



## ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ О. УАЙЛЬДА И А. ОСТРОВСКОГО: ПАРАДОКСЫ СБЛИЖЕНИЯ

© 2023 г. Т.А. Боборыкина

**Аннотация:** Новизна исследования заключается, прежде всего, в соединении имен поклонника «чистого искусства» Оскара Уайльда и мастера изображения русского купечества Александра Островского. Такая параллель может показаться странной, однако есть в творчестве этих писателей неисследованные области притяжения. Известно, что Островский проявлял интерес к Англии и английской культуре, также и для Уайльда характерны русские мотивы, при этом точками пересечения их художественных пространств можно назвать У. Шекспира и Ф.М. Достоевского. В общей для обоих писателей области — драматургии — также существуют определенные схождения. В основе комедий Уайльда лежит мелодрама, но при этом ирония, остроумные диалоги, парадоксы (вербальные и сюжетные) взрывают стереотипы жанра изнутри, приближая эти сценические произведения к новой, интеллектуальной драме, или драме идей. Одну из комедий Островского — «Без вины виноватые» — также традиционно относят к мелодраме, при этом заканчивается она едва ли не с уайльдовской долей остроумия и парадокса. Основные линии сюжета созвучны ведущему конфликту комедии Уайльда «Женщина, не стоящая внимания». В финале пьесы русского драматурга, написанной на десять лет раньше, звучат ироничные сентенции, которые почти дословно повторяются у писателя позднего викторианства. Причина подобного сходства — общий источник: малоизвестная мелодрама А. Дюма-сына. художественного произведения в соответствии с догматическими принципами, разработанными после смерти писателя.

**Ключевые слова:** О. Уайльд, А. Островский, У. Шекспир, Ф. Достоевский, А. Дюма-сын, мелодрама, парадокс, рецепция.

**Информация об авторе:** Татьяна Александровна Боборыкина — кандидат филологических наук, доцент, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований в области языка и литературы, Санкт-Петербургский государственный университет, ул. Галерная, д. 58–60, 190121 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8661-3435>

E-mail: [boborykina.tatiana@gmail.com](mailto:boborykina.tatiana@gmail.com); [t.boborykina@spbu.ru](mailto:t.boborykina@spbu.ru)

**Для цитирования:** Боборыкина Т.А. Поэтика драматургии О. Уайльда и А. Островского: парадоксы сближения // О. Уайльд и Россия: проблемы поэтики и рецепции / ред.-сост. Е.В. Кузнецова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 00–00. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

Странная близость двух известных драматических произведений, комедии А.Н. Островского «Без вины виноватые» (1881–1883) и комедии О. Уайльда «Женщина, не стоящая внимания» (1893), давно привлекала мое внимание. Однако сложно было решиться как-либо сравнивать эти пьесы, настолько разные авторы, чуть ли не диаметрально противоположные — Оскар Уайльд (*Oscar Wilde*, 1854–1900) и Александр Николаевич Островский (1823–1886). Соединение имен мастера парадокса и мастера изображения народного быта и русского купечества само по себе может показаться парадоксом.

Рядом с Уайльдом в контексте русской литературы и культуры логичнее и убедительнее было бы поставить такие имена, как Н. Гумилев, К. Бальмонт, И. Северянин, А. Блок, который не без иронии писал:

Я только рыцарь и поэт,  
Потомок северного скальда.  
А муж твой носит томик Уайльда,  
Шотландский плэд, цветной жилет...  
Твой муж — презрительный эстет... [Блок, т. 3, с. 164]

Одним словом, можно было бы говорить о Серебряном веке, о влиянии Уайльда на русский символизм, что и ожидаемо, и оправдано с нескольких точек зрения. Но сочетание имен отнюдь не «презрительного эстета», а создателя русского национального театра и автора «салонных комедий», лидера английского эстетизма — сопоставление из ряда вон выходящее и, кажется, в мировой критике не встречающееся в одном дискурсивном пространстве. Да и как соединить в единую систему сравнительного анализа персонажей с такими, к примеру, говорящими именами, как Кабаниха, Дикой, с их дикими нравами и соответствующим словарным запасом, и искусных мастеров *table-talk* английских салонов?

В самом деле, что может быть общего между леди Брэкнелл из «Как важно быть серьезным» (*The Importance of Being Earnest*, 1894), с каскадом ее блистательных парадоксов («Генерал был человек мирный во всех отношениях, кроме семейных» / “The General was essentially a man of peace, except in his domestic life” [Wilde, 1994, p. 417]) и грубой, необразованной Кабанихой, хоть обе они одинаково властные, требовательные женщины? Или между сэром Робертом Чилтерном, баронетом, (*An Ideal Husband*, 1895) и Тихоном, хоть оба они далеко не «идеальные мужья».

Конечно, сам Островский не был прототипом ни Дикого, ни Тихона, в отличие от Уайльда, который часто придавал героям свои черты, и, как свидетельствует Ричард Эллман, прямо говорил Бирбому Три, исполнявшему роль лорда Иллингворта (*A Woman of No Importance*, 1893), что этот персонаж — он сам: “He is a figure of art. Indeed, if you can bear the truth, he is MYSELF” [Ellmann, p. 380]. («Он — порождение искусства. Если уж говорить совсем начистоту, это Я САМ» [Эллман, с. 432]).

При всех различиях, однако, есть в творчестве этих писателей свои области сближения: метафизическое движение каждого в сторону страны другого и важные точки пересечения их художественных ориентиров — У. Шекспир и Ф.М. Достоевский.

Прежде всего, Островский прекрасно был знаком с европейской культурой, владел семью иностранными языками и внес огромный вклад в историю русского художественного перевода таких авторов, как К. Гольдони, М. Сервантес, Н. Макиавелли, К. Гоцци, Г. Гейне и др. В 1862 г. он посетил Европу и, в частности, Англию. Известны его тонкие заметки о Ч. Диккенсе («О романе Ч. Диккенса “Домби и сын”») [Островский, 1949–1953, т. 13, с. 137–138]), но, пожалуй, именно Шекспир более всего находится в поле его размышлений. К примеру, он переводит комедию “The Taming of the Shrew” (1590–1592) дважды, сначала реализуя этот проект в прозе под названием «Укрощение злой жены» и указанием: «переведенная и приносившая для сцены Александром Островским» [Островский, 1973–1980, т. 9, с. 614]. Через пятнадцать лет он вернулся к этой пьесе, осуществив поэтический и тщательный в отношении ритма и стихотворного размера перевод под названием «Усмирение своенравной». В целом Шекспир занимает важное место в творчестве Островского, что проявляется в прямом и неявном цитировании, обыгрывании драматических коллизий, в размышлениях о театральном искусстве. «Нередко фабулы из пьес Шекспира Островский примерял к русской жизни, выстраивая своеобразное “мерцающее” действие, где высокая планка бытийствования героя, заданная английским драматургом, откровенно снижается, чтобы в итоге достичь трагического звучания» [Едошина, с. 157].

В критике отмечается, что мотив шекспировской пьесы «Укрощение строптивой» узнаваем в «Бешеных деньгах» Островского. Давно замечено также сходство «Снегурочки» с комедией Шекспира «Сон в летнюю ночь» (*A Midsummer Night's Dream*, 1594–1596). Действительно, «Снегурочка» (стихотворная «Весенняя сказка») хоть и почерпнута из «Поэтических воззрений славян на природу» А.Н. Афанасьева, по справедливому мнению исследователей, во многом созвучна шекспировской пьесе-сказке «Сон в летнюю ночь» [Ишук-Фадеева, с. 157]. У Островского мы видим те же волшебство, поэтичность, заколдованный лес с фантастическими персонажами и главное — путаницу адресатов чувств двух влюбленных пар. О тесной связи Александра Островского с английским бардом говорит и такая симво-

личная деталь: последние часы жизни драматурга были посвящены работе над переводом «Антония и Клеопатры» Шекспира (см. статью и примечания М.М. Морозова к драматическим переводам Островского [Островский, 1949–1953, т. 11, с. 369]).

Что касается Уайльда, то в его творчестве Шекспир присутствует практически повсеместно. Не говоря о таких работах, как «Истина масок» (*The Truth of Masks*, 1885) и других эссе, очевидная связь с Шекспиром проявляется в эскизе к «Дориану Грею» — «Портрете мистера W.H.» (*The Portrait of Mr. W.H.*, 1889) — мистификации на тему «вдохновителя» шекспировских сонетов. Где-то между строк этой повести мелькает одна из остроумных расшифровок неразгаданных инициалов: “William Himself” — т. е. сам Вильям Шекспир, который, по мнению Уайльда, и был главным вдохновителем своих сонетов. Но изящные сюжетные ходы повести и совпадение первой буквы имен подсказывают еще одну возможность: “Wilde Himself”, что отчасти справедливо, ведь «Сам Уайльд» не только дает глубокий анализ сонетов, но и художественно проживает историю их создания. Развивая тему, он вскоре пишет портрет в полный рост — свой единственный роман «Портрет Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1890), который основан на смысловом послыле значительной части сонетов Шекспира — обращение к юноше, которому во что бы то ни стало нужно сохранить молодость и красоту.

Шекспир — одна из «виртуальных» точек пересечения столь разных писателей, Островского и Уайльда. И в этом смысле Островский, приобщаясь к Шекспиру, как бы двигался и в сторону самой Англии. Уайльд также метафизически шел навстречу русскому классику, направляя некоторые свои художественные интересы в сторону родины Островского — России.

В творчестве Уайльда можно найти немало отсылок и разного рода сближений с русской темой. На страницах его произведений то и дело мелькают образы заснеженной России, как, например, в сказке «Замечательная ракета» (*The Remarkable Rocket*, 1888): «Царский сын собрался жениться, и вся страна ликовала. Он целый год ждал невесты, и она, наконец, приехала. Она была русская Принцесса и всю дорогу из Финляндии ехала в санях, запряженных шестеркой оленей. Сани имели вид большого золотого лебедя, а между крыльев лебедя возлежала сама маленькая Принцесса. Длинная горностаевая мантия ниспадала до самых ее ножек; на голове у нее была крохотная шапочка из серебряной парчи, и бледна она была, как ледяной дворец, в котором она жила от рождения» [Уайльд, 1912, т. 1, с. 33–34].

Нельзя не вспомнить и раннюю пьесу Уайльда «Вера, или нигилисты» (*Vera; or; The Nihilists*, 1880), вероятно, отчасти навеянную судьбой русской террористки Веры Засулич. И хотя представление автора о России и здесь вполне сказочное, сама пьеса лишней раз подтверждает интерес писателя к, казалось бы, совсем далекой от него стране. Возможно, на эту тему натолкнуло его знакомство с Петром Кропоткиным — революционером, писа-

телем, публицистом — и его идеями о равенстве, братстве, социальной справедливости... Образ Счастливого принца из сказки «Счастливый принц» (*The Happy Prince*, 1888), жертвующего атрибутами своих царственных достоинств ради бедняков, рифмуется с образом русского князя, чей дворянский титул звучит по-английски как “Prince”.

Давно стали общим местом параллели Уайльд — Достоевский [Боборыкина; Дайхин; Ипатов]. В работе 1909 г. с концептуальным названием «Религия красоты и страдания: Уайльд и Достоевский» Н. Абрамович приходит к выводу о том, что Уайльд путем мучительного пересмотра своего мировоззрения (в тюрьме и после) «почти перешел на путь Достоевского» [Абрамович, с. 33]. Можно, однако, заметить, что направление пути «в сторону Достоевского» выбирается Уайльдом гораздо раньше. Почти за десять лет до тюремного заключения, в 1886 г., он пишет рецензию на роман «Преступление и наказание», а в 1887 — на роман «Униженные и оскорбленные» Достоевского в еженедельнике «Пэлл Мэлл Газет». Сравнивая Достоевского с другими русскими писателями, такими как И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой, Уайльд отмечает в нем «иные, присущие только и исключительно ему одному достоинства: яростная напряженность страсти и мощь порыва, способность распознавать глубочайшие психологические тайны и потаенные родники жизни, реализм, безжалостный в своей верности и ужасный потому, что он верен» [Уайльд, 1993, т. 2, с. 151]. Английский писатель называет «Преступление и наказание» великим шедевром, где грешник приходит к покаянию. И когда через три года он напишет свой собственный роман, то вложит в него не только импульс сонетов Шекспира, но и идею, подмеченную им у Достоевского. В финале его романа Дориан Грей, встретившись лицом к лицу с портретом своей уродливой души, приходит к пониманию преступного уродства своих поступков. Если для Достоевского обнаружение истины лежит через путь к Богу, то для Уайльда божественная истина открывается также через постижение Бога, сущность которого для него воплощается в Искусстве. Вот почему именно портрет — произведение искусства — показывает Дориану истину о нем самом, и он наказывает себя сам, уничтожая свое, ставшее отвратительным, изображение. Таким образом, «Портрет Дориана Грея» — это роман также о «преступлении и наказании», когда наказание свершается в области души.

В этом контексте нельзя не сказать несколько слов и о встрече Островского с Достоевским. Знакомство их произошло в Москве в 1861 г., когда Достоевский попросил Александра Николаевича поддержать журнал «Время». Вскоре Островский высылает ему пьесу «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова», 1861), сопроводив ее письмом, где, в частности, говорилось: «Когда прочтете эту вещь, сообщите мне в нескольких строках Ваше мнение о ней, которым я очень дорожу. Вы судите об изящных произведениях на основании вкуса; по-моему, это единственная мерка в ис-

кусстве» [Островский, 1949–1953, т. 14, с. 89–90]. В этом письме поражает мысль о «единственной мерке искусства — вкусе», как будто бы вышедшая из-под пера Оскара Уайльда, который устами своего персонажа утверждал: «В вещах огромной важности главное не искренность, стиль» (“In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing” (*The Importance of Being Earnest*) [Wilde, p. 406]).

В последний раз Островский виделся с Достоевским в июне 1880 г. в Москве на открытии памятника А.С. Пушкину, где он также выступил с речью, и, как и Достоевский [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 136–149], высказал мысль о том, что «...Пушкин раскрыл русскую душу» [Островский, 1949–1953, т. 13, с. 166]. Удивительно, но одновременно с идеей, близкой Достоевскому, в «Застольном слове о Пушкине» Островский прибег к лексике, мелодическим оборотам и стилистике, которые характерны для Уайльда и его рассуждений о назначении истинного художника: «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть. Кроме наслаждения, поэт дал формы для выражения мыслей и чувств. Высшая творческая натура повлекла и подравняла к себе всех. Поэт вел за собой публику в незнакомую ей страну изящного, в какой-то рай, в котором возвышается душа, улучшаются помыслы, утончаются чувства...» [Островский, 1949–1953, т. 13, с. 164].

Можно наугад открыть томик Уайльда, прочитать его тюремную исповедь «Из глубины» (*De Profundis*, 1897) и услышать ту же музыку, те же идеи: «К чему вечно стремится художник, — это тот вид бытия, где тело и душа составляют одно нераздельное целое, где внешнее — выражение внутреннего; где открывается смысл формы... Во всяком случае, культура возвысила личность человека. Искусство сделало нас существами с мириадами душ. Кто обладает художественной природой, тот идет с Данте в изгнание и узнает, что солон хлеб чужих и круты их ступени... В словах или в красках, в звуках или мраморе... должен был открываться человек и назначение его» [Уайльд, 1912, т. 4, с. 256, 264–265].

Мотивы, свойственные Достоевскому, можно заметить как в творчестве Уайльда, так и в творчестве создателя русского театра. Такова, например, драма Островского «Пучина» (1866), в которой, с одной стороны, намечаются пути к «новой драме» и о которой Чехов позже скажет: «Пьеса удивительная. Последний акт — это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт целая пьеса...» [Чехов, т. 5 (Письма), с. 11]. С другой — это произведение совершенно в духе Достоевского по сложности психологии опускающегося человека, его внутреннего надлома и душевной трагедии.

Таким образом, еще одной точкой пересечения Уайльда и Островского оказывается Достоевский. Помимо метафизического движения Островского в сторону Англии и Уайльда в сторону России и помимо общего для них пространства Шекспира, была еще одна область чрезвычайно важная в фи-

лософии Уайльда, в пространстве Достоевского и творчестве Островского. Принимая во внимание все стилистические и идейные различия, в самой известной пьесе Островского «Гроза» (1859) можно угадать тему, ставшую ведущей в творчестве Уайльда (и ключевую для Достоевского) — тему красоты и ее трагедии в несовершенном мире. Это и гибель Саломеи за ее порыв к красоте и свободе, и жертвенная плата за красоту звездного мальчика. И принесение в жертву внешней красоты во имя красоты сердца счастливым принцем, и, наконец, гибельная красота Дориана Грея. У Островского грозным пророческим лейтмотивом через всю пьесу звучат слова: «Вот красота-то куда ведет... в самый омут! ... Красота! А ты молись Богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! <...> В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей!» [Островский, 1949–1953, т. 2, с. 224, 257–258].

Конечно, Уайльд, даже беря во внимание его интерес к русской литературе, вряд ли читал своего старшего современника Островского. Хотя нужно отметить, что перевод этой пьесы, осуществленный Констанс Гарнетт (*The Storm*, 1898), был опубликован еще при жизни Уайльда. Однако ближе всего соприкоснулись русский и английский драматург на почве «хорошо сделанных пьес», а именно — *французской мелодрамы*.

Известно, что в основе, по крайней мере, четырех комедий из восьми пьес Уайльда лежит мелодрама. При этом ирония, вербальные и сюжетные парадоксы расшатывают дидактику жанра изнутри, приближая эти комедии к новой интеллектуальной драме или драме идей. Вспомним, что «новая драма», возникавшая во времена господства «хорошо сделанных», но далеких от жизни пьес, стремилась привлечь внимание к психологическим проблемам, перенося основное действие с закрученной интриги на внутренние конфликты человека, разрешаемые в диалоге, анализе, рефлексии.

Из 49 пьес Островского, чей жанровый диапазон достаточно широк (драмы, исторические драмы, комедии), по крайней мере одну, названную Островским «комедией», обычно относят к мелодраме. При всем традиционном наборе мелодраматических клише — несчастная мать, потеря ребенка, бесчестный соблазнитель — пьеса заканчивается едва ли не с уайльдовской долей остроумия и парадокса. Речь идет о комедии, впервые показанной в 1884 г. в Малом театре в Москве, — «Без вины виноватые», написанной за десять лет до «Женщины, не стоящей внимания» Уайльда, премьеры которой состоялась в 1893 г. в театре Хеймаркет в Лондоне. Основные линии сюжетов этих пьес удивительно похожи, а финальные сцены почти дословно повторяются.

Комедия Уайльда открывается сценой прихода гостей, среди которых есть и лорд Иллингворт. Ему в руки попадает письмо, почерк кажется знакомым, но он не придает этому значения, ведь то была «женщина, не стоящая внимания». Позже приходит миссис Арбетнот, сына которой Джеральда лорд Иллингворт решил взять своим секретарем. Миссис Арбетнот узнает

в лорде своего возлюбленного, который соблазнил ее, но так и не женился, даже когда она ждала ребенка. И тогда она ушла сама. Чтобы сын не подвергся унижению, она выдает себя за вдову. Миссис Арбетнот, как теперь называет себя Рэйчел, должна была бороться всю жизнь, чтобы поставить на ноги себя и сына. Джеральд не знает о своем незаконном рождении, и она не хочет, чтобы он работал на своего отца.

Как и в ряде других пьес Уайльда, главной интригой является тайна: лорд Иллингворт обнаруживает, что молодой человек, которого он нанял секретарем, на самом деле является его внебрачным сыном. В финале он готов жениться на своей бывшей любовнице, матери Джеральда, но она отказывает ему. Он покидает ее дом, случайно оставив перчатку. Когда сын возвращается, лорда уже нет. Финал:

«Джеральд: Мама, ты плакала? (Становится перед ней на колени.)

Миссис Арбетнот: Мой мальчик! Мой мальчик! Мой мальчик! (Проводит рукой по его волосам. Обнявшись, они идут к двери в сад. Джеральд подходит к столу взять шляпу. Замечает на полу перчатку лорда Иллингворта и поднимает ее).

Джеральд: Послушай, мама, чья это перчатка? У тебя был гость? Кто это такой?

Миссис Арбетнот: О, никто. Что о нем говорить? Человек, не стоящий внимания. (Занавес)» [Уайльд, 1960, с. 257–258]. По-английски финальная реплика звучит так: *“Oh! no one. No one in particular. A man of no importance”* [Wilde, p. 514] (курсив мой. — Т.Б.).

Таким образом, закольцовывается не только название пьесы, но и фраза, брошенная лордом Иллингвортом о знакомом почерке женщины, «не стоящей внимания», и выстраивается парадокс сюжета всей комедии — «не стоящим внимания» оказывается сам герой.

В основе сюжета «Без вины виноватых» Островского также лежит судьба женщины, которая проявила силу характера. Ей удалось преодолеть обиду, разочарование, унижение, стать известной актрисой, после того как ее возлюбленный Муров бросает ее с ребенком. Здесь, как и в пьесе Уайльда, героиня меняет имя, что характерно для мелодрамы, а сын в финале остается с матерью. И там, и там мужчина, покинувший ее, в конце концов предлагает жениться, но оказывается «не стоящим внимания». Вот как звучит финал пьесы Островского:

«Незнамов: (Падает на колени перед Кручининой.) Матушка! Мама, мама! ...

Кручинина: Да, это он... Гриша, мой Гриша! Какое счастье!..

Незнамов: (тихо). Мама, а где отец?

Кручинина: Отец... Твой отец не стоит того, чтоб его искать. ... (Обнимает сына.) Занавес» [Островский, 1949–1953, т. 9, с. 219].

Откуда такое сходство линий сюжета и деталей? Судя по всему, и Островский, и Уайльд черпали вдохновение из одного источника, но перерабаты-

вали его каждый по-своему. Обе пьесы состоят из четырех действий, обе по ряду признаков — мелодрама, по неожиданности разворота сюжета — парадокс. Те герои, кто якобы «не стоили внимания», теперь называют «не стоящим внимания» своего обидчика, отца своего ребенка. Обе пьесы названы авторами «комедиями».

По поводу Островского критики говорят о внутрижанровом синтезе, в рамках которого сочетаются черты комедии, реалистической бытовой и психологической драмы. «Вопрос о соотношении драматургии Островского и мелодрамы на первый взгляд кажется искусственным и надуманным... И действительно, во-первых, по общему и справедливому мнению, Островский — творец национального театра, воссоздающий в своих пьесах материал русской жизни, а мелодрама — иноземный продукт...», — утверждает автор исследования о поэтике мелодрамы в художественной системе Островского, — приходя, однако, к выводу, что есть основания говорить о «возможности соотнесения пьес Островского с мелодрамой, более того: мелодрама проявляет себя — различным образом — в абсолютном большинстве произведений драматурга» [Вознесенская, с. 2–3].

Правда, Островский всегда был озабочен тем, чтобы сделать пьесу привлекательной для аудитории, а мелодрама как раз давала возможность заставить зрителя и смеяться, и плакать, сопереживать драматическим поворотам судеб героев. И для Уайльда мелодрама была чужеродным элементом, но по-своему привлекательным. Писатель, далекий от прописной мещанской морали, на страже которой, как правило, стоит мелодрама, пользовался техникой жанра, но «наказание порока и торжество добродетели» под его пером становились скорее некоей условной формой, внутри которой пульсируют ирония и «свободная игра ума» (*the free play of the mind* [Wilde, p. 1153]).

Островский также использует форму и сюжет мелодрамы. В тексте его комедии Муров, вкладывая иронично-презрительный смысл в определение интересующего нас жанра, произносит фразу, поистине достойную Уайльда: «Вот что! Я еще раз предлагаю вам бросить всю эту мелодраму и помириться со мной на самых выгодных для вас условиях» [Островский, 1949–1953, т. 9, с. 209]. Иными словами, Островский, подобно Уайльду, свободно играет парадоксом, предлагая внутри жанра выход за его пределы.

Комедия Уайльда пестрит ироничными афоризмами также не «мелодраматического» свойства. К примеру, о том, что мужчины женятся от усталости, женщины из любопытства, и оба разочарованы; что человек всегда должен быть влюблен, и это главная причина, почему вообще не следует вступать в брак, ведь любовь начинается с того, что мы обманываем себя, и заканчивается тем, что обманываем других:

“Lord Illingworth: Men marry because they are tired; women because they are curious. Both are disappointed.

Gerald: But don't you think one can be happy when one is married?

Lord Illingworth: Perfectly happy. But the happiness of a married man, my dear Gerald, depends on the people he has not married.

Gerald: But if one is in love?

Lord Illingworth: One should always be in love. That is the reason one should never marry.

Gerald: Love is a very wonderful thing, isn't it?

Lord Illingworth: When one is in love one begins by deceiving oneself.

And one ends by deceiving others. That is what the world calls a romance” [Wilde, p. 494].

Театральный режиссер, создатель Камерного театра А. Таиров писал: «Как сложилось мнение о том, что “Без вины виноватые” мелодрама? Я думаю, здесь очень большую роль сыграло существующее в самой пьесе Островского упоминание о том, что Кручинина играла роль леди Мэкильсфильд — это роль из мелодрамы Гуцкова “Ричард Севедж”; и, кроме того, считают, что Островский, помимо того, что он был под влиянием этой вещи, находился еще и под большим влиянием французской мелодрамы, которая в 1839–1840 годах шла во французском театре в Петербурге» [Таиров, с. 405]. Напомним, что в 1833 г. французская труппа получила постоянное помещение в Михайловском театре, который не имел собственного состава артистов. Так Михайловский театр получил название «Французского театра» или “Théâtre Michel”. И в 1830–1840-е гг. на его сцене ставились пьесы преимущественно французских авторов, в основном мелодрамы и романтические драмы В. Гюго, А. Дюма-отца, А. Виньи, Э. Скриба.

В «Заметках об Островском» историк театра Б. Варнеке отмечает созвучие «Без вины виноватых» с «излюбленным содержанием романтических драм <...> о полной драматизма участи подкидыша» [Варнеке, с. 81–82]. Исследователь видит совпадение деталей и мотивов в пьесах Островского с известными мелодрамами того времени и подмечает общность использования технического приема «узнавания», когда вещь раскрывает тайну прошлого. Добавим, что последний момент характерен и для комедий Уайльда, где такой предмет-свидетельство варьируется от веера («Веер леди Уиндермир») или браслета («Идеальный муж») до чемодана в эксцентрической комедии «Как важно быть серьезным» — отнюдь не романтической вещи, как бы подчеркивающей иронию автора над устоявшимися штампами. В комедии Островского таким «техническим приемом узнавания» становится вполне традиционный в этом отношении предмет — медальон.

Варнеке находит источник мотива незаконнорожденного ребенка комедии «Без вины виноватые» в пьесе Александра Дюма-сына «Побочный сын» (*Le fils naturel*, 1858), которая под названием «Сын швеи» шла на сцене русских театров в 1878 г. В то же время мы знаем о влиянии Дюма-сына и на Уайльда, в частности из работы «Влияние Дюма-сына на Оскара Уайльда» (*The Influence of Dumas fils on Oscar Wilde*) Стэнли Шварца, утверждавшего,

что при чтении пьес Уайльда нельзя не заметить сходство с произведениями Дюма-сына. (“In reading the plays of Oscar Wilde one is conscious of a marked similarity of tone in the work of the Irish dramatist and in that of Dumas fils”<sup>1</sup> [Schwarz, p. 5]). Еще один исследователь творчества английского драматурга отмечает, что «Женщина, не стоящая внимания» многим обязана другим авторам, а основной сюжет, касающийся незаконного сына, который впервые встречает отца, будучи уже молодым человеком, заимствован из пьесы Александра Дюма-сына “Le Fils naturel” (“Like all of Wilde’s work, *A Woman of No Importance* owns a great deal to other authors. The basic plot, concerning the illegitimate son who as young man meets his father for the first time, comes from *Le Fils naturel*, a play by Alexandre Dumas fils”<sup>2</sup> [Кнох, p. 37]). В свою очередь автор монографии «Творчество конформиста и мятежника» (*The Works of a Conformist Rebel*, 1989) считает, что, поскольку Уайльд не был напрямую связан с театром, ему приходилось по-своему осваивать не только театральную технику, но и сюжеты его предшественников, в особенности Дюма-сына, чьи фигуры *резонеров* оказали влияние на уайльдовских дэнди, а падшие, но приносящие себя в жертву создания, — на его героинь [Kohl, p. 201]. При этом пьеса “Le Fils naturel” стала источником сюжета о незаконнорожденном ребенке его комедии: “Wilde had no direct links with the theatre, and so he had to acquire his knowledge another way. He was interested not only in matters of technique, but also in the themes used by his predecessors, and in this respect he was particularly drawn to Dumas fils. The figure of a *raisonneur*, <...> clearly influenced Wilde’s dandy figures. <...> The idealized fallen woman sacrificing her private hopes of love to the demands of society <...> and the illegitimate child (*Le Fils naturel*, 1858). All of these recur in Wilde’s plays, albeit in different forms”<sup>3</sup> [Kohl, p. 250].

Повторяющиеся у разных исследователей отсылки обоих драматургов к сюжетной линии младшего Дюма представляются неслучайными и позволяют с определенной долей вероятности говорить о его пьесе “Le Fils naturel”

---

<sup>1</sup> «Читая пьесы Оскара Уайльда, можно заметить заметное сходство тона в творчестве ирландского драматурга и в творчестве Дюма-сына».

<sup>2</sup> «Как и все работы Уайльда, «Женщина, не стоящая внимания» принадлежит многим другим авторам. Основной сюжет, касающийся незаконнорожденного сына, который в молодости впервые встречает своего отца, взят из пьесы «Побочный сын» Александра Дюма».

<sup>3</sup> «Уайльд не имел прямых связей с театром, и поэтому ему пришлось приобретать свои знания другим способом. Его интересовали не только вопросы техники, но и темы, использованные его предшественниками, и в этом отношении его особенно привлекал Дюма-сын. Фигура резонера <...> явно повлияла на денди-фигуры Уайльда. <...> Идеализированная падшая женщина, приносящая свои личные надежды на любовь в жертву требованиям общества <...> и незаконнорожденный ребенок (*Le Fils naturel*, 1858). Все это повторяется в пьесах Уайльда, хотя и в разных формах».

как о возможном общем источнике комедий Уайльда и Островского. Несмотря на узнаваемые жанровые черты мелодрамы, о которых мы уже говорили, отметим, что и Уайльд, и Островский называют свои пьесы, восходящие к «Побочному сыну», *комедиями*. Возможно, это связано с тем, что и пьеса Дюма-сына имела то же жанровое определение («комедия»), сохранявшееся как в оригинальных французских изданиях (например, Paris: Charlieu, 1858: *comédie en cinq actes don't un prologue*), так и в русском переводе (Дюма А. Позднее признание (*Le Fils naturel*): *комедия* в 4 д. с прологом. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1858).

Черты сходства прослеживаются и в фабуле всех трех произведений. В пьесе Дюма «Побочный сын» рожденный вне брака Жак живет вдвоем с матерью Кларой Виньо, потому что Стерне, его кровный отец, отказался признать сына. Обстоятельства складываются так, что незаконное рождение Жака становится препятствием для его женитьбы на девушке, которая к тому же оказывается племянницей его отца. Благодаря поддержке одного состоятельного человека Жак получает значительное повышение по службе и, соответственно, положение в обществе. В этой связи отцу Жака было бы выгодно признать сына ради собственной карьеры. Однако Жак не может простить отцу позора своей матери и отказывается принять его предложение [Dumas Fils].

Важно отметить, что современники Дюма не принимали такого финала из-за отсутствия ожидаемой сцены прощения сыном отца, как это происходит в другой мелодраме драматурга — «Блудный отец» (*Un Père prodigue*, 1859), где сложные отношения отца и сына завершаются в финале их объятиями и примирением. А вот побочный сын Жак отрекается от своего отца так же, как некогда его отец поступил с ним, и это казалось неприемлемым для зрителя, поскольку выбивалось из законов самого жанра. Но именно такой финал вписывался в теорию «полезного театра» Дюма, и пьеса становилась “*pièce à thèse*”, т. е. выдвигавшей главный тезис, в данном случае тезис о том, что «бросать детей — это аморально и непростительно». Подобный финал воспроизводится также Островским и Уайльдом в комедиях, где в большей или меньшей степени читается этот сюжет. И если допустить, что оба драматурга отталкивались от пьесы Дюма-сына, в свою очередь отсылавшей к драме Д. Дидро «Побочный сын» (*Fils naturel*, 1757), воспроизводя ее название и отчасти гуманистический пафос, то нельзя не увидеть, что в комедиях Уайльда и Островского больше общего, чем у каждой из них в отдельности по отношению к пьесе-предшественнице. Видимо, что-то внутреннее, глубокое, то, о чем говорилось выше, сближало этих писателей и привело, в конце концов, к таким соприкосновениям.

Необходимо также вспомнить о том, что и Островский, и Уайльд не только считали признаком хорошего тона разного рода «заимствования», но даже относили их к определению подлинного таланта писателя и драматурга.

Островский не боялся черпать темы из самых разных источников и толковал этот процесс чрезвычайно свободно. Так, театральный критик Дмитрий Аверкиев, лично знавший Островского, вспоминает его слова на эту тему: «Драматург не изобретает сюжетов; все наши сюжеты — заимствованы... Их дает жизнь, история, рассказ знакомого, порой газетная заметка. У меня, по крайней мере, все сюжеты заимствованные. Что случилось, драматург не должен выдумывать; его дело написать, как оно случилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания в эту сторону у него явятся живые люди и сами заговорят» [Аверкиев, с. 489–491].

Почти слово в слово та же мысль будет высказана и Уайльдом. Его замечание приводит Р. Эллман в качестве эпиграфа к главе о «Женщине, не стоящей внимания» под заголовком “*The Importance of Mrs Arbutnot*”: “The originality I mean which we ask from the artist is originality of treatment, not of subject. It is only the unimaginative who ever invent. The true artist is known by the use he makes of what he annexes. And he annexes everything” [Ellmann, p. 380] («Оригинальность, которой мы требуем от художника — это оригинальность трактовки, а не сюжета. Только люди, лишённые воображения, изобретают. Подлинный художник познается по способности использовать заимствованное, а заимствует он все» [Эллман, с. 432]). Эллман также сообщает, что Уайльд уверял, будто взял сюжет своей пьесы из газеты, что дословно перекликается с мыслью Островского о заимствовании сюжетов из самой жизни или газетной заметки: “Plots are tedious. Anyone can invent them. Life is full of them... I took the plot of this play from The Family Herald, which took it — wisely, I feel — from my novel” [Ellmann, p. 380] («Сюжеты скучны. Их может придумать кто угодно. Жизнь полна сюжетов... Я взял сюжет из газеты “Фэмил геральд”, а она взяла его — что было очень разумно с ее стороны — из моего романа» [Эллман, с. 432–433]).

Главное, откуда бы ни брали свои сюжеты эти драматурги, они создавали уникальные произведения, вдыхая в готовую схему свой неповторимый стиль и талант. «В самом деле, можно ли, слушая “Без вины виноватые” заподозрить их в заимствовании?, — задается вопросом театральный режиссер, театровед В.Г. Сахновский, — Сюжет настолько претворен в творчестве Островского, настолько перерос в быт и нравы современной Островскому русской общественности, что совпадение сюжета фактически перестает быть заимствованием и дает верную историческую картину нравов русской жизни» [Сахновский, с. 5].

То же можно сказать и об английском драматурге. Сюжеты популярных французских комедий и мелодрам становились у него совершенно английскими и использовались им так, что парадоксальным образом все превращалось в своего рода «антимелодраму». Во всяком случае то, что называется «слезливая пьеса», становилось у Уайльда комедией и, если и вызывало слезы, то исключительно от смеха. Можно было бы даже сказать, выражаясь

языком современным, что у автора «Женщины, не стоящей внимания» был свой, «постмодернистский» подход к мелодраме.

Итак, возвращаясь к заявленной выше теме, можно предположить, что за комедиями обоих драматургов стоит мелодрама (несмотря на все расхождения с канонами жанра), а именно французский ее образец — пьеса Александра Дюма-младшего “Le Fils naturel”. Эта пьеса во многом автобиографична: известный французский писатель сам был незаконным сыном матери-портнихи и знаменитого автора «Графа Монте-Кристо» и «Трех мушкетеров» Александра Дюма-отца. Сын начал карьеру драматурга с успешной переработки своего романа «Дама с камелиями» (1848) в одноименную пьесу (1852). Он выступал за равноправие женщин и снисходительность к их прошлым грехам, в защиту прав незаконнорожденных детей, особенно в такой автобиографической пьесе, как «Побочный сын». Младший Дюма был в самом прямом смысле мастером «делать пьесы хорошо». Вот какую характеристику дает ему Эмиль Золя: «Но, разумеется, автор “Дамы с камелиями” не какой-нибудь заурядный писака. Своим громким успехом он обязан известной художественной выразительности <...> он превосходно знает сцену, искусно строит сюжет <...> и извлекает пользу даже из недостатков пьесы» [Золя, с. 245].

Но Дюма-сын — в отличие от Островского и Уайльда — не выходит за границы сентиментального стереотипа: «...г-н Дюма, хотя исходит от природы, пользуется ею лишь как трамплином для прыжка в пустоту <...>. В предисловии к “Побочному сыну” он недвусмысленно заявляет, что намерен выступить в роли моралиста и законодателя <...>. В этой вещи г-н Дюма выступает на защиту прав внебрачных детей <...>. Так вот я глубоко убежден, что пьеса никого не побудила признать незаконного ребенка. Автор сражался с ветряными мельницами, и эта битва, естественно, не имела никаких практических последствий. Но, помимо своей никчемности, это насквозь фальшивая пьеса» [Золя, с. 253–254].

Но для нас здесь интересно другое, а именно то, что один и тот же ресурс, при всех его недостатках, отмеченных Золя, привлек внимание сразу двух драматургов, которые одинаково сместили акценты с судьбы незаконного сына на судьбу женщины, обманутой ее возлюбленным и одержавшей победу в битве с судьбой. Однако каждый из них высветил в популярном когда-то сюжете что-то неповторимо личное. В этом плане «Побочный сын» оказался своего рода бартовским «идеальным текстом»: «В него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в бесконечной дали...» [Барт, с. 32]. Как бы то ни было, Островский и через десять лет после него Уайльд «вошли в текст» Дюма-сына каждый со своего входа, выбрав то, что открывало возможность высказаться от себя.

У Островского дело происходит в родной для него театральной среде, в закулисы театральных интриг, где остроумные, хоть и с горьким под-

текстом, диалоги провинциальных актеров составляют неотъемлемый фон истории брошенной женщины, которая силой таланта и воли становится знаменитой актрисой. У Оскара Уайльда другая, но также родная ему среда — гостиная, где собирается соответствующее общество, едва ли не для того только, чтобы лишний раз блеснуть остроумием и выдать очередной парадокс от самого «Гения парадоксов» и заодно бросить вызов ханжеской морали его современников.

Оба драматурга решали свои собственные художественные, этические и идейные задачи. Островский не просто «дорабатывает» французский оригинал, но поднимает его на новую ступень, делая свою пьесу частью самобытной национальной драматической литературы и театрального искусства, т. е. тем, за что он боролся как основатель отечественного театра: «Московская сцена должна быть рассадником, национальной школой искусства для русских артистов и для русской публики и, главное, должна поддерживать и поднимать зарождающуюся национальную драматическую литературу, а не мешать ей» [Островский, 1949–1953, т. 12, с. 69–70].

Уайльд, следуя своему знаменитому парадоксу «единственный способ избавиться от искушения — это поддаться ему» (“The only way to get rid of temptation is to yield to it”) [Wilde, 1994, p. 28], здесь лишний раз «поддается искушению» не только восхитить, рассмешить, но и чему-то научить английскую публику. В его интерпретации судьбы женщины, «не стоящей внимания», было то, что Александр Блок в эссе «Русские дэнди» назвал «великим соблазном антимещанства» [Блок, т. 6, с. 56].

При всей специфике, разности задач и целей оба драматурга подошли удивительно близко друг к другу. Предыстория их виртуального свидания на территории одной французской мелодрамы не менее важна, чем сама эта встреча. Общее для обоих писателей проникновение в миры Шекспира и Достоевского не могло не отозваться резонансом созвучий. Они слышны в интонации иронии и страдания, в игре парадоксов, в структуре и стилистике двух, казалось бы, далеких друг от друга комедий. «Женщина, не стоящая внимания» Уайльда и «Без вины виноватые» Островского созвучны и в области идей, ведь и там, и там речь идет о женщинах «без вины виноватых» и женщинах, «достойных внимания». Все это дает определенное право не только поставить рядом имена Александра Островского и Оскара Уайльда, но и не видеть в этом сближении парадокса.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Гослитиздат [Ленингр. отд-ние], 1960–1963.
2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1972–1990.
3. *Золя Э.* Собр. соч.: в 26 т. М.: Худож. лит., 1960–1966. Т. 25. 768 с.
4. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949–1953.
5. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина, И.В. Ильинского, В.Я. Лакшина и др. М.: Искусство, 1973–1980.
6. *Таиров А.Я.* [О театре]: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / коммент. Ю.А. Головашенко и др. М.: ВТО, 1970. 603 с.
7. *Уайльд О.* Полн. собр. соч.: в 4 т. / под ред. К.И. Чуковского. СПб.: Т-во А.Ф. Маркс, 1912.
8. *Уайльд О.* Пьесы. М.: Искусство, 1960. 515 с.
9. *Уайльд О.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 1. 542 с. Т. 2. 557 с.
10. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983. Т. 5: Письма. Март 1892–1894. 677 с.
11. *Dumas Fils Alexandre.* Le Fils naturel. URL: théâtre-documentation.com <http://www.xn--thtre-documentation-cvb0m.com/content/le-fils-naturel-alexandre-dumas-fils> (дата обращения: 23.02.2021).
12. *Wilde O.* Complete Works of Oscar Wilde. Glasgow: Harper Collins Publ., 1994. 1268 p.

### Исследования

1. *Абрамович Н.Я.* Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский. СПб.: Посев, 1909. 87 с.
2. *Аверкиев Д.В.* А.Н. Островский // А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1966. С. 489–491.
3. *Барт Р.* S/Z. 2-е изд., испр. / под ред. Г.К. Косикова. М.: Эдиториал, 2001. 232 с.
4. *Боборыкина Т.А.* Достоевский и Оскар Уайльд: ближе, чем кажется // Достоевский и мировая культура. СПб.: Серебряный век, 2016. С. 161–170.
5. *Варнеке Б.В.* Заметки об Островском. Одесса: Экономическая тип., 1912. [2], 94 с.
6. *Вознесенская Т.И.* Поэтика мелодрамы и художественная система А.Н. Островского. К проблеме взаимодействия: дис. ... канд. филол. наук. М.: 1997. 190 с.

7. *Дайхин Т.Л.* Идеи Ф.М. Достоевского в художественном сознании О. Уайльда // Филологический класс. 2012. № 4 (30). С. 116–119.
8. *Едошина И.А.* Шекспир и А.Н. Островский // Литературоведческий журнал. 2015. № 36. С. 156–164.
9. *Ипатовна С.А.* Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и наказание» // Pro memoria. Памяти академика Г.М. Фридлендера: сб. статей. СПб.: Наука, 2003. С. 250–271.
10. *Ицук-Фадеева Н.И.* «Рассказ любви в прекраснейшей из книг» («Сон в летнюю ночь» Шекспира и «Снегурочка» Островского) // Щельковские чтения 2005. А.Н. Островский: Личность, мыслитель, драматург, мастер слова: сб. статей / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. С. 145–159.
11. *Сахновский В.Г.* На сцене художественного театра // Советский театр. 1936. № 6. С. 3–6.
12. *Элман Р.* Оскар Уайльд. М.: Независимая газета, 2000. 681 с.
13. *Ellmann R.* Oscar Wilde. New-York: Knopf, 1988. XVII. 680 p.
14. *Knox M.* Oscar Wilde in the 1990s: The Critic as Creator. NY: Cadmen House, 2001. 206 p.
15. *Kohl N.* Oscar Wilde. The Works of a Conformist Rebel / trans. from German by David Henry Wilson. N.Y: Cambridge University Press, 2011. 450 p.
16. *Schwarz H.S.* The Influence of Dumas Fils on Oscar Wilde // The French Review. 1933. Vol. 7. No. 1. pp. 5–25.

## **POETICS OF DRAMA BY O. WILDE AND A. OSTROVSKY: PARADOXES OF CONVERGENCE**

© 2023. **Tatiana A. Boborykina**

**Abstract:** The novelty of the survey lies primarily in the very conjunction of two names — the apostle of “art for art’s sake” Oscar Wilde and the master of portraying life and manners of Russian merchantry, Alexander Ostrovsky. Such parallel may seem strange, though in the oeuvre of both writers there are undiscovered areas of mutual attraction. It is known that Ostrovsky expressed interest in England, as well as Russian motif can be observed in Wilde’s writings, and one may find points of their realms intersection in both Shakespeare and Dostoevsky. Besides in their mutual area — dramaturgy — there may also be discovered certain convergence. It is known that the basis of Wilde’s comedies is melodrama. Though irony, ingenious dialogues, verbal paradoxes and unexpected plot twists blow up the didactics of the genre from inside leading those plays closer to new intellectual drama.

One of Ostrovsky's plays — “Guilty without Guilt” is as well traditionally ascribed to melodrama, whereas it ends up with an almost Wildean witty paradox. The main plot lines resonate with the dramatic conflict of Wilde's “Woman of No Importance”. In the finale of the Russian play, written 10 years earlier, we hear ironic statements which later will be repeated almost word – to –word in the Late Victorian comedy by Wilde. The reason for this similarity is a common source: the little-known melodrama of A. Dumas fils.

**Keywords:** O. Wilde, A. Ostrovsky, W. Shakespeare, F. Dostoevsky, A. Dumas fils, melodrama, paradox, reception.

**Information about the author:** Tatiana A. Boborykina, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Lecturer, St. Petersburg State University, Galernaya 58–60, 190121 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8661-3435>

E-mail: [boborykina.tatiana@gmail.com](mailto:boborykina.tatiana@gmail.com); [t.boborykina@spbu.ru](mailto:t.boborykina@spbu.ru)

**For citation:** Boborykina, T.A. “Poetics of Drama by O. Wilde and A. Ostrovsky: Paradoxes of Convergence.” O. Wilde and Russia: The Issues of Poetics and Reception. Ed. E.V. Kuznetsova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 000–000. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0000-0-00-00>

## REFERENCES

1. Abramovich, N.Ia. “Religiia krasoty i stradaniiia” [“The Religion of Beauty and Suffering”]. *O. Uail'd i Dostoevskii* [O. Wilde and Dostoevsky]. St. Petersburg, Posev Publ., 1909. 87 p. (In Russ.)
2. Averkiev, D.V. “A.N. Ostrovskii” [“A.N. Ostrovsky”]. *A.N. Ostrovskii v vospomnaniiaakh sovremennikov* [A.N. Ostrovsky in the Memoirs of his Contemporaries]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1966. pp. 489–491. (In Russ.)
3. Bart, R. “S/Z”. 2nd ed., rev. Ed. by G.K. Kosikov. Moscow, Editorial Publ., 2001. 232 p. (In Russ.)
4. Boborykina, T.A. “Dostoevskii i Oskar Uail'd: blizhe, chem kazhetsia” [“Dostoevsky and Wilde: Closer than It May Seem”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura* [Dostoevsky and World Culture]. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2016, pp. 161–170. (In Russ.)
5. Varneke, B.V. *Zametki ob Ostrovskom* [Notes about Ostrovsky]. Odessa, Ekonomicheskaiia tipografiia Publ., 1912. [2], 94 p. (In Russ.)
6. Voznesenskaia, T.I. *Poetika melodramy i khudozhestvennaia sistema A.N. Ostrovskogo. K probleme vzaimodeistviia* [The Poetics of Melodrama and the Artistic System of A.N. Ostrovsky: PhD Thesis]. Moscow, 1997. 190 p. (In Russ.)
7. Daikhin, T.L. “Idei F.M. Dostoevskogo v khudozhestvennom soznanii O. Uail'da” [“The Ideas of F.M. Dostoevsky in the Artistic Consciousness of O. Wilde”]. *Filologicheskii klass*, no. 4 (30), 2012, pp. 116–119. (In Russ.)
8. Edoshina, I.A. “Shekspir i A.N. Ostrovskii” [“Shakespeare and A.N. Ostrovsky”]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 36, 2015, pp. 156–164. (In Russ.)

9. Ipatova, S.A. “Neizvestnaia retsenziia Oskara Uail'da na ‘Prestuplenie i nakazanie’.” [“Unknown Review of O. Wilde on ‘Crime and Punishment’.”]. *Pro memoria. Pamiati akademika G.M. Fridlendera: sbornik statei* [Pro Memoria. In Memory of Academician G.M. Fridlender: Collection of Articles]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2003, pp. 250–271. (In Russ.)
10. Ishchuk-Fadeeva, N.I. “‘Rasskaz liubvi v prekrasneishei iz knig’ (‘Son v letniuiu noch’ Shekspira i ‘Snegurochka’ Ostrovskogo)” [“The Tale of Love in the Most Beautiful of Books’: A ‘Midsummer Night’s Dream’ by Shakespeare and ‘The Snow Maiden’ by Ostrovsky”]. *Shchelykovskie chteniia 2005. A.N. Ostrovskii: Lichnost’, myslitel’, dramaturg, master slova: sbornik statei* [Shchelykovo Readings 2005: A.N. Ostrovsky: Personality, Thinker, Playwright, the Master of Words: Collection of Articles]. Ed. and collected by I.A. Edoshina. Kostroma, N.A. Nekrasov Kostroma State University Publ., 2006, pp. 145–159. (In Russ.)
11. Sakhnovskii, V.G. “Na stsene khudozhestvennogo teatra” [“On the Stage of the Art Theater”]. *Sovetskii teatr*, no. 6, 1936, pp. 3–6. (In Russ.)
12. Ellmann R. *Oskar Uail'd* [Oscar Wilde]. Moscow, Nezavisimaia gazeta Publ., 2000. 681 p. (In Russ.)
13. Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. New York, Knopf, 1988. XVII, 680 p. (In English)
14. Knox, Mellisa. *Oscar Wilde in the 1990s: The Critic as Creator*. New York, Cadmen House, 2001. 206 p. (In English)
15. Kohl, Norbert. *Oscar Wilde. The Works of a Conformist Rebel*. Trans. from the German by David Henry Wilson. New York, Cambridge University Press, 2011. 450 p. (In English)
16. Schwarz, S[tanley]. “The Influence of Dumas Films on Oscar Wilde”. *The French Review*, vol. 7, no. 1, 1933. pp. 5–25. (In English)