

Задорожна Л.М., д.філол.н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

Автор аналізує кореляти мировосприяття поета і філософа.

Ключевые слова: поезія, філософія, свобода, краса, прекрасне.

Zadorozhna L.M., Ph. D., professor
Institute of Philology Taras Shevchenko University of Kyiv

The author explores the correlates of the poet's and philosopher's view of the world.

Keywords: poetry, philosophy, freedom, beauty, the beautiful.

УДК 821.111-312.1

Канова Г.О., к.філол.н., асист.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ У П'ЄСИ О. ВАЙЛДА «ІДЕАЛЬНИЙ ЧОЛОВІК»

У статті представлено аналіз взаємодії мистецтв у п'єсі Оскара Вайлда «Ідеальний чоловік». Увага фокусується на іронічній кореляції між вербальними й візуальними складовими п'єси. Досліджується механізм створення екфразистичного портрета на основі живописного полотна чи скульптури, що віддзеркалює естетичну позицію автора. У статті також аналізується інтертекстуальна взаємодія між tableaux vivants («живими картинами») і сюжетом п'єси.

Ключові слова: візуальні мистецтва, екфразис, tableaux vivants, Оскар Вайлд, естетизм.

Понад три десятиліття тому у компаративістиці порушено проблему взаємодії мистецтв. Донині зарубіжними й вітчизняними вченими продовжується процес уточнення основних термінів і понять у руслі функціонування літератури в системі інших видів мистецтв. Вітчизняне літературознавство рясніє численними студіями, де представлено взаємодію між літературою та пластичними мистецтвами (живописом й архітектурою) та висвітлено міжвидову взаємодію літератури й музики, кіномистецтва, фотографії й навіть моди [Див. Ламборн 2007, Ковальова 2002, Вайнштейн 2005, Пригодій 2010, Екфразис 2013]. Так, 1979 року німецький вчений Ульріх Вайсшайн у доповіді «Порівняння літератури з іншими видами мистецтва», в якій було окреслено «сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії

і методології», вважає «точкою відліку» нового напрямку появу монографії Жана-Франсуа Собрі під назвою «Поетика мистецтв, або порівняльний курс малярства і літератури» (1810), додаючи тезу про те, що самостійною академічною дисципліною цей дослідницький напрям став лише у XX ст.

У пропонованій студії висвітлюється феномен функціонування екфразису у художньому просторі п'єси Оскара Вайлда «Ідеальний чоловік» (1895), текст якої віддзеркалює складні міжвидові зв'язки в межах мистецького дискурсу естетизму кінця XIX ст. За останню декаду науковцями розроблено методологічне підґрунтя на якому екфразис, що за влучним висловом У. Вайсштайна перебував у «віртуальному статусі невизначеності», постає все більш детально розробленим [Вайсштайн 2009, 374].

Історія мистецьких спроб (за В.Т. Мітчеллом) «вербальної репрезентації візуального» матеріалу рясніє відомими іменами [Екфразис 2013]. У рамках нашого дослідження серед знакових фігур XIX ст. варто згадати Теофіля Готье, який одним з перших теоретично обґрунтував ідею та ввів поняття «транспозиції мистецтв», втілюючи її у поетичних екфразисах, моделюючи вербальне полотно вірша-пастелі чи вірша-пейзажу. Не менш резонансними постають розлогі міркування одного з теоретиків англійського естетизму – Волтера Пейтера, який писав про тяжіння одного мистецтва до переходу у стан будь-якого іншого, стверджуючи, що «між грецькою трагедією та грецькою пластикою, між сонетом та рельєфом, між французькою поезією назагал та мистецтвом гравюри є більш глибокий сенс, ніж прийнято вважати» [Ламборн 2007, 12].

У контексті нашого дослідження важливим є й досвід О. Вайлда як критика мистецтва та теоретика нового напрямку. Збірка «Задуми» (Intentions) (1891), куди ввійшли написані раніше трактати «Пензель, перо та отрута» (Pen, pencil and poison), «Істина масок» (The truth of masks), «Занепад мистецтва неправди» (The decay of lying) і «Критик як художник» (The critic as artist) по суті стає квінтесенцією ідей всього європейського естетизму. Автор вістить нам про те, що саме «Великий художник винаходить тип, а життя лиш намагається скопіювати його». Як учень Дж. Рьоскіна та В. Пейтера, Оскар Вайлд звеличує мистецтво, адже саме «мистецтво творить життя, залишаючись абсолютно байдужим до реальності» [Уайльд 2005].

Перебуваючи на такій позиції, автор згодом у своїй п'єсі «Ідеальний чоловік» відтворить мистецький дискурс естетського сприйняття дійсності, презентуючи відповідні типи у галереї екфрастичних портретів, стверджуючи тим самим філософську максимум естетизму, за якою «Мистецтво – єдина реальність», а єдину правду життя, автором викладено як афоризм-пораду для молоді, де зазначено, що «Необхідно або ж бути витвором мистецтва,

або носити витвір мистецтва в собі!» [Шиффер 2011, 60]. Унікальність п'єси «Ідеальний чоловік» полягає в тому, що з екфразистичними портретами має змогу познайомитися лише читач, а не глядач. Тож мистецтво у Оскара Вайлда, що виходить за межі екфразису стає самим життям, парадоксально відтворюючи філософську максиму автора про те, що «життя наслідує мистецтво», а не навпаки.

У межах дослідження екфразису у п'єсі О. Вайлда «Ідеальний чоловік» продуктивним видається звертання до робочих класифікацій екфразису задекларованих, зокрема у студії російської дослідниці Олени Яценко, яка акумулюючи теоретичні міркування таких вчених як Ю. Лотман, О. Лосєв, В.Т. Мітчелл, Ж. Хетені, О. Фрейдєнберг, Н. Брагінська, Л. Геллер, визначає параметри функціонування в літературному тексті *повних, згорнутих* та «нульових» екфразисів, які за наявності/відсутності реального референта поділяються на міметичні та неміметичні [Яценко 2011].

Звертає увагу на себе чітке розмежування функцій двох різновидів «нульового екфразису» у літературних текстах: «Міметичний нульовий екфразис часто містить образотворчу інформацію. Неміметичний нульовий екфразис містить вказівку на значеннєвий, історико-культурний модус візуального артефакту». Міметичний «нульовий екфразис» у свою чергу побутує в тканині літературного твору у двох модифікаціях: зокрема у вигляді атрибутованого (експліцитного) та прихованого (імпліцитного) екфразисів.

В цьому контексті важливим є визначення терміна атрибуція. За О. Яценко, атрибуція – це «ідентифікація читачем автора (ширше – напряму, стилю, епохи) і (або) назви твору. Атрибуція за автором значно звужує тлумачний потенціал, і водночас робить думку митця більш прозорою. Атрибуція за назвою робить тлумачення екфразису менш однозначним, а відтак ширшим. В обох випадках атрибутований екфразис виступає, з одного боку, як емблема, етикетка епохи, філософії, коду, а з іншого – природно збагачує живописний аспект словесного образу» [Яценко 2011].

У тексті п'єси Оскара Вайлда представлено яскраві зразки експліцитного міметичного «нульового екфразису». Зокрема, справжньою емблемою мистецького смаку подружжя Чілтерн є окраса вітальні їхнього будинку – «*великий французький гобелен XVIII століття*», розроблений «*за малюнками Франсуа Буше*», репрезентанта стилю рококо, що відтворює сюжет його відомої картини «Тріумф Венери». Вдаючись до чіткої атрибуції за іменем живописця, Оскар Вайлд тим не менш одразу ж розпочинає з читачем тонку інтелектуальну гру. Він модифікує назву гобелена (за Вайлдом це «Тріумф кохання»), що вочевидь прозоро формує горизонт читацьких сподівань і натякає на щасливе вирішення усіх любовних колізій. Господиня дому бук-

вально «вписана» автором в інтер'єр власної вітальні, адже, за влучним спостереженням Л. Ламборна естетизм був «тісно пов'язаний з образотворчим мистецтвом, поціновував раму так само високо, як і картину та надавав велике значення окремим деталям, що робили привабливим інтер'єр кімнати – «притулку Краси»» [Ламборн 2007, 6].

Водночас автор актуалізує у межах наступного експліцитного екфразису живописний код «Галантних свят» Антуана Ватто, попередника й натхненника Франсуа Буше, що налаштовує читача на рокайльну гру, витончену атмосферу флірту як емоційного тла естетських салонів кінця ХІХ ст.: «*Missic Marchmont і леді Безілдон сидять поруч на диванчику в стилі Людовика ХІХ. Вони – типи тендітної граційності. Тонкій афектації їхніх манер властивий делікатний шарм. Ватто охоче написав би їх*». Побіжно зазначимо, що живописний код доповнено музичним: невимушена розмова жінок у вітальні триває у супроводі ледь чутного звучання струнного квартету, що налаштовує читача на камерність та інтимність того, що має бути сказано.

Поруч з тим, імпліцитний міметичний екфразис, що відкриває п'єсу, знайомить нас з Гертрудою Чілтерн: «*Вгорі на сходах стоїть леді Чілтерн. Її роки двадцять сім, вона дуже гарна собою – тип строгої грецької краси*».

Коментуючи додаткові сенси, які актуалізує ця лаконічна імпліцитна екфраза, варто залучити більш широкий мистецький дискурс тогочасної моди. Як зазначає Ольга Вайнштейн, авторка монографії «Денді: мода література, стиль життя» (2005): «Антична модель тілесності тлумачилася як платонівська ідея, як форма форм. Ідеальне тіло сприймалося як зрима абстракція, що вимагала конкретного сучасного втілення. Неокласичний стиль ставив зовсім нові завдання: костюм повинен був окреслити «грецьке» тіло, а не замаскувати чи деформувати його. Іншими словами, одяг повинен був стати візуальним аналогом наготи, але наготи певних ідеальних пропорцій» [Вайнштейн 2005, 112]. Саме таким взірцем «ідеальних» пропорцій і постає Леді Чілтерн. На нашу думку, О. Вайлд актуалізує у логіці дій та вчинків Гертруди ідеал античних трагічних героїнь у їх класицистичному прочитанні французькими драматургами ХІХ ст., хоча у комедії маємо іронічне очуження класицистичного конфлікту між почуттям та обов'язком «на новий лад».

У контексті нашого дослідження варто навести також міркування О. Яценко, яка зазначає, що «неатрибутований міметичний екфразис не містить відкритої вказівки на автора або назву твору. Такий імпліцитний екфразис визначає певну рецептивну настанову. Спочатку у свідомості реципієнта вибудовуються «живописні» характеристики образу, потім, за допомогою механізму дії культурної пам'яті, відбувається пошук його художньо-істо-

ричних аналогій, у результаті чого виникає понятійне розшифрування образу [Яценко 2011].

Саме такою рецептивною потенцією відзначений наступний розгорнутий екфрастичний портрет, що презентує перед читачем юну Мейбл Чілтерн: *«Мейбл Чілтерн досконалий зразок англійського типу жіночої привабливості, біло-рожевий, мов цвіт яблука. У ній пахоці і легкість квітки. Сонячне світло відливає хвилями в її волосся а губи маленького рота ледь відкриті в очікуванні, як у дитини. Її властивий чарівний деспотизм юності й приголомшлива прямота невинності. Розсудливим людям вона не нагадує ніяких творів мистецтва, але, вона справді схожа на танагрську статуетку, хоча й була б роздратована, якщо би їй сказали саме так».*

Задля розкодування прихованих сенсів цього екфразису варто вдатися до евристичного прочитання тексту п'єси Оскара Вайлда. В руслі означеної проблеми згадаємо ряд мистецтвознавчих студій, де автори дослідили загальноєвропейську зацікавленість античним мистецтвом, й зокрема феноменом «танагрського буму» [Черноруков 2011]. В цьому контексті історія мистецтва апелює до авторитету Огюста Родена, який залишив наступні міркування: «У Танагрі є жіночність. Скромна грація задратованого тіла, що приховує душу, нюанси, які не виразити простими словами» [Белов 1968, 96]. Тож мистецьке середовище миттєво реагує на нові тенденції, у зв'язку з появою справжніх артефактів пластичного мистецтва класичного періоду Давньої Греції, що були виготовлені античними майстрами-коропластами, які виплуквали мініатюрні, яскраво розфарбовані у природні теплі тони глиняні фігурки-кори («кора» з гр. – «дівчина»).

У свою чергу Л. Ламборн зазначає, що антична скульптура, мала своїх палких шанувальників і серед художників-прерафаелітів. Таким був Альберт Мур, про якого автор пише: «Свідомо відмовившись від жанрових і сюжетних картин, художник відтворював персонажів у позах, що нагадували грецькі скульптури». Тож складність, багатшаровість міметичного екфразису, де змальовано Мейбл Чілтерн, наштовхує нас на віднайдення імпліцитного живописного коду картини Альберта Мура «Пора цвітіння» (1881), поруч з означеним О. Вайлдом, експліцитним пластичним кодом танягрянки. За свідченням Л. Ламборна, «поза героїні викликає асоціації з античною Венерою, а світлі, ніжні фарби її шат і квітів запозичені з японського живопису». Побіжно зазначимо, що «культу Японії» в естетському середовищі цей дослідник присвятив окремий розділ монографії [Ламборн 2007, 82-83].

Але найцікавішим виявляється зв'язок цього екфразису з тим епізодом у другій дії п'єси, де красуня Мейбл нагадує леді Чілтерн наступне: *«Ой, мені вже час на репетицію до леді Безілдон. Ви не забули, що ми влаштуємо»*

живі картини? Тріумф чогось... не пам'ятаю чого. Сподіваюся, це буде мій тріумф. Єдиний тріумф, який мене зараз цікавить». За О. Яценко слід розділяти нульовий екфразис, який є характеристикою первинного екфразису, і «мікроекфразис», що є лише короткою згадкою, нерідко навіть натяком на мотив, що раніше зустрічався в тексті. Мікроекфразис – це варіант вторинного екфразису, який дослідниця пропонує розглядати в аспекті автоінтертекстуальності (алюзії, коментаря, переказу, пародіювання), в якому цитуються внутрішньотекстові екфразиси. Важливим постає «вторинне авторство» мікроекфразису. У п'єсі «Ідеальний чоловік» таким іронічно очуженим «автором» виступає Мейбл Чілтерн.

Вочевидь у вищенаведеному уривку п'єси йдеться про участь Мейбл Чілтерн у *tableaux vivants* (з фр. «живі картини»). У своїй статті «*Tableaux vivants* у літературному тексті: взаємодія мистецтв», С.М. Пригодій згадував, що «свого апогею *tableaux vivants* сягнули у XIX сторіччі у формі «пластичних фігур», що слугували здебільшого для еротичних розваг» [Пригодій 2010, 136-137]. У руслі нашого дослідження варто зазначити також, що у галантну епоху, молодий Антуан Вагто, в будинку свого вчителя Кроза брав участь у так званих «галантних святах»: «Це були справжні спектаклі, що тривали тижнями. Учасники перевдягалися у селян або античних персонажів. Необхідною частиною цих свят був витончений любовний флірт. Тонка система залицянь, натяків давала можливість відчувати почуття – сильні, але не пристрасні, яскраві, але делікатні й вишукані» [Вагто 1999].

Тож Мейбл Чілтерн належить таблоювати Венеру але не стилізовану античну, пензля Альберта Мура, а легку, чуттєву Венеру в стилі рококо з вищезгаданого гобелена Франсуа Буше, нульовий екфразис якого вміщено на початку п'єси. Тож бачимо, як «імпліцитний міметичний екфразис, пародійований мікроекфразисом, відіграє важливу роль в інтелектуальній грі із читачем», прийоми якої досконало демонструє Оскар Вайлд [Яценко 2011].

За кілька сторінок на читача п'єси чекає наступний екфрастичний шедевр – портрет міссіс Чівлі, що є зразком чистого імпліцитного екфразису: *«висока й досить худорлява. Губи, надміру тонкі й надміру нафарбовані, багряна лінія на блідому обличчі. Волосся кольору кіноварі, орлиний ніс і довга шия. Рум'яна підкреслюють природну блідість кольору обличчя. Сіро-зелені неспокійні очі. На ній геліотроп, діаманти. Скоріше нагадує орхідею й викликає цікавість. Усі рухи надзвичайно витончені. Вцілому – витвір мистецтва, але позначений впливом надто багатьох шкіл».*

Цей розгорнутий екфрастичний портрет прозоро демонструє вдачу цієї жінки. Найцікавішою екфрастичною деталлю виступає сукня кольору геліотроп. Назва походить від напів-дорогоцінного мінералу, колір якого нагадує

шкіру змії: темно-зелений з яскраво-червоними вкрапленнями. Вочевидь автор прозоро натякає нам на підступність, хитрість і небезпечність цієї жінки. Надмірність косметики з точки зору автора також є знаковою, адже О. Вайлд називає місіс Чівлі справжнім «витвором мистецтва». Тож перед нами загадкова «жінка-ламія» (саме таку екфрастичну деталь додає автор до її портретної характеристики) сріблясто-зелено-багрянний одяг якої випромінює небезпеку та інтригує.

Побіжно зазначимо, що історик моди О. Вайнштейн, звертає увагу на той факт, що «для досягнення ефекту «непроникного» виразу обличчя існували наступні засоби: жінки середини ХІХ століття обожнювали використовувати рисову пудру, яка надавала обличчю схожість із грецькою статуєю, стираючи індивідуальність в ім'я абстракції, архетипу» [Вайнштейн 2005, 147].

Не менш цікавими у плані генерування імпліцитних сенсів постають у тексті екфрастичні портрети чоловіків. Лорд Кавершем, з'являється першим і, демонструючи виразний стиль поведінки, за авторською екфразою постає як «чудовий тип віга». Знову перед нами екфрастичний портрет, що містить «нульовий екфразис», адже О. Вайлд коротко зазначає, що він «нагадує портрет пензля Лоуренса» – англійського живописця початку ХІХ ст., званого майстра парадними портретів аристократів.

Характеристика наступного персонажа сера Роберта Чілтерна в межах імпліцитного міметичного екфразису поєднує опис і міркування про зовнішність і характер. Суперечливість натури й поведінки персонажа віддзеркалює його обличчя: «*сера Роберт Чілтерн. Йому сорок років, але виглядає молодше. Чисто голений, з тонкими рисами обличчя, темноокий і темноволосий. Яскрава індивідуальність. <...> Бездоганні манери, з відтінком гордовитості. Видно, що він усвідомлює, яких успіхів досягнув у житті, і цим пишається. Нервовий темперамент, вигляд втомлений. Разючий контраст між твердо висіченим ротом й підборіддям та романтичним виразом глибоко посаджених очей. Ця суперечливість у зовнішності змушує підозрювати таку ж суперечливість в душевному житті; здогадуєшся, що пристрасті й розум, думка й почуття живуть у ньому окремо, замкнені кожне в своїй сфері насильницьким наказом волі. Тонкі ніздрі, бліді худі руки із видовженими пальцями теж говорять про невірноваженість...»». Завершуючи опис зовнішності героя, О. Вайлд обіграє поняття «живописності», надаючи йому багатозначності: «*Було б неточно сказати, що в нього «живописна» зовнішність, – Палата обшин стирає будь-яку живописність, – але Ван-Дейк не відмовився б написати його голову»*.*

Як бачимо, для створення екфрастичного портрета О. Вайлд обирає живопис фламандського художника ХVІІ ст. Антоніса Ван Дейка, відомого

портретами англійського короля Карла I та представників вищої знаті, серед яких назвемо Томаса Вентворта, портретна схожість із яким впадає в око. Політична кар'єра цього аристократа зазнала цілковитого фіаско, тож порівняння Роберта Чілтерна з портретом роботи Ван Дейка може іронічно очужувати хиткість політичної кар'єри героя. Добираючи деталі екфразистичного портрета, автор знову презентує перед нами класицистичний конфлікт між обов'язком і почуттям, іронічно натякаючи, що за зовнішністю можна визначити не тільки риси вдачі, а й спрогнозувати вчинки. Емоції й розум Роберта Чілтерна перебувають в різних сферах, допоки обставини не змушують їх зіштовхнутися. У підсумку Роберт робить вибір на користь кохання, а не політики, що імпліцитно наштовхує інтерпретатора на думку про те, що ключовим у цій п'єсі є перший нульовий екфразис картини Буше «Тріумф Венери», номінований Оскаром Вайлдом як «Тріумф кохання».

І нарешті, найбільш загадковим в плані екфразистичної презентації виступає Лорд Горінг. Хоча він повсякчасно опікується своєю зовнішністю, в експозиції він позначений лише двома штрихами іміджу: *«приємне, позбавлене будь-якої виразності обличчя», «бездоганний денді»*.

За принципом контрастного зіставлення з'являється у п'єсі й короткий екфразистичний портрет кумедного апологета дендизму – Віконта де Нанжака: *«молодий аташе, відомий своїми краватками й своєю англоманією»*. За словами О. Вайнштейн «Зав'язування краватки перетворюється на тонку науку; вузол краватки підтверджує законність домагань на «шляхетність» власника, сама ж по собі краватка – просто непримітна тканина». Але більш суттєва заувага стосується того факту, що «для того щоб стати відомим щоголем, у Франції було потрібно мати репутацію англомана, а в Англії, навпаки, найдієвішим рецептом гарного тону нерідко вважалася абсолютна прихильність до всього французького» [Вайнштейн 2005, 269].

Лорд Горінг єдиний з персонажів, який не дорівнює жодному твору мистецтва. Він занадто невловимий і парадоксальний для статичних живописних полотен чи статуй, його стихія – мистецтво слова й мода, але й ці стихії віддзеркалюють підкреслено іронічне світобачення автора: *«Він грає з життям і перебуває у повній злагоді зі світом. Він обоожнює бути загадковим. Це ніби звеличує його»*.

Ретельно створюючи свій імідж, він тим самим домінує над будь-якими стилями та течіями у мистецтві. Лорд Горінг мінливий і непостійний, невловний як краса, розпорошена у численних деталях його костюма. У ремарці до третьої дії, яка відбувається в бібліотеці його власного будинку, приділяється особлива увага іміджу лорда Горінга: *«Він у фрак, з бутоньєркою в петлиці, у циліндрі й білих рукавичках, на плечі накинутий плащ, у руках*

тростина в стилі Людовика XVI – не втрачений жоден атрибут сучасної моди. Видно, що він з нею в найтіснішому зв'язку, сам її створює й, таким чином, підноситься над нею. В історії людської думки він перший філософ, що вміє добре одягатися». Як знаємо цей персонаж виявляє під маскою денді справжню мудрість і моральність.

Підсумовуючи результати дослідження зазначимо, що характер кореляції літератури з іншими видами мистецтва у п'єсі Оскара Вайлда «Ідеальний чоловік» дозволяє говорити про вміщені у тканину твору численні екфразиси, як про найбільш вагомі елементи генерування сенсу, адже «головним в екфразисі є не референт (чи то описуваний артефакт або дійсність, що його інспірувала), а дискурс – те, що текст говорить читачеві про автора, про його взаємини зі світом, історією й культурою» [Автухович 2011, 128]. Тут ми маємо справу зі справжньою феноменологією «художнього тіла», а відтак, з аутентичною філософією дендизму, де у «гармонії духу й тіла поєднується вся пристрасність романтизму й уся довершеність еллінізму» [Уайльд 2005, 423].

Тож, у комедії «Ідеальний чоловік» Оскар Вайлд іронічно одужує й парадоксально перевертає традиційні уявлення про серйозність і легковажність. Добираючи твори живопису й скульптури для екфразистичної презентації типів своїх сучасників, автор утверджує єдиний творчий тип, це тип «денді-філософа», віддзеркалюючи тим самим власну аксіологічну вертикаль, що увінчана красою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

- 1. Автухович Т.Е. Поэтический экфрасис: риторика чтения // Чтение: рецепция и интерпретация: сб. науч. ст. В 2 ч. – Ч. 1. / ГрГУ им. Я. Купалы. – Гродно, 2011. – С. 126-133.*
- 2. Аствацатуров А. Оскар Уайльд: искусство как гедонистический жест // Феноменология текста: игра и репрессия. – М., 2007. – 288 с.*
- 3. Белов Г.Д. Терракоты Танагры – Л., 1968 – 96 с. – <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st001.shtml>*
- 4. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни – М., 2005. – 640 с.*
- 5. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. – К., 2009. – С. 372-392.*
- 6. Ватто Антуан // Искусство. Энциклопедия для детей. – Т. 7. – М., 1999. – Ч. 2. – 656 с. – <http://www.bibliotekar.ru/avanta/29.htm>*
- 7. Генералюк Л. Экфрасис у контексті correspondance des arts // Экфрасис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської. – К., 2013. – С. 199-214.*
- 8. Даниэль С.М. Рококо: От Ватто до Фрагонара. – СПб., 2010. – 336 с.*
- 9. Экфрасис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської. – К., 2013. – 237 с.*
- 10. Ковалева О.В. О. Уайльд и стиль модерн / О.В. Ковалева. – М., 2002. – 167 с.*
- 11. Ламборн Л. Эстетизм. – М., 2007. – 240 с.*
- 12. Лосев А.Ф. Проблема вариативного*

функціонування живописної образності в художественній літературі // Література і живопис. – Л., 1982. – С. 31-65 – <http://www.infoliolib.info/philos/losev/variativ.html> 13. *Пригодій С.М.* Tableaux vivants у літературному тексті: взаємодія мистецтв // Проблеми семантики слова, речення та тексту: збірник наукових праць / КНЛУ. – К., 2010. – Вип. 24. – С. 136-149. 14. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея / Пер. М. Абкиной. – СПб., 2010. – С. 423. 15. *Уайльд О.* Преступление лорда Артура Сэвила. Повести. Рассказы. Эссе. – СПб., 2005. – 352 с. 16. *Черноруков Е.* Коропласты из Танагры – <http://www.chernorukov.ru/articles/?article=703> 17. *Чуканцева В.О.* Проблема интермедийности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – СПб., 2010. – 199 с. 18. *Шиффер Д.С.* Философия дендизма. Эстетика души и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер). – М., 2011. – 296 с. 19. *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47-57 - http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52 20. *Wilde O.* An Ideal Husband. – URL: <http://www.literaturepage.com/read/an-ideal-husband.html>

Стаття надійшла до редакції 29.10.2013

Канова А., к.филол.н., асист.,
Институту філології КНУ імені Тараса Шевченка

Взаимодействие искусств в пьесе О. Уайльда «Идеальный муж»

В статье представлен анализ взаимодействия искусств в пьесе Оскара Уайльда «Идеальный муж». Внимание фокусируется на иронической корреляции между вербальными и визуальными составляющими пьесы. Исследуется механизм создания экфрасического портрета на основе живописного полотна или скульптуры, отражающего эстетическую позицию автора. В статье также анализируется ироническая интертекстуальная взаимосвязь между tableaux vivants («живыми картинами») и сюжетом пьесы.

Ключевые слова: визуальные искусства, экфрасис, «живые картины», Оскар Уайльд, эстетизм.

Kanova A., PhD, Assistant Lecturer
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

Interaction of Arts in Oscar Wilde's play «An Ideal Husband».

This article represents the analysis of Interaction of Arts in Oscar Wilde's play «An Ideal Husband». The article focuses on the ironical correlation between verbal and visual arts in the text of Oscar Wilde's play. It is concluded that the works of sculpture and painting help Wilde to create the ekphrastic portraits of characters, to express the esthetic position of the author: The article also focuses on the ironical intertextual correlation between tableaux vivants («living pictures») and the plot of this play.

Key words: visual arts, ekphrasis, «living pictures», Oscar Wilde, Aestheticism.