

Валерий Тимофеев

Трансмедиальность пародии на фоне культа национального гения¹

Valery Timofeev

Transmediality of parody against the cult of the Bard

Валерий Германович Тимофеев (СПбГУ, доцент кафедры теории и методики преподавания искусств и гуманитарных наук факультета свободных искусств и наук; кандидат филологических наук) v.timofeev@spbu.ru.

Valery Timofeev (PhD; Associate Professor, Department of Theory and Methodology for Teaching Arts and Humanities, Saint Petersburg State University) v.timofeev@spbu.ru.

Ключевые слова: Шекспир, культ национального гения, прецедентный текст, адаптация, аллюзия, пародия, травестия, бурлеск

Key words: Shakespeare, cult of the national genius, precedent text, adaptation, allusion, parody, travesty, burlesque

УДК: 801.82/83+304.4

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_187

UDC: 801.82/83+304.4

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_187

В статье анализируется традиция пародийного обращения к наследию У. Шекспира в контексте культа национального гения. Исследуются не только способы использования прецедентных текстов и формы их сосуществования, но и термины, которыми обозначаются эти способы. Особое внимание уделяется диахронической деформации читательского и зрительского опыта, наполняющей понятие «культ национального гения». В качестве методологической основы исследования предложен авторский вариант топологического подхода.

This article analyzes the tradition of parodic references to the legacy of William Shakespeare in the context of the cult of the national genius. In addition to the ways precedent texts are used and the forms of their coexistence, the terms that signify these ways are also studied. Special attention is paid to the diachronic deformation of the reader and viewer experience that inform the concept of "cult of the national genius." An original topological approach is used as the methodological basis for the research.

Свобода обращения с текстами главного Барда², как в Британии называют Шекспира, имеет давнюю историю, начало которой, как известно, положил сам драматург, непрерывно редактировавший свои произведения. Правка оригиналов не закончилась текстологической подготовкой первого фолио в 1623 году. Наличие «канонического» издания не мешало адаптировать шекспировские пьесы для нужд театров, обновленных после снятия в 1660 году запрета на театральные постановки. Сюжеты нескольких произведений могли объединяться в своеобразные попури на темы Шекспира, и даже тогда, когда ставилась «оригинальная версия», шекспировский текст свободно подвергался серъ-

- 1 Работа выполнена в рамках гранта RSF_RG 2021: Когнитивные механизмы обработки мультимодальной информации: тип текста и тип реципиента.
- 2 Отдельные части Соединенного Королевства, равно как и доминионы Британской империи, могут гордиться своими бардами. Шотландия чтит Роберта Бернса — барда Эйшира, Индия — Рабиндраната Тагор, бенгальского барда. В длинном ряду местных британских бардов Шекспир именуется the Bard of Avon, оставаясь при этом главным Бардом (the Bard) всего англоязычного мира.

езному редактированию. Свобода обращения с произведениями главного Барда росла вместе с его культом.

Постоянная модернизация Шекспира была неотъемлемой частью формирования культа национального гения, пик которого пришелся на «Шекспировский юбилей» 1769 года. К началу XIX века счет порой очень вольных адаптаций Шекспира шел уже на тысячи³. Число переложений Барда непрерывно множилось, возрастала и степень свободы обращения с ним. Процесс создания культа не только допускал, но, как кажется, предусматривал пародирование как обязательный компонент. Викторянцы особенно оценили площадной юмор травестий, созданных на основе трагедий Шекспира, и не только радовались их постановкам на сценах музыкальных залов и пабов, но и с большим удовольствием разыгрывали их у себя дома.

Поклонение Шекспиру к концу Викторианской эпохи достигло воистину «шекспировских» масштабов. В 1901 году Бернард Шоу, полагавший, что почитаемый им Ибсен более соответствует духу времени, чем любимый всеми Шекспир, обозначил культ Барда словом «Bardolatry» (Bard+idolatry = бардопоклонение), созданным в шекспировской манере.

XX век и первые десятилетия XXI века показали, что Шекспир, вопреки опасениям Б. Шоу, может идти в ногу со временем, позволяя себя модернизировать и адаптировать для любых новых медиа, включая компьютерные игры.

Меняется мир — меняется восприятие Шекспира. Меняется и сам Шекспир, обеспечивая тем самым свою непреходящую актуальность.

Метод исследования

За последние полвека шекспироведение пополнилось сотнями — зачастую монументальных — исследований, посвященных историческому бытованию Шекспира и предоставляющих богатейший материал для дальнейшего изучения. Не претендуя на статус нового слова в шекспироведении, эта работа предлагает свой, пусть и не совсем новый и не во всем оригинальный, подход в решении поставленной задачи.

Для выявления того, что константно, а что изменяемо в сложной системе «мир Шекспира, мир вокруг Шекспира», предлагается использовать топологический подход, объединяющий риторический и математический взгляд на понятие «топос». И тот и другой, впрочем, используются нами по аналогии. Третий, не менее важный элемент предлагаемой системы, подсказан английским значением слова «topicality» — актуальность. Топология позволяет выявлять и описывать топосы как объекты, способные сохранять свои основные свойства при изменении масштаба, то есть растяжении или сжатии системы, при этом сами процессы деформации рассматриваются диахронически, что позволяет всякий раз выявлять актуальный компонент в общей исторически устойчивой картине исследуемого объекта. В нашем случае под объектами, демонстрирующими устойчивость в условиях диахронической трансформации, мы понимаем концепт национального гения (the Bard) и его репрезентационную матрицу (то есть определенный набор признаков и прилагаемых к ним

3 Одно из новейших и, вне всяких сомнений, авторитетное издание позволяет познакомиться с историей культа в деталях: [The Cambridge Guide 2016].

операций), которая обеспечивает устойчивость концепта. Эта репрезентационная матрица, находящаяся в оболочке концепта «the Bard»⁴, используются зрителями и читателями при рецепции модернизированных, адаптированных версий, равно как и новых произведений, созданных по мотивам шекспировских. Рецепция текста в этом случае может рассматриваться как динамическое взаимодействие вербального текста версии с представлениями об оригинале (претексте). Понятно, что такое взаимодействие, с одной стороны, зависит от объема (полноты, точности, ассоциативной нагруженности) индивидуальных представлений воспринимающего, и более того, индивидуальное представление детерминировано исторически и социокультурно, хотя роль репрезентационной матрицы остается при этом определяющей⁵.

Важнейшими элементами исследования в этом случае оказываются выявления факторов, вызывающих деформацию системы, и описание состояния и объема матрицы (признаков и операций), входящей в концепт «the Bard» на различных этапах изменения его масштаба. Наглядно эту ситуацию представляет метафорическое описание математической топологии как геометрии резинового листа (*rubber-sheet geometry*). В нашем случае содержащиеся в концепте признаки и операции, обеспечивающие представление о шекспировских текстах, могут терять свою полноту и точность, в то время как сам концепт подвергается растяжению, значительно увеличиваясь в размерах. Изменения с точки зрения актуальности понимаются не как приобретение новых значений/качеств ранее неизвестных, а как следствие изменения взаиморасположения элементов в общей картине, которые вызываются разнообразными факторами, определяющими историческую динамику.

Основные этапы диахронической деформации концепта «the Bard»

К началу XIX века идея национального гения сформировалась и заняла свое законное и почетное место в сознании британцев. При этом в стране действовали весьма серьезные репертуарные ограничения, введенные законом о лицензировании 1737 года (*Licensing Act*). Отмену этих ограничений еще предстояло ждать до 1843 года. Театральную деятельность могли осуществлять только театры, имеющие королевский патент. В Лондоне, например, только двум театрам разрешалось ставить драматические спектакли: Друри-Лейн (*Theatre Royal, Drury Lane*) и Ковент-Гарден (*Theatre Royal, Covent Garden*). Другие площадки могли получить временную (на срок до 60 дней) лицензию на одну пьесу и

-
- 4 Култ Шекспира как социокультурный феномен с трудом поддается однозначному определению и описанию. Вслед за В. Луковым и Н. Захаровым мы будем использовать «филологический концепт» как базовый. См.: [Луков, Захаров 2008].
 - 5 В основе предлагаемого метода лежит концепция генеративной нарратологии, основные положения которой опубликованы в коллективной монографии «Emerging Vectors of Narratology» [Hansen et al. 2016]. Генеративная нарратология предлагает методы встречной реконструкции двух когнитивных процессов. С одной стороны, это процесс рецепции текста, который описывается как последовательные действия, предполагающие постоянную корректировку читательских прогнозов (ожиданий), осуществляемые под авторским «контролем». С другой — гипотетическая реконструкция когнитивных процессов, обеспечивающих создание текста.

только по решению суда. Эти яркие исторические обстоятельства можно отнести к числу *институциональных факторов*, участвующих в формировании общей картины «культ Шекспира».

Действующий закон о лицензировании серьезно ограничивал число театров, в которых могли ставиться драматические спектакли, и это не могло не сказаться на том, что подавляющим числом среди почитателей Шекспира были не зрители, а читатели, многие из которых никогда не видели сценических версий произведений Барда. В условиях, когда сценические адаптации были практически исключены, их место заняли литературные. Социальные границы читателей-почитателей расширились. Этому способствовали как возрастающий уровень грамотности британцев, так и прогресс в полиграфии, позволивший значительно увеличить тиражи издаваемых книг, снизив их стоимость. Издание собрания сочинений Шекспира, известного как «Семейный Шекспир», Томаса и Генриетты Боудлер немало способствовало превращению культа Барда в явление общенационального масштаба. Первый вариант собрания сочинений, включавший двадцать пьес Шекспира, вышел в 1807 году в четырех томах. Вариант 1818 года состоял уже из десяти томов и включал тридцать шесть произведений. В истории британской литературы были случаи серьезного редактирования текстов для приведения их в соответствие с этическими и эстетическими нормами современности⁶. Полное название, которое выбрали Боудлеры для издания собрания сочинений, соответствует целям проекта: «Семейный Шекспир. Ничего не добавлено в оригинальный текст, опущены лишь слова и выражения, которые неприлично читать вслух в семейном кругу»⁷. Издание, конечно же, не было первым случаем адаптирования произведений, но масштабы правки оказались поистине беспрецедентными. Издание с самого начала вызвало множество нареканий и насмешек. Так в одной из первых рецензий автор ядовито заметил: «Можно было оставить все страницы в книге чистыми» [Green, Karolides 2005: 171—172]. Боудлер, по всей видимости, был лишен чувства юмора, и в комментариях, предварявших «Отелло», отметил, что если из оригинала удалить все сомнительные места, то от оригинала ничего и не останется. Издателю для сохранения сюжета пришлось «оставить много непристойного», поэтому он рекомендует читателю пропустить трагедию при семейном чтении. Проект выдержал десятки изданий, став самым массовым изданием Шекспира в XIX веке. Для большинства британцев того времени «Семейный Шекспир» был единственной возможностью познакомиться с текстами Шекспира, пусть и после «санитарной обработки». Заслуги Боудлеров как популяризаторов Шекспира были высоко оценены многими современниками. Суинберн писал: «Никто не сослужил большую службу Шекспиру, чем тот, кто смог вложить его книги в руки детям, наделенным умом и воображением» [Swinburne 1894: 98—99]. В XX веке отношение к заслугам «Семейного Шекспира» изменилось. Фамилия Боудлеры превратилась в глагол «bowdlerize» — выхолащивать, который входит во все словари и употребляется даже теми, кто ничего не слышал о деятельности Боудлеров.

6 Серьезным исправлениям подвергались произведения Джонатана Свифта, что, впрочем, позволило ему стать одним из самых известных детских писателей. См.: [Green, Karolides 2005: 198—199].

7 «The Family Shakespeare. Nothing is added to the original text, but those words and expressions are omitted which cannot with propriety be read aloud in a family».

Роль «Семейного Шекспира» в формировании культа Барда несомненна. Впрочем, картина была бы неполной, если бы мы не обратили внимание на то, что приобщение к Шекспиру все возрастающего числа британцев происходило, с одной стороны, через книги Боудлеров, с другой — через пародии Шекспира, которым к середине XIX века суждено было положить основу целой семьи жанров в нескольких видах искусства, получившим название «викторианский бурлеск». Чем ярче свет, тем плотнее тени.

Начиналось все с книг, так как в начале века, как было сказано выше, театральная деятельность находилась еще под серьезным надзорным прессом. В 1810 году Джон Пул (John Poole) издает текст «Гамлет Травести-шоу в трех актах с бурлескными пояснениями в духе доктора Джонсона и Георга Стивенса, эсквайра, и другими разнообразными комментариями»⁸.

Книга издавалась несколько лет подряд и большими тиражами⁹. Это говорит о том, что читателей-почитателей Шекспира в 1810—1820-е годы было достаточно много. Они при этом были хорошо и разносторонне эрудированы. Для того чтобы знать, кто такие доктор Джонсон и эсквайр Джордж Стивенс, упоминающиеся в названии пародии, читатель должен был быть хорошо знаком с двухтомной биографией «Жизнь Самюэла Джонсона», написанной в 1791 году Джеймсом Босуэллом, и/или внимательно изучить десяти томное собрание сочинений Уильяма Шекспира, изданное в 1773 году с комментариями и под редакцией доктора Джонсона (1709—1784) и эсквайра Джорджа Стивенса (1736—1800). А для того что получить удовольствие от чтения самой пародии, читатель должен был уметь напевать популярные в то время шотландские баллады и даже сатирические куплеты. Так, партия Призрака исполняется на мелодию «Giles Scroggins Ghost» с повторяющимися заимствованными из оригинальных шотландских юмористических куплетов припевов «Ri tol tiddi de roy» или «Tiddy, Tiddy, etc.», где «etc.» указывает на уверенность автора в том, что читатель готов подхватить и продолжить по памяти этот куплет про призрака Джайлса Скроггина, который пытался ухаживать за Молли Браун, «лучшей девкой города»: «Giles Scroggin courted Molly Brown, Fol de riddle lol, de riddle lido, the fairest wench in the town...» Эти куплеты исполнялись в Sadler's Wells Theatre популярным комиком Чарльзом Дибдином (Charles Dibdin, 1763—1833)¹⁰.

Причину, по которой Джон Пул выбрал «травести» для определения жанра своего произведения, а не «бурлеск», установить сложно. Оба термина имеют итальянское происхождение и использовались в Италии и Франции много чаще, чем в Англии. «Бурлеск», происходящий от итальянского «burla» — насмешка, выявлял веселый, шуточный характер чаще театральных, главным образом музыкальных, произведений, нежели литературных. Термин «травести» в XVII—XVIII веках использовался главным образом для обозначения са-

8 «Hamlet Travestie: in Three Acts with Burlesque Annotations after the manner of Dr. Johnson and Geo. Steevens, esq. and the various commentators».

9 Тиражи книги Пула были настолько значительны, что ее и сегодня можно не только найти в британских библиотеках, но и приобрести по доступной цене: <https://www.abebooks.com/Hamlet-Travestie-Three-Acts-Burlesque-Annotations/1825450599/bd> (дата обращения: 01.12.2022).

10 С подробным анализом этой пародии, а также сотен других популярных комедийных переложений трагедий Шекспира можно познакомиться в: [Schoch 2002; Wells 1977—1978; Wells, Taylor 1986].

тирического жанра в поэзии. Современное значение «театральной амплуа», предполагающее исполнение актерами ролей другого пола, в содержании литературных и драматических терминов не прочитывались.

Расцвет бурлеска

В 1843 году был принят новый закон, регулирующий театральную деятельность в Соединенном Королевстве (The Theatres Act). Он отменил ряд серьезных репертуарных ограничений, введенные законом о лицензировании 1737 года, сохранив за лордом-камергером (Lord Chamberlain) право запрещать театральные представления лишь в исключительных случаях. Значительная часть надзорно-цензорских функций передавалась местным администрациям, которые теперь могли самостоятельно выдавать лицензии на театральную деятельность. Монополия патентованных королевских театров была уничтожена, а процедура получения разрешения на театральную деятельность упростилась, и число театров, получающих право ставить драматические спектакли, значительно возросло. При пабах открывались сотни новых театральных площадок и мюзик-холлов, на которых позволялось проводить зрелищно-развлекательные мероприятия.

Не менее важным институциональным фактором, способствовавшим росту популярности бурлеска, был переход на типографский способ изготовления музыкальных партитур. В середине XIX века в моду вошли относительно недорогие записи отдельных вокальных номеров. На одном листе помещалась текст вокальной партии, нотная запись и изображение сценки из оперетты или бурлеска [The Cambridge History 2004: 415]. Доступность таких партитур, как утверждают историки, для рабочего люда значительно расширяла аудиторию тех, кто мог получать удовольствие от комической пародии на Шекспира. Для узнавания «оригинала» было достаточно самых общих представлений о сюжете шекспировской драмы, и здесь на помощь приходит «Семейный Шекспир». Доступные иллюстрированные партитуры, по которым можно было разучить текст номера, помогали узнать в музыкальном куплете пародийную аллюзию на арию из модной оперетты.

Примером бурлеска по мотивам «Гамлета» Шекспира может быть «Гамлет! Буйный принц Датский» («Hamlet! The Ravin' Prince of Denmark»), имя автора не сохранилось, хотя и известен точный год написания пародии — 1866-й:

HAMLET: I'll lug the guts into the neighbor room.
 Mother, good night. Indeed, this counsellor
 Is now most silent? Most secret and most grave,
 Who was in life a foolish prating knave.
 Come sir, to draw toward an end with you.
 Good night mother.

[Exit Hamlet tugging in Polonius]

QUEEN: Where will you hide him?

HAMLET: (After much thought) — In the great ale vat.
 Beneath the Hall.

QUEEN: What! Make his bier in that!
 He'll do the drink no good.

HAMLET: He will, I bet,
It never had much body in it yet.
Cans't name a better spot?
QUEEN: The coal-hole here,
Why not, dear, hide him there?
HAMLET: Hah! Good hidea!

Начало сцены дословно повторяет финал акта III, сцены IV. У Шекспира действие переходит в акт IV. В представленном пародийном эпизоде прощальная фраза Гамлета «Спокойной ночи, матушка» превращается в приветствие. Пародия добавляет этот эпизод между актом III, сценой IV и началом следующего акта IV. Если в оригинале в акте IV королева объявляет сына сумасшедшим, то в пародии она пытается помочь Гамлету избавиться от тела Полония: «Куда ты его спрячешь?» Гамлет, хорошо подумав, объявляет подходящим местом «бочку, где бродит пиво». Реакция королевы вполне логична: «Испортить пиво». «Напротив, — отвечает Гамлет, — ему как раз не хватает тела», — имея в виду, что пиво жидковато. На вопрос, есть ли предложение получше, королева отвечает: «The coal-hole, почему бы, дорогой, не спрятать его там?» The coal-hole — это не просто указание на место, где предположительно можно хранить уголь, это название одного из самых известных пабов Лондона — «The Coal Hole»¹¹, где, судя по тексту, ставилась эта версия «Гамлета». А если зрители смотрят этот бурлеск в другом пабе, то их может порадовать, что упомянутый паб хорошо подходит для покойников. Реакция Гамлета — «Hah! Good hidea!» — содержит неологизм вполне в шекспировском стиле, составленный из вставленных друг в друга слов: hide+idea. Следует признать, что стиль бурлеска довольно близок оригиналу. Можно сказать, что через несколько веков потомки радовались тем же шуткам и каламбурам, что и современники Барда. Благодаря грубым бурлескам зрители в пабах оказывались ближе настоящему Шекспиру, чем в текстах Боудлеров, подготовленных для наслаждения в кругу семьи. Нельзя не отметить, что чисто драматические пародии содержат меньше актуальных аллюзий (topicality), нежели музыкальные бурлески. Десятки пародийных версий «Гамлета», тщательно собранных и обработанных Стенли Уэллсом [Wells 1977—1978], сохраняют актуальность примерно в том же стиле, что и в разобранный эпизод бурлеска «Гамлет! Принц датский», вполне в духе оригинала, в котором в Англию ссылают, чтобы избавиться от сошедшего с ума смутьяна. Музыкальные бурлески значительно расширяют области, отсылки к которым порождают у зрителя ощущение современности. Модернизация бурлесков происходит за счет помещения спектаклей в современный культурный контекст. Бурлески насыщены популярными музыкальными номерами, партиями из оперетт, куплетами и эстрадными номерами, которые были у всех на слуху. Они при этом сохраняют поистине шекспировскую глобальность с точки зрения географии культурных аллюзий. Бурлески цитируют венскую и итальянскую оперетту, вошедшие в моду американские эстрадные номера, перемежая их с традиционными куплетами английских пабов.

Образцовым примером могут быть сочинения Френсиса Талфорда, переицевавшего несколько произведений Шекспира, в том числе «Венецианский

11 Действующий и сегодня паб находится по адресу: Лондон, Странд, 91 (91 Strand, London, WC2R). О роли «The Coal Hole» в истории эстрадных театров см.: [Stuart, Park 1895].

купец» и «Макбет». Любопытно, что автор определяет жанр этих произведений как «Merchant of Venice Travestie. Burlesque» [Talfourd, Shakespeare 1853] и «Macbeth Travestie». При этом «травести» указывает на способ прочтения оригинального текста¹², а «бурлеск» обозначает жанр нового произведения, подчеркивая его трансмедийность, или смену медиальной среды. Драматическое произведение Шекспира превращается в комедийную музыкальную постановку. Так, первый акт «Макбет-травести» заканчивается танцем хора, который легко опознается лондонской публикой как цитата из оперы Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол» (Robert le Diable, 1831), известной своими модными новациями — синтезом оперных и балетных номеров. Заметно модернизированными оказываются и диалоги в травести. В оригинале Макбет, отправляя убийц по следу Банко и его сына, произносит вполне нейтральную фразу:

It is concluded. Banquo, thy soul's flight,
If it find heaven, must find it out tonight¹³.

В травести Макбет выражает себя много ярче и витиеватее:

Banquo, your bird of Machaelmas is cooked,
And, carriage free, you're by the down train booked.

[Talfourd, Shakespeare 1848: 6]

Bird of Machaelmas, или Machaelmas goose — гусь, которого традиционно запекают на день Святого Михаила в Великобритании. Здесь, впрочем, обыгрывается не само блюдо, — нам известно, что Макбет не планировал кормить своего соперника, — а то, что День святого Михаила является одним из четырех особых дней в году, когда в Великобритании положено рассчитываться с долгами. Убийство во время пира — как специальное блюдо для «окончательных расчетов». Железнодорожная аллюзия связывает события XI века с одним из самых ярких явлений середины XIX века — бурным ростом железных дорог в Великобритании.

Jeannette and Jeannot by Charles William Glover and Charles Jefferys

You are going far away, far away from poor Jeannette,
There is no one left to love me now, and you too may forget;
But my heart will be with you, wherever you may go;
Can you look me in the face and say the same, Jeannot?
When you wear the jacket red, and the beautiful cockade,

12 Именно как новое прочтение и преподносится книжная версия травести: [Talfourd, Shakespeare 1853]. Длинное название пародийно само по себе: «Венецианский купец. Шейлок, или Венецианский купец сохраненный: совершенно новое прочтение Шекспира, до этого момента не известное современным специалистам, которое, как мы надеемся, будет принято как неожиданная, но искренняя шутка, присланная из Иерусалима».

13 Час пробил. Если рай тебе сужден,
Тебя сегодня, Банко, примет он.
(«Макбет». Акт III, сцена 1. См. в: Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 7 / Пер. Ю. Корнеевой; под общ. ред. А. Смирнова, А. Аникста. М.: Искусство, 1960. С. 48.)

Oh, I fear you will forget all the promises you made!
With your gun upon your shoulder, and your bayonet by your side,
You'll be taking some proud lady and be making her your bride.

[Talfourd, Shakespeare 1848: 19]

Макбет обращается к призраку Банко, обыгрывая текст песенкой «Ole dan Tucker»:

Get out of the way, you white-faced buffer!
No one asked to come to supper!

[Ibid.: 19]

Сцена заканчивается диким танцем, исполняемым дуэтом Макбета и призрака Банко, отбивавшего такт развеселой песенки обглоданными ребрами, которые он взял с праздничного стола. Автор трагедии рассчитывал, что зрители не только хорошо знают текст песни «Ole dan Tucker», написанной американскими исполнителями (Virginia Minstrels), но и знакомы с жанром blackfaced minstrels. В середине века выступление артистов с выкрашенными лицами, изображавших чернокожих, были чрезвычайно популярны как в США, где родилось это направление, так и в Британии. Исполняемая сцена, вне всяких сомнений, имитировала формат шоу blackfaced minstrels, обязательным элементом которого была пара ведущих — Мистер Тамбу (Mr. Tambo), игравший на тамбури-не, и Мистер Боунз (Mr. Bones), отбивавший ритм погремушкой, изготовленной из костей, репертуар которых подчеркивался именами.

Old Dan Tucker was a fine old man
Washed his face with a fryin' pan
Combed his hair with a wagon wheel
And died with a toothache in his heel
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Old Dan Tucker come to town
Riding a billy goat, leading a hound
The hound dog barked and billy goat jumped
And landed old Tucker on a stump
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Old Dan Tucker got drunk an fell
In the fire and kicked up holy hell
A red-hot coal got in his shoe
An oh my Lord the ashes flew
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Now Old Dan Tucker come to town

Swinging them ladies all round
First to the right an then to the left
Then to the gal that he loved best
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper.
You're too late to get your supper.

[Ibid.: 20]

Кроме номеров «Clare de Kitchen» и «Miss Lucy Long», известных песенок в традиции «Черных менестрелей», в бурлеске используются десятки популярных музыкальных номеров различных жанров [Jacobs, Johnson 1976].

Заключение

XX век значительно расширил набор видов искусства, успешно осваивающих наследие Шекспира. Были написаны десятки опер, сняты сотни фильмов. В литературе, можно сказать, появился новый жанр «пересказанный Шекспир» («ShakespeareRe-Told»). Шекспир освоен графическими романами, шекспировские сюжеты воплощаются в компьютерных играх.

Культ Барда превратился в настоящий монолит. Представления о шекспировских произведениях у современных британцев достаточно обширны, хотя и не глубоки. Можно утверждать, что они составлены главным образом не из чтения оригиналов и посещения театров, а пересказами и киноадаптациями. «Семейного Шекспира» осудили как образец недопустимой цензуры и ханжества, но его место заняли «переводы» на современный язык и краткие изложения, издаваемые для изучения в школах. Шекспир легко опознается по крылатым выражениям, афоризмам и другим общим местам (топосам), давно способным существовать отдельно от произведений Барда. Устойчивость сохранила матрица в центре концепта «главный Бард», определяющая представление о величии текстов, при этом не требующая глубокого знакомства с ними. Метафора «резиновой геометрии» реализовалась. Чем больше растягивается резиновый лист, на котором нанесены изображения фигур, тем их площадь становится естественно больше, но толщина меньше. То, что для математической топологии аксиома, для культуры — печаль.

Библиография / References

- [Луков, Захаров 2008] — Луков В.А., Захаров Н.В. Культ Шекспира как социокультурный феномен // Вестник Международной академии наук. Русская секция. 2008. № 1. С. 65—68.
- (Lukov V.A., Zaharov N.V. Kul't Shekspira kak soziokul'turnyy fenomen // Vestnik Mezhdunarodnoy akademii nauk. Russkaya sektsiya. 2008. № 1. P. 65—68.)
- [Hansen et al. 2016] — Emerging Vectors of Narratology / Ed. by K. Hansen, J. Pier, P. Roussin, W. Schmid. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2016.
- [Green, Karolides 2005] — Green J., Karolides N. Encyclopedia of Censorship. New York: Facts on File, 2005.
- [Jacobs, Johnson 1976] — Jacobs Henry E., Johnson Claudia D. An Annotated Bibliography of Shakespearean Burlesques, Parodies, and Travesties. Garland reference library of the humanities. Vol. 41. New York: Garland Publishing, 1976.
- [Schoch 2002] — Schoch R.W. Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- [Stuart, Park 1895] — Stuart Ch.D., Park A.J. The variety stage; a history of the music halls from the earliest period to the present time. London: T. Fisher Unwin, 1895.
- [Swinburne 1894] — Swinburne A.Ch. Social Verse. Studies in Prose and Poetry. London: Chatto & Windus, 1894.
- [Talfourd, Shakespeare 1848] — Talfourd F., Shakespeare W. Macbeth Travestie. A Burlesque in Two Acts [A Facsimile reprint of 1848 Publication]. Kessinger Publishing, 2009.
- [Talfourd, Shakespeare 1853] — Talfourd F., Shakespeare W. 1564—1616. Merchant of Venice. Shylock, or, The merchant of Venice preserved: an entirely new reading of Shakespeare, from an edition hitherto undiscovered by modern authorities: and which it is hoped may be received as the stray leaves of a Jerusalem hearty. London: T.H. Lacy, 1853.
- [The Cambridge Guide 2016] — The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare: The World's Shakespeare 1660—Present: In 2 vols. Vol. 2 / Ed. by B.R. Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- [The Cambridge History 2004] — The Cambridge History of British Theatre: In 3 vols. Vol. 2: 1660 to 1895 / Ed. by J. Donohue. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- [Wells 1977—1978] — Nineteenth-Century Shakespeare Burlesques: In 5 vols. / Ed. by S. Wells. London: Diploma Press, 1977—1978.
- [Wells, Taylor 1986] — Complete Oxford Shakespeare / Ed. by S. Wells, G. Taylor. Oxford; New York: Oxford University Press, 1986.