

**ОСКАР
УАЙЛЬД**

*Тайная жизнь
души*

Письма



Санкт-Петербург

Оскар Уайльд: личность и судьба

Ты пришел ко мне, чтобы узнать Наслаждения
Жизни и Наслаждения Искусства. Может быть,
я избран, чтобы научить тебя тому, что намного
прекраснее, — смыслу Страдания и красоте его.

Оскар Уайльд

Письма — неотъемлемая часть литературного наследия Оскара Уайльда. Несомненна их значительная художественная ценность. Они проливают новый свет на личность писателя, на его судьбу, которая столь счастливо складывалась вначале, а завершилась жестокой трагедией.

Два ирландца, прибыв в Англию в середине 70-х годов, чтобы «завоевать» ее, заявили, что англичане имеют дело не с кем-нибудь, а с гениями. Так поступили Оскар Уайльд и Бернард Шоу. Оба — уроженцы Дублина, почти ровесники (Уайльд родился в 1854 году, Шоу — в 1856 году). «Англия захватила Ирландию. Что было делать мне? Покорить Англию», — невесело шутил Шоу. А его друг, писатель и публицист Честертон, добавил: «Бернард Шоу открыл Англию как чужеземец, как захватчик, как победитель. Иными словами, он открыл Англию как ирландец». Так же поступил Оскар Уайльд. Объявив себя гениями, они бросили это как вызов английскому обществу, где так и не стали своими. Оба выступили дерзкими бунтарями, хотя бунтарство каждого имело особый характер. Они с легкостью овладели всем лучшим в английской культурной традиции, причудливо объединив это с особенностями ирландского художественного мышления. И интеллигенция Англии охотно зачислила

их в свои ряды — Уайльд и Шоу для всего мира стали выдающимися представителями английской литературы и искусства, их гордостью.

Но до поры до времени. Ханжески настроенные обитатели британских островов только ждали случая, чтобы прочить выскочек, дать им понять, что они как явились, так и остались чужаками. Так травили Шоу во время Первой мировой войны, когда, вопреки насаждаемому британскому патриотизму, он ополчился против империалистов всех наций — как немецких, так и английских, — способствовавших развязыванию мировой бойни. В демонстрацию разбушевавшейся ненависти и злобы превратился суд над Уайльдом в 1895 году, что вызвало встречную волну неприязни у подсудимого: «Я ненавижу Англию... Англия является Калибаном девять месяцев в году и Тартюфом — три остальных».

Уайльда и Шоу скорее принято противопоставлять. Один — эстет, модернист, символист. Другой — убежденный реалист, социалист, противник искусства ради искусства. Художественные пути, которыми шли Уайльд и Шоу, действительно не совпадали; мало в чем соприкасались их политические и социальные убеждения. В 80-е годы «ирландский великан», с томными глазами какого-то неопределенного, то ли серого, то ли голубого цвета, Оскар Уайльд, тщательно изучив свои жесты и мимику перед зеркалом, поражал обитателей лондонских салонов и гостиных, а также слушателей его лекций об искусстве в Америке сменой стилизованных эстетских костюмов и блеском светской беседы. То он появлялся в атласных штанах до колен, в коротком бархатном спенсере, шелковых чулках, туфлях с серебряными пряжками, с беретом на голове и с подсолнухом в руке, то подсолнух сменялся гвоздикой или орхидеей в петлице, Уайльд надевал обычный вечерний костюм, брал в руки трость из слоновой кости, набалдашник которой был отделан бирюзой, и т. д. В то же самое время Бернанд Шоу, также высокий, тощий, с ярко-рыжей бородой, в потертом твидовом пиджаке, единственном, который у него был, брал ящик или табурет и отправлялся в Гайд-парк. Там он влезал на принесенную доморощенную «трибуну» и произносил политическую речь, призывая к социальному переустройству

жизни. И хотя один славил красоту, а другой разъяснял суть экономических законов организации общества, оба обладали великолепным даром красноречия.

И все же общее у них было. Взаимная симпатия и, более того, взаимопонимание проступают в письмах друг другу и в замечательном очерке Шоу об Уайльде. Последний восхищался книгой Шоу «Квинтэссенция ибсенизма». После одного из диспутов о социализме с участием Шоу, на котором он присутствовал, Уайльд принялся за свою статью «Душа человека при социализме». «Англия — страна интеллектуальных туманов, но Вы много сделали, чтобы расчистить атмосферу; мы с Вами оба кельты, и мне хочется думать, что мы друзья», — писал Уайльд. Их объединила жажда эпатировать англичан и своеобразный, неповторимый ирландский парадоксальный ум.

Случилось так, что Бернард Шоу оказался рядом с Уайльдом в «Кафе-Рояль» в тягостный для Уайльда день в 1895 году, когда затеянный им же судебный процесс обернулся резко против него. Шоу был среди тех, кто настоятельно советовал Уайльду немедленно покинуть Англию. Но именно Шоу твердо знал, что Уайльд ни за что этого не сделает. «Я по-прежнему считаю, что отказ уклониться от суда был продиктован его неистовой ирландской гордостью», — писал он несколько позже биографу Уайльда Фрэнку Харрису. Кому, как не Шоу, было понятно, что такое «неистовая ирландская гордость»! Ирландское происхождение Уайльда, его ирландский характер так или иначе давали о себе знать на протяжении всей его жизни.

В настоящем сборнике письма расположены в хронологическом порядке, как и в английских изданиях, из которых они взяты. Отсюда — основные разделы, их девять. Каждый раздел — новый этап биографии, новое открытие мира.

Сначала — это открытие мира красоты, очаровывающей, покоряющей, возводимой в идеал, в культ, способный заполнить всю жизнь художника. Английский эстетизм, который представлял Уайльд вместе с архитектором, археологом, театральным деятелем Годвином и художником Уистлером, не был явлением однозначным. Дело не ограничивалось оригинальничанием и позой, не сводилось

к вызывающему эпатированию общества. Эстетизм Уайльда естественно вырос из английского прерафаэлитизма, который нес в себе заряд острой критики современного ему общества с позиций красоты. Ей, красоте, созданной воображением художника, надлежало вступить в бой с безобразиями, порожденными современной действительностью.

В Оксфорде у Уайльда были превосходные учителя, Джон Рёскин и Уолтер Патер, оказавшие большое воздействие на формирование сознания целого поколения. Как и многие его сверстники, он зачитывался их книгами и заслушивался их лекциями. С глубокой признательностью, восхищением писал Оскар Уайльд, посылая Рёскину в 1888 году свою книгу «Счастливый Принц и другие сказки»: «В Вас есть что-то от пророка, от священника, от поэта; к тому же боги наделили Вас таким красноречием, каким не наделили никого другого, и Ваши слова, исполненные пламенной страсти и чудесной музыки, заставляли глухих среди нас услышать и слепых прозреть». Прочитав запоем «Камни Венеции» Рёскина, «Ренессанс» Патера, вдохновленный их описаниями итальянского искусства, он во время первых же каникул в Оксфорде отправился в Италию, чтобы увидеть все собственными глазами. Вслед за тем он побывал в Греции, снова вернулся в Италию, опоздав на занятия, за что был наказан. Чувство прекрасного воспитывалось, развивалось на лучших образцах мирового искусства. Паломничество в Италию и в Грецию вело его к истокам европейской культуры.

Уже первое письмо, которым открывается настоящая книга, посланное Уайльдом матери из Милана, поражает полнотой видения природы и искусства, тончайшим ощущением красоты. Таким встает образ Венеции. Здесь важно и неотделимо друг от друга все: гондолы на Большом канале, дворцы с широкими лестницами, спускающимися к самой воде, желтые полосатые навесы над окнами, грузы фруктов и овощей, направляющиеся к мосту Риальто, где находится рынок, и луна, нависшая ночью над площадью Св. Марка. Только пройдясь по городу или — еще лучше — проплыв по нему на гондоле, можно по-настоящему оценить шедевры, находящиеся в картинной галерее, почув-

ствовать атмосферу церквей, построенных в барочном стиле, а вечером посетить гулянье щеголей, послушать оркестр. Красота пленяет и потрясает Уайльда до боли, до слез, лишает сил, а иной раз и способности выразить словами все в точности. Посетив Капеллу Джотто в Падуе, пробыв в ней более часа, преисполненный «изумления, благоговения и, главное, любви к изображенным им сценам», он признается матери: «О красоте и чистоте чувства, ясном, прозрачном цвете, таком же ярком, как в тот день, когда Джотто писал это, и гармонии всего здания я просто не могу рассказать тебе».

Неотразимое, магическое воздействие оказывала на Уайльда красота человека — его лица и тела. Вновь испытывал он необычайное волнение и восторг. Таково описание будущей жены — Констанс Ллойд, юной красавицы — изящной «маленькой Артемиды», с «глазами-фиалками» и «копной вьющихся каштановых волос, под тяжестью которой ее головка клонится, как цветок». Будто из слоновой кости и лепестков роз сделано лицо Альфреда Дугласа, впервые встреченного в 1891 году. У него «ангельское выражение». Впереди — годы разочарования, расплаты. Но сейчас Уайльд считает себя Пигмалионом, сумевшим оживить Галатею, — он предчувствовал, предсказал Бози в только что законченном им романе «Портрет Дориана Грея».

Письма Уайльда то дополняют высказанное им в теоретических трактатах, эссе, часто имеющих форму диалога: «Упадок лжи» (1889), «Кисть, перо и отравы» (1889), «Критик как художник» (1890) и других, то отвергают выдвинутые там парадоксальные тезисы. Писатель вступает подчас в полемику с самим собой. И в письмах можно встретиться с мыслью, что искусство бесполезно, как бесполезен цветок. Ведь цветок расцветает ради собственного удовольствия, а мы радуемся лишь в тот миг, когда любимся им. Уайльд повторяет свой вывод об искусстве как о высшей реальности, а о жизни — как разновидности вымысла. Но жизнь часто теснит искусство на страницах его писем, жизнь не желает оставаться в пределах вымысла. Чем дальше, тем больше Уайльд вспоминает о природе, чтобы почувствовать в конце концов в Рединге неодолимую тоску по великим первобытным стихиям — Морю, Солнцу, Земле. Потому что Земля —

мать человеческая (а для ирландца Уайльда и Море было матерью не меньше, чем Земля). И Вода, и Огонь очищают человека. Все силы стихий несут в себе очищение. Его охватывает желание вернуться к ним.

Верил ли когда-нибудь Уайльд, подобно любимому им русскому писателю, что «красота спасет мир»? В известной степени — да. Если верил, тем трагичнее была утрата этой веры. Возражая против искусства как зеркала, он хотел набросить его, как покрывало, сотканное из драгоценностей, на жизнь и тем самым скрыть все ее уродства. Такая задача была явно не по силам ни одному художнику.

В гущу споров, скандалов, возникших после опубликования романа «Портрет Дориана Грея» (в 1890 году в журнале, в 1891 году отдельным изданием), вовлекают нас письма Уайльда. Прежде всего это письма к редакторам газет, где появились наиболее критические рецензии (в данный сборник включены письма к редактору «Скотс обсервер»). Нравственно или безнравственно произведение Уайльда? Мнения критиков раскололись. В «Крисчен лидер» и «Крисчен уорлд» роман объявили моральной притчей; в органе английских мистиков «Лайте» — произведением «высокого духовного смысла». Кто-то сравнил Уайльда с Л. Н. Толстым — дескать, оба «испытывают удовольствие, касаясь опасных тем». (Вероятнее всего, «Портрет Дориана Грея» сопоставлялся с «Крейцеровой сонатой».) Кто-то, проявив поразительную стилевую нечуткость, вспомнил о Золя. «Сент-Джеймс газетт» предложила книгу сжечь. Рецензент «Дейли кроникл» пришел к выводу, что роман «порожден прокаженной литературой французских декадентов», что это «ядовитая книга, атмосфера которой тяжела от зловонных паров морального и духовного разложения». Автор «Портрета Дориана Грея» не мог смолчать. Одно за другим он строчил письма в газеты.

В посланиях, направленных редактору «Скотс обсервер» У. Э. Хенли, Уайльд останавливается особо на двух вопросах: кому адресовано его произведение и каково отношение автора к изображенным им героям и событиям, к добру и злу? Он не согласен с рецензентом Чарльзом Уибли в том, что роман будет прочитан самыми развращенными представителями преступных и необразованных соци-

альных групп. Как раз эта часть общества, кроме газет, ничего не читает и абсолютно не способна понять смысла воплощенного в «Портрете Дориана Грея». Относительно широкого вопроса, почему вообще художник создает свои произведения, Уайльд высказывает следующие соображения: «Я пишу потому, что писать для меня — величайшее артистическое удовольствие. Если мое творчество нравится немногим избранным, я этому рад. Если нет, я не огорчаюсь. А что до толпы, то я не желаю быть популярным романистом. Это слишком легко».

Непростительную ошибку критика Уайльд видит в попытке поставить знак равенства между художником и предметом его изображения. Истинному творцу, современнику в особенности, воссоздавать зло доставляет не меньшее эстетическое удовольствие, чем добро. Впрочем, разве с меньшим увлечением воспроизведен Шекспиром характер нравственного урода Яго, нежели олицетворение непорочной чистоты — Имогена?

Создатель Дориана Грея не оправдывает его безнравственные поступки, равно как и всех остальных персонажей этого произведения. Но он далек и от прямого осуждения своего героя. Он хочет, чтобы читатели точно знали его замысел: для драматического развития характеров и событий «было необходимо окружить Дориана Грея атмосферой морального разложения. Иначе роман не имел бы смысла, а сюжет — завершения». Стремительное развитие действия в романе к трагическому финалу очевидно. Красота Дориана и его бесконечная юность не спасли его ни от неизбежной гибели, ни от безобразной старости. Красота, отторгнутая от нравственности, обратилась в тяжкое, невыносимое бремя. Уайльд добавляет: «Каждый человек видит в Дориане Грее свои собственные грехи». Каждому читателю дано право решить, какое преступление из совершенных героем Уайльда страшнее — убийство художника Бэзила Холлуорда или уничтожение его картины. Уайльд открывает перед читателями «Портрета Дориана Грея» широкие возможности. Пусть тот, кто обладает художественными наклонностями, постигает выразительность, законченность, совершенство романа, его красоту. Те, для кого этика значит больше,

чем эстетика, извлекут моральный урок. Одних чтение «Портрета Дориана Грея» наполнит ужасом, другие найдут в нем свои тайные желания. Мысль Уайльда движется к очередному парадоксальному суждению. Всякий человек обретает в искусстве то, что представляет собой сам. Происходит это потому, что и искусство отражает не столько жизнь, сколько того, кто наблюдает его.

Многое узнаем мы из писем Уайльда о деятельности его в качестве драматурга. Вопреки демонстрируемому им подчас пренебрежению к своему драматическому творчеству («Да, пьесы мои совсем не хороши! Я не придаю им никакого значения. Но вы представить себе не можете, как они меня забавляют! Почти все они написаны в несколько дней»). Уайльд очень серьезно относился как к театру вообще, так и к собственным комедиям и романтическим драмам. Уайльд-драматург вступал в полемику с Уайльдом-романистом, отвергающим популярность. Так, еще в 1880 году, закончив свою первую пьесу «Вера, или Нигилисты», Уайльд объявил, что «занимается драматическим искусством, потому что это *демократическое* искусство, а я хочу известности». Выступая с лекциями на тему «Ренессанс английского искусства», он выделял драматический жанр среди других литературных жанров, так как «в драме искусство встречается с жизнью, драма, по выражению Мадзини, имеет дело не просто с человеком, а с человеком общественным, с человеком в его отношениях к Богу и человечеству».

Драма «Вера, или Нигилисты» посвящена России рубежа XVIII и XIX веков. Большими литературными достоинствами она, как считал сам автор, не обладала. Знание Уайльдом русской истории было весьма поверхностным. Но свои симпатии к русским тираноборцам создатель «Веры» выразил весьма определенно, наполнив пьесу романтическим пафосом и мелодраматическими эффектами. Зная слабости драмы, начинающий драматург тем не менее очень хотел, чтобы ее поставили на сцене. Премьера состоялась в Америке в 1883 году, но успеха не имела. Это отнюдь не обескуражило Уайльда.

Он заманивал лучших, знаменитых актрис в сети своей драматургии, желая сделать их соучастницами дальнейших

замыслов. Элен Терри он посвятил сонет, восхваляя ее мудрость в единении с красотой. О Саре Бернар в роли Федры написал стихотворение. Американку Мэри Андерсон он уверял, что создаст для нее пьесу, которая принесет ей славу «новой Рашели», а ему самому — «нового Гюго»: «Мечта Скульптора воплощается в холодном и немом мраморе, вымысел живописца застывает в неподвижности на холсте. Я же хочу увидеть, как мое творенье снова оборачивается жизнью, как написанные мною реплики обретают новый блеск благодаря Вашей страсти, наполняются новой музыкой, слетая с Ваших губ».

Оскар Уайльд был в полной мере человеком театра. Более того, вся его жизнь представляла своеобразный театр одного актера. Сменяли одна другую маски. Блистательно исполнив в молодости роль ирониста, дэнди, Принца парадокса, он, еще совсем не старым человеком (Уайльду было сорок лет во время суда, сорок шесть, когда он умер), явился в облике мученика в арестантском платье, изгоя. В свои «салонные комедии», написанные в короткий период — с 1892 по 1895 год, он внес ту атмосферу всеохватывающего светского маскарада, в которой сам существовал. Театр жизни и театр творчества сливались. Персонажи нередко мыслили, как их создатель, говорили, как он, во всем походили на него. Как будто это сам Уайльд, покинув на время светские рауты, шагнул на подмостки, пленяя зрителей тонкостью жизненных наблюдений, парадоксальным сплавом скептицизма и бравады. Именно «салонные комедии» (а было их всего четыре — «Веер леди Уиндермир», «Женщина, не стоящая внимания», «Идеальный муж» и «Как важно быть серьезным») принесли их автору и славу, и деньги.

Премьера спектакля «Веер леди Уиндермир» состоялась в театре «Сент-Джеймс» в том же 1892 году, что и премьера первой пьесы Бернарда Шоу «Дома вдовца» в «Независимом театре». Выходя на вызовы, оба автора вели себя достаточно эксцентрично. Шоу вступил в перебранку с публикой, не принявшей его «неприятную» драму, Уайльд, имевший шумный успех, тоже не удержался от колкости в адрес аудитории: «Я так рад, леди и джентльмены, что вам понравилась моя пьеса. Мне кажется, что вы расцениваете ее

достоинства почти столь же высоко, как я сам». В начале 90-х годов последнего десятилетия XIX века Уайльд-драматург оказался значительно удачливее Шоу — драматического писателя. Его пьесы были нарасхват.

По-настоящему оценить значение драматургического наследия Уайльда сумел при его жизни, пожалуй, только Шоу, активно выступавший в это время в качестве театрального критика, подписывая свои статьи инициалами G. B. S. Он откликнулся на постановки всех его пьес и пришел к выводу, что имеет дело с единомышленником в критическом осмеянии нравов и быта современной Англии. «В некотором роде мистер Уайльд для меня единственный драматический писатель», — утверждал G. B. S. Он уточнял свою мысль: «Комедия, критика нравов и поведения *viva voce*¹ была его действительно сильным местом. В этой области он был великолепен». «Он играет всем: разумом, философией, драмой, актерами и публикой, театром в целом». В драматургии Уайльда G. B. S. различил «благородство ирландца XVIII века и романтический дух ученика Теофиля Готье».

Он категорически не соглашался со своими коллегами по перу, когда комедии Уайльда сближали с французскими «хорошо сделанными пьесами». Если Уайльд выбирал сходные ситуации — брошенные возлюбленные, потерянные и найденные дети, проданные государственные тайны и т. д., — то виртуозно переиначивал, переворачивал их. Он словно рентгеном просвечивал своих недавних собеседников и слушателей на званных обедах и парадных ужинах. Он не щадил английское общество, где политика — «это ловкая игра, а иногда просто вздор», а «человек, который не говорит на нравственные темы перед большой безнравственной аудиторией, не может считаться серьезным политиком», где «благотворительность — это то, что человек требует от других, но далеко не то, что он делает сам» и т. д. «О, ваше английское общество кажется мне мелким, себялюбивым, безрассудным. Оно ослепило себе глаза и заткнуло уши. Оно точно прокаженный в пурпуре. Оно — гроб повапленный. Оно насквозь испорчено, насквозь развратно!» — негоду-

¹ Устно (лат.).

юще восклицает молодая американка Эстер, выведенная Уайльдом в «Женщине, не стоящей внимания». Не принял G. B. S. лишь одну пьесу Уайльда — последнюю, «легкомысленную комедию для серьезных людей» — «Как важно быть серьезным» (из-за ее легкомыслия). А зря, так как никогда Уайльд не создавал столь жизнерадостного, светлого, изящного произведения, без тени горечи или надлома, как это, написанное в преддверии мрачного эпилога его жизни, когда тучи уже сгустились над его головой.

Уайльд посещал репетиции своих пьес. Когда не мог присутствовать, посылал письма Джорджу Александеру, постановщику комедий в театре «Сент-Джеймс». Каким он видел свой комедийный театр? Прежде всего театром Слова. Он придавал большое значение звучанию текста, возражал против сокращений. «В комедийных сценах люди должны говорить более внятно и отчетливо. Каждое *слово* комедийного диалога должно доходить до слуха зрителя», — просил он режиссера, исполнявшего также главные мужские роли. Второе, чего он добивался, — это точное исполнение «психологического рисунка» пьесы, подчинение этому рисунку сценических эффектов. Недовольный собой, Уайльд жаловался, что никак не может совладать с пьесой («Веер леди Уиндермир»): «Не могу сделать персонажей реальными и живыми». А реальными и живыми они непременно должны были стать. Зато полное равнодушие проявлял Уайльд-комедиограф, истинный представитель европейской драмы конца XIX века, к динамике развития внешнего действия. Он даже сознательно пренебрегал им. На упреки, сделанные в адрес его первой пьесы, Уайльд отреагировал весьма своеобразно: «Я написал первый акт „Женщины, не стоящей внимания“ как ответ критикам, утверждавшим, что „Веер леди Уиндермир“ недостает действия. В первом акте пьесы, о которой идет речь, не было вообще никакого действия. Это был превосходный акт».

Совсем иначе сложилась судьба романтических, символистских драм Уайльда. В первую очередь «Саломеи», написанной по-французски. Почему по-французски? Этот вопрос Уайльду задавали не раз. Согласно одной версии, потому, что с самого начала роль Саломеи предназначалась

для Сары Бернар. (Хотя другая версия опровергает это.) Ему уже слышался голос прославленной французской актрисы, произносящей его текст, ее неповторимые, напевные интонации. Иногда он говорил, что, овладев одним инструментом — английским языком, хочет попробовать свои силы, играя на другом, — имелся в виду французский язык, которым он владел в совершенстве. А однажды он сказал своему другу, поэту и писателю Пьеру Луису: «Не знаю. Так получилось. Впрочем, англичане этого бы не поняли».

Сочиняя «Саломею», Уайльд жил в Париже, где он проводил много времени, где у него были близкие друзья и многочисленные почитатели. Он не раз замечал, что во Франции его ценят и понимают больше, чем в Англии. Грозился, что уедет из Англии во Францию навсегда. Отплыл во Францию в тот же день, когда вышел из тюрьмы в 1897 году. Прожил оставшиеся ему немногие годы во Франции, похоронен в Париже. Сделай он это раньше, накануне суда, и вся его жизнь могла повернуться по-другому. Но поступить иначе он не смог.

Англичане не поняли «Саломею», как и предсказывал Уайльд. В 1892 году английская цензура запретила постановку пьесы, переведенной на английский язык. Запрет был наложен, так как в «Саломее» изображены библейские персонажи, а им не надлежит появляться на сценических подмостках. Но, как и в случае с «Портретом Дориана Грея», обсуждались и другие вопросы: противопоставляет ли Уайльд красоту нравственности, как отнестись к переизбытку чувственности в поведении действующих лиц? Сара Бернар успела приехать в Лондон, выбрала костюм, парик и начала репетировать. Но цензура действовала с непрекаемой категоричностью. Репетиции были прерваны. Уайльду так и не удалось никогда увидеть исполнение своей самой знаменитой пьесы, имеющей долгую и интересную сценическую жизнь. Первое представление «Саломеи» состоялось в Париже в театре «Эвр» в 1896 году, когда ее автор еще находился в тюрьме и все его драматические произведения были решительно запрещены в Англии. Впервые в Лондоне «Саломею» сыграли только в 1905 году.

(Тем более интригующе выглядит помещенная в монографии Ричарда Элмана фотография Оскара Уайльда в костюме Саломеи. Единственная информация — фото взято из коллекции Гийо де Сэ и Роже Вийоз, находящейся в Париже. Облаченный в костюм Саломеи, в парике с длинными вьющимися волосами, с украшениями на голове, на шее, на поясе, Уайльд опустился на одно колено, протянув руки к блюду с головой Иоканаана. Скорее всего, эта поза принята специально для фотографа.)

Письма Уайльда отражают его тщетное единоборство с английской цензурой. Тщетное, потому что оно так и не увенчалось успехом. Единоборство, так как в борьбу он вступил фактически один. Лишь двое из критиков поддержали его: конечно, Бернард Шоу и его друг Уильям Арчер, выступивший в печати против запрета «Саломеи». Уайльд был бесконечно благодарен обоим: «презренной официальной тиранией» в отношении драмы назвал он английскую цензуру, призвал добиваться ее упразднения. «Вы превосходно, мудро и глубоко остроумно писали о нелепом институте театральной цензуры», — солидаризировался он с Шоу, который на собственном опыте также познал, что это такое (вскоре после «Саломеи» была запрещена его пьеса «Профессия миссис Уоррен»). Вновь вспоминал о своем ирландском происхождении: «Я не хочу считаться гражданином страны, проявляющей такую ограниченность в художественных суждениях. Я — не англичанин. Я — ирландец, а это совсем другое дело». Автор «Саломеи» огорчился, что в битве с цензурой его не поддержали актеры, прежде всего лидер английской сцены Генри Ирвинг.

А из Франции тем временем летели благодарственные письма в ответ на посланные экземпляры «Саломеи», со словами сочувствия, а часто и восторга... «Дорогой поэт, — обращался к Уайльду Стефан Малларме. — Я восхищен тем, что в Вашей „Саломее“, где все выражено ослепительно точными словами, в то же время на каждой странице ощущается что-то невысказанное, неуловимое, как сновидение или мечта. Так россыпь драгоценных камней, украшающих одежды принцессы, может служить лишь обрамлением ее

поразительного поступка, который столь решительно Вами воскрешен». «Сказку лунной ночи» увидел в «Саломее» поэт и писатель Пьер Луис. «Это прекрасно и грозно, как глава Апокалипсиса», — заключил Пьер Лоти. «Таинственная», «странная», «восхитительная» — такими были определения, данные «Саломее» Морисом Метерлинком, общепризнанным лидером не только французской, но и европейской символистской драматургии. Он замечал, что еще не может до конца объяснить себе силу и природу воздействия этой «грезы».

В «Саломее» эстетизм Уайльда максимально сблизился с французским символизмом. «Саломея» предполагала совсем другой театр, нежели «салонные комедии». Это должен был быть театр красоты и смерти. Уайльд написал трагедию, хотя и указал в подзаголовке к «Саломее» — «драма». Трагическими героями были оба: и Саломея, и Иоканаан. Трагедия непонимания сочеталась с трагедией обреченности красоты. Как и подобает символистскому произведению, действием правила Смерть. К «Саломее» вполне применимы были слова Уайльда о том, что интеллектуальной основой его драм «является философия нереального». «Саломея» — одно из самых ярких и последовательных произведений декадентского искусства — искусства конца века. Эта пьеса Уайльда никак не вписывалась в английскую драматургию 90-х, стояла в ней особняком. Ее общеевропейское значение было и остается неизмеримо большим. Эстетизм Уайльда достиг своих вершин в «Портрете Дориана Грея» и в «Саломее». Вместе с тем именно эти произведения выявили кризис данного художественного течения, в чем-то сомкнувшегося с входящим в моду стилем модерн, но так и не слившегося с ним, всегда ощущая преграду, как существовала эта преграда между текстом «Саломеи» и рисунками к ней Обри Бердслея.

И вдруг рухнуло все. С молотка пошли художественные ценности, коллекции, любовно собиравшиеся Уайльдом на протяжении ряда лет: картины Уистлера и рисунки Берн-Джонса, фарфор и книги с дарственными надписями, школьные и университетские награды. Что-то было просто растащено. Дом на Тайт-стрит, где поселился Уайльд