­ве­ли­рных из­де­лий. Эк­фра­сис – из­лю­б­лен­ный при­ем белле-

тристов кон­ца XIX в. Он про­яв­ля­ет­ся как по­дроб­ное опи­са­ние чув­ствен­но­го вос­при­я­тия ар­те­фак­тов, но и про­стое упо­ми­на­ние о них не­сет ту же спе­ци­фическую эсте­ти­че­скую на­грузку. Зна­менитый эк­фра­сис Рескина «Ро­ж­де­ние Венеры» Боттичел­ли с его «хо­лод­ным рас­све­том» (the light is indeed cold – mere sunless dawn) ста­нет об­раз­цом, пе­ре­хо­дя­щим из од­но­го тек­ста мо­дер­на в дру­гой.

Триум­фаль­ное шествие ар­те­фак­та в XIX в. на­чи­на­ет­ся с ро­ма­на Жориса-Кар­ла Гюисманса «На­о­бо­рот». Пер­вый дека­дентский ро­ман, соз­дан­ный как сво­е­об­раз­ный ка­та­лог эсте­ти­че­ских мар­ке­ров эпо­хи, по­гру­жа­ет чи­та­те­ля в мир «ги­бель­ной красоты». Герой ро­ма­на, эк­заль­ти­ро­ван­ный ари­сто­крат дез Эссент, жи­вет в замк­ну­том ми­ре соб­ствен­но­го До­ма, на­пол­нен­но­го про­из­ве­де­ния­ми ис­кус­ства, дра­го­цен­ны­ми кам­ня­ми, аро­ма­та­ми и причудливыми рас­те­ния­ми. Чи­та­те­лей притя­ги­ва­ет эк­зо­ти­че­ское про­стран­ство ро­ма­на Гюисманса, где целые гла­вы по­свя­ще­ны не дей­ствию, а толь­ко вер­баль­но­му изоб­ра­же­нию *фанта­сти­че­ских* ар­те­фак­тов, ха­рак­тер­ных для эпо­хи дека­данса: сфинксов, хи­мер, ор­хи­деей, кам­ней, ков­ров, аро­ма­тов и пр. Однако это чрез­мер­ное опи­са­ние кра­сивых вещей од­но­вре­мен­но от­пуги­ва­ет чи­та­те­лей, словно да­вит на них всем своим ве­сом. Объясне­ние дан­но­му фе­но­ме­ну пред­ла­га­ет сам пи­сатель. Осмыс­ли­вая свой твор­че­ский пу­ть, Ж.-К. Гюисманс горь­ко за­ме­ча­ет, что вещи и ин­терь­е­ры, столь по­дроб­но изоб­ра­жен­ные в «На­о­бо­рот», ли­шены в тек­сте сво­е­го сим­во­лического зна­че­ния, ко­то­рое по­я­вит­ся в его поздних ро­ма­нах: «[в по­сле­дую­щих про­из­ве­де­ниях] <...> я вдох­нул жи­знь в са­мо­цветы, в “На­о­бо­рот” еще мерт­вые. Спо­ру нет, зе­ле­ные змей­ки изум­руд­ной ге­ммы са­ми по се­бе пре­крас­ны. Но не знай мы

значения символов, эта гемма останется для нас незнакомкой <...>. Роман описывает лишь форму, но ни разу не касается скрытого их значения. Дезэссенковы орхидеи причудливы, но неразговорчивы» [8, с. 10].

Изображение произведений искусства в романе кажется чрезмерным и тяжеловесным из-за отсутствия дополнительного символического значения, которое расширило бы смысловое пространство текста, позволило бы читателю не только насладиться мысленным созерцанием описанных в тексте предметов, но и почувствовать себя интеллектуальным партнером писателя, владеющим тайными смыслами, заключенными в тексте, ключ к которым нередко скрывается внутри самих артефактов.

Совсем по-иному смотрится тот же предметный ряд в сказках и новеллах одного из основоположников литературы модерна<sup>1</sup>, Оскара Уайльда, считавшего себя учеником Ж.-К. Гюисманса, во многом подражавшего ему в своих текстах.

Литературная судьба Уайльда началась с описания или даже рекламы мира вещей, в который он вынужден был окунуться в 80-е гг. XIX в. В октябре 1887 г. Уайльду, начинающему писателю и уже известному эстету, предложили должность главного редактора модного журнала *The Woman's World*. Все время работы в журнале (с 1887 по 1889 г.) писатель стремился ввести артефакты в «эстетическое пространство», перевести их из дамских магазинов, салонов или модных картинок в ментальный аспект. Это вполне согласуется с его теорией «определять красоту как нечто чрезвычайно конкретное, постигать ее не в общих, а в отдельных, частичных ее прояв-

лениях» [17, с. 257]. «Вожделение красоты» начинается для него с решения проблемы фасона сюртука, высоты талии или размера и формы сабо (См.: *Woman's Dress u The Relation of Dress to Art*) и ведет к «преобразованию жизни по некоему эстетическому образцу» [13, с. 34]. Было бы несправедливо утверждать, что работа Уайльда в журнале далека от мира моды. Благодаря своему имени и обширным знакомствам он приводит в журнал авторитетных модельеров и законодателей вкуса [21, с. 332–337]. С другой стороны, его занимала и восхищала возможность перевести реальность (быт) в эстетический модус. Эстет явно провоцирует читателя, сравнивает викторианское женское платье с греческим хитомом, переводя разговор из предметно-практического модуса в эстетический. Так, рассуждая о принципах устройства женского платья, он пишет о достижении эффекта красоты «посредством изысканной игры света и линий, возникающей благодаря многочисленным, свободно лежащимся складкам» [17, с. 297], подобное описание больше подходит для скульптур и барельефов, но не моделей верхней одежды.

Уайльд утверждает, что, созидая мир «прекрасных вещей» в своих произведениях, он действует в контексте платоновской традиции, переходя от описания красивых вещей к осознанию красоты в целом. Даже рассуждая о таких приземленных вещах, как бахрома, отделка и драпировка «ужасной женской юбки», он ощущает себя демиургом, творцом эстетизированного космоса, «в котором классическая традиция соединяется с абсолютной реальностью» [17, с. 297]. Будучи личным модельером своей жены Констанс, писатель, по мнению современников, превращает ее в «му-

<sup>1</sup> Вопрос о полноценности литературного модерна решен в монографиях О.В. Ковалевой [10], Ю.Л. Цветкова [19].

ченицу его Нового портновского завета» [21, с. 295]. Для Уайльда важен не столько сам гардероб, сколько впечатление, произведенное на современников. Наряды Констанс Уайльда неоднозначно воспринимались поклонниками писателя. Из многочисленных описаний очевидно, что платья, сочиненные Уайльдом, прочитывались именно в эстетическом ракурсе: «греческое одеяние, сочетавшее в себе *нежно-желтый цвет примулы и темно-зеленый цвет яблоневого листа*» (курсив мой – Н.Б., цит. по [21, с. 295]). Сохранились воспоминания Луизы Джоуплинг, художницы круга прерафаэлитов, о посещении ее четой Уайльдов. Молодожены буквально ослепили художницу своими костюмами, но главным оказался эстетический «*довесок*»: когда, по словам Уайльда, они шли по Кингс-роуд, уличные мальчишки окружили их и стали сравнивать с Гамлетом и Офелией. Писатель был в полном восторге и радостно подтвердил эстетическую версию своего экстравагантного наряда [Там же]. Костюм для него важен как некий покров, маска, за которой скрывается сущность. Внешнее облачение – это ребус, который содержит необходимые символы-знаки для понимания внутренней сути.

В 1889 г. Уайльда покинет журнал и мир моды, но любовь к артефакту останется. Все произведения писателя переполнены описанием красивых вещей: драгоценных тканей, старинных книг, ювелирных украшений, музыкальных инструментов, белоголубого китайского фарфора и пр. Кажется, что в новеллах, сказках и даже романе Уайльда уделяет куда больше места изображению внешней красоты повествовательного пространства в ущерб живописанию внутренней жизни героев. В ответ на упрек в пристрастии к миру вещей Уайльда самые

незначительные детали наполняет «пленительной жизнью» не только благодаря зримости описания, но и благодаря скрытому в них внутреннему смыслу: они ведут тайный диалог с читателем, направляют его сознание на расширение смыслового пространства повествования. В дальнейшем, тщательно описывая костюмы героев, а также их бутоньерки, галстуки, драгоценные украшения или веера, Уайльда привлекает внимание к деталям, казалось бы, незначительным, но способным не только стать причиной конфликта или спасения героя (веер леди Уиндермир или браслет миссис Чивли), но и намекнуть читателю на истинный смысл события или значение героя в произведении.

Анализируя роль предметного мира у Шекспира, писатель посвящает целую статью (*The Truth of Masks*) особой роли деталей в его драмах. Казалось бы, Уайльда, настаивая на необходимости достоверного воспроизведения костюмов персонажей и уверяя, что для достоверной постановки Шекспира надо «*весьма скрупулезно... воссоздать платье и облачение каждого персонажа*» [17, с. 196], придерживается викторианского «апофеозного» стиля (термин Т.И. Бачелис [2, с. 6]), традиции «археологического» поклонения вещам. В шекспировских спектаклях викторианские режиссеры, такие как Чарльз Кин (1811–1868), делали основной акцент на внешнее оформление сцены, точное соответствие декораций историческому времени. Так, в театре Принцессы действие в «Генрихе VII» (спектакль 1855 г.) разворачивалось на фоне гигантской копии с гравюры 1543 г., а для передачи особой «венецианской атмосферы» в «Венецианском купце» (спектакль 1858 г.) на сцену взгромоздили настоящую венецианскую гондолу. Но Уайльду, как и его

учителям-прерафаэлитам, это «археологическое» подражание реальности было абсолютно чуждо. Он отмечает, что «никто не достигал с помощью одних лишь деталей одежды и украшений такого иронического контраста, такого непосредственного и трагического эффекта, такого сострадания и пафоса, как Шекспир» [17, с. 193]. Уайльд настаивает, что, поскольку Шекспир как истинный творец не копирует реальность, а создает образы в мире воображаемом, то «костюм является существеннейшим элементом... коим располагает творец иллюзорного мира» [Там же, с. 198]. В представлении Уайльда это необходимо, так как шекспировские костюмы-маски создают «the illusion of actual life with the wonder of the unreal world» [28, p. 239], добавляя к зримому незримое, к плотско-телесному – дополнительное духовно-эмоциональное значение образов.

Будучи истинным поклонником и знатоком Шекспира, Уайльд использует важнейший прием его образотворчества – эмблематизм – как условное изображение отвлеченной идеи в образной форме. Поясняя значение эмблемы в искусстве Ренессанса, исследователь философии культуры М.Н. Соколов пишет, что «эмблемы как особого рода ментальные узелки, которые нужно распутать с помощью воображения, составляют огромную коммуникационную сеть» [14, с. 123]. Вслед за Шекспиром Уайльд посылает своему читателю особый «эмблематический сигнал» [Там же, с. 141], приглашающий его не к бездумному наслаждению «зрелищностью» текста, его эстетической средой, а к внимательно «разгадыванию» скрытых в нем смыслов.

Корни эстетической теории Уайльда уходят еще в ренессансное сознание, а правила опираются на шиллеровскую

концепцию «игры с прекрасным». Утверждение Шиллера, что «идеал красоты, выставленный разумом, вместе с тем выставляет и идеал побуждения к игре (*Spieltrieb*)» [20, с. 335], находит отклик как в книге эссе Уайльда «Замысль», так и в его художественной прозе и пьесах, особенно изящно воплощаясь в диалогах комедии *The Importance of Being Earnest* (1895). Идеальный пример такой игры – представление с шекспировскими сонетами мистера Эрскина в новелле *The Portrait of Mr. W. H.* (1889). Ссылаясь на языковую игру Шекспира, герой-повествователь создает визуальный образ прекрасного юноши Уильяма Хьюза на основе звуковых аналогий, ономастопей, быстрых ассоциаций, вербальных анаморфоз, метафор и символов, находящихся опоры в общей системе соответствий. Уайльд нередко сетует на недоступность подобной игры для широкой публики: «Мы понятия не имеем ни о чем, хоть отдаленно напоминающем свободное движение мысли (*the free play of the mind*)» [17, с. 189]. Такая позиция писателя рассчитана, говоря словами Боккаччо, прежде всего на «понимание разумных» (цит. по [14, с. 123]) – на «умного» читателя, принимающего вызов интеллектуальной игры автора. Как истинный эстет, Уайльд считает, что чуткий ум получает двойное удовольствие как от наслаждения предметно явленной реальностью, так и от понимания символических нюансов текста. Вслед за Шиллером, провозгласившим целью творчества игру с красотой («человек должен *только играть* красотой и *только красотой* одною он должен играть» [20, с. 335]), Уайльд предлагает играть с красотой умозрительных форм, превращая предметы, столь живописно украшающие повествовательное пространство его произведений

(камни, картины, гобелены, драпировки, причудливые растения, изысканные ароматы и пр.), в эмблемы, а далее и в символы, раскрывающие семантическую многослойность мира, созданного по эстетическому образцу<sup>2</sup>. Так и в произведениях самого писателя: детальное описание старой классной комнаты Дориана, где предстоит храниться портрету, или праздничной церемонии в честь дня рождения Инфанты – не просто красочные картинки, смакование автором живописных возможностей стиля, а своего рода интеллектуальные ребусы. Разгадывая подобные «смысловые картинки», читатель учится быть внимательным к материальному миру, прозревая за плотской оболочкой духовное содержание. Живописание деталей одежды, интерьера или пейзажа составляет особую знаковую среду в произведениях Уайльда, где мелкие и зачастую «невидимые» для поверхностного (сюжетного) чтения детали образуют тонкую игру смыслов, без которой образ оказывается неполным: «Какую бы ценность ни представляла на подмостках красота эффекта, наивысшая красота не просто сопоставима с абсолютной точностью деталей, но поистине зависит от нее» [17, т. 3, с. 212]. Например, в сказке «День рождения Инфанты» агатовая рукоять кинжала дона Педро – намек на то, что брат короля – отравитель Королевы, матери Инфанты (агат спасает от яда и укуса змей [12, с. 7]). Алое ожерелье из ягод брионии, которое маленький Карлик мечтает подарить Инфанте, связывает его с мифологемой Диониса (бриония – ядовитое растение, ее народные названия «белый переступень» или «чертов виноград» объе-

диняют ее символику с опьяняющими ягодам Диониса). Смысл появления Карлика в чопорном дворце испанского Короля – внести в этот церемонный, регламентированный аполлонический мир живое чувственное начало, вдохнуть человеческие чувства в каменное сердце маленькой Инфанты.

Уайльд создает целую галерею вещей-эмблем, стимулирующих пытливый ум читателя к поиску новых смыслов. Янтарное ожерелье на шее у Мальчика-звезды – знак посвящения младенца солнечному божееству (Гелиосу или Аполлону), его грядущей инициации, с которой в сказке связан мотив *леса*, в котором он будет искать золотые монеты<sup>3</sup>, а также особой духовной связи с Космосом (гармонизированной вселенной). Яшмовый перстень (яшма от греч. «ятро» – «лечу, врачую»), с помощью которого в этой же сказке старик-волшебник открывает калитку в сад с черными маками (атрибуты персонифицированной Ночи, символы царицы мира теней Персефоны), – указание на то, что функция этого персонажа – врачевание, исцеление героя через испытание и боль, а не желание причинить вред герою.

В контексте «эстетической игры» писателя особого внимания заслуживает описание дома Дориана Грея. Перед читателем идеальный эстетический локус, отражающий вкусы эпохи и в то же время наиболее плотно заполненный артефактами-символами (эмблемами) – культурными кодами исторических и литературных континуумов. Следует отметить, что жизненный путь Дориана Грея – одного из самых важных для Уайльда героев – связан с «триста-

<sup>2</sup> Ср. высказывание по этому поводу молодого Бахтина: «Предметный мир в искусстве, в котором живет и движется душа героя, эстетически значим как окружение этой души» [1, с. 116].

<sup>3</sup> Можно сравнить с евангельскими талантами, которые можно умножить, только если извлечь из земли (Мф. 25:24-25).

новским» сюжетным мотивом<sup>4</sup>. При этом инициация героя, которую Вагнер (создатель самого популярного образа Тристана в XIX в.) связывает с «Liebestod» (любовь-смерть) и с образом женщины – Изольды, заменяется Уайльдом на любовь к чувственно познаваемой красоте – Искусству, а эстетическое наслаждение оказывается более сильным ощущением, чем эротическое. Уайльда не может удержаться от соблазна впасти в сложную сеть литературных отсылок и аллюзий сюжет ренессансной новеллы Боккаччо «Горшок с базиликом» или романтической поэмы Китса «Изабелла, или горшок с базиликом».

Прежде чем приступить к анализу локуса Дома в романе «Портрет Дориана Грея» (1891), надлежит вспомнить, что в своих американских лекциях писатель-эстет уже давал подробные советы по обустройству жилища (*House Beautiful: The Practical Application of the Principles of Aesthetic Theory to Exterior and Interior House Decoration, with Observations upon Dress and Personal Ornaments* (1882)). К сожалению, за смелыми эстетскими наставлениями в лекциях Уайльда не стоял реальный дизайнерский опыт: своего дома у него не было, поэтому эстет удоволь-

ствовался пересказами идей Уильяма Морриса, Джеймса Уистлера и Уильяма Годвина. Позже, в 1884 г., Уайльда обустроит дом на 16 Tite Street (сейчас 34 Tite Street), в котором ему предстоит поселиться с молодой женой, пригласив в качестве архитектора того же У. Годвина, а Дж. Уистлер распишет потолок в гостиной золотыми перьями павлина. *House Beautiful* – официальное название апартаментов на 16 Tite Street – станет местом паломничества всей лондонской художественной элиты. Однако, несмотря на заявление Уайльда, что Дориан Грей – это его портрет, каким он хотел бы предстать перед публикой, обстановка дома Дориана, оформленного в стиле позднего Возрождения, даже отдельными деталями не совпадает с эстетским интерьером на Tite Street<sup>5</sup>. Как замечают исследователи [9, с. 125], в целом облик дома Дориана соответствует концу XVI – середине XVII в. (дубовые панели, фламандские гобелены, сундуки cassone, венецианские фонари и пр.). Это должно указать читателю на связь с шекспировской эпохой, к которой стремится герой (см. театральные локусы романа), маркировать поступки юноши шекспировским кодом.

К сожалению, в рамках данной статьи у нас нет возможности подробно рассмотреть все детали обстановки дома Дориана. Обратимся лишь к самым ярким и характерным. Например, восьмиугольная спальня героя – постройка, более уместная для храма, чем для жилого лондонского дома<sup>6</sup>. Знаменитый барочный восьмерик-октагон, пи-

<sup>4</sup> «Тристановский» мотив (в сказочной, романтической и реалистической коннотациях) присутствует в «биографиях» персонажей, которые станут для писателя воплощением идеала прекрасного: Молодого Короля, Сирила Грэхема, Дориана Грея. Необыкновенной красоты юноша, еще в младенчестве трагически лишившийся обоих родителей, воспитывается своим дедом и опекуном (королем или лордом, в зависимости от жанра), который является своеобразным дериватом короля Марка. Юноша становится законным наследником старого Короля (лорда), получает в наследство Дворец или старинный Дом (символ материнского лона (см. в египетской мифологии Хатор – это «дом Гора», Нут – «дом поглощения»), наполненный бесценными произведениями искусства. Тема «наследования» – исторической и культурной преемственности – очень важна для Уайльда.

<sup>5</sup> Принадлежащие писателю бюст Гермеса и столик из слоновой кости, о которых мы знаем из его писем к Годвину, украшают жилище лорда Генри.

<sup>6</sup> Подобное сооружение в жилом доме было в знаменитом особняке Carlton House, построенном в начале XVIII в. и принадлежащем принцу-регенту.

роко вошедший в церковное строительство в XVII в., выражал идею вечности в раннехристианских мартириях и баптистериях<sup>7</sup>, являлся символом перехода в иной высший мир, а с точки зрения Уайльда – в мир идеальной Красоты. Однако исследователи викторианских интерьеров Ш. Гере и Е.В. Журбина утверждают, что спальни подобных форм и размеров просто не было в Лондоне [24, р. 88; 9, с. 126], эта спальня-октагон, украшенная фламандскими гобеленами, – плод фантазии писателя, который через необычную форму спальни героя хочет подчеркнуть сакральный характер красоты Дориана. Еще один пример: старая детская Дориана, где в пыльной полупустой комнате (символ внутреннего мира юноши) скрыт Портрет Дориана, – истинный образ его души. Писатель лаконично, в нескольких штрихах рисует обстановку: «Дориан подумал, что с тех пор в комнате ничего не переменялось. Так же стоял здесь громадный итальянский сундук – cassone – с причудливо расписанными стенками и потускневшими от времени золочеными украшениями, в нем часто прятался маленький Дориан. На месте был и книжный шкаф красного дерева, набитый растрепанными учебниками, а на стене рядом висел все тот же ветхий фламандский гобелен, на котором сильно вылинявшие король и королева играли в шахматы в саду, а мимо вереницей проезжали на конях сокольничие, держа на своих латных рукавицах соколов в клубочках» [17, т. 1, с. 78]. Сундук-cassone – традиционный итальянский сундук, в котором хранилось приданное невесты, его стенки расписывали историями любви героев греческих мифов, на внутренней сто-

<sup>7</sup> В виде октагона строились знаменитые баптистерии в Равенне и во Флоренции (баптистерий Неониани, баптистерий Ариан, Сан-Джовани) и храмы (Сан-Витале).

роне крышки изображалась Венера-Киприда. Тот факт, что маленький Дориан любил прятаться в этом сундуке, напоминает нам о том, как богиня в подобном сундуке-ларце передала на хранение Персефоне рожденного до времени Адониса. То есть в мифологическом сознании сундук выполнял амбивалентные функции: материнского чрева, из которого на свет извлекаются как младенец, так и материальные дары, и входа в царство мертвых – пещеры, саркофага (тогда сцена прятков сопоставима с образами смерти-воскресения)<sup>8</sup>. Ветхий гобелен – символ ветхости земной жизни Дориана. А вышитый на нем сюжет игры короля и дамы в шахматы – традиционная средневековая аллюзия на игру со Смертью [9, с. 127, 128], в которую играет и герой Уайльда. Вымышленный характер гобелена подтверждает сцена охоты, получившая распространение позднее, уже в XV в., напоминающая знаменитые сцены из Капеллы волхвов (1459–1462) Беноццо Гоццолли.

Создавая дом Дориана, Уайльд ориентируется не на реальные образцы и даже не на модные проекты Уистлера-Годвина или дизайнерские находки популярного в 1880 г. У. Морриса. Дом – символический образ главного героя. Дориан – коллекционер, но если попытаться классифицировать его «коллекцию», то выяснится, что она создается как система телесных ощущение-

<sup>8</sup> Ларец Адониса в различных ипостасях появится в произведениях Уайльда. В комедии «Как важно быть серьезным» в пародийно-сниженной форме повторяется мифологический сюжет о передаче Афродитой младенца Адониса в кипарисовом ларце на воспитание Персефоне. В пьесе функцию ларца выполняет старый кожаный саквояж мисс Призм, в котором герой – Джон Уорлинг – был «похищен», а затем вновь «обретен» в камере хранения Кенсингтонского вокзала. Благодаря этому саквояжу-«ларцу» герой узнает свое истинное имя и происхождение, т. е., подобно Адонису, «воскресает» для новой жизни.

ний: обоняние, слух, зрение, осязание, чему соответствуют собрания чувственных ароматов, диковинных музыкальных инструментов, сияние драгоценных камней, старинных тканей, религиозных облачений. Героя, как и автора, куда больше самой вещи интересует ее история и скрытое от непосвященных символическое значение. Каждый предмет коллекции Дориана – артефакт, благовоние или музыкальная тема – в романе семантически связан не только с традиционными культурными ассоциациями (на них указывает в тексте и сам Уайльд: ладан – мистическая жизнь души, фиалка – напоминание о смерти, религиозные облачения – символические одеяния духа и пр.), но формируют самостоятельные культурные или мифологические модели. Среди перечисленных образов-символов мы узнаем эмблемы Психеи (вышивки бабочек и диковинных птиц) или Персефоны (золотые гранаты), но в декоративной символике дома доминируют символы, связанные с архетипом *умирающего и воскресающего* бога – Диониса, Адониса, Гиацинта, Аттисы – юноши необычайной красоты, обретающего смерть и бессмертие в браке с Великой богиней – Искусством. Отсюда обилие растительной символики, связанной с этой темой: акант, гранат, виноград, нарциссы и фиалки. Описание коллекции Дориана – не просто декорирование текста живописанием изысканных артефактов, а объемная система символов смерти и возрождения (не духовного, а телесного), вплетенных в изобразительную канву романа. Кроме того, Уайльд уделяет внимание легендам, связанным с этими предметами. Кажется, что гораздо больше, чем артефакты, Дориана интересует их вербальное оформление. Тем более что вещь, как и человек, однажды привлечший героя, вызвавший у него

определенное ощущение-эмоцию, в дальнейшем перестает его интересовать<sup>9</sup>. Для этого и нужны многочисленные кедровые сундуки-саркофаги – хранители эмоций.

Связь Дориана с тристановской легендой, включение юноши в иконологическую парадигму шекспировского *fair boy*<sup>10</sup>, встраивание сюжета в систему донисийских архетипических моделей во многом объясняют поведение героя, а кроме того, ведут читателя к «игре ступенчатых объемов» (определение М.Н. Соколова [15, с. 157]), максимально расширяя ассоциативное поле локуса Дома.

Старый дом и его ренессансная атмосфера (любимая эпоха самого писателя) подчеркивают символический язык окружающего Дориана вещей и, кроме того, органично вписывают портрет героя в галерею его предков, носителей тайны и ужасных пороков. Уайльд создает новый, «эстетический» космос, в котором созерцание чувственной внешней оболочки неотделимо от внутреннего смысла и о составляющих которого можно сказать словами Гете: «Это вещь, которая, не будучи вещью, все же есть вещь, образ, вовлеченный в духовную игру и все же идентичный с предметом» [7, с. 429]. Знаковыми, наполненными особым, скрытым от *непосвященных* содержанием оказываются и инаугурационное облачение Юного Короля, и серебристый наряд Инфанта, интерьеры дворца Испанского Короля, обстановка, картины, изящные безделушки библиотек и кабинетов его героев. Предметный мир, столь достоверно прорисованный в произведениях писателя, оказывается иллюзией, эстетической

<sup>9</sup> Здесь уместно вспомнить ответ Дориана на упрек Бейзила Холлуорда.

<sup>10</sup> Шекспировское определение героя [26, vol. 3, son. 69]; начиная с этой новеллы данное определение героя использует и Уайльд.

игрой, в которой, как и в ренессансных творениях, «символическое маскируется под чувственную действительность» [14, с. 110]. Подобная игра смыслами возможна, если понимать жизнь с точки зрения эстетических, а не этических категорий, т. е. жизнь становится предметом искусства, в чем постоянно пытается уверить читателя главный «идеолог» романа лорд Генри.

Максимлиан Волошин, младший современник Уайльда, дает еще более четкое представление об умозрительном мире в эстетической игре модерна:

Системы мира – слепки древних душ,  
Зеркальный бред взаимоотражений  
Двух противопоставленных глубин.  
Нет выхода из лабиринта знания,  
И человек не станет никогда

Иным, чем то, во что он страстно верит  
[6, с. 232].

С помощью художественно-выразительных средств (тропов, ассоциативных ходов и других приемов эстетической игры) предметы и образы в произведениях Уайльда разворачиваются в знаковый ряд, который открывает духовному восприятию зрителя происходящее действие в контексте символического восприятия мира.

Культ прекрасных вещей явился следствием мировоззрения модерна. В стремлении превратить жизнь в искусство художники модерна разрушают традиционные границы эстетического пространства, перенося каноны и правила высокого творчества на предметы быта. Об этой проблеме писали как идеологи модерна (А. Ван де Вельде), так и его исследователи S. Madsen, Д.В. Сарабьянов, В.С. Турчин.

В то же время эстетизированные предметы становятся едва ли не главным содержанием не только гостинных, но и произведений искусства, в том числе литератур-

ных текстов. Подобными детальными описаниями вещного мира наполнены тексты Гюисманса и многих других писателей модерна. На таком уровне введения в текст артефакта модерн быстро приходит к исчерпанию выразительных возможностей, к духовной пустоте, так как опирается на внешнее в вещи. Поверхностной эстетизацией вещи обернулись не только теоретические декларации творцов «прекрасной эпохи». По принципу эстетизации бытового, обыденного предмета творили самые яркие художники модерна: Анри ван де Вельде, Виктор Орта, Рене Лалик, Чарльз Макинтош и многие другие. Задача «соединить эстетические программы с практическими завоеваниями промышленного столетия» [16, с. 29, 30] оказалась чревата утратой уникальности, неповторимости и, соответственно, самой эстетической ценности предмета. Попытка модерна перевести искусство из высокого плана в бытовой крах. Желание художников в массовом порядке наделить обыденные объекты художественными функциями превратило искусство в штамп и, наконец, в пошлость, став одной из причин стремительного «заката» стиля, его последующего забвения, отказа от модерна в пользу модернизма.

На этом фоне Оскар Уайльд, хотя и уделяет большое значение описанию вещей, настаивает на принципиальной важности символического (тайного, глубинного) смысла, заложенного в вещи. Вещь как эмблема или ребус указывает внимательному читателю на тайные смыслы текстов. Именно по этой причине экфрасис Уайльда не теряет литературной актуальности: помимо эстетической автократии он несет в себе игру смыслами. Мир материальный, во всем блеске раскрывающийся *наивному*

читателю, оказывается миром умозрительным. Уайльдуде удается избежать ловушки, в которую попадает большинство художников, стремящихся к «эстетической автократии»: перенасыщенное описанием красивых вещей или обилием изысканных эпитетов пространство (текста, холста или реальной комнаты) превращается в эстетизированную пошлость. Его «путь» от постижения плотских сущностей ведет к духовным началам: за описанием материальных ценностей, представленных в его сказках, эссе или романе<sup>11</sup>, скрывается эстетическая игра. Метаморфоза предметного ряда в символический в произведениях Уайльда позволяет развернуть происходящее в иную реальность, увидеть за, казалось бы, хаотичным набором образов, цитат, литературных, музыкальных или живописных реминисценций «многоуровневое смысловое пространство» (определение В.В. Бычкова [4, с. 273]). Данная схема находит соответствия на всех уровнях произведений Уайльда и благодаря этому создает в сознании читателя модель целостного мифологического космоса. Однако семантическая многоплановость эстетизированного мира приводит к восприятию его не в реально-предметном, а в ассоциативном плане, следствием чего, как метко заметил Н.А. Бердяев, является «таинственное распластование космоса» [3, с. 8], ведущее к неизбежной гибели искусства.

### Литература

1. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 7–180.

<sup>11</sup> См.: *The Portrait of Mr. W. H.; The Happy Prince; The Birthday of the Infanta; The Young King; The Fisherman and his Soul; Pen, Pencil and Poison; The Picture of Dorian Gray*, и др.

2. *Бачелис Т.И.* Шекспир и Крэг. – М.: Наука, 1983. – 352 с.

3. *Бердяев Н.А.* Кризис искусства. – М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. – 48 с.

4. *Бычков В.В.* Эстетика. – М.: Гардарики, 2002. – 556 с.

5. *Вагнер Р.* Избранные работы: пер. с нем. – М.: Искусство, 1978. – 696 с.

6. *Волошин М.* Путиами Каина // Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. – М.: Правда, 1991. – С. 201–244.

7. *Гете И.В.* Максимумы и рефлексии // Гете И.В. Собрание сочинений: в 10 т.: пер. с нем. – М.: Художественная литература, 1980. – Т. 10. – С. 423–430.

8. *Гюисманс Ж.-К.* Наоборот: пер. с фр. // Наоборот: три символистских романа / сост. В.М. Толмачев. – М.: Республика, 1995. – С. 3–145.

9. *Журбина Е.В.* Артефакт в прозе Оскара Уайльда: дом Дориана Грея // Текст и контексты: «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда: коллективная монография / под ред. А.Ю. Зиновьевой, В.М. Толмачева. – М.: Индрик, 2016. – С. 122–130.

10. *Ковалева О.В.* О. Уайльд и стиль модерн. – М.: УРРС, 2002. – 168 с.

11. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1991–1992. – 2 т.

12. *Пыляев М.И.* Драгоценные камни. – М.: Стрелец, 1990. – 404 с.

13. *Сафарьянов Д.В.* Стиль модерн: история, истоки, проблемы. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.

14. *Соколов М.Н.* Вечный Ренессанс: лекции о морфологии культуры Возрождения. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 424 с.

15. *Соколова Н.И.* «Поэтическая живопись» прерафаэлитов // *Anglistica: сборник статей и материалов по литературе и культуре Великобритании и России.* – М., 1999. – Вып. 7: Литература и живопись. – С. 51–64.

16. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.

17. *Уайльд О.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. Стихотворения; поэмы; эссе; лекции и

эстетические миниатюры; письма. – М.: Terra, 2000. – 592 с.

18. *Флоренский П.* Столп и утверждение Истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. – М.: Путь, 1914. – 816 с.

19. *Цветков Ю.А.* Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал: монография. – М.; Иваново: МИК, 2003. – 432 с.

20. *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л.: Гослитиздат, 1950. – Т. 6: Статьи по эстетике. – С. 288–387.

21. *Эллман Р.* Оскар Уайльда: биография: пер. с англ. – М.: Независимая газета, 2000. – 688 с.

22. Эстетика Морриса и современность: сборник статей / отв. ред. и сост. В.П. Шестаков. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 256 с.

23. *Gagnier R.* Idylls of the marketplace: Oscar Wilde and the Victorian public. – Stanford, CA: Stanford University Press, 1986. – 255 p.

24. *Gere C., Hoskins L.* The House Beautiful: Oscar Wilde and the aesthetic interior. – London: Lund Humphries, 2000. – 144 p.

25. *Plaat D. van der.* Cosmopolitan interiors: Oscar Wilde and the House Beautiful [Electronic resource] // *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*. – 2011. – Vol. 12. – P. 48–58. – URL: <http://interstices.aut.ac.nz/ijara/index.php/ijara/article/viewFile/127/187> (accessed: 20.10.2016).

26. *Shakespeare W.* The complete works: in 3 vol. – Oxford: The Shakespeare Head Press, 1999. – 3 vol.

27. *Faulkner P.* William Morris and Oscar Wilde [Electronic resource] // *Journal of the William Morris Society*. – 2002. – Vol. 14, N 4. – P. 25–40. – URL: <http://www.morrissociety.org/publications/JWMS/14.4Summer2002/SU02.14.4.Faulkner.pdf> (accessed: 20.10.2016).

28. *The portable Oscar Wilde* / ed. R. Aldington. – New York: Penguin Books, 1978. – 690 p.

## PRINCIPLES OF “AESTHETIC GAME” AND THE ARTEFACT IN THE TEXTS OF OSCAR WILDE

**N.Yu. Bartosh**

Novosibirsk State University,  
Novosibirsk, Russian Federation

[bartosh@academ.org](mailto:bartosh@academ.org)

The main scope of this study is the metamorphosis of the set of objects into the set of symbols in fine arts and literature of Art Nouveau. This article overviews the use of artifacts in the literature of Art Nouveau, in particular, in critical essays and literary works by Oscar Wilde. The study intends to elucidate why the process of “sacralization” of beauty expressed in specific artifacts is reflected in the literature of Art Nouveau in the form of “aesthetic game.” The main objectives of this study are: to provide a brief background behind the emergence of “neomythological” aspirations in the culture of Art Nouveau, to show how the pursuit of aestheticizing life and turning it into art leads to destruction of traditional boundaries of the aesthetic space, since canons and rules of high creative art are being transferred to everyday objects, to identify the main principles of the “aesthetic game” in the literary texts of Art Nouveau, and to explain how the “destruction” of the artifact, that is, the transition from describing a real thing to the emblem-symbol which expands the semantic boundaries of artistic space, occurs in the literature of Art Nouveau.

The article provides a brief overview of the aesthetic movement in England in the context of the general development of European “panaestheticism.” The author shows how the cult of beautiful things constitutes the basis of the worldview of Art Nouveau and results in the desire of writers and artists to endow everyday objects with aesthetic functions. The majority of the writers and artists, striving to rich “aesthetic

autocracy,” created the space (of text, canvas, or real room), which was oversaturated with the description of beautiful things. Such space very quickly begins to be perceived as aestheticized banality. Objects of everyday life, perceived as the objects of art overwhelm not only the real space, but also the artistic space. Their ekphrasis becomes an important part of the literary text. The literature of Art Nouveau quickly came to exhaustion of the expressive capacities of such an ekphrasis which was based on the external quality of things. The example of J.-K. Huysmans can be a good illustration of this point. Oscar Wilde was one of the few writers of Art Nouveau who continued to provoke a continuous interest on the part of the following generations. Considering himself to be a disciple of Huysmans, Oscar Wilde also gave great importance to describing things, but at the same time he insisted on the fundamental importance of the symbolic (secret, profound) meaning, inherent in things. This is why the ekphrasis of Oscar Wilde does not lose its literary relevance, since in addition to aesthetic autocracy it is saturated with the interplay of various meanings of the thing, extending and deepening the artistic space of the text.

**Keywords:** Art Nouveau, O. Wilde, J.-K. Huysmans, ekphrasis, emblem, symbol, myth, aestheticism.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-4.2-132-145

### References

1. Bakhtin M.M. Avtor i geroi v esteticheskoi deyatelnosti [Author and hero in aesthetic activity]. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of the verbal art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 7–180.
2. Bachelis T.I. *Shekspir i Kreg* [Shakespeare and Craig]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 352 p.
3. Berdyaev N.A. *Krizis iskusstva* [The crisis of art]. Moscow, G.A. Leman and S.I. Sagarov Publ., 1918. 48 p.
4. Bychkov V.V. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, Gardariki Publ., 2002. 556 p.
5. Wagner W.R. *Izbrannye raboty* [Selected works]. Translated from German. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 696 p. (In Russian)
6. Voloshin M. Putyami Kaina [By the ways of Cain]. Voloshin M. *Stikhotvoreniya. Stat'i. Vospominaniya sovremennikov* [Poems. Articles. Memories of contemporaries]. Moscow, Pravda Publ., 1991, pp. 201–244.
7. Goethe J.W. Maksimy i refleksii [Maxims and reflections]. Goethe J.W. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected works: in 10 vol.]. Translated from German. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1980, vol. 10, pp. 423–430. (In Russian)
8. Huysmans J.-K. Naoborot [À Rebours]. *Naoborot: tri simvolistskikh romana* [À Rebours. Three symbolist novels]. Translated from French. Tolmachev V.M., comp. Moscow, Respublika Publ., 1995, pp. 3–145. (In Russian)
9. Zhurbina E.V. Artefakt v proze Oskara Uail'da: dom Dorian Greya [Artefact in Oscar Wilde's prose: the Dorian Gray's house]. A.Yu. Zinov'eva, V.M. Tolmachev, eds. *Tekst i konteksty: "Portret Dorian Greya" Oskara Uail'da* [Text and contexts: "The picture of Dorian Gray"]. Moscow, Indrik Publ., 2016, pp. 122–130.
10. Kovaleva O.V. *O. Uail'd i stil' modern* [Oscar Wilde and the Art Nouveau style]. Moscow, URRS Publ., 2002. 168 p.
11. Tokarev S.A., ed. *Mify narodov mira. V 2 t.: entsiklopediya* [Myths of the World. In 2 vol.: encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1991–1992.
12. Pylyaev M.I. *Dragotsennye kamni* [Precious gems]. Moscow, Strelets Publ., 1990. 404 p.
13. Sarab'yanov D.V. *Stil' modern: istoriya, istoki, problemy* [The Art Nouveau style: history, origins, problems]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 294 p.
14. Sokolov M.N. *Vechnyi Renessans: leksii o morfologii kul'tury Vozrozhdeniya* [The eternal Renaissance: lectures on the morphology of the Renaissance culture]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 1999. 424 p.
15. Sokolova N.I. ["Poetic painting" of the pre-raphaelites]. *Anglistica: sbornik statei i materialov po literature i kul'ture Velikobritanii i Rossii* [Anglistics: digest of articles on literature and culture of Great Britain and Russia]. Moscow, 1999, iss. 7. *Literatura i zhivopis'* [Literature and Painting], pp. 51–64.

16. Turchin V.S. *Po labirintam avangarda* [Through the labyrinths of avant-garde]. Moscow, Moscow State University Publ., 1993. 248 p.
17. Wilde O. *Sobranie sochinenii*. V 3 t. T. 3. *Stikhotvoreniya; poemy; esse; lektsii i esteticheskie miniatyury; pis'ma* [Collected works. In 3 vol. Vol. 3. Poems. Essays. Lectures and Aesthetic Miniatures. Letters]. Moscow, Terra Publ., 2000. 592 p. (In Russian)
18. Florenskii P. *Stolp i utverzhenie Istiny: opyt pravoslavnoi teoditsii v dvenadtsati pis'makh* [The Pillar and Ground of the Truth: an essay in orthodox theodicy in twelve letters]. Moscow, Put' Publ., 1914. 816 p.
19. Tsvetkov Yu.L. *Literatura venskogo moderna. Postmodernistskii potentsial* [Literature of the Viennese Art Nouveau. Postmodernist potential]. Moscow, Ivanovo, MIIK Publ., 2003. 432 p.
20. Schiller F. *Pis'ma ob esteticheskom vospitanii cheloveka* [Letters upon the aesthetic education of man]. Schiller F. *Sobranie sochinenii*. V 8 t. T. 6. *Stat'i po estetike* [Collected works. In 8 vol. Vol. 6. Aesthetic essays]. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1950, pp. 288–387. (In Russian)
21. Ellmann R. *Oscar Wilde*. London, Hamish Hamilton, 1987. 632 p. (Russ ed.: Ellman R. *Oskar Uail'd: biografiya*. Translated from English. Moscow, Nezavisimaya gazeta Publ., 2000. 688 p.).
22. Shestakov V.P., ed. *Estetika Morrisa i sovremennost'* [The aesthetics of William Morris and the present]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1987. 256 p.
23. Gagnier R. *Idylls of the marketplace: Oscar Wilde and the Victorian public*. Stanford, Stanford University Press, 1986. 255 p.
24. Gere C., Hoskins L. *The House Beautiful: Oscar Wilde and the aesthetic interior*. London, Lund Humphries, 2000. 144 p.
25. Plaat D. van der. Cosmopolitan interiors: Oscar Wilde and the House Beautiful. *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, 2011, vol. 12, pp. 48–58. Available at: <http://interstices.aut.ac.nz/ijara/index.php/ijara/article/viewFile/127/187> (accessed 20.10.2016)
26. Shakespeare W. *The complete works*: in 3 vol. Oxford, The Shakespeare Head Press, 1999.
27. Faulkner P. William Morris and Oscar Wilde. *Journal of the William Morris Society*, 2002, vol. 14, no. 4, pp. 25–40. Available at: <http://www.morrissociety.org/publications/JWMS/14.4Summer2002/SU02.14.4.Faulkner.pdf> (accessed 20.10.2016)
28. Aldington R., ed. *The portable Oscar Wilde*. New York, Penguin Books, 1978. 690 p.