

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра: «Английского языка и литературы»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

На тему: «Художественное своеобразие пьесы Оскара Уайльда «Саломея»»

Исполнитель: Иванова Софья Сергеевна *С.И.*

Научный руководитель: к. филол. н., доцент Родионова Марианна

Борисовна

М.Родионова -

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой: *А.А.* к. филол. н., доцент Антонова

Ксения Николаевна

«30» *июня* 2016 г

Санкт - Петербург

2016

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
**федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования**
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра: «Английского языка и литературы»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

На тему: «Художественное своеобразие пьесы Оскара Уайльда «Саломея»»

Исполнитель: Иванова Софья Сергеевна

Научный руководитель: к. филол. н., доцент Родионова Марианна
Борисовна

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой: _____ к. филол. н., доцент Антонова
Ксения Николаевна

«__» _____ 20__ г

Санкт - Петербург

2016

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПОЛЯРНАЯ АКАДЕМИЯ»

Кафедра _____ английского языка и литературы _____

«УТВЕРЖДАЮ»

Заведующий кафедрой

_____ Антонова К.Н. _____

(подпись)

(фамилия, имя, отчество)

«_10_»_ноября_2015_года

Задание

на выпускную квалификационную работу

студенту _____ Ивановой Софье Сергеевне _____

(фамилия, имя, отчество)

1. Тема Художественное своеобразие пьесы Оскара Уайльда «Саломея»

закреплена приказом и.о. ректора ГПА от 27.11.2015 г., № 441 и приказом и.о. ректора РГГМУ от 04 мая 2016г. № 271.

2. Срок сдачи законченной работы «_10_»_июня_2016_года.

3. Исходные данные к выпускной квалификационной работе:

Кафедра английского языка и литературы считает данную тему перспективной для разработки

4. Перечень вопросов, подлежащих разработке (краткое содержание работы):

Введение.

Актуальность настоящей работы связана с недостаточной степенью изученности поэтики пьесы Оскара Уайльда, что в свою очередь приводит к осознанию необходимости комплексного осмысления художественного своеобразия пьесы английского драматурга.

(Актуальность темы, цели и задачи выпускной квалификационной работы)

Целью работы является изучение поэтики пьесы «Саломея» Оскара Уайльда в контексте изучения предыстории создания произведения, а также влияния текста Оскара Уайльда на произведения искусства последующих эпох.

Задачи:

1. Изучить художественные интерпретации новозаветного мифа в культуре fin de siècle;
2. Рассмотреть историю создания пьесы Оскаром Уайльдом;
3. Выявить особенности рецепции пьесы в 1890-х;
4. Изучить проблематику пьесы;
5. Проанализировать образы четырех центральных персонажей пьесы: Саломеи, Ирода, Иродиады, Иоканаана;
6. Охарактеризовать ключевые символы произведения;
7. Проследить влияние пьесы Оскара Уайльда в культурном контексте последующих эпох;

Глава 1 (теоретическая часть).

1.1. Художественные интерпретации новозаветного мифа в культуре fin de siècle

1.2. История создания пьесы

1.3. Особенности рецепции пьесы в 1890-х

(содержание главы и её разделов, параграфов)

Глава 2 (практическая часть).

2.1. Проблематика пьесы «Саломея»

2.2. Центральные образы пьесы

2.3. Центральные художественные символы пьесы

2.4. «Саломея» Оскара Уайльда в культурном контексте конца XIX – начала XX веков

(содержание главы и её разделов, параграфов)

Заключение.

Начиная с античных времен библейская легенда о Саломее пользуется неизменной популярностью среди художников, писателей и музыкантов;

Пьеса, созданная Уайльдом на французском языке, была с восторгом принята французской публикой и отвергнута британскими критиками;

В отношении затрагиваемых драматургом вопросов можно выделить внешние и внутренние конфликты: уайльдовская идея губительности для человека его собственных страстей и взгляды писателя, восходящие к «философии нереального»;

Символикой в пьесе Уайльда наделена луна и конкретная цветовая гамма;

Что касается центральных персонажей, то ключевой образ произведения, образ Саломеи, носит ярко выраженный амбивалентный характер: любовь и ненависть составляют две стороны ее личности. Ирод предстает несчастным и ограниченным человеком, которого изредка посещают проблески мудрости. Иродиада – своенравный и практичный персонаж, служит раскрытию идей уайльдовского времени. Иоканаан – пророк, жертва слепой, безудержной, губительной страсти.

Значение «Саломеи» в западноевропейском культурном наследии последующих эпох огромно. Наиболее выдающиеся произведения, созданные под ее непосредственным влиянием – опера Р. Штрауса «Саломея, номер танцовщицы Аллан Мод «Видения Саломеи», рок-опера М. Дунаевского «Саломея, царица иудейская», спектакль Р. Виктюка «Саломея», фильм Аль Пачино «Саломея Уайльда».

Все поставленные задачи решены.

(выводы по работе в целом, оценка степени решения поставленных задач, практические рекомендации)

5. Перечень материалов, представляемых к защите:

Пояснительная записка;

_____;

(наименование предоставляемого материала)

6. Консультанты по работе с указанием относящихся к ним разделов работы:

6.1. к. филол. н. Макарова Инна Сергеевна, глава № 1, 2

(должность, фамилия, имя, отчество, глава № _)

6.2. _____

(должность, фамилия, имя, отчество, глава № _)

7. Дата выдачи задания: «3» _ноября_ 2015 года

Руководитель выпускной квалификационной работы

Кандидат филологических наук, доцент Родионова Марианна Борисовна _____

(должность, ученая степень, ученое звание, фамилия, имя, отчество)

(подпись)

Задание принял к исполнению «5_» __ноября__ 2015 года

Студент

Иванова Софья Сергеевна, 0121 группа

**ЗАЯВЛЕНИЕ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ЗА
НАРУШЕНИЕ ЧУЖИХ ПРАВ НА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНУЮ
СОБСТВЕННОСТЬ (ПЛАГИАТ)**

Я, Иванова Софья Сергеевна, представляю к защите свою выпускную квалификационную работу «Художественное своеобразие пьесы «Саломея» Оскара Уайльда» для присуждения мне степени бакалавра по профилю 45.03.01 – «Зарубежная филология (английский язык и литература)» заявляю, что работа выполнена мною самостоятельно, без нарушения чужих прав на интеллектуальную собственность.

Я понимаю, что заимствование целого текста или его фрагментов без указания источника заимствования является умышленным присвоением авторства (плагиатом).

Я проинформирован(а), что в случае, если я буду уличен(а) в плагиате, моя работа будет дисквалифицирована и право повторной защиты мне будет предоставлено не ранее, чем через год.

Число

подпись от руки/ расшифровка подписи

ОГЛАВЛЕНИЕ

Оглавление.....	3
Введение.....	4
Глава 1. Предшествующие художественные воплощения сюжета о Саломее, повлиявшие на Уайльда.....	7
1.1. Художественные интерпретации новозаветного мифа в культуре fin de siècle.....	7
1.2. История создания пьесы.....	12
1.3. Особенности рецепции пьесы в 1890-е годы.....	15
Выводы к главе 1.....	20
Глава 2. Проблематика и художественные особенности пьесы «Саломея» и произведения искусства конца XIX – начала XXI веков, созданные под ее влиянием.....	21
2.1. Проблематика пьесы «Саломея».....	21
2.2. Центральные образы пьесы.....	23
2.3. Центральные художественные символы пьесы.....	32
2.4. «Саломея» Оскара Уайльда в культурном контексте конца XIX – начала XXI веков.....	38
Выводы к главе 2.....	46
Заключение.....	48
Список литературы	51

В 2016 году исполняется сто двадцать пять лет со времени создания Оскаром Уайльдом одной из самых известных его пьес – «Саломеи». С тех пор в мировой культуре к этой пьесе английского драматурга, написанной на французском языке, литераторы, музыканты и художники обращались множество раз. Однако по-прежнему «Саломея», многими именуемая «подлинным дитя конца века», вызывает ощущение неразгаданной тайны. Не без основания «Саломею» считают одним из наиболее значимых произведений fin de siècle. Сам драматург признавался, что все, так или иначе связанное с этим мифом, вызывало у него восхищение и любовь.

Последние десятилетия XIX века явились неоднозначным периодом в истории европейского общества, когда в сознании людей происходила кардинальная переоценка ценностей: с одной стороны, повсеместно утверждался научный дух материализма, с другой, широкое распространение получил интерес к идеалистическим учениям, тайнам бытия, мистическому, иррациональному, к оккультным наукам, гаданию и различного рода предсказаниям. Изменениям подвергся и художественный язык произведений: представители искусства нового поколения стремились к комплексному воздействию на своего читателя/зрителя. В этом отношении «Саломея» в полной мере запечатлела в себе дух времени, став одним из самых ярких проявлений таланта Оскара Уайльда.

Актуальность настоящей работы связана с недостаточной степенью изученности поэтики пьесы Оскара Уайльда, что в свою очередь приводит к осознанию необходимости комплексного осмысления художественного своеобразия пьесы английского драматурга.

Объектом исследования является поэтика пьесы Оскара Уайльда «Саломея».

Предмет выпускной квалификационной работы составляют проблематика, символика, а также образный ряд выбранного произведения.

Целью работы является изучение поэтики пьесы «Саломея» Оскара Уайльда в контексте изучения предыстории создания произведения, а также

влияния текста Оскара Уайльда на произведения искусства последующих эпох.

В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие **задачи**:

- 1) изучить художественные интерпретации новозаветного мифа в культуре *fin de siècle*;
- 2) рассмотреть историю создания пьесы Оскаром Уайльдом;
- 3) выявить особенности рецепции пьесы в 1890-х;
- 4) изучить проблематику пьесы;
- 5) проанализировать образы четырех центральных персонажей пьесы: Саломеи, Ирода, Иродиады, Иоканаана;
- 6) охарактеризовать ключевые символы произведения;
- 7) проследить влияние пьесы Оскара Уайльда в культурном контексте последующих эпох.

Методологической основой исследования являются работы отечественных и зарубежных исследователей, такие как «Оскар Уайльд, или Правда масок» Ж. де Лангледа, «Into the demon of universe» К. Найсаара, «Своеобразие конфликта в драме Оскара Уайльда «Саломея»» О.М. Валовой, «Оскар Уайльд: очерк творчества» М.Г. Соколянского.

Новизна настоящего исследования заключается в попытке всестороннего анализа «Саломеи» Оскара Уайльда с точки зрения рассмотрения влияния существующих художественных претекстов на поэтику пьесы английского драматурга равно как и рассмотрение влияния, оказанного текстом Уайльда на корпус текстов последующих эпох.

Методы исследования включают в себя историко-литературный и интертекстуальный методы, а также методы текстологического и сопоставительного анализа.

Практическая ценность данного исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы при разработке теоретических курсов по истории мировой литературы и истории английского театра, а

также в рамках лекционных и семинарских занятий по драматургии Оскара Уайльда.

Структура работы включает в себя введение, теоретическую и практическую главы исследования, заключение, а также список использованной литературы, состоящий из сорока наименований, из которых десять – на английском языке. Общий объем работы составляет пятьдесят страниц.

ГЛАВА 1. ПРЕДШЕСТВУЮЩИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ СЮЖЕТА О САЛОМЕЕ, ПОВЛИЯВШИЕ НА УАЙЛЬДА

1.1 Художественные интерпретации новозаветного мифа в культуре *fin de siècle*

Библейские сюжеты традиционно пользуются популярностью в произведениях искусства, и новозаветный миф о Саломее не стал исключением – начиная с античных времен, к нему обращаются художники, писатели и музыканты. Однако прежде чем перейти к обзору ключевых художественных обработок древней легенды, вкратце напомним ее содержание.

Образ роковой красавицы Саломеи впервые упоминается в Евангелиях от Матфея и Марка. Ирод, тетрарх Иудеи, заключил Иоанна в темницу в наказание за сказанные им в свой адрес слова: «Не должно тебе иметь жену брата твоего» [4, 6:18]. Желая казнить Иоанна, обвинившего его в кровосмешении, Ирод, тем не менее, опасался народного гнева, и потому не решался огласить страшный приговор. В день рождения правителя, когда дочь Иродиады Саломея, своим танцем угодила царю, тот пообещал дать ей всё, что она пожелает. Девушка, по наущению матери, ответила: «Дай мне голову Иоанна Крестителя на блюде» [4, 6:25]. Тотчас послав за оруженосцем, царь повелел исполнить просьбу красавицы. В дальнейшем, как показывает жизнь Саломеи, на примере ее судьбы со всей наглядностью воплотился великий библейский принцип посева и жатвы. С легким сердцем приговорив Иоанна Крестителя к смерти, не смутившись и не задумавшись ни на мгновение, Саломея тем самым подписала себе смертный приговор. Красавице было дано немало времени, чтобы покаяться в содеянном, однако вместо этого она предпочла упиваться властью и гордыней, являясь обладательницей тройного титула – царицы Халкиды, Малой и Великой Армении. История сохранила рассказ о её страшной смерти. Как-то раз по неосторожности, Саломея провалилась в прорубь, и льды сомкнулись у самой ее шеи. Криков Саломеи никто не услышал. Пытаясь выбраться, она

извивалась под водой, словно в танце, подобном тому, что некогда она исполнила во дворце отчима. Несмотря на отчаянное сопротивление, Саломея не смогла вырваться из западни, продолжая висеть на шее, в то время как её туловище мерно раскачивалось подо льдом до тех пор, пока лед не перерезал горло женщины. После этого её тело упало на дно реки. Спустя некоторое время ее отсеченную голову обнаружили и доставили во дворец Ирода.

Одной из первых интерпретаций библейского сюжета стало изображение пира царя Ирода и сцены усекновения головы Иоанна Крестителя в древнегреческом манускрипте, содержащем фрагменты из Евангелия от Матфея (VI в. н.э.). Изображение написано яркими красками, убранство пиршественного зала выдержано в римском стиле. Ирод возлежит с гостями перед столом с корзиной фруктов. Он указывает на женщину (доподлинно неизвестно, является ли она Саломеей или Иродиадой), принимающую у палача голову Иоанна. Справа на свитке изображена тюрьма, в которую брошено обезглавленное тело – над ним склонились двое мужчин.

В Средние века миф о Саломее нашел свое отражение, среди прочего, в рельефах бронзовой колонны Бернварда (XI в.) из Хильдесхаймского собора, изображающих пир Ирода: Саломея танцует, ей аккомпанирует музыкант; к Ироду, сидящему за столом, слуга подносит на блюде голову Иоанна. Другим примером разработки сюжета в средневековом искусстве является рельефное бронзовое панно двери входного портала веронской церкви Сан-Дзено (XI в.): Ирод восседает за пиршественным столом, справа и слева от него сидят двое мужчин, царю подносят отрубленную голову Предтечи; перед столом, в подчеркнутом акробатическом танце изогнулась Саломея – ее тело, подобное змее, почти свернулось в кольцо.

Представители эпохи Возрождения также были небезразличны к библейскому мифу о Саломее. К примеру, ветхозаветная обольстительница предстает изящной девушкой с распущенными светлыми волосами на

мозаике баптистерия венецианского собора Сан-Марко. Ее гибкое стройное тело облегает красное платье с высоким разрезом. Приближаясь к пиршественному столу, она без страха поднимет над собой блюдо с головой Иоанна.

В XV веке этот сюжет получил широкое распространение в районе исторических Нидерландов (современные Бельгия, Нидерланды, Люксембург, северный регион Франции). Живописец Ганс Мемлинг поместил сюжет с Саломеей на левое крыло «запрестольного образа»: лицом Саломея напоминает безмятежных Мадонн, в которых воплотился тип женского идеала, – она спокойно получает голову Крестителя, которую, держа за волосы, ей передает палач.

К образу Саломеи обращались такие великие художники Ренессанса как Донателло, Боттичелли, Дюрер, Тициан, Караваджо, Рубенс и др. Наиболее распространенным вариантом ее изображения стал портрет в полный рост с головой Предтечи на блюде, что красавица держит в руках. В этом случае, художник имел возможность обратиться к внутренним переживаниям героини: показывая Саломею то холодно-спокойной, то насмешливой, а порой и ужасающейся содеянному.

Успехом легенда о Саломее пользовалась и в искусстве романтизма: к новозаветной притче охотно обращались литераторы и художники девятнадцатого столетия. Одним из множества примеров может служить поэма Генриха Гейне «Атта Троль» (1846): в ночь святого Иоанна, когда духи мчатся по ущелью на охоту, лирический герой замечает трех красавиц, одной из которых является Иродиада с головой Иоанна Крестителя на блюде. То, что главной героиней поэмы выступает Иродиада, а не Саломея, можно объяснить тем, что Гейне был очарован картиной французского живописца Поля Делароша (1843), изобразившего «самую восхитительную Иродиаду» [36]. Так, Гейне вспоминает Делароша в письме из Парижа от 19 декабря 1841 года: «Г-н Деларош – придворный живописец всех обезглавленных величеств» [8, с. 157].

К библейскому сюжету в своей драматической поэме «Иродиада» (1869) обращается Стефан Малларме. Именно в образе Иродиады воплотилась особенность «совершенно новой поэтики», цель которой «рисовать не вещь, но эффект, который она производит» [34, с. 137]. Этот процесс неразрывно связан с языком, который должен стать результатом новой поэтики. Творческий процесс предстает как активная интеллектуальная работа, результатом которой становится создание особого мира, существующего вне реальных референтов. В Письме к французскому композитору Л. Лефевью Малларме говорит, что «тем немногим вдохновением, которое у меня есть, я обязан этому имени [Иродиада], и я полагаю, что, если бы мою героиню звали Саломея, я выдумал бы это темное слово, красное как лопнувший гранат, Иродиада» [34, с. 154]. Помимо того, что маллармеанская царевна символизирует недостижимость красоты, к которой устремлен поэт, это свидетельствует и о другом процессе, который отразился как в творчестве, так и в духовной эволюции поэта: движение в сторону символической смерти и деперсонализации героя.

Ставший популярным в искусстве конца века образ «роковой женщины» впервые появляется у Гюстава Моро. Библейская легенда о Саломее получает у художника весьма оригинальную интерпретацию. Его «Саломея, танцующая для Ирода» (1876) является своего рода изобразительным двойником «Лорелей» Гейне, «Прекрасной дамы» Китса, «Русалки» Ламот-Фуке и «Кармен» Мериме. Моро не визуализирует библейскую легенду, он скорее абстрагирует ее, наделяя Саломею божественным статусом: на живописном полотне девушка держит в руке священный в Египте и Индии цветок лотоса – скипетр Изиды.

Одной из лучших литературных стилизаций евангельского сюжета по праву считается повесть Гюстава Флобера «Иродиада» (1877). Внимание прозаика всецело сосредоточено на личности женщины. В центре его повествования не пророк, со своим фанатизмом (вопрос веры), не тетрарх, нетерпимый к критике (вопрос власти), но образ восточной женщины.

Писателя интересует положение женщины на востоке, ее образ мыслей, ее социальная незащищенность. Обладая всем, стоя на самом верху иерархической лестницы, она, тем не менее, остается одинокой, легко уязвимой и несчастной, ясно осознавая, что может лишиться всего в любой момент – в том числе и самой жизни. Флобера в первую очередь интересует то, как Иродиада решает вопрос своей безопасности. Иродиада Флобера – отвергнутая жена, вынужденно ставшая интриганкой.

В музыке интерес вызывает интерпретация библейского сюжета, предложенная французским композитором Жюлем Массне, создавшем оперу под названием «Иродиада» (1881). Сюжет, подсказанный Флобером, представляет собой вольное переложение повести французского прозаика: в традициях французской лирической оперы Саломея превращается в обыкновенную влюбленную женщину; Ирод, в свою очередь, представлен не злодеем, а скорее неудачливым влюбленным; образ Иродиады отходит на второй план, уступив авансцену Саломее – подлинной героине оперы.

Следуя хронологии, стоит упомянуть еще одно знаковое для литературной традиции осмысления евангельского сюжета произведение – роман Жорис-Карла Гюисманса «Наоборот» (1884). Пятая глава этого сочинения полностью посвящена образу Саломеи, в немалой степени вдохновленному живописными полотнами Моро. Поклонник творчества художника, Гюисманс, увидев в салоне 1876 года «Саломею» и «Явление», был так очарован картинами, что фактически перенес живописное изображение в свою книгу. Ж. -К. Гюисманс, рассуждая об образе Саломеи у Г. Моро, пишет: «... ни Матфей, ни Марк, ни Лука, ни Иоанн ни словом не обмолвились о безумном и порочном ее обаянии. И осталась она непонятой, таинственно, неясно проступая сквозь туман столетий, — была малоинтересной обычным, приземленным людям, но волновала обостренное восприятие невротиков» [9, с. 232]. В романе присутствуют два возможных видения Саломеи: как богини «вечного исступления, вечного сладострастия»,

так и обычной женщины: «под маской одновременно и невинной и коварной вспыхнули живые страх и эрос. Не стало лотоса, ушла богиня» [9, с. 232].

Подводя итог краткому обзору основных художественных интерпретаций библейского мифа о Саломее, стоит ещё раз отметить его популярность в западноевропейском искусстве, начиная с поздней античности. Новозаветное предание о дочери Иродиады, принесшей своей матери на блюде голову Иоанна, в искусстве стран Западной Европы оказалось одним из ключевых наравне с такими классическими для западной культуры сюжетами, как «Изгнание из Рая» и «Распятие Иисуса Христа».

1.2 История создания пьесы

В XIX веке литераторами было предложено немало различных по своей художественной ценности интерпретаций легенды о Саломее. Высокая степень начитанности Уайльда, его прекрасное знание работ своих предшественников и современников не оставляют сомнений – английский драматург был хорошо знаком с большинством литературных обработок мифа о Саломее. В частности, будущая пьеса Уайльда не избежала некоторого влияния уже упомянутой повести Флобера «Иродиада». В частности, литературный исследователь Р. Швейк отмечает, что, несмотря на лишенность «извращённой иррациональности» характерной для флюберовского текста, пьеса Уайльда, тем не менее, зависит «от тщательно проработанной и поминутно реалистической социальной детализации, которая является одним из характерных достижений Флобера в художественной литературе» [38, с. 133]. Известно, что Уайльд открыто восхищался произведениями Флобера и его интерпретацией древней легенды с её, порой весьма скандальными, эротическими сценами.

Гораздо большее влияние, однако, на генезис «Саломеи» Оскара Уайльда приобрели картины Гюстава Моро, чьи странные и мистические темы заложили основу экспрессионизма. В 1884 году Уайльд отправился в Париж и увидел в Лувре картину Моро «Явление», которая сыграла

значимую роль в понимании легенды как Уайльдом, так и его современниками. Сам драматург пишет: «Мой Ирод подобен Ироду Гюстава Моро, окутанный драгоценностями и печалью. Моя Саломея мистична, сестра Саламбо, святая Тереза, поклоняющаяся луне» [27, с. 254]. Г. Моро разработал понятие «роковая женщина» для обозначения Саломеи, которое Уайльд использует в своей пьесе.

Не исключено, что среди прочих художественных интерпретаций мифа о Саломее, немаловажное значение для Оскара Уайльда приобрела лирическая драма Стефана Малларме «Иродиада» (1869). Р. Швейк отмечает, что поэтический стиль Малларме в этом произведении характеризуется «замечательной непрерывностью, так что отдельные слова и образы, перекликаясь друг с другом разными способами, позволяют читателю столкнуться с резким и запутанным сдвигом смыслов» [38, с. 125]. В определенной степени эти слова представляется возможным отнести и к художественному языку «Саломеи» Уайльда.

Интерес представляет сопоставление с пьесой английского драматурга поэмы «Атта Тролль» (1846) Генриха Гейне. Во время видения дикой погони ведьм, рассказчик описывает как Иродиада, безумно смеясь, с желанием целует голову Иоанна. Этот параметр включает в себя элементы библейской легенды, но и является одним из первых атрибутов обезглавливания Иоанна из-за сексуального желания со стороны женщины. Сцену поцелуя отрубленной головы Предтечи мы также наблюдаем в пьесе Оскара Уайльда, только совершает его дочь Иродиады Саломея. Однако если в тексте Гейне непременно присутствует ирония, в пьесе Уайльда ее не будет найдено. Помимо этого, у Гейне «тон изображения... отличается от извращённого ужаса, который использует О. Уайльд» [28, с. 22].

На этом фоне ключевым претекстом, оказавшим влияние на Оскара Уайльда во время его работы над своей «Саломеей», по всей вероятности, является известная интерпретация легенды американского автора, современника Уайльда Дж. К. Хейвуда. Драматическая поэма «Саломея»,

принадлежащая юному выпускнику Гарварда, была впервые опубликована в штате Массачусетс в 1862 году и активно переиздавалась в Лондоне на протяжении 1880-х годов. Увидев пьесу в 1888 году, Уайльд испытал прилив вдохновения: наполненная эротическими нюансами интерпретация Хейвуда, особенно его кульминационная сцена, в которой Иродиада целует отсеченную голову Иоанна, впечатлила английского литератора. Однако, как отмечает Эллманн, «читать Хейвуда ... значит прийти к великому восхищению мастерством Уайльда» [28, с. 22].

По словам Ж. де Лангледа, биографа английского драматурга, Уайльд начал писать «Саломею» в Париже. Работая над пьесой с начала октября 1891 года, уединяясь в тиши гостиничного номера или, наоборот, погружаясь в суматоху «Гранд кафе», где, он как-то за ужином попросил дирижера цыганского оркестра: «Я сочиняю пьесу о женщине, которая танцует босиком в крови только что убитого по ее приказу мужчины. Я бы хотел, чтобы вы сыграли что-нибудь, что гармонировало бы с моими мыслями» [15]. И оркестр грянул дикую и ужасную музыку, нагоняя страх на посетителей.

В декабре 1891 года Уайльд закончил писать «Саломею», рукопись которой отправил французскому поэту и писателю Пьеру Луису буквально накануне отъезда из Парижа: «Мой дорогой друг, вот драма «Саломея». Она еще не закончена и даже не выправлена, но то, что есть, дает представление о конструкции, о мотиве и драматическом движении. Кое-где есть пробелы, но идея драмы достаточно ясна» [15].

Текст «Саломеи» стал предметом многочисленных споров, поскольку некоторые критики подвергали сомнению тот факт, что она была написана на французском языке. Существует множество свидетельств, подтверждающих этот факт – прежде всего поэт-символист 90-х годов прошлого столетия А. Ретге: «Ко мне обратились с просьбой удалить наиболее явные англицизмы... Я сделал несколько пометок на полях текста, а также настоял, чтобы Уайльд убрал слишком длинное перечисление драгоценностей в одной из реплик Ирода. Меррилл, со своей стороны, предложил ему несколько

редакционных поправок. Затем рукопись оказалась в руках у Луиса, который тоже внес изменения в некоторые фразы. Именно этот текст и попал в печать» [15].

1.3 Особенности рецепции пьесы в 1890-е годы

В творческом наследии Оскара Уайльда трагедия «Саломея» является одним из самых скандальных произведений. Тому есть несколько причин: во-первых, в Англии действовал закон, запрещающий использовать библейских персонажей в качестве героев пьес. Во-вторых, в «Саломее» эстетизм Уайльда максимально сблизился с французским символизмом. «Саломея» предполагала совсем другой театр, нежели «салонные комедии». Это должен быть театр красоты и смерти. Скандальности пьесе добавил тот факт, что Уайльд указал в качестве переводчика А. Дугласа. Работа не понравилась писателю, и он самостоятельно переработал перевод, однако, оставив посвящение Дугласу как переводчику.

Критики по-разному отреагировали на выход «Саломеи». Одни упрекали драматурга за то, что значительную часть материала он позаимствовал из Библии, работ Флобера и Метерлинка. Другие же, наоборот, сочли драму оригинальной и весьма образной. Сам Уайльд никогда не скрывал факта использования им чужих произведений. Известны его слова, сказанные М. Бирбому: «Конечно, я заимствую. Это – привилегия ценителей» [28, с. 22].

Тем не менее, большинству современников английского драматурга пьеса пришлась по душе. Одним из тех, кто высоко оценил сочинение английского драматурга, явился Р. Росс, полагавший, что «Саломея», принеся Уайльду европейскую известность, стала подлинной «европейской классикой» [37, с. 135]. О заслуженной всемирной популярности пьесы говорит и Ф. Хэррис [31, с. 74]. А Г. Лангаард отмечает ее художественное своеобразие, утверждая, что это «единственная вещь, стоящая в противоречии со всем драматическим творчеством Уайльда»

[14, с. 45]. На его взгляд, именно «Саломея» «наиболее способствовала расширению славы» [14, с. 45] писателя.

Весьма интересна и поучительна сценическая жизнь этой драмы, особенно в первые годы после ее публикации. Отредактированная версия «Саломеи» была закончена автором в 1892 году, однако первый печатный экземпляр появился 22 февраля 1893 во Франции в «Книгоиздательстве Независимого Искусства» с фронтисписом Ф. Ропса и посвящением П. Луису. Оскар Уайльд написал «Саломею» на французском языке. Существует несколько версий почему он отошел от привычного английского. Согласно одной из них полагалось, что пьеса написана специально для Сары Бернар: «Я жажду получить удовольствие и увидеть мадам Сару Бернар в постановке моей пьесы в Париже, в этом восхитительном центре искусств, где часто ставят драмы на религиозные сюжеты. Но моя пьеса ни в коем случае не была написана специально для этой великой актрисы... Я никогда не писал пьес для какого-нибудь определенного актера или актрисы и никогда не буду этого делать. Такая работа подошла бы, скорее, ремесленнику от искусства, а не художнику» [15]. Иногда драматург 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 Луису: «Не знаю. Так получилось. Впрочем, англичане этого бы не поняли» [22, с. 17].

Английская версия «Саломеи» появилась в 1894, опубликованная Э. Мэтьюсем и Дж. Лэйнем в Лондоне с рисунками О. Бердслея. Как говорилось выше, Уайльд указал в качестве переводчика своего близкого друга А. Дугласа, однако издатель настоял на снятии имени, и Уайльд перенес его в раздел посвящений, назвав Дугласа «своим переводчиком».

В работе отечественного исследователя М.Г. Соколянского «Оскар Уайльд: очерк творчества» упоминается тот факт, что в 1892 году «Саломея» репетировалась в лондонском театре «Пэлес» с Сарой Бернар в главной

роли, однако уже в июне того же года была запрещена к постановке лордом-гофмейстером. Формальным основанием послужил тот факт, что библейским персонажам не надлежит появляться на сценических подмостках. Однако, как и в случае с «Портретом Дориана Грея», обсуждался и ряд других замечаний: противопоставляет ли Уайльд красоту нравственности, как отнестись к переизбытку чувственности в поведении действующих лиц и т.д. и т.п. «Действия цензуры в Англии отвратительны и смехотворны. Что можно сказать о ведомстве, которое запрещает «Иродиаду» Массне, «Царицу Савскую» Гуно, «Иуду Маккавея» Рубинштейна и разрешает на любой сцене играть «Divorçons»¹? Отбивается охота к художественному освоению нравственных и возвышающих тем, когда представлению тем омерзительных и отталкивающих открыт свободный путь ...» [21, с. 130], – возмущался Уайльд в одном из своих интервью. Называя английскую цензуру презренной официальной тиранией в отношении драмы, он призывал добиваться ее упразднения. После выхода пьесы из печати на стороне автора «Саломеи» оказались лишь двое его верных соратников – Бернارد Шоу² и Уильям Арчер, выступивших в печати против запрета нового произведения Уайльда. В немалой степени драматурга задевало отсутствие поддержки со стороны английских актеров и, прежде всего, лидера английской сцены Генри Ирвинга. Одной из причин непонимания Уайльд считал свое ирландское происхождение, которое он противопоставлял английскому ханжеству: «Я не могу считаться гражданином этой страны, проявляющей такую ограниченность в художественных суждениях. Я – не англичанин. Я – ирландец, а это совсем другое дело» [22, с. 19].

1 «Divorçons» - мелодраматическая и комическая пьеса французского драматурга Викторьена Сарду.

2 Солидарность Шоу была вызвана, помимо дружеского участия, профессиональной солидарностью с Уайльдом: вскоре после «Саломеи» была запрещена его собственная пьеса «Профессия Миссис Уоррен».

Тем временем, из Франции, в ответ на присланные экземпляры «Саломеи», Уйальду приходили благодарственные письма, полные сочувствия по поводу сложившихся неблагоприятных обстоятельств и восторга от его нового сочинения. «Дорогой поэт. Я восхищен тем, что в Вашей «Саломее», где все выражено 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» [22, с. 19], – восклицал Малларме. «Сказку лунной ночи» [22, с. 19] увидел в «Саломее» поэт и писатель Луис. «Это прекрасно и грозно, как глава Апокалипсиса», – отмечал П. Лоти [22, с. 19]. «Таинственная», «странная», «восхитительная» – такими были определения, данные «Саломее» Метерлинком, общепризнанным лидером не только французской, но и европейской символистской драматургии. По его собственному признанию, ему так и не удалось до конца объяснить себе силу и природу воздействия этой «грезы» Уайльда.

Однако несмотря на открытое противодействие новой пьесе со стороны английской критики, «Саломея» все же попала на сцену, как французскую, так и английскую. Первая постановка «Саломеи» состоялась 11 февраля 1896 года на сцене парижского театра «Эвр». Режиссером стал О. Люнье-По, который сам сыграл роль Ирода, а Саломеей стала актриса Лина Мюнте. Критики писали, что спектакль «неплохо поставлен, но несколько скучен» [12]. Между тем в Париже возникла новая мода: женщины, уподобляясь Саломее, «разоблачались в наипрозрачнейшие, усыпанные по плечам камнями туники, пошитые из золотой сетки, сквозь которую просвечивала грудь» [12].

В Англии «Саломея» впервые была осуществлена «Лондонским клубом новой сцены» 10 мая 1905 года в маленьком театре «Бижу». Ирландский поэт У. Йейтс оказался под глубоким впечатлением от чувственности Саломеи, о

которой он высказывается таким образом: «Саломея состоит из образов, предлагающих жизнь и смерть, вызывая телесное и духовное влечение» [25].

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

В первой главе мы изучили художественные интерпретации новозаветного мифа в культуре *fin de siècle* и пришли к выводу, что начиная с поздней античности библейская легенда пользовалась популярностью среди художников, писателей и музыкантов. Каждое новое произведение приносило в поэтику библейской легенды что-то новое, раскрывая смысл мифа с новой стороны.

Также, мы рассмотрели историю создания пьесы «Саломея», где мы выяснили, каким образом произведения предшественников повлияли на собственную интерпретацию библейского текста английским драматургом, где и при каких обстоятельствах создавалось произведение, которому суждено было стать самым скандальным в творчестве писателя.

Кроме того, мы выявили особенности рецепции пьесы в первые годы после ее публикации и пришли к заключению, что пьеса с большим восторгом была принята французами, нежели англичанами, как предсказывал сам Уайльд. Выяснили причину написания пьесы на французском языке и рассмотрели начало сценической жизни пьесы «Саломея», которая, несмотря на открытое противодействие со стороны английских критиков, попала на сцену.

ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМАТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ «САЛОМЕЯ» И ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ, СОЗДАННЫЕ ПОД ЕЕ ВЛИЯНИЕМ

2.1 Проблематика пьесы «Саломея»

В рамках текста пьесы Оскар Уайльд поднимает целый ряд значимых вопросов, в свое время немало волновавших писателя. Многие из этих вопросов были связаны с духовным миром человека и человеческих пороков. Известный русский литературовед О.М. Валова указывает на существование внешнего и внутреннего конфликтов в пьесе, связанных с образами главных героев – Саломеи и Иоканаана. К внешнему конфликту относится уайльдовская идея губительности для человека его собственных страстей – ее воплощением в пьесе становится образ Саломеи. Стоит отметить, что сам автор относился к Саломее весьма неоднозначно, представляя ее то воплощением чистоты, то вместилищем порока. Однако ни в одном из вариантов, по словам биографа писателя Ж. де Лангледа «Уайльд не мог представить себе Саломею, творящую свои деяния неосознанно, Саломею, которая была бы всего лишь пассивным инструментом...» [6, с. 58].

Внутренний конфликт пьесы, по мнению Валовой, связан с «философией нереального», которая была свойственна мировоззрению писателя на протяжении всей жизни. Этот конфликт воплощен в образе Иоканаана. По словам исследовательницы, Уайльд полагал, что «над человеком властвует иррациональное, можно ощущать его воздействие или не ощущать, но нельзя его игнорировать или забывать, ведь все мы находимся в руках судьбы» [5, с. 86]. Частью «философии нереального» являются случайные и безрассудные поступки героев. В пьесе таковой представляется просьба Саломеи принести ей голову пророка. Немаловажное значение в этом контексте имеет и категория влияния – воздействие, обусловленное нематериальными причинами, такими как красота, голос, внешний облик, жесты и пр. Так, Иоканаан привлекает Саломею своим магнетическим голосом и лишь затем пугающей девушку внешностью.

Валова утверждает, что «в творчестве Уайльда есть герой – выразитель взглядов автора, который умеет жить в гармонии с иррациональным» [5, с. 87] – таковым в пьесе, безусловно, является пророк Иоканаан. Он настолько верен Господу, что не обращает ни малейшего внимания на окружающий его мир, не желая ни слышать, ни видеть живущих рядом с ним людей: «Я не хочу слушать тебя. Я слушаю только слова Господа Бога» [40, с. 100] (английский вариант цитаты [I will not listen to thee. I listen but to the voice of the Lord God], [41, с. 7]) – пророк обитает в своем собственном мире, оторванном от реального, материального существования.

Одновременно в пьесе ставится вопрос взаимосвязи любви и смерти, основанный на сюжетной линии Саломея – Иоканаан. Завязкой конфликта служит смерть молодого сирийца, убивающего себя при виде возлюбленной, которая увлечена другим. Тело юноши падает между царевной и пророком, указывая на то, что «герои изначально разделены смертью» [6, с. 58]. Едва зародившееся чувство Саломеи вскоре превращается во всепоглощающую страсть: «Дай мне поцеловать твой рот, Иоканаан» [40, с. 102] (англ. вар. [Suffer me to kiss thy mouth, Iokanaan], [41, с. 8]), «Я поцелую твой рот, Иоканаан, я поцелую твой рот» [40, с. 103] (англ. вар. [I will kiss thy mouth, Iokanaan; I will kiss thy mouth], [41, с. 8]). Требование царевны граничит с угрозой – если она не получит желаемого по доброй воле, то возьмет это силой. В момент, когда Саломея целует мертвые уста пророка, проявляя тем самым всю мощь охватившего ее желания, пьеса достигает своей кульминации. Неутолимая страсть красавицы обрекла на смерть ее возлюбленного, а затем привела и к ее собственной гибели.

В пьесе также заявляет о себе вопрос непреодолимости судьбы. Иоканаан – пророк, который глубже остальных чувствует действительность. Обладая даром предвидения, Иоканаан прекрасно осознает свою судьбу и готов принять ее, не предав своей веры в Бога. Выбрав путь верного служения Господу, пророк остается слеп и глух к красоте царевны, ее речам и просьбам. Танец семи покрывал приближает Иоканаана к встрече с его

судьбой, и как бы ни стремился Ирод предотвратить неизбежное, Саломея остается непреклонна, и предвиденное свершается. В момент, когда Ирод отдает приказ обезглавить пророка, и палач спускается в темницу, Иоканаан не произносит ни звука. Удивленная Саломея вопрошает: «Ни звука. Я ничего не слышу. Почему он не кричит, этот человек?» [40, с. 125] (англ. вар. [There is no sound. I hear nothing. Why does he not cry out, this man?], [41, с. 20]). Жизнь пророка оборвалась, однако он встретил смерть достойно, приняв свою судьбу и всецело покорившись ей. Таким образом, Иоканаан показан истинным героем, смело идущим навстречу своей судьбе.

Таким образом, изложенное выше позволяет говорить о том, что внешний и внутренний конфликты выражены в образах Саломеи и Иоканаана, а также о том, что главными проблемами этой трагедии являются, с одной стороны, вопрос о взаимосвязи любви и смерти, а с другой стороны, вопрос о непреодолимости судьбы. Таковы, в общих чертах, основные вопросы, поднимаемые в пьесе Оскара Уайльда «Саломея».

2.2 Центральные образы пьесы

В пьесе Оскара Уайльда представлено множество различных персонажей, из которых четверо являются центральными: иудейская царевна Саломея, тетрарх Иудеи Ирод, царица Иродиада и пророк Иоканаан. Прочие семнадцать героев пьесы выступают в качестве второстепенных персонажей. Характеристику центральных образов «Саломеи» представляется логичным начать с героини, давшей название всей пьесе. Как уже было сказано в первой главе, прототипом Саломеи послужила иудейская принцесса, жившая в I веке н.э. Согласно библейскому тексту, Саломея предстает в роли покорной и послушной дочери, готовой по просьбе своей матери принести в жертву жизнь другого человека. В пьесе английского писателя Саломея явлена в ином свете. Во-первых, Уайльд уделяет внимание красоте принцессы: молодой сириец и тетрарх открыто восторгаются ею. Однако драматург не предлагает детального описания внешности своей главной

героини, и читатель судит о ней лишь со слов сирийца Нараббота, сравнивающего девушку с нарциссом, «колеблемым ветром... Она похожа на серебряный цветок» [40, с. 93] (англ. вар. [... trembling in the wind... She is like a silver flower], [41, с. 3]). Посредством второстепенного персонажа Уйальд акцентирует внимание на отдельных частях тела царевны. Так, Нараббот говорит о Саломее: «Ее маленькие белые руки движутся как голубки, что улетают к своей голубятне. Они похожи на белых бабочек» [40, с. 92] (англ. вар. [Her little white hands are fluttering like doves that fly to their dove-cots. They are like white butterflies], [41, с. 3]). Ирод, в свою очередь, упоминает ноги царевны и сравнивает их с «белыми цветочками, что пляшут на дереве» [40, с. 118] (англ. вар. [... white flowers that dance upon the trees...], [41, с. 16]).

С тем, чтобы сделать образ Саломеи еще более ярким, Уайльд указывает на связь своей героини с ночным светилом. К примеру, в сцене, когда Саломея покидает пир и выходит на террасу, взглянув на луну, она восклицает: «Она холодная и целомудренная... Она никогда не была осквернена» [40, с. 94] (англ. вар. [She is cold and chaste... She has never defiled herself], [41, с. 3-4]), будто бы говоря о самой себе. Саломея ощущает свое родство с небесным светилом, равнодушным ко всему происходящему, равно как и сама царевна. Луна является отражением поведения Саломеи, и, так же как и девушка, меняет свой облик с тем, чтобы предупредить окружающих о близящейся катастрофе. Примечателен в этом отношении эпизод, когда Паж Иродиады, загипнотизированный луной, сравнивает ее с мертвой женщиной: «Можно подумать – она ищет мертвых» [40, с. 89] (англ. вар. [One might fancy she was looking for dead things], [41, с. 1]). В скором времени появляется Саломея: покинув пир, на котором ей стало скучно, она вдруг слышит голос Иоканаана, который влечет ее за собой. Таким образом, в полном соответствии с характеристикой, данной пажом ее матери луне, Саломея, выступающая в роли земного воплощения светила, находит того, кому в скором времени предстоит умереть. Так же и Ирод, заметивший

изменения, произошедшие во внешнем облике луны, и видящий в ней «истеричную женщину, которая всюду ищет любовников» [40, с. 104] (англ. вар. [She is like a mad woman... who is seeking everywhere for lovers], [41, с. 9]), указывает на сходство луны и своей падчерицы, воспылавшей страстью к пророку и отчаянно пытающейся добиться от него ответного чувства. В пророчестве Иоканаана вновь указывается на связь луны с Саломеей: «...Луна будет как кровь..., и царям земным станет страшно» [40, с. 113] (англ. вар. [...The moon shall become like blood..., and the kings of the earth shall be afraid], [41, с. 13]). Не получив ответа на свои чувства, впав в ярость, царица начинает свой танец семи покрывал, после чего получает в дар голову Иоканаана, целует ее и своим поведением внушает страх и отвращение Ироду. В завершении пьесы, в финальном эпизоде лунный свет в последний раз озаряет Саломею.

Однако наибольший интерес в контексте раскрытия личности уайльдовской Саломеи представляет чувство, испытываемое девушкой к пророку. Любовь Саломеи начинается с ее увлечения голосом пророка: «Какой странный голос! Мне хотелось бы поговорить с ним» [40, с. 95] (англ. вар. [What a strange voice! I would speak with him], [41, с. 4]). Когда Саломея видит пророка, его облик пугает ее. Более всего она испугалась глаз Иоканаана, которые, по словам принцессы, напоминают «черные дыры» [40, с. 98] (англ. вар. [black holes], [41, с. 6]). Гневные слова Иоканаана, которыми он отталкивает Саломею, еще более притягивают девушку. Она влюбляется в пророка, при этом испытывая влечение лишь к отдельным частям его тела: вначале она восхищается белизной тела Иоканаана, желая коснуться его, затем наслаждается красотой его черных волос, к которым жаждет прикоснуться, наконец, предметом ее страсти становится рот пророка, который она мечтает поцеловать. После очередной неудачной попытки, Саломея яростно негодует, стремясь добиться поцелуя Иоканаана любой ценой. Слова пророка «Я не хочу тебя видеть, я не буду смотреть на тебя. Ты проклята, Саломея, ты проклята» [40, с. 103] (англ. вар. [I will not

look at thee. Thou art accursed, Salome, thou art accursed], [41, с. 8]) не способны остудить чувства Саломеи, лишь еще более подталкивая ее к решительным действиям. Губительная страсть Саломеи влечет за собой готовую вот-вот разыграться трагедию, итогом которой неизбежно станет смерть. Пожирая Иоканаана своими «золотыми глазами из-под позолоченных век» [40, с. 99] (англ. вар. [...her golden eyes, under her gilded eyelids], [41, с. 6]) Саломея сгорает от сладострастия, с каждым новым проклятием пророка лишь ожесточаясь против него, не будучи однако в силах побороть свое влечение. Ради достижения желаемого иудейская царица готова пойти до конца, и даже смерть не способна ее остановить.

Исполнив танец семи покрывал, за который Ирод обещал Саломее все, чего она ни попросит, девушка решается на крайний шаг – попросить голову Иоканаана на серебряном блюде. Не в силах получить пророка живым, она обретает объект своего страстного желания мертвым. Осуществив свое намерение, прикоснувшись губами к теперь уже мертвой голове пророка, Саломея не в состоянии унять неутолимую жажду полного обладания Иоканааном: «Разомкни свои веки, Иоканаан! Почему ты не смотришь на меня?.. А язык твой, подобный красной змее, он не шевелится больше...» [40, с. 126-127] (англ. вар. [Lift up thine eyelids, Iokanaan! Wherefore dost thou not look at me?.. And thy tongue, that was like a red snake, it moves no more...], [41, с. 20]). Саломее, испытавшей вкус крови, умозрительного расчленения уже недостаточно, она желает, чтобы плоть Иоканаана распалась на тысячи мелких кусочков: «Я могу бросить голову твою собакам и птицам в воздухе. Что оставят собаки, съедят птицы в воздухе...» [40, с. 127] (англ. вар. [I can throw it to the dogs and to the birds of the air. That which the dogs leave, the birds of the air shall devour...], [41, с. 20-21]). Добившись желаемого, Саломея все еще не в силах утолить свое сладострастное желание: «Твоей красоты я жажду. Тела твоего я хочу. И ни вино, ни плоды не могут утолить желания моего. Что буду теперь делать я, Иоканаан?» [40, с. 128] (англ. вар. [I am athirst for thy beauty. I am hungry for thy body. And neither wine nor apples can

appease my desire. What shall I do now, Iokanaan?), [41, с. 21]). Ни мгновения не сожалея о содеянном, Саломея тревожится лишь о том, что при жизни пророк так и не пожелал на нее взглянуть: «Если бы ты посмотрел, ты полюбил бы меня. Я знаю, ты полюбил бы меня, потому что тайна любви больше, чем тайна смерти. Лишь на любовь надо смотреть» [40, с. 128] (англ. вар. [If thou hadst looked at me thou hadst loved me. Well I know that thou wouldst have loved me, and the mystery of Love is greater than the mystery of Death], [41, с. 21]).

Таким образом, в пьесе Уайльда Саломея предстает в образе роковой красавицы, одновременно невинной и безучастной ко всему, но также и страстной натурой, способной на отчаянные поступки.

В тесной взаимосвязи с образом Саломеи выступает образ Ирода Антипы. Ирод – тетрарх Иудеи, отчим Саломеи и второй муж Иродиады. Уайльдовская интерпретация этого образа близка библейской: перед читателем пьесы Ирод предстает безумно увлеченным своей падчерицей. На протяжении всего времени, что длится пир, тетрарх не сводит глаз с Саломеи, чем немало ее смущает. «Я не останусь там. Я не могу там оставаться. Что он все смотрит на меня, тетрарх, своими глазами крота из-под дрожащих век?» [40, с. 93] (англ. вар. [I will not stay. I cannot stay. Why does the Tetrarch look at me all the while with his mole's eyes under his shaking eyelids?], [41, с. 3]), – восклицает девушка, покидая торжество. Саломея, пребывая в смятении, тем не менее, прекрасно осознает происходящее с ее отчимом: «Я не знаю, что это значит... Впрочем, нет, я это знаю» [40, с. 93] (англ. вар. [I know not what it means... Of a truth I know it too well], [41, с. 3]). Чувства Ирода, что он питает к ней, ей безразличны. Правителю не мил праздник, если на нем отсутствует прекрасная царевна, любование которой доставляет ему подлинное удовольствие: «Где царевна? Почему она не вернулась на пир, как я просил ее? » [40, с. 103] (англ. вар. [Where is the Princess? Why did she not return to the banquet as I commanded her?], [41, с. 9]) – вопрошает тетрарх, выйдя на террасу в поисках юной падчерицы.

В образ Ирода Уайльд привносит такую черту как суеверие: поскользнувшись на террасе в лужи крови молодого сирийца, тетрарх замечает «Это дурной знак» » [40, с. 104] (англ. вар. [It is an ill omen], [41, с. 9]). Правитель Иудеи, не задумываясь отдающий приказание убить человека, тем не менее, боится вида крови, считая ее предзнаменованием беды. Он также способен ощутить присутствие сверхъестественных сил – к примеру, в сцене, связанной со смертью молодого сирийца, он слышит взмахи гигантских крыльев ангела смерти. Одновременно в интерпретации Уайльда Ирод демонстрирует черты недальновидного правителя, порой совершающего непростительные для государя ошибки. К таковым, в частности, относится тот факт, что он назначает начальником стражи сына и наследника своего врага, некогда изгнанного Иродом за пределы страны. Ради собственной услады он готов отдать Саломее все, что та ни пожелает («Все, что ты пожелаешь, я дам тебе, будь это половина моего царства» [40, с. 116] (англ. вар. [Whatever thou shalt ask of me I will give it thee, even unto the half of my kingdom], [41, с. 15])) и, не замечая вокруг ничего, кроме возможности насытить свой взор прелестным танцем юной девы, он соглашается на сделку, совершая тем самым роковую ошибку. Слыша взмахи крыльев над террасой, предупреждающие правителя о грозящей всем беде, Ирод, однако, не в силах противостоять плотскому влечению. Узнав о цене, что ему придется уплатить за танец Саломеи, он пытается возражать: «И все же умоляю тебя, Саломея, проси у меня чего-нибудь другого, проси половину моего царства, я дам тебе ее. Но не проси у меня то, чего ты просишь!» [40, с. 120] (англ. вар. [But I pray thee, Salome, ask of me something else. Ask of me the half of my kingdom, and I will give it thee. But ask not of me what thy lips have asked!], [41, с. 17]), однако царица непреклонна в своем желании, и государю не остается ничего иного, как сдержать данное им обещание. Выполнив просьбу, Ирод ужасается поступку падчерицы не в силах скрыть своих эмоций: «Она чудовищна, твоя дочь, она совершенно чудовищна. То, что она сделала, большое преступление. Я уверен, что это

преступление против какого-нибудь неведомого бога» [40, с. 128] (англ. вар. [She is monstrous, thy daughter; I tell thee she is monstrous. In truth, what she has done is a great crime. I am sure that it is a crime against some unknown God], [41, с. 21]). Потрясенный случившимся, Ирод видит знак свыше в том, как луна озаряет Саломею, будто бы указывая на виновницу всех бед, и отдает солдатам приказ убить царевну.

Таким образом, в пьесе Уайльда Ирод предстает в образе недаленовидного правителя, человека, чуткого ко всякого рода знамениям, однако слабого духом и неспособного противостоять влечению плоти даже тогда, когда предчувствует беду, грозящую гибелью ему и его государству.

Третьим центральным персонажем пьесы является супруга тетрарха и мать Саломеи – Иродиада. В библейской легенде эта героиня играет гораздо более значимую роль, чем та, что уготована ей в произведении английского драматурга, что, однако, не умаляет ее значения в общем контексте. Иродиада в изображении Уайльда – антитеза символистского мистицизма. В отличие от прочих героев, склонных видеть предзнаменования повсюду, супруга тетрарха остается к ним слепа. Так, в эпизоде с луной, она восклицает: «Луна как луна, и все тут» [40, с. 104] (англ. вар. [The moon is like the moon, that is all], [41, с. 9]), а в случае со взмахами крыльев уверяет: «Ничего нет, говорю я тебе. Ты болен» [40, с. 106] (англ. вар. [I tell you there is nothing. You are ill], [41, с. 10]).

Иродиаде Уайльда свойственна ревность. Прекрасно понимая, какого рода чувства испытывает к ее дочери супруг, она всячески указывает Ироду на то, что ей известно о его греховном желании: «Не надо смотреть на нее. Ты все время смотришь на нее» [40, с. 103] (англ. вар. [You must not look at her! You are always looking at her], [41, с. 9]). Перед танцем Саломеи, ревность Иродиады набирает новый оборот: «Я не хочу, чтобы моя дочь танцевала в то время, как он [пророк. – С.И.] выкликает так. Я не хочу, чтобы она танцевала в то время как ты будешь смотреть на нее так. Одним, словом, я не хочу, чтобы она танцевала» [40, с. 119] (англ. вар. [I will not have my daughter

dance while he is continually crying out. I will not have her dance while you look at her in this fashion. In a word, I will not have her dance], [41, с. 16-17]).

В интерпретации Уайльда Иродиада весьма тщеславна. Так, в сцене с отказом Саломеи в просьбе Ироду, тетрарх делает своей супруге замечание, касающееся воспитания ее дочери, та дерзко отвечает: «Моя дочь и я царского рода, а твой дед пас верблюдов! И к тому же он был вор!» [40, с. 107] (англ. вар. [My daughter and I come of a royal race. As for thee, thy father was a camel driver! He was a thief and a robber to boot!], [41, с. 10]). Иродиаде чужда вера в высшие силы, и супруга правителя всячески пресекает какие бы то ни было разговоры о Боге. К примеру, когда речь заходит о Мессии и о его чудесах, царица замечает: «Чудеса! Я не верю в чудеса. Я слишком много видела чудес» [40, с. 109] (англ. вар. [Miracles! I do not believe in miracles. I have seen too many], [41, с. 12]). Как и в библейской легенде, Иродиада ненавидит пророка за то, что он считает ее брак с Иродом кровосмесительным, и когда Иоканаан, обращаясь к ней, восклицает «Блудница! Прелюбодейка! Дочь Вавилона, со своими золотыми глазами под золотыми веками! Пусть выпустят на нее толпу людей. Пусть народ побьет ее камнями» [40, с. 111-112] (англ. вар. [The wanton one! The harlot! The daughter of Babylon with her golden eyes and her gilded eyelids! Let there come up against her a multitude of men. Let the people take stones and stone her], [41, с. 13]), Иродиада принимает его слова на свой счет, хотя изначально они адресованы ее дочери.

Образ матери Саломеи в немалой степени служит раскрытию идей уайльдовского времени: своими словами и поступками Иродиада иллюстрирует постулаты радикального антирелигиозного направления, которое было весьма выдающейся чертой движения, к которому принадлежал драматург – движению декаданса.

Особняком среди прочих центральных персонажей стоит образ Иоканаана. О пророке читатель узнает лишь благодаря его громоподобному голосу, в то время как сам он томится в заточении. Иоканаан являет собой

уайльдовскую обработку библейского Иоанна Крестителя. Иоканаан Уайльда – пророк, заключенный по приказу тетрарха в темницу за нанесенное тому оскорбление. Пребывая в заточении, он пророчит скорую гибель государства, проклиная царскую семью и провозглашая пришествие Спасителя.

Единственным, кто вступает в диалог с пророком, является Саломея: выйдя на террасу во время пира Ирода, она слышит голос Иоканаана и желает с ним говорить. Своим видом Иоканаан пугает царевну, еще в больший испуг ее повергают речи заключенного: «Пусть встанет она с ложа бесстыдства своего, с ложа кровосмешения, и услышит слова того, кто приуготовляет путь Господень, дабы покаялась во грехах своих» [40, с. 98] (англ. вар. [Go, bid her rise up from the bed of her abominations, from the bed of her incestuousness, that she may hear the words of him who prepareth the way of the Lord, that she may repent her of her iniquities], [41, с. 6]). Иоканаан вопрошает Саломею: «Что это за женщина смотрит на меня? Я не знаю, кто она. Пусть она уйдет. Не с ней я хочу говорить» [40, с. 99] (англ. вар. [Who is this woman who is looking at me? I know not who she is. Bid her begone. It is not to her that I would speak], [41, с. 6]). Получив ответ, он требует от девушки оставить попытки приблизиться к нему, именуя себя Божьим избранником. Будучи уверен, что Саломея унаследовала порочность своей матери, он наказывает ей: «Закрой лучше покрывалом твое лицо, посыпь главу твою пеплом и беги в пустыню искать Сына человеческого» [40, с. 99] (англ. вар. [But cover thy face with a veil, and scatter ashes upon thine head, and get thee to the desert, and seek out the Son of Man], [41, с. 6]). Очарованная, Саломея не вслушивается в смысл сказанных пророком слов, вопрошая: « Кто это – Сын человеческий? Он также красив, как ты, Иоканаан?» [40, с. 99] (англ. вар. [Who is he, the Son of Man? Is he as beautiful as thou art, Iokanaan?], [41, с. 6]). Осознавая вспыхнувшую в Саломее страсть, Иоканаан отталкивает красавицу: «Не говори со мной. Я не хочу слушать тебя. Я слушаю слова только Господа Бога» [40, с. 100] (англ. вар. [Speak not to me. I will not listen to thee. I listen but to the voice of the Lord God], [41, с. 7]).

Английский драматург показывает Иоканаана суровым человеком, с усердием выполняющим свой долг – служение Богу. На протяжении всей пьесы он обличает пороки окружающих его людей, предвещая скорую расплату за прегрешения, которые они уже совершили и те, что им суждено совершить в скором будущем. Иоканаан Уайльда – пророк-фанатик. Он непорочен и всячески отрицает свое плотское начало и связанные с ним радости жизни. Изобразив его таким образом, автор тем самым выразил свое неприятие искусственного аскетизма.

2.3 Центральные художественные символы пьесы

Пьеса Оскара Уайльда «Саломея» отличается богатством ярких образов и разнообразием использованных автором стилистических средств. Значимую роль в раскрытии аллегорического замысла драматурга играют два центральных символа: образ луны и цветовая гамма. Далее предложена детальная характеристика каждого из них.

Луна в пьесе Уайльда обладает особым значением. По мнению американского ученого К. Найсаара, с развитием сюжета главная героиня, Саломея, становится все более похожей на ночное светило, являющееся олицетворением языческой богини Кибелы. В древнегреческой мифологии образ Кибелы богат и многолик. Один из ее ликов – агрессивная, сексуально развращенная женщина, чья неспособность к деторождению направлена на подчинение и оскотление мужчин. Такому образу богини поклонялись различные культуры, пока греки не начали отождествлять ее с Афродитой. Кибела представлялась девой в окружении евнухов-священников, которые сами себя оскотляли ради служения ей. Отличительными чертами этой жестокой богини являлись ее невинность, предубеждение относительно мужской сексуальности, а также любовь Кибелы к благочестивому королю Аттису. Когда тот разлюбил богиню и захотел жениться на смертной, она явилась на свадьбу и наслала безумие на всех присутствующих. Аттиса ожидала иная судьба. По одной из версий, он был убит кабаном, другая

утверждает, что Аттис бежал в горы, где впоследствии оскотил себя и умер. Согласно третьей версии, Кибела собственноручно оскотила Аттиса, после чего они сочетались браком на вершине горы.

Образ Саломеи, созданный Уайльдом, во многом схож с образом грозной богини. Саломея невинна (также как и Кибела) и подчиняет своей воле мужчин, что впоследствии приводит их к смерти. В случае богини – погибель ее возлюбленного Аттиса, а что до Саломеи – смерть молодого сирийца и пророка Иоканаана.

Пьеса начинается с детального описания луны, которая по-разному представляется героям. К примеру, паж Иродиады видит в ней «женщину, встающую из могилы, которая ищет мертвых» [40, с. 89] (англ. вар. [She is like a woman rising from a tomb. One might fancy she was looking for dead things], [41, с. 1]). Одновременно молодой сириец Нараббот полагает, что луна «похожа на маленькую царевну в желтом покрывале, которая танцует» [40, с. 89] (англ. вар. [She is like a little princess who wears a yellow veil... One might fancy she was dancing.], [41, с. 1]). В свою очередь, паж Иродиады боится странного вида луны, которая может принести несчастье, и потому просит Нараббота не смотреть на нее. На Саломею луна производит сильнейшее впечатление. Кажется, будто глядя на луну, девушка видит в ней собственное отражение: «Она холодная и целомудренная, луна... У нее красота девственности... Она никогда не была осквернена» [40, с. 94] (англ. вар. [She is cold and chaste. She has the beauty of a virgin. She has never defiled herself], [41, с. 3-4]). Также как и луна, Саломея холодна и целомудренна – она еще не познала силы любви, что изменит не только судьбу иудейской царевны, но и ее возлюбленного.

С развитием сюжета, когда Саломея изъявляет желание увидеть пророка, луна меняет свой облик. Теперь паж Иродиады обеспокоен ее видом еще сильнее, видя в ней «руку мертвой, которая хочет закрыться саваном» [40, с. 97] (англ. вар. [Like the hand of a dead woman who is seeking to cover herself with a shroud], [41, с. 5]). Ни тени страха, однако, не заметно в

молодом сирийце, который, исполнив волю принцессы, настолько счастлив, что замечает, как «сквозь облака кисеи она [луна. – С.И.] улыбается, как маленькая царевна» [40, с. 97] (англ. вар. [Through the clouds of muslin she is smiling like a little princess], [41, с. 5]). Саломея, и правда, улыбается, так как получила желаемое, – пророк выходит из темницы. Таким образом, читатель видит, что луна как ничто другое наиболее точно отражает внутреннее состояние принцессы.

Другого центрального персонажа пьесы, Ирода, вид луны пугает. Когда он появляется на террасе, то, заметив луну, сравнивает ее с истеричной женщиной, «которая всюду ищет любовников. Она совершенно нагая. Она идет, шатаясь среди облаков, как пьяная женщина...» [40, с. 104] (англ. вар. [... who is seeking everywhere for lovers. She is quite naked. She reels through the clouds like a drunken woman...], [41, с. 9]). Иродиада в свою очередь не видит в луне ничего необычного, однако замечает, что она «вносит хаос» [7] в упорядоченную жизнь дворца иудейского правителя. Иродиада признает воздействие луны на человека, считая присутствующих гостей глупыми и безумными: «Они слишком много смотрели на луну» [40, с. 110] (англ. вар. [They have looked too long on the moon], [41, с. 12]).

С образом луны связано и пророчество Иоканаана: «Солнце почернеет, как власяница, луна будет как кровь, и звезды с неба упадут на землю...» [40, с. 113] (англ. вар. [... the sun shall become black like sackcloth of hair, and the moon shall become like blood, and the stars of the heaven shall fall upon the earth...], [41, с. 13]). Ирод не понимает, сказанных пророком слов, однако считает их предвестием страшных потрясений. Как только Саломея соглашается исполнить танец для своего отчима, предсказание Иоканаана сбывается, и тетрарх видит небесное светило, ставшее кроваво-алым. Примечательно, что Иродиада не замечает ничего кроме испуга своего мужа. Этот эпизод приближает читателя к кульминации сюжета, а именно обезглавливанию Иоканаана. Ирод, все больше опасаясь последствий предсказания, просит потушить факелы, дабы скрыть от него луну и звезды.

Стихия повинуется, и большое черное облако полностью закрывает ночное светило. Затем луч луны падает на Саломею, тем самым указывая на виновницу в смерти пророка, и в полном соответствии с предсказанием, иудейскую царевну раздавливают щитами.

Обращение к мифопоэтическому образу луны на страницах «Саломеи» – не только художественный прием. С ее помощью Уайльд делает более очевидной идею о могуществе иррациональных сил, о предупреждениях и знаках, сопровождающих жизнь человека.

Одновременно с образом луны, интересным представляется проанализировать символику цветовой гаммы в произведении. Уайльдовское восприятие цвета в немалой степени объясняется влиянием на него творчества знаменитого художника Дж. Уистлера, который занимался только искусством. Ключом к живописному эффекту полотен Уистлер считал его цветовую тональность, которую он подолгу обдумывал заранее, старательно смешивая краски для достижения желаемого эффекта. Уайльд выражался о художнике таким образом: «Джеймс Уистлер – один из величайших мастеров живописи; таково мое мнение. И должен добавить, что мистер Уистлер полностью разделяет это мнение» [11].

В «Саломее» Уайльд наиболее часто прибегает к белому, красному, черному и золотому цветам, предпочтение отдавая белому как амальгаме цветочного спектра во всех его разнообразных оттенках. Белый цвет и его производные (серебряный, лунный свет, цвет слоновой кости и мраморный) чаще всего используются при описании образов Саломеи и Иоканаана, выступая в качестве символа чувственного влечения героев. К примеру, юный сириец, влюбленный в Саломею, следующим образом отзывается о ней: «Она похожа на отражение белой розы в серебряном зеркале» [40, с. 90] (англ. вар. [She is like the shadow of a white rose in a mirror of silver], [41, с. 1]), «Ее маленькие белые руки движутся как голубки... Они похожи на белых бабочек» [40, с. 92] (англ. вар. [Her little white hands are fluttering like doves... They are like white butterflies], [41, с. 3]). Ирод, восхищенный красотой своей

падчерицы, восклицает: «Твои маленькие ножки будут, как белые голубки. Они будут похожи на белые цветочки, что пляшут на дереве» [40, с. 118] (англ. вар. [Thy little feet will be like white doves. They will be like little white flowers that dance upon the trees...], [41, с. 16]).

Белый цвет оказывается связан и с Иоканааном. Впервые увидев пророка, иудейская принцесса так описывает его облик: «Он похож на тонкую фигуру из слоновой кости. Он похож на лунный луч, на серебряный лунный луч» [40, с. 99] (англ. вар. [He is like a thin ivory statue. He is like a moonbeam, like a shaft of silver], [41, с. 6]). Пытаясь привлечь внимание Иоканаана, Саломея восторгается телом пророка и отмечает: «Твое тело белое, как лилия луга... Твое тело белое, как снега... Нет ничего на свете белее твоего тела» [40, с. 100] (англ. вар. [Thy body is white, like the lilies of a field... Thy body is white like the snows... There is nothing in the world so white as thy body], [41, с. 7]). Однако не получив ответа на свои чувства, Саломея отказывается от собственных слов и вскоре совсем иначе отзывается о пророке: «Твое тело отвратительно. Оно точно выбеленная стена... Оно точно выбеленная гробница...» [40, с. 100] (англ. вар. [Thy body is hideous. It is like a plastered wall... It is like a whited sepulcher...], [41, с. 7]).

Красный цвет в пьесе, в первую очередь, является символом страсти Саломеи к Иоканаану. Наглядным тому доказательством является описание уст пророка, которые царевна так жаждет поцеловать: «Я в рот твой влюблена, Иоканаан. Он как алая перевязь... Цветы граната ... более красные, чем розы, – не так красны. Твой рот как ветка коралла... Нет ничего красивее твоего рта...» [40, с. 101] (англ. вар. [It is thy mouth that I desire, Iokanaan. Thy mouth is like a band of scarlet... The pomegranate flowers... are redder than roses, are not so red. Thy Mouth is like a branch of coral... There is nothing in the world so red as thy mouth...], [41, с. 7]).

Одновременно красный цвет символизирует кровь, что является предвестником беды и смерти: «Это дурной знак. Это очень дурной знак» [40, с. 104] (англ. вар. [It is an ill omen. It is a very ill omen], [41, с. 9]) –

воскликает Ирод, поскользнувшись в крови на террасе собственного дворца. Дурное предзнаменование сбывается – из-за неразделенной любви к Саломее самоубийство совершает молодой сириец Нараббот.

Красный цвет также является символом власти: Иоканаан, возвещая о приходе Господа, говорит о том, что одежды его будут цвета пурпура и багрянца; венок Ирода, правителя Иудеи, состоит из красных роз.

Черный цвет в «Саломее» в основном связан с образом Иоканаана. Саломею пугает внешность пророка, однако наибольший ужас у девушки вызывают его глаза: «Они точно черные дыры... Они точно черные пещеры... Они точно черные озера...» [40, с. 98] (англ. вар. [They are like black holes... They are like the black caverns... They are like black lakes...], [41, с. 6]). Столь мрачное описание наводит на мысль о загадочной притягательности пророка, которая так манит Саломею. Не меньшей привлекательностью для нее обладают и волосы Иоканаана: «Твои волосы похожи на гроздья винограда, на гроздья черного винограда... Длинные черные ночи, ночи, когда луна не показывается, когда звезды боятся, не так черны. Нет ничего чернее на свете твоих волос...» [40, с. 100-101] (англ. вар. [Thy hair is like clusters of grapes, like the clusters of black grapes... The long black nights, when the moon hides her face, when the stars are afraid, are not so black as thy hair. There is nothing in the world that is so black as thy hair...], [41, с. 7]). Однако после того как Иоканаан отвергает Саломею, мнение царевны меняется: «Твои волосы ужасны. Они как терновый венок... Точно узел черных змей, которые вьются вокруг твоей шеи» [40, с. 101] (англ. вар. [Thy hair is horrible. It is like a crown of thorns... It is like a knot of serpents coiled round thy neck], [41, с. 7]).

Золотой цвет в пьесе обладает символическим значением богатства и роскоши: «золотые щиты» – орудие египтян, «золотой сосуд» с поруганиями, принадлежащий Господу, «золотые клювы» павлинов Ирода и т.д. Этот же цвет связан с образом Саломеи: девушкой «с золотыми глазами под золотыми веками» [40, с. 99] (англ. вар. [...with her golden eyes and her gilded

eyelids], [41, с. 6]) описывает ее Иоканаан. В отношении характеристики главной героини золотой цвет является символом двойственной натуры принцессы.

Перечисленные выше символы характерны для творчества Уайльда в целом. В критических работах писателя, его частных и публичных письмах образ луны встречается регулярно. Что касается цветовой гаммы, она находит свое отражение в художественных произведениях: сказках («Счастливый принц»), поэмах («Сфинкс»), романе («Портрет Дориана Грея») и др. Хотелось бы отметить тот факт, что писатель апеллирует к традиционным трактовкам символических значений, которые закреплены за луной и всеми указанными выше цветами, однако наделяя их собственными авторскими смыслами.

2.4 «Саломея» Оскара Уайльда в культурном контексте конца XIX – начала XXI веков

Библейская история, по-своему изложенная Уайльдом в его трагедии, вдохновила многих художников, композиторов и режиссеров на создание собственных произведений. К образу уайльдовской Саломеи в разное время неоднократно обращались многие художники, среди них: Л. Леви-Дюрмэ (1896), Ф. фон Штук (1906), В.А. Суренянц (1907), Г. Бессьер (1914), А.А. Воронков (1961), А.Б. Богданов (1999), Дж. Руберт (2005), А.А. Лидмиц (2008) и др. Однако одним из первых художников, вдохновившихся уайльдовской трактовкой новозаветной притчи, стал британский представитель искусства «fin de siècle» Обри Бердслей. В своих иллюстрациях к пьесе Уайльда он предложил новый взгляд на созданные драматургом образы. Цикл его иллюстраций включает в себя шестнадцать рисунков, выполненных тушью в 1894 году. Герои Бердслея, изображенные на черно-белом фоне, словно парят в воздухе. Изысканные дамы, одетые по моде конца XIX века, мало чем напоминают новозаветных героинь. К примеру, танец живота, который Саломея исполняет перед Иродом, с

обнаженной грудью, в прозрачных панталонах, был подсмотрен художником в ночных кабаре Парижа. Украшенные павлиньими перьями платья и широкополые шляпки Саломеи в исполнении Бердслея – последний писк парижской моды. Примечательно, что художник также позволил себе ввести нового персонажа – странное существо, похожее на маленького демона, с высунутым язычком и стоящими дыбом волосами, что аккомпанирует танцующей царевне. Иродиаду Бердслей изобразил в образе ангела смерти: узор за ее спиной напоминает темные крылья, в то время как развевающиеся волосы похожи на рога. На одном из рисунков изображение головы Иоканаана отсылает зрителя к мифу о Горгоне: прическа пророка выглядит, как клубок змей. В трактовке Бердслея Иоканаан предстает гораздо более женственным, нежели в пьесе Уайльда, из сурового пророка превратившись в изнеженного лондонского денди. О рисунках британского художника прекрасно сказал его первый биограф Р. Росс: «В иллюстрациях к «Саломее» [Бердслей] использовал до конца новую условность, которую себе создал: вместе взятые эти рисунки – его шедевр. Они, безусловно, единственны в своем роде» [17].

Таким образом, иллюстрации Бердслея, с одной стороны, показывают его несомненное восхищение концепцией Уайльда, а с другой стороны, по средствам современных нарядов делают библейских персонажей современниками английского драматурга.

Наиболее значимой музыкальной трактовкой пьесы Уайльда является опера Р. Штрауса «Саломея» (1905). Впервые увидев скандально известную пьесу в 1903 году на сцене берлинского театра, композитор вдохновился идеей создания оперы с одноименным названием. Штрауса заворожили как сама библейская история и связанная с ней экзотика Востока, ее знойная чувственность, так и острота созданного Уайльдом драматического конфликта и в особенности образ главной героини – иудейской царевны, обуреваемой роковой страстью.

В качестве либретто своей оперы немецкий композитор использовал перевод французского текста «Саломеи» Уайльда, выполненный Х. Лахманом. Сочиненная Штраусом музыка замечательно отражает декадентский характер творчества Уайльда: его свободную и болезненную декоративность, равно как и такие актуальные для того времени черты, как жестокая страстность и скрытое чувство ужаса перед лицом мрачных психологических конфликтов. С большим мастерством и утонченностью Штраус использовал художественные средства декадентского искусства для того, чтобы сделать достоянием оперной сцены отрицательные явления общественного распада. Драматический конфликт его оперы основывается на том, что Саломея в припадке иступленной страсти требует тело, а затем и голову Иоканаана: в тот момент, когда исполняется ее порочное желание, царевну охватывает предчувствие истинной любви. Немецкого музыканта увлек именно образ опасной и сладострастной хищницы, коей, на его взгляд, и предстает Саломея в пьесе Уайльда. «Саломея» Штрауса – это положенная в музыку уайльдовская трактовка сюжета, драматическая музыкальная поэма.

Стоит отметить, что прежде Рихарда Штрауса по мотивам уайльдовской «Саломеи» одноименную оперу сочинил французский композитор Антуанн Мариотт. Единственное ее представление состоялось в Лионе в 1908 году и не имело большого успеха. «Саломея» Мариотта во многом не уступает работе Штрауса, однако ей не хватает смелости и экспериментальности. Будучи по своему происхождению французом, Мариотт находился в гармонии с декадентским и витиеватым языком пьесы Уайльда, что помогло композитору максимально точно выразить чувства, испытываемые уайльдовскими персонажами. Произведение французского композитора богато оркестровыми красками и эмоциональной интенсивностью, что позволило Мариотту раскрыть символистское настроение пьесы. Его версия во многом обязана звуковому миру Дебюсси и

эмоциональному ландшафту Метерлинка, который в свое время высоко оценил текст Уайльда.

Помимо оперных постановок следует также отметить симфонические поэмы Генри Хэдли («Саломея», 1905) и Александра Крейна («Саломея», 1916). Если первая интересна идеей эстетизированной манерности, то вторая примечательна своеобразными восточными интонациями, лирической взволнованностью и эмоциональной напряженностью. Стоит упомянуть и имена композиторов, создавших музыкальное сопровождение к различным театральным и балетным постановкам «Саломеи» Оскара Уайльда: Ф. Альпаэрст (1907), А.К. Глазунов (1908), Г. Банток (1918), А.Н. Черепнин (1920), К. Ламбер (1929), М. Тосиро (1960), А. Ифукубе (1948), П. Дэвис (1978), Э. Петрович (1978).

Определенный интерес также представляет танец «Видения Саломеи» американской танцовщицы Мод Аллан, дебютная постановка которого состоялась в Вене в 1906 году. Этот танец на музыку бельгийского композитора М. Реми принес Аллан подлинную славу и имя «Танцовщица Саломея». Не имея профессиональной подготовки, Мод настаивала на изобретении собственной танцевальной манеры. По словам исполнительницы, танец «Видения Саломеи» оказался столь страстным и трагическим, поскольку композитор связал смерть христианского пророка в пьесе Уайльда с личной трагедией танцовщицы – гибелью ее родного брата.

Некоторая связь с пьесой английского драматурга прослеживается и в американском кинофильме 1961 года «Царь царей» режиссера Н. Рэя, посвященного описанию жизненного пути Иисуса Христа. Зритель видит царя Ирода, влюбленного в Саломею и готового на все ради танца прелестной падчерицы. Иродиада, в свою очередь, предстает ненавидящей пророка, однако не причастной к его смерти. Иоканаан безмерно предан Богу, в то время как Саломея, заигрывающая с пророком и отвергнутая им, требует его голову. Однако некоторые знаковые для пьесы Уайльда сцены отсутствуют в анализируемой киноленте: сладостные речи Саломеи,

обращенные к Иоканаану, а также кульминационный момент пьесы – поцелуй головы пророка и последовавшая за ним смерть иудейской царевны.

Продолжая обзор художественных трактовок пьесы Оскара Уайльда, отметим еще одну киноверсию «Саломеи» – ленту британского режиссера К. Рассела «Последний танец Саломеи» (1988). Действие фильма происходит в 1892 году: известный писатель Уайльд приезжает в публичный дом, где его ждет приятный сюрприз – постановка «Саломеи», осуществленная усилиями местных девушек. Изюминкой фильма является то, что автор оригинального текста наблюдает за самодеятельной постановкой его пьесы, периодически принимая в ней участие. Сценическое действие переплетается с реальностью, ближе к финалу обрастая галлюцинациями, как, к примеру, в эпизоде с танцем Саломеи, когда принцесса сбрасывает последнее покрывало и вместо девушки Ирод видит перед собой юношу. Фильм выдержан в характерной для Рассела стилистике, подразумевающей обилие сексуальных сцен и словесных вольностей, что делает уайльдовскую Саломею еще более развратной и обольстительной, нежели она изображена в пьесе британского драматурга.

Следуя хронологии, отметим пятиактную пьесу «Саломея», написанную австралийским музыкантом Н. Кейвом в 1988 году. Пьеса создана по мотивам произведения Уайльда, однако Кейв достаточно вольно обошелся с текстом, сильно сократив его и оставив в пьесе лишь трех персонажей: Саломею, Ирода и Иоанна Крестителя. Помимо этого, согласно версии музыканта, приказ убить пророка в новом варианте пьесы отдан не Иродом, доведенным до сердечного приступа танцем своей падчерицы, а Саломеей. Сама же царевна изображена чересчур развратной девушкой, получившей сексуальное удовлетворение от смерти пророка. В своей пьесе Кейв доводит уайльдовское видение Саломеи до конца, сделав ее абсолютным воплощением порока.

Иную трактовку мы видим в рок-опере «Саломея, царевна иудейская» (1991) отечественного композитора М.И. Дунаевского. Первоосновой оперы

явилась одноименная пьеса Уайльда, к которой российский музыкант отнесся весьма бережно, сохранив большинство оригинальных смысловых акцентов. К ним, к примеру, относятся эпизоды, связанные с луной, которую каждый персонаж видит по-своему, а также мораль произведения в целом. Музыкальный материал рок-оперы отличается своеобразием и способностью заморозить слушателя с самых первых нот.

В 1998 году состоялась премьера спектакля Р.Г. Виктюка «Саломея», ставшего еще одним вариантом прочтения уайльдовской пьесы. Режиссер отказался от историко-бытового воспроизведения сюжета, превратив «Саломею» в завораживающую притчу о пути художника в мире, где соседствуют любовь и смерть. Заметим, что спектакль не исчерпывается библейским сюжетом. Изначально зритель становится участником судебного процесса по обвинению Уайльда в гомосексуальной связи с А. Дугласом-Бози. На вопрос судьи: «Как проходили ваши встречи с мистером Уайльдом?» Альфред тихо отвечает: «Мы играли в театр...», и далее зрителю представляют одну из таких «опасных игр» – «Саломею». Самоуверенный и расслабленный Уайльд становится иудейским тетрархом Иродом Антипой, в то время как отчаянный и независимый Дуглас – жестокой красавицей Саломеей. В свою очередь главный свидетель по делу Уайльда Р. Росс принимает черты пророка Иоканаана, заточенного в темницу. Стоит отметить, что на сцене среди всех актеров мужчин присутствует лишь одна женщина, исполняющая две роли одновременно: Иродиады и матери Уайльда. По всей вероятности, режиссер желал подчеркнуть, что только женщина способна быть матерью, и как бы ни был прекрасен мужчина, роль матери ему недоступна. В пьесе Виктюка пол исполнителя оказывается неважен. Саломея – это Красота, свободная от гендерных связей и ярлыков, а любовь ценна сама по себе. В спектакле отсутствуют и некоторые сцены оригинальной пьесы: сцена поцелуя отрубленной головы Иоканаана и гибели Саломеи. Для режиссера физическая смерть героев не имеет значения: он с

самого начала определяет, кто есть «живой», а кто «мертвый», в связи с чем о «кровавой» развязке упоминается вскользь, как об историческом факте.

Мотивы пьесы Оскара Уайльда также нашли свое отражение в видеоклипе американской группы The Smashing Pumpkins, снятом на композицию «Stand Inside your Love» (2000). Источником вдохновения музыкантов явились знаменитые иллюстрации Обри Бердслея. Черно-белое видео начинается со слов Саломеи, сказанных героиней в пьесе Уайльда: «Тайна любви больше, чем тайна смерти». В клипе присутствуют все центральные персонажи пьесы, а также луна, меняющая свой облик, бассейн со стекающей в него кровью, и нож гильотины, отсылающий зрителя к эпизоду отсечения головы пророка.

Немаловажное значение пьеса британского драматурга приобрела и в творчестве музыканта Пита Доэрти. Отец певца, одновременно являющегося и автором слов исполняемых им песен, вспоминает: «Питер был очарован рядом классических поэтов и писателей, особенно Оскаром Уайльдом... Уайльд всегда провоцировал желание принять опиум; благодаря ему у Питера возникла любовь к музыке» [3]. Один из треков Доэрти с альбома 2009 года «Grace/Wastelands» называется «Саломея»: в нем рассказана история иудейской царевны, требующей голову Иоанна Крестителя. Любопытный факт: Саломея Доэрти просит не только голову пророка, но и Айседоры Дункан, американской танцовщицы, погибшей в результате удушья собственным шарфом, зацепившимся за колесо автомобиля.

Однако не только в живописи, музыке и театре нашла свое продолжение «Саломея» Оскара Уайльда. Стоит сказать пару слов и о продукции компьютерной индустрии развлечений. Так, в 2009 году бельгийская студия Tale of Tales выпустила игру под названием «Fatale», ставшую интерактивной зарисовкой пьесы Уайльда. «Fatale» – не обычная игра. Она требует серьезной подготовки, предполагающей, как минимум, знание и понимание библейской легенды о Саломее и основанной на ней пьесы Уайльда. «Fatale» – это скорее духовная инсталляция, внутреннее

переживание, но никак не игра в привычном смысле этого слова. В ней нет головоломок, сюжет передан несколькими возникающими на экране цитатами из текста Уайльда, а само действие разделено на три акта, каждый из которых проходится за считанные минуты. Таким образом, «Fatale» выступает в качестве тонкого иносказательного комментария к «Саломее».

Нельзя обойти вниманием и фильм, снятый известным американским актером Аль Пачино по мотивам пьесы Уайльда – «Саломея Уайльда» (2011). По мнению Аль Пачино, существует три истории: история его собственной жизни, история жизни Оскара Уайльда и новозаветная история Саломеи. В своей ленте режиссер попытался оживить эти истории таким образом, чтобы запечатлеть на пленке все те чувства, которые он сам испытал к «Саломее», впервые познакомившись с текстом Уайльда. В собственной картине Аль Пачино сыграл Ирода, на роль Саломеи пригласив Дж. Честейн: «Джессика Честейн – реальная причина, по которой я снял этот фильм. Как только мы встретились, я понял, что заставлю ее сыграть Саломею, пока за нее не взялись другие...» [10], – признается режиссер в одном из интервью.

Обобщая все вышесказанное, можно с уверенностью утверждать, что «Саломея» Оскара Уайльда представляет собой произведение, наполненное глубоким символизмом, являющее своему читателю яркие и оригинальные образы, вдохновляющие представителей различных видов искусств на создание все новых интерпретаций уайльдовской версии новозаветной легенды.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2

Во второй главе мы изучили проблематику пьесы Оскара Уайльда «Саломея» и пришли к заключению, что в произведении можно выделить внешние и внутренние конфликты: уайльдовская идея губительности для человека его собственных страстей и взгляды писателя, восходящие к «философии нереального» соответственно. В пьесе также затрагиваются вопросы взаимосвязи любви и смерти и непреодолимости судьбы (на примере сюжетной линии «Саломея – Иоканаан»).

Ключевыми символами произведения являются луна и конкретная цветовая гамма. В «Саломее» луна призвана подчеркнуть принципиальную глубину, непостижимость, непознаваемость мира, подчеркнуть тот факт, что человек живет в окружении иррационального. Что касается цветовой символики, то в своем произведении автор использует сочетание белого, красного, черного и золотого, отдавая предпочтение белому цвету как амальгаме цветочного спектра во всех его разнообразных оттенках.

Что же касается анализа центральных образов пьесы, то ключевой образ произведения, образ Саломеи, носит ярко выраженный амбивалентный характер: любовь и ненависть составляют две стороны ее личности. Ирод предстает несчастным и ограниченным человеком, которого изредка посещают проблески мудрости. Роль Иродиады в пьесе достаточно мала, что, однако, не уменьшает ее значения. Иродиада – своенравный и практичный персонаж, воплощение антитезиса символистского мистицизма. Иоканаан Уайльда – пророк, заключённый по приказу тетрарха в темницу. Он жертва слепой, безудержной, губительной страсти. Стоит, однако, заметить, что непорочность Иоканаана, столь категоричного в своём полном отрицании плотского начала и связанных с ним радостей, его аскетизм вовсе не составляют предмет восхищения автора пьесы.

Проследив влияние пьесы Уайльда на произведения последующих эпох, мы приходим к заключению: одноактная пьеса «Саломея» великого английского драматурга до сих пор находит свое отражение в живописи,

театре, музыке и кино. Среди наиболее выдающихся произведений, созданных под ее непосредственным влиянием – опера Рихарда Штрауса «Саломея», номер танцовщицы Аллан Мод «Видения Саломеи», рок-опера Максима Дунаевского «Саломея, царица иудейская», спектакль Романа Виктюка «Саломея» и фильм Аль Пачино «Саломея Уайльда».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной выпускной квалификационной работе была изучена поэтика пьесы «Саломея» в свете рассмотрения наиболее значимых претекстов, оказавших на нее влияние, а также в связи с попыткой проанализировать то значение, которое пьеса английского драматурга приобрела в мировом искусстве последующих эпох.

Для достижения данной цели были выполнены следующие задачи: в первой главе рассмотрены художественные интерпретации новозаветного мифа в культуре *fin de siècle*, история создания пьесы «Саломея», а также особенности ее рецепции в первые годы публикации. Начиная с античных времен библейская легенда об иудейской принцессе Саломее пользуется неизменной популярностью среди художников, писателей и музыкантов. К ключевым произведениям искусства, созданным в различные исторические эпохи относятся: рельефы бронзовой колонны Бернварда (XI в.) из Хильдесхаймского собора, изображающих пир Ирода; мозаика баптистерия венецианского собора Сан-Марко; полотна таких художников как Караваджо, Тициан, Рубенс и др.; поэма Г. Гейне «Атта Троль» (1846); опера Ж. Массне «Иродиада» (1881) и драматическая поэма «Саломея» Дж. Хейвуда. Среди художественных произведений, оказавших непосредственное влияние на «Саломею» Уайльда, – повесть Г. Флобера «Иродиада» (1877), полотно Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» (1876) и роман К. Гюисманса «Наоборот» (1884). Пьеса, созданная Уайльдом на французском языке, оказалась с восторгом принята французской публикой и отвергнута британскими критиками, что, однако, не помешало в скором времени поставить «Саломею» на французской сцене в 1896 году в театре «Эвр», а на английской сцене постановка «Саломеи» была осуществлена «Лондонским клубом новой сцены» в 1905 году в маленьком театре «Бижу».

Вторая глава исследования посвящена раскрытию вопросов, связанных с проблематикой пьесы Уайльда, ее ключевой символикой и центральными образами, а также влиянием на художественные произведения последующих

эпох. В отношении затрагиваемых драматургом вопросов представляется возможным выделить внешние и внутренние конфликты: уайльдовская идея губительности для человека его собственных страстей и взгляды писателя, восходящие к «философии нереального». Если внешний конфликт связан с образом Саломеи, чувства которой превращаются во всепоглощающую страсть, то внутренний представлен сюжетной линией, связанной с образом Иоканаана – будучи слугой Господа, он настолько замкнут в себе, что оказывается не восприимчив к голосам других. В пьесе также затрагиваются вопросы взаимосвязи любви и смерти и непреодолимости судьбы (на примере сюжетной линии «Саломея – Иоканаан»).

Символикой в пьесе Уайльда наделена луна и конкретная цветовая гамма. В «Саломее» луна призвана подчеркнуть принципиальную глубину, непостижимость, непознаваемость мира, подчеркнуть тот факт, что человек живет в окружении иррационального. Что касается цветовой символики, то в своем произведении автор использует сочетание белого, красного, черного и золотого, отдавая предпочтение белому как амальгаме цветочного спектра во всех его разнообразных оттенках.

Что же касается центральных образов пьесы, то ключевой образ произведения, образ Саломеи, носит ярко выраженный амбивалентный характер: любовь и ненависть составляют две стороны ее личности. Ирод Уайльда предстает несчастным и ограниченным человеком, которого изредка посещают проблески мудрости. Роль Иродиады в пьесе достаточно мала, что, однако, не уменьшает ее значения. Иродиада – своенравный и практичный персонаж (воплощение антитезиса символистского мистицизма). Ее образ в немалой степени служит раскрытию идей уайльдовского времени, своими словами и поступками иллюстрируя постулаты радикального антирелигиозного направления (движения, к которому принадлежал драматург). Иоканаан Уайльда – пророк, заключенный по приказу тетрарха в темницу – жертва слепой, безудержной, губительной страсти. Иоканаан чист и невинен по своей природе. Стоит, однако, заметить, что непорочность

Иоканаана, столь категоричного в своём полном отрицании плотского начала и связанных с ним радостей, его аскетизм вовсе не составляют предмет восхищения автора пьесы.

Значение «Саломеи» в западноевропейском культурном наследии последующих эпох огромно. Среди наиболее выдающихся произведений, созданных под ее непосредственным влиянием – опера Рихарда Штрауса «Саломея», номер танцовщицы Аллан Мод «Видения Саломеи», рок-опера Максима Дунаевского «Саломея, царица иудейская», спектакль Романа Виктюка «Саломея» и фильм Аль Пачино «Саломея Уайльда».

Таким образом, задачи решены в полном объеме, цель выпускной квалификационной работы достигнута – изучена поэтика «Саломеи» в свете рассмотрения наиболее значимых претекстов, оказавших на нее влияние, а также выявлено значение, которое пьеса английского драматурга приобрела в мировом искусстве последующих эпох.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аксельрод, Л. И. (Ортодокс). Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда, Ив.-Возн., 1923. С. 56.
2. Аникст, А. А. Оскар Уайльд и его драматургия / А. А. Аникст // О. Уайльд. Избранные произведения: в 2 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 1. С. 5–26.
3. Базоева, В. Историко-культурные аллюзии в лирике Карла Барата и Питера Доэрти. Часть 3 [Электронный ресурс] // Звуки.ру, 2010. – Режим доступа: <http://www.zvuki.ru/R/P/22809/>, свободный. – Загл. с экрана.
4. Библия. Н. З. Св. Евангелие от Марка, глава 6 [Электронный ресурс] // Библия Онлайн, 2003-2016. – Режим доступа: <https://www.bibleonline.ru/bible/rus/41/06/>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Валова, О. М. «Философия нереального» Оскара Уайльда: к вопросу об истоках и сущности явления / О. М. Валова // Филология и культура. – 2013. – Вып. 2 (32). – С. 85–88.
6. Валова, О. М. Своеобразие конфликта в драме Оскара Уайльда «Саломея» / О. М. Валова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – 2012. – Вып. 3. Т. 12. – С. 56–62.
7. Валова, О. М. Образ луны в «Саломее» Оскара Уайльда / О. М. Валова // Вестник Рязанского ГУ им. С. А. Есенина. – 2010. – Вып. 26. – С. 8.
8. Гейне, Г. Французские художники // Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 8. С. 157.
9. Гюисманс, Ж.-К. Наоборот. М.: Республика, 1995. С. 232.
10. Дикая Саломея [Электронный ресурс] // Вокруг ТВ, 2009-2013. – Режим доступа: http://www.vokrug.tv/product/show/wilde_salome/, свободный. – Загл. с экрана.
11. Душенко, К. В. Оскар Уайльд. Мысли, афоризмы и фразы [Электронный ресурс] // MyBook, 2012-2016. – Режим доступа:

- <https://mybook.ru/author/konstantin-dushenko/oskar-uajld-aforizmy/>, свободный. – Загл. с экрана.
12. Караев, Н. Оскар Уайльд. Саломея. Портрет Дориана Грея [Электронный ресурс] // TheLib.Ru, 2006-2016. – Режим доступа: http://thelib.ru/books/uayld_oskar/salomeya_portret_doriana_greya-read.html, свободный. – Загл. с экрана.
13. Клюкина, А. В. Творение мифа и миф творения в произведениях Стефана Малларме [Электронный ресурс] // Знание. Понимание. Умение [электрон. журн.]. – 2008. – № 5. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Kliukina_Myth_Creation/, свободный. – Загл. с экрана.
14. Лангаард, Г. Оскар Уайльд. Его жизнь и литературная деятельность. М., 1908. С. 45.
15. Ланглад, Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок [Электронный ресурс] // RuLit, 2011-2015. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/oskar-uajld-ili-pravda-masok-read-251564-1.html>, свободный. – Загл. с экрана.
16. Луков, В. А. Библейская притча в реалистической литературе [Электронный ресурс] // Знание. Понимание. Умение [электрон. журн.]. – 2014. – № 2. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2014/2/Lukov_Biblical-Parable-Realism/, свободный. – Загл. с экрана.
17. Немировский, Е. Обри Бердслей: комбинация линий и пятен [Электронный ресурс] // КомпьюАрт [электрон. журн.]. – 2004. - № 8. – Режим доступа: <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=9072&iid=379>, свободный. – Загл. с экрана.
18. Образцова, А. Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда / А. Г. Образцова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 366.
19. Решетов, В. Г. «Иродиада» Гюстава Флобера: замысел / В. Г. Решетов // Вестник Вятского ГГУ. – 2015. – Вып. 10. – С. 92–97.

20. Решетов, В. Г. «Все стихии прошлого» в поэме Генриха Гейне «Атта Троль» / В. Г. Решетов // Вестник Рязанского ГУ им. С. А. Есенина. – 2014. – Вып. 1 (42). – С. 18.
21. Соколянский, М. Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества. – К.; Одесса: Лыбидь, 1990. – 200 с.
22. Уайльд, О. Письма / Пер. с англ. В. В. Воронина, Л. Ю. Мотылева, Ю. А. Рознатовской. – СПб.: Азбука, 2000. – 416 с.
23. Урнов, М. В. На рубеже веков: Очерки английской литературы, М., 1970. С. 150.
24. Bird, A. The plays of Oscar Wilde / A. Bird. – New York: Barnes, 1977. P. 220.
25. Corballis, R., Hibbard. J. A. The importance of reinventing Oscar: Versions of Wilde during the last 100 years [Электронный ресурс] // Rodopi, 2002. P. 303. – Режим доступа: https://books.google.ru/books?id=-uFGLYEjhrEC&pg=PA176&lpg=PA176&dq=first+performance+of+salome+in+england+in+1905&source=bl&ots=NYxJpE_uon&sig=j4JQXsDtYs616Iv6BDEVpfeZ6Ts&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiiVuGr7-bNAhXGFZoKHem6CI4Q6AEIPTAE#v=onepage&q=first%20performance%20of%20salome%20in%20england%20in%201905&f=false, свободный. – Загл. с экрана.
26. Dowling, L. C. Aestheticism and decadence; A selective annotated bibliography. – N. Y., L., 1978. P. 222.
27. Ellmann, R. Oscar Wilde. London., 1987. P. 254.
28. Ellmann, R. «Overtures to Wilde's Salome» in: Richard Strauss: Salome, ed. Derrick Puffett (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), P. 22.
29. Ericksen, D. H. Oscar Wilde. – Boston., 1977. P. 175.
30. Evangelista, S. The reception of Oscar Wilde in Europe. London., 2015. P. 490.
31. Harris, F. Oscar Wilde. Michigan, 1959. P. 74.
32. Harris, F. Oscar Wilde, his life and confessions, v. 1–2, N. Y., 1918. P. 106.

33. Hyde, H. M. Oscar Wilde. – N. Y., 1975. P. 466.
34. Mallarme, S. Correspondance complète, 1862-1872. T. 1. Paris, 1959. P. 688.
35. Nassaar, C. S. Into the demon universe. New Heaven and London., 1974. P. 187.
36. Nell, B. Salome and Herodias, a curious Mother`s Day story [Электронный ресурс] // EzineArticles, 2016. – Режим доступа: <http://ezinearticles.com/?SALOME-and-HERODIAS,-A-Curious-Mothers-Day-Story,-Part-1-of-2-Parts&id=24705>, свободный. - Загл. с экрана.
37. Ross, R. Introductory note // Mason S. Bibliography of Oscar Wilde. L., 1914. P. 236.
38. Schweik, R. C. "Oscar Wilde's Salomé, the Salome Theme in Late European Art, and a Problem of Method in Cultural History," in: Twilight of Dawn, ed. O. M. Brack, Jr., Tuscon: University of Arizona Press, 1987. P. 225.
39. Thuleen, N. Salome: a Wildean Symbolist drama [Электронный ресурс] // nthuleen.com, 1995. – Режим доступа: <http://www.nthuleen.com/papers/947paper.html>, свободный. – Загл. с экрана.

ИСТОЧНИКИ

40. Уайльд, О. Саломея: сказки, пьесы, поэмы, лирика, стихотворения в прозе / Пер. с англ. Е. Андреевой, К. Бальмонта, Н. Гумилева и др. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 320 с.
41. Wilde, O. Salome [Электронный ресурс] // wilde-online.info, 2007-2016. – Режим доступа: <http://www.wilde-online.info/salome.html>, свободный. – Загл. с экрана.