Е. М. Луценко [ab]

https://orcid.org/0000-0002-1993-0983
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*
[a] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[b] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

Политическая актуальность любовного сюжета: Томас Отуэй как адаптатор «Ромео и Джульетты» У. Шекспира

Аннотация. Статья посвящена рецепции шекспировского творчества в Англии последней трети XVII в., когда шекспировские тексты активно переписываются для сцены, будучи адаптированными к современному состоянию английской драматургии. Томас Отуэй известен как один из главных перелагателей Шекспира на язык современности. В статье рассматривается, как Отуэй трактует любовную линию «Ромео и Джульетты», а именно то, какие элементы Отуэй переписывает, какие оставляет в точности как у Шекспира, а какие полностью убирает из шекспировского текста. Таким образом, адаптация представляет собой своего рода перевод текста, но в рамках одной национальной традиции — с языка елизаветинского периода на язык эпохи Реставрации. Особое значение в рамках подобной трансформации приобретают изменения, внесенные Отуэем в финал пьесы (влюбленные прощаются перед смертью, чего нет у Шекспира). Важно и то, что в пьесе Отуэя отчетливо проступает политическая ситуация его эпохи. Трактовка Отуэя повлияла на все последующие адаптации и европейские (немецкие и французские) переводы-переложения XVIII в.

Ключевые слова: Т. Отуэй, У. Шекспир, перевод, адаптация, английский театр

Для цитирования: *Луценко Е. М.* Политическая актуальность любовного сюжета: Томас Отуэй как адаптатор «Ромео и Джульетты» У. Шекспира // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 303–321.

Поступило 2 сентября 2024 г.; принято 15 октября 2024 г.

© Е. М. ЛУЦЕНКО

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-303-321

E. M. Lutsenko [ab]

https://orcid.org/0000-0002-1993-0983
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*
[a] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

The political relevance of a love story: Thomas Otway's interpretation of Shakespeare's *Romeo and Juliet*

Abstract. The article is devoted to the reception of Shakespeare's works in England in the last third of the 17th century, when Shakespeare's plays were rewritten for the stage and adapted to the contemporary conditions and rules of English drama. Thomas Otway is considered one of the major translator-interpreters of Shakespeare plays into the language of his own modernity. The article examines how Otway treats the love story of Romeo and Juliet, namely, which elements he rewrites, which are left exactly as in Shakespeare's *Romeo and Juliet*, and which are completely removed from the text of Otway's play. Thus, the adaptation is regarded as a kind of translation within the framework of a single national tradition — from the language of the Elizabethan era to the language of the Restoration. Of particular importance are the changes made by Otway to the final episode of the play (the lovers get a chance to say goodbye to each other before their death, which does not exist in Shakespeare's play). It is also important to mention that Otway's play reflects the political situation of his epoch. Otway's interpretation influenced all subsequent adaptations and European (German and French) translations of the 18th century.

Keywords: Thomas Otway, William Shakespeare, translation, adaptation, English theatre

To cite this article: Lutsenko, E. M. (2024). The political relevance of a love story: Thomas Otway's interpretation of Shakespeare's *Romeo and Juliet*. *Shagi / Steps*, *10*(4), 303–321. (In Russian).

Received September 2, 2024; accepted October 15, 2024

© E. M. LUTSENKO

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-303-321

Первые сведения о постановках «Ромео и Джульетты» после смерти Шекспира переносят нас в эпоху Реставрации, отсылая к марту 1662 г. О спектакле, осуществленном У. Давенантом, сохранилось свидетельство Сэмюэла Пипса. В своем дневнике Пипс с разочарованием отмечал, что ничего хуже в своей жизни он на сцене не видел [Pepys 1900: 185]. Вероятнее всего, речь идет об адаптации шекспировской пьесы, а не о ее постановке в оригинальной версии. С этих пор до середины XIX в. «Ромео и Джульетту» исполняли в искаженном виде, вырезая одни сцены, дописывая другие, вычеркивая одних героев и вводя тех, которых не было у Шекспира. Среди самых известных версий — переделки Дж. Говарда (1670, не сохранилась), Т. Отуэя (1679), Т. Сиббера (1744) и Д. Гаррика (1748).

Истоки переписывания и присвоения шекспировского текста, однако, лежат в традиции английского театра XVII в. и уводят в эпоху Реставрации, когда впервые после закрытия театров англичане снова открывают для себя творчество Шекспира, начиная приспосабливать его для сцены [Marsden 1991; Fisk 2000]. Безусловно, в это время английский театр уже находился под влиянием французского классицизма; в особенности это касается жанра трагедии. Драмы Томаса Отуэя нередко сравнивали с расиновскими в трактовке губительной страсти, неизменно ведущей героя к гибели, как это происходит в одной из лучших его трагедий «Дон Карлос, испанский принц»; в 1676 г. Отуэй, находясь под впечатлением от пьес Расина, создает свою версию «Береники».

Несмотря на то что развитие английской драматургии последней трети XVII — начала XVIII столетия определяло влияние Расина и Корнеля, в творчестве Джона Драйдена, Томаса Отуэя и Натаниэля Ли все еще сохраняется связь с шекспировским театром.

В 1660–1670-е годы адаптации пьес елизаветинского периода, и в частности пьес Шекспира, занимают центральное место в театральном репертуаре. До 1800 г. трагедии Шекспира идут на сцене с таким же успехом, как трагедии современных драматургов — адаптации и трагедии Отуэя и Тейта соседствуют с пьесами Н. Ли, У. Конгрейва, Н. Роу и А. Филипса.

Как отмечает Сандра Кларк, в усвоении шекспировских текстов в XVII–XVIII вв. выделяются три этапа: адаптации раннего периода Реставрации; адаптации хроник и трагедий (1677–1683), возникшие как отклик на Билль об отводе (Exclusion Bill); поздний этап, на закате века — хроники и комедии. К середине XVIII в. Шекспир прочно входит в моду, и к 1740-м годам его пьесы составляют 25% репертуара [Clark 2008: 274–275] — на сцене в том ли ином варианте идут 28 его пьес, из них 16 восстановлены. Из шекспировских пьес гораздо большую популярность приобретают трагедии[1].

Несмотря на цензурные ограничения, драматурги эпохи Реставрации обращаются к тем пьесам Шекспира, которые содержат политическую

[1] Среди известных переделок Шекспира — «Закон против влюбленных» (The Law Against Lovers, 1662, объединенная версия комедий Шекспира «Много шума из ничего» и «Мера за меру»), «Буря, или Заколдованный остров» (The Tempest or the Enchanted Island, 1667), написанная Драйденом и его соавторами.

проблематику, и осовременивают их [Taylor 1990]. Во многих из адаптаций шекспировских пьес по этой причине полностью изменен сюжет. Драйден переписывает «Антония и Клеопатру», Краун — шекспировскую трилогию о «Генрихе VI». В начале 1680-х Тейт обновляет «Ричарда II», «Короля Лира» и «Кориолана». Так, у Тейта действие трагедии о Ричарде II происходит в Италии, а сама пьеса получает название «Сицилийский узурпатор» (The Sicilian Usurper, 1681); герои названы иначе, чем у Шекспира, с тем чтобы пьеса о падении английской монархии не попала под цензуру.

Хотя в период английской Реставрации шекспировские пьесы служат источником ряда новых пьес, Шекспир в это время подвергается критике — его язык англичане называют архаичным, устаревшим и неловким; композицию его пьес считают неудачной, а сами пьесы недостаточно нравственными. Шекспир сочиняет естественно, он обладает природным даром («the poet of Nature», по мнению Драйдена), но совершенно не заботится о правилах, соединяя в своих пьесах низкий и высокий стиль. Об этом Драйден подробно пишет в «Основах критики в трагедии» (The Grounds of Criticism in Tragedy, 1679 [Dryden 1808]). Признавая заслуги Шекспира в области театра и жанра трагедии, о Шекспире как об авторе, не способном к изысканному стиху, отзывался и А. Поуп. Однако параллельно с этим англичане продолжают изучать, комментировать и печатать оригинальные шекспировские тексты.

Томас Отуэй как адаптатор Шекспира

Н. Роу, драматург и первый исследователь творчества Шекспира, замечал, что из драматургов XVII в. к Шекспиру ближе остальных стоит Отуэй. Поуп в «Первой эпистоле» из второй книги «Подражания Горацию» связывает имена Отуэя и Шекспира, говоря о том, что лучшие трагедии на английской сцене принадлежат этим двум авторам, и Отуэй — прямой продолжатель Шекспира:

> Not but the Tragic spirit was our own,
> And full in Shakespear, fair in Otway shone:
> But Otway fail'd to polish or refine,
> And fluent Shakespear scarce effac'd a line.
> [Pope 1939: 219]

> Дух трагедии принадлежит не нашему веку,
> Он восходит к Шекспиру и находит свое яркое
> воплощение у Отуэя.
> Однако Отуэю [несмотря на все старания] не удалось
> отшлифовать или облагородить его,
> Тогда как многословный Шекспир едва ли вычеркнул
> из своего текста хоть одну строку [т. е. не редактировал
> свой текст].

О таланте Отуэя писали и Дж. Аддисон, О. Голдсмит и В. Скотт. Последний полагал, что Отуэй не просто адаптатор Шекспира, но и его со-

перник; трагической судьбе Бельведеры зритель сочувствует даже больше, чем страданиям Джульетты или Дездемоны. За свою недолгую жизнь (он умер, по одной из версий, в возрасте 33 лет, поперхнувшись куском хлеба) Отуэй успел сочинить не так много пьес, две из них — на античные сюжеты, например «Алкивиад» (Alcibiades, 1675) и «История падения Гая Мария» (The History and the Fall of Caius Marius, 1679) (в обеих использованы сюжеты Плутарха). Большую славу снискала постановка второй трагедии «Дон Карлос, испанский принц» (Don Carlos, Prince of Spain, 1676). Третья трагедия, «Тит и Береника» (Titus and Berenice, 1670), была написана на расиновский сюжет. К 1680 г. относится пьеса «Сирота, или Несчастный брак» (The Orphan, or the Unhappy Marriage), к 1682 г. — «Спасенная Венеция» (Venice Preserv'd, первая постановка — 1682, Театр Дорсет-Гарден) и т. д.

Для Отуэя, как и для других адаптаторов того периода, Шекспир — великий автор и прежде всего придворный драматург, обязанный своим процветанием благосклонности короны. «Божественность» сочетается у Шекспира с «земным покоем»:

Our Shakespear wrote too in an Age as blest,
The happiest Poet of his time and best.
A gracious Prince's Favour chear'd his Muse,
A constant Favour he ne'er fear'd to lose.
Therefore he wrote with Fancy unconfin'd,
And Thoughts that were Immortal as his Mind.
[Otway 1969][2]

Шекспир наш тоже в век творил златой,
Он лучшим был в своей эпохе. Близость
К сильнейшим мира отвратила низость
Всех критиков, поэтому писал
Он как хотел. Высокий пьедестал
Ему воздвигло время. Он бессмертен,
Хоть подражателей отряд несметен...
[Отуэй 2024: 280]

Шекспировские мотивы пронизывают две трагедии Отуэя — «Спасенная Венеция» и «История падения Гая Мария»[3]. Они были написаны в атмосфере политической нестабильности и всеобщих беспорядков через год после так называемого Папистского заговора — несостоявшегося покушения католиков на Карла II с целью избавить Англию от короля-протестанта.

Герой «Спасенной Венеции» должен выбрать между любовью и честью, однако основной конфликт пьесы по-шекспировски смещен — че-

[2] В издании нумерация страниц начинается только с первого акта, страницы небольшого предисловия и цитируемого здесь Пролога не пронумерованы.

[3] Для пьесы «Сирота, или Несчастный брак» Отуэй также заимствует фрагмент из Шекспира (речь Белария против двора из «Цимбелина»).

ловек не властен над своей жизнью, потому что над ним довлеют судьба и обстоятельства. Пьер и Джафир, главные герои трагедии — участники заговора против Венеции. После того как заговор раскрыт, жена Джафира Бельведера уговаривает его выдать остальных заговорщиков Сенату, ибо только это способно сохранить им жизнь, но чудо не случается — всех заговорщиков ждет казнь через повешение. Осознав свое предательство, Джафир закалывает себя и Пьера прямо на эшафоте; Бельведера бредит, ей видятся окровавленные призраки Джафира и Пьера; окончательно потеряв рассудок, она умирает. Сенат торжествует[4].

В «Спасенной Венеции» Отуэй обращается к Шекспиру, осмысляя конфликт между общественным долгом и личным выбором человека. Для этого он использует сюжет «Юлия Цезаря», сохраняя неизменным трех персонажей, связанных друг с другом: Пьер из «Спасенной Венеции» — шекспировский Кассий, Джафир — Брут, Бельведера — Порция.

«История падения Гая Мария»: источники сюжета. Усиление мотива вражды

Основным сюжетным источником трагедии Томаса Отуэя «История падения Гая Мария» послужила ранняя трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». В России пьеса Отуэя не изучена, на русский язык переведена только в 2024 г. [Отуэй 2024: 279–370]. В англоязычной литературе о ней упоминается в справочниках, связанных с театральными практиками эпохи Реставрации. Меж тем она представляет собой интересный пример того, как Отуэй переписывает любовный сюжет Шекспира.

Важно, пожалуй, начать с того, какие шекспировские издания мог держать в руках Томас Отуэй в 1670-е годы. В 1664 г. было опубликовано Третье фолио, в 1637-м — Пятое кварто. Четвертое фолио выйдет только через пять лет после пьесы Отуэя — в 1685 г. Далее «Ромео и Джульетта» будут опубликованы в собрании сочинений Шекспира, подготовленном Николасом Роу (1709, 5-й том шеститомного издания). В 1898 г. В. Шрамм в своей монографии привел ряд доказательств, что Отуэй, переписывая Шекспира, опирался на Четвертое и Пятое кварто [Shramm 1898: 7–12].

Сюжет «Истории и падения Гая Мария» восходит в своей исторической подоплеке к «Жизнеописаниям» Плутарха — в частности, к жизнеописанию Гая Мария и Суллы, а также Цезаря и Кориолана. К этой книге, надо сказать, неоднократно обращался и сам Шекспир, работая над хрониками и трагедиями. Другим источником, по мнению литературоведов, является поэма Лукана «Фарсалия», которую Отуэй мог читать в английском переводе сэра Артура Горджа (Sir Arthur Gorge, «The Civil War»). У Лукана речь идет о борьбе между Цезарем и Помпеем, однако упоминается и политическое столкновение Мария с Суллой.

Отуэй использует лишь часть жизнеописания Гая Мария — его противостояние Сулле. Луций Корнелий Сулла мечтает стать консулом Рима.

[4] Об этом подробнее см.: [Дживелегов 1945; Щербакова 2009].

Для достижения этой цели он рассчитывает заручиться поддержкой Публия Сульпиция, трибуна-реформатора, однако не подозревает, что Сульпиций находится в сговоре с Гаем Марием. Это вызывает возмущение Суллы; с шестью легионами он идет на Рим с целью избавить его от тирании. После отчаянного боя Гай Марий вынужден признать поражение и бежать из города, а Сулла завладевает Римом. Вернувшись после изгнания в Рим, Марий совершает переворот, безжалостно расправившись с врагами и предателями и объявив себя консулом (86 г. до н. э.), однако правит недолго и вскоре умирает. В битве при Пренесте в пригороде Рима в 82 г. Сулла громит армию Гая Мария-младшего, после чего тот лишает себя жизни. Затем Сулла возвращается в Рим и захватывает город; по его приказу могила Гая Мария разорена, а останки выброшены в реку Аниен.

Как и у Шекспира в «Ромео и Джульетте», у Отуэя причина смертельной вражды между Гаем Марием и Суллой нигде не обозначена; скорее пьеса содержит предупреждение о том, к чему в государстве ведет гражданская война. Марий-старший жесток и развращен властью, как и у Плутарха. При этом, как и Шекспир, Отуэй нигде не высказывает свою позицию, не симпатизируя ни одной из фракций.

Основной конфликт в пьесе Отуэя связан с любовью молодых людей из двух враждующих семей — Гай Марий-младший влюблен в дочь Метелла Лавинию, которая обещана Сулле. Для развития этой линии Отуэй заимствует сцены из Шекспира, сокращая и изменяя их, при этом сохраняя петраркистскую линию пьесы. Если в «Ромео и Джульетте» трагическая история двух влюбленных — вызов обществу, то у Отуэя это трагедия послушания. В Риме Отуэя личное счастье всегда подчинено общественному благу. Лавиния должна стать женой Суллы для укрепления политического альянса между Суллой и Метеллом, ее отцом.

Марий-младший должен забыть имя Лавинии, ненавистное их семейству («I'll speak that hateful Name no more», I, 3). И Марий-старший, и Метелл угрожают выгнать своих детей из дому, если они ослушаются родительской воли. Однако брак без любви для Лавинии — «законное изнасилование» (lawful rape). В третьем акте Марий-младший признается отцу, что обвенчался с Лавинией, но прежде чем наслаждаться семейным счастьем, он должен военными подвигами завоевать прощение отца и вернуть себе его расположение. Любовь Лавинии — своего рода военный трофей, брак Лавинии и Суллы — месть Метелла Марию-старшему.

Из шекспировского пролога Отуэй заимствует лишь одну идею, которую будет развивать, — «Two house households both alike in dignity» («Две семьи, равные в своем достоинстве»). У Шекспира Капулетти и Монтекки — два уважаемых семейства Вероны. Гай Марий-старший, исполненный политических амбиций, и Сулла, блистательный главнокомандующий, — также достойные друг друга политические соперники.

Шекспировское начало проникает в пьесу словно исподволь. В первом акте, обращаясь к Сенату, Метелл формулирует вопросы, которые задают тон всей трагедии:

When will the Tut'lar Gods of Rome awake,
To fix the Order of our wayward State,
That we may once more know each other; know
Th'extent of Laws, Prerogatives and Dues;
The bounds of Rules and Magistracy; who
Ought first to govern, and who must obey?[5] (I, 1)
[Otway 1969: 1]

О когда
Проснутся боги, чтобы в государстве
Заблудшем свой порядок навести! —
Чтоб снова мы сумели чтить друг друга,
Чтоб от законов до прерогатив,
А также податей — объем известен
Был всем, а не лишь избранным. Где грань
Всех правил и всех наших магистрантов?
Кто правит здесь и кто здесь подчинен?
[Отуэй 2024: 284]

Метелл убеждает своих сторонников поддержать выдвижение Суллы на должность консула, выступив против Мария, который лишь развращает государство. Метелл полагает, что место консула должен занять Сулла. Сенаторы единодушно поддерживают Метелла. Метелл также решает выдать свою дочь Лавинию за Суллу, отказавшись от предложения Мария о союзничестве.

Начало пьесы напоминает заговор конспираторов из «Юлия Цезаря» — Метелл, Антоний, Цинна и сенаторы обсуждают вопрос справедливого управления Римом, выражая недовольство политикой Мария-старшего, консула Рима. Метелл говорит:

O Romans, he's the Thorn that galls us all.
Our harrass'd State is Crippled with the weight
Of his Ambition... (I, 1)
[Otway 1969: 2]

О римляне, он шип, что всех нас терзает,
Наша угнетенная страна стонет под грузом
Его амбиций.

Марий, по мнению заговорщиков, добился величия презренным, недостойным способом. Амбициозность, добавляет Антоний, живет в нем, подобно демону, и потому такой человек не может править Римом. Метелл сожалеет о том, что когда-то, поверив Марию, сделал его трибуном — его родители были честнейшими людьми и преданно служили отцу Метелла.

[5] Пьеса Отуэя цитируется по изданию [Otway 1969]. Русский текст приводится по переводу И. Кутика [Отуэй 2024], за исключением некоторых мест, в которых нами дан подстрочник ввиду того, что перевод не отражает в полной мере тех особенностей оригинала, о которых идет речь в статье.

Когда Метелл воевал в Африке, Марий служил у него в армии. Тогда Марий и проявил свою амбициозность и честолюбие («...opprest my Friends, and robb'd me of my Honour», I, 1).

Шесть раз Мария выбирали консулом, и теперь он хочет, чтобы его избрали в седьмой раз. Несмотря на возраст и болезни, он превосходит в военной подготовке любого юношу.

Марий-старший предчувствует заговор, говоря о том, что по Риму бродят ведьмы, которые собираются по углам и призывают к разрушению, ибо государство сейчас сотрясают бури и штормы (в этой метафоре слышится явная отсылка к «Макбету» и «Буре»). Марий вспоминает о минутах былой славы, называя себя «единственной надеждой Рима», ибо именно он отразил варварское нашествие, восстановив в Риме мир и увековечив этот город. Слова Мария о своей боевой славе напоминают монолог Горацио о славных подвигах отца Гамлета.

По мысли Дж. Уоллеса, в пьесе Отуэя во всей полноте реализована формула изгнания [Wallace 1988] — она встречается в пьесе пять раз: Метелл готов выгнать свою дочь из дома, если она не подчинится его требованию (1); о том же говорит и Гай Марий (2); сам Марий впоследствии изгнан из Рима указом сената (3); об изгнании говорят в сцене прощания Лавиния и Марий-младший (4). Из Рима изгоняют Цинну (5); он навещает Мария, и они замышляют план отмщения. Изгнание не только ведет Лавинию и Мария-младшего к трагической гибели, но и обозначает проблему гражданской войны, столь актуальную для англичан в конце 1670-х годов после публикации Билля об отводе. Поместив события в республиканский Рим, Отуэй, по мысли Уоллеса, хотел затушевать аналогию между противостоянием, описанным в его пьесе, и борьбой тори и вигов.

Любовная линия трагедии Отуэя. Трагический герой в трагических обстоятельствах

В разговоре Мария с сыном (I акт) впервые звучит имя Лавинии (ср. Джульетта у Шекспира). Марий-младший в отчаянии, он должен забыть Лавинию, хотя раньше ничто не угрожало его союзу с возлюбленной:

> Forget her? oh! Sh' has Beauty might ensnare
> A Conquerour's Soul, and make him leave his Crowns
> At random to be scuffled for by Slaves.
> Forget her? oh! teach me, (great Parent) teach me;
> Reade me each day a Lecture of the Wrongs
> Done you by that Inglorious Patrician... (I, 1)
>
> [Otway 1969: 7]

> Забыть? ее? Нет, это невозможно!
> Ведь красота нас так околдовать
> Способна, что мы забываем лавры
> Все остальные. Как забыть ее!
> Отец, уж лучше научите, как мне

Возненавидеть Суллу! Дайте мне
Урок по перечню тех злодеяний,
Что причинил он вам...
[Отуэй 2024: 293]

Имя Лавинии звучит усладой для его ушей, заставляя сердце биться при встрече с ней, словно впервые, при рождении («like the first leaps of Life»). Размышляя о Лавинии, Марий-младший использует метафоры, связанные с природными образами: «Yes, Lavinia: is she not / As harmless as the Turtle of the Woods? / Fair as the Summer-Beauty of the Fields?» (I, 1: «...разве / Она не так невинна, как в лесу / Курлыкающая голубка? Разве ж / Она — не незапятнанный ничем / Ручей лесной?» [Отуэй 2024: 295]). И все-таки Марий-младший должен пожертвовать любовью ради свободы Рима.

Марий-младший становится трагическим героем, которого разрывает внутренний конфликт между долгом и выбором сердца. Из лирической трагедии без трагического героя Отуэй делает настоящую трагедию, трансформируя условия, в которых находятся влюбленные.

Отуэй практически полностью редуцирует карнавальную линию трагедии Шекспира, наделяя остроумными репликами только Сульпиция, который сочетает в себе черты Меркуцио и Бенволио. В первом акте Отуэй оставляет диалог Сульпиция и Мария-младшего (перифраз фрагмента второй сцены начального акта «Ромео и Джульетты», где у Шекспира Ромео вступает в остроумный диалог со своим другом Бенволио), хотя по сюжету он не слишком нужен — тема любви к Лавинии заявлена раньше:

Sulpit.
How? my young son of war in Love? with whom?

Mar. jun.
A Woman, Sir.... I must not speak her Name.

Sulpit.
If it be hopeless Love, use generous means,
And lay a kinder Beauty to the Wound.
Take in a new Infection to the heart,
And the rank Poison of the old will dye.

Mar. jun.
A Plantane leaf is excellent for that.

Sulpit.
For what?

Mar. jun.
For broken Shins.

Sulpit.
Why? art thou mad?

Mar. jun.
Not mad, but bound more then a Madman is,
Confin'd to limits, kept without my food,
Whipt and tormented... (I, 1)
[Otway 1969: 10]

Сульпиций
Как? Наш юный сын, занятый военными подвигами,
влюблен? В кого же?

Марий-младший
В женщину сэр. Я не вправе назвать ее имя.

Сульпиций
Если это безнадежная влюбленность, используй
общеизвестные средства,
И исцели рану новой влюбленностью, где дама будет
более благосклонна к тебе.
Впусти в сердце новую инфекцию,
И старый яд перестанет действовать.

Марий-младший
При этом помогает подорожник.

Сульпиций
При чем?

Марий-младший
При сломанной лодыжке.

Сульпиций
Как так? Вы не в себе?

Марий-младший
Нет, но связан больше, чем сумасшедший,
Вынужден соблюдать границы, меня держат голодным,
Меня бьют и мучают.

У Шекспира Бенволио расспрашивает Ромео о причинах его сердечной тоски. Сцена пронизана петраркистскими образами и метафорами, которые Отуэй сильно урезает, оставляя лишь идею любовного томления и мучительного ожидания Ромео. Реплики Сульпиция во многом повторяют реплики Бенволио. Один из фрагментов этого разговора практически дословно повторяет шекспировский текст:

Romeo
Your plantain leaf is excellent for that.

Benvolio
For what, I pray thee?

R o m e o
For your broken shin.

B e n v o l i o
Why, Romeo, art thou mad?

R o m e o
Not mad, but bound more than a madman is:
Shut up in prison, kept without my food,
Whipt and tormented...
[Shakespeare 1988: 67]

Отуэй сохраняет остроумную метафору Шекспира (подорожник как лекарство от любовных ран) — во многом потому, что подобное остроумие не нарушает принятых театральных конвенций и не противоречит хорошему тону.

Второй акт пьесы Отуэя практически полностью построен на шекспировском материале (за исключением последней сцены). Он открывается разговором Метелла с дочерью (у Шекспира с Джульеттой в первом акте разговаривает мать, а в финале третьего — и мать, и отец) о предстоящей свадьбе с Суллой. Опять же, Отуэй объединяет две сцены в одну. При разговоре присутствует кормилица. В отличие от шекспировской героини, Лавиния сразу же отказывается выйти замуж («Name not that Sylla any more: indeed / I cannot love him», II, 1). Изменена и мотивировка ее отца: если старый Капулетти печется о продолжении рода, то Метелл думает о военном альянсе с Суллой.

В отличие от Капулетти, Метелл хочет знать причину отказа — Лавиния признается и невольно произносит имя Мария: «Yes, sir, believe me, I as soon cou'd wed / That Marius, whom I've cause to hate, as Sylla» (II, 1: «Да, сэр, поверьте, я скорее стану женой Мария, которого должна ненавидеть, чем Суллы»).

Вторая сцена второго акта воспроизводит шекспировскую сцену в саду, где Ромео признается Джульетте в любви. Как и у Шекспира, она предваряется шутливыми репликами — Сульпиций и Граний рассуждают о влюбленности Мария-младшего. Характер Сульпиция, как уже отмечалось выше, близок характеру Меркуцио; и тот и другой остроумны и скабрезны в своих высказываниях. Все шуточки Сульпиция направлены против любви, при этом скабрезные образы Шекспира Отуэй подменяет более благопристойными (например, бутылка за здоровье Дамы, тогда как у Шекспира — эротический образ мушмулы)[6]:

Perhaps he's wise, and gravely gone to bed.
There's not so weak a Drunkard as a Lover;
One Bottle to his Lady's health quite addles him (II, 1)
[Otway 1969: 17].

[6] Ср. у Шекспира: «Now will he sit under a medlar tree, / And wish his mistress were that kind of fruit / As maids call medlars, when they laugh alone. / Romeo, that she were, O, that she were / An open arse, thou a poperin pear!» (II, 1) [Shakespeare 1988: 91].

Может, поумнел
Он и решил поспать... Слабее пьяниц,
Чем эти вот влюбленные, найти
Вряд ли возможно. Их одна бутылка
Сомнамбулами делает
[Отуэй 2024: 301]

В этой сцене возникает и образ Купидона, пронизывающий шекспировскую пьесу. Купидон, как и у Шекспира, сравнивается с чучелом, пугающим девиц: «...this little Scarcrow Love, / That frights Fools with his painted Bow of Lath / Out of their feeble sense» (II, 2)[7]. Ассоциация с Купидоном развивается и в ответной реплике Грания — любовь слепа, и ей лучше всего подходит ночь: «Blind is his Love, and best befits the Dark» (II, 2: «Любовь слепа, оттого ей лучше всего подходит темнота»).

За разговором Сульпиция и Грания следует ночная сцена в саду дома Метелла, основанная на шекспировской сцене свидания влюбленных при луне. Монолог Мария-младшего начинается практически теми же словами, что монолог Ромео, который, пробравшись в сад Капулетти, видит свет в окне своей возлюбленной («What light is that which breaks through yonder Shade», II, 2; ср. у Шекспира: «But, soft! what light through yonder window breaks?», II, 2).

Петраркистские образы этой сцены сильно сокращены за счет реплик Ромео, и тем не менее они присутствуют в тексте Отуэя практически с самых первых строк монолога Мария-младшего:

Oh! ‘tis my Love.
She seems to hang upon the cheek of Night,
Fairer then Snow upon the Raven’s back,
Or a rich Jewel in an Æthiop’s ear.
Were she in yonder Sphear, she’d shine so bright,
That Birds would sing and think the Day were breaking (II, 2).
[Otway 1969: 18]

О, вот моя любовь!
Кажется, она прильнула к щеке ночи,
Она белее снега на спине черного ворона,
Или же подобна сережке из драгоценного камня в ухе
эфиопки.
О будь она там, в небесных сферах, то сияла бы так ярко,
Что птицы запели бы, подумав, что забрезжил новый
день.

Отуэй сохраняет неоплатоническую идею любви, согласно которой дама сердца принадлежит не только земле, но и небу, а также традицион-

[7] Ср. слова Меркуцио из первого акта: «We’ll have no Cupid hoodwink’d with a scarf, / Bearing a Tartar’s painted bow of lath, / Scaring the ladies like a crow-keeper» (I, 4: «С нами не будет Купидона, пугающего девиц своим шарфом / И разрисованным луком из деревяшки») [Shakespeare 1988: 75].

ный образ белокурой возлюбленной (игра, основанная на многозначности прилагательного *fair* — и ‘светловолосый’, и ‘красивый’). Лавиния для Мария подобна яркому ангелу и столь же прекрасна в ночи, как послеполуденное солнце, которое, сидя верхом на ленивых облаках, пускающих клубы дыма, плывет по воздуху («When he bestrides the lazy puffing Clouds, / And sails upon the bosom of the Air», II, 2). Все это — шекспировские образы.

Сравнение Джульетты с солнцем важно для шекспировского текста, так как солнце в монологе Ромео противопоставляется Луне, покровительнице вечных девственниц; кроме того, луна — символ непостоянства (об этом говорят и Джульетта, и Лавиния). Разговаривая с Лавинией, Марий-младший также сравнивает себя с моряком, готовым отправиться в любое путешествие ради того, чтобы найти Лавинию. Это шекспировский образ, в свою очередь восходящий к сонету Петрарки.

Лавиния, размышляя о вражде между семьями, произносит монолог, который Отуэй опять же заимствует у Шекспира: «O, Marius, Marius! wherefore art thou Marius?» (II, 2):

> O Marius, Marius! Wherefore art thou Marius?
> Deny thy Family, renounce thy Name:
> Of if thou wilt not, be but sworn my Love,
> And I’ll no longer call Metellus Parent (II, 2).
> [Otway 1969: 18]

> Ах, Марий, Марий!
> Ну почему ты Марий? Отрекись
> От рода своего! А коль не можешь,
> Тогда в любви мне вечной поклянись,
> И я сама оставлю дом Метелла.
> [Отуэй 2024: 303].

Марий-младший у Отуэя принадлежит высокому сословию, и потому чувство долга для него важнее всего, однако в его характере есть черта, роднящая его с шекспировским Ромео, — он предчувствует грядущее несчастье[8]. В его монологе Отуэй не сохраняет образность Шекспира, но развивает схожую мысль и значительно расширяет мысль шекспировскую:

> What pains she takes with her officious Folly?
> How happy is the Evening-tide of Life,
> When Phlegm has quencht our Passions, trifling out
> The feeble Remnant of our silly Days
> In Follies, such as Dotage best is pleas’d with,

[8] Ср. у Шекспира: «I fear, too early: for my mind misgives / Some consequence yet hanging in the stars / Shall bitterly begin his fearful date...» [Shakespeare 1988: 80]. («Предчувствует душа, что волей звезд / Началом несказанных бедствий будет / Ночное это празднество» [Шекспир 1958: 31]).

Free from the wounding and tormenting Cares
That toss the thoughtfull, active, busy Mind?
Though this Day be the dearest of my Life,
There's something hangs most heavy on my Heart,
And my Brain's sick with Dulness (III, 1).
[Otway 1969: 29]

Какие страдания уносит она с собой своей назойливой
блажью?
Как счастливо течет жизнь вечером,
Когда флегма гасит страсти, растрачивая
Слабый след наших безумных дней
В причудах таких, какие так нравятся старости,
Лишенной боли и терзаний,
Одолевающих внимательный и деятельный ум?
Хотя этот день — самый счастливый день моей жизни,
Все-таки на моем сердце лежит тяжесть,
И мой ум болен и притуплен.

Как и у Шекспира, Лавиния, не желая выйти замуж за Суллу выпивает порошок, который ей дает священник. Марий-младший узнает о смерти Лавинии, покупает яд и отправляется на ее могилу, где встречает священника, но, не узнав его, убивает прямо перед склепом.

В отличие от Шекспира Отуэй дает своим возлюбленным возможность проститься — Лавиния просыпается тогда, когда Марий, выпивший яд, все еще жив. Она не сразу узнает возлюбленного:

Oh! I have slept a long Ten thousand years,
What have they done with me? I'll not be us'd thus;
I'll not wed Sylla. Marius is my Husband.
Is he not, Sir? Methinks you're very like him.
Be good as he is, and protect me ‹...›
The Gods have heard my Vows; it is my Marius.
Once more they have restor'd him to my Eyes.
Hadst thou not come, sure I had slept for ever.
But there's a soveraign Charm in thy Embraces,
That might doe Wonders, and revive the Dead (V, 4)
[Otway 1969: 63]

Спала
Я вечность целую! За Суллу замуж
Я не пойду, мне Марий муж. Похож
Ты на него. Будь добр, как он. Защита
Нужна мне ‹...›
Боги услышали меня. Мой муж
Ко мне вернулся. Вновь тебя я вижу,
Мой Марий! Если бы ты не пришел,
Я б умерла взаправду. Но в объятьях
Твоих есть сила мертвых оживлять,

Есть в них небесное очарованье,
Что чудеса творит.
[Отуэй 2024: 364]

Мотивировка смерти Лавинии и сама ситуация отличаются от шекспировской. Марий смертельно ранит Метелла, и тот умирает прямо перед гробом своей дочери. Лавиния, увидев, что Марий жестоко расправился с ее отцом, обвиняет его в убийстве, выхватывает у него из рук меч и закалывается. Она выбирает смерть, ибо понимает, что возврата к прежней жизни нет, и проклинает все сущее (это совсем иная мотивировка, чем у Шекспира):

And now let Rage, Distraction and Despair
Seize all Mankind, till they grow mad as I am.
Stabs herself (V, 4).
[Otway 1969: 65]

И пусть Гнев, Тревога и Отчаяние
Охватят все Человечество, пока оно не сойдет с ума, как я.
Закалывается мечом.

Осознав случившееся, Марий-старший раскаивается в своей жестокости: «We might have all bin Friends, and in one House / Enjoy'd the blessings of eternal Peace» (V, 4: «Мы все могли бы быть Друзьями и жить одним Домом, / Наслаждаясь благословением вечного Мира»). Он также рассуждает и о природе амбициозности:

Be warn'd by me, ye Great ones, how y' embroil
Your Country's Peace, and dip your Hands in Slaughter.
Ambition is a Lust that's never quencht,
Grows more inflam'd and madder by Enjoyment (V, 4).
[Otway 1969: 66]

Предупреждаю вас, великие умы, вы нарушаете
Мир в стране и расправой пачкаете руки в крови.
Амбиция — это похоть, которая никогда не насыщается,
Разгораясь все больше и больше от удовлетворения желаний.

Марий признает свою вину и, подобно шекспировским героям, утверждает идею о мире и бессмысленности вражды («Oh! let me bury Me and all my Sins...» (V, 4: «О, дайте мне похоронить себя и все мои грехи»).

Трагедия Отуэя заканчивается смертью Сульпиция, который произносит слова Меркуцио: «I am pepper'd, I warrant» («Я переперчен для этого мира...», III, 1), а затем сочиняет себе предсмертную эпитафию:

Silpitius lies here, that troublesome Slave,
That sent many honester men to the Grave,
And dy'd like a Fool when h'had lived like a Knave (V, 4)
[Otway 1969: 66].

Здесь лежит Сульпиций, это взбалмошный раб,
Который отправил в могилу многих еще более честных людей, чем он сам,
И умер как Шут, хотя и жил, как Плут.

Таким образом акцент финала смещен с идеи о вечной любви молодых людей, преодолевающих любые социальные преграды, к идее о бессмысленной сути вражды и амбиций, разрушающих все вокруг себя.

В XVIII в. адаптация Отуэя полностью затмевает пьесу Шекспира [Dobson 1992: 72–90], «Историю падения Гая Мария» цитируют в эпоху Просвещения гораздо чаще, чем «Ромео и Джульетту». Во всех сценических версиях «Ромео и Джульетты» в XVIII в. изменен финал, так как драматурги опираются на Отуэя, а не на Шекспира. Это изменение в финальной сцене впоследствии используют в своих переложениях «Ромео и Джульетты» Томас Сиббер и Дэвид Гаррик.

Адаптируя Шекспира, Отуэй выводит на первый план страдания ни в чем не повинной девушки, задаваясь вопросом, насколько счастье человека зависит от политической ситуации в стране. И Марий, и Сулла борются за внимание зрителей, поочередно вызывая их симпатию в разные моменты действия, тогда как настоящее сочувствие публики вызывает лишь история несчастных влюбленных. Отуэй подчеркивает беспомощность влюбленных, ставших жертвой политических перипетий. В конечном счете оказывается, что, несмотря на преданность Отуэя абсолютистской монархии, он посвящает свою пьесу любовным, а не политическим перипетиям, изменив основной акцент драмы эпохи Реставрации.

Источники

Отуэй 2024 — *Отуэй Т.* Трагедии / Пер. И. Кутика. М.: Водолей, 2024.

Шекспир 1958 — *Шекспир У.* Ромео и Джульетта / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова, А. Аникста. Т. 3. М.: Искусство, 1958. С. 5–130.

Dryden 1808 — *Dryden J.* The grounds of criticism in tragedy // The works of John Dryden: In 18 vols. Vol. 6. London: Printed for William Miller, 1808. P. 244–267.

Otway 1969 — *Otway Th.* The history and fall of Caius Marius: A facsimile. London: Cornmarket Press, 1969.

Pepys 1900 — The diary of Samuel Pepys, M. A., F. R. S. / Ed. with adds. by H. B. Wheatly. Vol. 2. Pt. 1: April 1, 1661 — May 8,1662. New York: Crosup & Sterling Company, 1900.

Pope 1939 — *Pope A.* The first epistle of the Second book of Horace, Imitated // Pope A. Imitations of Horace. London: Methuen and Co, 1939. P. 189–232.

Shakespeare 1988 — *Shakespeare W.* Romeo and Juliet. Updated ed. / Ed. by G. Blakemore Evans. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988. (The New Cambridge Shakespeare).

Литература

Дживелегов 1945 — *Дживелегов А. К.* Театр и драма периода Реставрации // История английской литературы. Т. 1. Вып. 2 / Под ред. М. П. Алексеева и др. М.; Л.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1945. С. 231–255.

Щербакова 2009 — *Щербакова Т. В.* Трактовка героического кодекса трагедии «Спасенная Венеция» Т. Отуэя // Филология и искусствоведение. 2009. № 3. С. 99–102.

Clark 2008 — *Clark S.* Shakespeare and other adaptations // A companion to Restoration drama / Ed. by S. J. Owen. Oxford: Blackwell, 2008. P. 274–290.

Dobson 1992 — *Dobson M.* The making of the national poet: Shakespeare, adaptation and authorship. 1660–1769. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Fisk 2000 — The Cambridge companion to English Restoration theatre / Ed. by D. P. Fisk. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000.

Marsden 1991 — The appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance reconstruction of the works and the myth / Ed. by J. I. Marsden. London; New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.

Schramm 1898 — *Schramm W.* Thomas Otway's "The History and Fall of Gaius Marius" und Garrick's "Romeo and Juliet" in ihrem Verhältnis zu Shakespeare's "Romeo and Juliet" und den übrigen Quellen. Greifswald: Druck von Julius Abel, 1898.

Taylor 1990 — *Taylor G.* Reinventing Shakespeare: A cultural history, from the Restoration to the present. London: The Hogarth Press, 1990.

Wallace 1988 — *Wallace J. M.* Otway's "Caius Marius" and the exclusion crisis // Modern Philology. Vol. 85. No. 4. 1988. P. 363–372.

References

Clark, S. (2008). Shakespeare and other adaptations. In S. J. Owen (Ed.). *A companion to Restoration drama* (pp. 274–290). Blackwell.

Dobson, M. (1992). *The making of the national poet: Shakespeare, adaptation and authorship. 1660–1769*. Clarendon Press.

Dzhivelegov, A. K. (1945). Teatr i drama perioda Restavratsii [The theatre and drama of the Restoration]. In M. P. Alekseev et al. (Eds.). *Istoriia angliiskoi literatury* (Vol. 1, Pt. 2, pp. 231–255). Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR. (In Russian).

Fisk, D. P. (Ed.) (2000). *The Cambridge companion to English Restoration theatre*. Cambridge Univ. Press.

Marsden, J. I. (Ed.) (1991). *The appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance reconstruction of the works and the myth*. Harvester Wheatsheaf.

Schramm, W. (1898). *Thomas Otway's "The History and Fall of Gaius Marius" und Garrick's "Romeo and Juliet" in ihrem Verhältnis zu Shakespeare's "Romeo and Juliet" und den übrigen Quellen*. Druck von Julius Abel.

Shcherbakova, T. V. (2009). Traktovka geroicheskogo kodeksa tragedii "Spasennaia Venetsiia" T. Otueia [The interpretation of the heroic code in the tragedy "Venice Preserv'd" by T. Otway]. *Filologiia i iskusstvovedenie, 2009*(3), 99–102. (In Russian).

Taylor, G. (1990). *Reinventing Shakespeare: A cultural history, from the Restoration to the present*. The Hogarth Press.

Wallace, J. M. (1988). Otway's "Caius Marius" and the exclusion crisis. *Modern Philology, 85*(4), 363–372.

* * *

Информация об авторе

Елена Михайловна Луценко
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Учебно-научный центр современных компаративных исследований,
Институт филологии и истории,
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125043, Москва, Миусская пл., д. 6.
заведующая Лабораторией историко-литературных исследований,
Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*

Information about the author

Elena M. Lutsenko
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Center for Modern Comparative Literature Research, Institute of History and Philology, Russian State University for the Humanities
Russia, 125043, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Chief of Laboratory of Historical and Literary Studies, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Studies, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*