

Литературный факт.
2024. № 4 (34)



Literaturnyi fakt [Literary Fact],
no. 4 (34), 2024

Научная статья
с публикацией архивных материалов
УДК 821.161.1.0
<https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-34-102-124>
<https://elibrary.ru/DDPVRT>



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

«Русский Гаррик» и его французский Шекспир: «Веронские гробницы» Л.-С. Мерсье в интерпретации В.П. Померанцева

© 2024, Е.М. Луценко

Российский государственный гуманитарный университет,
Российская государственная академия народного хозяйства при Президенте
Российской Федерации,
Москва, Россия

Аннотация: В статье с опорой на сравнительно-исторический метод (А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин) рассматривается проблема рецепции шекспировских пьес в России последней трети XVIII в. на примере переделки В.П. Померанцева (первого русского интерпретатора сюжета о Ромео и Джульетте) мещанской драмы Л.-С. Мерсье «Веронские гробницы». Также ставится вопрос о жанровой поэтике пьесы Мерсье и перевода Померанцева в их взаимосвязи с поэтологическими и прагматическими факторами эпохи. В компаративном анализе особое внимание уделяется источникам сюжета пьесы Мерсье, подтверждающим идею о непрямой рецепции шекспировского наследия в Европе (и России) XVIII в. и его жанровой трансформации. При сходстве жанровой установки пьесы Мерсье и ее русской интерпретации выявляются расхождения на уровне поэтики. Доказывается, что Мерсье заменяет сонетную условность шекспировской трагедии образами, знакомыми его современникам, — элегическими интонациями Э. Парни. Так как поэзия Парни русскому читателю была еще не знакома, Померанцев подменяет галантный язык Парни элегической образностью русского стиха XVIII в., отличавшейся большой тяжеловесностью, а также частично воспроизводит стилистику русского Руссо. Пьеса Мерсье, как и большинство адаптаций «Ромео и Джульетты» XVIII в., имеет счастливую развязку, которую Померанцев сохраняет, так как воспринимает сюжет о Ромео и Юлии как мещанскую драму, а не как лирическую трагедию.

Ключевые слова: В.П. Померанцев, У. Шекспир, Л.-С. Мерсье, мещанская драма, перевод, адаптация.

Информация об авторе: Елена Михайловна Луценко — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия;

доцент, Школа актуальных гуманитарных исследований, Российская государственная академия народного хозяйства при Президенте Российской Федерации, пр. Вернадского, д. 82, 119571 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1993-0983>

E-mail: lutsenko.voplit@yandex.ru

Для цитирования: *Луценко Е.М.* «Русский Гаррик» и его французский Шекспир: сценическая адаптация В.П. Померанцева «Веронских гробниц» Л.-С. Мерсье // Литературный факт. 2024. № 4 (34). С. 102–124. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-34-102-124>

В 1790-м (а быть может, и в 1789-м?) Василий Петрович Померанцев (1736–1809), актер Петровского театра Медокса и преподаватель актерского мастерства в крепостном театре графа Шереметева, задумал перевести для сцены пьесу Луи-Себастьяна Мерсье «Веронские гробницы» (1782), в основе которой — сюжет шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта».

В последней трети XVIII в. на русской сцене активно ставят трагедии А.П. Сумарокова, М.М. Хераскова, Я.Б. Княжнина, а также переводного Вольтера [8], [5]. При этом с большим энтузиазмом начинают читать, переводить и ставить мещанскую драму — новинку, возникшую в Англии с «зарождением сентиментального настроения» [6, с. 299]. По словам Л. Пумпянского, с перевода и постановки мещанской драмы — английских, французских и немецких пьес — начинается русский сентиментализм [11].

В последней трети XVIII в. на русской сцене утверждаются французская и немецкая мещанская драма¹. «Переломным моментом <...> явилась постановка в 1770 г. И.А. Дмитриевским в Московском Петровском театре драмы П.-О.-К. Бомарше «Евгения» (1767)². Немалое значение в освоении французской мещанской драмы имели переводы и постановки драм Л.-С. Мерсье. В середине 1780-х – первой половине 1790-х гг. одна за другой в русском переводе выходят одна за другой пьесы французского драматурга: «Женневаль, или

¹ В 1770 г. была поставлена пьеса И.В. Фон Браве «Вольнодумец» (1758). В переводе И.П. Елагина — «Безбожный». Роль главного героя — Клердона — исполнял Дмитриевский. Также в России начинают переводить и ставить трагедии Лессинга, особенно «Эмилию Галотти» (1772), первый перевод на русский язык — 1784, за ним последовал перевод Н.М. Карамзина, постановка 1786 г., Московский театр.

² Роль графа Кларандона исполнял сам Дмитриевский. «Сия комедия часто представляется на Российских театрах и довольно уважаема <...> придворный актер г. Дмитриевской изображая естественно то, чего сочинитель требовал, дал почувствовать драму сию в совершенстве» [7, с. 51]. Через год была поставлена пьеса «Честный преступник, или детская к родителям любовь» (пьеса 1767 г.). Главную роль исполнял Дмитриевский.

Французский Барневель (1778), «Дезертир» (в русском переводе — «Беглец», 1782), «Неимуший» (1783), «Тачка укусника» (1785), «Зоя» (1789), «Натали» (1794).

Переводы эти предназначались большей частью для театра. Так, в 1782 г. в Петровском театре была поставлена драма Мерсье «Дезертир» (в русском переводе — «Беглец»), имевшая у публики большой успех («Сочинение, интересное материей и стилем», перевод М.<арии> С.<ушковой>» [7, с. 33]. Неоднократно показывали на сцене и «Тачку укусника» (в русском переводе — «Укусник»)³. Особенно часто пьесы Мерсье показывали в театре Медокса, в котором долгое время служил и сам Померанцев.

О Василии Померанцеве нам известно немного: намеревался стать дячком, но, влюбившись в театр, сделался актером⁴. В 1766 г. был принят в театр Н.С. Титова, а впоследствии работал в разных труппах: Бельмонти и Чути, Гроти, князя Урусова, и, наконец, — у Медокса. «Когда же Медоксов театр перешел в ведение правительства, П. перешел на казенную сцену. 22-го октября 1805 г. Московский театр сгорел до основания и, хотя в следующем 1806 г. был отстроен вновь и сделался Императорским, однако часть артистов уже не вернулась более на сцену; в числе их был и уволенный на пенсию Померанцев, который с того времени уже очень редко появлялся пред публикой», — говорится в Русском биографическом словаре [20, с. 494].

Померанцева называли «Мочаловым своего времени» [20, с. 495], на сцене он «весь отдавался полету вдохновения» [20, с. 495], и современники, восхищенные его талантом, писали в его честь оды. Публика ждала его после спектаклей, встречая бурными овациями [15, с. 76]. Игру Померанцева даже сравнивали по силе воздействия с игрой Д. Гаррика, одного из самых известных в XVIII в. исполнителей шекспировского репертуара и интерпретаторов его пьес:

Господин Померанцев, наш Гаррик <...> Какая величавость, какая мужественность в его поступи, в его телодвижениях, когда он выходит на сцену! В спокойном разговоре видно искусство его так же, как и в жарком. Пусть покажут нам актера, который превзошел

³ «Сия драма много раз представляема была в Москве к отменному удовольствию Публики. Играющий роль Укусника нашего времени актер г. Померанцев обращает на себя внимание» [7, с. 147]. Померанцев в «Укуснике» играл Доминика, отца Доминика.

⁴ О Померанцеве см. статью Е. Ястребцева в «Русском биографическом словаре» [20], а также статью Л.М. Стариковой в БРЭ об актерской семье Померанцевых.

бы Померанцева в игре глаз, в скорых переменах лица и голоса [15, с. 77–74].

Василий Померанцев был учеником Ивана Афанасьевича Дмитриевского (1734–1821). Если Померанцев начал свой театральный путь в 1766 г., то знакомство с Дмитриевским, вероятно, произошло позже, так как в это время Дмитриевский стажировался за границей.

Как указывает А. Кузмин, Дмитриевский начал преподавать в 1764 г. Поначалу он обучал актерскому мастерству мастериц-золотошвеек Лукерью и Татьяну Кусковых, а затем стал брать и других частных учеников. Вероятно, среди них оказался и Померанцев. Их первая встреча также могла произойти и в 1770 г., когда Дмитриевский приехал из Петербурга в Москву чтобы поставить на сцене частного театра драму Бомарше «Евгения» и познакомить московского зрителя с новой драматургией — театром французского сентиментализма (Дмитриевский также сам переводил с французского сентиментальные драмы.)

Решив попробовать себя в роли переводчика пьесы Мерсье, Померанцев присматривал, вероятно, для себя роль отца Капулетти, которая прекрасно подходила для его амплуа: ему удавались роли благородных отцов семейства. Его лучшая роль, по свидетельству современников, — роль Одоардо «Эмилии Галотти» Лессинга, одного из зачинателей мещанской драмы в Германии. По Лессингу, мещанская драма — «практическое руководство по нравственному воспитанию нации», и потому Лессинг использовал «сюжеты, “эмоционально” близкие и понятные широкой публике, почерпнутые из реальной жизни» [6, с. 300].

«Веронские гробницы» Мерсье (в переводе Василия Померанцева — «Ромео и Юлия, драма в пяти действиях взятая из шекспировых творениях <sic!> г. Мерсиером») были впервые опубликованы в 1790 г. в третьей части «Собрания некоторых сочинений, с успехом поставленных на Московском Публичном театре», однако на сцене пьеса появилась в Петровском театре лишь 24 октября 1795 г.

Как писали газеты того времени, «Ромео и Юлию» давали вместе либо с балетом «Утренние увеселения», либо с оперой Василия Пашкевича и Мартин-и-Солера «Федул с детьми». Спектакль шел на сцене около десяти лет, за это время его играли «не более пятнадцати раз» [17, с. 118–119]. П.Р. Заборов также указывает на то, что в 1804 г. пьесу Мерсье дважды играли и в Петербурге [8, с. 147].

Юлию, дочь Капулетти, исполняла М.С. Синявская (Сахарова). Госпожу Капулетти — мадам Померанцева, Ромео — г. Шушерин,

Бенволио — г. Плавильщиков. Монтегью — г. Сахаров. Старого Капулетти, как уже отмечалось, — В. Померанцев. Все это — ведущие актеры той эпохи:

В комедиях, драмах и трагедиях замечательны были Плавильщиков и Померанцев. Первый — литератор и актер, занимал главные роли и, по-моему, был очень дурен, хотя ему и рукоплескали. Последний превосходно играл стариков; он имел благородную осанку, нежный и трогательный голос и, если можно так сказать, всю прелесть маститости, настоящей или искусственной. Главная трагическая актриса была госпожа Сахарова. Пусть представят себе Дидоной рязанскую или симбирскую помещицу, уже пожилых лет, мало знакомую с столицей и великую охотницу декламировать стихи: это была Сахарова. Как в дочери госпожи Синявской, первой женщины, которая у нас в России согласилась выступить на сцену и некогда блистала в «Хорене», в «Синаве» и «Труворе», в ней особенно уважалась кулисная ее знатность [3, с. 39].

Почему же «Веронские гробницы», переведенные Померанцевым, превратились в «Ромео и Юлию»? Во-первых, по мнению Померанцева, Мерсье лишь улучшает текст Шекспира. Переводчик, как справедливо отмечает П.Р. Заборов, восстанавливает истинное название пьесы и указывает ее настоящего автора, совершенно не задумываясь о тех изменениях, которые отличают пьесу Мерсье от шекспировской. Во-вторых, даже в начале XIX в. переводы из Шекспира, сделанные с языка оригинала, «были явлением редким и <...> нетипичным» [8, с. 545]. Знания о Шекспире в ту эпоху были весьма отрывочны (см.: [17]).

В Петербурге в начале 1790-х гг. можно было достать книги на английском языке, в том числе и сочинения Шекспира в новых изданиях, — скорее всего, собрание сочинений под редакцией Мэлоуна (1790). Однако сведений о том, что Померанцев читал по-английски, у нас нет.

Кроме того, Померанцев, возможно, слышал что-то об английском театре от своего учителя, ведь Дмитревский прекрасно знал европейский театр той эпохи. По столице ходили легенды, что в Лондоне он, якобы, свел знакомство с Дэвидом Гарриком. Именно Гаррик открыл для него английского Шекспира, но Дмитревский «остался верен французским преданиям», — пишет Булич [2, с. 38]. Дмитревский горячо интересовался современной английской литературой и даже перевел кое-что из Аддисона [2, с. 39].

Не исключено, что знал о Гаррике и Померанцев. О том, что Гаррика, знаменитого интерпретатора шекспировских пьес, ценили в России второй половины XVIII в., свидетельствует публикация трактата «Гаррик, или Аглинский актер. Сочинение, содержащее в себе примечания на драммы, искусство представления и игру театралных лиц с историческо-критическими замечаниями и анекдотами на лондонские и парижские театры»⁵. Перевод трактата на русский язык был сделан Василием Алексеевич Левшиным (1746–1826) в 1781 г., но не с подлинника, то есть с итальянского, а, как это часто случалось в ту эпоху, — с немецкого языка.

В главе «О средствах природную чувствительность учинить совершеннее» Стикотти рассказывает о том, как в театре Гаррика исполняли финальную сцену из «Ромео и Юлиты». «Когда Ромей узнает о смерти Юлиты, тогда Шекспир, довольно сведующий, чего желает сердце и что оно претерпевать должно, влагает Ромео следующий стих в уста: “Теперь, о судьба, могу я пренебрегать тебя!”» [14, с. 114]. Речь здесь идет о знаменитых словах Ромео «I defy you, stars!» Далее Стикотти дает актеру совет о том, как исполнять этот монолог (вероятно, опираясь на то, что он видел в театре у Гаррика): «Мы читаем страшнейшее отчаяние в переменяющемся лице, его дичающих глазах, его мертвеем цвете <...> он пренебрегает самим небом, и сии угрозы не состоят в вытье, в противном случае, он умножает силу, ослабляя выражение, он готов умереть, превосходя смерть и отчаяние, кои слабы потрясти его духом...» [14, с. 114] Возможно, французское имя Джульетты (у Мерсье — Juliette) Померанцев переводит как Юлия, опираясь на перевод трактата Стикотти.

Из шекспировской биографии современники Померанцева знали лишь то, что Шекспир писал трагедии и жил в XVI в. Так, по крайней мере, утверждалось в июне 1762 г. одной из самых ранних статей, где упомянуто имя английского драматурга — «О стихотворстве» С.Г. Домашева, который повторяет суждение Сумарокова из его второй эпистолы [17, с. 39]. Сумароков называет Шекспира «непросвещенным», вероятно, вслед за Вольтером. Однако, как утверждает М.П. Алексеев, гораздо большее значение для Сумарокова имели суждения Лапласа, оппонента Вольтера, и, в особенности, его труд «Рассуждение об английском театре», в котором Лаплас старается оправдать Шекспира после нападок Вольтера.

⁵ Этот трактат долгое время приписывали Антонио Стикотти, актеру Итальянской комедии в Париже, однако не исключено, что автором мог быть и Микеле Стикотти, брат Антонио. Об этом см.: [21; 10].

Кое-какие сведения о Шекспире Померанцев мог также почерпнуть из «Драмматического <sic!> словаря» (первая публ. — 1787), в котором утверждалось:

...Шакеспер не держался театральных правил, тому истинная притчина (так!) почестья может пылкое его воображение, не могшее покориться никаким правилам, в чем его осуждает знаменитый софист г. Вольтер, также и Российской стихотворец г. Сумароков [7, с. 164].

В «Драмматическом словаре» упоминались и другие произведения Шекспира — в частности, «Гамлет»⁶ и «Вот какво иметь корзину и белье» (переделка «Виндзорских насмешниц» Екатериной II)⁷. Известно, что Екатерина была подписана на собрание сочинений Шекспира в переводе Летурнера, также она читала Шекспира и в немецком переводе Эшенбурга.

В 1787 г. выходит первый перевод на русский язык «Ричарда III» (выполнен по переводу Летурнера). Кроме того, начиная с 1760-е гг. имя Шекспира часто звучит и в периодической печати [17].

Сюжет пьесы Мерсье «Веронские гробницы» и его истоки

Я полагаю, что Василий Померанцев прочитал «Веронские гробницы» как мещанскую драму и мыслил эту пьесу на сцене именно в этом жанре. Что же представляла собой с точки зрения сюжета и проблематики пьеса Мерсье, так заинтересовавшая этого актера?

Луи-Себастьян Мерсье работал в жанре мещанской драмы, для которой особую значимость имел острый социальный конфликт, быт человека третьего сословия. Трагедии Шекспира интересовали Мерсье прежде всего свободой выражения, масштабным раскрытием человеческих характеров. Мерсье адаптировал для сцены такие шекспировские пьесы, как «Король Лир», «Отелло», «Ромео и Джульетта» (в варианте Мерсье — «Веронские гробницы»).

В России высказывания Мерсье о Шекспире знали по переводу его сборника «Мой спальный колпак» (первый том был переведен на русский язык в 1789 г.) И.Р. Рахманиновым. В статье «Шекспир» из

⁶ «Трагедия сочинения Александра Сумарокова, подражание пьесе г. Шакеспира, Аглинского писателя; представлена в первый раз в начале 1750 года на Императорском театре в Санкт-Петербурге, напечатана в последний раз в Москве в Университетской типографии Н.Н. 1781 года» [7, с. 35].

⁷ «...вольное преложение <sic!> из Шакеспира. Представлена была в Санкт-Петербурге и Москве. Печатана в Санкт-Петербурге при Императорской Академии наук 1786 года» [7, с. 33].

сборника «Мой спальный колпак» Мерсье говорит о Шекспире как о настоящем гении, не подражавшем ни греческому, ни какому-то другому театру; его искусство основано на точном подражании природе («*Génie vraiment original, qui ne copie ni le théâtre grec, ni aucun théâtre connu; mais qui recompose l'art sur l'imitation fidèle de la nature*» [23, p. 190]).

Мерсье пленился сюжетом о Ромео и Джульетте во многом потому, что он был в те годы невероятно популярен у французов⁸. Пьеса Мерсье «Веронские гробницы» восходит «к анонимной французской пьесе (1771), в свою очередь, представлявшей собой переработку немецкой, принадлежавшей К.-Ф. Вейсе (1768)» [8, с. 147]⁹. Вейсе же в свою очередь опирался на версию Д. Гаррика, выбросившего из трагедии те фрагменты, которые ему казались лишними, непонятными по своей стилистике для зрителя [28].

Так как Вейсе видел в шекспировской пьесе прежде всего мещанскую драму, он подчеркнул в своей интерпретации социальный элемент пьесы, показав те нравы, семейный уклад и быт, которые его публике были хорошо знакомы [28]. Для этого он убрал не нужных ему персонажей, оставив только восемь. В пьесе соблюден принцип трех единств — действие начинается в двенадцать часов ночи и заканчивается поздно вечером. Время таким образом сжато до одних суток. Действие разворачивается в комнате Юлии; в пятом акте события перемещаются на кладбище.

Самое важное для Вейсе — показать социальный конфликт внутри семьи Капулетти, высветить проблему отцов и детей. Фрау Капулетти выступает борцом за права женщины, произнося длинный монолог в осуждение домашней тирании. Мать любит Юлию и сочувствует ей, но не решается послушаться мужа. Основа интриги — будет ли разоблачен тайный брак молодых людей? Герои Вейсе рассудочны, характеры трактованы однозначно. Ромео мыслит трезво и четко, в нем нет шекспировской мечтательности. Он терпеливо объясняет Юлии, почему должен бежать один. Его предсмертное письмо содержит четкие указания о том, что сделать после его смер-

⁸ Стоит сказать о том, что Летурнер был пятым по счету интерпретатором «Ромео и Джульетты» во Франции. Шекспировский сюжет был столь популярен во Франции тех лет, что постоянно переписывался. За двенадцать лет (с 1770 по 1782 г.) появилось пять его адаптаций. Все эти версии в той или иной степени восходят к Д. Гаррику.

⁹ Возможно, автор анонимного перевода 1771 г. Озинкур [25]. Тот факт, что Мерсье знал перевод Озинкура, неоспорим, но еще в начале XX в. Цоллингер показал, что Мерсье вряд ли использовал этот текст как основной источник для переработки и возможно существует некий текст-посредник, на который опирались оба француза [29, S. 106].

ти. Юлия мрачна духом и пребывает во власти сновидений, зачастую болезненных.

Любопытно, что пьеса Вейсе, намного более популярная, чем перевод Виланда, была переведена на французский язык в 1785 г., через три года после публикации «Веронских гробниц» Мерсье в сборнике «Théâtre allemande» с подзаголовком «tragédie bourgeoise» [26].

Померанцев о Вейсе ничего не знал. Он перевел пьесу Мерсье, практически не отходя от ее сюжета, но в некоторых местах сократив [17]. Список действующих лиц в драме Мерсье, как у Вейсе, довольно короток. Ромео, Джульетта, их родители, служанка Джульетты Лаура, врач Бенволио. Действие начинается словно из середины шекспировской пьесы — Джульетта ждет Ромео, чтобы проститься с ним, ибо он убил Тибальта и вынужден бежать. Джульетта рассказывает о своей любви к Ромео и об их знакомстве («Ах, Лаура, видно ты ничего не знаешь о любви»).

Второе действие посвящено социальной проблематике. Мадам Капулет произносит монолог о домашней тирании. Она умоляет мужа дать Джульетте отсрочку от свадьбы, но тот останется непреклонен. Джульетта иначе, чем у Шекспира, относится к матери: любит ее и в сложный момент своей жизни обращается к ней за помощью (шекспировская Джульетта холодна и почтительна с матерью и совсем не думает о том, что станет с родителями после ее смерти).

Джульетта Мерсье предпочитает смерть ненавистному браку и просит помощи у семейного врача, покровителя их с Ромео любви — Бенволио. Узы любви священны, и потому Джульетта, обвенчанная со своим возлюбленным, никогда не станет супругой графа Лодроне — это противоречит чести и долгу, призывающих ее покинуть этот мир. Бенволио соглашается помочь влюбленным, ибо самое важное для него — любовь Ромео и Джульетты, а не семейное принуждение.

Он миротворец и знаток природы. Его характер выписан драматургом очень подробно, с большой любовью. Это настоящий герой эпохи Просвещения. Он основной проводник важнейшей идеи Мерсье о том, что любовь не должна быть жертвой — ни вражды семей, ни социальных условностей и предрассудков. Бенволио противопоставлен отцу Джульетты — он воспекает любовь к свободе, к миру, и в ряде монологов осуждает домашнюю тиранию (см. монолог о любви к человечеству, III, 6), о драгоценных травах (адаптация сцены II, 3 по Шекспиру), о несчастье, постигшем Ромео и Джульетту (V, 4).

В третьем акте отец Джульетты рассуждает о чести и об авторитете отца, полагая, что ему удастся убедить дочь выйти замуж. Произнесенный монолог о любви к человечеству и о важности натурфилософии

(ср. монолог Лоренцо, II, 3, в трагедии Шекспира), Бенволио дает Джульетте волшебное питье, который она тут же выпивает, после чего соглашается исполнить волю отца.

Девушка засыпает мертвым сном на руках у матери, — несомненное усиление драматизма, важное для слезливой драмы. После смерти дочери мадам Капулет обвиняет мужа в жестокости: «*Père inhumain! Detestable comte! Venez, voyez les suites de votre incroyable dureté...*» (IV, 3) [22, p. 345].

В словах старого Капулета звучат сентиментальные интонации сожаления («*O malheur! Tout serait-il fini?.. Je n'y survivrais pas*»; IV, 4) [22, p. 346].

В сценах 1 и 2 из 4-го акта Мерсье перерабатывает материал 5 сцены 3-го акта шекспировской пьесы (разговор матери с Джульеттой), а также отрывок из 3-й сцены 4 акта (монолог Джульетты перед тем, как она пьет волшебное снадобье). У Шекспира Джульетта опасается, что проснется раньше появления Ромео, и ей придется остаться одной в смрадном склепе, где ночью бродят духи, раздается стон мандрагоры. У Мерсье Джульетта рассуждает о полумраке гробницы, ей вспоминаются траурные свечи («*ces lugubres feux*»). Здесь она наконец освободится от тирании отца. Джульетта думает, что, благодаря порошку, она заснет вечным сном. Ее выбор — смерть или счастье свободы («*La mort ou l'heureuse liberté*», IV, 4) [22, p. 338].

Узнав о смерти возлюбленной (начало пятого акта), Ромео тайно возвращается из изгнания, и в гробнице прощается с Джульеттой, желая расстаться с жизнью прямо сейчас (он намерен заколоться шпагой). Бенволио мешает ему осуществить задуманное. Появляются Монтегю и Капулет в сопровождении вооруженной стражи. Капулет полагает, что враги хотят надругаться над телом дочери, а Бенволио — их сообщник. Бенволио раскрывает всю правду. В это время пробуждается Джульетта, семьи врагов примиряются.

Несомненно, сюжет о Ромео и Джульетте прекрасно подходил для создания мещанской драмы, сфокусированной на бытовых подробностях жизни людей. В репликах его персонажей проскальзывают сентименталистские интонации — интонации века Просвещения, утверждавшего, как и Шекспир, право человека любить и быть счастливым, несмотря на все запреты общества.

«И вот пришел Парни...»: трансформация шекспировской образности в пьесе Мерсье и ее трактовка В.П. Померанцевым

Большая часть любовных сцен шекспировской пьесы дается у Мерсье в пересказе. Так, о первом свидании Джульетта вспоми-

нает в монологе «Помнишь ли ты тот праздник...» (I, 2). Отголоски эпиталамы Джульетты «Неситесь шибче...» слышны в начальном монологе Джульетты, открывающем пьесу: «Уж пробило двенадцать, это знак...» (I, 1). Сцена прощания влюбленных (I, 3), как уже отмечалось выше, является частью действия. Также решен вопрос и с монологом Джульетты перед свадьбой («Ромео! Ах, положи меня во гроб», III, 5). Сохранены и монолог Джульетты из 4-го действия, и предсмертный монолог Ромео (V, 1).

Шекспировскую образность Мерсье практически не сохраняет. Однако в «Веронских гробницах» чувствуется влияние французской поэзии того времени, и даже само название пьесы — дань элегической традиции.

Рассмотрим образы, использованные Мерсье, на нескольких примерах, чтобы продемонстрировать их связь с поэзией тех лет, и, прежде всего, со стихотворениями Э. Парни, а также покажем, как эту образность переводит Померанцев.

Образ апельсинового дерева как символ любовного томления и его русские братья. Он возникает в сцене разговора Джульетты с Лаурой в первом действии, когда Джульетта вспоминает о том, как Ромео пришел к ней в сад после знакомства на балу:

Un bruit léger me tira de ma duce rêverie; je l'aperçus comme un fantôme céleste, appuyé contre cet oranger, don't il agitait la cime odorante (I, 2) [22, p. 13].

...не большей <sic!> шум вывел меня из приятной задумчивости, и я увидела его как некое видение, стоявшего <sic!> опершись об это апельсиновое дерево, котораго колебал он благовонную вершину [12, с. 15–16].

Хотя этот образ и встречается в пьесе Вейсе¹⁰, Мерсье, повторюсь, по-немецки не читал. Вероятно, существовал некий текст-посредник, через который Мерсье познакомился с текстом Вейса и из него заимствовал образ апельсинового дерева. Однако увидел Мерсье его совершенно по-своему — апельсиновое дерево преобразилось под влиянием, как я полагаю, известного стихотворения Парни.

Как известно, поэзия Парни поразила современников¹¹. Она возникла на фоне легкой поэзии XVIII в., в которой говорилось о дамах,

¹⁰ Ср.: «Als ich einst in der Nacht an eben diesem Fenster stand <...> stand er dort an jenen Orangenbaum gelehnet. Ach!» [27, S.13] («Когда я однажды ночью стояла у этого же окна, он стоял там, прислонившись к апельсиновому дереву. Ах!»). Перевод мой. — *Е.Л.*)

¹¹ Авторитет Парни в те годы был высок. Шатобриан так вспоминал о Парни: «За два года, отделяющие время, когда я поселился в Париже, от открытия

обманывающих своих мужей, о том, как обожатели сводят дам с ума, бросив их и т. д. Поэтому «когда во французскую поэзию “пришел Парни” и объяснился в страстной любви одной и единственной в целом свете Элеоноре, это было воспринято как революция в поэзии» [9, с. 16]. Парни изменил образ поэта — от остролова-циника к чувственному любовнику, для которого важны мельчайшие движения души.

В 1790-х и 1790-х гг. его элегии стали для французов самым излюбленным чтением. Первый сборник был опубликован в 1778 г., четвертое, переработанное и расширенное издание, — в 1781-м¹². «В элегиях XVIII века жалобы, причем жалобы не только личные, вырванные холодностью или изменой возлюбленной, но и “философические”, связанные с горестным ощущением быстротечности бытия и бренности человеческой жизни, занимали значительное место» [9, с. 21]. Причина страдания часто связана с личными обстоятельствами жизни поэта [24].

Одно из известных стихотворений Парни называется «Vers gravés sur un oranger»:

Oranger, dont la voûte épaisse	Апельсиновое дерево, чья густая крона
Servit à cacher nos amours,	Служила нашей любви укромным местом,
Reçois et conserve toujours	Прими и сохрани навсегда
Ces vers, enfants de ma tendresse ;	Эти стихи, дитя моей нежности.
Et dis à ceux qu'un doux loisir	И скажи тем, кого нежный досуг
Amènera dans ce bocage,	Приведет в эту рощу,
Que si l'on mourait de plaisir,	Что, если бы можно было умереть от
Je serais mort sous ton ombrage.	наслаждения,
[18, с. 76]	Я бы умер в твоей тени ¹³ .

В «Стихах, вырезанных на коре апельсинового дерева» Парни говорит о густой кроне дерева, под которым возлюбленные украдкой предавались своему чувству. Здесь возникает мотив любовного томления.

Генеральных штатов, круг моих знакомств расширился. Я знал наизусть элегии шеваляе де Парни и помню их поныне» [16, с. 66].

¹² Е.Г. Эткинд пишет: «Любовные стихотворения» — <...> сборник, в котором элегии разбиты на четыре книги, развивающие единый сюжет — как бы роман в 47 элегиях. В первой книге повествуется о рождении пылкой страсти; во второй — о мнимой измене возлюбленной: после выяснения ошибки наступает примирение; в третьей — о возвращении к страстной любви, более зрелой и глубокой; в четвертой — об окончательном разрыве, об отчаянии покинутого поэта» [19, с. 196].

¹³ Подстрочный перевод мой. — Е.Л.

Стихотворение было опубликовано в четвертой книге — в 1781 г., то есть за год до публикации «Веронских гробниц» Мерсье. У Мерсье, в отличие от Вейсе, апельсиновое дерево наделено густой кроной, оно выступает символом любви («Я увидела его, словно призрака небес, он стоял, опершись на дерево, крона которого благоухала», — говорит Юлия о Ромео). Это позволяет предположить знакомство Мерсье с текстом Парни.

Померанцев довольно точно переводит этот фрагмент, однако образ апельсинового дерева русскому читателю, в отличие от французского, ни о чем не говорил. Поэтому, вероятно, даже само название дерева переведено дословно — не апельсиновое, а оранжевое. Апельсины начали завозить в Россию в XVIII в., но они стоили дорого и долгое время оставались доступны только состоятельным людям. При Петре в Россию стали завозить для разведения и сами апельсиновые деревья, для которых строили оранжереи. Не думаю, чтобы Померанцев знал об этом. В русской литературе образ апельсина появляется позже¹⁴. В переводах указанного стихотворения Парни этот образ одомашнен, — в переводе Н.А. Маркевича — дуб, в переводе А.А. Крылова — клен, в переводе В. Туманского — вяз.

Элегическая образность любви и смерти. Образ апельсинового дерева всего лишь небольшая деталь, по которой сложно судить о поэтике всего текста, и потому приведем ряд других, более развернутых примеров того, как Мерсье использует поэтическую образность Парни. Это монолог Джульетты, сцена прощания влюбленных, предсмертный монолог Ромео.

Пьеса Мерсье открывается с признания Джульетты:

La douzieme heure s'est fait entendre... C'est le signal. *O nuit, épassis tes ombres, cache dans les ténèbres deux amants malheureux et fideles...* Je vais jouir de sa présence! *Instants rapides!* Il va paroître pour me quitter ensuite! Ainsi *l'amertume* se mêle à nos plus *doux plaisirs...* *Amours, que tes blessures sont profondes, que de souffrances pour des moments qui fuient!..* Mon coeur s'effraie tout ce qui l'environne <...> *Sommeil! Déroube-leur les chargins qui me consomment...* Cette porte frémit...est-ce lui?.. [22, p. 267–268]

¹⁴ Ср, например, в письме Н.И. Тургенева от 24 мая 1819 г.: «Каковы институции, таков и порядок гражданской. Береза никогда не принесет апельсинов. Дабы кушать апельсины, нужно и апельсиновое дерево. А мы хотели к этой березе привить апельсин» [4, с. 285]. Или его же письмо от 14 мая 1817 г.: «Сегодня духов день. Против нас в Летнем саду гулянье. Брат зовет гостей смотреть из свих окошек и велел для них заготовить форму мороженого — не по сезону, а по резону, и десяток апельсинов!!» [4, с. 223–224].

Уж пробило двенадцать на часах. Это знак. О ночь, *сгущай свои тени, спрячь во мраке* своем двух несчастных и верных любовников. Я буду наслаждаться его обществом! *Быстротечные мгновенья!* Он появится, чтобы потом меня оставить! Так *горечь* примешивается к нашим *сладким удовольствиям...* *Любовь, как глубоко твои раны*, сколько страданий за быстротечные мгновенья!.. Мое сердце содрогается от всего, что его окружает <...> *Сон! Спрячь от них все печали, которые меня изнуряют...* (I, 1, «Веронские гробницы»¹⁵)

Подобной образности у предшественников Мерсье нет — ни в анонимном переводе, ни у Вейсе. В переводе Озинкура реплика Джульетты занимает всего восемь строк, ситуация та же, но из всех поэтических средств использован разве что образ сна («un sommeil paisible»):

Chacun en ce palais goûte un sommeil paisible;
Sa douceur consolante a fui loin de mes yeux [25, p. 7].

Каждый наслаждается мирным сном,
Его утешительная сладость далеко унеслась от моих глаз.

У Вейсе на немецком языке находим «сладчайшую горечь — «süßeste Bitterkeit» [27, S. 4]; во французском переводе — «amertume d'amour» [26, p. 149].

У Мерсье, напротив, появляется целый ряд ночных образов, связанных друг с другом в одно поэтическое целое, — ночные тени, быстротечные мгновенья, горечь и наслаждение, раны Амура и сон, во власти которого — излечить влюбленных от печали. Все это — образность «Любовных элегий» Парни. Так, в четвертой элегии Парни рассуждает о драгоценных мгновеньях («*précieux instants*») и о несправедливости любви — верному сердцу достаются лишь печали, а неверному — все радости: «*Tous les chagrins sont pour les cœurs fidèles; / Tous les plaisirs sont pour les inconstants*». В стихотворении «Страх» Парни упоминает ночную тьму («*l'ombre des nuits*»), а другое стихотворение содержит прямое обращение к ночи. Она располагает к горести, влюбленный вызывает к ней, рука сна закрывает ему глаза, но он хотел бы продолжить страдать:

Toujours le malheureux t'appelle,	Несчастный вечно к тебе вызывает,
O Nuit, favorable aux chagrins!	О ночь, располагающая к печали!
Viens donc, et porte sur ton aile	Приди же и принеси на своем крыле
L'oubli des perfides humains.	Забвение коварных смертных.

¹⁵ Подстрочный перевод с французского мой. — Е.Л.

Voile ma douleur solitaire ;	Сокрой (завесь) мою одинокую скорбь,
Et lorsque la main du Sommeil	И когда рука Сна
Fermera ma triste paupière,	Закроет мои печальные вежды,
Ô dieux! reculez mon réveil <...>	О Боже! Отдали мое пробуждение ¹⁶ .
(«А la nuit») [18, с. 88]	(«К ночи»)

Джюльетта у Мерсье тоже просит у сна, чтобы он лишит страданий ее родных, которые безмятежно спят. Посмотрим теперь на перевод Померанцева:

Двенадцать часов пробило... Это знак...О ночь! распространи тьму свою, скрой во мраке двух несчастных и верных любовников!.. Я буду наслаждаться его присутствием!.. Скоротечные минуты! он предстанет для того только, чтоб меня оставить!.. Вот как горесть вмешивается в приятнейшие для нас удовольствия. Сколько напастей за летящие минуты утех!.. Сердце мое содрогается от всего, что меня ни окружает <...> О сон! удали от них снедающие меня печали... Скрипнула дверь! Не он ли?.. нет, этот стук не из сада.... Небо! если нам изменили!.. Ах! это Лаура (I, 1) [12, с. 1–2].

У Мерсье Джюльетта просит ночь сгустить свои тени. Померанцев переводит это выражение так: «распространи тьму свою». Он также опускает поэтический образ Амура, любви, которая ранит, столь важный для поэтизации речи Ромео, к которой стремился Мерсье.

Любопытно, что вместо любовных страданий появляются напасти. «Напасти» для XVIII в. — слово, которое часто звучит в том числе и в любовной поэзии 1750–1780-х гг., особенно, у Сумарокова («В мучительной напасти сей / Я жизни не желаю боле»; ода «В разлуке мучася тоской», 1759), в «Душеньке» Богдановича¹⁷, у В. Капниста в стихотворении «Леса, влекущие к покою», 1780), у И. Дмитриева («Ее пенаты с ней, так ей ли ждать напасти?») в стихотворении «Модная жена: «Ах, сколько я в мой век бумаги исписал!..», 1791) и т. д.

В переводе Померанцева образ сна присутствует, но, лишенный поэтического контекста, он воспринимается скорее в бытовом ключе.

¹⁶ Подстрочный перевод мой. — *Е.Л.* Ср. также в переводе Н.А. Маркевича «Пока восток блеснет лучами...» [18, с. 89–90].

¹⁷ Амур во все часы ее напасти зрел
И тотчас повелел
Своим слугам крылатым
Поднять и перенести царевну в тот удел,
Где всяки воды протекают,
Мертвят, целят и помогают [1, с. 116–117].

В общей интонации «Ромео и Юлии» в переводе Померанцева также чувствуется влияние сентиментальной стилистики русского Руссо. Речь идет о переводе П. Потемкина «Новая Елоиза» (1769), о котором Померанцев вполне мог знать. В этом слышна сентиментальная интонация; мне кажется, Померанцев — возможно интуитивно — воспроизводит ее в своем переводе. Приведем небольшой пример из пятого письма к Юлии:

Всемогушество небес! Ты даровало мне душу к горести, подай теперь к благоденствию любовь, жизнь души <...> О беспримерная приятность добродетели, непобедимая сила гласа возлюбленной! Благополучие, радости, восхищения, сколь лучи ваши пронзительны! Кто может сдержать их ударения? О как вместит источник приятностей, объемлющих сердце мое! <...> Юлия... нет! Юлия моя на коленах! Дражайшая Юлия, проливающая слезы!.. [13, с. 20–21]

Может быть, и само имя героини Мерсье — Юлия — отчасти ассоциировалось Померанцевым с героиней Руссо. Несмотря на то, что прямых заимствований из текста «Новой Элоизы» в переводе Померанцева нет, тем не менее в общем строе его речи, в построении реплик Юлии и Ромео мелькает интонация русского Руссо.

В сцене прощания возлюбленных у Мерсье появляется образ бледной луны, связанный с Джульеттой. Луна ее постоянный спутник. Это образ окутан другими поэтическими клише, которыми пользуется Парни: тени, мрак, предрассветные сумерки, ночные светила, заря. Для элегии во Франции не было строгих «формальных и тематических ограничений» [9, с. 10], эту поэзию отличала «традиционность, формульность поэтического языка» [9, с. 12].

Итак, Ромео говорит Джульетте:

Romeo

...Mais l'instant de notre séparation s'approche: n'entendez-vous pas la messenger du matin, *l'alouette*, qui s'élève en chantant à travers les ombres qui fuient devant le crépuscule du jour?

Juliet

Non, non, c'est le *rossignol* qui se plaît à percer les ténèbres de ses accents.

Romeo

Tous les flambeaux de la nuit sont éteints: vois la lune qui pâlit à l'approche de l'aurore [22, p. 284–285].

Ромео

Между тем минута разлуки нашей приближается. Слышишь ли ты утреннего вестника, жаворонка, с пением возвышающегося сквозь тени, которые убегают при рассвете дня?

Джульетта

Нет, нет, это соловей поет.

Ромео

Ночные светила все угасли. Взгляни, как бледнеет луна при наступлении зари.

(Пер. В. Померанцева) [12, с. 30]

Эта образность не случайна, и, на мой взгляд, была вполне узнаваема для французского зрителя тех лет. С ее помощью устанавливается «интонация “поэтической жалобы”» [9, с. 11].

Любопытно и то, что в этом фрагменте проскальзывают два шекспировских образа из сцены прощания — соловей и жаворонок. Реплику с соловьем Померанцев редуцирует, пропадает вторая часть фразы — «которому нравится пронзать тьму своим пением».

Та же образность звучит и в предсмертном монологе Ромео в пьесе Мерсье. В начале 5-го акта «Веронских гробниц» Ромео произносит монолог в склепе. Весь текст монолога привести здесь не представляется возможным, так как он занимает в тексте Мерсье пять с половиной страниц. В начальной части монолога большое значение приобретают поэтические интонации:

...*Quel morne et long silence!.. C'est l'image de la nuit éternelle...
Quel effroi religieux me saisit!.. Ces murs, ces tombeaux, ces feux qui
pâlissent <...> Tombeaux que vous êtes éloquens! Cendres autrefois
animées <...> O mort, gouffre effrayant... (V, 1) [22, p. 357]*

Сравним в переводе В. Померанцева:

Здесь все тихо... Какое угрюмое и непрерывное молчание... Се образ вечной ночи!.. Какой священный ужас меня объемлет!.. Эти стены, эти гробницы, этот бледной <sic!> свет <...> Гробы, колико вы красноречивы! Прах, бывший некогда живым <...> О смерть, ужасная пасть... [12, с. 136–137].

В этом монологе, как и ранее, Мерсье широко использует поэтическую образность, мы слышим элегическую интонацию — и в образе вечной ночи, и сумрачной тишины, и гробницы, и праха, и дрожащих факелов («la clarte tremblante des flambeaux» [22, p. 358]).

Центральная часть монолога — философские рассуждения Ромео о вражде и мире. Он рассматривает надгробия в склепе Катулетов и размышляет о вечном и преходящем. В этом же месте расположен и алтарь, где их с Джульеттой обвенчал Бенволио. Среди надгробий Ромео видит могилу Октавио Капулета, с которого началась кровная вражда семей. Здесь же упокоен и Теобальд (Théobald), убитый им в сражении. Ромео говорит о пользе мира, заверяя духов в том, что его намерения чисты.

Третья часть монолога посвящена смерти Джульетты. Ромео видит новую гробницу и понимает, что в ней захоронена его супруга. Смерть для Ромео — зловещая пасть («gouffre effrayant»), а не соперник, способный завоевать даму, как это было у Шекспира (V, 3):

Aimez et mourir!.. O mort, suspends ta faux rigoureuse!.. Laisse quelques instans de plus sur la terre les êtres qui aiment... (Tirant le voile) Que vois-je! Dieu! Juliette!.. O tonnerres du ciel, tombez... Terre, engloutis-moi!... Cruel Benvoglio, est-ce ainsi que tu me rends mon épouse?.. Mais quoi, elle semble me sourire! On diroit qu'elle sommeille. Le trépas n'a pas point défiguré ses traits... [22, p. 359–360]

Ромео не может поверить в случившееся. Интересно здесь, в частности, то, что у Мерсье вдруг проскальзывает шекспировский образ — смерть не смогла обезобразить черты девушки: «Le trépas n'a point défiguré tes traits».

В переводе Померанцева:

Любить и умереть!.. О смерть, удержи *грозную косу свою!*.. прибавь несколько минут существам любящимся (*снимая покрывало*). Боже мой, что я вижу! Юлия... О гром порази меня, *о земля пожри меня!*.. Жестокой Бенволио, разве так возвращаешь ты мне мою супругу?.. Но она будто улыбается, смерть не обезобразила черты лица ея... пробудись, Юлия...¹⁸ [12, с. 140]

Образы, использованные Мерсье, отражают его интерес к элегическому жанру. В переводе Померанцева любопытно использование глагола «пожри», который в те времена широко использовался в русской поэтической речи — у В. Тредиаковского, М. Муравьева, И. Дмитриева и др. Коса как символ смерти тоже была хорошо знакома русскому читателю.

¹⁸ Курсив мой. — Е.Л.

Элегические интонации были Померанцеву знакомы, элегия для русской литературы была «не новым, а скорее старым жанром: она замкнула в XVIII в. цикл своего развития», пишет В.Э. Вацуро [18, с. 27]. Обновление жанра элегии в России будет связано с появлением «Сельского кладбища» (1802) Жуковского с его ориентацией на английский сентиментализм. Элегии Парни Померанцев не читал — их русский перевод появится позже. Элегии Парни прочтут в России в переводах К. Батюшкова и И. Дмитриева только в 1804–1805 гг.¹⁹. Поэтому Померанцев использовал знакомые русскому читателю элегические образы, позаимствовав их из русской поэзии XVIII в.

Литература

1. *Богданович И.Ф.* Стихотворения и поэмы / вступ. ст. И.З. Сермана. Л.: Сов. писатель, 1957. 272 с.
2. *Булич Н.* Сумароков и современная ему критика. СПб.: В тип. Эдуарда Праца, 1854. 290 с.
3. *Вигель Ф.Ф.* Записки. München: ImWerden Verlag, 2005. 327 с.
4. Декабрист Н.И. Тургенев. Письма к брату С.И. Тургеневу / отв. ред. Н.Г. Свириной. М.; Л.: АН СССР, 1936. 587 с.
5. *Державин К.Н.* Вольтер. М.: АН СССР, 1946. 483 с.
6. *Дмитриева Е.Е.* Драма // История русской переводной художественной литературы. 1800–1825. Очерки / под ред. В.Е. Багно. М.; СПб.: Нестор-История, 2022. С. 292–374.
7. *Драматический словарь*, или показания по алфавиту всех Российских театральных сочинений... СПб.: Изд. книжного магазина «Нового времени», 1880. 66 с.
8. *Заборов П.Р.* На подступах к Шекспиру // История русской переводной художественной литературы. 1800–1825. Очерки / под ред. В.Е. Багно. М.; СПб.: Нестор-История, 2022. С. 545–556.
9. *Мильчина В.* Французская элегия конца XVIII – первой четверти XIX века // Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры / сост. В.Э. Вацуро. М.: Радуга, 1989. С. 8–26.
10. *Неклюдова М.* Спор о чувствительном комедианте, или Четыре источника «Парадокса» // Новое литературное обозрение. 2015. № 6. С. 174–192.
11. *Пумпянский Л.В.* Сентиментализм // История русской литературы: в 10 т. М.; Л.: АН СССР, 1947. Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. С. 430–445.
12. Ромео и Юлия, драма <sic!> в пяти актах, взятая из Шекспировых творениях <sic!> г. Мерсиером / пер. В. Померанцева. М.: В тип. Христофора Клауди, 1795. 158 с.

¹⁹ Имеются в виду элегия XI книги IV и переложение элегии VIII. В 1796 г. появляются первые переводы «Мадагаскарских песен». Их переводят П.Ю. Львов, а вслед за ним — П.А. Пельский.

13. *Руссо Ж.-Ж.* Новая Елоиза, или письма двух любовников, живущих в одном маленьком городке внизу Альпийских гор / пер. П. Потемкина. М.: При Имп. Московском ун-те, 1769. Т. 1. 308 с.

14. <*Стикомти А.Ф.*>. Гаррико, или Англинский актер / пер. с немецкого языка В. Лепшиным. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. 247 с.

15. Театр. Эмилия Галотти, трагедия в пяти действиях, сочиненная Гн. Лессингом; перевод с немецкого // Московский журнал. М.: В унив. тип., 1791. Ч. 1. Кн. 1. С. 62–79.

16. *Шатобриан Ф.Р. де.* Опыт об английской литературе и суждения о духе людей, эпох и революций // Эстетика раннего французского романтизма / сост., вступ. ст. и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 220–247.

17. Шекспир и русская культура / под ред. М.П. Алексеева. М., Л.: Наука, 1965. 823 с.

18. Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры / сост. В.Э. Вацура, вступ. ст. В.А. Мильчина, В.Э. Вацура. М.: Радуга, 1989. 688 с.

19. *Эткюд Э.Г.* Поэзия Эвариста Парни // *Парни Э.* Война богов: поэма в десяти песнях с эпилогом. Л.: Наука, 1970. С. 182–227.

20. *Ястребцев Е.* Померанцев Василий Петрович // Русский биографический словарь / изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А.А. Половцова. Пб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1905. Т. 14. С. 494–495.

21. *Meldolesi C.* Gli Sticotti: Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1969. 254 p.

22. *Mercier L.-S.* Théâtre complet. Amsterdam: Ches Barthelemy Ulam, 1784. Т. 4. 373 p.

23. *Mercier L.-S.* Shakespeare // *Mercier L.-S.* Mon bonnet de nuit. Lausanne: De Imprimerie de la Société typographique, 1788. Т. 3. P. 191–194.

24. Potez H. L'Elégie en France avant le romantisme. Paris: Ancienne Maison Michel Lévy Frères, 1898. 488 p.

25. Roméo et Juliette. Drame par Ouzicourt (1771). [S. 1.], Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre. 2014. 63 p.

26. *Weiss C.F.* Roméo et Julie: tragédie bourgeoise en cinque actes. Paris: Chez Lejay, 1785. Vol. 4. P. 141–354.

27. *Weisse C.F.* Romeo und Julie: ein bürgerliches Trauerspiel. Wien: Dyckischen Buchhandlung, 1769. 134 S.

28. *Williams S.* Shakespeare on the German Stage. New York; Port Chester: Cambridge U.P., 1990. Vol. 1. 245 p.

29. *Zollinger O.* L.S. Mercier's Beziehungen zur deutschen Litteratur // *Zietschrift für französische Sprache und Literatur.* 1903. Bd. 25. S. 87–121.

Research Article

“Russian Garrick” and His French Shakespeare: *Les Tombeaux de Vérone* by L.-S. Mercier in V. Pomerantsev’s Interpretation

© 2024. Elena M. Lutsenko

Russian State University for the Humanities,
The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
Moscow, Russia

Abstract: The methodology of the article is based on the ideas of historical poetics by A.N. Veselovsky and M.M. Bakhtin. The author examines the reception of Shakespeare’s heritage in Russia in the last third of the 18th century. This idea is demonstrated in the analyses of the adaptation of the bourgeois drama *The Tombs of Verona* (L.-S. Mercier) by V.P. Pomerantsev (the first Russian interpreter of the plot of *Romeo and Juliet*). In this regard, the author focuses on the genre poetics of Mercier’s play and Pomerantsev’s translation in their correlation to the poetological and pragmatic factors of the epoch. Special attention is paid to the sources of the plot of Mercier’s play, thus confirming the idea of the indirect reception of Shakespeare’s heritage in Europe (and Russia) in the 18th century as well as its genre transformation. Despite the similarity of the genre of Mercier’s play and its Russian interpretation, discrepancies are revealed at the level of poetics. Mercier replaces sonnet imagery vital for Shakespeare’s play with the images familiar to his contemporaries, i. e., the elegiac intonations of E. Parny. Russian readers became acquainted with Parny’s poetry long after Pomerantsev’s translation. That’s why the translator replaced Parny’s gallant imagery with the elegiac imagery of the Russian verse of the 18th century (much more ponderous than Parny’s) as well as with the intonations of the Russian Rousseau. Mercier’s play, like most 18th-century adaptations of *Romeo and Juliet*, ends happily. Pomerantsev agrees with it because he perceives the genre of this plot as a bourgeois drama, not a tragedy.

Keywords: Vasily Pomerantsev, William Shakespeare, Louis-Sébastien Mercier, bourgeois drama, translation, adaptation.

Information about the author: Elena M. Lutsenko, PhD in Philology, Senior Researcher, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125047 Moscow, Russia; Assistant Professor, The School for the Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Vernadsky Ave., 82, 119571 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1993-0983>

E-mail: lutsenko.voplit@yandex.ru

For citation: Lutsenko, E.M. “‘Russian Garrick’ and His French Shakespeare: *Les Tombeaux de Vérone* by L.-S. Mercier in V. Pomerantsev’s Interpretation.” *Literaturnyi fakt*, no. 4 (34), 2024, pp. 102–124. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-34-102-124>

References

1. Bogdanovich, I.F. *Stikhotvoreniia i poemy* [Poems], introd. article by I.Z. Serman. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1957. 272 p. (In Russ.)
2. Bulich, N. *Sumarokov i sovremennaia emu kritika* [Sumarokov and the Contemporary Criticism]. St. Petersburg, V tipografii Eduarda Pratsa Publ., 1854. 290 p. (In Russ.)
3. Vigel, F.F. *Zapiski* [Notes]. München, ImWerden Verlag, 2005. 327 p. (In Russ.)
4. Svirin, N.G., editor. *Dekabrist N.I. Turgenev. Pis'ma k bratu S.I. Turgenevu* [The Decembrist N.I. Turgenev. Letter to His Brother; S.I. Turgenev]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1936. 587 p. (In Russ.)
5. Derzhavin, K.N. *Vol'ter* [Voltaire]. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1946. 483 p. (In Russ.)
6. Dmitrieva, E.E. "Drama" ["Drama"]. Bagno, V.E., editor. *Istoriia russkoi perevodnoi khudozhestvennoi literatury. 1800–1825. Ocherki* [The History of Russian Translated Fiction. 1800–1825. Essays]. Moscow, St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2022, pp. 292–374. (In Russ.)
7. *Drammaticheskii slovar', ili pokazaniia po alfavitu vsekh Rossiiskikh teatral'nykh sochinenii...* [The Dictionary of the Drama or the List of All-Russian Theatrical Performances in the Alphabetical Order]. St. Petersburg, Izdanie knizhnogo magazina "Novogo vremeni" Publ., 1880. 66 p. (In Russ.)
8. Zaborov, P.R. "Na podstupakh k Shekspiru" ["Approaching Shakespeare"]. Bagno, V.E., editor. *Istoriia russkoi perevodnoi khudozhestvennoi literatury. 1800–1825. Ocherki* [The History of Russian Translated Fiction. 1800–1825. Essays]. Moscow, St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2022, pp. 545–556. (In Russ.)
9. Mil'china, V. "Frantsuzskaia elegiia kontsa XVIII – pervoi chetverti XIX veka" ["French Elwyg of the Late 18th – the First Half of the 19th Century"]. *Frantsuzskaia elegiia XVIII–XIX vekov v perevodakh poetov pushkinskoi pory* [French Elegy of the 18th – 19th Centuries in Translations of the Poets of the Pushkin Epoch], comp. by V.E. Vatsuro. Moscow, Raduga Publ., 1989, pp. 8–26. (In Russ.)
10. Nekliudova, M. "Spor o chuvstvitel'nom komediantе, ili Chetyre istochnika 'Paradoksa'." ["The Discussion on the Sensitive Comedian, or 'Four Sources of the Paradox'."]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 6, 2015, pp. 174–192. (In Russ.)
11. Pumpianskii, A.V. "Sentimentalizm" ["Sentimentalism"]. *Istoriia russkoi literatury: v 10 t.* [The History of the Russian Literature: in 10 vols.], vol. 4: Literatura XVIII veka [18th-Century Literature], part 2. Moscow, St. Petersburg, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1947, pp. 430–445. (In Russ.)
12. *Romeo i Iuliia, drama v piati aktakh, vziataia iz Shekspirovykh tvoreniiaikh g. Mersierom* [Romeo and Juliet, a Play in 5 Acts taken from Mercier's Works], trans. by V. Pomerantsev. Moscow, V tipografii Khristofora Klaudi Publ., 1795. 158 p. (In Russ.)
13. Russo, Zh.-Zh. *Novaia Eloiza, ili pis'ma dvukh liubovnikov, zhivushchikh v odnom malen'kom gorodke vniзу Al'piiskikh gor* [Julie or the New Heloise. Letters from Two Lovers, Living in a Small Town at the Foot of the Alps], vol. 1, trans. by P. Potemkin. Moscow, Pri Imperatorskom Moskovskom Universitete Publ., 1769. 308 p. (In Russ.)
14. <Stikotti, A.F.>. *Garrik, ili Anglinskii akter...* [Garrick or the English Actor...], trans. from German by V. Lepshin. Moscow, Universitetskaia tipografia, u N. Novikova Publ., 1781. 247 p. (In Russ.)

15. “Teatr. Emiliia Galotti, tragediia v piati deistviikh sochinennaia Gn. Lessingom; perevod s nemetskago” [“Theatre. Emilia Galotti, a Tragedy in 5 Acts Written by Lessing, Translated from German”]. *Moskovskii zhurnal* [Moscow Journal], part 1, book 1. Moscow, V universitetskoi tipografii Publ., 1791, pp. 62–79. (In Russ.)
16. Shatobrian, F.R. de. “Opyt ob angliiskoi literature i suzhdeniia o dukhe liudei, epokh i revoliutsii” [“Essay on the English Literature and Reflections on the Human Spirit, Times and Revolutions”]. *Estetika rannego frantsuzskogo romantizma* [The Aesthetics of Early French Romanticism], comp., introd. article and comm. by V.A. Mil’china. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 220–247. (In Russ.)
17. Alekseev, M.P., editor. *Shekspir i russkaia kultura* [Shakespeare and the Russian Culture]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1965. 823 p. (In Russ.)
18. *Frantsuzskaia elegiia XVIII–XIX vekov v perevodakh poetov pushkinskoi pory* [French elegy of the 18th–19th Centuries in Translations of the Poets of the Pushkin Epoch], comp. by V.E. Vatsuro, introd. article by V.A. Milchina and V.E. Vatsuro. Moscow, Raduga Publ., 1989. 688 p. (In Russ.)
19. Etkind, E.G. “Poeziia Evarista Parni” [“E. Parny’s Poetry”]. Parni, E. *Voina bogov: poema v desiati pesniakh s epilogom* [War of the Gods: A Poem in Ten Songs with an Epilogue]. Leningrad, Nauka Publ., 1970, pp. 182–227. (In Russ.)
20. Iastrebtsev, E. “Pomerantsev Vasilii Petrovich” [“Vasily Petrovich Pomerantsev”]. *Russkii bibliograficheskii slovar* [The Russian Bibliographical Dictionary], vol. 14, publ. under the supervision of the chairman of the Imperial Russian Historical Society A.A. Polovtsov. Petersburg, Tipografiia I.N. Skorokhodova Publ., 1905, pp. 494–495. (In Russ.)
21. Meldolesi, Claudio. *Gli Sticotti: Comici italiani nei teatri d’Europa del Settecento*. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969. 254 p. (In Italian)
22. Mercier, Louis-Sébastien. *Théâtre complet*, t. 4. Amsterdam, Ches Barthelemy Ulam, 1784. 373 p. (In French)
23. Mercier, Louis-Sébastien. “Shakespeare.” Mercier, Louis-Sébastien. *Mon bonnet de nuit*, t. 3. Lausanne, De Imprimerie de la Société typographique, 1788, pp. 191–194. (In French)
24. Potez, Henri. *L’Élégie en France avant le romantisme*. Paris, Ancienne Maison Michel Lévy Frères, 1898. 488 p. (In French)
25. *Roméo et Juliette*. Drame par Ouzicourt (1771). [S. 1.], Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre. 2014. 63 p. (In French)
26. Weiss, Christian Felix. *Roméo et Julie, tragédie bourgeoise en cinq actes*, vol. 4. Paris, Chez Lejay, 1785, pp. 141–354. (In French)
27. Weiße, Christian Felix. *Romeo und Julie, ein bürgerliches Trauerspiel*. Wien, Dyckischen Buchhandlung, 1769. 134 S. (In German)
28. Williams, Simon. *Shakespeare on the German Stage*, vol. 1. New York, Port Chester, Cambridge U.P., 1990. 245 p. (In English)
29. Zollinger, Oscar. “L.S. Mercier’s Beziehungen zur deutschen Litteratur.” *Zietschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 25, 1903. S. 87–121. (In German)