

# Трагический и парадоксальный мир Оскара Уайльда в интерпретации А. Мирэ

## Мария Михайлова

Кафедра истории новейшей русской литературы  
и современного литературного процесса  
Филологический факультет  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова  
(Москва, Россия)  
E-mail: [mary1701@mail.ru](mailto:mary1701@mail.ru)  
<https://orcid.org/0000-0001-8193-6588>

## Софья Кудрицкая

Кафедра истории новейшей русской литературы  
и современного литературного процесса  
Филологический факультет  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова  
(Москва, Россия)  
E-mail: [carezzo@ya.ru](mailto:carezzo@ya.ru)  
<https://orcid.org/0000-0003-3294-9547>

**Аннотация.** Статья представляет собой анализ рецепции личности и творчества английского писателя XIX века Оскара Уайльда в прозе и критике писательницы, вошедшей в историю русской литературы Серебряного века под именем Мирэ (Моисеева Александра Михайловна, 1874–1913). Основой для исследования послужил ее рассказ «Черная пантера» (1909), представляющий собой оригинальное художественное переосмысление трагического любовного эпизода из жизни английского писателя. Уделено внимание тематическому сходству произведений Уайльда и Мирэ, переключкам на жанровом, сюжетном и образном уровнях, а также трактовке личности и творчества английского автора в критических отзывах русской писательницы.

**Ключевые слова:** Уайльд, Мирэ, «Портрет Дориана Грея», «Черная пантера», парадоксальность, эстетизм, автомиф, декадентство, символика, ирония.

## Mire's Interpretation of the Tragic and Paradoxical World of Oscar Wilde

### Maria Mikhailova

Department of the History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow state University  
(Moscow, Russia)

### Sofya Kudritskaya

Department of the History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University  
(Moscow, Russia)

**Summary.** This article analyzes the reception of the figure of O. Wilde, the 19th-century English writer, and his works in the prose and criticism of Alexandra Mikhailovna Moiseeva (1874-1913), who entered the history of Russian

**Received:** 08/02/2021. **Accepted:** 25/04/2021

Copyright © 2021 Maria Mikhailova, Sofya Kudritskaya. Published by Vilnius University Press

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

literature of the Silver Age by the name of "Mire". The study focuses mainly on her story *Black Panther* (1909), in which the author provides an original perspective on the tragic love episode in Wilde's life. Attention is also paid to the thematic similarities between the works of Wilde and Mire in terms of genre, plot and literary image, as well as Mire's interpretation of Wilde's works in her critical reviews.

**Keywords:** Wilde, Mire, *The Picture of Dorian Gray*, *Black Panther*, paradoxical, aestheticism, automatism, decadence, symbolism, irony.

Мирэ (настоящие имя и фамилия – Александра Михайловна Моисеева, 1874–1913) – одна из первых русских писательниц, попытавшихся трансформировать биографический миф Оскара Уайльда в своем творчестве. Являясь профессиональной переводчицей главным образом с французского языка (Мирэ работала над переводами Г. де Мопассана, Э. Золя, Ж. К. Гюисманса, Ж. Роденбаха, Ж. А. Барбе д'Оревильи, О. В. де Лиль-Адана, О. Мирбо, Г. Д'Аннунцио), долгое время живя во Франции, Мирэ в основном испытывала влияние новейшей французской литературы, разрабатывая, подобно некоторым из вышеуказанных авторов, импрессионистический стиль<sup>1</sup>. Но и творчество Уайльда было ей знакомо (она читала его в переводах на французский и русский языки, о чем свидетельствуют ее две рецензии на книги английского писателя, о которых будет сказано ниже), поэтому мы с полным правом можем говорить о контактных связях. Уайльд оказал на Мирэ воздействие и в жанровом плане, поскольку в ее наследии, помимо рассказа «Черная пантера» (1909), давшего название второму сборнику писательницы и являющегося творческим переосмыслением рокового эпизода из жизни Уайльда, встречается жанр сказок и аллегорий («Сказки черных ночей», «При блеске звезд» и др.).

Творчество этой писательницы почти не рассматривалось в современном литературоведении, однако неоспорим тот факт, что она занимала заметное место в литературном процессе первого десятилетия XX в.: ею опубликовано два сборника произведений, ее рассказы вплоть до смерти регулярно появлялись в периодике. Творчество Мирэ можно условно разделить на три периода: первый (до 1904 г.) – создание импрессионистических пастишей; второй (до начала 1910-х гг.), когда писательница использует экспрессионистскую выразительность, отдает дань символике и мистическим увлечениям (многие понятия – Любовь, Вечность, Зверь и др. – пишутся ею с заглавной буквы), и третий (1910-е гг.), когда пробуждается интерес к реализму. Второй период – это и есть «уайльдовское» время существования писательницы.

<sup>1</sup> Заметим, что творчество Уайльда, особенно поэтическое, по мнению ряда исследователей, имеет импрессионистические черты, унаследованные от французских символистов. Обзор точек зрения по данному вопросу дан в работе Н. П. Рауд (Рауд 2007). Кроме того, Л. Г. Андреев, рассуждая о героях английского писателя, утверждал: «Художники и нехудожники по воле Уайльда мыслят <...> совершенно по-импрессионистически, особенно если не очень задаваться целью жесткого определения импрессионизма». Он также отмечал значительное влияние романа Гюисманса «Наоборот» на Уайльда (Андреев 2005, 150). Ранее Андреев подвергал сомнению импрессионистичность Уайльда, но устанавливал родство между ним и французскими поэтами-символистами (Андреев 1980). О превалировании эстетизма и символизма над импрессионизмом в творчестве Уайльда, опираясь на классовый критерий, заявлял Б. В. Михайловский (Литературная энциклопедия 1930: IV, 468–469). См. также: (Савельев 1995; Атарова 2014; Савельев, Буранок 2018; Крылова, Кудлачева 2019).

История взаимоотношений Уайльда и лорда Альфреда Дугласа (известного также как Бози) легла в основу рассказа «Черная пантера», персонажами которой являются воплотившая ужас страсти пантера и юноша, обозначенный именем с говорящим инициалом Альфред Д\*\*\*. Т. В. Павлова обратила внимание на неслучайность такого сопряжения. Образ пантеры появляется у Уайльда в «Тюремной исповеди» («De profundis»): «пиру с пантерами» уподобляется его связь с Дугласом, которой сопутствовали и вынужденные знакомства Уайльда с внушавшими ему отвращение приятелями Бози, и, по всей видимости, посещения писателем и Дугласом мест, обыкновенно называемых злаными<sup>2</sup>. Известно, что такое окружение одновременно и тяготило Уайльда, и привлекало его, а потому он до определенного времени соглашался на подобное времяпрепровождение. Конечно, главную роль в этом играло увлечение Уайльда юным Бози, итогом чего стал известный финал: судебный процесс, банкротство, превращение в парию человека, бывшего некогда кумиром, заключение и последовавшая вскоре за освобождением смерть.

Гибельность страсти является основным мотивом рассказа Мирэ. Идея сопряжения любви и смерти была свойственна всей «декадентской» литературе (Павлова 1991). Но Мирэ она была прочувствована особенно остро: она сама всегда ходила по лезвию ножа, опускаясь на самое дно Парижа, когда была натурщицей на Монмартре, пребывая в матросских притонах Марселя и Гавра, куда ее сдал обманувший любовник. Однако писательница преобразует биографическую основу жизни Уайльда, переиначивает реальную историю: она переносит черты художника на Альфреда, и именно он подвергается наказанию за испытываемую им страсть.

Ключом к интерпретации содержания рассказов сборника «Черная пантера» служат строки эпитафии, заимствованные Мирэ у мусульманского поэта Ассади<sup>3</sup>:

*О, человек, ты – зеркало Двух Миров.*

*Внимательно созерцай себя, чтоб, всматриваясь в видимое, ты понял скрытое.*

Погружение в свой внутренний мир, апелляция к воображению – вот те средства, к которым прибегает Мирэ, чтобы постичь сокровенное, что таится в душе человека. Важность воображения для творческого человека многократно подчеркивал в «Тюремной исповеди» и Уайльд. Именно отсутствие одухотворяющего начала он ставит в вину Дугласу. Более того, именно в ординарности и скудном внутреннем мире последнего Уайльд видит источник всех злоключений, которые с ним произошли, поскольку воображение, по его мысли, идет рука об руку с провидческим и созидющим началом, а значит, и с любовью<sup>4</sup>. Поэтому Альфред Д\*\*\* у Мирэ показан как человек, существующий между двумя полюсами: «грубой ничтожностью

<sup>2</sup> Известно, что отец Дугласа маркиз Куинсберри в ходе судебного процесса над Уайльдом обвинял его в посещении гомосексуальных борделей, для чего были привлечены соответствующие свидетели (Бунтман, Кузнецов 2015).

<sup>3</sup> Очевидно, речь идет о персидском поэте XIII в. Саади.

<sup>4</sup> Так, Христос в «Тюремной исповеди» Уайльда наделен мощнейшим даром воображения.

повседневности», которой он сторонится, и животворящим духом, увлекшим его за собой и подарившим ему любовь, а вместе с ней и гибель.

Грозным воплощением любовной и уничтожающей силы становится явившаяся герою черная пантера, ранее увиденная им в зверинце. В облики зверя предстает женщина сверхъестественной и неотразимо-божественной природы. И если в первую их встречу он ощущает лишь ужас, вызванный горящими глазами дикой кошки, то во вторую в нем пробуждается понимание сакральности их влечения друг к другу. Последнее в свою очередь рождает в герое непреодолимый страх перед слиянием с посланницей, как он убежден, потустороннего мира. Послевкусие отчаяния, связанного с возможной утратой неземной любви, осознание бренности и мертвенности пустого существования, равнодушие ко всему земному все более поглощают Альфреда. Финалом третьего свидания персонажей рассказа становится их близость, на высшем пике которой юноша погибает. Но и в зверинце обнаруживают умершую пантеру. Итак, страсть уничтожила обоих участников любовной схватки. Привлекая мотив оборотничества, писательница подчеркивает хищническую сущность любовного чувства, уничтожающего всех вовлеченных в него.

Идею «Черной пантеры» Мирэ подарили последние трагические этапы жизни Уайльда. Мы можем утверждать это, опираясь на единственную деталь: имя главного героя, прозрачно намекающее на прототип. Более ничего фактографического читатель не обнаружит, поскольку рассказ Мирэ – это **символический** этюд на тему испепеляющей страсти, повод к обобщенному творческому рассуждению о мистической природе непреодолимой любви. Мирэ сознательно игнорирует вопрос, кто был «вождь», а кто «ведомый», кто кого уничтожил в этом союзе. Для нее гораздо важнее, что уничтожение **произошло**. Страдают оба участника. Пренебрежение биографическими подробностями, отход от «канвы» действительности и фактов – свидетельство того, что Мирэ адаптирует произошедшее, творя собственный миф из уже существующего автомифа Уайльда. Она извлекает из злополучного биографического эпизода те художественные импульсы, которые ей необходимы. «Переписывание» биографии литературного кумира становится залогом художественной оригинальности, самостоятельности и творческих удач писательницы.

Найденный символ – Любовь-Зверь – казался Мирэ, по-видимому, очень удачным, ибо она использовала его и в других рассказах того же сборника. В «Багряном покрывале» любовь вновь уподобляется зверю:

*Теперь она узнала настоящую земную любовь, с ее терзающей ревностью, с беззвучной бездной ревности.*

*Острые когти разрывали ее тело. Ее сердце обливалось ядом. Она вся извивалась, бессильная облегчить своё горе. Зачем людям дана любовь?*

(Мирэ 1909, 66)

Облик женщины-хищницы появляется и в рассказе «Не было солнца!»:

*Он знал о ней очень мало. <...> У нее были темные волосы, хищные глаза, красные, как кровь, губы. <...> Она имела привычку, когда ей что-нибудь не нравилось, ку-*

*сать губы, разрывать перчатки и все, что ей в ту минуту попало под руку. Не была ли она Зверем, нуждавшимся в укротителе?*

(Там же, 72)

Героиня обнажает «свои хищные зубы» (Там же, 74), давая возможность убедиться, «что она – Зверь» (Там же, 75).

Таким образом, метафора, заимствованная Мирэ у Уайльда (она начинает последовательно «эксплуатироваться» писательницей уже после ее знакомства с текстами английского писателя), становится устойчивой, формируя облик ее героинь. Иными словами, в свой наиболее «декадентский» и эстетский период Мирэ настойчиво обращается к поэтике Уайльда. Любопытно, что в более поздней вещи, написанной Мирэ незадолго до смерти, подавленная страсти и изменившая женщина (что стало причиной самоубийства главного героя) тоже сравнивается с животным. Однако по законам реалистической поэтики это уподобление приобретает снижено-вульгарный характер:

*Дмитрий Константинович молча смотрел, как она уходила, стройная, упругая, в тесно обхватывавшей ее тело жакетке, как здоровая хищница, – самка, с ненасытной жаждой жизни и наслаждений, сказывавшейся в повороте головы, в походке, в каждом движении.*

(Мирэ 1912, 6)

Но в «Черной пантере» однозначно превалирует мрачно-торжественный пафос, а прикосновение к тайне любви раскрывает привлекательные для человеческого сознания бездны:

*Альфред Д\*\*\* содрогнулся. Ему почудилось, что он слышит железный крик пламенных сфер, вращающихся в Вечности. Ему показалось, что он понимает великий закон, первооснову мира. Воздух потрясся от пролетающих невидимых Сил.*

(Мирэ 1909, 13)

Чтобы указать на неземную тайну любви, Мирэ прибегает к высокопарности, использует символические штампы: «пламенные сферы», «первооснова мира», причем буквально нанизывает их, прибегая к дублированию смыслов, плеоназму. Особенно это касается эмоций, испытываемых во время любовных свиданий. Моментами эти описания звучат едва ли не пародийно, но чувствуется, что цель писательницы – добиться «перенесения» действия в иную плоскость, вывести его за пределы земных переживаний. В этом пространстве цвета и звуки оживают. Вот пример из новеллы о механическом человечке:

*Рамбеллино никогда не говорил, но она все же понимала его мысли. Они струились изумительными световыми токами. Они переливались <...>, как огни бриллиантов, как яркая кровь рубинов, как прелестный жуткий соблазн изумрудов. <...> Она наслаждалась симфонией мыслей.*

(Там же, 91)

В другом месте появляются «знойное яркое золото», «царственные фиолетовые ткани», «светлая тайна белого цвета». А «переливы огня» вызывают одновременно «веселость и мысль о трагизме похорон» (Там же, 64). Можно даже предположить, что Мирэ начинала нащупывать современную эстетику кэмп, то есть культивировала чувствительность, демонстрировала искусственность и театральность в самых нелепых сочетаниях, обращалась к изощренной вульгарности, соединяла игру и серьезность в разнообразных пропорциях.

Отметим также сходство деталей у двух писателей: каждую встречу Дугласа и женщины-пантеры предваряют гипнотические видения, способствующие погружению в Потустороннее, причем картины, которые рассматривает герой, навеяны негой Востока, схожи с наркотическим опьянением, вызываемым опиумом, к которому прибегает и уайльдовский Дориан Грей: он использует «благовонные масла», воскуряет «душистые смолы Востока» (Уайльд 1986, 143). Герой Мирэ чувствует головокружение, усталость, но, «наслаждаясь и нежа свою утомленную мысль, он стал рисовать себе упоительные картины Востока» (Мирэ 1909, 10–11). Интерьер спальни Дугласа вызывает ассоциации с великолепием дома Грея. Мирэ повторяет даже такую уайльдовскую деталь, как расписанный цветами потолок. Напомним, что и у Дориана Грея «в длинной зале с решетчатыми окнами» потолок был «расписан золотом и киноварью» (Уайльд 1986, 143).

Конечно, подобная декоративность – прямое следствие увлечения самого Уайльда красивыми вещами, которыми он, как известно, любил себя окружать, моделируя свою жизнь по законам эстетики. В глазах современников он стал одним из ведущих выразителей и продолжателей принципов эстетизма, заложенных в Англии теоретиком искусства У. Пейтером, и уже «к концу первого учебного года в Оксфорде в его комнате начали появляться ковры, картины, занятые безделушки, книги в нарядных переплетах, изящный голубой фарфор» (Надозирная 2011, 413). Утонченная обстановка окружает и героиню рассказа Мирэ «Рамбеллино»:

*Она <...> полюбовалась альбомом изысканно-нежных гравюр и исчезла за портьерой, как тоскующее, странное видение.*

*В ее комнате была мебель с перламутровыми инкрустациями, зеленые ткани, забавные фигурки из слоновой кости, широкие листья оранжевых растений.*

(Мирэ 1909, 86)

Впрочем, учитывая общий иронический фон рассказа, можно уловить некоторую гротесковость подачи (чуть «полюбовалась» и сразу же «исчезла»), избыточность перечисления экзотических вещей.

Для Уайльда, равно как и для Мирэ, Красота и Любовь были столпами, на которых зиждилось их творчество. Но если у Уайльда на первый план выходила Красота, то для Мирэ осью мироздания была Любовь. Тема любви пронизывает весь сборник «Черная пантера», представая в разных вариациях, причем у писательницы она неизменно пересекается с темой смерти не только в рассказах, но и в пьесах, вошедших в книгу. Желание узнать тайну смерти, освобождающую из темницы

любви, становится причиной самоубийства героини рассказа «В маленьком домике»; мертвенность искусства, не оплодотворенного любовью, – главная идея рассказа «Павлины»; победа любви и молодости над ледяной «наукой ненависти», принесенной загадочным человеком, понуждающим людей к самоубийству, отражена в рассказе «Проповедник смерти»; мотив утраты и горечи обманувшей в надеждах и ожиданиях любви наличествует в рассказах «Багряное покрывало», «Не было солнца!» и «Рамбеллино». Однако в двух последних произведениях гибель существа, потерявшего любовь, не означает исчезновения надежды на то, что продолжение жизни еще возможно, что подсвечено в последнем из упомянутых рассказов иронией.

Вместе с тем подобное тематическое скрещение имеется и во многих произведениях Уайльда – и прозаических, и поэтических, и драматических. Сибила Вэйн, убившая себя после предательства разочаровавшегося в ее даровании избранника («Портрет Дориана Грея»); отвергнутый жестокосердной принцессой несчастный карлик, сердце которого оказалось разбитым, и он не смог пережить потери («День рождения Инфанта»); искушаемый собственной Душой Рыбак, покинувший Деву морскую, которая погибла после его ухода («Рыбак и его Душа»); соловей, обгабивший кровью собственного сердца розу, предназначенную студентом для бездушной избранницы («Соловей и роза»); гвардеец-узник, казненный за убийство возлюбленной («Баллада Редингской тюрьмы»); Саломея, пожелавшая получить голову пророка Иоанна Крестителя – Иоканаана (проклявшего ее самоё и ее притязания на любовь) и сама убитая по приказу Ирода («Саломея»). Вот неполный перечень персонажей, с которыми связана воплощенная в творчестве Уайльда мысль о неразрывном сочетании страсти и гибели.

Подобное сцепление любви и смерти – не единственное, в чем художественное мышление Мирэ корреспондирует с идеями Уайльда. У обоих писателей были свои «идолы», но если Уайльд был исповедником религии самозабвенного, захватывающего эстетизма, то Мирэ – проповедницей неутолимой жажды чувства. Ради Красоты можно пожертвовать и пренебречь решительно всем: и нравственностью, и религиозностью. Это сквозная мысль как художественных, так и публицистических произведений Уайльда и едва ли не основополагающий принцип его собственной жизни, идея, по которой он ее выстраивал. Смысл существования героинь многих рассказов Мирэ – быть осененной Любовью, причем такой, которая стоит целого бытия. (Впрочем, и самой писательницей владели неусыпное желание любить и быть любимой, иступленная жажда поиска и обретения любви – об этом свидетельствует и ее корреспонденция, и воспоминания тех, кто ее знал<sup>5</sup>.)

Сила любви, согласно Мирэ, может быть настолько велика, что влюбленный человек перестает быть земным созданием, становится воспаряющим эфемерным

<sup>5</sup> Писатель Г. Чулков, давний знакомый Мирэ, вспоминал, что она, «пожилая и некрасивая» (заметим, что ей к этому времени нет и сорока лет), «признавалась всем», что «изнемогает от избытка страстных желаний, вовсе не утоленных» (Чулков 1930, 47). О тяжело переживавшемся ею любовном разрыве с избранником и связанных с этим болезненных состояниях Мирэ писала его жене Н. Г. Чулковой, сестрам Чеботаревским, Ф. Сологубу, Вяч. Иванову. Подробнее см.: (Михайлова 1993; Михайлова 1994).

духом, не имеющим тела, потерявшим ощущение самого себя. Нечто подобное происходит с героиней рассказа «Багряное покрывало», мечтающей в преддверии встречи с возлюбленным о том, что ее ожидает:

*Потом наступит сияющая минута смерти. Ее бледную оболочку похоронят в земле. Она облечется в новое тело, струящееся, как небесный эфир <...>. Она улетит к «нему». <...> Какая любовь т а м! <...> Для такой любви нужно перестать быть земным существом.*

(Мирэ 1909, 62–63)

Репродуцируя свои грезы о страстном чувстве, писательница реализует словесную метафору «воспарить от любви» буквально, причем, как уже было отмечено выше, смерть и любовь находятся в неразрывном единстве – ведь любовная инициация возможна только после прощания с земным миром (неслучайно одеяния участников маскарада в рассказе напоминают о «трагизме похорон»). При этом конкретика любви для Мирэ менее важна, чем сама **идея** любви, – достаточно сказать, что графиня из рассказа «Рамбеллино» влюбляется без памяти в механический автомат. И тут вступает в свои права ирония, свойственная и Уайльду. Повинуясь своей любовной *idée fixe*, графиня терпит поражение в попытке вызвать ревность автоматического человека и добиться от него хотя бы одного слова. И когда возлюбленный вдруг обретает дар речи и тотчас исчезает, она столь же молниеносно утешается:

*Маленькая графиня <...> с душой, терзаемой невыразимым страданьем, подумала, что и ее жизнь на земле тоже кончена.  
И в ту же минуту она стала смутно и радостно на Что-то надеяться...*

(Там же, 94)

Несомненно, что здесь Мирэ иронизирует над своей героиней, а вместе с тем – как знать! – и над собой. Несомненная ирония сквозит в описании мечтаний графини:

*Дело было в том, что маленькая графиня никак не могла примириться с действительностью. Ее безумно тянуло к средним векам, к эпохе турниров, крестовых походов, удивительных замков, удивительных приключений, к мрачному, невыразимо гордому величию угасших человеческих страстей... Притом ее мало заботила отдаленность этой эпохи.*

(Там же, 85)

И ей явно, добавляет Мирэ,

*...не приходилось останавливаться на мысли, что ее склонность могла показаться чем-то искусственным, насильственно привитым. <...>  
– Если бы любовь... настоящая... Любовь как прообраз, как символ...*

(Там же, 85–86)

Насмешливо-грустна и интонация рассказа «Сестра Селестина», героиню которого – старую сестру милосердия – вдруг начинает обуревать зависть и ревность к

молодой пациентке, получающей тонны писем от поклонников, под влиянием чего сестра пытается даже кокетничать с интерном, годящимся ей во вьуки.

Ироничный взгляд на жизнь, как известно, был присущ в полной мере Уайльду. Во многих его произведениях присутствуют едкие афористичные остроты. Но его ирония – это скорее насмешка денди, оглядывающего мир свысока, в то время как ирония Мирэ, встречающаяся в целом редко, больше похожа на печальную улыбку, обращенную на себя и других.

Особенно заметно это в пьесе «Побежденные». Молодая женщина Эмма, центральная фигура пьесы, имея законного, но не любимого мужа, отдается душой и телом некоему Вильде, для которого связь с Эммой – мимолетная интрижка, не имеющая под собой ничего серьезного. Узнав об измене Вильде, Эмма стреляется, но неудачно, и в итоге слепнет, оказываясь, таким образом, жертвой собственных чувств. Символичность «Побежденных» соседствует с тонкой иронией: безраздельная жадность всепоглощающей любви, готовность кинуться в объятия едва ли не первого встречного делают женщину слепой в буквальном смысле. В драме присутствует переплетение низменных побуждений и высоких устремлений, а в героине наличествует искренняя романтичность, сочетающаяся с приверженностью к дешевой экзотике (беседы об охоте на африканских львов и тигров, желание поселиться в башне и стать отшельницей, восхищение египетскими пирамидами и пристрастие к коньяку, которым она спасается от меланхолической скуки).

Парадоксальность – еще одна черта, роднящая творчество Мирэ с настроениями Уайльда (одним из прозвищ которого, как известно, было «Принц Парадокс»). Ее одноактная пьеса «Голубой павлин» (1909) представляет собой трагифарс, в котором обыгрывается традиционное представление о рыцарстве. Группа рыцарей, персонажей пьесы, не только не защищает девушку – служанку Бенину, но стремится опорочить ее, привязав несчастную обнаженной к позорному столбу и наказав таким образом за готовность уступать настойчивым ухаживаниям богатых поклонников. Явная травестированность молодых рыцарей, разыгравших грубую и унижительную шутку, осуществивших выходку практически на грани насилия, оттеняет трагическую фигуру Черного Рыцаря, горбуна, безответно влюбленного в прекрасную Принцессу Лис, подарившую сердце пажу Орелию. Будучи абсолютно поглощенным любовью к Принцессе, Черный Рыцарь совершает страшное злодеяние: он убивает на ее глазах пажу и закалывается сам после решительного отказа Принцессы и ее последующего самоубийства.

Подобное «выворачивание наизнанку» любовных перипетий, при котором особа королевской крови влюбляется в пажу, рыцари оборачиваются насильниками, а уродливый горбун оказывается способен к великому чувству<sup>6</sup>, сродни уайльдовскому желанию перевернуть с ног на голову привычное, подав его в совершенно ином свете. При этом «перелицовке» Мирэ свойственен скорее драматизм, нежели фарсовость

<sup>6</sup> О том, что обозначенная трактовка могла повлиять на А. Блока при написании им пьесы «Роза и крест» и вызвать у него желание опровергнуть предложенное Мирэ в «Голубом павлине» травестирование рыцарства, см.: (Михайлова, Нижник 2017, 224–232).

и буффонада, основанная на путанице, почти умышленно созданной героями, что преимущественно присутствует у Уайльда.

Рассказ «Павлины» и пьеса «Голубой павлин» вошли в состав сборника «Черная пантера» (думается, что и название самого сборника было выбрано не в последнюю очередь из соображений интригующего эффекта). Пьеса «Голубой павлин» названа по имени кабачка<sup>7</sup>, где веселятся придворные и жители окрестностей. Название явно осовременено и потому представляет собой особый интерес. Образ павлина в искусстве Серебряного века неслучаен. Птица, отличающаяся причудливой, оригинальной красотой, соответствовала эстетическим вкусам того времени. В творчестве Мирэ и Уайльда павлин становится «кочующим» образом, как, впрочем, и во всей европейской культуре рубежа XIX–XX вв. Экзотические птицы не раз упоминались Уайльдом: так, белых павлинов изумительной красоты предлагает Ирод Саломее взамен головы Иоканаана: “*Salomé, thou knowest my white peacocks, my beautiful white peacocks, that walk in the garden between the myrtles and the tall cypress-trees <...> I will give thee fifty of my peacocks*” (Wilde 1904, 68); среди питомцев принцессы Инфанты значится «молочно-белый павлин» (“*the great milk-white Peacock*”), способный поддерживать беседу с Солнечными Часами, а в одной из комнат ее дворца, которую обнаруживает несчастный уродливый карлик, находились «экраны с вышитыми на них попугаями и павлинами» (Уайльд 1986, 383) (“*...in front of the two large fire-places stood great screens broidered with parrots and peacocks*” [Wilde 2016, 98]). Об одной из героинь «Портрета Дориана Грея» лорд Генри насмешливо замечает: «Она – настоящий павлин, только без его красоты» (Уайльд 1986, 31) (“*She is a peacock in everything but beauty*” [Wilde 2012, 10]). Даже издание, включившее в себя собранные внуком Уайльда Мерлином Холландом стенограммы судебного процесса (разбирательство шло между Уайльдом и отцом Дугласа маркизом Куинсберри), названо им “*Irish Peacock and Scarlet Marquess: The Real Trial of Oscar Wilde*” (Холланд 2006), где “*Irish Peacock*”, разумеется, сам Уайльд, имевший ирландские корни. Возможно, что Уайльд, обратившись к образу павлина, вдохновлялся стихотворением А. Теннисона “*Now Sleeps the Crimson Petal*”(1847)<sup>8</sup>, одна из строк которого гласит (именно ее цитирует герой эссе Уайльда «Упадок искусства лжи»): “*Now droops the milk-white peacock like a ghost...*”<sup>9</sup>.

Любопытным в связи с этим представляется эпизод из жизни Уайльда, о котором сообщает исследовательница О. В. Ковалева. Речь идет об оформлении сборника сказок Уайльда «Гранатовый домик», вышедшего в 1891 г., над которым трудился выдающийся английский художник-иллюстратор Чарльз Рикеттс, постоянно сотрудничавший с Уайльдом и высоко им чтимый. Обложка книги была украшена орнаментом, на фоне которого, помимо прочего, виднелся и павлин в символически-абстрактном воплощении. Однако новаторский стиль этой работы Рикеттса не был по достоинству оценен современниками, хотя и был поддержан Уайльдом:

<sup>7</sup> В самом сборнике название напечатано как ««Голубой павлин»».

<sup>8</sup> «Спит багровый лепесток».

<sup>9</sup> «Павлин молочно-белый бродит привиденьем...».

«Дизайн вызвал негодование критиков: не найдя в нем смысла, они назвали павлина “булавой с насаженной на конец малярной кистью”» (Ковалева 2001). Поэтому неудивительно и название рисунка Обри Бердслея (также тесно сотрудничавшего с Уайльдом и иллюстрировавшего его книги, в частности «Саломею», работа над которой принесла ему славу) «Платье “Павлин”» (другое название «Павлинья юбка»), созданного в 1893 г. Эта работа первоначально была выполнена тушью и украсила в качестве гравюры издание «Саломеи» (1894).

Еще одним другом Уайльда был Джеймс Уистлер, выдающийся мастер живописи и один из приверженцев тонализма – направления, предворявшего импрессионизм. Уистлер, кроме всего, известен как автор Павлиньей комнаты, созданной в 1876–1877 гг. и включавшей в себя, помимо прочего, декоративную роспись с изображением павлинов на стенах. Вращаясь среди художников на Монмартре, Мирэ вполне могла быть знакома с этим произведением искусства, поскольку имя Уистлера было известно в артистических кругах Франции, а позже и России (особенно среди участников художественной группировки «Мир искусства»).

Став поистине эмблемой Серебряного века, павлин, очевидно, должен был придать названию упомянутой пьесы Мирэ оригинальность и броскость, поскольку в сюжете птица никак не задействована. Зато эти пернатые становятся лейтмотивом рассказа «Павлины» (1909). Здесь они знаменуют собой преграду, вставшую между великолепием жизни, которое не может быть полноценно запечатлено в творчестве, и истрадавшимся художником, осознающим эту трагедию. Ему кажется, что

*...они оживают, эти павлины, <...> и наполняют всю мастерскую своими сломанными перьями, тусклой бахромой, <...> холодными, безжизненными призраками наполняют они воздух. Они стоят, как вечная стена, между мной и ликующей силой жизни.*

(Мирэ 1909, 40)

Из-под кисти измученного творца не может выйти ничего, кроме обескровленных, блеклых фантомов, в то время как в реальности павлин воплощает горделивую пышность и яркость красок благодаря своему природному разноцветному оперению. Поэтому он и становился символом красоты жизни, перед которой меркнет искусство. Таким образом, Мирэ обыгрывает вышеобозначенную общепринятую символику образа павлина, заменяя ее на противоположную. Кроме того, «павлинами» ввиду их непомерного тщеславия названы люди в сказке-притче Мирэ «При блеске звезд». Налицо негативная коннотация: «Вы мне напоминаете павлинов, которые ведь думают, что их хвосты – самая “первая” вещь в мире» (Мирэ 1903, 2). Так звучит речь, обращенная филином к человеку, пришедшему в лес за мудростью<sup>10</sup>. Правда, что-то мертвенное в образах птиц есть и в стихотворении в прозе

<sup>10</sup> Надо заметить, что павлин – едва ли не единственное принадлежащее фауне существо в прозе Мирэ. Она явно больше вдохновлялась флористическими элементами: лесом, цветами. В то время как в сказках Уайльда животные появляются довольно часто: освобожденный из силков Зайчонок, чтобы спасти Мальчишка-звезду от наказания злого волшебника, добывает золотые монеты, подавая тем самым пример доброты и взаимовыручки; птицы и ящерицы стараются порадовать своими играми несчастного карлика в благодарность за его заботу («День рождения Инфанты»).

Уайльда «Учитель мудрости». В переводе Ф. Сологуба это именно павлины (в других переводах – фазаны), которых как дань вместе с другими подношениями приносили жители, не познавшие истинного Бога, жрецам-идолопоклонникам. Но думается, что творчество английского писателя служило для Мирэ не только источником вдохновения, но и являлось импульсом для размышления над ролью искусства в жизни. Многие идеи Уайльда явно вызывали у нее несогласие.

Примечательно, что главный герой рассказа «Павлины» – художник. Этой профессией Мирэ часто наделяет своих героев («В ателье», «Художник», «Кубок со змеями», «Обман», «Судьба Маринет», «Умерла Джулия», «Джованна», «Смерть»). И даже мальчик Беппо из одноименного рассказа мечтает стать художником, когда вырастет. Вполне возможно, что это обусловлено фактами биографии: во время пребывания в Париже Шурочка Моисеева подвизалась натурщицей на Монмартре, вела богемный образ жизни. Вот и берегут душу бывшей натурщицы, ныне продающей себя, воспоминания о любимом некогда художнике («Кармен»). «Утонченным художником» является и упомянутый Альфред Д\*\*\*. Помимо образов живописцев и у Мирэ, и у Уайльда встречаются образы скульпторов. Фидий из одноименного рассказа Мирэ 1903 г. создает прекрасную статую Прометея, по завершении которой его охватывает безумное, хотя и мимолетное, желание ее уничтожить, чтобы никто не смог увидеть результата творческого вдохновения. Хотя и из других побуждений, скульптор из уайльдовского стихотворения в прозе решается на переплавку собственного творения: изготовленное им в память усопшей возлюбленной изваяние Печали он сжигает, чтобы создать воплощение Радости («Художник»). При разных результатах налицо общий исходный пункт: уничтожение своего творения во имя чего-то большего.

Вообще, тема искусства и его взаимодействия с жизнью – одна из главнейших в творчестве обоих писателей, но они дают ее разные вариации. Для Уайльда Искусство (которое он почти всегда обозначает заглавной буквой) – проводник высшей ценности, то есть Красоты; это феномен, которому подражает сама Жизнь. Искусство в уайльдовской трактовке стоит вне морали («Художник не моралист», – гласит один из тезисов писателя в предисловии к роману «Портрет Дориана Грея») и, безусловно, мыслится как великая, почти магическая сила, помогающая постичь душу автора. Мирэ же, размышляя над влиянием, которое оказывает искусство на человека, предлагает читателю задуматься над тем, как искусство съедает душу творца, превращая его в потребителя-эгоиста, идущего к славе или творческому вдохновению едва ли не по трупам. Его жертвами часто становятся женщины, оказывающиеся рядом по воле случая или делающие именно такой выбор. Образы их трагичны. Художники поглощены искусством настолько, что не замечают окружающей жизни, а влюбленные в них женщины совершают подвиг самопожертвования, нередко идя на улицу, чтобы обеспечить своих возлюбленных. В ответ они встречают либо мечтательную отрешенность («Художник»), либо полное безразличие («Джованна»). Мирэ доводит до предела возникающий конфликт: отчаявшись, женщина решается на убийство того, кто променял ее на поклонение творчеству («Кубок со

змеями»), или умирает, делая из своей смерти повод для создания очередного шедевра («Умерла Джулия...»). Не имеет будущего даже взаимная любовь художника и натурщицы: «измученная и потрясенная трагедией жизни» женщина не видит себя рядом с избранником, чья жизнь течет «безмятежно и ровно» («Судьба Мари-нет») (Мирэ 1904, 173). Но и художник у Мирэ не чувствует удовлетворения: ему не хватает времени для создания подлинного шедевра («В ателье»); ему, обольстив поначалу, изменяет сама неуловимая природа («Обман»).

Уайльд был склонен ставить искусство на пьедестал, видел в нем начало, одухотворяющее жизнь. В трактате «Упадок искусства лжи» он рассматривал жизнь как исходный материал для искусства, а искусство трактовал как возможность «придать» жизни дополнительные краски, «освежить» ее. В представлении же Мирэ искусство имеет оборотную сторону, отнимая жизнь у тех, кто начинает служить или ему, или тем, кто с ним связан. Русская писательница рассуждала более практически, примеряя высокие теории к жизни и обнаруживая трагические судьбы женщин, связавших себя с творческими людьми. Мирэ готова обвинять Искусство как преграду на пути к счастью. Один из ее рассказов зеркально воспроизводит уайльдовскую коллизию. Гибель страстно влюбленной, но опостылевшей герою и ставшей для него чужой женщины играет существенную роль в канве романа «Портрет Дориана Грея» и в рассказе Мирэ «Убийца» (1903). Но если в первом случае самоубийство совершает покинутая женщина – Сибила, сердце которой безжалостно разбил Дориан, то у Мирэ герой является отнюдь не косвенным виновником происшедшего. Мирэ более жестко распределяет роли: у нее увлеченный химерами творчества романтик (по сути, художник) убивает наскучившую ему любовными притязаниями жену, то есть Мирэ делает Искусство носителем зла, вступая тем самым в спор с английским автором<sup>11</sup>.

Помимо общности тематики и отдельных элементов поэтики можно указать и на перекличку образов и сюжетных ходов. Главными действующими лицами в рассказе Мирэ «Пустынник» (1905) и стихотворении в прозе Уайльда «Учитель мудрости» (1894) являются Пустынники. Герой Уайльда, отказавшийся делиться с толпой сокровенным знанием о Боге, спасает от духовной гибели разбойника, открывая ему священные истины. Пустынник Мирэ, холодно встретивший просьбу умирающего солдата выйти сражаться вместе с остальными воюющими, неожиданно приходит на поле боя, куда его толкает осознание собственного одиночества, отчужденности от тех, кого вдохновляют идеи. Очевидно, что оба они совершают подвиг любви во имя ближнего, отступив от прежде владевшей ими непоколебимой бесстрастности. Показательным представляется и сходство сюжетных линий в сказке Уайльда «Ры-

<sup>11</sup> Как вариант развития этого сюжета можно рассмотреть и рассказ «Сказки черных ночей» (1905), герой которого наказан тяжкими душевными терзаниями за предательство искренне влюбленной в него девушки. Но протагонист повествует об этих терзаниях напыщенно и красиво, что подразумевает некое любовное содеянное: «Светлые были глаза твои, женщина. Радостна была любовь твоя, женщина. С доверием великим глядела ты на меня, как на Бога твоего, женщина. Но пресытился я нежным твоим телом, хрупким, как тело ребенка, и растворил я дверь жилища своего перед тобой, помертвевшей от ужаса, и выбросил тебя – цветок надломленный – на перекресток жизни и смерти» (Мирэ 1905b, 223).

бак и его душа» (1891) и рассказе Мирэ «Весенняя ночь» (1908). Эти произведения объединяет романтический финал, знаменующий собой благословение и прощение грехов героев, идущее от Господа. На могиле рыбака, полюбившего морскую Деву<sup>12</sup> (создание, как известно, проклятое, как и любая нечисть) и похороненного вместе с ней на Погосте Отверженных, вырастают цветы невиданной красоты и неземного благоухания, напоминающие о Любви. Отпущение грехов даровано и героиням рассказа Мирэ – двум враждовавшим монахиням, соперницам в любви. Они находят успокоение рядом, на одном кладбище, и на их могилах спустя какое-то время вырастают красные розы: «...и поняли тогда все, что прощены обе матери за безумие любви их, слепой, земной и великой» (Мирэ 1908, 2). Любовь – дар, который не подвластен нравственным регламентациям.

Гуманистическим настроением проникнуты такие сказки Уайльда, как «Счастливый Принц» и «Молодой Король», герои которых не остаются равнодушными к человеческой нуждам и скорбям: позолоту со своего тела и глаза, сделанные из драгоценных камней, Счастливый Принц отдает беднякам; преисполненный состраданием к нищим и обездоленным подданным молодой Король готов отречься от престола. Во имя помощи людям отказывается от одинокого пребывания на символической вершине и герой рассказа Мирэ «На высоте»:

*И он взошел на высоту.*

*До него донеслись тогда крики людей – крики людского страдания и боли.*

*Он наклонил свой царственный высокий лоб, и его сердце тоже вздрогнуло от боли.*

*Он сказал солнцу:*

*«Нет, я – не солнце. И у меня в груди бьется живое человеческое сердце, родившееся на родной земле».*

*Наклоняя свой лоб над долинами, он сказал:*

*«Поднимайтесь! Идите, идите... Я помогу вам взбираться на скалы, берегу вас от хищных зверей, от миазмов болот, – от вашей слабости берегу вас тоже.*

*Тут воздух холоден, суров, но я буду дышать с такой страстной, горячей любовью – и на высотах потеплеет.»*

(Мирэ 1904, 32–33)

У обоих авторов есть совпадающие сюжетные детали и ситуации. Встречающаяся в романе «Портрет Дориана Грея» драпировка обнаруживается в рассказе «Черная пантера». Нашедший зловещие изменения в чертах лица на собственном портрете Дориан Грей, страшась, что его мистическая, внушающая ужас тайна раскроется, прячет его от посторонних глаз за атласной занавесью, некогда служившей саваном. А у Мирэ из-за драпировки появляется и за нее скрывается пантера, пересекая границу потустороннего и реального миров. Родственные чувства – ужас и любо-

<sup>12</sup> Создание, подобное морской Деве, – русалка – появляется у Мирэ в рассказе «Ядовитый цветок»: влюбленная в вечно молчащее мраморное изваяние, она проливает горькие слезы тоски по тому, кто ей никогда не ответит. Но этот образ скорее вдохновлен андерсеновской русалочкой, полюбившей статую мраморного мальчика, оказавшуюся после кораблекрушения на дне моря.

пытство – испытывают, соприкасаясь со сверхъестественным, герои обоих текстов. Дориан, словно убийца, вновь и вновь возвращающийся на место преступления, изо дня в день проверяет жуткие метаморфозы своего изображения на холсте. Альфред Д\*\*\* проводит часы в напряженном ожидании устрашающей и одновременно влекущей гостьи.

Так же безудержно погружение в порок Дориана Грея и героя рассказа Мирэ «Не было солнца!», страдающего от безответной любви. Сравним:

*С этого дня – отмеченного черной печатью в книге его жизни – начались его бедствия. Он предался пьянству и разврату. Он бросал своё золото на прилавки вертепов. <...> Он видел теперь гнилые, посинелые раны человечества, окровавленные, облитые гноем. <...> Но он ходил в эти вертепы убийц, воров и обманщиков совсем не как моралист: он ходил как Жертва. Он искал забвения. Он наклонялся к мутной влаге зараженных источников, желая утолить неутолимую ничем жажду. <...> Наконец ему пришлось продать <...> свою собственную душу.*

(Мирэ 1909, 75–76)

*... часто, вернувшись домой после одной из тех длительных и загадочных отлучек, которые вызывали подозрения у его друзей или тех, кто считал себя таковыми, Дориан, крадучись, шел наверх, в свою бывшую детскую и, отперев дверь ключом, с которым никогда не расставался, подолгу стоял с зеркалом в руках перед портретом <...>.*

(Уайльд 1986, 136)

*Правда, иногда по ночам, когда он лежал без сна в своей благоухающей тонкими духами спальне или в грязной каморке подозрительного притона близ доков, куда он часто ходил переодетый и под вымышленным именем, – Дориан Грей думал о том, что он погубил свою душу <...>.*

(Там же, 137)

Размышления о творческих параллелях можно развивать и дальше, анализируя жанровые особенности созданных Мирэ стихотворений в прозе, которые А. Блок возводил к произведениям Горького. На наш взгляд, они гораздо ближе уайльдовским опытам.

Судьба эпатажного автора нашумевших драм и скандального романа приковывала внимание публики. Следила за этими драматическими коллизиями и Мирэ. К 1905 г. относятся публикации двух ее статей, представляющих собой отклик на личность и творения Уайльда. В них Мирэ осмысляет череду катастрофических событий в его жизни, размышляет об итоге тернистого пути писателя<sup>13</sup>. Не соглашаясь с пренебрежительным отношением Уайльда к факту как к сугубо реалистической, если не приземленной, истине и видя в подобной оценке высокомерное отношение к человеку вообще, Мирэ дает, тем не менее, высокую оценку «Тюремной исповеди» и центральному ее образу – Христу. Его появление в «De profundis» она

<sup>13</sup> См.: (Мирэ 1905с, 83–85); (Мирэ 1905а, 211–216).

рассматривает как свидетельство глубокого раскаяния художника, возникшего в период тюремного заключения. Обе рецензии Мирэ отличает сострадание к узнику, признание его творческих заслуг, сочувствие к переживаемым им мукам. Она считала, что после тюрьмы

*Его ждала не новая жизнь, но конечная гибель. И он сам сказал после: «Чего можно требовать от того, кто побежден...»*

*Но если он и был побежден и не создал своей новой жизни – то, что он думал и мог думать о новой жизни, было его победой.*

(Мирэ 1905с, 85)

Думается, что названием своей пьесы «Побежденные» (1909) Мирэ обязана этой фразе Уайльда. Но, может быть, это было и данью ее признания английскому гению.

Подытоживая сказанное, беремся утверждать, что параллели между творчеством одного из ведущих английских писателей рубежа XIX–XX веков и его русской, гораздо менее известной, современницы обнаруживаются на тематическом, образном, сюжетном, поэтологическом и жанровом уровнях.

## Литература

- Английский с Оскаром Уайльдом. День рождения Инфанта = Oscar Wilde. The Birthday of the Infanta. 2016. Москва: Издательский дом ВКН, 98.
- Андреев, Л. Г. 1980. *Импрессионизм*. Москва: Московский университет.
- Андреев, Л. Г. 2005. *Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выразить*. Москва: Гелеос.
- Атарова, К. Н. 2014. Исповедь «страдающей, но прекрасной души». *Оскар Уайльд. Стихи*. Москва: Радуга, 13–19.
- Бунтман, С. А., Кузнецов, А. В. 2015. Не так: Суд над Уайльдом. *Эхо Москвы*. Режим доступа: <https://echo.msk.ru/programs/netak/1532502-echo/> [см. 13.04.2021].
- Ковалева, О. В. 2001. *Оскар Уайльд и стиль модерн*: дис. ... канд. филол. наук. Москва: Московский пед. гос. ун-т. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/o-uaild-i-stil-modern> [см. 06.08.2020].
- Крылова, Н. В., Кудлачева, Е. Д. 2019. Черты эстетики в творчестве О. Уайльда. *Педагогические мастерские: сборник научных трудов* 7, 54–59.
- Мирэ, А. 1903. *Нижегородский листок* 305, 2.
- Мирэ, А. 1904. *Жизнь*. Нижний Новгород: Издание Л. А. Мукосеева.
- Мирэ, А. 1905а. *Вопросы жизни* 4–5, 211–216.
- Мирэ, А. 1905б. *Вопросы жизни* 6, 223.
- Мирэ, А. 1905с. *Иллюстрированная и литературная неделя (приложение к газ. «Наша жизнь»)* 11, 83–85.
- Мирэ, А. 1908. *Живописная неделя* 22, 1–2.
- Мирэ, А. 1909. *Черная пантера*. Москва: Гриф.
- Мирэ А. 1912. *Солнце России* 136–137, 6.
- Михайлова, М. В. 1993. «Я женщина с головы до ног...» (Творческий портрет писательницы А. Мирэ). *Преображение* 1, 119–130.
- Михайлова, М. В. 1994. В поисках настоящей любви (о жизни и творчестве А. М. Моисеевой). *Пермские новости*. 10 июня. № 23, 4.
- Михайлова, М. В., Нижник, А. В. 2017. «Мужской» и «женский» варианты рыцарского мифа («Роза и крест» А. Блока, «Голубой павлин» А. Мирэ). *Шахматовский вестник. Александр Блок. «Роза и крест»: исследования и интерпретации: сборник научных статей и материалов конференции, посвященной 100-летию драмы А. Блока (10–12 октября 2012 г.)* 14, 224–232.

- Михайловский, Б. М. 1930. Импрессионизм. *Литературная энциклопедия в 11 томах*. Т. 4. Москва: Изд-во Коммунистической Академии, 468–469.
- Надозирная, Т. В. 2011. «Принц парадоксов» Оскар Уайльд. *О. Уайльд. Портрет Дориана Грея. Сказки*. Харьков: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 412–419.
- Павлова, Т. В. 1991. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX в.). *На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы: сборник научных трудов*. Ленинград: Наука, 77–128.
- Рауд, Н. П. 2007. *Образный строй поэзии Оскара Уайльда*: дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург: Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена.
- Савельев, К. Н. 1995. *Оскар Уайльд и французская литература второй половины XIX века*: автореф. ... дис. канд. филол. наук. Москва: Московский педагогический государственный университет им. В. И. Ленина.
- Савельев, К. Н., Буранок, О. М. 2018. Импрессионистические мотивы в лирике О. Уайльда. *Гуманитарно-педагогические исследования* 2–4, 51–55.
- Уайльд, О. 1986. *Избранное*. Москва: Художественная литература.
- Холланд, М. 2006. *Ирландский Павлин и Багровый Маркиз. Подлинные материалы суда над Оскаром Уайльдом*. Москва: ЛГБТ Медиа Паблишинг.
- Чулков, Г. И. 1930. *Годы странствий*. Москва: Федерация.
- Wilde, O. 1904. *Salomé*. London: Melmoth & Co.
- Wilde, O. 2012. *The Picture of Dorian Gray and Other Writings*. New York: Bantam Classic.

## References

- Anglijskij s Oskarom Uajl'dom. Den' rozhdeniya Infanty. [Oscar Wilde. The Birthday of the Infanta] 2016. Moscow: Izdatel'skij dom VKN, 98 Publ.
- Andreev, L. G. 1980. *Impressionizm*. [Impressionism]. Moscow: Moskovskij universitet Publ.
- Andreev, L. G. 2005. *Impressionizm: Videt'. Chuvstvovat'. Vyrazhat'*. [Impressionism: To See. To Feel. To Express]. Moscow: Geleos Publ.
- Atarova, K. N. 2014. Ispoved' «stradayushchej, no prekrasnoj dushi». [Confession of a “suffering but beautiful soul”]. *Oskar Uajl'd. Stihi*. [Oscar Wilde. Poems]. Moscow: Raduga Publ., 13–19.
- Buntman, S. A., Kuznecov, A. V. 2015. Ne tak: Sud nad Uajl'dom. [Not so: The trial of Wilde. Echo of Moscow]. *Ekho Moskvy*. Available at: <https://echo.msk.ru/programs/netak/1532502-echo/> Accessed: 04 November 2020.
- Chulkov, G. I. 1930. *Gody stranstviji*. [Years of Wanderings]. Moscow: Federaciya Publ.
- Holland, M. 2006. *Irlandskij Pavlin i Bagrovij Markiz. Podlinnye materialy suda nad Oskarom Uajl'dom* [The Irish Peacock and the Crimson Marquis. Original materials of the trial of Oscar Wilde]. Moscow: LGBT Media Publ.
- Kovaleva, O. V. 2001. *Oskar Uajl'd i stil' modern*: dis. ... kand. filol. nauk. [Oscar Wilde and the Art Nouveau Style: dis. ... candidate of Philological Sciences]. Moscow: Moscow Pedagogical State Publ. University. Available at: <https://www.dissercat.com/content/o-uaidl-i-stil-modern> Accessed: 06 August 2020.
- Krylova, N. V., Kudlacheva, E. D. 2019. Cherty estetiki v tvorchestve O. Uajl'da. [Features of aesthetics in the work of O. Wilde]. *Pedagogicheskie masterskie: sbornik nauchnyh trudov*. [Pedagogical workshops: a collection of scientific papers] 7, 54–59.
- Mikhailova, M. V. 1993. «Ja zhenshchina s golovy do nog...». (Tvorcheskii portret pisatel'nitsy A. Mire). [“I am a woman from head to foot...” (Creative portrait of the writer A. Mire)]. *Preobrazhenie* 1, 119–130.
- Mikhailova, M. V. 1994. V poiskakh nastoiashchei ljubvi (o zhizni i tvorchestve A. M. Moisevoi). [In search of true Love (about the life and work of A. M. Moiseeva)]. *Permskie novosti*. [Perm News]. 10 June. No. 23, 4.
- Mikhailova, M. V., Nizhnik, A. V. 2017. «Muzhskoj» i «zhenskij» varianty rycarskogo mifa («Roza i krest» Bloka, «Goluboj pavlin» A. Mire). [“Male” and “female” versions of the knight's myth (“Rose and Cross” by A. Blok, “Blue Peacock” by A. Mire)]. *Shahmatovskij vestnik. Aleksandr Blok. «Roza i krest»: issledovaniya i interpretacii*: sbornik nauchnyh statej i materialov konferencii, posvyashchennoj

- 100-letiyu dramy A. Bloka (10–12 oktyabrya 2012 g.). [Shakhmatovsky vestnik. Alexander Blok. “The Rose and the Cross”: Studies and Interpretations: a collection of scientific articles and materials of the conference dedicated to the 100th anniversary of A. Blok’s Drama (October 10–12, 2012)] 14, 224–232.
- Mikhailovskii, B. M. 1930. Impressionizm. *Literaturnaya enciklopediya v 11 tomakh*. T. 4. [Impressionism. *Literary encyclopedia in 11 v. Vol. 4*]. Moscow: Izdatel’stvo Kommunisticheskoy Akademii Publ., 468–469.
- Mire, A. 1903. *Nizhegorodskij listok*. [Nizhny Novgorod leaflet] 305, 2.
- Mire, A. 1904. *Zhizn*. [Life]. Nizhny Novgorod: Izdanie L. A. Mukoseeva.
- Mire, A. 1905a. *Voprosy zhizni*. [Questions of life ] 4–5, 211–216.
- Mire, A. 1905b. *Voprosy zhizni*. [Questions of life ] 6, 223.
- Mire, A. 1905c. *Illyustrirovannaya i literaturnaya nedelya (prilozhenie k gaz. «Nasha zhizn’»)*. [Illustrated and Literary Week (Appendix to the newspaper “Our life”)] 11, 83–85.
- Mire A. 1908. *Zhivopisnaya nedelya*. [Pictorial Week] 22, 1–2.
- Mire, A. 1909. *Chernaya pantera*. [Black Panther]. Moscow: Grif Publ.
- Mire, A. 1912. *Solnce Rossii*. [The Sun of Russia] 136–137, 6.
- Nadozirnaia, T. V. 2011. «Princ paradoksov» Oskar Uajl’d. *O. Uajl’d. Portret Dorian Greya . Skazki*. [“Prince of Paradoxes” Oscar Wilde. *Oscar Wilde. The Portrait of Dorian Gray. Fairy tales*]. Kharkov: Knizhnyj klub “Klub semejnogo dosuga” Publ., 412–419.
- Pavlova, T. V. 1991. Oskar Uajl’d v russkoj literature (konec XIX – nachalo XX v.). [Oscar Wilde in Russian Literature (late XIX – early XX century)]. *Na rubezhe XIX i XX vekov. Iz istorii mezhdunarodnyh svyazej russkoj literatury: sbornik nauchnyh trudov*. [At the turn of the XIX and XX centuries. From the History of international relations of Russian literature: a collection of scientific works]. Leningrad: Nauka Publ., 77–128.
- Raud, N. P. 2007. *Obraznyj stroj poezii Oskara Uajl’da*: dis. ... kand. filol. nauk. [The figurative structure of Oscar Wilde’s Poetry: dis. ... candidate of Philological Sciences. St. Petersburg: Russian State Pedagogical University. Herzen State University].
- Savel’ev, K. N. 1995. *Oskar Uajl’d i francuzskaya literatura vtoroj poloviny XIX veka*: avtoref. ... dis. kand. filol. nauk. [Oscar Wilde and French literature of the second half of the XIX century: abstract of a thesis of the Candidate of Philological sciences. Moscow: V. I. Lenin Moscow State Pedagogical University]. Moscow: Moscow Pedagogical State University Publ.
- Savel’ev, K. N., Buranok O. M. 2018. Impressionisticheskie motivy v lirike O. Uajl’da. [Impressionistic motifs in the lyrics of O. Wilde]. *Gumanitarno-pedagogicheskie issledovaniya*. [Humanitarian and pedagogical research] 2–4, 51–55.
- Wilde, O. 1904. *Salomé*. London: Melmoth & Co.
- Wilde, O. 1986. *Izbrannoye*. [Selected works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.
- Wilde, O. 2012. *The Picture of Dorian Gray and Other Writings*. New York: Bantam Classic.

## Tragiškas ir paradoksalus Oscar’o Wilde’o pasaulis A. Mire interpretacijoje

**Marija Michailova**  
**Sofja Kudrickaja**

**Santrauka.** Straipsnyje pateikiama XIX amžiaus anglų rašytojo O. Wilde smenybės ir kūrybos receptijos rašytojos, įėjusios į Sidabrinio amžiaus rusų literatūros istoriją slapyvardžiu A. Mire (Aleksandra Mikhailovna Moiseeva, 1874–1913), analizė. Tyrimas pagrįstas jos apsakymu „Juodoji pantera“ (1909), kuriame pateikiamas originalus meninis tragiškos meilės epizodo iš anglų rašytojo gyvenimo kūrybiškas permąstymas. Dėmesys skiriamas teminiam Wilde’o ir Mire’o kūrybinių panašumui, žanro, siužeto ir atvaizdavimo sąsąukoms, taip pat anglų autoriaus asmenybės ir kūrybos interpretacijai kritinėse rusų rašytojos apžvalgose.