

13. *Paetzke I.* Erzählen in der Wiener Moderne / Iris Paetzke. – Tübingen : Francke, 1992. – 208 S.
14. *Renner U.* Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis“ : literarisches Paradigma einer Identitätskrise in Wien um 1900 / Ursula Renner. – Frankfurt am Main : Lang, 1981. – 344 S.
15. *Sprengel P.* Berliner und Wiener Moderne : Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik / Peter Sprengel, Gregor Streim. Mit einem Beitr. von Barbara Noth. – Wien [u.a.] : Böhlau, 1998. – 718 S.
16. *Theodorsen C.* Leopold Andrian, seine Erzählung „Der Garten der Erkenntnis“ und der Dilettantismus in Wien um 1900 / Cathrine Theodorsen. – Hannover-Laatzten : Wehrhahn, 2006. – 318 S.

Надійшла до редколегії 14.05.2015 р.

УДК 821.111-21.09

О. Р. Посудиевская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

**«ИТАЛЬЯНСКИЕ» ТРАГЕДИИ О. УАЙЛЬДА:
ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ**

Розглянуто жанрово-композиційні та стильові особливості «італійських» трагедій О. Уайльда («Герцогиня Падуанська» і «Флорентійська трагедія»).

Незважаючи на очевидну схожість жанрово-поетологічних особливостей творів, автор-естет при написанні кожної «італійської» п'єси втілює іншу мету. Якщо «Герцогиня Падуанська» представляє собою певний колаж літературних прийомів, узятих із п'єс на італійську тему кінця XVI – початку XVII ст., то у «Флорентійській трагедії» О. Уайльд відходить від пародійної «гри з літературою та у літературу».

Ключові слова: «італійська» трагедія, жанрові канони, запозичення, ренесансна драма, «трагедія жаху», «декоративне оформлення», гра з літературою та у літературу.

Рассмотрены жанрово-композиционные и стилевые особенности «итальянских» трагедий О. Уайльда («Герцогиня Падуанская» и «Флорентийская трагедия»).

Несмотря на очевидное сходство жанрово-поэтологических особенностей произведений, автор-эстет при написании очередной «итальянской» пьесы преследует иную цель. Если «Герцогиня Падуанская» представляет некий коллаж литературных приемов, взятых из пьес на итальянскую тему конца XVI – начала XVII в., то во «Флорентийской трагедии» О. Уайльд отходит от пародийной «игры с литературой и в литературу».

Ключевые слова: «итальянская» трагедия, жанровые каноны, заимствование, ренессансная драма, «трагедия ужаса», «декоративное оформление», игра с литературой и в литературу.

The article concentrates on genre, compositional and stylistic peculiarities of O. Wilde's "Italian" tragedies ("Duchess of Padua" and "A Florentine tragedy").

Despite obvious similarity in genre and poetical features of two plays, the author embodies different aims in each of them. "Duchess of Padua" appears to be the writer's "play with literature and in literature" – a parodical combination of traditional literary devices, used for depiction of the Italian topic in works by English authors of the end of XVI – the beginning of the XVII c. (mainly, Renaissance dramas and "bloody tragedies"). "A Florentine tragedy" seems to be more mature. Although O. Wilde continues using standard clichés, accepted in English literature for embodiment of Italian material, they don't overwhelm the narrative, making its harmonious decoration. The characters of the author's late "Italian" tragedy behave as real people, which don't look like schematic figures from

the early play, whose behaviour was copied (as well as parodied) from Renaissance dramas and “bloody tragedies”. Thus, the writer withdraws from his initial creative experiment with the collage of “Italian” plays by English predecessors.

Keywords: “Italian” tragedy, genre canons, borrowing, Renaissance drama, “bloody” tragedy, “decorative arrangement”, play with literature and in literature.

«...это вершина всей моей литературной работы, шедевр моей молодости» – такую высокую оценку «итальянской» трагедии «Герцогиня Падуанская» находим в письме ее автора американской актрисе Мэри Андерсон (1883) [6, с. 210]. Согласно утверждениям биографов Уайльда, писатель обещал актрисе создать пьесу, игра в которой позволит воплотить «Ваш огромный талант во всем его объеме, Вашу страстность во всей ее глубине и Вашу красоту во всей ее безграничной власти» [2, с. 94].

Как известно, Уайльд еще в 1880 году (сразу после публикации «русской» драмы «Вера, или Нигилисты») собирался «написать белым стихом пятиактную аристократическую трагедию», в которой нашли бы продолжение «традиции пьес Уэбстера и других драматургов времен короля Якова I» [6, с. 144]. А знакомство с Мэри Андерсон лишь вдохновило его на создание сценария с главной женской ролью.

«Оптимистичная» уверенность писателя в том, что «Герцогиня Падуанская» – «наиболее сильная вещь» из всех его произведений [6, с. 219], резко контрастировала с негативными оценками его современников («старомодная», «леденящая кровь», «псевдошекспировская» мелодрама, «в которой отсутствует достоверность») [10]. Многочисленные отказы театральных режиссеров от постановки «неудачной» пьесы, в конце концов, формируют убеждение Уайльда в том, что его «итальянская» трагедия – «единственное произведение, которое действительно не стоило публиковать» [7, с. 31].

Неудивительно, что автор «Герцогини Падуанской» обращается к итальянской тематике (и к жанру «итальянской» трагедии, в частности) лишь спустя десять лет в новой пьесе «Флорентийская трагедия». Предположительно, произведение было завершено в 1895 году – незадолго до ареста его автора. Тем не менее, по мнению многих исследователей, одноактная драма, входящая в сборники сочинений писателя, – всего лишь фрагмент оригинала, спасенный Робертом Россом, вместе с другими документами, во время конфискации имущества Уайльда. Первая сцена была восстановлена по памяти Т. Стердж-Муром, и уже в 1906 году английские зрители получили возможность увидеть постановку пьесы в Ковент Гарден. А в 1907 году «Флорентийская трагедия» была напечатана в российском издательстве «Скорпион» в переводе М. Ликиардопуло и А. Курсинского.

На первый взгляд, поздняя трагедия Уайльда кажется своеобразным продолжением замысла его первой пьесы на итальянскую тему. Поражает сходство в именах героев и отношениях между ними и одновременная трансформация образов. Так, главным героем «Герцогини Падуанской» оказывается Гвидо Ферранти, сын герцога Пармы, желающий отомстить за убийство отца падуанскому герцогу Симоне Джессо. Однако, влюбившись в прекрасную Беатрис, жену герцога, юноша отказывается от совершения преступления. Симоне Джессо представлен хитрым, жестоким и коварным правителем Падуи, высказывающим представления о «современной» морали в форме блестящих парадоксов. А добрая и кроткая Беатрис, полюбив Гвидо, убивает супруга, чтобы устранить все препятствия на пути любви.

Во «Флорентийской трагедии» все иначе. Флорентийский принц Гвидо Барди – уже не пылкий, мечтательный юноша с романтическим взглядом на мир, а вполне зрелый человек с буржуазным мироощущением, привыкший приобретать за деньги все (даже любовь женщины). Его противником в любовном треу-

гольнике становится Симоне – пожилой человек незнатного происхождения, «чья душа вечно пребывает на рынке» [14, с. 758], купец, стремящийся продать свой товар любым способом. А «товаром», который Гвидо желает приобрести у Симоне, оказывается «нежная» (sweet) Бьянка – жена героя.

По сравнению с Беатрис, которая играет доминирующую роль в событиях пьесы, роль Бьянки – скорее, второстепенная. Влюбленная героиня, в отличие от Беатрис, пославшей на казнь возлюбленного, а потом пытавшейся спасти его, не только не проявляет сопротивление влиянию Симоне, но и не предпринимает никаких действий к спасению Гвидо (в данном случае, муж убивает любовника). Вместо возвышенно-поэтических реплик падуанской герцогини, жена буржуа-капиталиста лишь произносит краткие комментарии, выражающие скрытое недовольство словами супруга: «Я что, твой подмастерье?», «Что мне прясть?» [14, с. 756, 757]. Красота речи Бьянки раскрывается в полной мере только в диалоге с Гвидо – в ней появляются эпитеты, метафоры, аллегории: «Грусость поставила бледную печать на его брови», «...Любовь может превратить самый жалкий предмет в знак сладких воспоминаний» [14, с. 759, 762].

Покорность Бьянки, прагматизм Гвидо, «серый» утилитаризм мироощущения Симоне – все это кажется слабым подобием яркости, эмоциональности и поэтической окраски образов героев «Герцогини Падуанской». А признание Бьянки в любви флорентийскому принцу («...твой образ будет со мной всегда» [14, с. 762]) выглядит совсем просто на фоне былого мастерства автора-эстета в описании высоких чувств (*ср. с признанием Беатрис*: «если бы все утренние звезды вдруг запели, они не могли бы рассказать, как сильно я люблю тебя» [14, с. 430]).

Создается впечатление, что «Флорентийская трагедия» в художественном отношении – бледная копия высокопоэтической ранней пьесы Уайльда на итальянскую тему. Но отметим, что внешне яркий, красочный и излишне декоративный мир «Герцогини Падуанской» на самом деле создан искусственно – в рамках художественного переосмысления автором жанровых традиций изображения Италии в английской литературе.

Так, сразу заметны многочисленные заимствования и копирования художественных деталей и приемов произведений предшественников, в частности, драматургии времен Якова I (Тернер «Трагедия мстителя», 1607, «Трагедия атеиста», 1611; Марстон «Месть Антонио», 1602, «Ненасытная графиня», 1610; Уэбстер «Белый дьявол», 1612, «Герцогиня Мальфи», 1614; Мессинджер «Герцог Миланский», 1623). Традиционным оказывается место и время действия – один из знаменитых центров итальянского Ренессанса второй половины XVI века (эта эпоха, как известно, является драматичным периодом в истории Италии). Типичны и главные герои – представители итальянской аристократии, как, впрочем, и один из мотивов – борьба за власть.

Борьба за власть – одна из главных причин кровопролития в «трагедиях ужаса». Из-за нее родные братья убивают друг друга («Трагедия мстителя»), брат убивает сестру и всю ее семью («Герцогиня Мальфи»), свекровь распространяет сплетни, следствие которых – убийство невестки ее супругом («Герцог Миланский»). Тот же мотив использует и Уайльд: Симоне Джессо обретает могущество благодаря предательству отца Гвидо – своего лучшего друга. Тем не менее, если в «кровавых драмах» борьба за власть становится лейтмотивом произведения, то в «Герцогине Падуанской» этот мотив – второстепенный. Создавая предысторию происходящих событий, он дает толчок к развитию действия в пьесе. А на первый план в уайльдовской трагедии выходят совершенно иные мотивы – относительность добра и зла, душевной чистоты и греховности, тесное переплетение любви и смерти.

Любовные сцены у Уайльда, как и сцены, где доминирует мотив смерти, – возвышенно-поэтичны. Высказывания персонажей наполнены архаизмами, не свойственными речи современников автора: perchance, ay, methinks, methought, thou, thee, thy, art, hast, doth. Писатель как бы воссоздает в диалогах героев язык общества конца XVI – начала XVII вв., что, в общем-то, согласуется с его первоначальным обещанием продолжить традиции Уэбстера в своей «итальянской» пьесе (ср. высказывание «злых гениев» – кардинала в «Герцогине Мальфи» ... *thou'rt poison'd with that book* [15] и графа Моранцоне в «Герцогине Падуанской» *Thou art God's minister of vengeance* [14, с. 442]). Но если в эпоху Уэбстера подобные слова и выражения составляли норму языка, то Уайльд намеренно архаизирует речь героев в моменты их наивысшего эмоционального напряжения. Такое «украшение» – один из приемов декоративного стиля писателя, направленный на усиление эмоционального восприятия читателем идей и концепций, которые обычно воплощаются в кульминационных сценах произведений автора-эстета.

Уайльдовские «сцены любви и смерти» изобилуют художественными эпитетами, сравнениями, метафорами, аллегориями, вполне соответствующими традиционным приемам построения похожих эпизодов в романтической ренессансной драме. Сравним, к примеру, утверждения Беатрис: «...пока у нас есть любовь, у нас есть лучшее, что только может быть в жизни...», «...бедные, любя друг друга, так богаты» [14, с. 432, 433], – с высказываниями Джульетты: «Моя щедрость безбрежна, как море, моя любовь такой же глубины; чем больше я тебе отдаю, тем большим обладаю» («Ромео и Джульетта») [12]. Красота герцогини как «великое солнце» (great sun) ослепляет Гвидо и усиливает чувство Прекрасного в его душе – именно так описывает Джон Лили влияние Кампаспы на Апеллеса, пытающегося создать идеальный образ Венеры: «Мне никогда не изобразить хорошо твоих глаз, потому что они слепят меня» («Кампаспа») [3]. А неожиданное высказывание Гвидо о том, что лучшими в мире мастерами искусства по воплощению истинной красоты являются женщины, которые, пробуждая в мужчинах высокое чувство, вносят красоту и в обыденную действительность, кажется неким откликом на идею Лили, вложенную в уста его героя-художника: «... в абсолютной красоте всегда есть нечто, не поддающееся искусству» [3].

В уайльдовской пьесе появляются традиционные музыкальные образы, соотносимые с пением соловья – узнаваемым образом любовных сцен в ренессансных драмах. К примеру, в реплике влюбленного Гвидо: «...я думал, что соловей поет только ночью... тогда позволь моим губам дотронуться до сладких губ, которые могут исполнять такую музыку» [14, с. 430] – явно чувствуется влияние шекспировских описаний любовных чувств (ср. с признанием Валентина из «Двух веронцев»: «Нет музыки в соловьином пении, если ночью рядом со мной нет Сильвии» [13] и убеждением Джульетты: «Это был соловей... ночью он поет на гранатовом дереве...» [12]). Да и сам образ возлюбленной героя – «нежной» (sweet) Беатрис, «более чистой, чем белые звезды», становится своеобразным продолжением образов «белой голубки» (snowy dove) Джульетты, «светлой» (fair) Порции, «милой» (gentle) Джулии, «дивной» Кампаспы.

Композиционное сходство «Герцогини Падуанской» с ренессансными драмами и «трагедиями ужаса» также очевидно. Как известно, в «итальянских» пьесах конца XVI – начала XVII в. соблюдалась пятиактная структура с обязательным резким поворотом сюжета в третьем акте, определяющим исход действия. Так, герцогиня Мальфи открывает герою-преступнику Босола свою тайну замужества, что приводит к трагической развязке; мстители совершают убийство герцога, а сыновья герцогини по ошибке убивают собственного брата («Трагедия мстителя»); происходит предательство Валентина его другом Протеем («Два веронца»); Ромео убивает Тибальта, что приводит к его изгнанию («Ромео и Джульетта»);

купец Шейлок требует от Антонио кровавой платы по векселю («Венецианский купец»). Именно в третьем акте уайльдовской трагедии Гвидо узнает об убийстве Симоне Джессо от руки «чистой» и «невинной» Беатрис, а отвергнутая им герцогиня выдает героя страже как убийцу супруга. И даже орудия убийства и самоубийства героев в финале пьесы (яд и кинжал) типичны для «кровавых драм» («Трагедия мстителя», «Белый дьявол», «Герцогиня Мальфи»).

Многочисленное сходство «Герцогини Падуанской» с ренессансными драмами и «трагедиями ужаса» и, в некоторых случаях, прямое копирование сюжетных линий дает основание для утверждения некоторых ученых об очевидном заимствовании Уайльдом художественных достижений его предшественников. Действительно, самоубийство Гвидо и Беатрис, к примеру, кажется своеобразной «обратной копией» смерти Ромео и Джульетты. Тем не менее Уайльд, как оказывается, не просто заимствует сюжет, мотивы, систему образов и стилевую окраску «итальянских» пьес рубежа XVI–XVII в, но и творчески перерабатывает, «переигрывает» их в своем художественном восприятии.

Так, только в одной любовной сцене между Гвидо и Беатрис используется сразу несколько образов, воздействующих на разные стороны эмоционального восприятия читателя: чувственно-метафорические (губы возлюбленной – алые двери, а в ее сердце танцуют золотые точки); музыкальные (песнь «сладких губ» героини превосходит пение соловья); мифологические (герой готов «бороться с немейским чудовищем в голой пустыне», чтобы завоевать любовь). Не менее сильная по художественному наполнению сцена прощального разговора влюбленных, где образ крови, вместе с сопутствующим ему красным цветом, становится доминирующим: «красный от крови», «кровавый цветок», «пурпурные губы», «алая нить вокруг белого горла». Подобные цветочные эпитеты создают удачное «декоративное оформление» для многочисленных эстетских идей автора, отображенных в этом эпизоде. Так, «Смерть не властна над Любовью», «те, кто грешат ради любви, не грешат вовсе», поэтому Беатрис могут осудить только люди, живущие «тусклой и бесцветной жизнью», которые никогда не обжигались «красным огнем страсти» [14, с. 476, 479, 481]. Отметим также стремление Уайльда к описанию места действия как обители красоты, которое особенно проявляется в создании антуража герцогского дворца («...кресла с позолоченной кожаной обивкой, посуда в буфете из золота и серебра...дверь с портьерой из малинового бархата с вышитым на ней золотом гербом герцога...») [14, с. 422] и зала суда («...позолоченные символические фигуры поддерживают крышу из красных балок с серыми софитами...балдахин из белого атласа, украшенный золотом...длинная скамья для судей, покрытая красной тканью...») [14, с. 455]. Однако намеренно усиленная «декоративность» повествования, отсутствовавшая и в романтических ренессансных драмах, и в «трагедиях ужаса», выявляет некую приукрашенность, искусственность всей атмосферы Прекрасного, а, значит, нереальность воплощения в действительности тех концепций, которые Уайльд пытается отобразить в рамках художественного пространства пьесы. А само произведение оказывается своеобразной пародийной игрой с жанровыми канонами «итальянских» пьес предшественников автора – «игрой с литературой и в литературе».

А вот «Флорентийская трагедия» – совсем иная по жанрово-композиционным признакам: в ней всего одно действие, все события разворачиваются в одном месте (дом Симоне и Бьянки), и в них участвуют только трое героев. В пьесе нет «приукрашенных» возвышенно-поэтических трагических эпизодов и развернутых описаний любовных чувств, как это было в «Герцогине Падуанской». Первая половина действия вообще представляет собой «деловой разговор» купца и принца о покупке товара. Все меняется, когда Гвидо признается Симоне, что главный товар для него – это Бьянка, чья красота «подобна лампе, затмевающей своим све-

том звезды». Ведь до этого момента мнение Симоне о супруге было совершенно противоположным: она – всего лишь «хорошая» (good), «честная жена» (honest wife), некое дополнение к тем богатствам, которыми обладает герой. По убеждению Симоне, Бьянка должна выполнять все его приказания («...возьми мой плащ. Возьми сначала этот пакет», «Опустись на колени» [14, с. 753]), как, впрочем, и его «деловые» поручения (к примеру, убедить Гвидо купить самый дорогой товар).

Уайльд как бы воплощает свою концепцию героя-собственника, ставшего актуальным образом для английской литературы конца XIX века, когда происходила всеобщая прагматизация сознания викторианского общества. Самым известным воплощением этого образа становится Сомс Форсайт, приравнивающий людей к вещам. И даже история этого героя носит «говорящее» название – «Собственник».

Писатель-эстет также не остается в стороне от проблем своих современников. Так, падуанский герцог вполне в «форсайтовском» духе заявляет жене: «...будучи моей всецело, Вы будете делать то, что я велю...» [14, с. 427] (*ср. с размышлениями Сомса об Ирэн*: «Разве может человек обладать чем-нибудь более прекрасным, чем этот обеденный стол...бокалы, отливающие рубином...эта женщина, которая сидит за его столом?» [1]). Тему «собственничества», как видим, Уайльд продолжает и в позднем творчестве – Симоне выносит окончательный вердикт по отношению к своей «вещи»: «Она создана для того, чтобы содержать дом и прясть», а «красота – это драгоценность, которую она не носит» [14, с. 757, 760].

Тем не менее после пожелания Гвидо «приобрести» Бьянку утилитарно-прагматичное мироощущение Симоне отходит на второй план. Практичный предприниматель, которого, как казалось, интересуют только товарно-денежные отношения, внезапно проявляет глубокие познания в политике, экономике и культуре, а также способность к философской рефлексии. В ходе разговора с любовником жены Симоне открывает для себя красоту Бьянки, чей голос – «низкая музыка, которая останавливает вращающуюся землю», а губы, «подобно розовым лепесткам», прикасаются к бокалу вина [14, с. 760, 761].

Колористическая игра цветов – в основном, белого, красного и черного – уникальный прием декоративного стиля Уайльда, отличающий его «итальянские» трагедии от произведений предшественников. В «Герцогине Падуанской» она не только усиливает красоту повествования, но и сигнализирует о поворотах сюжета. Так, красный цвет становится доминирующим в образе «светлой» (white) Беатрис после совершения убийства («горячий кровавый туман», «кровавый дождь»), а в сцене суда над Гвидо героиня, требующая смерти преступника, одета в черное платье. Однако во «Флорентийской трагедии» этот новаторский, эстетский прием реализован минимально. Игра цветов проявляется лишь в словах любовника героини: «светлая» (white) Бьянка должна распустить «черные как ночь» волосы и спуститься к нему по лестнице из алого шелка, а ее «белоснежные» ноги будут «подобны снегу на розовом кусте» [14, с. 761–762].

Этот эпизод, где Гвидо и Бьянка, втайне от Симоне, быстро обсуждают будущее свидание, – в общем-то, единственная сцена в пьесе, посвященная описанию любовного чувства. В ней есть типичный для ренессансных драм мотив ожидания героем возлюбленной под ее балконом («Ромео и Джульетта», «Два веронца»). Присутствует и образ жаворонка, который «своим пронзительным пением пробуждает спящих» [14, с. 762] и разлучает влюбленных (*ср. со сценой прощания Ромео и Джульетты* «Это жаворонок, который так нескладно поет, издавая резкие диссонансы и неприятные звуки...разделяет нас» [12]). Тем не менее Уайльд ищет и иные образы воссоздания высоких чувств: глаза возлюбленного/возлюбленной становятся зеркалом, в котором отражается образ любимого человека

(*ср. обращение Гвидо к Бьянке*: «...а в твоих глазах, этих звездах, как в зеркалах, позволь мне удержать свой образ» [14, с. 761–762] и *утверждение Беатрис*: «...твои глаза – отполированные зеркала...я могу увидеть себя и поэтому знаю, что мой образ живет в тебе» [14, с. 431]).

Несмотря на то, что стилевое наполнение этого эпизода значительно уступает яркости и пышности «декоративного оформления» любовных сцен с участием Гвидо и Беатрис, в нем сохраняются узнаваемые приемы эстетского стиля Уайльда. Помимо цветовой игры, это употребление книжных слов и архаизмов (*behold, semblance, remembrance, wrought out*), сложных синтаксических конструкций. Подобные «декорации» усиливают эмоциональное воздействие на читателя мотивов любви и смерти, которые в данной сцене переплетаются: «Ты знаешь, я твоя в любви или Смерти» [14, с. 762].

Появление подобного высказывания в устах Бьянки и выделение автором слова «смерть» – знак предстоящей трагедии. Это слово выделяется и в монологе Беатрис как раз перед убийством супруга: «...сегодня Смерть даст развод герцогу...» [14, с. 438]. Ожидание кровавого убийства подкрепляется появлением пурпурного пятна вина на скатерти, ведь «...где пролито вино, кровь тоже проливается...» [14, с. 761]. А вот черный цвет, интенсивно сопутствовавший образу Смерти в «Герцогине Падуанской» («...могила черна и преисподняя черна...» [14, с. 479]), во «Флорентийской трагедии» вообще не упоминается в этой функции. И даже образ луны, ставший неизменным театральным атрибутом рокового несчастья в творчестве Уайльда, в пьесе едва намечен – в упоминании Симоне о «неприветливой луне», которая «прячет лицо за кисейной маской» [14, с. 763].

В отличие от ранней «итальянской» трагедии, где Уайльд соблюдает декорум, в поздней пьесе писателя убийство происходит на сцене, как в «кровавых драмах». Появляется и образ крови, текущей из раны на руке Симоне («Твой муж истекает кровью, это ничего» [14, с. 764]). Тем не менее в эпизоде отсутствует детальное описание самого убийства с указанием количества ран и стонов жертвы (как, к примеру, в «Трагедии мстителя» Тернера [5]). Поэтому все внимание читателя, в конце концов, сосредоточивается не на смерти Гвидо, а на последующих действиях Симоне и Бьянки – они задают друг другу риторические вопросы: «Почему ты не говорил мне, что ты так силен?», «Почему ты не говорила мне, что ты прекрасна?» [14, с. 765]. А поцелуй супругов над телом убитого любовника становится неожиданным финалом всей пьесы.

Подобный финал – не менее яркий и эффектный, чем самоубийство Гвидо над телом отравленной Беатрис. Однако в данном случае очевидно изменение первоначальной концепции Уайльда. Ведь в ранней «итальянской» пьесе торжество любви, душевной чистоты и взаимопонимания между влюбленными, их победа над Смертью воплощались как бы за гранью материальной действительности (лицу герцогини возвращается ослепительная белизна уже после гибели девушки). А вот «возвращение» Симоне и Бьянки друг к другу происходит в реальном мире. Неожиданное открытие иной грани человеческой души, приведшее Гвидо и Беатрис к трагическому концу, для Симоне и Бьянки оборачивается выявлением незамеченных достоинств супруга/супруги, обретением утерянного взаимопонимания между ними.

Отметим, что Уайльд давал высокую оценку «Флорентийской трагедии», как, впрочем, и «Герцогине Падуанской»: «играющая изумительными красками музыкальная вещь» [14, с. 1095]. И эта оценка была подтверждена современниками писателя: «произведение, которому суждено жить вне времени и пространства, невзирая ни на какие господствующие предрассудки и капризы вкусов», «вершина драматического творчества» автора [4, с. 11, 12]. Как утверждают биографы Уайльда и исследователи пьесы, «Флорентийская трагедия» – «более зрелое»

произведение, чем «Герцогиня Падуанская», и в нем автор показал себя хорошим психологом [4, с. 11; 6, с. 388]. Действительно, если Гвидо и Беатрис больше похожи на схематические фигуры, существующие только в рамках художественного пространства пьесы, то Симоне и Бьянка действуют как вполне реальные люди – в их поступках отсутствует излишний эмоциональный пафос или трагизм. Да и сама «Флорентийская трагедия» уже не является «декоративной» пьесой-игрой. В ней отсутствует намеренное копирование традиционных приемов воплощения итальянской тематики в английской литературе, наблюдаемое в «Герцогине Падуанской». Таким образом, Уайльд все же отходит от «игры с литературой и в литературу» – от своего первоначального творческого эксперимента с жанровыми канонами произведений на итальянскую тему. Поздняя пьеса автора – абсолютно самобытная трагедия, где находят воплощение идеи уже зрелого писателя-эстета.

Библиографические ссылки

1. *Голсуорси Дж.* Сага о Форсайтах. Собственник [Электронный ресурс] / Дж. Голсуорси // Моя электронная библиотека. – Режим доступа: <http://my-lib.net/?id=983493239> – Заголовок с экрана.
2. *Ланглад Ж. де.* Оскар Уайльд, или Правда масок / Ж. де Ланглад. – М. : Молодая гвардия, 1999.
3. *Лили Дж.* Кампаспа [Электронный ресурс] / Дж. Лили / пер. А. Г. Лукьянова [и др.]. – Режим доступа: http://www.google.com.ua/url?url=http://www.theatre-library.ru/files/lyly_john/lyly_john_1.doc&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=v5vLVLb7L8eBU93Wg8AP&ved=0CB8QFjAC&usq=AFQjCNH7LZJdS09IziZVoA6hwwDodRmisA.
4. *Мэзонь С.* Предисловіе къ русскому изданію / С. Мэзонь // Уайльдъ О. Флорентинская трагедія / пер. съ рукописи М. Ликиардопуло и А. Курсинскаго. – М. : «Скорпіонъ», 1907. – С. 9–12.
5. *Тернер С.* Трагедия мстителя [Электронный ресурс] / С. Тернер / пер. С. Э. Таска // Младшие современники Шекспира / под ред. А. А. Аникста. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1986. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/TERNER/turner_avenger.txt
6. *Ellmann R.* Oscar Wilde / R. Ellmann. – L. : Penguin Books Ltd., 1988. – 632 p.
7. *Holland V.* Oscar Wilde / V. Holland. – L. : Thames and Hudson Ltd, 1960. – 144 p.
8. *Massinger Ph.* The Duke of Milan: A tragedy, in five acts [Электронный ресурс] / Philip Massinger / ed. by H. McMillan. – L. : Bow-Street, Covent-Garden, 1816. – Режим доступа: http://books.google.com.ua/books?id=HUEUAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=The+Duke+of+Milan&source=bl&ots=wz4pC2sNj1&sig=wf9xy59CB75A05X-bsXfbMsagw&hl=ru&ei=HcNwTPHrKYHeswbMwMi5Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCoQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false
9. *O'Connor S.* "Oscar and After". Straight Acting: Popular Gay Drama from Wilde to Rattigan (essay date 1998) [Электронный ресурс] / Sean O'Connor // Twentieth-Century Literary Criticism / Ed. Thomas J. Schoenberg and Lawrence J. Trudeau. – Vol. 175. – Detroit: Gale, 2006. – P. 26–59. – Режим доступа: <http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRG&u=russia>
10. *Review of Guido Ferranti.* Critic 15.371 (Feb. 7, 1891) [Электронный ресурс] // Drama Criticism / Ed. Scott T. Darga. – Vol. 17. – Detroit: Gale, 2002. – P. 73. – Режим доступа: <http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRG&u=russia>
11. *Shakespeare W.* Merchant of Venice [Электронный ресурс] / William Shakespeare // Merchant of Venice: entire play. – Режим доступа: <http://shakespeare.mit.edu/merchant/full.html>
12. *Shakespeare W.* Romeo and Juliet [Электронный ресурс] / William Shakespeare // Romeo and Juliet: entire play. – Режим доступа: http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html
13. *Shakespeare W.* Two gentlemen of Verona [Электронный ресурс] / William Shakespeare // Two gentlemen of Verona: entire play. – Режим доступа: http://shakespeare.mit.edu/two_gentlemen/full.html
14. The Collected Works of Oscar Wilde. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays including De Profundis. – Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire, 1997. – 1098 p.

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ. 2015. Випуск ХІХ

15. *Webster J.* The Duchess of Malfi [Электронный ресурс] / John Webster // The Project Gutenberg Etext / Ed. Gary R. Young. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/malfi10.txt>

Надійшла до редколегії 06.02.2015 р.