

Валова О. М. Отражение «философии нереального» в трагедии О. Уайльда «Герцогиня Падуанская» / О. М. Валова // Научный диалог. — 2020. — № 7. — С. 226—240. — DOI: 10.24224/2227-1295-2020-7-226-240.

Valova, O. M. (2020). Reflection of “Philosophy of Unreal” in Tragedy of O. Wilde “Duchess of Padua”. *Nauchnyi dialog*, 7: 226-240. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-7-226-240. (In Russ.).



УДК 821.111Wilde.07

DOI: 10.24224/2227-1295-2020-7-226-240

## ОТРАЖЕНИЕ «ФИЛОСОФИИ НЕРЕАЛЬНОГО» В ТРАГЕДИИ О. УАЙЛЬДА «ГЕРЦОГИНЯ ПАДУАНСКАЯ»

© Валова Ольга Михайловна (2020), orcid.org/0000-0001-7987-5317, ResearcherID AAC-4111-2019, доктор филологических наук, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Вятский государственный университет» (Киров, Россия), usg09478@vyatsu.ru.

Анализ ранней трагедии О. Уайльда «Герцогиня Падуанская» выполнен в свете «философии нереального», комплекса представлений писателя о власти иррационального. Уделяется внимание причинам обращения Уайльда к жанру трагедии, кроющимся и в желании популярности, и в стремлении проявить талант драматурга, и в реализации философско-эстетических принципов. Новизна результатов исследования видится в том, что пьеса, обделенная вниманием отечественных литературоведов, показана как содержательная и идейно значимая. Выполнен обзор работ, изучающих традиции ренессансной трагедии, в том числе шекспировской, романтической. Обосновано положение о формировании принципов «новой» драмы, сочетающихся в «Герцогине Падуанской» с масштабностью философской проблематики античных текстов. Названы темы, которые выявлены в пьесе отечественными и зарубежными литературоведами. Рассмотрены основные элементы сюжета в рамках внешнего и внутреннего конфликтов. Особое внимание уделяется конфликту внутреннему, отражающему философские взгляды Уайльда. Изучение трагедии с позиции «философии нереального» позволило выявить представления Уайльда о насущных вопросах современного ему мира. Доказано, что наиболее значимой для него проблемой является победа прагматизма, рассудочного начала над духовностью.

Ключевые слова: Уайльд; «Герцогиня Падуанская»; философия нереального; трагедия; новая драма; конфликт; душа.

### 1. Традиции ренессансной и романтической драмы, формирование принципов «новой» драмы в «Герцогине Падуанской» О. Уайльда

Ранняя драматургия Оскара Уайльда (1854—1900) не прошла испытание сценой, но как часть творческого наследия представляет значительный интерес для литературоведов, поскольку идеи, декларируемые в трагедиях «Вера, или Нигилисты» (1880) и «Герцогиня Падуанская» (1883) и развитые Уайльдом в поздних текстах, не потеряли актуальности и ныне.

Трагедия «Герцогиня Падуанская» была завершена в Париже в марте 1883 года. В письме, направленном актрисе Мери Андерсон в начале сентября 1882 года, что пьеса принесёт ей «славу новой Рашели», а самому автору — «славу нового Гюго» [Уайльд, 1997, с. 60], но Андерсон отказалась исполнить роль герцогини Падуанской. Премьерный спектакль прошёл лишь в 1891 году в Америке под названием «Гвидо Ферранти», несмотря на тщательную подготовку, он не заинтересовал зрителей и довольно скоро сошел со сцены. Оценка Уайльдом своего творения менялась: сначала он называл пьесу «шедевром молодости» [Эллман, 2000, с. 256], а после тюремного заключения, остро нуждаясь в средствах и продавая права на еще неизданные произведения, в 1898 году писал Р. Россу, что это единственная из его работ, недостойная публикации.

В сентябре 1880 года Уайльд вел переписку с театральным цензором Э. Ф. С. Пиготтом по поводу мотивов создания пьесы «Вера, или Нигилисты» (1880) и отмечал, что обратился к драматургии потому, что это искусство демократическое, а он стремится к известности [Уайльд, 1997, с. 42]. Популярные жанровые формы были привлекательны для молодого писателя, жаждавшего признания. Х. Шредер указывает на замечания Уайльда в его *Commonplace Book*, вызванные статьей М. Арнольда «Французская пьеса в Лондоне», впервые опубликованной в *Nineteenth Century* в августе 1879 года. Арнольд, в частности, писал, что трагедия усиливает давление жизни; комедия ускользает от нее, наполовину освобождается от нее иронией. Но трагик, если он имеет более тяжелый труд, получает также и более высокую награду [Schroeder, 1994, p. 360]. Мнение Арнольда было для Уайльда значимым, об этом говорит то, что он не только прекрасно знал и ценил его творчество, но отправил писателю свой первый сборник стихов, на который получил благожелательный отклик. Точка зрения Арнольда также могла повлиять на решение Уайльда начинать путь к известности с трагедии, что он в результате и сделал.

П. Фортунато не сбрасывает со счетов и коммерческий аспект популярности, он отмечает, что Уайльд всегда работал с известными режиссёрами и актёрами и осознавал свою от них зависимость. Например, ведя переговоры с Л. Барреттом о постановке «Герцогини Падуанской», писатель говорил, что будет рад внести в нее любые изменения [Fortunato, 2007, p. 97]. Возможно, название «Гвидо Ферранти», с которым пьеса увидела свет, также было реверансом в адрес Барретта, ставшего исполнителем главной роли и менеджером.

Современные исследователи отмечают, что лишь на первый взгляд «Герцогиня Падуанская» выбивается из ряда последующих театральных

успехов драматурга. В статье 1985 года Т. А. Боборыкина писала, что в этой пьесе в ещё незрелой форме намечен один из характернейших мотивов Уайльда, получивший наиболее отчетливое выражение в «Балладе Рэдингской тюрьмы»: «And all men kill the thing they love» [Collected Works ..., 1997, p. 909] (любимых убивают все). Здесь «эта тема уже появляется в неразрывном единстве с другой, еще более сложной темой парадоксальной двойственной природы человеческих чувств» [Боборыкина, 1985, с. 5]. Г. Мэки утверждает, что «Герцогиню Падуанскую» полезнее рассматривать в терминах теории эстетизма, которую Уайльд отстаивал уже в своём раннем литературном творчестве, и для популяризации эстетического движения он создавал произведения в различных жанрах [Mackie, 2012, p. 220].

Исследователи часто ссылаются на известную фразу Уайльда из письма к Мери Андерсон о том, что в «Герцогине» он представит современную трагедию в античных формах. Как и древние авторы, писатель берёт за основу масштабные конфликты, выявляет грандиозные противоречия, свойственные человеку и эпохе. В античной трагедии, как отмечает М. Кадубина, «изначальное неблагополучие в мире (коллизия) побуждало трагического героя к действию», в результате конфликт «предстояло разрешить осознанием скрытой сути явлений и утверждением в мире <...> новых онтологических ценностей» [Кадубина, 2008, с. 268]. В трактате «Упадок лжи» Уайльд указывает на постепенный процесс деградации современной ему английской драмы, которая от условности и декоративности, насыщаясь жизненными реалиями, постепенно пришла к мелодраме — образцу «подмены творчества имитацией и отказа от воображения как главного способа создать форму» [Уайльд, 1993, с. 229]. В своей трагедии Уайльд представляет публике напряжённые, непримиримые, исключительные по своей значимости конфликты, утверждающие «новые онтологические ценности» и не уступающие по масштабам античной трагедии.

Многими зарубежными и отечественными исследователями «Герцогиня Падуанская» видится как ренессансная трагедия [Knight, 1962, p. 306; The Revels ..., 1978, p. 172; Образцова, 2001, с. 95]. Из оксфордских записных книжек Уайльда видно, что его концепция Ренессанса начала выкристаллизовываться в середине 1870-х годов. И. Айвори отмечает, что для молодого писателя художники и мыслители эпохи Возрождения отличались тремя основными чертами: слиянием греческих форм с человеческими страстями, преобладанием интеллектуального над моральным и способностью к греху и насилию [Ivory, 2007, p. 520]. С Ренессансом, в первую очередь, ассоциируется Италия, которая становится для Уайльда

неким «эстетическим пространством». По мнению Т. Г. Теличко, тема Италии в творчестве Уайльда появляется «в связи с религиозным смятением», а также «с декадентской концепцией любви-смерти и красоты», она перекликается в «Герцогине Падуанской» и неоконченной пьесе «Флорентинская трагедия» «с темами вседозволенности и “итальянского злодейства”» [Теличко, 2013, с. 263]. Е. Л. Сушко считает, что в «Герцогине Падуанской» отразилось восхищение городом, «неразрывно связанным с образом Данте» [Сушко, 2016, с. 16]. Пышность декораций и костюмов пьесы также погружала зрителя в атмосферу театра Возрождения.

Действие разворачивается в живописнейших декорациях: рынок Падуи, собор в романском стиле, выполненный из черного и белого мрамора, каменные львы, аркады, цветные оконные жалюзи, фонтан; появление графа Моранцоне в лиловом плаще, с изысканной вышивкой в виде серебряного сокола, герцогиня Падуанская, выходящая из собора под серебряным балдахином, который несут пажи в алом, падающий из рук Гвидо кинжал после обмена взглядами с герцогиней. В красоте костюмов, декораций, приближающих к XVI веку, критикам видится иллюстрация уайльдовских взглядов на роль искусства, проявляющего в «археологии» его единства с жизнью, ибо на сцене «история грандиозным зрелищем разворачивается перед нашими глазами, не понуждая нас обращаться к словарям и энциклопедиям для полноты наслаждения» (Истина о масках, 1885) [Уайльд, 1993, с. 331]. Стремясь к тому, чтобы искусство воздействовало на зрителя всеохватно, погружало в атмосферу красоты, писатель много внимания уделяет зрительным образам, и, как отмечает Р. Кейв, в более позднем творчестве Уайльд будет использовать те же приёмы цветовых решений, что и в ранних трагедиях [Cave, 1994, p. 179]. Мэки говорит о том, что Уайльд предлагает зрителям представить себя ценителями красоты Ренессанса. Цитаты из пьесы и сюжетные заимствования работают в том же направлении: «Эта репрезентативная стратегия вовлекает аудиторию в эстетическую беседу о том, как познавать мир (даже воображаемый) через красивые объекты» [Maskie, 2012, p. 225], и здесь исследователь видит прежде всего эстетическую составляющую.

Очевидны и уайльдовские аллюзии на тексты У. Шекспира. В профессиональных и непрофессиональных театрах конца XIX века он был одним из самых популярных драматургов. «Ромео и Джульетта», «Ричард III», «Гамлет», «Король Лир», «Двенадцатая ночь» и др. шли в «Лицеуме»; «Сон в летнюю ночь», «Два веронца» — в театре Дейли; «Генрих IV», «Виндзорские насмешницы», «Двенадцатая ночь», «Юлий Цезарь» ставились драматическим обществом Оксфордского университета.

Исследователи проводят конкретные параллели с сюжетами известнейших шекспировских трагедий. Так, мотив мести заимствован Уайльдом из «Гамлета» [Mackie, 2012, p. 223], а в образе Гвидо представляется и сам Гамлет [Mahaffey, 1998, p. 74]; подобно леди Макбет, Беатриче изумлена обилием крови на её руках [Ibid.]; самопожертвование Гвидо потрясает Беатриче, и в этой сцене она практически цитирует «Отелло», а яд, выпитый героиней, является отсылкой к «Ромео и Джульетте» [Mackie, 2012, p. 223—224].

В шекспировских драмах Уайльд отмечал аналитическое начало, связанное с осмыслением им проблем искусства и действительности. Например, в статье «“Гамлет” в “Лицеуме”» (1885) он писал, что первый актёр является карикатурой Шекспира «на ходульного актёра его времени, так же как пассаж, который он декламирует, — это пародия Шекспира на скучные пьесы некоторых его соперников» [Уайльд, 1993, с. 102]. Писатель, таким образом, отмечает свойство, которое присуще и его творчеству. Это наполнение традиционных жанровых форм новым смыслом.

В трагедии ощутимо несомненное влияние английского романтизма начала XIX века, в первую очередь исследователи указывают на сходство с «Ченчи» (1819) П. Б. Шелли, постановке которой «Грэнд-Тизтре» в Излингтоне (1886) посвящена статья Уайльда с одноименным названием. Романтический метод в искусстве писатель считал наиболее продуктивным. В статье «Две биографии сэра Филипа Сидни» (1886) Уайльд указывает на такие возможности романтической формы, как контрасты, игра страстей, свобода движения. Романтический метод, по Уайльду, свойственен прежде всего творчеству Марло и Шекспира, в котором «родилась настоящая Елизаветинская драма» [Уайльд, 1993, с. 130]. Взгляды Шелли и сюжет его драмы отчасти нашли отражение в трагедии Уайльда «Герцогиня Падуанская».

Несомненно, «Герцогиня Падуанская» создана и в соответствии с запросами публики конца XIX века. Помимо шекспировских пьес, сцены лондонских театров представляли трагедии, мелодрамы, «хорошо сделанные пьесы», в которых Уайльд видел приёмы, позволяющие достичь кассового успеха, и использовал их в своих текстах. Большинство пьес носило развлекательный характер. Комические оперы У. Гилберта и А. Салливана «Волшебник» (1877), «Корабль Её Величества “Пинафор”», или Возлюбленная матроса» (1878), «Пензанские пираты» (1879), «Терпение» (1881) и др. шли «Опере-комик», в «Савое». В театре «Адельфи» ставились в основном мелодрамы, которые и были интересны массовому зрителю. В трагах Дейли и Комедии, в «Хеймаркете», «Друри-Лейн» регулярно пред-

ставлялись пьесы французских драматургов Э. Скриба, Э. Ростана, В. Сарду, А. Дюма-сына.

Искания Уайльда шли параллельно с развитием творчества авторов, представлявших направление, позже названное *новая драма* Г. Ибсенем, А. Стриндбергом, М. Метерлинком, Б. Шоу, А. Пинеро и другими. Без преувеличения можно сказать, что и творчество Уайльда формировало ведущие тенденции *новой драмы* в тематическом и художественном аспектах: актуальность проблематики, наличие внешнего и внутреннего конфликтов, дискуссионность — всё это свойственно уже ранним трагедиям Уайльда.

## **2. Тематическая разноплановость трагедии «Герцогиня Падуанская»**

Мнения отечественных и зарубежных исследователей об этой пьесе расходятся по многим причинам. Драматургия Уайльда в нашей стране — малоизученное явление, поскольку сценически неудачные ранние трагедии, надрывные, мелодраматичные, не вызвали значительного интереса, равно как и комедии, в которых выделялись развлекательные черты «хорошо сделанной пьесы». Более основательно представлен анализ «Герцогини Падуанской» в монографии А. Образцовой [Образцова, 2001] и работе автора данной статьи «Эстетико-философская проблематика драматургии Оскара Уайльда» [Валова, 2013]. За рубежом «Герцогиня» давно стала произведением, рассматриваемым в контексте всего творчества драматурга, его эстетических взглядов, гомосексуальных наклонностей.

Образцова выделяет тираноборческую тему [Образцова, 2001, с. 95]. Айвори полагает, что основные темы «Герцогини Падуанской» связаны с уайльдовским пониманием тенденций эпохи Возрождения. Это стремление развивать эстетические чувства; страсти (иногда незаконные), облекающиеся в совершенные греческие формы, и, наконец, охваченная преступлением эпоха, когда грех распространен даже в самых священных местах [Ivory, 2007, p. 520]. Айвори полагает, что уайльдовская теория индивидуализма тесно связана с идеями Ренессанса: преступность, диссидентская сексуальность и культивирование эстетического являются привилегированными аспектами опыта [Ivory, 2007, p. 522]. Мэки считает, что перед нами попытка Уайльда перенести эстетическую теорию, изложенную в лекционном зале, на театральную сцену [Mackie, 2012, p. 229].

## **3. Внешний конфликт трагедии Уайльда «Герцогиня Падуанская»**

Уайльд часто использовал известные сюжеты, на их материале возвращая свою философию. Не стала исключением «Герцогиня Падуанская». Трагедия иллюстрирует ряд положений *философии нереального*, ко-

торию Уайльд называет основой своей эстетики. Подробнее об этом написано в диссертационном исследовании и монографии [Валова, 2013], здесь же ограничимся замечанием, что, по мнению писателя, человек живет во власти некой более могущественной, нежели его рассудок, силы.

Неприятие позитивизма и реализма современной Уайльду эпохи заставляет его обращаться к нематериальным сферам. В «Упадке лжи» он писал, что для любой культуры необходимо, «чтобы среди прихожан нашлись в достаточном числе люди, чей долг верить сверхъестественному, каждодневно творить чудеса, сохранять живой ту мифопоэтическую способность, которая крайне важна для воображения» [Уайльд, 1993, с. 242]. В эссе «Критик как художник» Уайльд сетовал, что ныне «осталось мало вещей таинственных» [Там же, с. 266]. Но на протяжении жизни писатель старался разгадать тайну сил, правящих миром, и воплощал свою концепцию в художественных произведениях различных жанров.

Внешний конфликт в «Герцогине Падуанской» (время действия — вторая половина XVI века) связан с темой мести. Гвидо Ферранти жаждет отомстить герцогу Падуанскому, предательски убившему его отца. Как Лаэрт, ни минуты не сомневающийся в том, что надо убить Гамлета за смерть Полония, Гвидо дает клятву исполнить все, что скажет Моранцоне. Какое-то время он осознанно следует плану, но вмешивается любовь, и герой забывает о долге, он не желает убивать герцога Падуанского.

Тем не менее герцог убит, но не Гвидо, а женой Беатриче (третье действие). Сцена становится кульминационной. Поступок Беатриче внешне вполне мотивирован, поскольку ее муж был крайне несправедлив, жесток по отношению к ней и подданным. Уайльд заостряет на этом внимание, создавая образ так, что он не может вызывать никакой симпатии, автор утрирует его пороки. Герцог наделен чуть ли не всеми возможными чертами злодея: жестокость, злость, коварство, предательство, грубость — эти качества герцог публично оправдывает, заявляя, например, что необходимо одеваться в лисью шкуру, если стремишься получить в жизни львиную долю [Там же, с. 35].

Беатриче терпела и грубость, и несправедливость, но любовь открыла для нее другой мир. Глядя на лицо спящего мужа-старика, она вонзает в него кинжал, считая герцога преградой, о которой упоминал Гвидо, но именно убийство герцога становится подлинной преградой для любви. Первой реакцией Гвидо оказывается отречение от возлюбленной, он восклицает, что любовь и преступление несовместимы, и гонит Беатриче прочь. Опустошенный, Гвидо осознает, что её поступок продиктован

любовью, кричит ей вслед, что есть время бежать, но его арестовывают с окровавленным кинжалом в руке.

В зале суда оскорблённая Беатриче жаждет смерти Гвидо и, боясь расплаты, отговаривает суд от предоставления слова «убийце», но герой берет вину на себя. Смерть обоих влюбленных становится развязкой.

#### **4. Проявление уайльдовской философии нереального во внутреннем конфликте трагедии**

Внутренний конфликт произведения связан с системой взглядов драматурга, он оформляется, когда Гвидо встает перед дилеммой: внезапно охватившая его любовь несовместима с убийством, она становится преградой для мести.

И всё же вначале Гвидо делает выбор в пользу расплаты с герцогом, не думая в этот момент, что убийство мужа возлюбленной способствует воссоединению с ней. Напротив, он планирует расстаться с Беатриче, осознавая несовместимость любви и смерти, — это путь, который он пройдёт один. Внутренние метания героя сложны, и правильным он считает не умножать кровопролития. Кульминацией внутреннего конфликта становится решение пощадить тирана (*Вот доблестная месь, // Иной я не хочу* [Уайльд, 1960, с. 67]).

Любовь представлена в пьесе как благородное высокое чувство, оберегающее от грехов. Но только мужчин. У женщин, как показывает Уайльд, более приземленное представление о любви. Беатриче сделала выбор за Гвидо и заколола мужа, тем самым она создала из истории подлинную трагедию.

«Женская» тема, казалось бы, развита Уайльдом в трагедиях и комедиях в разных направлениях, но при ближайшем рассмотрении становится очевидна общая негативная оценка. В комедии «Идеальный муж» нарисован образ Гертруды Чилтерн, которая является членом Либеральной женской ассоциации, занимающейся такими вопросами, как фабричное законодательство, восьмичасовой рабочий день, женские избирательные права. Тип «новой женщины» представлен и в комедии «Как важно быть серьезным» в образе Гвендолен, девушки образованной и эрудированной. Но обо всех таких персонажах Уайльд говорит с иронией, которая и выражает его мнение.

Гораздо более страшным явлением писатель считает феномен женского влияния. Уайльд не первый отмечает эту способность женщины заставлять мужчину изменять своей индивидуальности. Так, мать и невеста заставляют Джеральда Арбетнота отказаться от своих стремлений («Жен-

щина, не стоящая внимания»), Роберт Чилтерн становится объектом спора для выяснения ценностных ориентаций между его женой Гертрудой и миссис Чивли.

В пьесах Уайльда дамы манипулируют мужчинами, и в этом их разрушительная сила, лишаящая героев собственного «я». Женщины постоянно апеллируют к нравственности, а эта сфера в художественном мире Уайльда связана с более низменной областью жизни. Негативное воздействие представительниц слабого пола на мужчин — тема, для Уайльда не теряющая актуальности, она мягче представлена в комедиях и более выражено — в трагедиях.

Зарубежные исследователи отмечают, что в благородном ключе показано в пьесе скрытое гомосексуальное отношение Асканио к Гвидо. Ивонна Айвори считает, что сюжеты ранних «ренессансных» пьес Уайльда («Герцогиня Падуанская» и неоконченный текст «Кардинал Авиньонский») рассказывают о развитии и сокрытии эротической страсти. Любовь Гвидо к герцогине усложняет простую задачу мести, их красивое горячее чувство осознаётся героями как прелюбодеяние, Беатриче становится убийцей [Ivory, 2007, p. 522]. В словах же Асканио содержится намёк на идеал возвышенной дружбы прежних эпох (*the friendship of the antique world*). Дружба-любовь Гвидо и Асканио, которую последний сравнивает с летним морем (*then by this love Which beats between us like a summer sea* [Collected Works ..., 1997, p. 419]), разрушена с приходом Моранцоне, и Асканио предчувствует несчастье (подобный мотив позже проявится в «Саломее»: Паж Иродиады безрезультатно отвлекает Молодого сирийца от Саломеи, из-за которой сириец в итоге погибает).

На суде Гвидо неожиданно сознается в убийстве, он произносит свою речь «неудержимо». Его спонтанное признание становится развязкой внутреннего конфликта, поскольку оно завершает метания и сомнения героя. Высшая справедливость безрассудных решений — часть философии Уайльда, потому что в такие мгновения герой не слышит голоса низменных расчетов, отдаваясь власти иррациональных сил. Так, в «De profundis» писатель воспевает безрассудность, считая жизненные ошибки плодом «излишней рассудочности» [Уайльд, 1993, с. 400].

Каждый из героев мог бы спасти себя, но в решающий момент ими движет любовь, которая приводит к смерти, но одновременно и к оправданию кровавого поступка. В финальной ремарке Уайльд отмечает: *Верховный судья устремляется вперед и подымает плащ с герцогини, лицо которой теперь подобно мрамору и исполнено мира, как знак, что бог*

*простил ее* [Уайльд, 1960, с. 114]. Так в «Герцогине Падуанской» Уайльд оправдывает преступление, совершенное во имя любви.

В этой и последующих пьесах Уайльд, осуждая чрезмерную рассудочность, показывает, что опора на факты далека от истины, а знание весьма ограничено. Например, «улики» против Гвидо ведут по ложному пути; *белым непорочным ангелом* [Там же, с. 72] называет Гвидо Беатриче, не зная о её преступлении, а на суде слова Беатриче об *обращении ее сердца в твердый камень* истолкованы Джеппо и Мафффио как сожаление о смерти мужа, но на самом деле они о чувствах, которые, как кажется герцогине, предал Гвидо.

В «Герцогине Падуанской» Уайльд также проводит мысль, что настоящая любовь заставляет забыть об эгоистических стремлениях, стирает с сердца человека пороки, являясь «очистительным огнём», сжигающим все шлаки [Там же, с. 68].

Страстный монолог о несовместимости любви и убийства Гвидо завершает словами: *Любить не может, кто преступен* [Там же, с. 69]. Узнав о смерти герцога, Гвидо в ужасе упрекает молодую женщину в том, что она заменила любовь «кроваво-страшным делом». Только здесь Гвидо объясняет, что преградой был грех, а Беатриче этот грех совершила, герой убежден, что, если бы она любила по-настоящему, любовь сковала бы ей руки. Гвидо предстоит переменить свое мнение, что также свойственно уайльдовским героям, которые, совершая грех, познают и бездны мира. В «*De profundis*» Уайльд скажет о том, что всякий грех может быть прощен [Уайльд, 1993, с. 392]. «Грехи плоти — ничто, — напишет он, возможно, оправдывая себя. — Это болезнь, и дело врачей — лечить их, если понадобится лечение. Только грехи души постыдны» [Там же, с. 405]. В пьесе Гвидо убеждает Беатриче, что убийцей была его душа, а руки были слабы.

Категория *души* одна из центральных в творчестве Уайльда. Само слово *soul* употребляется в пьесе двадцать пять раз, в основном звучит из уст центральных персонажей, чаще всего в третьем и пятом актах, где действие достигает максимального накала. В третьем действии о душе говорит в основном Беатриче, и главными становятся ее слова о том, чтобы Гвидо позволил своей душе войти в ее сердце. Мотив разорванного, расколовшегося сердца, связи души и крови свойственен и позднему творчеству Уайльда. В художественном мире писателя герои, ушедшие из жизни бескровно, сами являются убийцами, не случайно в финальной сцене Беатриче отравила себя.

В «Герцогине Падуанской» прочитывается еще одна тема, характерная для всего творчества Уайльда. Это разговор о сущности современной ему

эпохи, возвращающейся к язычеству: убив герцога, Беатриче физически уничтожила того, кто ей мешал. Гвидо же представлен как человек «новой эпохи», ощутивший невозможность сочетания любви и убийства.

Выразителем взглядов автора в поздних произведениях становится «герой-денди», его образ формируется уже в первой пьесе «Вера, или нигилисты» и продолжает свое развитие в «Герцогине Падуанской», здесь это граф Моранцоне. Герой-денди имеет высокое социальное положение, ему свойственны независимость, эlegantность, остроумие, внешняя легкомысленность, но главными отличительными особенностями становятся философский взгляд на жизнь, созерцательность, способность к прозрениям, некоторая отстраненность от общественной жизни. Ф. Уэливер говорит также о музыкальных мотивах и опиумном опьянении, которое сопровождает персонажей данного типа в более позднем творчестве писателя, мотивах, которые подчеркивают «связь» денди с миром ирреального [Weliver, 2010]. В целом это тип героя, который Уайльд позже назовет «порождением искусства».

В образе графа Моранцоне обнаруживается черта, впервые представленная в образе князя Мараловского («Вера, или нигилисты»), — умение контактировать с любой властью. Известно, что Моранцоне был другом герцога Лоренцо, он остался жив, и теперь по его рекомендации Гвидо становится приближенным герцога Падуанского.

Граф Моранцоне не является центральным персонажем, но без него действие было бы невозможным. Именно граф сообщает Гвидо его историю, именно он подталкивает героя к мести за отца. В пьесе нет никаких намеков, что эта месть нужна или выгодна самому Моранцоне, хотя именно он выбирает время, чтобы подать тайный знак для убийства герцога Падуанского. Создается впечатление, что Моранцоне играет с Гвидо: шкатулка с кинжалом прибывает в тот момент, когда его подопечный страстно влюблен, граф как будто экспериментирует, намеренно омрачая счастье Гвидо и ставя его в ситуацию выбора. Когда герой отказывается от мести, Моранцоне взывает к его чувству долга, пытается развенчать романтические представления о любви:

*В конце концов мы — звери, а любовь*

*Под громким именем — простая страсть* [Уайльд, 1960, с. 68].

Однако именно Моранцоне замечает, что не Гвидо убил герцога Падуанского, граф хочет спасти Гвидо и делает все, чтобы у героя был шанс оправдаться перед судом. Моранцоне — герой-искуситель, ставящий Гвидо в ситуацию выбора; наблюдатель, изучающий человеческую натуру.

Характерные черты Моранцоне проявятся в образах героев-денди более поздних уайльдовских текстов.

## 5. Заключение

Прочтение пьесы Уайльда сквозь призму его «философии нереального» наполняет произведение более глубоким смыслом. Здесь драматург разрабатывает тему власти иррационального, тему любви, «женский вопрос», проблему выбора, проблему влияния, он показывает, что разум человека слишком слаб и не позволяет постичь всю глубину действительности. Вопросы, поднятые писателем в одном из первых драматических текстов, не потеряют для него актуальности на протяжении всей жизни. Расчет, прагматичность, подавляющие духовность, в пьесах ассоциировались с женскими образами, поэтому представляется спорным видение зарубежных учеными смысла названия пьесы в стремлении писателя «подать звезду» (Прескотт или Андерсон). Не считая версию основной, Мэки полагает, что название «Герцогиня Падуанская» содержит умысел дополнить богато украшенный язык пьесы и роскошные декорации «гламуром из плоти и крови» [Mackie, 2012, p. 226]. Однако стоит вспомнить, что все уайльдовские трагедии имеют в заглавии женское имя («Вера, или Нигилисты», «Герцогиня Падуанская», «Саломея»; близкая по сути к трагедии пьеса «Женщина, не стоящая внимания» также может быть рассмотрена в этом ряду).

Циничная современная эпоха уничтожает духовность, красоту; жизнь не только подражает искусству, но убивает его — в этом подлинная трагедия действительности конца XIX века, как показал Уайльд в «Герцогине Падуанской».

## Источники и принятые сокращения

1. Уайльд О. Избранные произведения : в 2 т. / О. Уайльд. — Москва : Республика, 1993. — Т. 2. — 543 с.
2. Уайльд О. Письма / О. Уайльд. — Москва : Аграф, 1997. — 416 с.
3. Уайльд О. Пьесы / О. Уайльд. — Москва : Искусство, 1960. — 516 с.
4. *Collected Works of Oscar Wilde. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays including De Profundis* / O. Wilde. — London : Wordsworth Edition Limited, 1997. — 1098 p.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Боборыкина Т. А.* Трагедии О. Уайльда (К проблеме связи творчества О. Уайльда с романтической традицией) / Т. А. Боборыкина // Проблемы жанра литератур стран западной Европы и США (XIX — первая половина XX вв.) : межвузовский сборник научных трудов. — Ленинград : Изд-во ЛГПУ им. А.И. Герцена, 1983. — С. 3—22.

2. *Валова О. М.* Эстетико-философская проблематика драматургии Оскара Уайльда / О. М. Валова. — Киров : Изд-во «Радуга». — 246 с.
3. *Кадубина М. К.* Трагедия / М. К. Кадубина // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. — Москва : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. — С. 267—269.
4. *Образцова А. Г.* Волшебник или шут? (Театр Оскара Уайльда) / А. Г. Образцова. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2001. — 358 с.
5. *Сушко Е. Л.* Уайльдовский миф в русской литературе серебряного века : автореферат диссертации кандидата филологических наук : 10.01.01 / Е. Л. Сушко. — Архангельск, 2016. — 17 с.
6. *Теличко Т. Г.* Италия как топос католичества в английской литературной традиции (до начала XX века) / Т. Г. Теличко // Филология и культура. — 2013. — № 2 (32). — С. 260—264.
7. *Элман Р.* Оскар Уайльд : Биография / Р. Элман. — Москва : Независимая газета, 2000. — 688 с.
8. *Cave R. A.* Wilde Designs : Some Thoughts about Recent British Productions of His Plays / R. A. Cave // Modern Drama. — 1994. — Vol. 37. — № 1. — Pp. 175—191.
9. *Chothia J.* English Drama of the Early Modern Period 1890—1940 / J. Chothia. — London, New York : Longman, 1996. — 352 p.
10. *Fortunato P. L.* Modernist aesthetics and consumer culture in the writings of Oscar Wilde / P. L. Fortunato. — New York, London : Routledge, 2007. — 162 p.
11. *Ivory Y.* Wilde's Renaissance : Poison, Passion, and Personality / Y. Ivory // Victorian Literature and Culture. — 2007. — Vol. 35. — № 2. — Pp. 517—536.
12. *Knight G. W.* The golden labyrinth. A study of British drama / G. W. Knight. — London, Phoenix, 1962. — XIV. — 402 p.
13. *Mackie G.* “The modern idea under an antique form” : aestheticism and theatrical archaeology in Oscar Wilde's *Duchess of Padua* / G. Mackie // Theatre Survey. — 2012. — Vol. 53. — Iss. 2. — Pp. 219—239.
14. *Mahaffey V.* States of Desire : Wilde, Yeats, Joyce and the Irish experiment / V. Mahaffey. — New York, Oxford : Oxford univ.press, 1998. — 276 p.
15. *The Revels* history of drama in English. — 1978. — Vol. 7. — 1880 to the present day.
16. *Schroeder H.* Matthew Arnold and Oscar Wilde's *Commonplace Book* / H. Schroeder // Notes & Queries. — 1994. — Vol. 41. — Iss. 3. — Pp. 359—360.
17. *Weliver Ph.* Oscar Wilde, Music, and the ‘Opium-Tainted Cigarette’ : Disinterested Dandies and Critical Play / Ph. Weliver // Journal of Victorian Culture (Routledge). — 2010. — Vol. 15. — Iss. 3. — Pp. 315—347.

---

## REFLECTION OF “PHILOSOPHY OF UNREAL” IN TRAGEDY OF O. WILDE “DUCHESS OF PADUA”

© **Olga M. Valova (2020)**, orcid.org/0000-0001-7987-5317, ResearcherID AAC-4111-2019, Doctor of Philology, associate professor, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Vyatka State University” (Kirov, Russia), usr09478@vyatsu.ru.

The analysis of O. Wilde's early tragedy “The Duchess of Padua” was made in the light of the “unrealistic philosophy” and the writer's complex of representations of irrational power. Attention is paid to the reasons for Wilde's appeal to the genre of tragedy, which lies in the desire for popularity, in the aspiration to show the talent of the playwright, and in the implementation of philosophical and aesthetic principles. The novelty of the research results is seen in the

fact that the play, deprived of the attention of Russian literary critics, is shown as meaningful and ideologically significant. A review of works studying the traditions of the Renaissance tragedy, including Shakespearean, romantic is performed. The provision on the formation of the principles of the "new" drama, combined in the "Duchess of Padua" with the scale of the philosophical problems of ancient texts, is substantiated. The topics identified in the play by domestic and foreign literary scholars are named. The main elements of the plot in the framework of external and internal conflicts are considered. Particular attention is paid to internal conflict, reflecting Wilde's philosophical views. Studying the tragedy from the perspective of the "unrealistic philosophy" made it possible to reveal Wilde's ideas about the pressing issues of the contemporary world. It is proved that the most significant problem for him is the victory of pragmatism, the rational principle over spirituality.

Keywords: Wilde; "Duchess of Padua"; philosophy of the unreal; tragedy; new drama; conflict; soul.

## MATERIAL RESOURCES

- Collected Works of Oscar Wilde. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays including De Profundis.* (1997). London: Wordsworth Edition Limited.
- Uayld, O. (1960). *Pyesy*. Moskva: Iskustvo. (In Russ.).
- Uayld, O. (1993). *Izbrannyye proizvedeniya: v 2 t., 2.* Moskva: Respublika. (In Russ.).
- Uayld, O. (1997). *Pisma*. Moskva: Agraf. (In Russ.).

## REFERENCES

- Boborykina, T. A. (1983). Tragedii O. Uaylda (K probleme svyazi tvorchestva O. Uaylda s romanticheskoy traditsiyey). In: *Problemy zhanra literatur stran zapadnoy Evropy i SShA (XIX — pervaya polovina XX vv.): mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov*. Leningrad: Izd-vo LGPU im. A. I. Gertsena. 3—22. (In Russ.).
- Cave, R. A. (1994). Wilde Designs: Some Thoughts about Recent British Productions of His Plays. *Modern Drama*, 37 (1): 175—191.
- Chothia, J. (1996). *English Drama of the Early Modern Period 1890—1940*. London, New York: Longman.
- Ellman, R. (2000). *Oskar Uayld: Biografiya*. Moskva: Nezavisimaya gazeta. (In Russ.).
- Fortunato, P. L. (2007). *Modernist aesthetics and consumer culture in the writings of Oscar Wilde*. New York, London: Routledge.
- Ivory, Y. (2007). Wilde's Renaissance: Poison, Passion, and Personality. *Victorian Literature and Culture*, 35 (2): 517—536.
- Kadubina, M. K. (2008). Tragediya. In: *Poetika: slovar' aktualnykh terminov i ponyatiy*. Moskva: Izd-vo Kulaginoy; Intrada. 267—269. (In Russ.).
- Knight, G. W. (1962). *The golden labyrinth. A study of British drama, XIV*. London, Phoenix.
- Mackie, G. (2012). "The modern idea under an antique form": aestheticism and theatrical archaeology in Oscar Wilde's *Duchess of Padua*. *Theatre Survey*, 53 (2): 219—239.
- Mahaffey, V. (1998). *States of Desire: Wilde, Yeats, Joyce and the Irish experiment*. New York, Oxford: Oxford univ.press.
- Obraztsova, A. G. (2001). *Volshebnik ili shut? (Teatr Oskara Uaylda)*. Sankt-Peterburg: Dmitriy Bulanin. (In Russ.).
- Schroeder, H. (1994). Matthew Arnold and Oscar Wilde's *Commonplace Book*. *Notes & Queries*, 41 (3): 359—360.

- Sushko, E. L. (2016). *Uayldovskiy mif v russkoy literature serebryanogo veka: avtoreferat dissertatsii ... kandidata filologicheskikh nauk*. Arkhangelsk. (In Russ.).
- Telichko, T. G. (2013). Italiya kak topos katolichestva v angliyskoy literaturnoy traditsii (do nachala XX veka). *Filologiya i kultura*, 2 (32): 260—264. (In Russ.).
- The Revels history of drama in English*, 7. (1978).
- Valova, O. M. *Estetiko-filosofskaya problematika dramaturgii Oskara Uaylda*. Kirov: Izd-vo «Raduga». (In Russ.).
- Weliver, Ph. (2010). Oscar Wilde, Music, and the ‘Opium-Tainted Cigarette’: Disinterested Dandies and Critical Play. *Journal of Victorian Culture (Routledge)*, 15 (3): 315—347.