

ОЛЬГА ДЖУМАЙЛО

Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону)

**ИСПОВЕДЬ ЭСТЕТА: МАСКИ, ШИФРЫ
И ПЕРЕПОРУЧЕННЫЙ ОПЫТ
В РОМАНЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ**

Aesthete's confession: masks, scripts and entrusted experience in The Picture of Dorian Gray by Oscar Wilde

The paper addresses Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* and its specific confessional strategy, which is characterized by aestheticization of personal experience. The choice of means is correspondent to intellectual, aesthetic and ethic positions developed by Wilde as a critic in his theoretical works. Confessional Wilde puts forward style, imagination and reinvention of the Self with the help of masks, scripts and allusions to literary and non-literary sources. It is claimed that there are various allusions to Greek life and its cultural reinvestigation in Wilde's time, and to different aspects of Christian aesthetics and mythology.

Keywords: Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, confessional novel, aestheticization

Страданье – наивысшее из чувств, доступных человеку, – является одновременно предметом и признаком поистине великого Искусства.
Оскар Уайльд

Эстетизация опыта – постоянный лейтмотив Портрета Дориана Грея Оскара Уайльда. Однако специфика признания в романе определяется не биографическим контекстом как таковым, а теми его эстетико-философскими регистрами, которые акцентируют самоопределение Уайльда как критика, эстета и эстетика. Иначе говоря, перед нами особая форма демонстрации и обнажения «тайны» и «подлинного Я». Любопытно, что именно эту его фундаментальную характеристику Джеймс Джойс в 1906 году в письме брату определил как роковой изъян романа:

По всей видимости, у Уайльда самые лучшие намерения, чтобы написать этот роман – желание предстать перед миром. Но книга переполнена выдумками и эпиграммами. Если бы у него хватило смелости развить все аллюзии, она была бы лучше (Ellmann 1959, 233).

Однако у Уайльда было свое понимание меры автобиографичности, тесно связанное с эстетической концепцией, подробно изложенной в критических работах *Упадок искусства лжи* и *Критик как художник*. Декларируемое писателем кредо емко выражено и в словах Бэзила Холлоурда, художественного *альтер эго* Уайльда:

Художник должен создавать прекрасные произведения искусства, не внося в них ничего из личной жизни. В наш век люди думают, что произведение искусства должно быть чем-то вроде автобиографии. Мы утратили способность отвлеченно воспринимать красоту (Уайльд 1999, 18).

Отвлеченностью становится личный опыт, прошедший через тигель эстетизации. Это интеллектуальная, эстетическая, этическая оптика воображаемого достраивания предмета в соответствии с личным вкусом критика. «Правда – исключительно вопрос стиля» (Уайльд, *Упадок искусства лжи*).

Так, никакое личное признание не может избежать эстетизации. Подобно тому, как воображение Лорда Генри в сцене экспозиции достраивает тени восточного «театра теней», Дориану приходит в голову сходная мысль:

А ведь у человека есть предки не только в роду: они у него есть и в литературе [...]. В иные минуты Дориану Грею казалось, что вся история человечества – лишь летопись его собственной жизни, не той действительной, созданной обстоятельствами, а той, которой он жил в своем воображении, покорный требованиям мозга и влечениям страстей (Уайльд 1999, 158).

Иными словами, герой Уайльда осмысляет собственную жизнь в соответствии с близкими ему эстетическими моделями, формами мысли, чувства, воображения.

Соответственно, говорить о себе можно лишь отсылая к эстетическим образцам, историческим прецедентам, становящимся «воображаемой» предысторией «Я», создающим оптику его видения. «Чело-

век менее всего оказывается самим собой, говоря о собственной персоне. Позвольте ему надеть маску, и вы услышите от него истину», – пишет Уайльд в *Критике как художнике* (Уайльд, *Критик как художник*). Перед нами не только очередной эффектный парадокс Уайльда, но основание его концепции самообнаружения посредством двойников, масок, шифров, доступных знатокам, тем, кто способен разделить опыт Уайльда как опыт глубоко личного эстетического переживания. Греческое искусство воспринималось Уайльдом как утраченный идеал и, одновременно, как идеалистическое устремление современных Уайльду адвокатов эстетизма и идей «искусства для искусства». В этом отношении любопытна карикатура, на которой Уайльд изображен в образе современного Нарцисса как эстетствующего денди, наблюдающего за своим отражением в воде. Древняя Греция, по мнению С. Евангелиста, становится основанием идентичности Уайльда как эстета, критика и писателя (Evangelista 2009, 125). Уайльд увлеченно занимался классическими исследованиями, будучи студентом в Оксфорде. Совершенно понятно и то, почему Бэзил Холлоуорд («тот, кем я являюсь» (Уайльд)) в эстетизированном воображении видит образ прекрасного Дориана даже тогда, когда рисует пейзажи: греческая пластическая красота и невинность на какое-то время становятся источником вдохновения современного художника.

Находясь под влиянием А. Саймондза и У. Пейтера, Уайльд, как известно, оказался проникнут идеями И. И. Винкельмана, немецких философов эпохи романтизма и в особенности Гегеля. Возможно ли жить идеалами античности в современном мире? Сама постановка вопроса и его весьма трагическое разрешение в сюжете романа имеет долгую историю компаративных наблюдений Уайльда. Знаменитые строки письма к Альфреду Дугласу: «Я знаю, что Гиацинтом, которого Аполлон любил столь страстно, был ты» (Hart-Davis 1962, 390), – пример переноса личного сюжета в чаемый греческий контекст.

Еще студентом Уайльд выступает корректором рукописей своего учителя Махэфри *Social Life in Greece from Homer to Menander* (1874) и *Rambles and Studies in Greece* (1876). Попытка Махэфри воспроизвести бытовую жизнь древних греков во многом стимулировала интерес юного Уайльда к вопросу о возможности возвращения греческих идеалов в современность. Кроме того, изучение древнегреческих философов Аристотеля и Платона в Оксфорде в эпоху Уайльда

носило исключительно сопоставительный характер. Иначе говоря, древнегреческая мысль актуализировалась в контексте современной философской дискуссии (Гегель, Милль, Спенсер и др.).

И все же фактором, имеющим решающее значение для эстетического воспитания Уайльда, стало превращение Оксфорда в центр исследований эстетики и культуры античности непосредственно перед появлением в нем молодого Уайльда. В 1973 году выходят *Renaissance* Пейтера и *Studies of the Greek Poets* Саймондза, ставшие источниками вдохновения и ученических штудий Уайльда.

Поразившие Уайльда портреты Винкельмана и Микеланджело у Пейтера и размышления о природе гения в *The Genius of Greek Art* Саймондза, по мнению С. Евангелиста, «содержат намек на интеллектуальную автобиографию» (Evangelista 2009, 132) самих авторов, противопоставляющих «отсутствие стыда у греков и высокую оценку физической красоты», с одной стороны, и христианскую мораль – с другой.

Возможно последнее – непосредственный контакт с греческим искусством – отсылает к скандально известному анонимному эссе Уолтера Пейтера, опубликованному в 1867 году в „Westminster Review” как отзыв о труде И. И. Винкельмана *History of Ancient Arts among the Greeks*, в котором есть такой пассаж:

Близость с эллинизмом это не только интеллектуальная близость. Тонкие нити связывали его с самим характером [Винкельмана], его романтической и горячей дружбой с молодыми людьми. По его собственным словам, он знал юношей красивее самого архангела с картин Гвидо (Фра Анджелико). Эта дружба познакомила его с достоинством человеческих форм, осветила его мысли собственным цветом, сделала совершенным его соединение с духом греческой скульптуры (Donoghue 1994, 101).

Поклонение красоте Дориана как идеалу пластическому связывается с образом Аполлона. Любопытно, что в воспоминаниях Саймондза возникает образ Аполлона, «чья божественная красота пронизывала [его] душу и плоть, заставляя протягивать к нему руки и боготворить» (Evangelista 2009, 141). Более того, размышления Бэзила о написанном им портрете Дориана в самом романе, возможно, отсылают к знаменитому экфрасису И. И. Винкельмана об Аполлоне Бельведерском.

Как известно, этот ракурс трактовки личного переживания как причастного чувству высшей красоты последовательно акцентировался Уайльдом на протяжении всей жизни. Но не менее значимо то, что Уайльд объединяет себя и других творцов, философов и эстетиков, в любви к платоновскому Эросу. Называя героя именем Дориана, Уайльд не только использует «греческий шифр», доступный только знатокам греческого искусства и философии, но отсылает к героям У. Пейтера и В. Ли, имеющих также говорящие имена греческих «богов в изгнании» *Denys* (Дионис) и *Dionea* (Дионея) (Brown 1997, 152). Личный опыт Уайльда «проступает» в выраженных позициях его платоновских «двойников», в их биографических сюжетах, будто концентрирующих в себе трагические и эстетические стороны любви к красоте. Уайльд отсылает к их опыту как своего рода шифру для распознавания его собственного. Так «чужой» опыт оказывается одновременно выражением своего и проекцией архетипического сюжета о трагической любви Нарцисса.

Если сопоставительная «оптика» при постановке вопроса о возможности греческого идеала в современности так или иначе пронизывает эстетический интеллектуальный контекст, сформировавший Уайльда и лишь затрагивающий этическую составляющую, то сам сюжет романа ее немало заостряет.

Трагический сюжет о «расплате» за поклонение греческим идеалам художника Бэзила имеет целый ряд биографических подтекстов. В 1877 году и Саймондз и Пейтер оказались вовлечены в скандалы, бросающие тень на невинность их «аркадских» интересов и сделавшие невозможной их блестящую будущность в Оксфорде. Весьма немаловажен здесь и давний биографический сюжет о трагической гибели Винкельмана. Увлечения античной эстетикой, гомоэротические пристрастия и гибель (реальная ли, метафорическая ли) от собственного идеала становится одной из важнейших сюжетных единиц романа Уайльда.

Исповедальная для Уайльда фигура Бэзила, которому поручается опыт интеллектуальных и эстетических поисков «Я» и их крах перед реальностью опыта морального чувства, возможно, становится первой вариацией на тему, которая мощно зазвучит в *De Profundis*, где эстетика трагедии окончательно заместит эстетику греческой невинности и красоты.

Вместе с тем, на наш взгляд, именно преступление перед идеалом греческой красоты как воплощенного совершенства – это то, что становится преступлением Дориана в глазах Бэзила. С. Евангелиста отмечает частотное употребление слова ‘perfection’ Уайльдом в отношении эллинистического идеала, связывая это представление с эстетическим «словарем» Мэттью Арнольда (Evangelista 2009, 145). В этом отношении закономерно, что меняется именно портрет, именно он (некогда квинтэссенция совершенства) несет на себе отвратительные знаки отпадения от идеала. Но гибнет от этого столкновения с «реальностью» и художник.

Весьма любопытно, что позже в *De Profundis* Уайльд укоряет Альфреда Дугласа в том, что тот разрушил идеал античности. Цитируя Еврипида и Эсхила, Уайльд корит и себя за близорукость: древнегреческий идеал в Дугласе на поверку оказался культом чрезмерности, чуждой классическим идеям добродетели дружбы. Так, в риторике Уайльда Дуглас виновен в том, что погубил в нем подлинного художника.

Уайльд весьма последователен в различении идеала художественной красоты и реальности опыта, стремящегося к высокому образцу, но, увы, трагически с ним различающегося. Примечательно, что во время слушаний по его делу, Уайльд в очередной раз выбирает «двойника» для собственного признания – им становится лирический герой сонетов Шекспира:

Карсон: Но позвольте нам последовательно, предложение за предложением, разобраться в ситуации [...] “Я почти признаю, что безумно боготворил тебя”. Вы так сказали? Вы когда-либо безумно боготворили юношу?

Уайльд: Нет, не безумно. [...] Я предпочитаю любовь, в которой есть высшее начало ...

Карсон: Тогда вам не удалось испытать этого чувства?

Уайльд: Нет. Вся идея позаимствована у Шекспира. Мне жаль признавать это – но да, из шекспировских сонетов (Schulz 1996, 45).

Еще раз подчеркнем сделанный нами акцент: признание или исповедь Уайльда невозможны без эстетической оптики, в которой оно только и имеет смысл.

Любопытно, что и слово опыт появляется в романе в контексте его эстетизации. «Измумительный опыт» (*marvelous experience*) – имен-

но так Лорд Генри интерпретирует событие смерти Сибилы Вэйн. Стратегия эстетизации болезненного опыта посредством отсылки к выдающимся художественным образцам шекспировской драмы в словах Дориана демонстрирует характерный уход от признания вины. В этом отношении интересно, что Дориан прячет портрет под изысканным экраном, настоящим произведением искусства:

Экран был старинный, из позолоченной испанской кожи с тисненым, пестро раскрашенным узором в стиле Людовика XIV. Дориан пристально всматривался в него, спрашивал себя, доводилось ли этому экрану когда-нибудь прежде скрывать тайну человеческой жизни (Уайльд 1999, 105).

Однако ни Лорду Генри, ни Дориану не удается до конца эстетизировать, переписать опыт, он проступает вечно живыми следами памяти о вине на портрете, а стареющий Дориан оказывается все ближе к смертной черте и вместе с ней к точке расплаты за грехи. Так портрет как вариация на тему Нарцисса и его отражения в воде в этой интерпретации предстает как эмблема зеркала.

Неслучайно покров, скрывающий портрет, называется саваном:

Пусть лицо портрета под своим пурпурным саваном становится скотски тупым, жестким и порочным. Что за беда? Ведь никто этого не увидит. Да и сам он не будет этого видеть. К чему наблюдать отвратительное разложение своей души? (Уайльд 1999, 134).

Портрет знаменует утраченную добродетель Дориана, что равнозначно метафорической смерти, ибо только добродетельная душа будет допущена в вечную жизнь.

Возможность прочтения Портрета как автобиографической исповеди отмечает Н. Коль, считающий мотив *doppelgaenger* не только результатом влияния на Уайльда поэтики Готье, Бодлера и Гюисманса, но, в первую очередь, отражением психологических и социальных проекций самой личности Уайльда. Целый пласт лексики романа связан с понятиями греха, стыда, порока, что, по мнению Коля, указывает на скрываемую вину писателя: «С этой точки зрения мотив *doppelgaenger* объективирует “двойную” жизнь самого автора» (Kohl 1980, 68).

Мотив «двойной жизни» в этом отношении, как ни странно, отсылает не только к образу Дориана, но и к Бэзилу (как мы помним, альтер эго самого Уайльда). Именно он не желает выставлять портрет на всеобщее обозрение, ибо тот обнажает некую «тайну его души» (Уайльд 1999, 11), или «слишком много души, слишком много самого себя» (Уайльд 1999, 18) – а это, как можно догадаться, серьезно расходится с представлениями о том, какой душе должно быть. Идея расплаты за «жизнь для себя» звучит в словах художника и позже в разговоре с Дорианом. Она предстает в классическом уборе из «угрызений совести, страданий [...]». Сознания своего морального падения» (Уайльд 1999, 88).

Однако в данном контексте нас интересует не столько вопрос веры, весьма неоднозначный в случае Уайльда (Harris 2005, Brasol 1938, Stokes 1996, O'Malley 2004), сколько риторическое обрамление вопроса греховности и исповеди о грехе у Уайльда. Возможно, это «исповедь о гомосексуализме» (Evangelista 2009, 153), но каким образом она эстетизируется?

Самой очевидной формой эстетизации опыта становится экфрасис портрета в романе. К его различным аспектам применительно к этому тексту Уайльда обращались Мещерякова А. В., Бочкарева Н. С. Банеа А. (Мещерякова 2011, 2012, Бочкарева 2014, Банеа 2012). Нас же привлекает специфический условный статус портрета (*notional ekphrasis*) (Hollander 1988) с подчеркнутой свободой интерпретации того, что на нем. Портрет видят и трактуют только Дориан и Бэзил, для остальных он так и остается изображением прекрасного юноши. Иначе говоря, экзегеты портрета весьма субъективны и это неслучайно: оба они имеют тайну, знают о собственном грехе и моральном падении – трактуемое ими изображение действительно выражает их исповедальное признание, но не в полной мере. Экфрасис, исконным смыслом которого является пояснение изображения на картине, здесь лишь фиксирует, но не обнажает и не комментирует подлинных причин старения образа. Более того, экфрастическое включение здесь также призвано указать на то, что «ни словесное повествование, ни живописный стазис не в состоянии представить объект во всей полноте [...] они не могут претендовать на устойчивость смысла или правдивость» (Heffernan 1991, 312). Этот известный парадокс говорения-молчания экфразиса как никогда уместен в ситуации невозможности

исповедального признания. Интересно исследование Э. Коэна, который стремится продемонстрировать, что Уайльд, не имеющий возможности открыто заявить о своей гомоэротической склонности, проецирует ее в романе, прибегая к образу воображаемого несловесного портрета (*a verbally unrepresentable medium*) (Cohen 1987, 805).

В этой связи любопытна заключительная глава монографии П. Берендта *Oscar Wilde. Eros and Aesthetic* (1991), названная *Speaking the Unspeakable*, в которой исследователь открывает механизмы обнаружения и сокрытия «Я» через язык оговорок и умолчаний (Behrendt 1991). Среди биографических исследований, делающих шокирующие предположения, работа М. Нокс *Oscar Wilde. A Long and lovely suicide* (1994) (Кнох 1994). Автор считает, что знаки постепенного разложения на портрете связаны с тем, что незадолго до написания романа Уайльд узнал о неизлечимости сифилиса, которым он заразился от проститутки в Оксфорде. В этом контексте выбор слов для описания размышлений Дориана эстетизирован до крайности:

Он все сильнее влюблялся в собственную красоту и все с большим интересом наблюдал разложение собственной души. С напряженным вниманием, а порой и с каким-то противоестественным удовольствием, разглядывал он уродливые складки, бороздившие морщинистый лоб ... (Уайльд 1999, 140).

Вместе с тем замещение «тела» на «душу» на этот раз продиктовано эстетизацией, причастной христианским образам и идеям. Упомянутое «противоестественное удовольствие» от наблюдения за меняющимся портретом и то, что Дориан (как, впрочем, и Бэзил) «не мог выносить разлуки с портретом, который занимал такое большое место в его жизни» (Уайльд 1999, 153), возможно, отсылает к специфическому любованию грехом и страданием. Исповедальное сознание сосредоточено на личном болезненном и часто постыдном опыте. Но это же расследование дает и подспудное осознание исключительности, выделенности из других, страданием ли, пониманием ли глубины падения, стыда, вины, несовершенства. Сама рефлексия о страдании то и дело демонстрирует тайное любование болью. Дж. Кутзее распространяет эту особенность и на жанр исповеди как таковой. Обращаясь к эпизоду кражи груш в Исповеди Августина, он подчеркивает у последнего желание стыда, желание познать стыд, осознать этот опыт, который влечет за собой удовлетворение и возвращение

к источнику стыда до бесконечности. Выявленная Кутзее модель «возвращения» распространяется им также на Исповедь Руссо и Крейцерову сонату Толстого: первое не до конца правдивое объяснение стыдного поступка становится и причиной нового стыда, и тайного наслаждения (Coetzee 1998). Сходную мысль находим у самого Уайльда в Критике как художнике, но уже в контексте читательского интереса к постыдным страницам жизни исповедующихся:

Руссо всегда будут почитать за то, что он признался в своих грехах не в исповедальне, а перед всем миром, да и Челлини доставляет нам наслаждение не только своими бронзовыми спящими нимфами в замке короля Франциска [...]. Мы точно так же наслаждаемся и автобиографией этого проходимца, равного которому не знал Ренессанс, и смакуем этот рассказ о его величии и его позоре. Не суть важны мнения пишущего, его нрав, его успехи. Он может оказаться скептиком наподобие господина де Монтеня или святым наподобие утрюмого сына Моники – главное, чтобы он поведал нам свои секреты, и мы будем им внимать с благоговением (Уайльд, Критик как художник).

У самого же Уайльда эстетическая форма всегда сопутствует моменту предполагаемого признания, преумножая парадоксальное удовольствие от признания греховности:

Одно время в Лондоне говорили, что Дориан намерен перейти в католичество. Действительно, обрядность католической религии всегда очень нравилась ему. Таинство ежедневного жертвоприношения за литургией ... волновало его ... Любил Дориан и тот момент, когда священник в одеянии страстей господних преломляет гостию над чашей и бьет себя в грудь, сокрушаясь о слезах своих. Его пленяли дымящиеся кадила, которые, как большие золотые цветы, качались в руках мальчиков с торжественно-серьезными лицами, одетых в пурпур и кружева. Выходя из церкви, Дориан с интересом посматривал на темные исповедальни, а иногда подолгу сидел в их сумрачной тени, слушая, как люди шепчут сквозь ветхие решетки правду о своей жизни (Уайльд 1999, 145).

В этом отношении не догматы веры, а связанная с трагедийным началом эстетизация греха и страданий, в сущности, уравнивает опыт пребывания в церкви с опытом посещения оперы. Увертюра к вагнеровскому «Тангейзеру», скандальная слава которого во многом ассоциировалась с европейским декадансом, производит на Дориана боль-

шое впечатление. Отчасти благодаря ей, герою дается проникновение в «трагедию его собственной души», влекомой к красоте и наслаждениям.

Опыт падения в романе Уайльда представлен в эстетизированной оптике уже готового сюжета, отсылающего также к *Confessions of a Young Man* (1888) Джорджа Мура. Сцены тайной жизни героя Мура в Париже легко узнаются в главе XI романа Уайльда (Kohl 1980, 170). Все этапы падения и его осмысления оказываются частью театрализованного сюжета о грехе и возмездии, привлекательного именно в своей эстетической форме. Роман отсылает к мотивам фаустовского сюжета (Oates 1980), и в особенности сюжету с вариациями на тему портрета – Мельмот скиталец (1820) Ч. Мэтьюрина (Poteet 1971), Овальный портрет (1842) Э. А. По, Вивиан Грей (1826) Дизраэли (Aldington 1966, 18), Портрет Эдварда Рэндольфа (1937) Н. Готорна (Kerгу 1980). Среди возможных литературных прототипов Грэй – Сильвестр Грей, персонаж романа современника и приятеля Уайльда Э. Херона-Аллена *Ashes of the Future (A Study of Mere Human Nature): The Suicide of Sylvester Gray* (1988) (Kohl 1980, 165).

Прототипом Дориана также считают близкого друга Уайльда Джона Грея, поэта-декадента, в год выхода романа обратившегося в католичество и много позже рукоположенного в сан. В исследовании Дж. Маккормак *The Man Who Was Dorian Gray* (2000) (McCormack 2000) Грей представлен как личность, культивирующая социально приемлемые маски как форму усмирения собственных личных импульсов. И Грей, и его близкий друг Марк Андрэ Раффалович, также позже принявший католичество и примкнувший к ордену доминиканцев, продолжительное время общались с Уайльдом, однако их взгляды на ураническую любовь и веру расходились. Позиция Уайльда существенно отличается от декадентствующего католицизма *fin de siècle* (Бодлер, Барбе Д'Оревилль, Верлен, Гюисманс). «Дискурс греховности» (O'Malley 2004, 179) целого поколения поэтов и денди 1890-ых, названных У. Б. Йейтсом «трагическим поколением», приведший многих из близких Уайльду поэтов в католицизм, для него самого становился все громче звучащим языком гомоэротического мученичества, языком раскаяния и агиографии, сближаясь с католицизмом только в одном неистовом устремлении к пониманию трагической красоты страдания. В связи с этим в работе Омэлли возникает

смелая идея о том, что на руках Дориана возникают стигматы, а его портрет – это изображение Христа. Неслучайно, спустя несколько лет в знаменитой исповеди *De Profundis* Уайльд сравнит себя не только со святым мучеником Себастьяном, имя которого взял себе Раффалович, но и с самим Христом.

С точки зрения Уайльда, распятие дает смысл всем поступкам Христа, будто увиденным теперь в ретроспекции и связанным в единое повествование. Вот почему Уайльд настаивает на том, чтобы называть *Евангелие* трагедией: евангелисты, подобно греческим создателям трагедии, прекрасно понимали, что возвеличить страдания может только совершенная форма их повествования (Arata 2003, 264). Без распятия не может быть воскрешения, даже фигуративного.

Так, признание, сопровождаемое страданием, должно избрать свой стиль искусства. Достойной формой, по Уайльду, была трагедия. Для эстета Уайльда Христос уже не живой человек, но форма искусства, а он сам становится искомым им олицетворенным образом (*incarnate image*) страдальца и мученика. В этом отношении важен образ, возникающий на портрете в финале романа и достроенный в воображении до трагедийного, каким бы невероятным это не казалось на первый раз. Известно, что редактор „Lippincott’s Magazine” внес свои правки в рукопись текста. И практически все они сохранились, за исключением восклицания Бэзила при виде изменившегося портрета: «Christ!», которое было возвращено после редакторской замены на «God!» (Kohl 1980, 141). Позже, в разговоре с Фрэнком Харрисом, Уайльд скажет: «Каждый раз, когда мое имя упоминается в газетах, я понимаю, что я – Мессия ... Журналист – это мой “Иоанн Креститель”» (Harris 2003, 104).

Исповедальное признание Уайльда, безусловно, тесно связано с его биографическим опытом. Однако, верный своему принципу эстетизировать, сообщать опыту стиль, Уайльд создает повествование подобное изысканному покрову на портрете Дориана Грея. Оно способно лишь ненадолго скрыть его исповедь о страстной любви к греческой красоте, о стыде и о мученичестве.

ЛИТЕРАТУРА:

- Мещерякова Анна: *Образ Бэзила Хэллуорда в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»: экфрастический аспект*, в: *Мировая литература в контексте культуры*. Пермь 2012, с. 180-185.
- Мещерякова Анна, Половинкина Ольга: *Экфрастические основы образа Сибиллы Вэйн в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»*, в: *Мировая литература в контексте культуры*. Пермь 2011, с. 293-297.
- Бочкарева Нина: *Модификация экфрастических жанров в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»*, в: *Экфрастические жанры в классической и современной литературе* (под общ. ред. Н.С. Бочкаревой). Пермь: Пермский государственный университет, 2014 с. 67-73.
- Уайльд Оскар: *Портрет Дориана Грея*, в: Уайльд Оскар, *Избранное*. Санкт-Петербург: Кристалл 1999, с. 5-240.
- Уайльд Оскар: *Критик как художник* (Электронный ресурс): URL: <http://oscar-wilde.ru/estetika-miniatury-esse-lekcii/kritik-kak-khudozhnik.html> (дата обращения 1.11.2015).
- Уайльд Оскар: *Упадок искусства лжи* (Электронный ресурс): URL: http://www.lib.ru/WILDE/esse_upadok.txt (дата обращения 1.11.2015).
- Aldington Richard: *Introduction to Oscar Wilde*, in: *Oscar Wilde. Selected Works*. London and NY, 1946.
- Arata Stephen: *Oscar Wilde and Jesus Christ*, in: *Wilde Writings: Contextual conditions*. Ed. by Toronto: Toronto University Press 2003, Pp. 254-272.
- Banea Alina M.: *Ekphrasis – a Special Type of Intertextuality in the British Novel*. Cluj-Napoca, 2012. (dissertation).
- Behrendt Patricia F.: *Oscar Wilde. Eros and Aesthetic*. Basingstock: Macmillan academic and professional ltd 1991.
- Brasol Boris: *Oscar Wilde: The Man, the Artist, the Martyr*. New York: C. Scribner's sons 1938.
- Brown Julia P: *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art*. Charlottesville and London: University Press of Virginia 1997.
- Coetzee James M.: *Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky*, "Comparative Literature" (1985), Vol. 37. No 3. Pp. 193-232.
- Cohen Ed: *Writing Gone Wilde: Homosexual Desire in the Closet of Representation*, "PMLA" 102 (1987), Pp. 801-813.
- Donoghue Denis: *The Oxford of Pater, Hopkins, and Wilde*, in: *Rediscovering Oscar Wilde*. Ed. by C. George Sandulescu. Cornwall: Colin Smyth 1994, Pp. 94-117.
- Evangelista Stefano. *British Aestheticism and Ancient Greece*. London: Palgrave McMillan, 2009.

- Harris Frank: *Oscar Wilde His Life and Confessions*. New York: Kessinger Publishing 2005.
- Hart-Davis Rupert (Ed.): *Letters of Oscar Wilde*. London: Rupert Hart-Davis Ltd 1962.
- Heffernan James A.: *Ekphrasis and Representation*, "New Literary History", Vol. 22, No. 2. (1991), Pp. 297-316.
- Holland Vyvyan (ed.): *The Portrait of Mr. W.H.* London: Methuen 1958.
- Hollander John: *The Poetics of Ekphrasis*, "Word and Image" 4 (1988), Pp. 209-19.
- Knox Melissa: *Oscar Wilde. A Long and lovely suicide*. New Haven and London: Yale UP 1994.
- Kohl Norbert: *Oscar Wilde. The works of a conformist rebel*. Cambridge: Cambridge University Press 1980.
- McCormack Jerusha: *The Man Who Was Dorian Gray*. London: Palgrave Macmillan 2000.
- Oates Joyce Carol: "The Picture of Dorian Gray". *Wilde's Parable of the Fall*, in: *Contraries, Essays*. NY 1980, Pp. 419-428.
- O'Malley Patrick: *Religion*, in: *Palgrave advances in Oscar Wilde Studies*. Ed. By F.S. Roden. Palgrave Macmillan 2004, Pp. 167-189.
- Poteet Lewis: "Dorian Gray" and the Gothic Novel, "MFS" 27 (1971), Pp. 239-48.
- Powell Kerry: *Hawthorne, Arlo Bates, and "The Picture of Dorian Gray"*, "PLL" 16 (1980), Pp. 403-416.
- Schulz David: *Redressing Oscar: Performance and the Trials of Oscar Wilde*, "The Drama Review", Vol. 40, No. 2 (1996), Pp. 37-59.
- Stokes John: *Oscar Wilde: Myths, Miracles and Intimations*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.