

О. ВАЙЛЬД: ЗВОРОТНИЙ БІК ЕСТЕТИЗМУ

У статті аналізується явище карикатури як зворотний бік естетизму О. Вайльда.

Ключові слова: естетизм, «зворотний бік», карикатура, трагічне, комічне, прекрасне, потворне.

В статье анализируется явление карикатуры как обратная сторона эстетизма О. Уайльда.

Ключевые слова: эстетизм, «обратная сторона», карикатура, трагическое, комическое, прекрасное, безобразное.

The article examines the phenomenon of caricature as a reverse side of the aestheticism of Oscar Wilde.

Keywords: aestheticism, reverse side, caricature, tragic, comic, beautiful, ugliness

Широту і різноманітність сучасної гуманітарної проблематики значною мірою уможливив методологічний плюралізм, що протягом останніх трьох десятиліть, вочевидь, посів панівне положення і вплинув на специфіку теоретичних орієнтирів. Сьогодні вже досить упевнено можна констатувати, що цей процес, котрий імовірно виявився природним, а зрештою, мабуть, і неминучим, здобув як свої плюси, так і мінуси. Адже часто-густо «методологічна свобода» призводить до негативних наслідків, коли через руйнацію основоположних принципів і підходів виникає ситуація теоретико-методологічної неадекватності, що врешті-решт спонукає до втечі від такої свободи.

Наразі слід відзначити ще один момент, який простежується досить виразно – бажання певних дослідників позиціонувати себе як «професійних методологів», що насправді є лише псевдонауковими потугами. На нашу думку, методологічні розвідки є виключно прерогативою фахівців відповідної галузі філософії, тоді як інші – мають лише використовувати певні методологічні основи як підґрунтя для своїх теоретичних пошуків. Ми ніколи б не вдалися до навіть ко-

роткого розмислу щодо ситуації методологічного плюралізму – наші монографії і статті досить виразно відбивають авторську позицію з цього приводу, – проте концептуальна спрямованість цієї статті зумовила необхідність це зробити.

До її написання нас, зокрема, стимулювала ситуація, що видається досить показовою і навіть симптоматичною – очевидне зростання останнім часом зацікавленості видатною й трагічною персоналією англійської культури – Оскаром Вайльдом. Відтак, виокремимо три серйозні розвідки, в яких звернення до цієї особистості відбувалося безпосередньо – «Оскар Вайльд, або Правда масок» Ж. де Лангледа (1999) і «Оскар Уайльд» Р. Еллмана (2012) та опосередковано – «Естетизм» Л. Ламборна (2007).

Взагалі означені праці актуалізують підготовку самостійної публікації, що базувалася б на їх порівняльному аналізі і дала б можливість виявити зміну багатьох акцентів у тлумаченні певних фактів та подій, які вже стали ніби хрестоматійними. Це заперечує позицію самого О. Вайльда, що була маніфестована у відомому есе «Занепад брехні»: «Історія ніколи не повторює себе. Історики постійно повторюють один одного. Різниця очевидна»¹. Ставлення англійського драматурга до історії як науки та, відповідно, розуміння ним специфіки діяльності історика як її репрезентанта, вочевидь, слід розглядати у контексті його славнозвісної парадоксальності. Проте ми процитували цей фрагмент задля акцентуації потужного потенціалу авторського підходу, що його продемонстрували Ж. де Лангледа, Л. Ламборн та Р. Еллман у своїх моделях «історичних хронік» О. Вайльда. Водночас усі троє дослідників у розгорнутому форматі чи більш лаконічно артикулюють один момент, якому належить важливе місце у динаміці руху вайльдівського естетизму. Йдеться про явище карикатури, що досить швидко стало невід’ємною складовою цього напрямку в цілому і неодмінно супроводжувало самого О. Вайльда як його найяскравішого представника.

Слід відзначити, що вітчизняні науковці, інтереси яких так чи інакше пов’язані з феноменом естетизму та похідними від нього проблемами, фактично ніяк не порушують це питання. Однак, на нашу думку, ігноруючи його, ми втрачаємо можливість виокремлення ще одного важливого шару, який містить це яскраве і багатоаспектне явище, а отже – розробку цілісної моделі естетизму. Напрями дослідження його карикатурності можуть розгортатися у різних площинах, проте ми пропонуємо застосувати підхід, що уможливило здійснення розвідки під назвою «зворотний бік естетизму».

Власне саме він зумовив наші розмисли щодо потенціалу методологічного плюралізму, оскільки, сказати б, офіційного статусу в сучасній естетичній теорії формально не має*. Проте відповідний орієнтир було чітко визначено і використано у відомій праці О. Ф. Лосева «Естетика Відродження» у розділі «Зво-

* Наші розміркування стосуються виключно теоретико-методологічних основ естетичної проблематики.

ротний бік титанізму». Слід наголосити, що до нього (розділу) досить активно апелюють науковці, але зазвичай у, так би мовити, традиційному контексті: у аналізі проблеми художньої творчості взагалі та специфіки її осмислення у добу Відродження зокрема. Одначе преамбула цієї концепції російського філософа є загально методологічною за своєю суттю, а отже її потенціал може бути застосований у широкому теоретичному вимірі. Реконструємо наразі основоположні моменти розвідки ученого.

Характеризуючи специфіку естетичних орієнтирів Відродження, О. Ф. Лосєв відзначав: «<...> аби <...> не було однобічного переважання гуманістично-неоплатонічної естетики в добу Ренесансу над будь-якою іншою естетикою того ж самого Ренесансу, дозволимо навести деякі імена і деякі факти, що розпорошені у різних книгах і статтях, що зображують Ренесанс, але ніде не зібрані у вигляді естетичної антитези основному і сформульованому у нас гуманістичному неоплатонізмі епохи»². Власне саме з цієї тези науковець і виводить ідею «зворотного боку», що, зважаючи на предмет його дослідження, конкретизується на прикладі ренесансного титанізму. Проте у контексті нашої розвідки увагу привертають положення загального характеру, що їх артикулює О. Ф. Лосєв: «У цьому терміні “зворотний бік” абсолютно немає нічого дивного, недозволеного чи ненаукового. Адже кожна річ <...> має свій чільний <...> бік і свій зворотний бік. Різниця між ними тільки у тому, що чільний бік речей і подій фіксує їх пряму і безпосередню даність; натомість зворотний бік, зважаючи на нашу <...> погану обізнаність з ним, може поєднувати в собі не тільки ознаки цієї чільної і безпосередньої даності, але <...> і навіть прямо їй протилежні»³.

Ідею «зворотного боку» філософ безпосередньо ототожнює з індивідуальним чинником, що природно впливає на систему тих аргументів і фактів, якими він оперує. Аналізуючи феномен художньої творчості, ми досить часто посилалися на певні приклади, що їх наводив О. Ф. Лосєв, задля підкріплення своїх міркувань стосовно етичного виміру творчої особистості і передусім явища «моральних провокацій». Відтак думка філософа, що «зворотний бік титанізму Відродження був такою самою мірою історично обумовлений, як і його чільний, і позитивний бік»⁴, стала важливим підґрунтям для наших роздумів.

Більшість імен, котрі називає О. Ф. Лосєв, є настільки яскравими, що шокове враження від прочитаного, затуляє вкрай важливі факти, фігурантами яких виступають постаті менш відомі широкому загалу. Зокрема, учений присвячує неабияку увагу письменникові П. Аретіно (1492–1556), творче і особисте життя якого логічно «вписується» у контекст «зворотного боку титанізму». Однак ми виокремили цей приклад тому, що «фактажній характеристиці» П. Аретіно передує вельми принциповий для нашої статті наголос, що його робить О. Ф. Лосєв: «<...> ступеню свого останнього виродження і майже *карикатури* (курсив наш. – О. О.) тип письменника у добу Відродження досягає в особі П'єтро Аретіно»⁵. Отже, принаймні одним чинником «зворотного боку титанізму», філософ

фактично проголошує карикатурність, що, як ми вже акцентували, є важливою, однак недостатньо дослідженою, складовою естетизму О. Вайльда.

Серед відомих афоризмів видатного англійця, що так чи інакше опиняються у полі кожного дослідника його життя і творчості, – блискучий вислів: «Карикатура – це данина, яку посередність сплачує генієві». У розвідці Ж. де Лангледа він подається у чіткому «ситуативному контексті», а саме – природної реакції О. Вайльда на п'єсу В. С. Гілберта та А. Саллівана «Терпіння», що її прем'єра відбулася 23 квітня 1881 р. на сцені Лондонської Опери-Комік. Як зазначає дослідник: «Завіса піднялася, і на сцені з'явився сер Реджинальд Банторн у ролі чуттєвого поета і сер Гросвенор в ролі поета ідилічного в оточенні хору незайманих дівчат. Зал пожвавився: у першому персонажі всі упізнали Данте Габрієля Россетті, а в другому – Оскара Уайльда»⁶. Власне саме цю реакцію глядачів під час перегляду вистави О. Вайльд і прокоментував у такому афористичному форматі своїй матері.

П'єса «Терпіння», поза сумнівом, стала невід'ємною складовою у аналізі руху естетів і творчої долі О. Вайльда, хоча дослідники, залишаючи незмінною магістральну лінію вистави, дещо по-різному коментують її головних персонажів. Ці розбіжності, насамперед, простежуються на рівні визначення прототипів героїв. Так, на відміну від Ж. де Лангледа, Л. Ламборн, згадуючи скеч «Полковник» – сатиру на естетизм, що на два місяці випередила «Терпіння», зауважував: «Так само, як Ламбер Страйк у *Полковнику*, Банторн – центральний персонаж *Терпіння* – являє собою суміш з особистих рис Вайльда та інших головних фігур естетизму... Фактично актор Джордж Гроссміт зображував Вістлера. В образі Гросвенора пародіюється россеттівська «млосність», суїнбернівська «чуттєвість» і рескінівський «готичизм». На той час особистість Вайльда була настільки харизматичною, що в очах публіки відбулося практично повне ототожнення його реального образу з персонажем п'єси»⁷.

Що ж до третього дослідження, яке ми виокремлюємо у нашій статті, – підхід Р. Еллмана є своєрідним узагальненням позицій, репрезентованих у двох попередніх розвідках: «Реджинальд Банторн людина плотська, а Арчибальд Гровенор духовна. Вайльд поєднав у собі і те і інше. Можливо, аби відволікти увагу від Вайльда, Гроссміт підкреслював у своєму Баторні риси Вістлера <...> ефірність Россетті, чуттєвість Суїнберна, і готичну спрямованість Рескіна, обидва вони – і Банторн, і Гровенор – були наділені ознаками, що недвозначно вказували на Вайльда, найбільш красномовного прапроносеця естетизму того часу»⁸.

До подібного порівняльного аналізу можна вдаватися і надалі, так само як коментувати численні карикатури та фейлетони, що постійно з'являлися на сторінках англійської періодики. Своєрідним апогеєм цього процесу імовірно став «естетичний чайник» Д. Хадлі, що, з одного боку, є блискучим взірцем прикладного мистецтва, а з другого – не менш блискучою пародією на естетизм. Проте

наразі для нас принциповим є інший момент – ставлення О. Вайльда як провідника естетичного руху до формату карикатури як такої, що виявилось досить неоднозначним. З одного боку, він природно не міг не відчувати дискомфорт від тієї «карикатурної навали», що обрушилася і на естетизм, і на нього особисто, а відтак цілком закономірним видається наступне твердження письменника: «Я вважаю, що всі карикатури і сатиричні твори абсолютно не заслуговують на увагу»⁹. Проте, з другого боку, – він свідомо провокував суспільство своєю зовнішністю, манерами та одягом, не кажучи вже про програмні ідеї, що досить швидко стали невід’ємними складовими образу драматурга, і, природно, благодатним ґрунтом для карикатури.

З цього приводу існує безліч красномовних прикладів, проте, не менш показовими, є факти, які варто тлумачити у площині їх «зворотного боку». Так, свосерідний «карикатурний випад» проти своїх слухачів О. Вайльд здійснив під час лекції у Гарварді: <...> він узяв на кпини шістдесят студентів <...>. Всі вони були вдягнені, як Банторн – у бриджі до колін, у руках тримали соняшники і прибирали пози, що були скопійовані з вітражів. Вайльд, котрого попередили завчасно, вдягнувся стримано – у смокінг та брюки замість <...> бриджив, і тихо заблагав: «Врятуй мене від моїх послідовників»¹⁰. Отже, як свідчать відповідні висловлювання митця, але, насамперед, його дії і вчинки, О. Вайльд намагався використати карикатуру для якомога ширшої популяризації і самого естетизму, і себе особисто як його найпотужнішого репрезентанта.

Важко сказати наскільки комфортно на психологічному рівні почувався драматург, але те, що він погодився «супроводжувати» своїми лекціями виставу «Терпіння» на гастролях в Америці, є більш ніж яскравим підтвердженням нашого припущення. Наразі потрібно усвідомлювати емоційний клімат, що панував у країні напередодні цієї акції: «Ім’я Вайльда, ще до його приїзду, було знайоме американській публіці, оскільки про саму виставу дізналися з карикатур Дюморьє, добре відомих в Америці звідтоді, коли їх свавільно перевидали, одразу після їх появи у *Punch*, американські ілюстровані газети»¹¹.

Оцінка лекцій провідника естетизму, як відомо, виявилася неоднозначною: від відвертого знущання преси** – до не менш відвертої симпатії глядачів. Скандально-сенсаційний присмак, що постійно супроводжував О. Вайльда, розширив кордони турне, залучивши до нього і Канаду. Зрештою митець досяг найголовнішого – його ім’я та ідеї здобули широкий резонанс, стимулювавши появу чергового афоризму, що став постскриптом канадського листа О. Вайльда Вістлеру: «Америку до цивілізації я вже долучив – залишилося тільки небо»¹². Таким чином, карикатура на естетизм в цілому і на його провідного представника виявилася потужним стимулюючим началом для подальшої творчості письменника.

** Ця обставина стимулювала черговий афоризм Вайльда: Колись колесували колесом, тепер пресують пресою» [Е, 221].

менника, що природно спонукає до наступних міркувань. Їх, зокрема актуалізує відповідний аспект розвідки «Оскар Уайльд» Р. Еллмана.

Апелюючи до вже хрестоматійних даних, дослідник, на відміну від своїх колег з питань «вайльדיзму», розглядає явище карикатури у ширшому теоретичному контексті^{***}. Зрештою, він фактично безпосередньо порушує проблему «зворотного боку естетизму», роблячи вельми показовий висновок: «Мода на естетизм вже настільки визріла, що викликала до життя моду на антиестетизм»¹³. Отже можна припустити, що карикатурність стала невід'ємною складовою естетичного руху, більш того – була зумовлена самою специфікою цього явища, адже жоден естетико-художній напрям в історії світової культури не можна навіть порівнювати з масштабом карикатур на естетизм.

Проте поступово стає очевидним позасвідоме, а радше свідоме, бажання О. Вайльда глибше осмислити і ширше дослідити креативний потенціал карикатури, адже в ній митець убачав потужний імпульс для художньої творчості взагалі. У цьому зв'язку показово видається оцінка письменником доробку Ч. Діккенса, що, хоча і у форматі парадоксу, була висловлена О. Вайльдом у розмові з актором Ф. Террі: «Випадково Террі пом'янув про свою любов до Діккенса, і Вайльд із захопленням заговорив про діккенсівських персонажів (хоча не сказав про те, що думав, – що *Діккенсові вдалися тільки ті персонажі, котрі були карикатурними* (курсив наш. – О. О.))»¹⁴.

Методологічний потенціал прийому «зворотного боку», що дає змогу розглянути карикатурний вимір естетизму, спонукає, хоча б коротко, зупинитися і на понятійно-категоріальному підґрунті цього напрямку, який проголосив своїм лейтмотивом ідею прекрасного. Навіть якщо не вдаватися до фундаментального відпрацювання феномена карикатури^{****}, її природи та специфіки, а обмежитися суто формальним визначенням, що його пропонує словник іншомовних слів, для відповідних теоретичних досліджень відкриваються досить серйозні перспективи. Отже «карикатура (італ. caricatura, від caricare – перевантажувати, перебільшувати) – 1) Сатиричний або гумористичний малюнок загостреного критично-викривального характеру; 2) Переносно – смішне наслідування, перекручування *оригіналу*»¹⁵.

Зрозуміло, що, декларуючи доцільність опертя на понятійно-категоріальний апарат естетики у аналізі карикатурності вайльдівського естетизму, ми одразу ж опиняємося у полі категорії комічного. Власне всі карикатурні витвори, які супроводжували і естетичний рух як такий, і самого О. Вайльда, вочевидь, були комічними за своєю сутністю. Проте, як відомо, класичним антиподом коміч-

^{***} Л. Ламборн, який приділяє питанню карикатури неабияку увагу і до позиції якого ми так само звертаємося, застосовує переважно історичний підхід у своїй мистецтвознавчій розвідці.

^{****} Естетичний аналіз явища карикатури, зокрема, був здійснений К. Розенкранцом у його відомій праці «Естетика потворного».

ного є трагічне, що зумовлює створення цієї категоріальної дихотомії. Саме тому, згідно з нашою концептуальною логікою, наріжним положенням якої є ідея «зворотного боку», комічне підґрунтя карикатури потребує урахування і її трагічного чинника.

Підставою для такого твердження, зокрема, є думка Е. Гомбріха щодо особливості живопису Ван Гога: «Ван Гог мав рацію, обраний ним метод подібний до методу карикатуриста. Карикатура за своєю природою „експресивна“, оскільки в ній художник грає з обличчям своєї жертви, спотворюючи його в такий спосіб, аби чітко читалося ставлення карикатуриста до моделі. Поки <...> спотворення йде під знаком гумору, ніхто не вважає його важким для розуміння. <...> Але прагнення створити серйозну карикатуру, в якій <...> форми перетворюються художником, аби виразити не зневагу, а інші почуття – любов, захоплення чи страх, – наштовхуються на <...> нерозуміння, що і передбачав Ван-Гог»¹⁶. Ще одним показовим прикладом цього виміру карикатури Е. Гомбріх вважає картину Е. Мунка «Крик»: «Карикатурно спотворене обличчя людини, котра кричить, подібне до черепа, що зловісно виявляється <...> в очах і запалих щоках. Сталося щось страшне, і вплив літографії тим сильніший, що ми ніколи не дізнаємося, що саме»¹⁷. Зворотний бік карикатури віддзеркалює і фінал життя О. Вайльда. Відтак зупинимось на блискучому прикладі «трагічної карикатури», уособленням якої став головний репрезентант естетизму. Йдеться про портрет О. Вайльда, написаний А. Тулуз-Лотреком у період судового процесу над видатним естетом, що розпочався 3 квітня 1895 р.

Хоча й побіжно, цей факт аналізує Р. Еллман, відзначаючи, що письменник видався живописцеві «зовні впевненим у собі і почув його зневажливі висловлювання на адресу британського світу»¹⁸. Коментуючи інші враження А. Тулуз-Лотрека від зустрічі з О. Вайльдом, дослідник наголошує, що «ідею мучеництва він, можливо, приймав, але страдником вочевидь волів би не ставати»¹⁹. Симптоматично, що і дослідники життя та творчості французького живописця обов'язково зупиняються на цій зустрічі двох визначних представників європейської культури. Проте найбільш показово видається подібність в оцінці ставлення А. Тулуз-Лотрека до О. Вайльда, що її фіксують науковці. Так, А. Перрюшо акцентував: «Художник з „певним жахом“ дивився на цю людину, котра ще вчора посідала у літературному світі таке почесне місце, а тепер була зарахована до карних злочинців <...>, але він все ще горюється, кидаючи виклик заскнілому англійському пуританізму, тримається велично, і впевнений, що перемога буде за ним»²⁰.

Імовірно ключовим в обох характеристиках стану О. Вайльда є акцентуація на його впевненості у собі і відсутності ореолу мучеництва, що, формально, в жоден спосіб не кореспондують з канонами карикатури. Однак А. Тулуз-Лотрек створює, сказати б, несподіваний портрет письменника, що поєднує в собі і очевидні ознаки карикатурності, і «героїчні» елементи його особистості.

Ризикнемо припустити, що створення такого складного амбівалентного образу уможливили формально несприятливі обставини: О. Вайльд категорично відмовився позувати художників. Відтак А. Тулуз-Лотрек писав портрет, спираючись на свої суб'єктивні враження та спогади від знайомства з драматургом, а відповідно – і власну оцінку ситуації, що в ній опинився О. Вайльд: «Ставлення англійського світу до поета вражало, навіть більше – обурювало його, але справжньої симпатії до Вайльда він не відчував. <...> Могутня постать Вайльда, хоча він і виглядав брезклим, вразила Лотрека. <...> Він закарбував у своїй пам'яті це викличне жоноподібне обличчя із важкою щелепою і ротом старої кокетки. <...> Повернувшись до Парижа <...>, Лотрек 15 травня надрукував у “Ревю бланш” малюнок пером – Оскар Вайльд проголошує останні слова у суді. Після того Лотрек написав швидкими мазками на картоні дуже переконливий своєю простістю портрет поета»²¹.

На нашу думку, карикатурність О. Вайльда, яку він спричинив власними діями та вчинками, А. Тулуз-Лотрек зміг відчутти так гостро тому, що і сам був, так би мовити, просякнутий карикатурністю. Щоправда її природа була зовсім іншою. Доля винесла митцеві страшний «фізіологічний вирок», що став наслідком інцестуального шлюбу його батьків, і фактично перетворив зовнішність художника на «живу» карикатуру. Імовірно, ці обставини вплинули на очевидне домінування карикатурного начала у доробку живописця, що, зрештою, перетворилося на характерну ознаку його творчості. Одним з яскравих прикладів такої спрямованості А. Тулуз-Лотрека є його картина «Співачка Іветт Гільбер», що в ній майстерність карикатури живописця досягає абсолютного апогею.

Цей твір завжди занурює нас у досить широке поле «культуротворчих» асоціацій, оскільки ім'я І. Гільбер вельми щільно увійшло у контекст інтелектуального і богемного життя Європи кінця XIX – початку XX ст. Проте зазвичай, дивлячись на портрет, створений А. Тулуз-Лотреком, ми миттєво реконструюємо в уяві зустріч І. Гільбер і О. Уайльда, що її опис, спираючись на мемуари видатної французької співачки, запропонував Ж. де Ланглад: «<...> ця жінка екстравагантної зовнішності з рудим волоссям і блідим обличчям відрізнялася неабияким почуттям гумору. Усі <...> нетерпляче очікували на цю зустріч. Вайльд приїхав із запізненням; уперед з іронічною посмішкою на губах вийшла Іветт Гільбер, котра чудово розуміла наскільки ефектно вона виглядає: – Правда, мсьє Вайльд, я найбільш потворна жінка Франції? На якусь долю секунди Вайльд <...> застиг, схилився над простягнутою рукою і відповів з незмінною ввічливістю: “Всього світу, мадам, всього світу”, – що викликало захоплення оточення і миттєву симпатію Іветт Гільбер»²².

Відтак класична французька аксіома: «шукайте жінку», виявилася потужним творчим стимулом для чергового піруету дотепності О. Вайльда і блискучої реалізації карикатурного прийому у визначному творі А. Тулуз-Лотрека. Проте незабаром живописець несподівано розвинув цей відомий вислів у новому

карикатурному ракурсі, оригінально «об'єднавши» англійського драматурга з ще однією екстравагантною особою. Свої експерименти з обличчям О. Вайльда А. Тулуз-Лотрек продовжував, «вписуючи» його у панно для балагану Ла-Гулю, що високо оцінила тогочасна преса: «Це розкішний жарт Тулуз-Лотрека, – стверджувала «Ві парізьєн», – художника вельми ексцентричного, котрий вирішив помалювати своїм пензлем у народному дусі, пустотливо і непристойно. <...> Більш того, художник вклав своєрідну іронію у свій твір, коли написав на першому плані Оскара Вайльда! Як добре, що на світі є людина, котрій наплювати на громадську думку»²³.

Проте, на нашу думку іронія, парадокс, а зрештою карикатурність творчого експерименту А. Тулуз-Лотрека полягала ще й у тому, що здобувши вирок за нетрадиційну сексуальну орієнтацію, обличчя О. Вайльда супроводжувало вистави Ла Гулю – Луїзи Вебер, котра здобула собі славу не лише як одна з найбільш відомих танцівниць «Мулєт-де-ла-Галетт» та «Еліз-Монмартр», а й як вельми темпераментна жінки, що мала величезну прихильність з боку чоловіків не тільки через свою віртуозну танцювальну майстерність.

Проте зворотний бік естетизму, на нашу думку, передбачає урахування не лише трагікомічного виміру карикатури, а й виходу у контекст ще однієї категоріальної дихотомії. Як відомо, рух естетів проголосив своїм лейтмотивом ідею прекрасного, антиномією якої є категорія потворного. Отож уваги потребує друге – переносне визначення карикатури, що відбиває, а головне – відкриває шлях до подальшого розвитку можливостей тлумачення її специфіки як такої. Йдеться про «перекручування *оригіналу*», що актуалізує осмислення прийому спотворення, котрий, імовірно, може вважатися завершальним етапом процесу карикатурності.

Водночас формально пов'язувати його з образом О. Вайльда є неприпустимим, оскільки на потворне з усіма модифікаціями сам естет наклав категоричне табу. Його позицію з цього приводу чітко відбиває передмова до «Портрета Доріана Грея»: «Ті, хто у прекрасному знаходять погане (фактично йдеться про потворне – *О. О.*), – люди спотворені, і до того ж їхня зіпсованість не робить їх привабливими. Це великий гріх»²⁴. Проте ми ризикнемо припустити можливість кореспондування категорії потворного з постаттю О. Вайльда, а відтак знову повернімося до вже згаданого портрета А. Тулуз-Лотрека. Як відзначає А. Перрюшо, художник нічого не забув у зовнішності естета номер один: «<...> ні <...> в'ялих щік, ні тьмяного кольору обличчя, ні зализаного світлого, майже жовтого, волосся, ні маленьких зневажливих оченят з набряками, що затягнулися жиром, і вій, що нависали над ними»²⁵. Цей портрет, можливо, не справляв би такого гнітючого враження і не видавався б настільки потворним, якби його писали не з людини, котра ставила ідею краси, а відтак – і прекрасного – понад усе. Імовірно, у певну мить О. Вайльд відчув себе «втомленим від карикатури», проте вона вже мимоволі продовжувала і продовжує «пра-

цювати» як зворотний бік естетизму цієї яскравої, складної і парадоксальної особистості.

-
- ¹ Еллман Р. Оскар Уайльд / Ричард Еллман. – М. : КаЛибри, 2012. – С. 140.
² Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1978. – С. 121.
³ Там само.
⁴ Там само. – С. 137.
⁵ Там само. – С. 134.
⁶ Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок / Жак Ланглад. – М. : Молодая гвардия, Палимпсест (серия ЖЗЛ), 1999. – С. 70.
⁷ Ламборн Л. Естетизм / Лайонел Ламбрих. – М. : Искусство-XXI, 2007. – С. 122.
⁸ Еллман Р. Оскар Уайльд / Ричард Еллман. – М. : КаЛибри, 2012. – С. 174.
⁹ Ламборн Л. Естетизм / Лайонел Ламбрих. – М. : Искусство-XXI, 2007. – С. 136.
¹⁰ Там само. – С. 142.
¹¹ Там само. – С. 127.
¹² Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок / Жак Ланглад. – М. : Молодая гвардия, Палимпсест (серия ЖЗЛ), 1999. – С. 186.
¹³ Еллман Р. Оскар Уайльд / Ричард Еллман. – М. : КаЛибри, 2012. – С. 173.
¹⁴ Там само. – С. 463.
¹⁵ Словник іншомовних слів / Уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. – К. : Наукова думка, 2000. – С. 256.
¹⁶ Гомбрих Э. История искусства / Эрнст Гомбрих. – М. : Трилистник, 1998. – С. 564.
¹⁷ Там само. – С. 564–566.
¹⁸ Еллман Р. Оскар Уайльд / Ричард Еллман. – М. : КаЛибри, 2012. – С. 536.
¹⁹ Там само.
²⁰ Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека / Анри Перрюшо. – М. : Радуга, 1991. – С. 186.
²¹ Там само. – С. 186–187.
²² Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок / Жак Ланглад. – М. : Молодая гвардия, Палимпсест (серия ЖЗЛ), 1999. – С. 188.
²³ Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека / Анри Перрюшо. – М. : Радуга, 1991. – С. 187.
²⁴ Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Избранное: в 2 т. – М. : Гос. изд-во художественной литературы. – 1960. – Т. 1. – С. 29–235. – С. 29.
²⁵ Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека / Анри Перрюшо. – М. : Радуга, 1991. – С. 186.