

**МИФ КАК МОДЕЛЬ В ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ МОДЕРНА
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ О. УАЙЛЬДА)**

Статья посвящена феномену мифологизации житнетворчества в сознании писателей и художников модерна. Герой статьи – английский писатель-эстет Оскар Уайльд, начинает творить миф своей жизни, сознательно или бессознательно выстраивая отдельные компоненты автобиографического текста в рамках доминантной мифотемы эпохи: священный брак поэта-творца с Искусством (Великой богиней). Личностная мифотема Уайльда реализуется через сюжет музыкальной драмы Вагнера «Тангейзер», где Тангейзер-поэт должен отказаться от наслаждений чувственного мира Великой богини (Венеры), пройти инициацию – страдания и боль, дабы познать истинное творчество. Автор статьи, опираясь на письма и дневники Уайльда, показывает механизмы превращения «бытия» в художественный текст, в трагически разыгрываемую мифотему, нашедшую отражение в его творчестве.

Ключевые слова: Вагнер, музыкальная драма, «Тангейзер», Оскар Уайльд, житнетворчество, модерн, миф, мифологическая картина мира, архетип, Великая богиня.

Во второй половине XIX в. европейская культура переживает глубокий кризис. Он порождает в литературе и искусстве напряженные поиски новых форм художественного выражения духовных, преображающих начал. Писатели и художники эпохи стремятся к мифу в поисках «целительной» основы, поскольку заложенные в нем импульсы «преодоления Хаоса в Космос, защиты Космоса от сохранившихся сил Хаоса» [Мелетинский, 2008. С. 423] содержат утраченную искусством идею иератической целостности.

Впервые попытка возвращения «целостности» искусству реализуется в творчестве Рихарда Вагнера, в его статьях и музыкальных драмах (от «Тангейзера» до «Парсифаля»), в которых как музыка, так и либретто принадлежат самому композитору. Сюжеты музыкальных драм строятся Вагнером на основе сакральных поведенческих моделей. Во взаимоотношениях героев повторяется архетипическая схема *священного брака* – ритуальное сочетание Великой богини с умирающим-воскресающим богом, ее сыном и возлюбленным, и его последующее жертвоприношение.

Сюжет и образы «Тангейзера» определили важнейшее направление мифопоэтиче-

ского сознания конца века. В близости рыцаря-поэта Тангейзера с Венерой, богиней эротической, чувственной любви, присутствуют как элементы схемы *священного брака*, так и мифологический мотив «пленения» (пленение Одиссея Цирцеей). Пребывание Тангейзера в гроте Венеры в контексте мифотворческой ментальности эпохи воспринимается как символическое пленение духа плотским началом. Для *обретения своего Я* и обращения к *истинному творчеству* – браку с Венерой не Земной, а Небесной – герой должен пройти инициацию-испытание: покинуть сладостно-чувственный мир богини и совлечь «плотную ткань» [Ефрем Сиринов, 2008. С. 442] – обратиться к душе и духу. Тангейзер-поэт постигает сущность бытия, спустившись в «бездну» страдания и боли, чтобы, «очистившись», достичь *самоидентификации*, пройдя от чувственного к сверхчувственному.

Говоря о влиянии произведений Вагнера на ту или иную творческую личность, исследователи обнаруживают восходящую к самому композитору тенденцию представлять его творчество как целостную мифопоэтическую вселенную. При этом поиск влияния начинается с не заимствований

отдельных деталей или сюжетных параллелей. Можно говорить об особом влиянии эстетики Вагнера на Оскара Уайльда, духовного лидера английского эстетизма, создателя литературного модерна. Наиболее важно для эстетического сознания модерна восприятие Уайльдом вагнеровского представления о творчестве как о космогонии, где художник-творец приносит себя в жертву Искусству, которое он отождествляет с архетипом Великой богини. Обращение к ритуально-мифологической схеме *священного брака* во многом определяет как художественную, так и житнетворческую парадигму Уайльда. Необходимо рассмотреть воздействие эстетики Вагнера на формирование «автомифа» [Луков, 2008] писателя в контексте мифопоэтики эпохи.

Завсегдатай лондонских и парижских театров, писатель-эстет был хорошо знаком с музыкальными драмами Вагнера. На это не раз указывают в воспоминаниях об Уайльде его современники и биографы. Еще будучи студентом Оксфорда, во время лондонского сезона осенью 1877 г. Уайльд присутствовал на концерте, где маэстро лично дирижировал хором моряков из «Летучего голландца» [Эллман, 2000. С. 102]. Позднее свои впечатления от музыки Вагнера Уайльд вложит в уста одной из второстепенных героинь романа «Портрет Дориана Грея» – леди Генри Уоттон. В присутствии самого автора парадоксальной манере светская дама признается: «I like Wagner's music better than anybody's. It is so loud that one can talk the whole time without other people hearing what one says» [Уайльд, 2000. С. 54].

Действительно, музыка Вагнера, «полная экзальтированных интонаций, «космическая», тонушая в тягучей оркестрово-вокальной массе» [Baudelaire, 1976. P. 798], не задевала воображения Уайльда. Ее магическому своеобразию, приводившему в восторг Ницше, Бодлера, французских символистов или Бердслея, не находится места ни в одной из литературно-критических работ писателя. Главным в искусстве Вагнера для Уайльда была вовсе не музыкальная часть, которой он дал весьма оригинальную характеристику, а *мифопоэтика* композитора. Мифотворческие, а также философские темы, волновавшие композитора, скрытые в системе символов и лейтмотивов звуковой материи (музыкального языка) вагнеровских

опер, Уайльд воспринимает через статьи Бодлера и Малларме, открывших и проанализировавших «энергию страсти в искусстве Вагнера» [Бодлер, 1971]. В «Портрете Дориана Грея» признание героя, что в увертюре к «Тангейзеру» он видел трагедию собственной жизни, опирается, прежде всего, на эссе Бодлера, в котором поэт переносит «материальное и духовное пространство оперы» в глубину *собственного* сознания, сравнивая воздействие музыки с «головокружительным эффектом опия» [Baudelaire, 1976. P. 61]. Бодлер видит в сюжете «Тангейзера» «две бесконечности, небо и ад, и в любом образе одной из этих бесконечностей можно внезапно узнать *половину самого себя*» [Ibid. P. 64]. «Узнавание» открывается Бодлеру в музыке «Тангейзера», построенной на олицетворении «борьбы двух принципов, которые выбрали человеческое сердце полем боя: плоти с духом, Ада с Небесами, сатаны с Богом» [Ibid. P. 64]. Провозглашенная поэтом ментальная *антиномия* духа, разрывающая «внутренний космос» творцов, в дальнейшем найдет свое отражение в поэтике модерна,

Создавая образ «своего» героя (он переходит из произведения в произведение Уайльда: от юношеских новелл и сказок к «Портрету Дориана Грея» и социальным комедиям), писатель заимствует у Вагнера внутреннюю структуру «тангейзеровского» сюжетного мотива [Уайлд, 1997]. Герой должен отказаться от радостей чувственного мира, пройти через страдания и боль, чтобы, проделав путь от чувственного к сверхчувственному, достичь самоидентификации и познания истинной Красоты.

Этот же принцип определяет и житнетворческий вектор писателя. О житнетворчестве Уайльда писали его современники, биографы и исследователи [Sherard 1906; Ransome 1913; Harris 1918; Ellman 1988]. Житнетворчество как игровая парадигма эстетического самосознания было осмыслено и самим писателем: «В мою жизнь я вложил весь мой гений, в мои произведения я вложил только талант» [Жид, 1994. С. 144]. Однако если бы не установка Уайльда на создание мифа [Луков, Соломатина. 2007. С. 63], житнетворческий «гений» писателя мог бы раствориться в многочисленных эстетических моделях литераторов, художников, музыкантов, актеров и режиссеров *fin de siècle*, сформировавших своей ролевой

деятельностью стилистику модерна. Для Уайльда житнетворчество было не только превращением быта в произведение искусства, обладающее статусом текста. Прежде всего, он видел в нем метаморфозу, превращающую обыденное существование в «драму бытия».

Писатель уподобляет «драму бытия» древним аттическим мистериям и наделяет сакральным статусом. На его «биографический текст» накладывается как общая модель вагнеровского мифотворчества (т. е. жертвоприношение поэта-творца, являющегося эманацией умирающего-воскресающего бога, Великой богиней, дарующей способность к творчеству и требующей взамен его жизнь), так и «персональная мифологема» [Хоружий, 1988] Уайльда. «Всякий подлинный, состоявшийся опыт житнетворчества есть <...> воплощение некоторой мифологемы, или, другими словами, легенды» [Там же. С. 181]. Житнетворчество Уайльда отличает наличие целой парадигмы персональных мифологем [Луков, Соломатина, 2007. С. 87–116]. Наиболее важным для понимания житнетворческого «сценария» писателя-эстета оказывается введение «тангейзеровской» «мифотемы»¹ в систему образов его жизнеописания. «Тангейзеровский» мотив появляется в лучших сказках писателя, романе, балладе, знаменитом письме-исповеди к лорду Альфреду Дугласу, проходит через его «почтовую прозу» последних лет жизни. Отдельные эпизоды «биографического текста» Уайльда, кажущиеся абсурдными с точки зрения «обыденного» сознания, обретают смысл в контексте «тангейзеровской» мифотемы.

Так же как Тангейзер добровольно покидает полную «сладостных грез» и наслаждения обитель Венеры, Уайльд сам разрушает свою жизнь, которую он уподобляет «башне из слоновой кости» [Уайльд, 1997. С. 127]. Среди полного благополучия, роскоши красивых вещей, обожания в светских и артистических кругах, литературного успеха Уайльд вдруг проявляет настойчивое стремление к саморазрушению. Вынося на публичное обсуждение свои отношения с лордом Альфредом Дугласом, т. е. подавая в суд на маркиза Куинсберри, Уайльд прекрасно понимает, что посягает на незыбле-

мые устои викторианского общества, а это будет иметь для него самые печальные последствия. Точно так же и Тангейзер осознает, что после проклятия богини ему не суждено вернуться в ее грот.

Ступай! Несчастный!
Ты пожелал своей судьбы!
Иди! Иди!
Да, к ним, к холодным людям, беги!
.....
Сверкай тогда позор твой, –
богини стыд превратился в смех!
[Вагнер, 1898. С. 24]

В том же письме к Роберту Россу, где Уайльд говорит о своем решении судебного преследования маркиза, он признается, что катастрофа уже разразилась: «Жизнь моя выплеснута в песок» [Уайльд, 1997. С. 127]. Все его последующие действия – добровольное сошествие в бездну, где «ужас смерти <...> меркнет перед ужасом жизни в безмолвных стенаниях» [Там же. С. 136]. Его поступки поражают полным отсутствием чувства самосохранения: отказ от свидетельских показаний Альфреда Дугласа («У меня не было никакой возможности доказать мою правоту на суде, не привлекая лорда Альфреда Дугласа в качестве свидетеля против своего отца. <...> Чтобы не ставить его в столь неловкое положение, я решил <...> принять на свои собственные плечи позор и бесчестье» [Там же. С. 128]); отказ от возможности спасения за границей, когда в перерыве между судами Уайльда выпускают под залог («я решил остаться: так будет благороднее и красивее» [Там же. С. 134] – красивый жест, стоивший писателю двух лет Редингской тюрьмы); почти демонстративное стремление к тюремному заключению и банкротству. Во всем присутствует мотив добровольного заклания. Его друзья и даже враги с удивлением отмечали, что в этой «борьбе с пантерами» [Там же. С. 127] Уайльд не сделал ничего, чтобы избежать «бездны». Позднее он сам будет недоумевать: «Почему человек так стремится к саморазрушению? Почему его так завораживает гибель? Почему, стоя на *высокой башне*, он хочет ринуться вниз?» (курсив наш. – Н. Б.) [Там же. С. 304].

Ключ к пониманию своего «биографического текста» через тангейзеровский мотив писатель дает в письме к Роберту Россу, его

¹ Термин Я. Голосовкера.

ближайшему другу и литературному душеприказчику. Это письмо было написано Уайльдом 16 апреля 1900 г. – в первый день Пасхальной недели его последнего года жизни. Письмо, отправленное им из Рима, в шуточной манере сообщало Россу о деталях «паломничества» по Италии с Гарольдом Меллором и о «получении благословения Его Святейшества» [Уайльд, 1997. С. 342]: «Я был глубоко потрясен, и трость моя было начала расцветать <...>» [Там же]. Более чем очевидная аллюзия тангейзеровской мифотемы сплетается с ироническим преобразованием бытовых подробностей в миф. Образ Папы² [Там же. С. 343] деперсонализируется, лишается индивидуальных черт и деталей: «...он проплыл мимо меня на носилках: не существо из плоти и крови, а чистая белая душа, облаченная в белое, святой и художник в одном лице <...>» [Там же]. А гостиничный швейцар, принесший Уайльду билет на Пасхальную мессу в Ватикане, обретает образ «иноного создания в человеческом обличье», с чертами «сверхъестественного уродства». Цена билета, т. е. пропуска в Ватикан, а значит, и благословения папы, как заявляет Уайльд, «равняется тридцати сребреникам» [Там же], т. е. «цене крови» (Матфей, 27:3-8).

В своем «мифотворческом» тексте Уайльд представляет время социального успеха и благополучия как «нероновы дни <...> раззолоченного позора, исполненные роскоши, распутства и цинического материализма»³ [Там же. С. 289]. Андре Жид, писавший воспоминания об этом периоде, параллельно создает мифологему «покорителя Жизни». Жид, описывая Уайльда, утверждает, что «он двигался, он глядел как триумфатор. <...> Он был богат, он был велик, он был красив, по горло завален счастьем и почестями. Одни сравнивали его с азиатским Вакхом, другие – с римским императором, иные – с самим Аполлоном – и, в самом деле, от него исходило сияние» [Жид, 1994. С. 145].

При этом Уайльд воспринимает себя Тангейзером-творцом, пребывающим в плену у Венеры, т. е. в плену «плотского существования» [Уайльд, 1997. С. 289], где «соз-

нательно пестуемый материализм, с его философией цинизма и похоти, с его культом чувственного <...> наслаждения, действует на художника разрушительно» [Там же. С. 299], губит всякое духовное начало. Образ Великой богини, как образ Немезиды – богини рока, судьбы, или, как называет ее Уайльд, *Жизни*, неизменной спутницы истинного художника, – появляется в его письмах незадолго до смерти: «Немезида поймала меня в свою сеть, сопротивляться бесполезно» [Там же. С. 304]. В письме к Карлосу Блэккеру, английскому лингвисту, давшему приют его детям и жене Констанс, Уайльд пишет: «*Жизнь*, которую я любил, слишком любил, растерзала меня, как хищный зверь»⁴ (курсив наш. – Н. Б.) [Там же. С. 325]. Но эта же богиня сопровождала его с рождения, отмечая его избранность. «Богини судьбы качали мою колыбель»⁵ [Там же. С. 304] – из письма тому же Блэккеру, написанного почти годом ранее. Мотив «раскачивания колыбели» подобен мотиву «движений маятника» (из света во тьму и назад к свету) или «колесу Фортуны», раскрываемым Уайльдом в последующих письмах: «...только окунувшись в грязь, я способен ощутить покой» [Там же]. Вероятно, на пике литературной славы (1891–1895 гг.) Уайльд, как истинный и тонкий художник, начинает ощущать себя литературным поденщиком, он чувствует утрату творческого дара. Объясняя свои поступки, Уайльд пишет Роберту Россу: «...душа моя была понастоящему мертва, захлебнулась в трясине плотских наслаждений» [Там же. С. 289].

«Тангейзеровская» деривация мифа о *священном браке* с Великой богиней предполагает отказ поэта-творца от чувственного бытия ради духовного самопознания. Выстраивая собственную мифологическую модель, Уайльд рассматривает свое «падение» как жертвоприношение Великой богине, требующей *жизнь* взамен на бессмертие и способность к творчеству. Рединг становится своеобразной преисподней – миром мертвых, где «безмолвие, одиночество, голод, мрак, боль, заброшенность, бесчестье» [Уайльд, 1997. С. 278] уничтожают в нем все, что осталось от прежней жизни. Свое

² В отличие от описаний епископов и кардиналов, где акценты делались на описании облачения и драгоценностей.

³ Нарочитая отсылка к правлению императора Нерона, как ко времени максимального культа плоти и умаления-уничтожения духа.

⁴ Еще со «Сфинкса» звериное начало является важнейшим составляющим архетипа Великой богини в произведениях Уайльда. Мотив «растерзанного» поэта – отсылка не только к «*Laus Veneris*» Суинберна, но и к мифологеме Орфея, разорванного на части вакханками.

⁵ Своеобразной эманацией богини предстает в его письмах лорд Альфред Дуглас – Бози.

пребывание в тюрьме Уайльд рассматривает как жертвоприношение, инициацию поэта-творца временной смертью, за которой следует возрождение: «Страдание подобно безжалостному огню – то, что в нем уцелело, выходит из него очищенным; быть может, я стал лучше, чем был...» [Там же]. Уайльд понимает, что, следуя задуманной мифологической модели, он, подобно Тангейзеру, должен отказаться от радостей чувственного мира, пройти через страдания и боль, чтобы, проделав путь от чувственного к сверхчувственному, достичь самоидентификации и познания истинной Красоты. А благословение Папы – расцветший посох – лишь знак возрождения души.

О творческом возрождении, пробуждении души, Уайльд начинает писать друзьям сразу после выхода из тюрьмы: «Я чувствую себя восставшим из мертвых» [Там же]. Он пробует творить, и его новое произведение – «Баллада Редингской тюрьмы» – поражает общество образом страждущей, терзаемой души, соединенной как с высокой красотой духа, так и с «чревным» ощущением боли. Это произведение станет для него последним. Все, в том числе и он сам, ждали продолжения успешных социальных комедий или драм, какие он писал до «сошествия» в Рединг. Но все его многочисленные начинания, наброски сценариев в письмах к друзьям и издателям так и остались незавершенными [Ellman, 1988; Raby, 1988]. Выйдя из «мира мертвых», даже с пробужденной, восприимчивой к страданиям душой, Уайльд не мог творить, сообразуясь с плотской стилистикой эпохи. Поэтому еще за полтора года до смерти он пишет о своей поэме: «...это моя *chant de cygnet*⁶ <...> вряд ли я когда-нибудь вновь возьмусь за перо» [Уайльд, 1997. С. 325]. При этом Уайльд ощущает себя скитальцем (III акт «Тангейзера»), он не знает о расцветшем посохе (посмертной славе), но понимает, что общество (коррелят Папы в «тангейзеровском» сюжете) лишает его своего прощения, а богиня – Искусство – приюта и творческого дара. Он, свергнутый с престола «король эстетов», законодатель эпохи, не может обрести себя уже нигде: ни в космосе искусства, ни в космосе социума. Вокруг Уайльда образуется пустота, все отворачиваются от него, как от прокаженного. В письме к Смизеру по поводу издания «Как важно быть серьезным» писатель горько отмечает: «Все ли подписанные мной авторские экземпля-

ры разосланы? Похоже, что большинство отнеслось к ним с молчаливым ужасом и безразличием <...> молчание на этот предмет весьма красноречиво» [Там же. С. 337–338]. Мучительные отношения Уайльда с Бози⁷ [Там же. С. 310] (последний то уговаривает «принять его “кров”» [Там же. С. 324], то устраивает безобразные публичные сцены [Там же. С. 336]) напоминают попытку Тангейзера вернуться в грот Венеры. Его жена Констанс (символ жертвенности и чистоты) исполняет в жизненном мифе писателя роль Елизаветы, чья самоотверженная любовь должна спасти Уайльда-Тангейзера. Смерть Констанс он воспринимает как искупление своих грехов: «Я был потрясен до глубины души <...> Ничто не могло произойти иначе, и *Жизнь* – страшная вещь» (курсив наш. – Н. Б.) [Там же].

При этом Уайльд чувствует мучительное раздвоение внутри личности, несоответствие мифологического и жизненного канон: он проходит испытание, выходит из бездны, но ему кажется, что творческого «воскресения» нет. Богиня лишила его своей обновляющей благосклонности! Его мифотворческие ожидания рушатся: «Жизнь изорвана в клочья, и ее не залатаешь. На ней лежит проклятие» [Там же. С. 319]. Ведь его прежние произведения были написаны счастливым человеком. Теперь он признавался: «...la joie de vivre⁸ ушла от меня, а она... есть основа любого искусства» [Там же. С. 325]. Однако он ошибался, считая «неудачным» свой биографический текст, заканчивающийся «криком боли, стенанием Марсия, а не песнью Аполлона» [Там же]. Утратив социальное равноправие и самоуверенность ремесленника, блестяще чувствующего *внешнюю фактуру* слова, Уайльд обретает важнейшую универсалию художественно-эстетического сознания XX в. – категорию *боли*⁹ [Бычков, 2002. С. 469–510].

Уайльд следует общим художественным законам эпохи, нацеленной на мифологиза-

⁷ Лорд Альфред Дуглас предстает в его письмах своеобразной эманацией богини: «...моя единственная надежда вернуться к жизни и творчеству связана с человеком, которого я любил в прошлом с такими трагическими последствиями для своего имени»

⁸ «Радость жизни» (фр.).

⁹ В неклассической эстетике нового столетия происходит отказ от «аполлоновских» категорий (прекрасное, возвышенное, гармония и пр.), зато появляется целый ряд новых «дионисийских» паракатегорий (абсурдность, жестокость, телесность и пр.), среди которых одним из важнейших двигателей художественного творчества XX в. является категория *боли*.

⁶ «Лебединая песнь» (фр.).

цию человеческих отношений и художественной деятельности [Нефедьев, 2005. С. 614]. Он рассматривает собственную жизнь не просто как произведение искусства, наполненное художественными символами и развивающееся по канонам сюжетных формул, а как миф, в котором отдельные детали «биографического текста» обретают статус слагаемых иератического Бытия. Выстраивая свой жизненный миф через жертвоприношение, писатель-эстет приносит себя в жертву Искусству и тем самым «одухотворяет» его.

Список литературы

Бодлер Ш. Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже // Иностранная литература. 1971. № 6.

Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2002.

Вагнер Р. Тангейзер. М.; СПб.: Юргенсон, 1898.

Ефрем Сурин. Образ 30-го канона «Надгробных песнопений». М., 2008. 442 с.

Жид А. Оскар Уайльд // Жид А. Достоевский. Эссе. Томск, 1994. С. 144–161.

Луков Вл. А. Литературные центры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 3. С. 18–23.

Луков Вл. А., Соломатина Н. В. Феномен Уайльда: тезаурусный анализ: Научн. моногр. М., 2007.

Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век. М., 2008.

Нефедьев Г. В. Жизнетворчество Э. Метнера // Владимир Соловьев и культура Серебряного века: к 150-летию А. Ф. Лосева. М.: Наука, 2005. С. 614–627.

Уайльд Оскар. Письма. М.: Аграф, 1997.

Уайльд О. Собр. соч.: В 3 т. М.: ТЕРРА, 2000. Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма.

Хоружий С. С. Философский символизм Флоренского и его жизненные истоки // Историко-философский ежегодник. М., 1988. С. 181–204.

Элман Р. Оскар Уайльд: Биография / Пер. с англ. Л. Мотылева. М.: Изд-во «Независимая газета», 2000. 688 с.

Baudelaire Ch. Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (L'Art romantique) // Baudelaire Ch. Oeuvres complètes. Gallimard, 1976.

Ellman R. Oscar Wilde. N. Y.: Vintage Books, 1988.

Harris F. Oscar Wilde, His Life and Confessions. With Memoires of Oscar Wilde. N. Y., 1918.

Raby P. Oscar Wilde. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988.

Ransome A. Oscar Wilde: A Critical Study. L.: Methuen, 1913.

Sherard R. H. Oscar Wilde: A Story of Unhappy friendship. L., 1906.

Материал поступил в редколлегию 29.10.2011

N. Yu. Bartosh

MYTH AS A MODEL IN LIFE-CREATION OF ART NOUVEAU (BY WAY OF EXAMPLE OF CREATIVE BIOGRAPHY OF O. WILDE)

This article focuses on the phenomenon of «life-creation» as it is mythologized in the consciousness of writers and artists of the Art Nouveau. The central figure of the article – the English writer and aesthete Oscar Wilde – begins to create a myth of his own life, consciously or unconsciously building up the individual elements of the autobiographical text within the dominant mythological theme of the time: the sacred marriage of the poet-creator with Art (the Great Goddess). The personal mythological theme of Wilde is represented through the story of Richard Wagner's music drama «Tannhäuser», where Tannhäuser the Poet has to give away the pleasures of the sensible world of the Great Goddess (Venus), to undergo an initiation – suffering and pain, in order to know true creativity. On the basis of Wilde's letters and diary, the author presents the mechanisms of transforming «being» into a literary text, a tragically performed mythological theme which is reflected in Wilde's art.

Keywords: Richard Wagner, music drama, «Tannhäuser», O. Wilde, «life-creation», Art Nouveau, myth, mythological picture of the world, mythological archetype, Great Goddess.