

ШАМИНА В.Б.

Казанский федеральный университет

ТРАДИЦИИ ОСКАРА УАЙЛЬДА В СКАЗКАХ ПИСАТЕЛЕЙ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Ключевые слова: *сказка, эстетизм, символизм, притча, миф.*

В начале двадцатого века Оскар Уайльд был одним из самых известных в России английских писателей и одним из тех, кто оказал решающее влияние на формирование художественных вкусов и принципов «нового» искусства. «Эпоха Серебряного века – пик популярности русского Уайльда, который становится одним из самых востребованных писателей», – отмечает Е. Сушко в статье «Формирование уайльдовского мифа в русской литературе Серебряного века» [Сушко 2016:эл. рес]. Об этом свидетельствуют и восторженные оценки многих символистов. Так, в ноябре 1903 г. на заседании Московского литературно-художественного кружка К. Бальмонт сделал доклад «Поэзия Оскара Уайльда», где во всеуслышание заявил: «Оскар Уайльд – самый выдающийся английский писатель конца прошлого века» [Бальмонт 1904:24].

Несомненным также является тот факт, что эстетизм, культ красоты, который он проповедовал, оказали безусловное воздействие на формирование художественных принципов, которыми руководствовались русские символисты.

В девяностые годы девятнадцатого века в русском обществе резко усиливается интерес к эстетическим теориям. Это связано, с одной стороны, с развитием западноевропейской литературы и искусства, а с другой – с негативной реакцией на позднее народничество, сознательно пренебрегавшее эстетическими ценностями. Русский символизм в это время переживает стадию становления, характеризующуюся очень напряженными поисками новых эстетических принципов. Процесс формирования русского символизма сопровождался

острой борьбой с враждебными ему идейно-эстетическими направлениями: с философией позитивизма и утилитаристским мироощущением, с натурализмом и тенденциозностью в искусстве [Павлова 1991:82].

Основным источником эстетических принципов О. Уайльда стала его книга «Замыслы», которая во многом оказалась созвучной исканиям русских модернистов. Краеугольным камнем эстетических поисков как О. Уайльда, так и русских символистов, стал вопрос о сущности искусства. В своем знаменитом эссе «Упадок лжи» английский писатель призывает к тому, чтобы «возродить древнее искусство лжи». «Только ложь – искусство <...> искусство ничего не значит кроме самого себя» [Уайльд 1912:18]. Все парадоксы О. Уайльда призваны выразить эту основную его мысль – искусство совершенно бесполезно. Искусство не только не служит жизни, но и не должно изображать жизнь. «Любить красоту больше правды» – вот обязанность художника. Художник только тот, кто беззаветно, не боясь отвернуться от жизни, отдает себя служению красоте. И поэтому Соловей из сказки «Соловей и роза» думал только о музыке, пока «творил себялюбиво и эгоистично», хотя при этом и делал доброе дело [Аничков 1910:320]. Искусство для О. Уайльда – это наслаждение, и, как справедливо заметил Е. Аничков, «Уайльд никогда не скажет, что оно может быть наслаждением до боли» [там же]. «Сочувствовать радости, прелести, красочности» – вот основное занятие художника. Место художника – только там, где «радость, прелесть, красочность» [там же]. Позже в «De Profundis» он скажет о себе: «I treated art as the supreme reality and life as a mere mode of fiction» [Wilde 1979:222].

Жизнь и искусство у О. Уайльда сливаются в нечто неделимое. Он считает, что в самой жизни должна быть осуществлена красота. Сравнивая свое время с эпохой Возрождения, писатель говорит: «единственное художество в наши дни – художество жизни», и лучше всего во времена О. Уайльда оно удавалось денди. В эссе «Перо, полотно и

отрава» О. Уайльд пишет: «<...> денди стремился не столько совершить нечто, сколько чем-то стать. Он находил, что сама жизнь есть искусство, и ей присущ тот или иной стиль» [Уайльд 1912:191]. Поэтому совсем не удивительно, что сам эстетизм он ставил выше созданий произведений искусства: «Быть чем-нибудь лучше, чем создать что-нибудь» [там же]. Слияние творчества с жизнью, образ жизни как произведение искусства – пожалуй, это и было смыслом жизни этого английского писателя. Е. Аничков в своей книге «Предтечи и современники» называет эту философию гедонизма религией счастья [Аничков 1910:322]. В данном случае для нас важен тот факт, что в эстетике О. Уайльда не было места трагическому мироощущению, хотя тот же Е. Аничков утверждает, что в сказках «Счастливый принц» и «Молодой король» автор гениально предвосхитил будущую трагедию собственной жизни – недаром образ сломанного сердца становится чуть ли не навязчивым в его творчестве. И много позже в «De Profundis» О. Уайльд признается: «hearts are made to be broken» [Wilde 1979:237]. Однако в его эссе подобные мысли не прозвучат ни разу.

Русская мысль на рубеже веков воспринимала жизнь и мир через призму трагического. И интерес к личности О. Уайльда также в немалой степени был вызван трагичностью его судьбы. «<...> я говорю теперь только о поэзии его личности, о поэзии его судьбы.

В ней есть трагизм, в ней есть красный цвет маков, напоенных его собственной кровью, <...> есть чары и забвеньё полнозвонных стихов и красочных вымыслов <...>.

Оскар Уайльд любил Красоту, и только Красоту, он видел ее в искусстве, в наслаждениях и в молодости», – писал К. Бальмонт [Бальмонт 1991:547]. На наш взгляд, суть статьи К. Бальмонта сводится к тому, что ее автор стремится убедить в непреодолимой привлекательности личности и творчества О. Уайльда, который саму свою жизнь сделал произведением искусства. Восприняв эстетизм О. Уайльда прежде всего через призму его личности и судьбы, русские модернисты идут

дальше. Они пытаются соотнести понятия искусства и красоты, искусства и жизни. Так, В. Брюсов в статье «Ключи тайн» пишет: «что же соединяет в один класс создания, признаваемые <...> художественными <...> – Красота! <...> понятие красоты не неизменно. Нет особой всечеловеческой меры красоты. <...> Красота меняется в веках. Красота различна для разных стран. <...> А между тем создания искусства всех веков и всех народов равно побеждают нас. <...> В искусстве есть неизменность и бессмертие, которых нет в красоте» [Брюсов 1990:93-95].

Творчество символистов, так же, как и творчество О. Уайльда, является бунтом против материализма и ограниченной догматики натурализма. Новое искусство, которое они создают, есть, по сути дела, символ кризиса мирозерцания. В известной степени символизм можно назвать неоромантизмом, поскольку образ видимости есть лишь предлог его передать. Поэтому форма образа свободно меняется при помощи фантазии, а у О. Уайльда – при помощи «лжи». Вопросы формы, так же, как и у английского эстета, начинают играть первостепенную роль. О. Уайльд в эссе «Критик как художник» писал, что объективность формы достигается крайней субъективностью содержания. Эта мысль была сродни и русским модернистам. А. Белый в статье «Смысл искусства» пишет: «вопросы формы являются краеугольным камнем для уяснения того, что такое искусство» [Белый 1994:119]. «Формы искусства для нас сами по себе наделены содержанием; всякое же содержание вне формы отсутствует» [там же:122]. В этой работе также интересны выводы А. Белого о соотношении реалистического и романтического начал в искусстве: художник-реалист – «демиург своего мира; мир искусства есть начало сотворения нового мира в мире бытия. Художник-романтик <...> видит в мире явлений отражение своего “я”. Если классик олицетворяет свое “я” с принципом творчества, романтик олицетворяет себя с содержанием творчества <...> первый вступает в противоречие с содержанием собственной души, второй – с законом своего сознания <...> выход из первого противоречия – единство формы и содержания творчества; выход из второго противоречия –

расширение форм, художественного творчества до жизни или преобразования жизни искусством <...>. Единство формы и содержания искусства и жизни и есть постулат всяческого символизма» [там же:120]. Таким образом, «задача существующих эстетик не в указании на смысл искусства: эта задача в анализе его форм» [Белый 1994:125]. И поэтому «всякий подлинный художник в процессе восприятия возникающих образов реалист, в процессе же воплощения он – идеалист; без реалистического момента творчество потеряло бы смысл; без идеалистического момента творчество не отливалось бы в форму <...>» [там же:129].

В. Брюсов в статье «Ключи тайн», отталкиваясь от понятия Красоты, полемизирует с теорией «чистого искусства», утверждая, что искусство может существовать только в человеке: «Искусство во имя бесцельной Красоты <...> мертвое искусство. <...> Искусство существует только в человеке и нигде более» [Брюсов 1990:96]. Вслед за А. Шопенгауэром, он говорит о том, что искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Для кого все просто, понятно, постижимо, тот не художник. «Искусство только там, где <...> порывание за пределы познаваемого <...>» [там же:101]. Художнику свойственно стремление «уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования» [там же]. Эту мысль развивает и Вяч. Иванов в своей статье «Копье Афины»: «Жизнь – цепь моих двойников, отрицающих, умерщвляющих один другого. Где я? Вот вопрос <...>» [Иванов 1977:172].

К. Бальмонт и М. Кузмин также видели в искусстве возможность познать самого себя, а к задачам нового искусства, в первую очередь, относили поиски новых форм, благодаря новым сочетаниям мыслей, красок, звуков, расширению музыкальных возможностей фразы. М. Кузмин, например, говорит: «Если Вы совестливый художник, молитесь, чтобы Ваш хаос <...> просветлился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой <...>» [Русская поэзия начала XX века 1977:245].

Таким образом, понятие Красоты как ключа к постижению тайн всего мироздания, ключа, дающего возможность проникновения в область запредельного, и культ форм, в которых эта красота воплощена, сближает эстетику О. Уайльда и русских символистов. Во многом их сближает понимание роли художника как «тайновидца», восприятие жизни как художественного текста. Однако есть и существенные различия. Как уже говорилось выше, в мироощущении О. Уайльда нет места трагизму и мистике. Его сознательно рациональное «искусство лжи» очень органично сочетается с реальной действительностью. Религиозно-мистическое творчество русских символистов, напротив, рождено трагическим мировосприятием, предчувствием грядущих катастроф. Отсюда стремление соотнести реальное и мистическое, порождающее неомифологизм, слитность вымысла и реальности и, строго говоря, отсутствие понятия «вымысел». Множественность символа, проходящего через различные стадии, в той или иной степени отражает действительность. Символ этот – «ключ к тайне» – приближает к истине, которая принципиально отсутствует у О. Уайльда.

Обращение О. Уайльда и русских писателей-символистов к сказке было вполне закономерным, так как полностью соответствовало их эстетическим принципам художественного пересоздания действительности, ухода из мира пошлой суеты в мир волшебного и чудесного. Само понятие «сказочности» можно считать ключевым для этих художников, поэтому здесь можно говорить не только о сказке – литературном жанре, дань которому отдали и О. Уайльд, и русские символисты, но и о сказке как о понятии, тесно связанном с такими литературными категориями, как миф и символ, принципиально важными для творчества вышеозначенных художников.

Вслед за О. Уайльдом, которого русские символисты считали своим предшественником, многие из них попробовали себя в этом жанре. Вместе с тем, достаточно удивительным является тот факт, что, при несомненном интересе отечественных исследователей к проблеме влияния О. Уайльда

на русских писателей этого периода, они обращаются, прежде всего, к поэзии, драме и эссеистике, рассматривают переводы поэтических текстов О. Уайльда и в целом восприятие его личности и творчества в этот период и лишь вскользь упоминают о его сказках [см., например, Добрицкая 2005, Ерофеев 2015]. В данной статье мы постараемся частично восполнить этот пробел.

Сказки О. Уайльда начинают активно появляться в русских переводах в начале XX века, и как раз в это время создают свои сказки А. Ремизов, М. Кузмин, Н. Рерих, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, Л. Андреев и некоторые другие писатели Серебряного века. Хотя широкая читающая публика оказывала сказкам О. Уайльда несомненное предпочтение перед другими творениями английского писателя, видимо, в силу их большей доступности и традиционности, русские писатели-символисты гораздо более рьяно и заинтересованно анализировали и переводили его поэзию, роман «Портрет Дориана Грея» и драму «Саломея». И все же, между русской литературной сказкой этого периода и сказками О. Уайльда существует достаточно ощутимая преемственность и явное типологическое сходство. В то же время в сказках русских символистов нашли воплощение темы и мотивы, свойственные творчеству О. Уайльда в целом.

Говоря о типологической общности этих сказок, нужно прежде всего отметить, что это *литературные* сказки с использованием образов народного фольклора, причем далеко не всегда национального, приемов стилизации, различных культурных и литературных мифологем. В этом отношении сказка русского символизма гораздо более космополитична, чем сказки О. Уайльда, который, как правило, заключает своих героев в достаточно правдоподобное пространство европейского города и только в сказке «Рыбак и его душа» рисует картины экзотических стран. Не так обстоит дело в русских сказках этого периода. Из всех писателей только А. Ремизов остается верен русскому фольклору в своем цикле «Посолонь», в котором с упоением воспроизводит архаический язык и даже снабжает текст словарем-комментарием. Такое скрупулезно-этнографическое отношение к фольклору заставляет вспомнить

европейских романтиков XIX века. Другие представители русского символизма стилизуют свои сказки под фольклор разных стран и народов, свободно кочуя из эпохи в эпоху: это индийские легенды у Н. Рериха, тосканская и карпатская легенды у А. Амфитеатрова, экзотический Восток, Генуя, Лапландия у М. Кузмина.

Принципиальным отличием от фольклорной сказки, свойственным как О. Уайльду, так и русским символистам, является двоемирие, которое невозможно в собственно фольклорной сказке. Это в особенности характерно для сказок Ф. Сологуба, который вводит сказочное, чудесное в повседневность – «Турандина», «Венчанная», «Снегурочка». Нередко это сказочное начало может иметь демонический характер, как в сказках «Отравленный сад», «Красногубая гостья» и в сказке З. Гиппиус «Иван Иванович и черт». У О. Уайльда это разрушение фольклорно-сказочной целостности происходит за счет введения иронического комментария, который создает эффект отчуждения, не свойственный фольклору. Ироническая подача сказочного материала не была чужда и некоторым символистам, как, например, М. Кузмину.

Во всех этих сказках действующими лицами являются, с одной стороны, характерные персонажи фольклорных сказок – молодые и старые короли, принцы и принцессы, рыцари и разбойники, а также представители наиболее «сказочных» профессий – рыбаки, дровосеки, пастухи, но в то же время появляются и вполне бытовые фигуры – студент, профессор, филолог, урядник и т. д. Это заставляет вспомнить не только О. Уайльда, но и его предшественника Г.-Х. Андерсена, которому английский писатель отдал немалую дань. Есть в этих сказках и говорящие животные, однако если у русских символистов они говорят на языке фольклора, то у О. Уайльда, как и у Г.-Х. Андерсена, изъясняются вполне современным языком. Еще одной чертой, которая роднит сказки О. Уайльда и русских символистов, является их обращение к библейским темам и мотивам и христианскому поучению. Это «Мертвые боги» и «Царевна Аделуц» А. Амфитеатрова, «Золотое платье»

М. Кузмина, «Красногубая гостья» Ф. Сологуба. Правда, некоторые из русских писателей пытаются при этом соединить христианство и дионисийство или даже противопоставить ему пантеистическое мировосприятие. В этом отношении сказки О. Уайльда гораздо более ортодоксальны и не допускают никакой двойственности.

Из всего многообразия русских сказок Серебряного века наиболее близкими эстетике О. Уайльда, на наш взгляд, являются сказки М. Кузмина и Ф. Сологуба. Сказки М. Кузмина отличает изящная ироничность, столь характерная для О. Уайльда. Так же, как и его английский предшественник, он обладал парадоксальным складом ума. На парадоксе построена сказка «Рыцарские правила», в которой герой, молодой рыцарь, твердо усвоивший кодекс добра и справедливости, обнаруживает, что все его благородные поступки оборачиваются противоположным результатом: он заступает за прекрасную даму, которая оказывается злодейкой, мошенницей и ростовщицей, терзающей крестьян; он отпускает на свободу связанного в лесу человека, который оказывается разбойником и убийцей – ситуация, напоминающая Дон Кихота. Сказка заканчивается поучением, что делает ее похожей на притчу, как и сказку «Шесть невест короля Жильберта», в которой король приходит к выводу, что нельзя судить людей по их поступкам, потому что «одинаковые поступки совершаются по совершенно различным причинам». В сказке «Принц желание» М. Кузмин размышляет о парадоксе, легшем в основу «Дориана Грея», – неограниченное исполнение желаний не делает человека счастливым, но, напротив, опустошает его. Сказка М. Кузмина «Золотое платье» очень созвучна сказке О. Уайльда «Счастливый принц» и строится по аналогичной схеме: счастье, наслаждение жизнью – отречение во имя людей – небесное благословение. В ней рассказывается о том, как молодая прекрасная девушка Дада, проводящая жизнь в наслаждении и весельи, отрывается от всего этого ради спасения своих горожан, которые изнывают от изнуряющей засухи. Как и для О. Уайльда, для эстета-Кузмина красота и наслаждение меркнут перед

красотой доброты человеческого сердца и самоотречения. Сказка заканчивается появлением ангела, который возвещает: «Ты, Дада, не гордая и щедрая сердцем, ты много любишь, и потому Господь тебя выбрал, а вот одеяние, которое никогда не изнашивается» [Сказки Серебряного века 1994:395], и осыпает Даду золотым дождем. Конец сказки О. Уайльда менее светлый – его герои не получили признание при жизни, но после гибели Ласточки и Принца Господь призывает к себе ангела и просит принести две самые дорогие вещи в этом городе, и ангел принес ему свинцовое сердце и мертвую птицу. В то же время заключительные строки сказки М. Кузмина почти буквально повторяют конец сказки О. Уайльда «Молодой король». Когда Дада, отрекшись от радости и веселья, появляется в простом платье, ангел, «зачерпнув пригоршней остатки дождя, которые дрожали на радуге, плеснул в Даду. И тотчас ее платье из холщового сделалось золотым, на нем были затканы цветы, бабочки и олени, а там, куда попали мелкие брызги, засияли самоцветные камни, которые горели и переливались ярче радуги» [Сказки Серебряного века 1994:395].

То же происходит и с молодым королем из одноименной сказки О. Уайльда, когда тот, отрекшись от роскоши, выходит на коронацию в рубище: «И вот через оконные витражи на него хлынул солнечный свет и лучи солнца соткали вокруг него облачение прекраснее того, что сделали ради его роскоши. Мертвый посох расцвел, и на нем распустились лилии, которые были белее жемчуга. Сухой шип расцвел, и на нем распустились розы, которые были краснее рубинов. Белее отборных жемчужин были лилии, и стебли их были чистого серебра. Краснее кровавых рубинов были розы, и листья их были чеканного золота» [Уайльд 1990:эл. рес.].

Как мы уже отмечали, многим сказкам Ф. Сологуба свойственно двоemiрие, которое отражает стремление писателя, столь же сильно свойственное и О. Уайльду, привнести красоту в обыденный и скучный мир, что напрямую связано с эстетикой русского символизма и английского эстетизма. З. Гиппиус писала о нем: «Всегда немного волшебник и колдун. Ведь и в

романах у него, и в рассказах, и в стихах – одна черта отличающая: тесное сплетение реального, обыденного с волшебным. Сказка ходит в жизни, сказка обедает с нами за столом, и не перестает быть сказкой» [Сказки Серебряного века 1994:7]. Так, герой его сказки «Турандина» – обыкновенный молодой человек, живущий в реальном мире, – однажды, гуляя в лесу, восклицает: «Хоть бы сказка вошла в жизнь!» [там же:498]. И она появляется в облике прекрасной девушки, дочери царя Турандоне, которая поселяется в его доме. А в ее мешочке, где было все, что могло ей понадобиться в жизни, оказывается даже паспорт. В другой сказке Ф. Сологуба – «Венчанная» – печальная и прекрасная женщина Елена встречает лесных принцесс, которые венчают ее царицей над ними: «Замкнули, закружили, увлекли Елену в быстрое кружение восторга – от печали. От жизни, робко и тускло тоскующей – увлекли они Елену» [Сказки Серебряного века 1994:519].

Однако есть еще одно качество поэтики Ф. Сологуба, которое роднит его с О. Уайльдом и которое в меньшей степени свойственно другим писателям этого периода – эстетизация порока. Эту черту мы находим в таких сказках Ф. Сологуба, как «Отравленный сад», «Красногубая гостья» и «Царица поцелуев». Следует сразу же оговориться, что в сказках О. Уайльда мы этого не найдем; напротив, в своих сказках он выступает как ортодоксальный моралист, для которого прекрасным может быть только то, что добродетельно, а порок способен разрушить даже самую совершенную красоту, как это происходит в «Звездном мальчике», а затем – и в «Портрете Дориана Грея». Единственное произведение, в котором, на наш взгляд, О. Уайльд до конца остается верен своим эстетическим декларациям, – это «Саломея», и именно к этому мотиву чувственной, ненасытной любви, несущей смерть, и восходят вышеупомянутые сказки Ф. Сологуба. В объятиях ненасытной царицы находит смерть молодой воин; прекрасная женщина, с неестественно красными губами, капля за каплей пьет жизнь своего возлюбленного («Красногубая гостья»); отравленный поцелуй Красавицы из сказки «Отравленный сад» несет забвение бедному Студенту. В

этой сказке вообще много уайльдовских реминисценций: как и в «Соловье и розе», герои не имеют имен – это Студент, Красавица, Профессор. Подробнейшим образом описывается сад с диковинными растениями, которые со всех концов света свозил сюда Профессор-биолог, отец Красавицы. Но все эти прекрасные растения напоены ядом – перед нами как будто бы материализация цветов зла Ш. Бодлера – ядовито дыхание Красавицы, отравлены ее поцелуи, несут смерть ее объятия.

И еще одна особенность, которая роднит сказки О. Уайльда со сказками Серебряного века, – в них редки счастливые концовки, здесь нет традиционного для фольклорной сказки финала: «они жили долго и счастливо и умерли в один день». В целом достаточно пессимистическое отношение к реальной жизни не позволяло ни О. Уайльду, ни символистам допустить даже в этом искусственно прекрасном мире полное торжество добра и справедливости – недаром так часто справедливость в этих сказках торжествует за пределами земного существования героев, на небесах.

Таким образом, в сказках О. Уайльда и русских писателей Серебряного века мы видим как общее, так и различное. Общим, безусловно, является стремление создать причудливо-изысканный мир, в котором безраздельно властвуют фантазия и произвол художника-демиурга. Сказки утрачивают жанровую строгость и тяготеют к мифу, притче, легенде. Наличие иронии, двоемирия, разлад между мечтой и действительностью отчетливо изобличают принадлежность романтическому типу творчества. В то же время в их поэтике есть и явные различия. Сказки О. Уайльда более строги и графичны в своем построении. Они лишены мистики и скорее аллегоричны, нежели символичны. Некоторым из них свойственна басенная природа («Замечательная ракета», «Настоящий друг»), что не характерно для сказок русских символистов. Что же касается сказок русских писателей Серебряного века, то в них реальность и вымысел часто меняются местами: вымышленное обретает реальный характер, а реальное приобретает мистический характер. Как и в целом в русском искусстве этого периода,

символ в этих сказках становится многомерным, не поддающимся однозначной расшифровке, а потому тяготеющим к мифу. В то же время, как мы попытались показать, в сказках русских символистов нашли отражение не только конкретные сюжеты и образы сказок О. Уайльда, но и многие мотивы, свойственные его творчеству в целом, что также свидетельствует о том влиянии, которое оказал английский писатель на русскую литературу этого периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аничков Е.В. Оскар Уайльд // Предтечи и современники. СПб., 1910.
2. Бальмонт К.Д. Поэзия Оскара Уайльда // Бальмонт К.Д. Избранное. М., 1991.
3. Бальмонт К.Д. Поэзия Оскара Уайльда // Весы. 1904. №1.
4. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
5. Брюсов В.Я. Ключи тайн // Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990.
6. Добрицкая А.В. Русская литература начала XX века и творчество Оскара Уайльда: проблемы влияния, перевода и типологических контактов. Дисс.... канд. филол. наук. Краснодар, 2005. Эл.ресурс: <http://www.dissercat.com/content/russkaya-literatura-nachala-xx-veka-i-tvorchestvo-oskara-uailda-problemy-vliyaniya-perevoda-#ixzz5UkNCGO9>, 22.11.18.
7. Ерофеев И.Ю. Рецепция творчества О. Уайльда в русской журнальной периодике конца XIX-начала XX века. Дисс... канд. филол. наук. Омск, 2015.
8. Иванов Вяч.И. Копье Афины // Русская поэзия начала XX века. М., 1977.
9. Павлова Т.В. Оскар Уайльд в русской литературе // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991.
10. Русская поэзия начала XX века. М., 1977.
11. Сказка серебряного века. М., 1994.
12. Сушко Е.Л. Формирование уайльдовского мифа в русской литературе серебряного века // Международная научно-

практическая конференция «Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках». Секция №10. Русская литература. Эл. ресурс: <http://izron.ru/articles/aktualnye-problemy-i-dostizheniya-v-gumanitarnykh-naukakh-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-mezhdun/sektsiya-10-russkaya-literatura-spetsialnost-10-01-01/formirovanie-uayldovskogo-mifa-v-russkoy-literature-serebryanogo-veka>, 22.11.18.

13. Уайльд О. Замыслы // Уайльд О. Полн. собр. сочинений: В 4 т. Т. III. СПб., 1912.

14. Уайльд О. Избранное. М., 1990. Эл. ресурс: http://lib.ru/WILDE/wild_king.txt, 22.11.18.

15. Wilde O. De Profundis // Wilde O. Selections in 2 volumes. V.2. Moscow, 1979.

VERA SHAMINA – OSCAR WILDE’S TRADITIONS IN THE SILVER AGE FAIRY TALES

The paper analyzes the tales by the Silver Age Russian writers, in relation to Oscar Wilde’s writings and aesthetic views. The analysis of the fairy tales reveals both common features, which were due to similar aesthetic views, and the differences, largely caused by the authors’ national mentality. Both specific plots and images of O. Wilde’s fairy tales and many motives intrinsic to his writings in general have been reflected in the Russian symbolists’ tales, which indicates the English writer’s influence on Russian literature of the Silver Age.