

**«БУРЯ» ТОМАСА ШЕДУЭЛЛА: ТЕКСТОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ  
ЛИБРЕТТО ОТНОСИТЕЛЬНО ПЕРВОИСТОЧНИКА.**

*Новосибирская государственная консерватория (академия)*

*имени М.И. Глинки*

*В статье рассматриваются направления и способы переработки «Бури» Уильяма Шекспира в либретто одноименной semi-оперы Томаса Шедуэлла (1674).*

*Ключевые слова: барокко, театр, маска, semi-опера, Шекспир.*

В Англии середины XVII столетия после расцвета театрального искусства в елизаветинскую эпоху и инерционных процессов первых десятилетий века с приходом к власти пуритан практически наступило время молчания в этой области искусства. В 1642 году все театры были закрыты. Однако продолжали существовать небольшие труппы, которые ставили в основном фарсы и комические эпизоды из пьес эпохи Возрождения на ярмарках и в гостиничных дворах. И только с реставрацией монархии Стюартов театр вновь стал востребованным, поскольку занял ведущее место в ряду развлечений короля и его приближённых. При этом, если посмотреть на картину театральной жизни Лондона XVII века, можно заметить, что профессиональный театр оказался слабо связан с жанром маски. Свой новый расцвет этот национальный английский жанр получил именно в придворной культуре. Отметим, что особенностями таких постановок были слабо развитая сюжетно-драматическая линия при ведущем значении музыкальных сцен, в которых и были воплощены идеи постановки. Драматические пьесы с музыкой, напротив, скорее имели отношение к общедоступному театру. При этом основным компонентом был драматический элемент, а музыка выполняла интермедийную функцию. В период Реставрации эти два направления смыкаются, сливаются воедино,

образуя такое новое жанровое явление как semi-опера. Теперь подобные произведения создаются чаще на материале драматических произведений.

Одной из первых пьес такого рода является адаптация «Бури» Шекспира, выполненная Джоном Драйденом и Уильямом Давенантом в 1667 году. Трагикомедия Шекспира, по мнению В. Конен, «словно напрашивается на музыкальное воплощение» [1, с. 213]: образы фантастики и моря, многочисленные песни Ариэля, «маска богинь», черты «антимаски» в сцене изгнания Калибана. К тому же в тексте постоянно встречаются указания – своеобразные «музыкальные» ремарки (часто при появлении невидимых персонажей на сцене) на звучание музыки, автором которой был Роберт Джонсон. Новые авторы значительно изменили драматургию спектакля, упразднив многие эпизоды текста первоисточника, а также введя ряд персонажей (Доринда, Милча, Сикоракса, Ипполито, два дьявола, античные боги и др.), что содействовало изобретению новых сценических ситуаций. При этом музыка к данной версии по масштабу практически не отличалась от музыки оригинальной пьесы. По сведениям В. Конен, музыкальное оформление нового спектакля создал Джон Банистер, работа которого заключалась в восстановлении песен Джонсона, в подборе к некоторым номерам мотивов из народных и бытовых напевов, а также в сочинении собственной музыки к двум номерам [1, с. 213]. «Оперная версия» трагикомедии, созданная Томасом Шедуэллом (1674), делалась как переработка именно этой, уже существующей адаптации. На основе переработки Давенанта-Драйдена Шедуэлл предложил свою пьесу, введя множество сценических эффектов, в том числе маску Нептуна и Амфитриты.

Если в первых постановках «Бури» участвовали более 30 певцов, что было нормой, то в постановке Шедуэлла их число значительно увеличилось путём привлечения певчих Королевской капеллы. Оркестр также был расширен силами Королевской музыки. Интересен тот факт, что музыка для этого спектакля была создана довольно большим коллективом авторов (В. Конен ошибочно называет автором музыки лишь М. Локка [1, с. 67]): вокальные

номера написали Пелэм Хамфри, Джон Банистер, Пьетро Реджо, Джеймс Харт, инструментальную музыку – Мэтью Локк, танцевальную – Джованни Баттиста Драги, музыку для добавленной маски Нептуна и Амфитриты также сочинил Хамфри, а звуковое оформление завершения III акта, возможно, выполнил Роберт Смит. Отметим, что степень достоверности сведений, касающихся авторства музыки «Бури», оставляет желать лучшего, поскольку они разрознены и на сегодняшний день трудно восстановимы. Не совсем ясно, оставил ли Шедуэлл какие-либо музыкальные фрагменты из «Бури» Драйдена-Давенанта.

Результаты такого «метода» как коллективное творчество в исследовательской литературе оцениваются по-разному. Например, в данном случае по поводу «Бури» В. Конен пишет: «Нетрудно вообразить, какой дикий конгломерат авторских почерков и стилей являла собой музыка к этому спектаклю “улучшенного Шекспира”» [1, с. 214]. В этой оценке звучит представление, сформировавшееся на основе более поздних музыкально-театральных произведений, обладающих целостной драматургией и созданных, как правило, одним композитором. Однако ситуация полиавторства в XVII столетии не исключительна. Кроме того, в культуре декоративных спектаклей подобный эклектичный стиль является сам по себе художественной ценностью, поскольку задачи стилистического единства и направленной драматургии как таковые не ставятся. К тому же сама декоративность, праздничность, зрелищность спектаклей могла усиливаться при помощи такого «дикого конгломерата». Так, например, музыкальное оформление спектакля с интермедиями призвано было «развлекать благородную публику разнообразием инструментальных и вокальных тембров, фактуры, стилей, и, конечно же, блестящей виртуозностью солистов» [2, с. 18].

Итак, коллективное музыкальное авторство «Бури» органично европейской театральной традиции. Кроме того, возможно, подобное «полиавторство» соответствует характерному для барочного искусства принципу смешения стилей, соединения несоединимого.

Несмотря на ключевое положение этого сочинения в истории английского музыкального театра Реставрации, оно не получило должного освещения ни в отечественном, ни в зарубежном музыкознании.

В русскоязычной литературе этого произведения кратко касаются Дж. Уэстреп [3] и В. Конен [1] в связи с изучением творчества Пёрселла. В зарубежном музыкознании также есть работы, в которых «Буре» уделяется некоторое внимание в связи с историей английской оперы, как, например, исследования Э. Уайта [13] и Э. Дента [6]. Однако нам кажется несколько неуравновешенной ситуация, при которой в одних случаях какое-либо упоминание о «Буре» вообще отсутствует (например, в капитальном исследовании английской музыки Х. Рейнора [9]), а в других – произведению посвящается отдельная глава («Буря, или Очарованный остров» в книге Дж. Пауэлла «Произведения театра Реставрации» [8]). Безусловно, последняя из названных работ является наиболее развёрнутой, поскольку содержит последовательный анализ произведения. Однако и в ней не затрагиваются ключевые, на наш взгляд, вопросы его жанровой природы, соотношения с первоисточником в текстовом и драматургическом планах, а также музыкально-стилистического анализа.

Так, при определении жанра «Бури» Шедуэлла, исследователи называют его совершенно по-разному: опера (М. Тилмоус [7] – «опера», оперная форма), semi-опера (М. Лефковиц [11]), маска (М. Лефковиц [11]; интересно, что Э. Уэлсфорд, изучая феномен придворной маски, уже сами пьесы «Сон в летнюю ночь» и «Буря» Шекспира рассматривает как особый тип маски – «мутировавшая маска» [12, с. 324]), наконец, просто переработка (В. Конен [1], Дж. Уэстреп [3]). Э. Дент же подчёркивает другой жанровый аспект «Бури», помещая её рассмотрение в главу «Пьесы с музыкой» [6], и, кроме того, затрагивает вопрос либретто, давая некоторые сравнительные характеристики текстов с примерами (например, начало III акта – тексты Шекспира, Драйдена и Шедуэлла [6, с. 142-143]).

«Буря, или Очарованный остров» Шедуэлла стала одним из витков истории постановок шекспировской пьесы. Либретто нового спектакля было результатом серьёзной работы автора скорее, не с шекспировским текстом, а с литературным творением Драйдена и Давенанта (1667), хотя не исключено, что мог привлекаться и текст шекспировской трагикомедии. В связи с длительной историей возникновения либретто данного сочинения текст Шекспира был довольно основательно «откорректирован» согласно новым условиям его существования на сцене. В исследовательской литературе нам не удалось найти полного текста либретто Шедуэлла, поэтому мы восстановили его по доступным нам источникам: сам текст трагикомедии Шекспира (англоязычный и перевод М. Донского) [10, 4], англоязычный текст версии Драйдена-Давенанта [5], а также текст, опубликованный в издании маски [7].

Определённые сложности возникли на этапе собирания целостного каркаса сочинения. Так, в издании часто содержатся указания лишь на наличие определённого раздела пьесы, например, Пролога и Эпилога. Однако не совсем понятно, взяты тексты этих разделов у Драйдена-Давенанта, или Шедуэллом сочинён новый текст, по каким-то причинам не приведённый в издании. И если текст Пролога Шедуэлл ещё мог оставить без нарушения смысла, то Эпилог явно был новым, поскольку в тексте Драйдена-Давенанта указывается 1667 год – год постановки их версии.

В результате анализа либретто, составленного Шедуэллом, мы выделяем следующие текстовые срезы по принципу их авторства:

- 1) оригинальный текст Шекспира, сохранённый Драйденом и Давенантом в их версии спектакля;
- 2) драматический текст Драйдена и Давенанта – переработка шекспировского и новый (оригинальный);
- 3) текст Шедуэлла – переработка Драйдена-Давенанта и новый (оригинальный).

Таким образом, можно отметить присутствие трёх (четырёх) авторов, что делает текст не только сложно скомпонованным, но и сочетающим в себе разновременные пласты и многослойные контрафактуры.

Кроме того, текст новой «Бури» можно ещё разделить на драматический и «музыкальный» (то есть текст для музыкальных номеров). При этом на музыку положены все авторские тексты. Так, например, маска Дьяволов написана на текст Шедуэлла, который сочинён на основе текста Драйдена-Давенанта, а завершающая маску Песня пятого дьявола при этом является абсолютно новым оригинальным текстом Шедуэлла. Первая песня Ариэля и Песня Милчи из III акта, Третья песня Ариэля из V акта написаны на шекспировские слова, правда, что касается песни Милчи, то в пьесе Шекспира её исполнял Ариэль. Вторая же песня Ариэля и Эхо-дуэт из III акта, а также песня Доринды из IV акта и маска Нептуна из V акта содержат текст исключительно авторства Шедуэлла.

Кроме того, необходимо отметить песни, по-видимому, исполняемые в том виде, как они звучали в пьесе Шекспира или Драйдена-Давенанта, а именно, без инструментального сопровождения. Это обе песни Тринкало (у Шекспира эти песни поёт Стефано; тексты Второй песни Тринкало и песни Калибана немного переработаны Драйденом и Давенантом) и песни Калибана из II акта и из 2 сцены IV акта (текст из пьесы Драйдена-Давенанта). Они образуют своего рода автономную группу музыкальных номеров, мелодии которых могли представлять собой мотивы известных в шекспировские времена популярных песенок.

Шекспировского текста, несмотря на такую двойную переработку, оказалось предостаточно. В наиболее сохранённом состоянии он представлен в сцене бури из I акта и в песнях Ариэля, Калибана из последующих актов. Надо отметить, что в последней версии «Бури» Шедуэлл почти полностью опирался на текст Драйдена и Давенанта, поэтому сравнивать её текст мы будем всё-таки преимущественно с шекспировским, отдельно указывая на случаи каких-либо разночтений с текстом Драйдена-Давенанта. Притом, что какие-либо ясные закономерности отбора шекспировского материала не усматриваются, можно

выделить основные приёмы переработки, к которым относятся **лексическая трансформация, ретардация, купирование, миграция фрагментов**. Здесь под лексической трансформацией мы понимаем замену слов и фраз, которая, однако, не приводит к глубинным смысловым изменениям, что соответствует одному из самых распространенных значений слова «трансформация» – преобразование. Под ретардацией подразумевается более пространное изложение какой-либо фразы или группы фраз первоисточника, что сообщает действию менее динамичный характер, соответствуя при этом барочной тенденции риторичности (долгие монологи вместо кратких реплик). Интересно, что с точки зрения драматургии целого внедрение масок можно считать одним из проявлений приёма ретардации на макроуровне. Довольно часто этот приём встречается и на микроуровне как смысловое «расширение» какого-либо шекспировского фрагмента текста, что отвечает любви барочных авторов к расширенной описательности, тяготению к деталям. В литературоведении же словом «ретардация» обозначается композиционный приём, состоящий в задержке повествования с помощью отступлений, рассуждений, пространных описаний или вводных сцен. Купирование – сокращение текста, связанное с изъятием отдельных его участков. Мы дифференцируем купирование на буквальное выпускание текста и с модификацией текста (в сочетании с лексической трансформацией). Важно отметить, что в чистом виде эти приёмы встречаются очень редко, в большинстве случаев они комбинируются.

При общем сохранении шекспировского текста в 1 сцене I акта авторы всё же несколько переработали его, используя различные методы. Самым распространённым приёмом стала **лексическая трансформация**, часто проявляющаяся в замене написания слов более современной формой. Например, постоянно встречающееся у Шекспира слово *Boatswain* (боцман), у Драйдена-Давенанта и, соответственно, у Шедуэлла заменено на *Bosen*. Нередко встречается и замена слов синонимами без нарушения смысла: *do assist* (помогаете, содействуете) на *help* (помогаете, оказываете помощь). При этом отметим особый прием передачи реплик другим персонажам. Например,

часто реплики боцмана у Шедуэлла произносит Тринкало, поскольку в новой версии он выполняет эту функцию.

Кроме того, авторы реставрационной «Бури» внесли некоторые географические поправки (Неаполь – Савойя, Неаполь – Италия) и изменили титул правителя (король – герцог), что неизбежно отразилось в тексте (табл.1).

**Таблица 1**

Шекспир	Шедуэлл
<p><b>Prospero</b>            To have no screen between this part he play'd            And him he play'd it for, he needs will be            Absolute Milan. Me, poor man, my library            Was dukedom large enough: of temporal royalties            He thinks me now incapable; confederates--            So dry he was for sway--wi' the <u>King of Naples</u>            To give him annual tribute, do him homage</p>	<p><b>Prospero</b>            To have no screen between the part he plaid, and            whom he plaid it for; he needs would be Absolute  <i>Millan</i>, and Confederates (so dry he was for Sway)            with <u>Savoy's Duke</u>, to give him Tribute, and to do            him homage.</p>

В некоторых случаях незначительно меняется конструкция предложения, что никак не влияет на смысл: *When the sea is. Hence!* на *I, when the Sea is hence.*

Изменение конструкции отдельных реплик осуществляется посредством купирования (микрокупирования) слов с целью упрощения строения фразы. Так вместо шекспировской фразы *I pray now, keep below* введена новая фраза *Pray keep below*. В других случаях купированию подвергается текст большего объёма (табл.2).

**Таблица 2**

Шекспир	Шедуэлл
<p><b>Boatswain</b>            Heigh, my hearts! cheerly, cheerly, my hearts!            yare, yare! <u>Take in the topsail. Tend to the</u>  <u>master's whistle. Blow, till thou burst thy wind,</u>  <u>if room enough!</u></p>	<p><b>Trincalo</b>            Heigh, my hearts, chearly, chearly, my hearts, yare,            yare.</p>

Поскольку в представление добавлены музыкальные сцены-маски, авторы вполне оправданно обходятся без некоторых фраз, описывающих обстановку происходящего действия. В предыдущем примере эти фразы передают определённые команды Боцмана. Аналогичным примером является следующий, где совмещены приёмы купирования и лексической трансформации – слово *plague* – чума заменено на *curse* – проклятие (табл.3).



Таблица 3

Шекспир	Шедуэлл
<b>Boatswain</b> <u>Down with the topmast! yare! lower, lower! Bring her to try with main-course. A cry within</u> <u>A plague upon this howling! they are louder than the weather or our office.</u>	<b>Trincalo</b> A curse upon this howling, [A <u>great cry within.</u> They are louder than the weather.

Кроме того, Шедуэлл в ремарке подчёркивает, что слышен сильный крик (*great cry*), возможно, тем самым компенсируя «пустоту» из-за выпущенного текста.

Ярким примером совмещения приемов является следующий пример (табл.4).

Таблица 4

Шекспир	Шедуэлл
<b>Boatswain</b> None that I <u>more love</u> than myself. You are a counsellor; if you can <u>command</u> these elements to silence, <u>and work the peace of the present, we will not hand a rope more; use your authority: if you cannot, give thanks you have lived so long, and make yourself ready in your cabin for the mischance of the hour, if it so hap.</u> Cheerly, good hearts! Out of our way, <u>I say.</u>	<b>Trincalo</b> None that I <u>love more</u> than my self: you are a Counsellour, if you can <u>advise</u> these Elements to silence: use your <u>wisdom</u> ; if you cannot, <u>make your self ready in the Cabin for the ill hour.</u> Cheerly good hearts! out of our way, <u>Sirs.</u>

Здесь мы видим незначительную перестановку слов (*more love – love more*), при которой меняется интонационное акцентирование: Шедуэлл выделяет слово *more* (больше) – Нет никого, чья шкура была бы мне дороже моей собственной. Лексическая трансформация глагола *command* (приказывать) в *advise* (советовать), а также существительного *authority* (власть, авторитет) в *wisdom* (мудрость) придает большую ироничность словам Тринкало (кстати, у Шекспира эту фразу произносит Боцман).

Лексической трансформации подвергаются не только отдельные слова, но и целые фразы: *ready... for the mischance of the hour* (будьте готовы к неудаче) – *ready... for the ill hour* (будьте готовы к дурному [часу]); или *Out of our way, I say* (я говорю, прочь с дороги) - *out of our way, Sirs* (прочь с дороги, господа). При этом ещё и купированы фразы: *and work the peace of the present, we will not*

*hand a rope more* (подарить мир, тогда мы и не дотронемся до снастей), *give thanks you have lived so long* (скажите спасибо, что долго прожили на свете), что никак не меняет смысла происходящего.

Более серьезная миграция фрагментов, меняющая, наряду с лексической трансформацией и купированием, структуру текста, присутствует в следующем фрагменте (табл.5).

Таблица 5

Шекспир	Шедуэлл
<p><b>Gonzalo</b> He'll be hang'd yet, Though every drop of water swear against it <u>And gape at widest to glut him.</u></p> <p><i>A confused noise within: 'Mercy on us!''-- 'We split, we split!''--'Farewell, my wife and children!''--'Farewell, brother!''--'We split, we split, we split!''</i></p> <p><b>Antonio</b> Let's all sink with the <u>king.</u></p> <p><b>Sebastian</b> <u>Let's take leave of him.</u> <i>Exeunt ANTONIO and SEBASTIAN</i></p> <p><b>Gonzalo</b> Now would I give a thousand furlongs of sea for an acre of barren ground, long heath, <u>brown furze, anything.</u> The wills above be done! but I would fain die a dry death. <i>Exeunt</i></p>	<p><b>Gonzalo</b> He'll he hang'd yet, though every drop of water swears against it; now would I give ten thousand Furlongs of Sea for one Acre of barren ground, Long-heath, <u>Broom-furs, or any thing.</u> The wills above be done, but I would fain dye a dry death. <i>[A confused noise within.</i></p> <p><b>Antonio</b> Mercy <u>upon</u> us! we split, we split.</p> <p><b>Gonzalo</b> Let's all sink with the <u>Duke, and the young Prince.</u></p>

Общие реплики о бедствии *Mercy upon us! we split, we split*, разделяющие фразы Гонзало, переданы Антонио со значительным купированием и заменой предлога *on* на *upon*, а следующая за тем реплика Антонио – соответственно Гонзало с добавлением фразы о юном принце. При этом разделенные фразы Гонзало Шедуэллом объединены через миграцию фрагмента: *Now would I give a thousand furlongs of sea for an acre of barren ground, long heath, brown furze, anything. The wills above be done! but I would fain die a dry death.* Возможно, купирование фраз *And gape at widest to glut him* и *Let's take leave of him* связано лишь с переструктурированием текста, а незначительная лексическая трансформация (*brown furze, anything* на *Broom-furs, or anything, king* на *duke*) стала общим местом.

Часто добавление нового текста связано с введением новых персонажей, как, например, Доринда – сестра Миранды (табл.6)

Таблица 6

Шекспир	Шедуэлл
<p><b>Prospero</b> No harm. I have done nothing but in care of thee, Of thee, my dear one, thee, my daughter, who Art ignorant of what thou art, nought knowing Of whence I am, nor that I am more better Than Prospero, master of a full poor cell, And thy no greater father.</p>	<p><b>Prospero</b> There is no harm: I have done nothing but in care of thee, <u>My Daughter, and thy pretty Sister:</u> <u>You both</u> are ignorant of what you are, Not knowing whence I am, nor that I'm more Than <i>Prospero</i>, Master of a narrow Cell, And thy unhappy Father.</p>

или Сикоракса – сестра Калибана (табл.7).

Таблица 7

Шекспир	Шедуэлл
<p><b>Prospero</b> As fast as mill-wheels strike. Then was this island-- Save for <u>the son that she did litter here,</u> A freckled whelp hag-born--not honour'd with A human shape.</p> <p><b>Ariel</b> Yes, Caliban her son.</p> <p><b>Prospero</b> Dull thing, I say so; he, that Caliban Whom now I keep in service.</p>	<p><b>Prospero</b> Then was this Isle (save for <u>two Brats, which she did Litter here, the brutish Caliban, and his twin Sister,</u> <u>Two freckle'd-hag-born Whelps</u>) not honour'd with A humane shape.</p> <p><b>Ariel</b> Yes! <i>Caliban</i> her Son, <u>and Sycorax</u> his Sister.</p> <p><b>Prospero</b> Dull thing, I say so; he, that <i>Caliban</i>, <u>and she that Sycorax</u>, whom I now keep in service.</p>

Интересно, что изменениям подвергаются не только драматические фрагменты, но и тексты музыкальных номеров. Так, например, в песне Тринкало из 1 сцены II акта текст передан другому персонажу (у Шекспира песня Стефано исполняется во 2 сцене II акта) и содержит некоторые незначительные замены слов и купирование одной фразы (табл.8).

Таблица 8

Шекспир	Шедуэлл
<p><b>Stephano</b> I shall no more to sea, to sea, Here shall I die a shore— This is a very scurvy tune to sing ataman'sfuneral: <u>well</u>, here's my comfort. <i>Drinks</i> <i>Sings</i> The master, the swabber, the <u>boatswain</u> and I, The <u>gunner</u> and his mate Loved Mall, Meg and Marian and Margery, But none of us cared for Kate;</p>	<p><b>Trincalo sings.</b> I shall no more to Sea, to Sea, Here I shall dye a shore. This is a very scurvy tune to sing at a man's funeral, <u>But</u> here's my comfort. <i>Drinks.</i> <i>Sings.</i> The Master, the Swabber, the <u>Gunner</u>, and I, The <u>Surgeon</u>, and his Mate, Lov'd <i>Mall, Meg</i>, and <i>Marrian</i>, and <i>Margery</i>, But none of us car'd for <i>Kate</i>.</p>

For she had a tongue with a tang, Would cry to a sailor, Go hang! She loved not the savour of tar nor of pitch, Yet a tailor might scratch her where'er she did itch: <u>Then to sea, boys, and let her go hang!</u> This is a scurvy tune too: but here's my comfort. <i>Drinks</i>	For she had a tongue with a tang, Wou'd cry to a Saylor, go hang: She lov'd not the savour of Tar nor of Pitch, Yet a Taylor might scratch her where e're she did itch. This is a scurvy Tune too, but here's my comfort agen. <i>Drinks.</i>
--	---

В песне Калибана из 1 сцены II акта (у Шекспира песня исполняется во 2 сцене II акта) купирована реплика Тринкало о пьяном чудище, вставлено уточняющее слово *old* (старый) и в последней строке сокращены и переставлены фразы (табл.9).

Таблица 9

Шекспир	Шедуэлл
<b>Caliban</b> [ <i>Sings drunkenly</i> ] Farewell master; farewell, farewell! <b>Trinculo</b> <u>A howling monster: a drunken monster!</u> <b>Caliban</b> No more dams I'll make for fish Nor fetch in firing Atrequiring; Nor scrape trencher, nor wash dish 'Ban, 'Ban, Cacaliban Has a new master: get a new man. <u>Freedom, hey-day! hey-day, freedom!</u> <u>freedom, hey-day, freedom!</u>	<b>Caliban Sings.</b> Farewel, <u>old</u> Master, farewell, farewell.  No more Dams I'le make for Fish, Nor fetch in firing at requiring, Nor scrape Trencher, norwash Dish, Ban, Ban, <i>Cackaliban</i> Has a new Master, get a new man. <u>Heigh-day, Freedom, freedom!</u>

Интересны примеры ретардации шекспировского текста, порой довольно значительной. Так, например, мотив мужчин и женщин, проходящий через всю пьесу, усилен Шедуэллом через введение новой любовной пары Доринда – Ипполито. Примером ретардации служат и некоторые маски, вырастающие из шекспировского текста. Например, маска Дьяволов из II акта появилась в связи с темой государственной измены, а маска Нептуна из V акта выросла из одной лишь фразы заклинания Просперо: *Вы, духи гор, ручьев, озер, лесов! / И вы, что на берегах морских резвитесь, / Что гоните Нептуна в час отлива / И от него опять потом бежите, / Следов не оставляя на песке!*

Примечательно, что после значительных текстовых модификаций по ходу пьесы Шедуэлл возвращается к тексту Шекспира. Наблюдается интересная закономерность: более близкими к первоисточнику оказались начало и конец пьесы, тем самым придавая всей композиции трехчастную стройность.

При этом искусное возвращение после, казалось бы, невероятных изменений сопряжено со своего рода сжатием текста через купирование значительных фрагментов шекспировского текста, передачу некоторых реплик другому персонажу, перестановки, замены слов и фраз, а также внедрение нового материала (табл.10).

Таблица 10

Шекспир	Шедуэлл
<p><i>Re-enter ARIEL, with the Master and Boatswain amazedly following</i></p> <p><b>Gonzalo</b> O, look, sir, look, <u>sir!</u> here is more of us: <u>I prophesied,</u> if a gallows were on land, <u>This fellow could not drown.</u></p> <p>Now, blasphemy, <u>That swear'st grace o'erboard, not an oath on shore?</u> Hast thou no mouth by land? <u>What is the news?</u> [Значительный фрагмент купирован]</p>	<p><i>Enter Ariel driving in Steph. Trinc. Must. Vent. Calib. Syc.</i></p> <p><b>Prospero</b> Why that's my dainty Ariel, I shall miss thee, But yet thou shalt have freedom.</p> <p><b>Gonzalo</b> O look, Sir, look <u>the Master and the Saylor</u> — <u>The Bosen too — my Prophecy is out, that if</u> <u>A Gallows were on land, that man could n'ere</u> <u>Be drown'd.</u></p> <p><b>Alonzo to Trincalo</b> Now Blasphemy, <u>what not one Oath ashore?</u> Hast thou no mouth by land? <u>why star'st thou so?</u></p> <p>[Новый материал]</p> <p><b>Trincalo</b> What more Dukes yet, I must resign my Dukedom, But 'tis no matter, I was almost starv'd in't.</p> <p><b>Mustacho</b> Here's nothing but wild Sallads without Oyl or Vinegar.</p> <p><b>Stephano</b> The Duke and Prince alive! would I had now our gallant Ship agen, and were her Master, I'd willingly give all my Island for her.</p> <p><b>Ventoso</b> And I my Vice-Roy-ship.</p> <p><b>Trincalo</b> I shall need no hangman, for I shall e'en hang My self, now my friend Butt has shed his Last drop of life. Poor Butt is quite departed.</p> <p><b>Antonio</b> They talk like mad men.</p> <p><b>Prospero</b> No matter, time will bring 'em to themselves, and Now their Wine is gone they will not quarrel. Your Ship is safe and tight, and bravely rigg'd, As when you first set Sail.</p> <p><b>Alonzo</b> This news is wonderful.</p> <p><b>Ariel</b> Was it well done, my Lord?</p> <p><b>Prospero</b> Rarely, my diligence.</p>

<p><b>Caliban</b> O Setebos, these be brave <u>spirits</u> indeed!</p> <p><b>Купировано</b> <u>His mother</u> was a witch, and one so strong <u>That could</u> control the moon, make flows and ebbs, And deal in her command without her power.</p> <p><b>[Купировано]</b></p> <p><b>Prospero</b> He is as disproportion'd in his manners As in his shape. Go, sirrah, to my cell; Take with you your companions; as you <u>look</u> <u>To have my pardon</u>, trim it <u>handsomely</u>.</p> <p><b>Caliban</b> <u>Ay, that I will</u>; and I'll be wise hereafter <u>And seek for grace</u>. <u>What a thrice-double ass</u> Was I, to take this <u>drunkard</u> for a <u>god</u> And worship this dull fool!</p> <p><b>[Купировано]</b></p> <p><b>Prospero</b> Sir, I invite your highness and your train To my poor <u>cell</u>, where you shall take your rest For this one night; which, part of it, I'll waste With such discourse as, I not doubt, shall make it Go quick away; the story of my life And the particular accidents gone by Since I came to this isle: and in the morn I'll bring you to your ship and so to Naples, Where I have hope to see the nuptial Of these our dear-beloved solemnized; And thence retire me to my Milan, where Every third thought shall be my grave.</p> <p><b>Alonso</b> <u>I long</u> <u>To hear the story of your life, which must</u> <u>Take the ear strangely</u>.</p> <p><b>Prospero</b> I'll deliver all; And promise you calm seas, <u>auspicious</u> gales</p> <p>Купирование <i>Aside to ARIEL</i> My Ariel, <u>chick</u>, That is thy charge: then to the elements Be free, and fare <u>thou well</u>! <u>Please you, draw near</u>.</p>	<p><b>Gonzalo</b> But pray, Sir, what are those mishapen Creatures?</p> <p><b>Prospero</b> <u>Their Mother</u> was a Witch, and one so strong <u>She would</u> controul the Moon, make Flows And Ebbs, and deal in her command without Her power.</p> <p><b>Sycorax</b> O Setebos! these be brave <u>Sprights</u> indeed.</p> <p><b>Prospero to Caliban</b> Go Sirrah to my Cell, and as <u>you hope for</u> Pardon, trim it <u>up</u>.</p> <p><b>Caliban</b> <u>Most carefully</u>. I will be wise hereafter. <u>What a dull fool</u> was I to take those <u>Drunkards</u> For <u>Gods</u>, <u>when such as these were in the world?</u></p> <p><b>Prospero</b> Sir, I invite your Highness and your Train To my poor <u>Cave</u> this night; <u>a part of which</u> <u>I will employ in telling you my story</u>.</p> <p><b>Alonzo</b> <u>No doubt it must be strangely taking, Sir</u>.</p> <p><b>Prospero</b> When the morn draws I'll bring you to your Ship, And promise you calm Seas and <u>happy</u> Gales.</p> <p>My Ariel, that's thy charge: then to the Elements Be free, and fare <u>thee</u> well.</p>
--	---

Этот фрагмент из заключительной фазы пьесы, поистине, является итоговым и в плане концентрации всех приемов работы с текстом Шекспира, который при этом узнается совершенно определённо.

Литература:

1. Конен В.Д. Пёрселл и опера. М.: Музыка, 1978. 262 с.
2. Литвинова Ю. Из истории ренессансных интермедий. «Флорентийский май» // Старинная музыка. 2003, № 1. С. 16–18.
3. Уэстреп Дж.А. Генри Пёрселл / Пер. с англ. А. Кочнева. М.: Музыка, 1980. 240 с.
4. Шекспир У. Буря / Пер. М. Донского // Буря. Генрих VIII: Пьесы. Венера и Адонис. Лукреция: Поэмы М.: Издательство АСТ, 2003. С. 5–135.
5. Davenant W., Dryden J. The Tempest, or The Enchanted Island / Ed. by Jack Lynch URL: [http:// andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/tempest.html](http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/tempest.html) (дата обращения: 10.03.2010).
6. Dent E.J. Foundations of English Opera. New York: Da Capo Press, 1965 (1928/R). XV, XI, 241 p.
7. Musica Britannica: Dramatic Music (including Psyche). Ed. by M. Tilmouth. v. 51. London: Stainer & Bell Ltd, 1986. 272 p.
8. Powell J. Restoration Theatre Production. L. and others. 1984. XIV, 226 p.
9. Raynor H. Music in England. London: Hale, 1980. 256 p.
10. Shakspeare W. The Tempest URL: <http://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html> (дата обращения: 15.09.2009).
11. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by: Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. (DVD-ROM).
12. Welsford E. The Court Masque: A Study in the Relationship between Poetry and the Revels. N.Y.: Russell and Russell Inc. 1962 (1927/R). 434 p.
13. White E.W. The Rise of English Opera. N.Y.: Da Capo Press, 1972. VI, 335p.