

“ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ”: ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПЛАТОНИЗМ ОСКАРА УАЙЛЬДА

И. А. ПРОТОПОПОВА
Российский государственный гуманитарный университет
plotinus70@gmail.com

IRINA PROTOPOVA
Russian State University for the Humanities (Moscow)
“ART AND LIFE”: OSCAR WILDE’S AESTHETIC PLATONISM

ABSTRACT. The article examines the Platonism of Oscar Wilde, starting from his studies at Trinity College and Oxford, and how it was related to his aestheticism. Plato was one of the key figures for the so-called Oxford Hellenistic movement (1850–70s of the 19th century). In its context, the “Symposium” was read almost as a manifesto of a new aestheticism, an important part of which was homoeroticism. Wilde believed that Plato should be interpreted as a “critique of Beauty” and compared a philosopher of the Platonic school with a poet. At the same time, considering himself a Platonist, Wilde turned Plato upside down. The metaphor of the “Cave” remained relevant to him as well, and the Cave itself was understood in about the same way, viz. as a vulgar sensual life with its senseless utilitarianism, taking shadows for genuine reality. But while for Plato the exit from the Cave was associated with pure comprehension in the rarefied and, most importantly, extra-figurative space of merging oneself with the transcendent, and attaining genuine virtue by this outlook for genuine reality, for Wilde, the beautiful in itself was imagery par excellence (according to Plato, the world of eidolons, the lowest sphere of being), and imagery was art, and the possibility of virtue according to Wilde is precisely fidelity to art.

KEYWORDS: Wilde, Plato, Oxford Platonism, aestheticism, art, imitation.

Оксфордский платонизм

В лекции «Ренессанс английского искусства» Уайльд, ссылаясь на Платона, рассуждает о важности для нации декоративного, прикладного искусства:

...через несколько лет ни в одном доме уже не останется ни одного такого предмета, который не доставлял бы радости тому, кто его изготовил, и тому, кто теперь им пользуется. Дети, подобно детям Платонова идеального города, будут

расти «в простой обстановке прекрасных вещей (я цитирую отрывок из «Республики»), – и в этой обстановке красота, которая есть душа искусства, будет ласкать слух и зрение, как свежее дуновение ветерка, несущего здоровье с ясных горных полей, незаметно и постепенно вводя душу ребенка в гармонию с мудростью и знанием, так что он научится любить все доброе и прекрасное, ненавидеть все злое и безобразное (а зло и безобразие всегда вместе) – задолго до того, как поймет – почему, и когда придет к нему разум, он поцелует его в щеку, как старого испытанного друга (*Ренессанс*, 278).

Уайльд утверждает, что по Платону декоративно-прикладное искусство должно быть одной из важнейших составляющих воспитания детей. Он приписывает Платону мысль о том, что «материальная гармония искусства послужит для ребенка порукой, что существует и духовная гармония. Этот культ красивых предметов будет для нас как бы первой ступенью ко всякой мудрости и всякому знанию» (*Ренессанс*, 278–279).

В приведенной «цитате» из Платона угадывается фрагмент «Государства» 401a–401d3, где после разговора о роли музыкальных ладов и ритмов в воспитании стражей Сократ говорит о том, что в любой демиургии – ткачество, вышивание, строительство, производство утвари – присутствуют благообразие или уродство (εὐσχημοσύνη ἢ ἀσχημοσύνη), причем «уродство, неритмичность, дисгармония (ἀσχημοσύνη καὶ ἀρρυθμία καὶ ἀναρμοστία) – близкие родственники злоречия и злонравия (κακολογίας καὶ κακοηθείας), а их противоположности, наоборот, – близкое подражание рассудительности и нравственности» (σώφρονός τε καὶ ἀγαθοῦ ἤθους, ἀδελφά τε καὶ μιμήματα) (R.401a). Смысл здесь в том, что усвоение в детстве «правильных подражаний» в дальнейшем может помочь усвоению «прекрасной речи» (401d2).

Однако необходимо помнить, что речь идет о воспитании стражей, которым надлежит стать ортодоксальными и благочестивыми охранителями государства; что касается воспитания философов, то оно основано на других принципах, исходящих из того, что они с юных лет страстно стремятся к созерцанию подлинного бытия, а не зрелищ: «кто любит слушать и смотреть, те радуются прекрасным звукам, цветам, очертаниям и всему производному от этого, но их рассудок (ἡ δίανοια) не способен видеть природу красоты самой по себе и радоваться ей» (R.476b). Сократ подводит собеседников к мысли, что любители чувственно прекрасного, не способные познать красоту саму по себе, принимают подобие за «само» и потому грезят, живут во сне (δῆαρ) (476c2–8). Можно сказать, что для Уайльда платонизм так или иначе остается в сфере «зримой красоты», то есть в области грёзы, хотя ее статус переосмысливается им и возносится до небывалых высот.

Возвращаясь к тому, что Уайльд называет цитатой: на деле это некое переложение указанного места «Государства», которое, возможно, контами-

нируется с добавлением, похожим на отрывок из диалога «Софист», что в тексте Уайльда выглядит так: «hate what is evil and ugly (for they always go together)». Известно, что Уайльд конспектировал предисловия Джозетта к переводам «Пира» и «Софиста» в издании диалогов Платона 1875 г. (Smith 2013, 30), и, возможно, именно из «Софиста» берется выразительная вставка о том, что «зло и безобразие всегда вместе». В «Софисте» (Sph.227d-229a) Платон говорит о двух типах зла в душе: один рассматривается как болезнь – это разлад разных начал души; второй – как безобразие. Но Платон истолковывает это безобразие исключительно как заблуждение: душа стремится к истине, но отклоняется, промахивается мимо цели. Поэтому Чужеземец говорит, что *неразумную* (ἀνόητον) душу следует считать *безобразной* (αἰσχρᾶν) и *несоразмерной* (ἄμετρον). Безобразие здесь связано с незнанием, причем прежде всего себя самого. У Уайльда же *зло как безобразие* связано исключительно с внешним уродством – он говорит о том, что если с детства окружать человека красивыми, а не уродливыми и безвкусными предметами, то это чуть ли не автоматически сформирует в нем любовь ко всему доброму и разумному. Получается, хороший вкус является у него гарантом ума – так причудливо трактуется Платон.

Разумеется, Уайльд, готовя эту лекцию для американской публики, не собиравшая следовать строгим академическим правилам цитирования – для него главной задачей было познакомить слушателей с идеями “нового эстетизма”, а не с Платоном; более того, Платон здесь перетолковывается в соответствии со взглядами на декоративное искусство Рёскина, оксфордские лекции которого сильно повлияли на Уайльда. Тем не менее, такое своеобразное понимание платонизма как высшего эстетизма было характерно для Уайльда, пожалуй, на всем протяжении его творчества. Чтобы понять характер этого своеобразия, необходимо вспомнить о классическом образовании Уайльда.

Уже в Королевской школе Портора Оскар отличался в классических языках, а в последние два школьных года поражал учителей и одноклассников тем, что делал искусные устные переводы из Платона, Фукидида и Вергилия. Он был удостоен Карпентеровской премии за знание греческого оригинала Нового Завета и стал одним из трех выпускников, получивших Королевскую стипендию для обучения в знаменитом Тринити-колледже в Дублине. В колледже его куратором был профессор античной истории Махаффи, благодаря которому Уайльд еще больше полюбил греческую культуру, в частности, был впечатлен рассуждениями Махаффи о древнегреческой гомосексуальности и ее платонической трактовке; в компании Махаффи Уайльд путешествует по Италии (1875 г.) и Греции (1877 г.) (Элман 2012, 44–47).

В Тринити он получает золотую медаль имени Беркли за успехи в греческом. Уайльд не стал сдавать экзамены за третий курс в Тринити и поступил на классическое отделение Оксфордского колледжа Магдалины, причем сдал экзамен блестяще, оставив далеко позади других претендентов.¹

В Оксфорде тогда процветал культ античной эстетики, т.н. оксфордский эллинизм, и наиболее выразительными его носителями были Джон Саймонд и Уолтер Пейтер, один из преподавателей и писателей, наиболее повлиявших на Уайльда.² Оба они, в свою очередь, изучали Платона под руководством Бенджамена Джоуетта, известного переводчика платоновских диалогов, предисловия которого к многократным переизданиям этих переводов Уайльд, как уже говорилось, конспектировал.

Джоуетт и Пейтер считали, что полезно воссоздать опыт платонической любви в современности в виде интеллектуальной дружбы. Они видели огромный потенциал в платоновской модели образования, однако было ясно, что эта модель могла пониматься через призму гомосексуальных отношений, которые в Англии того времени были под запретом. Джоуетт, начавший свою карьеру с изучения Писания, и в переводах и в текстах о Платоне всячески пытается одухотворить гомоэротизм, что проявляется в «нейтральном» переводе любовной лексики. В своих предисловиях к «Пиру» Джоуетт говорит об отношениях эраста и эромена как о дружеских и духовных. Он пытается сделать Платона чуть ли не христианским философом и отношения, описываемые в диалогах, представить приемлемыми для английского читателя викторианской эпохи. Пейтер же, наоборот, считал, что нельзя вписывать гомоэротизику в христианство и нужно понять ее как специфический аспект античной культуры (Grech 2019, 160-171).

Диалог «Пир» был чуть ли не манифестом гомосексуальных отношений. Саймонд и Пейтер полагали, что сократический эрос порождает интеллектуальное творчество, и высшее проявление гомосексуальной любви в соответствии с «Пиром» – это создание произведений искусства, философствование, «мудрость и её сестры добродетели» (Smith 2013, 31). Платонизм и гомоэротика связывались одновременно с новым эстетизмом: «изучение греческой античности создавало связь между радикальной сексуальностью и радикальной эстетикой. Писатели-эстеты Пейтер, Саймонд и Уайльд превращают античную Грецию в утопию, где удовлетворение гомоэротического желания – часть эстетики, и потому неотделимо от художественной и ин-

¹ О классическом образовании Уайльда, программах и экзаменах см. Ross 2012.

² Обоих их обвиняли в неподобающих отношениях с учениками; Саймонд был уволен, Пейтера оставили (Smith 2013, 30).

теллектуальной деятельности» (Smith 2013, 33).³ Попробуем рассмотреть платонизм Уайльда в этом контексте.

Платон, красота, искусство, мораль

Уже в Тринити-колледже Уайлд становится эстетом, – известно, что на заседании Философского общества он сделал доклад «Мораль в эстетике» (Элман 2012, 48). Учитывая классическое образование и любовь к древнегреческой культуре, мы, собственно, видим здесь пересечение всех интересующих нас линий – платонизм и античность; эстетика; мораль. Как говорит биограф Уайльда Элман, «в Тринити Уайльд постепенно накапливал элементы своего оксфордского поведения – симпатии к прерафаэлитам, дендизм в одежде, эллинистические пристрастия, двойственность сексуальной ориентации, презрение к ходячим нормам морали» (Элман 2012, 52). Эта программа со временем обогащается, но радикально не меняется, и один из главных ее пунктов – превознесение Красоты: «у красоты смыслов столько же, сколько у человека настроений. Красота – это символ символов. Красота открывает нам все, поскольку не выражает ничего. Являя нам себя, она являет весь огненно яркий мир» (*Критик*, 148). Поскольку в платоновском «Пире» связаны эрос, красота и философия, не удивительно, что это один из важнейших для Уайльда текстов. Но как там говорится о прекрасном? «Прекрасное само по себе» – кульминация восхождения по эротической лестнице красоты, описываемой Диотимой: от тел к нравам, от нравов к наукам, оттуда – к философии и открытому морю красоты, к созерцанию умопостигаемых эйдосов, и, наконец, к прекрасному самому по себе, которое описано апофатически:

Так что же было бы, – спросила она, – если бы кому-нибудь довелось увидеть прекрасное само по себе прозрачным, чистым, беспримесным, не обремененным человеческой плотью, красками и всяким другим бранным вздором, если бы это божественное прекрасное можно было увидеть во всем его единообразии? Неужели ты думаешь, – сказала она, – что человек, устремивший к нему взор, подобающим образом его созерцающий и с ним неразлучный, может жить жалкой жизнью? Неужели ты не понимаешь, что, лишь созерцая прекрасное тем, чем его и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак? (Smp. 211–212).

³ Об эллинизме и гомосексуальности в викторианском Оксфорде см. Dowling 1994; о связи британского эстетизма с античной Грецией см. Evangelista 2007, 2009; об эстетизме Уайльда см. Grech 2019.

“Прекрасное само по себе” описывается апофатически, это “ничто”, лишенное образности, не подвластное чувственному восприятию и при этом “созерцаемое” тем, чем и надлежит созерцать, – то есть таким же источником “ничто” в самом человеке. Здесь специально подчеркивается внечувственный, трансцендентный характер этого прекрасного. Уайльд же прочитывает это совершенно иначе – а именно, как гимн красоте, которую можно воспринимать чувственно.

В эссе «Критик как художник» Уайльд пишет: «Конечно, и Платон коснулся многих собственно художественных категорий. Он, быть может, первым пробудил в душе человеческой стремление, которое и мы ощущаем неутоленным, – стремление познать связь между Красотой и Истиной и место Красоты в Космосе нравственной и интеллектуальной жизни. Идеальное и действительное, как он их характеризует, многим могут показаться до некоторой степени абстракциями, если ограничиваться тем метафизическим бытием, в границах которого у него заключены эти категории, но перенесите их в сферу искусства, и сразу же откроется, что они по-прежнему полны живого содержания. И быть может, Платону суждено жить и дальше именно как критику Красоты, а мы найдем для себя новую философию, дав иное обозначение всей той области, которая была предметом его размышлений» (*Критик*, 130-131).⁴ И еще: «только в критике искусства и через нее мы можем постичь платоновскую теорию идей» (*Истина*, 217).

Как видим, для Уайльда философию Платона нужно перевернуть с ног на голову: он говорит, что абстрактные метафизические категории нужно перенести в область искусства. Пейтер в своей книге «Платон и платонизм» писал, что для Платона форма значила все, содержание – ничто (Элман 2012, 208). А это значит, что в прекрасном он находит образность – то, что Платон в первую очередь отрицает, когда говорит об умопостигаемых эйдосах. Но Уайльд говорит о себе, что он превратил философию в искусство, а сама по себе она его мало волнует: «Метафизика меня мало интересует, а Мораль – не интересует вовсе, но тем не менее все, сказанное Платоном или Христом, может быть перенесено непосредственно в сферу искусства и найдет в ней свое наиболее полное воплощение» (*De profundis*, 478). Здесь уместно добавить, что Христа, величайшего, по его мнению, индивидуалиста, он видит среди поэтов (*De profundis*, 478). Ну а поэт, как говорит Уайльд в другом месте – «созерцатель всех явлений и всех времен, как философ платоновской школы» (*Ренессанс*, 267). Как видим, он упорно связывает Платона с искусством.

⁴ О платонизме в эссе «Критик как художник» см. Comfort 2008.

Итак, Платона и Христа надо рассматривать как поэтов и понимать их через искусство, а оно для Уайльда вне морали: «Все искусство аморально. Ибо цель искусства – переживание во имя переживания, тогда как цель жизни и той ее практической организации, которую мы называем обществом, – переживание во имя действия» (*Критик*, 161). Мораль, по Уайльду, обусловлена практической организацией жизни, мораль отражает *утилитарное* измерение существования. Искусство аморально именно потому что *абсолютно бесполезно* для этого измерения:

Созерцание, почитаемое в обществе самым страшным из грехов, для высокой культуры и есть истинное назначение человека. Ничегонеделанье – самое трудное в мире занятие, самое трудное и самое духовное. Для Платона с его жаждой мудрости это было высшее проявление энергии. И к этому же вела святых и мистиков Средневековья их жажда святости. Ну а для нас ΒΙΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΣ, во всяком случае, единственный истинный идеал. Аморальна ли такая жизнь? Конечно, и аморальны все виды искусства, за исключением тех низших чувственных или дидактических форм, которые стараются побудить к действию – пагубному или благотворному (*Критик*, 165).

Мораль, по Уайльду, присутствует только в низменных формах искусства, имеющих отношение к дидактике, а она есть часть практического измерения жизни: «Искусство остается вне сферы действия морали. Морали же принадлежат области низшие и менее интеллектуальные» (*Критик*, 175). Общепринятая мораль – по Уайльду, карикатура на подлинную добродетель:

Сделаться образцом добродетели проще простого, если принять вульгарное представление о том, что есть Добро. Всего-то и нужно проникнуться жалким страхом, позабыть о воображении и о мысли да усвоить мещанскую жажду респектабельности. Эстетика выше этики. Она принадлежит сфере более высокой духовности. Научиться видеть красоту вещей – это предел того, чего мы способны достичь. В становлении личности даже обретенное ею чувство цвета важнее обретенного понимания добра и зла (*Критик*, 189).

Исходя из того, что Уайльд связывает *прекрасное* Платона с искусством, а эстетику объявляет вне морали, попробуем дать некоторую интерпретацию платонизма в «Портрете Дориана Грея».

Жизнь подражает искусству

Для Уайльда высшая духовность связана с бездеятельной жизнью и красотой, а она проявляется по-настоящему только в искусстве. Искусство – вот что волнует Уайльда больше всего на свете. Он ставит его выше природы, выше жизни:

Все скверное искусство обязано своим существованием попыткам вернуться к Жизни и Природе, мысля их в качестве идеала. Жизнь и Природа могут порою служить Искусству сырым материалом, однако прежде, чем они станут пригодны для Искусства, необходимо их претворить в согласии с его законами условности (*Упадок*, 94).

Более того, Искусство оказывается единственной подлинностью, тогда как жизнь – иллюзия: «жизнь нас только обманывает иллюзиями, как кукольник, дергающий марионеток за веревочку» (*Критик*, 155). В этом угадывается намек на платоновскую пещеру, образ которой метафорически повторяет описание *хоратон* и *ноэтон* в “разделенной Линии” «Государства» (R.509-511). Тени – это нижняя сфера сущего и одновременно нижняя часть пещеры, область призраков, эйдолонов, а сфера “кукольников”, руководящих пронесением над “ширмой” изображений предметов – область вещей и доксы. Для Платона “жизнь” как “природа” – лишь подражание умопостигаемым эйдосам, сфера которых за пределами пещеры. Для Уайльда “жизнь” и “природа” – тоже подражание, но для него подлинная реальность, находящаяся вне пещеры – не чистая вне-образная активность всеобщего ума, а искусство: «Я относился к Искусству как к высшей реальности, а к жизни – как к разновидности вымысла» (*De profundis*, 463).

Жизнь, по Уайльду, подражает Искусству, «являясь истинным зеркалом, тогда как Искусство есть реальность» (*Упадок*, 80). Уайльд приводит примеры того, как люди совершают поступки, воспроизводя действия героев прочитанных ими романов (*Упадок*, 82–85). Удивительно, но в жизни самого Уайльда произошло нечто подобное: в 1890 г. он публикует «Портрет Дориана Грея», в котором как бы предвосхищает историю своих отношений с погубившим его Бози, Альфредом Дугласом.⁵ По сути, здесь сам Уайльд описан в двух своих ипостасях – соблазителя и парадоксалиста лорда Генри и художника-идеалиста Бэзила Холлуорда. Дориан Грей убивает художника в прямом смысле, Бози тоже приводит жизнь Уайльда к краху, втянув его в суд, приведший Уайльда к тюрьме, позору и бесславному окончанию жизни в нищете и забвении. Вот оно, казалось бы, зло в лице внешне прекрасного Бози, погубившего Уайльда. Но как Уайльд трактует это зло? Он говорит о власти Бози над ним как о тирании более слабого над более сильным (*De profundis*, 416). Вспомним «Государство» Платона: тираном правит тиранический Эрот, разрушительная страсть, приносящая зло и окружающим, и самому тирану, который в итоге попадает в запредельную область ложных удовольствий (R. 572e–573c).

⁵ Интерпретацию «Портрета Дориана Грея» сквозь призму идей платоновского «Государства» о порче душ см. в работе Hill 2018.

В тюрьме Уайльд пишет Дугласу большое письмо, названное впоследствии *De profundis*, где обвиняет Бози так: «ты всегда только и гнался за всякими удовольствиями – и обычными, и не совсем обычными. Все твои интересы и вожделения влекли тебя к Жизни, а не к Искусству» (*De profundis*, 412). Таким образом, Зло в том, что Бози *недостаточно эстет*. Но и о себе Уайльд в этом письме пишет подобное: «Устав от горних высот, я нарочно погружался в бездну, в погоне за новыми удовольствиями. Отклонение от нормы в сфере страсти стало для меня тем же, чем был парадокс в сфере мысли. Желание в конце концов превратилось в болезнь или в безумие – или в то и другое сразу» (*De profundis*, 464). То есть, измена искусству с жизнью – это главный источник зла для Уайльда.

Как уже было сказано, еще до встречи с Бози, в «Портрете Дориана Грея» Уайльд как бы предсказывает всю эту историю. Художник Бэзил написал прекрасный портрет – искусство у него на первом месте. Но парадоксалист лорд Генри соблазняет Дориана “жизнью” с ее удовольствиями и превознесением физической молодости и внешней красоты. Дориан как бы заключает сделку с дьяволом, когда делегирует старение портрету, а сам остается молодым и красивым, но ведущим безобразную порочную жизнь.

Таким образом, ошибка и трагедия Дориана Грея в том, что он выбирает жизнь, а не искусство. В истории с актрисой Сибилой он ведет себя иначе: он влюблен в ее искусство, в ее игру, а она, полюбив его, не может больше играть и говорит: «Я жила среди призраков и считала их живыми людьми. Но ты пришел <...> и освободил мою душу из плена. <...> Мне надоело жить среди теней» (*Портрет*, 109). Здесь снова легко угадывается намек на платоновский миф о пещере. Любовь освобождает Сибилу от иллюзий, выводит ее из мира теней – из театра как из пещеры – наверх, к свету, к подлинной реальности, которой оказывается для нее жизнь. Но этого и не переносит Дориан Грей: в жизни он видит вульгарность и пошлость, и отказ Сибилы от искусства предопределяет его отказ от нее.

Однако если Сибилу он осуждает и презирает за то, что она предпочла жизнь искусству, сам он выбирает именно жизнь, подчиненную удовлетворению разнообразных страстей, а искусство начинает ее отражать – ведь портрет отражает происходящее с душой Дориана, и это оказывается *реализмом*, т.е. самым вульгарным из видов искусства по Уайльду:

Все, что происходит на самом деле, уже испорчено для искусства. Вся скверная поэзия порождена искренним чувством. Быть естественным – значит быть очевидным, а быть очевидным – значит быть нехудожественным (*Критик*, 181).

Изначально портрет был прекрасным: художник выразил в нем как бы самую “идею” прекрасного лица Дориана, то есть искусство было “выше” жиз-

ни. А Дориан посредством своей “сделки с дьяволом” поменял местами жизнь и искусство – теперь искусство стало отражать жизнь. Но и сам Дориан при этом оказывается дурным подражанием – и в области греха, и в области любви к прекрасному, поскольку во всем подражает Гюисмансу, книгу которого «Наоборот» он заказал в девяти экземплярах в разных переплетках: «герой книги казался Дориану прототипом его самого, а вся книга – историей его жизни, написанной раньше, чем он ее пережил» (*Портрет*, 149).

Как уже говорилось, и в жизни Уайльда произошло подобное – Бози со своей злобной душонкой и вечной ненавистью склонен к реализму: «Быстрыми, торопливыми стопами бежал ты от Романтизма к Реализму. Тебя тянуло в сточную канаву, к обитающим там тварям» (*De profundis*, 410). Уайльд считает, что и его самого Бози увлек за собой – то есть символически убил его, тогда как в книге Дориан Грей убивает художника на самом деле. Модель убивает художника – жизнь побеждает искусство, и в этом для Уайльда корень зла. Символическое убийство Уайльда жизнью – и в том, что он в буквальном смысле попадает в тюрьму, которая у Платона обрисована как нижняя часть пещеры, то есть иллюзорной чувственной жизни. Находясь в тюрьме, Уайльд пишет Роберту Россу в письме от 1 апреля 1897 г. :

я прекрасно понимаю, что в день освобождения я всего лишь из одной тюрьмы перейду в другую, и бывают минуты, когда весь мир представляется мне камерой не просторней моей и не менее ужасной (*Избранные*, 391).

Подытоживая, можно сказать следующее. Уайльд, считающий себя платоником, как бы переворачивает Платона вверх ногами: схема “Пещеры” релевантна и для него, и пещера понимается им примерно так же – как пошлая чувственная жизнь с ее бессмысленной утилитарностью, принимающей тени за подлинную реальность. Однако у Платона “низшие” сферы сущего парадоксально подражают высшей, вне-образной, выражая ее в модификациях, отражающих специфику каждой ступени. При этом выход из пещеры для Платона связан с чистым умопостижением в разреженном и, главное, как уже сказано, вне-Образном пространстве слияния с трансцендентным, и такое прикосновение к подлинной реальности порождает подлинную добродетель. Для Уайльда же подлинность и прекрасное само по себе – это образность *par excellence* (по Платону – мир эйдолонов, низшая сфера бытия), а образность – это искусство, и возможность добродетели по Уайльду – это именно верность искусству.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Уайльд Оскар. “De profundis. Тюремная исповедь”. Пер. Р. Райт-Ковалевой и М. Ковалевой. *Оскар Уайльд. Собрание сочинений. Том третий*. Москва: Терра-Книжный клуб, 2003, 409–526.
- Уайльд Оскар. “Избранные письма”. Пер. В. Воронина и Л. Мотылева. *Оскар Уайльд. Собрание сочинений. Том третий*. Москва: Терра-Книжный клуб, 2003, 371–408.
- Уайльд Оскар. “Истина масок”. Пер. М. Кореновой. *Оскар Уайльд. Собрание сочинений. Том третий*. Москва: Терра-Книжный клуб, 2003, 191–217.
- Уайльд Оскар. “Критик как художник”. Пер. А. Зверева. *Оскар Уайльд. Собрание сочинений. Том третий*. Москва: Терра-Книжный клуб, 2003, 117–190.
- Уайльд Оскар. “Портрет Дориана Грея”. Пер. М. Абкиной. *Оскар Уайльд. Собрание сочинений. Том первый*. Москва: Терра-Книжный клуб, 2003, 21–244.
- Уайльд Оскар. “Упадок лжи”. Пер. А. Зверева. *Оскар Уайльд. Собрание сочинений. Том третий*. Москва: Терра-Книжный клуб, 2003, 61–95.
- Уайльд, Оскар. “Ренессанс английского искусства” Пер. К. Чуковского. *Оскар Уайльд. Собрание сочинений. Том третий*. Москва: Терра-Книжный клуб, 2003, 257–283.
- Элман, Ричард (2012) *Оскар Уайльд*. Москва: Колибри, Азбука-Аттикус.
- Comfort, Kelly (2008) “The Critic as Artist and Liar: The Reuse and Abuse of Plato and Aristotle by Wilde,” *The Wildean: A Journal of Oscar Wilde Studies* 32, 57–70.
- Dowling, Linda (1994) *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca: Cornell University Press.
- Evangelista, Stefano (2007) “Walter Pater’s Teaching in Oxford: Classics and Aestheticism,” in *Oxford Classics: Teaching and Learning, 1800–2000*, ed. by Christopher Stray. London: Duckworth, 64–77.
- Evangelista, Stefano (2009) *British Aestheticism and Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan.
- Grech, Leanne (2019) *Oscar Wilde’s Aesthetic Education. The Oxford Classical Curriculum*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Hill, Marylu (2018) “Wilde’s New Republic: Platonic Questions in Dorian Gray,” in *Oscar Wilde and Classical Antiquity*, ed. by Kathleen Riley, Alastair J. L. Blanshard, and Iarla Manny. Oxford University Press, 231–50.
- Ross, Iain (2012) *Oscar Wilde and Ancient Greece*. Cambridge University Press.
- Smith II, Philip E. (2013). “Oxford, Hellenism, male friendship,” in *Oscar Wilde in Context*, ed. by Kerry Powell and Peter Raby. Cambridge University Press, 28–38.