Валерий Тимофеев

Трансмедиальность пародии на фоне культа национального гения

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

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

УДК: 801.82/83+304.4

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 наполняющих понятие культ национального гения. В качестве методологической основы исследования предложен авторский вариант топологического подхода.

**Valery Timofeev** (Saint-Petersburg State University; Associate Professor, the Department of Theory and Methodology for Teaching Arts and Humanities, Ph. D. in Philology) v.timofeev@spbu.ru

**Key words**: Shakespeare, The Bard, concept, intertextuality, adaptation, allusion, parody, travesty, burlesque.

UDC: 801.82/83+304.4

V.Timofeev advances a new version of a Topological approach to diachronically study parodies of Shakespeare against the background of the cult of The Bard. Special attention is paid to the terms used to describe the comic adaptations of Shakespeare’s tragedies and comedies.

**Статья подготовлена при финансовой поддержка НИР СПбГУ «Междисциплинарные исследования нарратива: между типологией и «топологией», ID в системе Pure ID: 53362277**

**Введение**

Свобода обращения с текстами главного Барда[[1]](#footnote-1), 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. 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 попурри на темы Шекспира, и даже тогда, когда ставилась «оригинальная версия», Шекспировский текст свободно подвергался серьезному редактированию. Свобода обращения с текстами главного Барда росла вместе с его культом.

Можно утверждать, что постоянная модернизация Шекспира была неотъемлемой частью формирования культа национального гения, пик которого пришелся на Шекспировский Юбилей 1769 года. К началу XIX века счет на порой очень вольные адаптации Шекспира шел уже на тысячи[[2]](#footnote-2). Число переложений Барда непрерывно множилось, возрастала и степень свободы обращения с ним. Культ национального гения не только допускал, но, как кажется, предусматривал пародирование как обязательный компонент культа. Викторианцы особенно оценили площадный 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» Шекспир. А может быть меняется «Шекспир»?

**Метод исследования**

За последние полвека Шекспироведение пополнилось сотнями, часто монументальных исследований, посвященных историческому бытованию Шекспира, предоставляя 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, используется 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 наполняющие его ментальные репрезентации Шекспировского оригинала (претекста). Эти репрезентации, находящиеся в оболочке концепта The Bard[[3]](#footnote-3), 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 ментальной репрезентацией претекста. Понятно, что такое взаимодействие, с одной стороны, зависит от объема (полноты, точности, ассоциативной нагруженности и пр.) индивидуальной репрезентации реципиента и исторически и социокультурно детерминировано. С другой стороны, это взаимодействие предопределено авторской интенцией и закреплено традицией.[[4]](#footnote-4)

Важнейшими элементами исследования в этом случае оказывается выявление факторов, вызывающих деформацию системы, и описание состояния и объема репрезентаций, входящих 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 ментальные репрезентации Шекспировских текстов 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 действуют весьма серьезные репертуарные ограничения, введенные Законом о лицензировании 1737 года (Licensing Act 1737), 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 только по решению суда.

Эти достаточно 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, что 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 расширялись. 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 20 пьес Шекспира, вышел в 1807 в четырех томах. Вариант 1818 года состоял уже из десяти томов и включал 36 произведений. В истории британской литературы были случаи серьезного редактирования текстов для приведения их в соответствие с этическими и эстетическими нормами современности[[5]](#footnote-5). 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»[[6]](#footnote-6). Издание, конечно же, не было первым случаем адаптирования произведений, но масштабы правки оказались оказывались 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»[[7]](#footnote-7). 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 текстом Шекспира, пусть и после «санитарной обработки». Заслуги Боудлеров как пропагандистов Шекспира были высоко оценены многими современниками. Суинберн писал: «Никто не сослужил большую службу Шекспиру чем тот, кто смог вложить его книг в руки детям, наделенным умом и воображением»[[8]](#footnote-8). В двадцатом веке отношение к заслугам «Семейного Шекспира» изменилось. Фамилия Боудлеры превратилась в глагол *bowdlerize – выхолащивать,* которыйвходит во все словари и употребляется даже теми, кто ничего не слышал деятельности Боудлеров*.*

Роль «Семейного Шекспира» в формировании культа Барда несомненна. Впрочем, картина была бы не полной, если бы мы не обратили внимание на то, что приобщению 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 *Hamlet Travestie: in Three Acts with Burlesque Annotations after the manner of Dr. Johnson and Geo. Steеvens, esq. and the various commentators («Гамлет» Травести-шоу в трех актах с бурлескными пояснениями в духе Доктора Джонсона и Георга Стивенса, эсквайра и другими разнообразными комментариями).*

Книга издавалась несколько лет подряд и достаточно большими тиражами[[9]](#footnote-9), что говорит о том, читателей-почитателей Шекспира в 1810-1820-ые годы было достаточно много. Они, при этом, были хорошо и разносторонне эрудированы. Для того, чтобы знать, кто такие доктор Джонсон и эсквайр Джордж Стивенс, упоминающийся в названии пародии, читатель должен быть хорошо знаком с двухтомной биографией «Жизнь Самюэла Джонсона», написанной в 1791 году Джеймсом Босуэллом, или/и внимательно изучить десятитомное 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]](#footnote-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 итал. 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 сатирического жанра в поэзии. Современное значение «театральное амплуа», предполагающее исполнение актерами ролей другого пола, в содержании литературных и драматических терминов не прочитывались.

*Расцвет бурлеска.*

В 1843 году принимается новый закон, регулирующий театральную деятельность в Соединенном королевстве (The Theatres Act 1843). Закон 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[[11]](#footnote-11). Доступность таких партитур, как утверждают историки, для рабочего люда, значительно расширяло 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, из по которым можно было разучить текст номера, поможет 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 года написания пародии - 1866.

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, сцена IV. У Шекспира действие переходит в IV Акт, в которой Королева объявляет Гамлета сумасшедшим. В представленном эпизоде прощальная фраза Гамлета: «Спокойной ночи, матушка» превращается в приветствие. Пародия вставляет эпизод между Актом III, сценой IV и началом следующего Акта, в которой Королева объявляет сына сумасшедшим. В пародии же она пытается помочь Гамлету избавиться от тела Полония: «Куда ты его спрячешь?». Гамлет, хорошо подумав, объявляет подходящее место – «бочка, где бродит пиво». Реакция королевы вполне логична – «Испортишь пиво». «Напротив», отвечает Гамлет «Ему как раз не хватает тела», имея в виду, что пиво жидковато. «А есть предложения получше?» «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[[12]](#footnote-12), где, судя по тексту, могла 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 вполне в Шекспировском стиле – неологизм, составленный из вставленных друг в друга слов *hide+idea, прятать+идея*. 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[[13]](#footnote-13) сохраняют актуальность, примерно в том же стиле, что и в разобранном эпизоде «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 с точки зрения географии культурных аллюзий поистине шекспировскую глобальность. 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, перелицевавших несколько произведений Шекспира в том числе «Венецианский купец» и «Макбет». Любопытно что, автор определяет жанр этих произведений «Merchant of Venice Travestie. Burlesque»[[14]](#footnote-14) и «Macbeth Travestie». При этом «травести» указывает на способ прочтения оригинального текста[[15]](#footnote-15), а «бурлеск» обозначает жанр нового произведения, подчеркивая его трансмедиальность, 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 Dible 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 нейтральное

It is concluded. Banquo, thy soul’s flight,

If it find heaven, must find it out tonight.

 Час близок: Банко, если дверь Господня

Тебе открыта, ты войдешь сегодня. (перевод М. Лозинского)

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.

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 – один из четырех специальных 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 c 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,

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.

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!

Сцена заканчивается диким танцем, исполняемым дуэтом Макбет и призрака Банко, отбивавшего такт развеселой песенки обглоданными ребрами, которые он взял с праздничного стола. Автор травести предполагал, что зрители не только хорошо знают тест 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, игравший на тамбурине, и Мистер Боунз, отбивавший ритм погремушкой, изготовленной из костей, что подчеркивается именами (Mr. Tambo Mr. Bones).

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

Кроме номеров "Clare de Kitchen" и "Miss Lucy Long”, известных песенок в традиции «Черных менестрелей», в бурлеске используются десятки популярных музыкальных номеров различных жанров.[[16]](#footnote-16)

**В заключение XX и XXI век.**

XX век значительно расширил набор видов искусства, успешно осваивающих наследие Шекспира. Было написано десятки опер, снято сотни фильмов. Драматургия выработала, можно сказать, отдельный жанр пересказанный Шекспир («ShakespeaRe -Told»). Шекспир освоен графическими романами, шекспировские сюжеты воплощаются в компьютерных играх. Пародии не редки, хотя, кажется, пик травестий и бурлесков, наблюдавшийся в Викторианской Британии, миновал.

Культ Барда превратился в настоящий монолит. Ментальные репрезентации шекспировских произведений у современных британцев достаточно обширны, хотя и не глубоки. Можно утверждать, они составлены главным образов 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. 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.**

The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare: The World’s Shakespeare 1660–Present [2016] Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.

The Cambridge History of British Theatre [2004]. Vol. 2 Cambridge: Cambridge University Press.

Jacobs, Henry E., Johnson. Claudia D. [1976] An Annotated Bibliography of Shakespearean Burlesques, Parodies, and Travesties. Garland reference library of the humanities (Vol. 41)/ Garland Pub.

Jackson, M. P. [2016], ‘Screening the Tragedies: King Lear’, in M. Neill and D. Schalkwyk

(eds), The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy, 607–23, Oxford: Oxford

University Press.

Jacobs, Henry E., Johnson. Claudia D. [1976] An Annotated Bibliography of Shakespearean Burlesques, Parodies, and Travesties. Garland reference library of the humanities (Vol. 41)/ Garland Pub.

Green, Jonathan, Karolides, Nicholas. [2005] Encyclopedia of Censorship. New York.

Schoch, Richard W. [2002] Not Shakespeare. *Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP,

Lukov V. A., Zaharov N. V. [2008] Kul't Shekspira kak sociokul'turnyj fenomen //Vestnik Mezhdunarodnoj akademii nauk. Russkaja sekcija. –. №. 1.

Stuart, Ch. D., Park, A.J. [1895] The variety stage; a history of the music halls from the earliest period to the present time.

Swinburne, Algernon Charles [1894] Social Verse. Studies in Prose and Poetry. L.: Chatto & Windus.

Talfourd, Francis & Shakespeare, William, 1564-1616. [1853] 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-joke (3rd ed., rev. and corr). T.H. Lacy, London.

Wells, Stanley, ed. [1977-78] *Nineteenth-Century Shakespeare Burlesques*. 5 vols. London: Diploma Press.

Wells, Stanley and Gary Taylor, eds. [1977-78] *Complete Oxford Shakespeare*. Oxford and New York: Oxford UP.

1. 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. [↑](#footnote-ref-1)
2. Одно из новейших и вне всяких сомнений авторитетное издание позволяет познакомиться с историей культа в деталях: The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare: The World’s Shakespeare 1660–Present, Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press. 2016 [↑](#footnote-ref-2)
3. Культ Шекспира как социокультурный феномен с трудом поддается однозначному определению и описанию. Вслед за Вл. Луковы и Н. Захаровым мы будем использовать «филологический концепт» как базовый. См.: Луков В. А., Захаров Н. В. Культ Шекспира как социокультурный феномен //Вестник Международной академии наук. Русская секция. – 2008. – №. 1. [↑](#footnote-ref-3)
4. В основе предлагаемого метода лежит концепция генеративной нарратологии, основные положения которой опубликованы в коллективной монографии Emerging Vectors of Narratology. Narratologia № 57. Edited by per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin and Wolf Scmid. Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH (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. [↑](#footnote-ref-4)
5. Серьезным исправлениям подвергались произведения Джонатана Свифта, что, впрочем, позволило ему стать одним из самых известных детских писателей. См.: Green, Jonathan, Karolides, Nicholas. Encyclopedia of Censorship. New York, 2005. pp. 198-199. [↑](#footnote-ref-5)
6. “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” [↑](#footnote-ref-6)
7. См.: Green, Jonathan, Karolides, Nicholas. Encyclopedia of Censorship. New York, 2005. pp. 171-172. [↑](#footnote-ref-7)
8. Swinburne, Algernon Charles Social Verse. Studies in Prose and Poetry. L.: Chatto & Windus, 1894. Pp. 98-99. [↑](#footnote-ref-8)
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>. [↑](#footnote-ref-9)
10. С подробным анализом этой пародии, а также сотен других популярных комедийных переложений трагедий Шекспира можно познакомиться в Schoch, Richard W. Not Shakespeare. *Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2002; Wells, Stanley, ed. *Nineteenth-Century Shakespeare Burlesques*. 5 vols. London: Diploma Press, 1977-78; Wells, Stanley and Gary Taylor, eds. *Complete Oxford Shakespeare*. Oxford and New York: Oxford UP, 1986. [↑](#footnote-ref-10)
11. The Cambridge History of British Theatre. Vol. 2 Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 415. [↑](#footnote-ref-11)
12. Действующий паб – 91 Strand, London. О роли The Cole Hole в истории эстрадных театров См.: Stuart, Ch. D., Park, A.J. The variety stage; a history of the music halls from the earliest period to the present time.

https://archive.org/details/varietystagehist00stua/page/n11/mode/2up [↑](#footnote-ref-12)
13. Wells, Stanley, ed. *Nineteenth-Century Shakespeare Burlesques*. 5 vols. London: Diploma Press, 1977-78] [↑](#footnote-ref-13)
14. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015082237093&view=1up&seq=7 [↑](#footnote-ref-14)
15. Именно как новое прочтение и преподносится книжная версия травестии: Talfourd, Francis & Shakespeare, William, 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-joke (3rd ed., rev. and corr). T.H. Lacy, London. 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» [↑](#footnote-ref-15)
16. Jacobs, Henry E., Johnson. Claudia D. An Annotated Bibliography of Shakespearean Burlesques, Parodies, and Travesties. Garland reference library of the humanities (Vol. 41)/ Garland Pub., 1976 [↑](#footnote-ref-16)