

**IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу  
в культурі наступних епох**

*Михед Тетяна  
(Ніжин)*

**“Гора діамантів, що потребує гранування” –  
Шекспір на сцені Реставрації:  
випадок Томаса Отвея**

“Я зробив із цього п’єсу...” – триумфував Томас Шедвелл 1674 року, переінакшивши шекспірівського “Тімона Афінського”. Саме така перцепція тексту Шекспіра, як матеріалу потенційно придатного для “вдосконалення”, притаманна багатьом драматургам доби Реставрації в Англії (1660–1680 р.р.), породила одне з найцікавіших явищ в історії літератури – адаптацію/обробку шекспірівських творів.

Власне, Шекспіра адаптували завжди, і це тема окремої великої розмови. Зупинюсь лише на принциповій відмінності у сприйнятті шекспірівського тексту в XVII і XX століттях.

Почну з останнього. У XX ст. докорінно змінилося ставлення до творця друкованого слова. Проголошена Р.Бартом і М.Фуко “смерть автора” єдино валідним полишила текст, кожне слово якого сприймається як самодостатня і сакральна-незмінна цінність. Сучасні сценічні чи фільмові адаптації, взяті на загал, у діапазоні від Ю.Любимова до Т.Стоппарда (імена тут не присутні), вільно трансформують контекст, залишаючи без змін Шекспірове слово. Сьогодні це слово – канонічний документ, а триста років тому воно було імпульсом до змагального діалогу, який вели глядач-читач і автор-

сучасник, свідомо жадаючи вдосконалення/викінчення літературного першоджерела, з чого, до слова, починав і Шекспір. У XVII столітті, високо шануючи автора/творця (для Джона Драйдена Шекспір – “єдиний серед древніх поет душі і серця”, Томас Отвей вважає його “найкращим серед поетів свого часу, ... слава якого ніколи не згасала”, бо “з щедрого врожаю його Пера нащадки смиренно годуються”<sup>1</sup>), досить зневажливо ставились до тексту. Як афористично зауважив саме з приводу переробок Шекспіра Джон Драйден, авторитетний критик, поет-лауреат, плідний і визнаний драматург, а до всього і “оновлювач Шекспіра”: “Слова – не знаки власності аж такі святі, що замінити їх не можна”<sup>2</sup>. До змагання/конкурування зі знаменитістю нещодавнього минулого (нагадаю, що театри були закриті ще 1642 року і тому слава Шекспіра-драматурга мала дещо легендарно-споминковий відтінок) охоче стала нова генерація поетів. Адаптація шекспірівських творів відбувалась масово (у 1660-1777 роках зафіксовано понад 50 різноманітних друкованих і сценічних переінакшень Шекспіра<sup>3</sup>), що дозволило означити бодай кілька найзагальніших векторів трансформації.

По-перше, це була обов’язкова стилістична адаптація, оскільки тепер мова Шекспіра звучала як “варварська” (Драйден), як побічний продукт генія, що по-справжньому розкрив себе у сюжетах і характерах. Тому текст Шекспіра скорочують, спрощують, прояснюють метафори, прагнучи експліцитності слова і думки. Справа не лише у модернізації орфографії і фразеології, хоч і це мало місце (одразу наведу приклад із Отвея: “seeling night” змінюється на „dismal Night”, “the tender eye of pitiful day” на “the Eye of the quick sighted Day”). Ця потреба прозорості Шекспірового слова говорить певніше про недовіру до мови, що, неконтрольована, може zdeформовано вплинути на суспільні настрої. Як застерігав Ф.Бекон, і ця думка була поширена у XVII ст., сприйняте нижчими верствами, “неточне слово заважає вірному розумінню” і, за певних обставин, “вони можуть використати його, викликавши

#### IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

хаос”<sup>4</sup>. Як підсумував це трохи пізніше Т.Спрат, провівши прямий зв’язок між політикою і мовою: “Бо чистота мови і велич Імперії в усіх належних їй країнах взаємопов’язані”<sup>5</sup>. Тому зрозумілим і закономірним, мотивованим політичним запитом, постає переписування Шекспіра, канонізованого класика Британії, у кризові періоди її історії. До всього п’єси Шекспіра у XVII ст. були знані за недосконалими суфлерськими списками, не дуже придатними для вдумливого читання, що відзначив у своєму щоденнику, прочитавши “Генріха IV”, завзятий театрал Семюел Піпс: “Мої сподівання були завеликі”<sup>6</sup>. Зазначу, що наприкінці XVII ст., а ця традиція підтримувалась і в наступну добу, із формуванням книжкового ринку лапками у друкованих адаптаціях виокремлювались Шекспірові рядки в оточенні модернізованої елоквенції.

По-друге, спрощення шекспірівської мови йшло обіруч елімінування старих образів чи з’яви нових, що опосередковано пов’язано з різними чинниками: впливом новомодних французьких віянь (класицизм), реформуванням сцени і появою нових театральних механізмів і, найголовніше, зміною гендерної політики театру.

1660 року вперше в історії англійського театру на його сцені з’явилися акторки, що, крім неминучої данини вуайєризму, спричинило ревізію і переакцентацію старої тематики. Як наслідок, не лише розширилося зображення сфери сімейного чи приватного життя, але змінилася соціальна і рольова функція жінки в театрі доби, віддзеркалюючи переміни, наявні в суспільстві Реставрації.

Порівняно з початком століття соціум Реставрації стає більш ієрархізованим, з чіткіше означеними, за французькою моделлю Людовика XIV, соціальними функціями. У гендерному вимірі це виявилось у розмежуванні суспільних пріоритетів для чоловіка і жінки та формуванні нової концепції кохання й шлюбу, які впроваджувались через театр, пресу, а також через рекомендовані до використання у житті приписи з книжок гарних манер та етикету, що заповнили ринок у 1670-ті. Найбільш широко відома серед

них – “Покликання жінки” Річарда Ейлстрі (1673). Автор розводить світи жінки і чоловіка як виразно дистанційовані. “Світ жінки” – чітко окреслений і обмежений сім’єю, її обов’язок – шанувати батька, а за ним – чоловіка, який є батьковим наступником. Покірність, пасивність, смиренність вважає Ейлстрі біологічно притаманними природі жінки, тавруючи супротив цьому імперативу як “потворність”<sup>7</sup>. Ось чому за доби Реставрації тільки образи Дездемони і Офелії не зазнали суттєвих трансформацій, будучи належною мірою пасивними і беззахисними перед брутальністю світу, в якому владарюють чоловіки. “Світ чоловіків”, за Ейлстрі, “безмежно широкий” і “зваблює примарами влади й політики”<sup>8</sup>. Прірву між цими “світами” має подолати кохання, що є “силою і доброчесністю жінки”<sup>9</sup>. Увиразнення і функціональна зміна мотиву кохання призвела до переглядання більшості образів шекспірівських героїнь згідно нового суспільного запиту. Драйден так відкоментував цю очевидну “слабкість” Шекспіра: “Давайте поаплодуємо його Сценам Кохання, але водночас зізнаємось, що він не втілює ні величі, ні досконалої честі і високої жертвовності в жодному зі своїх жіночих образів”<sup>10</sup>.

Зваживши на означені ціннісні орієнтири “світу чоловіків”, зауважимо, що саме у напрямку акцентованої політизації відбувається найпосутніша зміна шекспірівських текстів.

Доба Реставрації – це не тільки руйнація старої системи цінностей і відчуття нового історичного простору, але й поступовий пошук нових, ще не досить певних орієнтирів, серед яких театр мав зайняти чільне місце. Це розумів король, Карл II, який через місяць після коронації (червень 1660), поновив діяльність театрів. Це розуміли сучасники. Як зазначив один із провідних антрепренерів і драматургів доби, ймовірний бастард і хрещеник Шекспіра, названий на його честь, Вільям Девенант: “Лавр і Корона обіруч ішли, боронячись від спільних ворогів і вигнання зазнавши”<sup>11</sup>. Ті соціокультурні орієнтири і цінності, ідеали і

#### IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

норми, що регулювали громадські стосунки протягом десятиліть республіки, були зрушені з усталених місць і потребували модерних рефлексій у підказаному новою владою, що потроху набирала силу, напрямку. Театр стає місцем, де, як свідчать прологи та епілоги до тогочасних п'єс, збирались не тільки столичні аристократи та городяни, а й провінційні джентрі під час парламентських сесій та виборів. Театральна публіка не була репрезентантом нації, але була носієм політичних поглядів, якими влада прагнула маніпулювати. Сучасний дослідник вважає знаковою для суспільно-художнього життя Реставрації “парадигму мислення, сформованого на класичних текстах Греції, Риму і Ренесансу в обрамленні сучасної політики”<sup>12</sup>. Театральна естетика Реставрації у світлі нових вимог влади тяжіє до прозорості, ясності, визначеності тем і сюжетів, до політичної певності героїв, перебираючи, наче гральні карти, репертуар минулого у пошуках необхідного адекватного. До слова, були безуспішні спроби повернути на сцену Марло, Мессінджера, Бомонта і Флетчера, але найбільш потенційно придатним для адаптацій залишився Шекспір.

Його “оновлювачі” так і не спромоглися пояснити, чому саме Шекспір став об’єктом їх вправ, за звичай, обмежуючись банальним “хотів оновити чи повернути на сцену”<sup>13</sup>. Можливо, справа у тому, що п’єси Шекспіра, потенційно просторі для безкінечного спектру смислів, зваблюють позірною доступністю маніпуляцій на всіх рівнях тексту, а також дозволяють, при бажанні, вбачати прямі паралелі між власним тривожним часом і збуреним світом, змальованим драматургом. Це дозволяло у відносно безпечний спосіб висловити певні політичні симпатії, а додавши пікантні чи фарсові сцени, привертати і публіку до театру. В такий спосіб Едуард Ревенскрофт пояснює необхідність адаптації “Тіта Андроніка” (1680) як відгук на чутки про “змову папістів” і можливий прихід католиків до влади<sup>14</sup>, Джон Краун перетворює “Генріха VI” на політичну агітку “Нещастя громадянської війни” (1680), “Король Лір”

під пером Наума Тейта (1681) стає відображенням мізерій громадянської війни, щасливо подоланої воцарінням Ліра і одруженням достойних героїв – Корделії та Едгара. Тож політичний конфлікт був не тільки ядром драми Реставрації, але саме драматизм політичного життя став її змістовним стрижнем.

Гендерна і політична репрезентація витворює, як здається, головні вектори, за якими відбувалась адаптація Шекспіра. Зміна образу і ролі жінки стала поступкою театру смакам споживачів, політизація, в свою чергу, засвідчила прямий, безпосередній вплив зовнішнього світу на театр.

Однією з найбільш успішних, як тоді вважали, і водночас в усіх відношеннях показових для Реставрації адаптацій шекспірівських творів була переробка "Ромео і Джульєтти", здійснена знаним драматургом Томасом Отвеєм (Thomas Otway, 1652–1685), під назвою "Життя і смерть Кая Марія" (The History and Fall of Caius Marius, 1679–80). Ця п'єса на століття витіснила зі сцени трагедію Шекспіра, більше того, фрагменти Отвейового варіанту вплітались у шекспірівський текст включно до 1884 року<sup>15</sup>.

Отвей, один із небагатьох драматургів Реставрації, створив власну п'єсу на основі викладеної Плутархом історії політичної боротьби Гая Марія (у транскрипції Отвея – Кай, що від початку вказує на відхилення від історичного джерела), екстрапольованої на елементи сюжетної конструкції трагедії Шекспіра. Як підраховали дослідники<sup>16</sup>, Отвей запозичує у Шекспіра заледве одну чверть тексту. Він посутньо скорочує кількість дійових осіб, серед яких леді Капулетті, друзі Ромео – виняток Меркуціо, слуги, знімає мотив закоханості Ромео у Розалінду і знамениту сцену першого знайомства під час балу. Інші образи і сцени зазнали таких змін, що дозволяють говорити про Отвея як драматурга-інтерпретатора, який складає=формує із елементів старого новий літературний текст. Це навіть не звична контамінація, а скоріше постмодерністський бріколаж (згідно концепції

#### IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

постмодернізму Д.Затонського), однією із домінант якого є вияв сутності авторського письма, самоідентифікація. Отвеева творча особистісна манера стала засобом гармонізації різнорідних літературних (Плутарх, Шекспір, Отвей) та історичних (античність, Ренесанс, Реставрація) складових. Суміщення умовно-історичного (Плутарх), літературного (Шекспір) з безумовним простором політичної заангажованості (Отвей) витворює ефект дистанціювання від першоджерела й наближення дії до свого часу.

Отвея-драматурга завжди цікавлять основи людського буття – кохання, сім'я, свобода вибору, обов'язок (п'єси “Дон Карлос”, “Сирота”, “Врятована Венеція”), але в трагедії про Кая Марія вони розглядаються крізь призму влади, яка не вибачає поразок, нетерпима до слабкостей. Вона нівелює, роблячи безглуздими, всі людські цінності. “Кай Марій” – це п'єса про сутність влади, що культивує протистояння як основну ідею, де принциповість помсти і жорстокість стають головними засобами політичної боротьби.

Така візія влади була підказана реаліями сучасного Отвею життя, заплутаної і складної політичної ситуації 1678–79 рр. У вересні 1678 р. такий собі Тітус Оутс заявив про наявність “змови папістів” з метою замаху на короля і переходу влади до католиків. Нагла смерть мирового судді, сера Едмунда Беррі Гоффрі, який вів справу Оутса, отримані парламентом відомості про французькі субсидії Карлу II спровокували хвилю страху перед можливим пришествям католиків і привели до відставки першого міністра Томаса Осборна, графа Денбі, а за тим – до розпуску парламенту. Напружене протистояння між королівським двором і громадою, щойно створеними політичними угрупованнями торі і вігів виявилось у результатах парламентських виборів у лютому 1679 р., коли партія короля зазнала нищівної поразки. Як саркастично прокоментував Карл II: “Собака мав кращі шанси бути обраним, аніж мій придворний”<sup>17</sup>. Другий тур виборів, у серпні-вересні 1679 р., теж завершився

програшем прибічників короля, що не дозволило створити парламентську більшість і викликало політичну кризу. Сьогодні історики твердять, що “за винятком кількох посправжньому тривожних днів у серпні 1679 р., коли Карл II був важко хворим, загроза громадянської війни і суспільних заворушень була радше уявною, аніж реальною”<sup>18</sup>. Але саме тоді громадськість усвідомила хисткість і непевність форм контролю короля за владою і саме тоді виникло питання, що настійливо звучало за доби Реставрації: про прерогативи короля і привілеї парламенту. Як писав 1681 року Генрі Невілл: “Ми до сьогодні долаємо ті самі труднощі, ведемо ті самі дебати у парламенті, ... які вели наші предки напередодні 1640 року”<sup>19</sup>. Загроза близької громадянської війни була очевидною для всіх. Активна політизація нації, маніфестована створенням політичних масових партій, наступально-войовничою агітацією і пропагандою, була пам’ятно-тривожною із нещодавнього досвіду. Тому зрозуміле висловлене Отвеем у Пролозі до “Кая Марія” побажання швидкого одужання королю, який “покінчить із жахами нації” [Prologue, 35-41]; нації, яка опинилась між деструктивними старими політичними формаціями і невідомими новими утвореннями, було чого боятись.

Історики літератури протягом століть звинувачують Отвея у невизначеності політичних симпатій, вважаючи “Кая Марія” “безідейною п’есою” (С.Стейвз), “написаною на захист вігів” (Дж.Лофтис) чи “за утвердження республіки” (Р.Д.Х’юм). Така варіативність ідеологічних потрактувань є показовою для Отвейових п’ес, оскільки він, по-перше, і прагнув створення жанрової форми, для якої опозиційність=протистояння і є фокусом драматичної напруги, а, по-друге, шукав шляхів вияву взаємозв’язку між політичною/історичною подією і індивідуальним/приватним буттям – долею, яке вільно чи мимовільно залучається до історичного простору і формується ним. Найголовніше ж для Отвея – це сама природа влади, незалежна від конкретики індивіда/особистості.



#### IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Отвей обмежує час дії п'єси двома днями, в які вирішується доля республіканського Риму: втрата влади Каєм Марієм, його загибель і воцаріння Сулли, одного з перших диктаторів.

Трагедії, як і комедії, притаманний закон руху – розвитку, згідно якого дія має призупинятись для роздумів, пауз і співчужань. Поволі розгортається експозиція, займаючи два перших акти. Автор свідомо притримує динаміку дії, привертаючи увагу до діалогів – суперечок між Каєм Марієм, плебеєм за походженням, і Метеллом, який очолює партію патрициїв, лобіюючи інтереси воєначальника Сулли. Взаємні обвинувачення у корупції, зраді інтересів Риму і народу, підкуп голосів під час виборів до Сенату, підступні збройні напади на вулицях становлять зміст майже трьох актів, у яких романічний субсюжет, що розгортається між Ромео – Марієм-молодшим і Джульєттою – Лавінією, дочкою Метелла, заледве пунктирно означений. Обіцяне синові Марієм одруження із Лавінією, що розумілось як хід у нейтралізації політичного ворога, стає неможливим, бо Метелл вирішив віддати її за Суллу. Не знаючи про зміни у намірах батьків, Марій-молодший і Лавінія одружуються, але змушені обставинами це приховувати. У IV акті підкуплені Метеллом римляни виганяють Марія, який із сином ховається у передмісті. До них приєднується Лавінія, але майже одразу слуги Метелла викрадають її й силоміць повертають до батька. Уникаючи небажаного шлюбу із Суллою, Лавінія випиває снодійне, імітуючи смерть. Лейтенант Марія Сульпіцій, двійник Меркуціо, за підтримки невдоволених амбіціями Метелла патрициїв, змінює політичну ситуацію на користь Марія. V-й акт починається тріумфальним входженням Марія у Рим, якому він мстить, власноруч вбиваючи перехожих і віддаючи накази про безжальну страту ворогів. Марій-молодший, переконаний у смерті дружини, випиває отруту у гробниці Метелла. Лавінія, прокидаючись, зворушливо прощається з Марієм, який помирає в її обіймах. У

гробниці намарне шукає порятунку Метелл, якого Марій-старший вбиває на очах дочки. Лавінія звинувачує Марію у тиранії і вбиває себе його мечем. Вісник сповіщає, що прибічників Марія розбито і війська Сулли стоять біля воріт Риму. Це підтверджує смертельно поранений Сульпіцій, і Кай Марій, розкаявшись у своїх діях, чекати може тільки на смерть. За Плутархом, він накладає на себе руки, за Отвеєм, його виводять воїни Сулли.

Перебіг романічного субсюжету, задіяного у перипетіях головного – політичного, підсилює відчуття суцільної конфліктності, якою насичена атмосфера дії і настрої головних персонажів. Кохання Марія і Лавінії стає точкою перетину цілої низки конфліктів: політичних партій, амбітних батьків, батьків і дітей, шлюбу як засобу досягнення політичної мети і шлюбу як природного почуття та ін.

На думку Р.Д.Х'юма, "сміховинним сучасному читачеві видається знайоме за Шекспіром питання Лавінії: «Марію, Марію! Чому ти звешся Марієм?» [2.267]"<sup>20</sup>. У контексті політичної боротьби, як показує Т.Отвей, ідентифікація репрезентованого імені залежить від зміни кон'юнктури і ситуації: за іменем – не конкретна людина, як сприймала Ромео Джульєтта, а політична проблема, що потребує вирішення. Шукаючи союзу із Метеллом через шлюб сина, Марій-старший Називає Лавінію "чарівно, ніжною квіткою" [1.330], коли ж пропозицію відкинуто, вона для нього – "Метеллова брудна калюжа" [1.337]. Ні Лавінія, ні Марій-молодший не є втіленням ідеального кохання і, на відміну від шекспірівських прототипів, не спроможні сприяти встановленню суспільної злагоди, оскільки почуття вже не є рівноцінною альтернативою владі чи родовому обов'язку. Марій-молодший, свідомий негативного ставлення батька до Лавінії за нових обставин, у розпачі бажає, "щоб вона зовсім не народжувалась" чи "хоч би до сім'ї Метелла не належала" [1.242-43]. Саме почуття zdeформоване зовнішнім світом, з яким щільно пов'язані і у межах якого діють юні коханці Отвея.

#### IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Матеріальні умови, до яких було байдуже Джульєтті, всерйоз турбують Лавінію, бо вона знає, що, одружившись всупереч волі батька, стала “бідною, знедоленою волоцюжкою” і може чекати “на рахунки поцілунків, що грошей ще не замінили” [4.15-17]. Для Марія-молодшого і Лавінії відданість коханню означає зраду не тільки сімейного, але й політичного обов’язку. Одружений Марій називає себе “полоненим, з поразки якого радіє лютий ворог” [4.79-71], а Лавінія, відповідно, кляне себе “за зраду першим клятвам” [4.72-73].

Діючи проти батьківської волі, герої Отвея відчувають свою провину й шукають, якщо не примирення з батьками, то патерналістської підтримки. Марій-молодший просить і щиро потребує схвалення батька [3.240-44, 479-80], бути йому з Лавінією чи ні – залежить від рішення батька, якому він кориться. Лавінія, тікаючи з дому, першим зустрічає Марія-старшого і просить прийняти її “як Дочку, бо Син ваш – Чоловік мені” [4.329-30]. Марій-старший гидливо згоджується й надалі називає її не на ім’я, яке втратило цінність ідентифікації в умовах втрати політичної влади, а просто “річ” (“a thing” – [4.332]). Хай і у такий спосіб, але Лавінія знаходить батька, залишаючись, як і Марій-молодший (“найжалюгідніший із дітей” – [3.149]), дитиною біля сильного батька.

Зазначу, що тема батька сім’ї і батька держави проходить крізь усю п’єсу. Так, Марій-стариший вбиває старого римлянина, що трапився на дорозі, але дарує життя його онукові, бо той назвав його “Батьком”: “Цей малий крокодил добряче урока засвоїв” [5.227, 229].

На першому плані в п’єсі Отвея від початку було протистояння батьків, яке в художньому просторі трагедії поступово окреслюється безкомпромісно й жорстко. Тому Отвей і виключає образ леді Капулетті, який би знизив градус емоційної напруги. Крім Лавінії в його п’єсі присутній ще один жіночий образ – годувальниці, який переписувався спеціально під Джеймса Ноукса, найвідомішого комічного актора-трансвестита доби. Після

тріумфального успіху в п'єсі Отвея його знали за прізвиськом "годувальниця" ("nurse"). З Ноуксом, прем'єром Театру Герцога, для якого працював Отвей, пов'язаний найбільш шокуючий відхід від тексту Шекспіра. Коли Лавінія засинає, годувальниця сповіщає Метелла, що його "дочка мертва, як дохла риба, як мерзла тріска чи як гвіздок у дверях" [5.135], що унеможлиблює трагічний шекспірівський дискурс. Хоч це поки що сцена імітації смерті, яка, за Шекспіром, та й за Отвеєм, у фіналі обернеться трагічною реальністю. Гендерно-невизначена годувальниця – Ноукс, прикладаючись до карафки, і плаче, і регоче над начебто мертвою Лавінією, обіцяючи "повтикати квіточки у кожную частиноньку твого тіла" [5.152-54].

Годувальниця-Ноукс розігрує фарс-карнавал, екстраполюючи трагічну ситуацію у площину саркастичного, часом, провокативного гумору. Її=його активна присутність і задіяність у любовному субсюжеті акцентує відхід від шекспірівського тексту й водночас виразно маркує відмову від романтизації, ідеалізації чи сентименталізації цієї лінії. Годувальниця, як це зафіксовано у тексті Отвея, і, як певно, зіграв Ноукс, функціонує як голос дисонуючий. Вона=він руйнує трагічну патетику п'єси, провокуючи підсміювання публіки, вже готової співчувати закоханим. Любовний сюжет постає зниженим, заземленим на фоні непристойного і нестримного реготу Ноукса, хоч, здавалось би, сцена смерті мала компенсувати втрати трагічного пафосу. Але її облаштування доводить першорядність саме політичного сюжету.

Отвей радикально змінює сцену смерті закоханих, які і в ці хвилини не стільки прощаються, скільки зводять рахунки зі світом, в якому "правлять жорстокі Батьки" і "деспотичні Закони" [5.383]. Вибір Лавінією зброї для самогубства – не кинджал чоловіка, але меч Марія-старшого, "ще теплий від батькового тіла" [5.454], послаблює її зв'язок із Марієм-молодшим, увиразнюючи насамперед залежність від патерналістської=політичної влади, що деструктивно пройшла крізь сім'ю і державу.

#### IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Прикметно, що Лавінія карає батьків, помираючи від їх символу влади і її самогубство візуалізує одну із стрижневих тем – конфлікт батьків як причину загибелі дітей=громадян і сім'ї=держави. Останні слова Лавінії – згадка про особисті втрати (“батька зарізали й чоловік помер”) та прокляття світові: “Тепер хай лють, розруха й відчай все Людство обіймуть” [5.456-57] – дисонують зі словами Джульєтти.

Фінальна сцена п'єси розігрується у родовій приватній гробниці, що стає гробницею суспільною: тут Кай Марій вбиває Метелла, свого політичного ворога, сюди приносять звістку про його поразку як державного діяча.

Тема протистояння батьків, а Марій-старший і Метелл сприймаються як образи-двійники, віддзеркалені один у одному, обрамляє п'єсу. Марій і Метелл, батьки-тирани, емблематичні фігури державної нестабільності, претендували водночас на роль *pater familiae* і *pater patriae* і в обох зазнали провалу. Влада для них виявилась, перш за все, можливістю нищити і вбивати. Слушним здається в цьому сенсі опис парадоксу влади Мішелем Фуко, згідно якого “правитель утверджує своє право бути утвердженням права вбивати або не вбивати; він демонструє владу над життям тільки через смерть, яка йому підвладна”<sup>21</sup>.

П'єса завершується словами смертельно пораненого у бою з військами Сулли Сульпіція – Меркуціо, який не приймає розпачливого каяття Марія: “Я б краще почув виття собаки, ніж скавучання мужа” [5.484-85]. У такий спосіб Отвей відмовляється від традиційного моралізаторства, бо його сценічний Рим – це “світ руїні спроданий” [1.18] і потенційно вибуховий новим політичним безладом. Адже досі немає критеріїв для встановлення “чітких законів, чеснот і обов'язків: хто має правити, а хто коритись” [1.4-6]. Людина, як її влучно означив Отвей, це – “звір від Розуму” [5.27], політизована тварина, здатна змінювати характер, погляди, обставини і безкінечно руйнувати, перебудовуючи, себе і суспільне докільля. Республіканський Рим Отвея є не тільки стабільно

нестабільним, але постає емблематичною моделлю державної дезінтеграції та ентропії.

Отвей, на відміну від Шекспіра, не був філософом ні в житті, ні на сцені, але саме його твори, без зайвих рефлексій демістифікували сакральні поняття сім'ї і держави, засвідчивши інтенсивну задіяність драматурга у вирішенні проблем, обговорюваних сучасниками. Драма Отвея – це завжди драма політичної боротьби за владу, в яких би лаштунках – Рим, Венеція чи Фландрія – не відбувалась дія. Політичний запит, домінуючий у трагедії Отвея, призвів до кардинальної зміни, а точніше заміни шекспірівського тексту. Обмежений тенденційними, утилітарно-прагматичними вимірами Реставрації, текст Шекспіра втратив свою глибинну потенцію, перетворившись на вагому і почуту громадою репліку Томаса Отвея у політичному діалозі доби.

1. Prologue // The Works of Thomas Otway. Plays, Poems and Love-Letters. Ed. by J.C.Ghosh. – Oxford, The Clarendon Press, 1968. – Vol.1. – P.26-27. Подальші посилання на п'єсу Отвея подаються у тексті, де перша цифра означає номер акту, а подальші – цитовані з нього рядки.
2. Essays of John Dryden. – New York, Russell & Russell, 1961. – P.267.
3. Marsden Jean I. . The Re-Imagined Text. – The University Press of Kentucky, 1995. – P.IX.
4. Bacon Francis. New Organon. With an Introduction by Fulton H. Anderson. – New York, MacMillan, 1985. – P.56.
5. Цит. за: Marsden Jean I. Op. cit. – P.21.
6. Pepys Samuel. The Diary. – London, Bell, 1970-83. – V.1. – P.264.
7. Allestree Richard. The Ladies Calling. – Oxford, 1673. – P.35.
8. Ibid. – P.IX.
9. Ibid. – P.34.
10. Dryden John. A Defence of the Epilogue, Or, An Essay on the Dramatique Poetry of the Latest Age. – London, J.M.Dont and Sons, Ltd., 1962. – P.182.
11. Цит. за: Hotson Leslie. The Commonwealth and Restoration Stage. – New York, Russell & Russell, 1962. – P.208-209.
12. Scott Jonathan. Algernon Sidney and the English Republic, 1623–1677. – Cambridge, CUP, 1988. – P.15.
13. Marsden Jean I. Op. cit. – P.22.

#### IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

14. Цит. за: *Munns Jessica*. The Dark Disorders of a Divided State // *Comparative Drama* 19. – № 4. – P.348.
15. *Marsden Jean I*. Op. cit. – P.157
16. Ibid. – P.48.
17. Цит. за: *Hutton Ronald*. Charles II, King of England, Scotland and Ireland. – Oxford, OUP, 1989. – P.367.
18. *Miller John*. Popery and Politics in England, 1660–1688. – Cambridge, CUP, 1973. – P.179.
19. Цит. за: *Player's Scepters: Fictions of Authority in the Restoration*. – University of Nebraska Press, 1979. – P.43.
20. *Hume R.D*. Development of Restoration Drama. – Oxford, 1965. – P.322.
21. *Foucault Michel*. The History of Sexuality. Vol.1., trans. Robert Hurley. – New York.: Vintage, 1980. – P.136.