



**Кристофер Марло и его творчество  
в русской и мировой культуре:  
междисциплинарный взгляд**

Москва

2022

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Институт фундаментальных и прикладных исследований  
Шекспировский центр

**Кристофер Марло и его творчество  
в русской и мировой культуре:  
междисциплинарный взгляд**

Издательство Московского гуманитарного университета  
2022

УДК 821.111.000  
ББК 83.3(4 Вел)  
К82

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ),  
проект № 18-012-00679.*

**Рецензенты:**

*А. В. Бартошевич, советский и российский театровед,  
историк театра, специалист по творчеству Уильяма Шекспира;  
С. Д. Радлов, шекспировед, историк литературы, драматург,  
автор ряда шекспироведческих работ и изданий.*

**Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд** : коллективная монография / Н. В. Захаров (руководитель авторского коллектива), Б. Н. Гайдин, И. И. Лисович, В. С. Макаров, Н. В. Шипилова, Е. Н. Черноземова. — Москва : Издательство Московского гуманитарного университета, 2022. — 338 с.

ISBN 978-5-907650-20-6

В коллективной монографии представлен марловианский миф в классической и современной культуре: анализ связи творчества К. Марло со средневековыми и ренессансными интеллектуальными практиками, осмысление его значения в английской литературе второй половины XVI в., влияние его художественных идей и концепций на национальные культуры и литературы XVIII–XXI вв. Особое внимание в книге уделено диалогу русской и мировой культур в возникновении и эволюции такого феномена, как «русский Марло». Исследование расширяет существующие представления о К. Марло, его литературном наследии и героях, генезисе английского театра, роли университетских интеллектуалов в литературном Ренессансе, влиянии поэтики драматурга на национальные культуры XVII — начала XXI в., помогает понять неоднозначность и многогранность его творческого наследия.

Для исследователей, преподавателей, театроведов, режиссеров, аспирантов, студентов и всех интересующихся творчеством К. Марло, поэзией и драматургией раннего Нового времени.

УДК 821.111.000  
ББК83.3(4 Вел)

ISBN 978-5-907650-20-6

© Коллектив авторов, 2022  
© Московский гуманитарный университет, 2022

*Светлой памяти нашего коллеги,  
друга и учителя —  
Валерия Андреевича Лукова*

**Раздел I**  
**КРИСТОФЕР МАРЛО:**  
**ОТ БИОГРАФИИ К МИФУ**

**1.1. Наследие Кристофера Марло  
в русской и мировой культуре  
(введение в проблему)**

*Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин, И. И. Лисович,  
В. С. Макаров, Н. В. Шипилова, Е. Н. Черноземова*

30 мая 2018 г. исполнилось 425 лет со дня гибели Кристофера Марло — вероятно, наиболее известного в России и мире английского поэта и драматурга — современника У. Шекспира. Из всех английских авторов конца XVI — начала XVII в. только К. Марло и Б. Джонсон вошли в историю английского театра шекспировской эпохи как создатели узнаваемого с первого взгляда, с первого слова театрального мира.

К. Марло был великим английским театральным экспериментатором. Кроме белого пятистопного ямба (который он заимствовал у английских поэтов) и поэтических экспериментов в жанрах пасторали и эпиллия, Марло в ранних пьесах создал первых трагических героев английского театра, а в поздних решился на еще один рискованный эксперимент, превратив саму историю в материал для пьес, — основываясь на исторических хрониках и современных памфлетах, соединил исторических персонажей и актуальную в его время политическую философию. С его пьес «Эдуард II» и «Парижская резня» начинается английский политический театр, так же как с «Доктора Фауста» и «Тамерлана Великого» — английская ренессансная трагедия.

Известны отзывы современников и последователей Марло о его творчестве, в научной среде получили признание труды зарубежных исследователей жизни и наследия поэта и драматурга (Г. Левин, Д. Бевингтон, в последнее время —

Э. Бартельс, Э. Смит, Т. Раттер, П. Чейни, С. Мансон Дитс, Р. Логан, Х. Приди, Л. Хопкинс и др.) и отечественных литературоведов (Н. И. Стороженко, Л. Е. Пинский, В. М. Жирмунский, А. А. Смирнов, А. Т. Парфенов, А. Н. Горбунов, Е. Н. Черноземова, Д. Н. Жаткин, А. А. Рябова и др.). Однако рецепция наследия Марло в мировой культуре в российской гуманитарной науке комплексно не исследовалась. Необходим критический анализ современного состояния изучения творческого наследия Марло в национальных культурах, анализ такого своеобразного явления, как «русский Марло» (при условии, если оно существует), сравнительный тезаурусный анализ русских переводов и английских сочинений драматурга и поэта.

В отечественной науке еще не полностью преодолен неоромантический взгляд на личность и творчество К. Марло, неоромантическое представление о нем как о «бунтаре» — ниспровергателе авторитетов. Несмотря на многочисленные отклики и суждения критиков, работу переводчиков и историков литературы, в России творчество Марло зачастую изучалось под влиянием этого стереотипа. Комплексный взгляд на его наследие, учитывающий историко-литературный, культурный, богословский, научный и иные контексты, в которых создавались и воспринимались тексты Марло, позволит яснее понять роль творчества драматурга, судьбу его героев, ставших «вечными образами» в мировой культуре. Актуальна также задача сравнительного анализа тезаурусов автора и его переводчиков.

Важной заслугой К. Марло в истории мировой драмы стало то, что он превратил своих героев, Тамерлана и доктора Фауста, в «вечные образы» мировой литературы, вывел на сцену героя-интеллектуала, университетского профессора, чей умственный поиск создает конфликт и коллизии трагедии. И все же главным открытием Марло (наряду с другими «университетскими умами») стал не столько герой, сколько сам автор. Марло — один из первых английских интеллектуалов, наблюдавших за жизнью зорко и во многом отстраненно. Ему

удалось сделать театр привлекательным для мыслителей и одновременно массовым, интересным для обыкновенных посетителей публичных театров. Как и Шекспир в первые десять лет карьеры, Марло-драматург работал в период, когда не было крытых театров для избранных: чтобы писать пьесы и ставить спектакли, надо было уметь выводить своих героев на огромную для своего времени публичную сцену. Признанием заслуг драматурга стало появление национальных корпусов переводов английского драматурга (русского, немецкого, французского и т. д.).

Практически все написанное Марло представлено на русском языке, иногда даже в нескольких версиях переводов. История «русского Марло» началась еще в XIX в. В конце 1850-х — начале 1860-х гг. появились первые переводы фрагментов трагедий Марло, а затем и полные переводы его пьес, выполненные Д. Д. Минаевым (Марло, 1859, 1871), Н. В. Гербелем (Марло, 1860а, 1861, 1864, 1882а), М. Л. Михайловым (Марло, 1860b, 1862, 1958), М. Н. Шелгуновым (Марло, 1882b). В 1872 г. очерк жизни и творчества драматурга вышел в первом томе «Предшественников Шекспира» Н. И. Стороженко (Стороженко, 1872, 1878, 1888, 1896). Важным событием стал, несмотря на его неточность, перевод «Доктора Фауста» К. Н. Бальмонта (Марло, 1912).

Идя в русле общемировой тенденции восприятия Марло как ниспровергателя авторитетов и главного соперника и предшественника Шекспира, российские литературоведы и переводчики обращались к трагедиям Марло в переломные моменты отечественной истории, когда голос защитника «гуманистического идеала» в резко менявшемся мире был особенно востребован обществом. Наиболее важным для изучения и издания наследия Марло оказался период 1950-х — начала 1960-х гг., когда к нему обратились крупнейшие отечественные литературоведы: Л. Е. Пинский (Марло, 1959; более раннее издание, подготовленное Т. А. Кудрявцевой и Л. Е. Пинским, вышло еще до ареста последнего, в 1949 г. — Марло, 1949), В. М. Жирмунский (Легенда о докторе Фаусте,

1958), А. А. Смирнов (Марло, 1957). Кульминацией этого периода стало издание «Сочинений» Марло, куда вошли все традиционно атрибутируемые ему тексты, кроме «Дидоны, царицы Карфагенской» (Марло, 1961), а также монографии А. Т. Парфенова (Парфенов, 1964), в основу которой легла его кандидатская диссертация. В последующие десятилетия была переиздана «Легенда о докторе Фаусте» (Легенда о докторе Фаусте, 1978; из издания была снята фамилия Е. Г. Эткинда), вышли несколько новых переводов (Марло, 1983, 1985). В 1990-е гг. было частично переиздано подготовленное А. Т. Парфеновым собрание сочинений (Марло, 1996).

Только в 2016 г. началась работа над новым академическим изданием «Трагической истории доктора Фауста» в серии «Литературные памятники», в котором впервые появятся обе (А и В) версии текста трагедии (отв. редактор тома — А. Н. Горбунов).

Большое внимание к творчеству Марло в литературоведении 1950–1970-х гг. сменилось относительным затишьем в последующие десятилетия, на фоне которого заметны работы Е. Н. Черноземовой о Марло в связи с драматургией Ренессанса (Черноземова, 1994, 2011: Электронный ресурс; 2013ab; Захаров, Черноземова, 2013: Электронный ресурс), Д. Н. Жаткина и А. А. Рябовой об истории российской рецепции творчества драматурга (Рябова, Жаткин, 2013, 2014; *Zhatkin, Ryabova*, 2014).

Вместе с тем назрела необходимость нового осмысления творчества Марло с учетом достижений мирового литературоведения последних 50 лет. Как представляется, для начала надо преодолеть инертное восприятие укоренившихся в отечественном сознании стереотипов. «Романтический бунтарь» должен наконец уступить место сложному интеллектуальному поэту и драматургу (Макаров, 2014, 2017; Захаров, Макаров, 2014: Электронный ресурс). «Демифологизация» Марло в мировом литературоведении длится уже не одно десятилетие. Интерес к скандальным сторонам его биографии, подогретый его репутацией в викторианскую эпоху, а затем открытием



А. Хотсоном материалов следствия о гибели Марло (*Hotson*, 1925), в последние 30-40 лет спадает. Фигура Марло, сохраняя свою загадочность, в работах современных исследователей приобретает новую глубину. Тема «Марло и религия», например, больше не сводится к демонстративному вызову, который автор устами героя бросает обществу. Г. Левин (*Levin*, 1964), Д. Бевингтон (*Marlowe*, 1993), а в последнее время — Э. Бартельс, Э. Смит (*Bartels*, 1993; *Christopher Marlowe in context*, 2013), Т. Раттер (*Rutter*, 2012), П. Чейни (*Cheney*, 2004), С. Мансон Дитс (*Munson Deats*, 2004), Р. Логан (*Logan*, 2007), Х. Приди (*Preedy*, 2010), А. Хопкинс (*Hopkins*, 2004) и другие исследователи предлагают рассматривать наследие Марло как сложную комбинацию элементов античной, средневековой и ренессансной поэтики. Как комбинацию, которая во многом и сформировала то, что мы называем «шекспировским» театром английского Возрождения. В целом образ «бунтаря» часто рассматривают как маску, которую создавал не только сам автор, но и его современники — в полемических целях, а возможно, и ради рекламы.

Как верно указывает Р. МакДональд (*McDonald*, 2004), в том, как мы представляем себе Марло и его творчество, слабо учтено влияние университетской учености и глубина политических аллюзий, его произведения часто преувеличенно восхвалялись или столь же преувеличенно порицались. Заслуживает новой оценки и то, как в текстах Марло соединяется открытый отход от традиций (например, античных или современных ему жанров) и конвенциональное следование им. Наконец, необходимо учесть и текстологические достижения последних пятидесяти лет. За это время вышло в свет новое оксфордское издание сочинений Марло (*Marlowe*, 1986–1998) в орфографии XVII в., а также ряд изданий с осовремененной орфографией в серии *Revels Plays* (*Marlowe*, 1981, 1993, 1994 и др.), а также в серии *New Mermaids* (*Marlowe*, 2008, 2009, 2014 и др.).

Исследование проводилось в двух направлениях:  
1) изучение творчества Марло в связи с политическими, науч-

ными, богословскими и другими интеллектуальными контекстами Средневековья и Возрождения; 2) установление влияния поэта и драматурга на культуру и искусство XIX–XXI вв. (литературу, музыку, театр, живопись, кинематограф, компьютерные игры, комиксы и т. д.). Дано описание его рецепции творчества в национальных культурах и мировом искусстве, определена его роль в развитии мирового театра, дан критический анализ современного состояния изучения наследия драматурга. Описано становление и эволюция феномена «русского Марло», представлены новые интерпретации произведений и «вечных образов» драматурга, в том числе с позиций тезаурусного подхода, текстологические, историко-литературные комментарии и примечания.

Ранее был создан марловианский раздел в Электронном научном издании «Современники Шекспира» (Черноземова, Захаров, 2012: Электронный ресурс), в Интернете размещены новостные сообщения (см. Захаров, 2018: Электронный ресурс; Макаров, 2018: Электронный ресурс), идет подготовка к публикации списков постановок и переводов Марло, начата работа над комментариями к его произведениям и их переводам, проведена I Всероссийская научная конференция «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд (Москва, 22–23 июня 2018 г.), опубликованы ее программа и сборник аннотаций докладов (Кристофер Марло ... , 2018; Программа и сборник ... , 2018: Электронный ресурс), на канале YouTube размещены видеозаписи четырех заседаний (Всероссийская научная ... , 2018: Электронный ресурс).

Изучение роли поэта и драматурга в мировом искусстве и культуре требует комплексного исследования с точки зрения сравнительного литературоведения, культурологии и искусствознания. Одной из основных задач монографии является анализ связи творчества К. Марло со средневековыми и ренессансными интеллектуальными практиками, его значения в английской литературе второй половины XVI в., влияния его художественных идей и концепций на национальные

культуры и литературы стран Европы, Азии и Америки в XVIII–XXI вв. Особое внимание уделено диалогу русской и мировой культур в контексте возникновения и эволюции феномена «русского Марло». Исследование расширяет существующие представления о Кристофере Марло, его литературном наследии и героях, генезисе английского театра, роли университетских интеллектуалов в литературном Ренессансе, влиянии поэтики драматурга на национальные культуры XIX — начала XXI в., помогает понять неоднозначность и многогранность восприятия жизни и творчества Марло.

## **1.2. Кристофер (Кит) Марло: жизнь и творчество**

*Е. Н. Черноземова, Н. В. Захаров*

Кристофер Марло (тж. Марлоу, Кит; англ. *Christopher “Kit” Marlowe*) (ок. 26.02.1564, Кентербери — 30.05.1593, Дептфорд) — английский драматург XVI в., основоположник жанра высокой трагедии Возрождения в Англии.

Марло родился в семье сапожника, мастера цеха сапожников и дубильщиков. Не сразу в семье нашлись деньги для того, чтобы дать Кристоферу начальные знания. С XVI в. в Королевской грамматической школе бесплатно обучали 50 мальчиков за счет церковных доходов.

В грамматическую школу Марло пошел только в 14 лет, на церковную стипендию и изучал латинский и основы греческого языка, пение и стихосложение. В течение многих веков в Кентербери шли многочисленные паломники к могиле Томаса Бекета, непокорного архиепископа, убитого гонцами Генриха II. Там же находился дворец архиепископа, главы национальной церкви, обладавшего правом короновать английских монархов. Одним из самых ярких впечатлений Кристофера был приезд в Кентербери королевы Елизаветы. Две недели в городе присутствовали пышно одетые придворные, проходили торжественные процессии и праздники.

Архиепископ Паркер учредил несколько стипендий для обучения уроженцев Кентербери в Кембридже и для подготовки их к духовной карьере. Это дало возможность Кристоферу продолжить образование. С марта 1581 г. он стал студентом Кембриджского колледжа Тела Христова.

Из сохранившихся списков студентов известно, что в 1585 г. из всех студентов колледжа Тела Христова только Кристофер Марло достиг совершеннолетия. Латинская надпись на портрете гласит:

ANNO DÑI ÆTATIS SVÆ 21

1585

QVOD ME NVTRIT

ME DESTRVIT

Что можно перевести следующим образом: «1585 от РХ, возраст 21 год. “Что меня питает, меня же разрушает”».

Университетская жизнь тех лет отличалась определенной вольностью нравов. Но для небогатых студентов правила были достаточно строгими. Их необходимо было неукоснительно выполнять, чтобы получать еженедельную стипендию размером в шиллинг. Нужно было обязательно посещать занятия, нельзя было носить длинные волосы и модную одежду.

В университете Марло познакомился и подружился с Томасом Нэшем (*Thomas Nashe*, 1567 — ок. 1601), совместно с которым после окончания университета он напишет первую пьесу «Дидона, царица Карфагена» (*The Tragedie of Dido, Queene of Carthage*, 1587) — о любви Дидоны к Энею. Пьеса не пользовалась большим успехом. В эти же годы Марло сблизился с Томасом Уол-сингемом (*Sir Thomas Walsingham*, ок. 1561–1630), племянником руководителя английской тайной полиции и члена Тайного совета сэра Фрэнсиса Уолсингема (*Sir Francis Walsingham*, ок. 1532–1590).

В 1583 г. Марло получил степень бакалавра и стал готовиться к экзамену на степень магистра. Но в праве сдавать экзамен ему было отказано из-за частых пропусков занятий, связанных с поездками, маршрут и цель которых были неизвестны. Экзамен был сдан после извещения Тайного совета о том, что Марло оказывал услуги ее величеству королеве. После окончания университета Марло поселился в Лондоне, в районе Нортон Фольгейт — ближе к театрам и начал писать пьесы.

Подлинным триумфом было появление в театральном сезоне 1587–1588 гг. трагедии Марло «Тамерлан великий» (*Tamburlaine the Great*). В центре пьесы — титаническая личность, человек, ставящий перед собой грандиозные цели, что

в эпоху Возрождения считалось единственно достойным человека. «Скиф безвестный, простой пастух», обладающий сильной волей и физической мощью, стремится создать огромную империю, стать повелителем мира. Он златоволос, «высок и прям <...> и так широк в плечах, что без труда он мог бы... поднять весь мир», «тугие мышцы длинных, гибких рук в нем выдают избыток гордой силы». «Свидетельствует мощь его и стать, что миром он рожден повелевать» (пер. Э. Линецкой). Великолепным исполнителем роли Тамерлана стал ведущий актер труппы Лорда-адмирала Эдвард Аллейн (тж. Эдвард Эллин; *Edward Alleyn*, 1566–1626), прекрасно передававший пафос нереализованного пятистопного ямба, которым был написан текст. Белый стих Марло отличался живостью, конец фразы или синтаксического периода не всегда в нем совпадал с концом строки, что способствовало возникновению богатства интонаций.

Ко времени появления «Тамерлана» в королевском придворном театре и на сцене одного из самых дорогих лондонских театров — Блэкфрайерс — уже шла пьеса «Александр и Кампаспа», написанная придворным драматургом королевы Елизаветы Джоном Лили. В центре этой пьесы — Александр Македонский, стремившийся быть одинаково великим и на полях сражений, и в мирной жизни. Тамерлан поглощен лишь страстью к завоеваниям. Вместе с тем он — живой человек, способный любить. Но и в любовных грезах рядом с Зенократой он предается мечтаниям о грядущем могуществе. Монологи Тамерлана посвящены рассуждениям о человеческом величии и красоте. В сражениях он жесток и беспощаден. И уже зная, что его ожидает смерть, продолжает сражение и хочет подчинить своей воле даже недуг и смерть. Он желает быть победителем даже над естественным ходом вещей.

В первые же годы жизни в Лондоне Марло входит в кружок известного государственного деятеля, мореплавателя и поэта сэра Уолтера Рэли (тж. Рейли, Рали, Ралли; *Sir Walter Raleigh*, тж. *Raleigh*, ок. 1552/1554–1618), отличавшегося свободомыслием и атеизмом, казненного в 1618 г. по ложному

обвинению в измене королю. Рэли объединял вокруг себя поэтов, был блестящим критиком и написал «Ответ нимфы», в котором показал нелепость пасторальных условностей в стихотворении Марло «Страстный пастух — своей возлюбленной». В кружке Рэли Марло познакомился с высоко им ценимым Томасом Хэрриотом (тж. Гарриот; *Thomas Harriot*, 1560–1621), выдающимся ученым-математиком, разработавшим многие положения алгебры и аналитической геометрии, состоявшим в переписке с Кеплером и применявшим телескоп для наблюдения за звездным небом. Свои новые впечатления и прежние наблюдения за университетской жизнью Марло воплотил в «Трагической истории жизни и смерти доктора Фауста» (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1593), которую в современном английском литературоведении считают последней пьесой, написанной Марло. В ней воплотились размышления эпохи Возрождения о гранях между сомнением и ересью. В центре произведения — фигура доктора Фауста, неукротимого в своей жажде знания. Марло одним из первых введет в мировую литературу этот образ немецких народных книг, переведенных на английский язык и изданных в Англии в 1550 г. Фаусту кажутся невыносимыми любые ограничения, накладываемые на знания. Он готов отдать свою душу за абсолютное великое знание. Но он поражен тем, что даже Мефистофель не станет ему отвечать на все вопросы. Он не получит ответа на вопрос, кто создал мир, и упрекнет Мефистофеля: «Клялся ты на все вопросы давать ответы!» И Мефистофель ответит ему: «Коль нашу власть они не подрывают» (II, 1, пер. Е. Бируковой). Мысль Фауста окажется смелее и дерзновеннее мефистофелевской. Но Фауста не прельщает ограниченное знание. И теперь, чтобы удержать Фауста, необходимо вмешательство самого князя тьмы — Люцифера. Он ввергнет Фауста в вихрь событий. Некоторые сцены пьесы Марло построены по правилам моралите — жанра, в котором традиционно о судьбе героя спорили Порок и Добродетель. За душу Фауста борются Ангел и Дух, Старик и Мефистофель. Появляются и характерные для моралите аллегории

семи земных грехов — Гордости, Алчности, Ярости, Зависти, Чревоугодия, Лениности, Распутства. Но присутствие в пьесе такой мощной фигуры, как Фауст, выводит ее за рамки морали и поднимает до высокой трагедии Возрождения.

Фауст сам выбирает между Пороком и Добродетелью. Он произносит слова: «Иль не хозяин ты души своей?» В финале Фауст выносит себе приговор, считая, что нет ему прощения прежде всего за то, что, обрета нечеловеческое знание, он забудет о своих великих замыслах и станет растрачивать его на пустые фокусы. Ему нет прощения и потому, что он увлекает на свой опасный путь людей, совершенно к этому неготовых. Комична по своей тональности сцена, в которой конюх Робин по магической книге вызывает Мефистофеля, сам не зная для чего. Мефистофель взбешен тем, что забавы ради должен был проделать путь из Константинополя, и забрасывает Робина шутихами. Буффонность этой сцены помимо веселья несет в себе и атмосферу страха: на что еще способен недостойный человек, в руках которого окажется легко добытое могущественное знание? О важности того, в чьих руках оказывается знание, в английской литературе будут писать Ф. Бэкон, Дж. Свифт, Г. Уэлс, О. Хаксли.

Не менее страшной силой обладают и деньги, и не менее важно, кто становится их обладателем. Марло сумел показать это в трагедии, которая подчас читается как гротескная зловещая комедия — «Мальтийский еврей» (*The Jew of Malta*, 1589). Центральный ее персонаж — ростовщик Варрава, зараженный «приятной красотой денег». Ему, занятому делом, некогда размышлять о нравственности или безнравственности своих поступков. Его увлекает свойство денег, которое задолго до появления науки, изучающей функции денег, опишет Марло: золото в процессе обмена умножает самое себя — «из ничего сперва создашь немного, потом побольше, а затем и много» (пер. В. Рождественского). Варрава готов погубить свою единственную и страстно любимую дочь, только бы не потерять ничего из своих богатств. Он сметлив только в накоплении. Когда герой видит, что люди, наделенные вла-



стью, могут у него отнять деньги, он рвется к власти путем предательства, лишь бы сохранить свое право распоряжаться деньгами по своему усмотрению. Варрава поддерживает ту-рок против ордена мальтийских рыцарей и старается сделать так, чтобы его враги истребили друг друга. Все это оборачивается гибелью для него самого. Возрождение требовало от человека более широкого взгляда на вещи. Герои Шекспира будут размышлять о том, что деньги — не высшая ценность в жизни. Варрава же будет и страшен, и смешон до отвращения.

В сезоне 1589 г. появилась и другая пьеса Марло — «Парижская резня» (*The Massacre at Paris*), в которой исследовалась проблема власти: в чьих руках она оказывается и какой ценой завоевывается. В ходе гражданской войны во Франции между гугенотами и католиками победу одерживает король-гугенот Генрих Наваррский. Католики изображены Марло вероломными, своекорыстными, заносчивыми и жестокими. Их глава — герцог де Гиз. Гугеноты сильны своей сплоченностью, одержимы идеей братства и мира. Это придает им определенное величие. С необыкновенным достоинством держится сын угольщика Рамус, прямо отвечающий на все обвинения.

Марло продолжил исследование этой темы в пьесе 1592 г., в основу которой взял сюжет из национальной истории, описанный в хронике Р. Холиншеда «Эдуард II» (*Edward the Second*). Находящийся на троне король Эдуард II, пользуясь своей властью, приближает к себе многочисленных фаворитов и осознает свою ничтожность лишь после того, как оказывается свергнутым с престола своим политическим противником Мортимером-младшим, который на словах действует во благо Англии, но, вступив на трон, оборачивается тираном и тоже свергнут с престола.

Через все произведения Марло проходит мотив судьбы, неподвластной рассудку, но тесно связанной с человеческими страстями. Эту же тему Марло старался развить в поэме «Геро и Леандр» — о богине, увлеченной пастухом. Когда две части поэмы были уже написаны, в Лондоне прошли волнения под-

мастерьев. В поисках прокламаций полиция учинила обыск в доме драматурга Роберта Кида, у которого была найдена рукопись с вольными высказываниями. Арестованный Кид скорее всего под пытками признался, что трактат был собственностью Марло. С той поры фортуна и милость властей трагическим образом отвернулись от эксцентричного писателя.

Предпосылкой к гонениям Марло со стороны властей и церкви могло стать его участие в вольнодумном кружке У. Рэли. Марло давно обвиняли в атеизме и множестве других грехов и даже попытались предать судебному разбирательству, вызвав 20 мая 1593 г. на заседание всемогущественного Тайного совета, но он так и не был заключен под стражу. Сыграли ли в данном случае его старые контакты и (или) его прежние заслуги перед британской разведкой, но Марло отпустили, обязав ежедневно отмечаться в канцелярии Совета прежде, чем будет вынесен окончательный вердикт по его делу. И действительно, он дал подписку о невыезде из Лондона, но из-за очередной вспышки чумы отправился в портовый город Дептфорд, который находится приблизительно в трех милях от Лондона. Именно там спустя каких-то 100 лет, в 1698 г., в течение более трех месяцев жил и познавал науку кораблестроения Петр Великий, там же находится памятник монарху работы Михаила Шемякина и полулегендарное дерево, посаженное самим русским царем-реформатором. Нового заседания Совета по вопросу поэта и драматурга так и не состоялось — через 10 дней после первого заседания подсудимый был жестоко убит.

В это время Тайный совет получил дополнительные свидетельства вины Марло. Это был донос Ричарда Бейнса (Richard Baines, годы деятельности: 1568–1593), одного из его агентов и информаторов. Серьезность обвинений была настолько очевидна, что донос Бейнса передали самой королеве. Правда, этот донос поступил 2 июня, уже после смерти Марло, но в нем совершенно немыслимым образом говорилось, что поэт умер уже через три дня после получения Советом доноса. Эту путаницу можно объяснить результатом

ошибки переписчика, который, очевидно, должен был, написать «за три дня до», но из-за загруженности или переутомления описался. Кроме Марло, в доносе Бейнса были названы сэр Уолтер Рэли и математик Томас Хэрриот. Содержался намек на целый ряд других высокопоставленных лиц, но из копии доноса, посланного Елизавете, имя Рэли было изъято.

30 мая 1593 г. Марло провел в компании трех людей из круга Уолсингема, а именно карточным шулером Инграмом Фризером (*Ingram Frizer*, ум. 1627), вором и мошенником Николасом Скирсом (*Nicholas Skeres*, 1563 — ок. 1601) и правительственным агентом Робертом Пули (*Robert Poley*, тж. *Pooley*, годы деятельности: 1568–1602) в таверне на Дептфорд-стренд, которая принадлежала некоей Элеоноре Булл (*Eleanor Bull*, ок. 1550–1596). В соответствии с протоколом, составленным следователем со слов свидетелей, они собрались в 10 часов утра, затем «пообедали и после обеда мирно прогуливались, бродили по саду, примыкавшему к указанному дому, вплоть до 6 часов вечера. Вслед за тем они вернулись из упомянутого сада и совместно поужинали». После ужина Марло улегся на кровать в своей комнате, тогда как трое его компаньонов уселись на скамейку спиной к своему знакомому. Инграм Фризер сидел посередине. Вскоре возник спор из-за того, кто будет оплачивать счет за обильную трапезу. Фризер и Марло не скупилась на выражения, и вербальная перепалка вскоре перешла в потасовку между ними. Марло удалось выхватить из ножен кинжал Фризера, который висел у того на ремне за спиной. Его рукояткой он ударил Фризера по голове, чем нанес ему неглубокую рану. Фризер схватил за руку Марло и в соответствии с протоколом следователя Данби, которому было поручено расследование инцидента, «вышеупомянутым кинжалом стоимостью 12 пенсов нанес названному Кристоферу смертельную рану над правым глазом глубиной два дюйма и шириной один дюйм; от смертельной раны вышеназванный Кристофер Марло тогда же и на том же месте умер». Если подобное ранение действительно было нанесено Марло в тот вечер, вероятность того, что врачи конца XVI в. могли бы

спасти ему жизнь, ничтожно мала. Скорее всего Марло скончался не сразу, а спустя несколько часов и в жуткой агонии. Версий по поводу нелепой гибели драматурга достаточно много. Одни считают, что, предвидя свой арест, допросы и пытки, он сбежал на континент. Другие полагают, что Марло слишком много знал о деятельности тайной полиции и его показаний мог бояться сам Уолсингем, который и устранил его при помощи своих агентов.

Марло был похоронен на следующий же день на кладбище Дептфорда, могила не сохранилась. Ее величество королева Елизавета I подписала помилование убийце поэта меньше чем через месяц, хотя за убийство при самообороне наказывали заточением по меньшей мере на полгода. Друзья Марло долго не знали обстоятельств его гибели, считая его жертвой чумы. Его университетский приятель, писатель Томас Нэш, узнав о смерти друга, сочувственно сказал: «Бедный покойный Кит Марло!». Школьный учитель Оливера Кромвеля проповедник и публицист Томас Бэрд видел в кончине поэта следы кары Господней: «В атеизме и нечестии не уступая прочим, о ком шла речь, равное с ними всеми понес наказание один из наших соотечественников, на памяти многих, именуемый Марлин, по профессии — ученый, воспитанный с юных лет в университете Кембриджа, но по обычаю своему драмодел и непристойный поэт, который, дав слишком много воли своему уму и жаждая скачки с отпущенными поводьями, впал (поделом) в такую крайность и ожесточение, что отрицал Бога и сына его Христа, и не только на словах кощунствовал над Троицей, но также (как достоверно сообщают) писал книги противнее, утверждая, что наш Спаситель — обманщик, а Моисей — фокусник и совратитель народа, что Святая Библия — лишь пустые и никчемные сказки, а вся религия — выдумка политиков. Но поглядите, что за кольцо Господь вдел в ноздри этого пса лающего...» (цит. по: Парфенов, 1960: 3).

Внезапная таинственная смерть Марло породила множество легенд и версий. Они нашли свое воплощение в художественной литературе, например в новеллах Энтони Берджесса

«Мертвец в Дептфорде» (*Burgess A. A Dead Man in Deptford. London : Hutchinson, 1993; Idem. New York : Carroll & Graf Publishers, 1995/96 (1st ed.); 2003 (2nd ed.)*) и Луизы Уэлш «Тамерлан должен умереть» (*Welsh L. Tamburlaine Must Die. Edinburgh : Canongate Books Ltd, 2004*]. Ю. Нагибин в новелле «Надгробье Кристофера Марло» (сборник «Учитель словесности») разработал одну из наиболее поэтичных: почитатель таланта Марло убивает его, совершая геростратов подвиг, таким образом добиваясь, чтобы в надгробной надписи было запечатлено его имя (пусть в роли убийцы) рядом с именем его кумира.

В атрибуции шекспировских произведений (так незываемый «шекспировский вопрос») версия Марло занимает одно из центральных мест. Согласно американскому исследователю Кальвину Хоффману, автору книги «Убийство человека бывшего Шекспиром» (*Hoffman C. The Murder of the Man Who Was Shakespeare. London : Max Parrish, 1955*), Марло не был убит, а бежал на континент (во Францию и Италию), где жил на нелегальном положении, продолжал писать пьесы и сонеты, отправляя их в Англию и издавал под именем Шекспира. Его насторожил тот факт, что Шекспир появился на лондонской сцене внезапно в возрасте 30 лет, практически ниоткуда и почти сразу после гибели Марло. Хоффман полагал, что известные детали из жизни Уильяма Шекспира из Стратфорда-на-Эйвоне делают его крайне маловероятной фигурой на роль автора работ, приписываемых ему. Он перечислил сотни предположительно схожих между собой мест в произведениях Марло и Шекспира и назвал их «параллелизмами», считая их явными доказательствами того, что Марло и Шекспир были одним и тем же лицом. Хоффман и его жена заведовали своими сбережения на ежегодную премию, которую вручает Королевская школа в Кентерберии (*King's School, Canterbury*) за эссе на тему «Марло и проблема авторства шекспировских пьес».

В 2001 г. вышел телевизионный фильм Майкла Раббо (*Michael Rubbo*) «Много шума по существу» (*Much Ado About Something*), где относительно подробно изложена теория Хоффмана.

Несмотря на критику «стратфордianцев», «версию Марло» продолжает разрабатывать некоторые исследователи-«антистратфордianцы» или, как их точнее теперь предлагают называть авторитетные шекспироведы Стэнли Уэлс и Пол Эдмондсон, — «антишекспирианцы» (см. материалы и запись вебинара по адресу: <http://bloggingshakespeare.com/shakespeare-bites-back>).

Как и многие другие решения «шекспировского вопроса», принадлежность пьес продолжает вызывать яростные споры. Марло был слишком самобытной, противоречивой и яркой фигурой, чтобы померкнуть в чужой тени. Одно несомненно: репутация самого Марло безупречна, он был величайшим предшественником Шекспира в английской драматургии и сам не претендовал на авторство шекспировских пьес.

### **1.3. Образ Кристофера Марло и псевдобιοграфический подход в современной массовой культуре**

*Н. В. Захаров*

Кристофер Марло получил широкую известность и благодаря тому, что это один из талантливейших представителей ренессансной драматургии «университетских умов» Англии XVI в., и благодаря тому, что его имя тесно связано с именем Уильяма Шекспира: его называют предшественником Шекспира (Дживелегов, 1943; Луков, 2010: Электронный ресурс), а некоторые шекспироведы считают, что это и был Шекспир, не убитый, а счастливо спасшийся и продолжавший творить под ставшим всемирно известным именем.

Биографический метод не часто используется в художественной литературе о жизни и творчестве К. Марло, чего нельзя сказать о псевдобιοграфическом или мифобιοграфическом подходах, которые применяют большинство писателей, придумывая различные мистификации и модифицируя известные биографические факты. Сформировался метод альтернативной биографии. Например, Э. Берджесс (Берджесс, 2001, 2002, 2015) нашел в лице Марло превосходный материал для позиционирования своих идей в современных условиях (см.: Захаров, Гайдин, 2010; Галахова, 2016; Львов, 2016). И хотя почти всегда драматург выступает в роли демонического бунтаря, шпиона и даже содомита, его образ в массовой культуре не столь однокбок. Действительно, прежде всего Марло — заблудший, мечущийся поэт-нигилист, атеист, подчас сатанист и богохульник, что, в общем-то, соответствует его репутации среди врагов; во всяком случае, именно таким он предстает в текстах допросов Тайного совета, которые резко контрастируют с отзывами и воспоминаниями его друзей по писательскому цеху.

Другой его образ, созданный фантазией сценаристов М. Нормана (*M. Norman*) и Т. Стоппарда (*T. Stoppard*), — герой в фильме «Влюбленный Шекспир» (*Shakespeare in Love*,

1998 г., режиссер Дж. Мэдден / *J. Madden*; см., например: Гайдин, 2014ab). Здесь образ К. Марло в исполнении Р. Эверетта (*R. Everett*), напротив, предельно романтизирован, он, пожалуй, самый одухотворенный из всех героев, создающих для сцены театра «Роза». Кит не только самый успешный в те годы английский драматург, но и благородный интеллеktуал, искренний товарищ Шекспира. Именно он протягивает руку помощи утратившему вдохновение будущему Барду, дарит ему сюжет и подсказывает придать итальянский колорит пьесе «Ромео и Джульетта»: молодой повеса Ромео влюбляется в дочь своего врага, а его лучший друг Меркуцио погибает на дуэли от рук брата его возлюбленной Этель (там же; см. видео: <https://youtu.be/foOquPn1L60>).

Правда, вымышленный сценаристами неблагодарный Шекспир отплатил другу постыдным предательством и стал косвенной причиной его гибели. Узнав о смерти Марло, Шекспир винит себя, и миф о том, что Кит оказался жертвой заговора, приобретает совсем другое звучание. По своей эмоциональной насыщенности короткая эпизодическая роль становится чуть ли не самым драматичным моментом всей двухчасовой картины.

В 2014 г. на лондонской сцене театра Ноэла Кауарда (*Noël Coward Theatre*) была представлена одноименная постановка популярного в России режиссера Д. Доннеллана (*D. Donnellan*) в театральной обработке Л. Холла (*L. Hall*). Спектакль получил положительные рецензии ведущих английских критиков (*Bassett, 2014; Billington, 2014; Cain, 2014; Letts, 2014; Spencer, 2014; Taylor, 2014*). Значительно меньше изданий выступило с критикой фантазии Стоппарда и Нормана, например за то, что в фильме герой «обретает вдохновение только в любви» (*“love is the only inspiration”*), а в спектакле даже театральное остроумие не помогает поверить в величественные слова, исходящие из уст полного жалости к самому себе Шекспиру (*“it dangerously hard to believe in the great words and sentiments emanating from him”*) (см.: *Purves, 2014*).



Спустя четыре года успех постановки дошел до Москвы: свою версию спектакля Д. Доннеллана представил Е. А. Писарев на сцене Московского драматического театра им. А. С. Пушкина. Режиссер пригласил на роль Марло харизматичного А. В. Кузичева. Ранее он уже исполнял шекспировские роли в доннеллановских спектаклях (Виола в «Двенадцатой ночи», Ариэль в «Буре») и даже был номинирован на премию «Золотая маска» 2015 г. за роль Анджело в «Мере за меру» в номинации «Лучшая мужская роль». Кит Марло в его исполнении получился вдохновенным и дерзновенным поэтом, «отмеченным печатью трагической судьбы», вкладывающий в уста Уилла строчки из его же сонетов (Карась, 2018: Электронный ресурс).

Таким образом, популяризованный создателями фильма миф о жизни и творчестве молодого Шекспира и его современников спустя 20 лет начал функционировать на театральных подмостках совершенно в ином контексте. Поле деятельности Марло в спектакле значительно шире, чем в ставшем уже классическим оскароносном фильме.

В фильме «Аноним» (*Anonymous*) голливудского режиссера Р. Эммериха (*R. Emmerich*) 2011 года эксплуатируется, пожалуй, наиболее популярная из всех антистратфордских теорий в России, а именно та, согласно которой пьесы, приписываемые Шекспиру, якобы были написаны аристократом графом Оксфордом Эдуардом де Вером (*Earl of Oxford Edward de Vere*).

Согласно фантазии создателей фильма, Марло (Т. Гравель / *T. Gravelle*) раскрывает тайный заговор де Вера и Бена Джонсона, который отказался от роли подставного драматурга и звезды лондонской сцены № 1. Однако предназначенные ему пьесы попадают в руки алчного пьянчужки и фигляра Шекспира. В результате, опасаясь быть изобличенным, коварный граф Оксфорд нанимает молодого провинциального актера убить Марло, что тот и делает в пьяной драке. Все эти выдумки не выдерживают никакой критики, поскольку исторический Марло погиб в 1593 г., а Кит Эммериха

жив до неудачного восстания под предводительством графа Эссекса Роберта Деверё, которое тот возглавил против Елизаветы I в 1601 г.

В приниженном, но положительном контексте изображается Марло в комическом сериале (*Upstart Crow* в русском переводе «Уильям наш, Шекспир»). Первый сезон сериала в 2016 г. на *BBC 2* был приурочен к 450-летию со дня смерти всемирно известного драматурга. 29 августа 2018 г. запланирован выход на экраны первой серии третьего сезона. Созданный в альянсе режиссеров Р. Бодена (*R. Boden*) и М. Липси (*M. Lipsey*) с прославленным сценаристом Б. Элтоном (*B. Elton*; автор сериалов «Черная гадюка», «Мистер Бин» и др.), сериал стал заметным событием юбилейного шекспировского марафона. Марло в исполнении Т. Дауни (*Tim Downie*) — верный товарищ и соперник Шекспира по театральному цеху, более опытный, с налетом светской манерности лондонец. Он хитрее, если не умнее выходца из Стратфорда. В целом Кит ведет праздный, вполне богемный образ жизни, волочитя за молоденькими женщинами, а в промежутках и с некоторой ленцой и даже известной долей шалопайства исполняет шпионские обязанности. Вместе с тем он верен дружбе с Шекспиром, постоянно выручает своего неловкого приятеля из разных неприятных ситуаций, но его абсолютно не интересует литературное творчество как таковое. Все, что он желает, — это гедонистическое прожигание жизни, временами он шантажирует своего амбициозного, но пока еще неизвестного друга, пытаясь выпросить у того готовую пьесу, чтоб выдать ее за свое творение. В статье в газете «Гардиан» критик Дж. Дагдейл (*J. Dugdale*) удачно окрестил Марло псевдодраматургом (*pseudo-playwright*), так как в противоположность модной марловианской теории именно Шекспир представлен автором произведений Марло, а не наоборот. Псевдонаучный антишекспировский миф подвергся культурной инверсии, и Марло оказался не «Шекспиром», а изворотливым, но милосердным елизаветинским агентом 007 (*Dugdale, 2016*). Ему чужды жадность и тщеславие Барда-

деревенщины, у него все есть, и ему с легкостью дается любое начинание: щеголь Марло способен в два присеста выучить итальянский язык и влюбить в себя любую аристократку или дочку хозяйки постоялого двора. Ненавязчивый нарциссизм Кита не переходит в патологическое самолюбование, он — легкомысленный повеса и удачливый светский лев.

Соответственно, жанр комедии для интеллектуалов подразумевает необходимость неплохого знакомства не только с творчеством Шекспира (сериал изобилует постоянными цитатами из пьес и сонетов драматурга), но и хорошим знанием исторической эпохи, основных моментов его творческой биографии и сплетен о его семейной жизни. Все это с большим юмором и тонким сарказмом обыгрывают создатели «Вороны-выскочки». Особо следует отметить традиционно сильные стороны британского кинематографа: классически высокую культуру режиссуры, профессиональную актерскую игру, замечательную работу композитора и художников по костюмам.

Итак, традиционный в науке и элитарной культуре биографический метод, характерный для изображения и описания жизни и творчества знаменитостей (Луков, 2018), сегодня перестает быть востребованным в искусстве. За последние 30–40 лет он утратил актуальность в массовой культуре и в какой-то мере выродился, будучи замещен псевдобιοграфическими или мифобιοграфическими способами создания и интерпретации образа К. Марло, более выразительными и яркими, благодаря неправдоподобному вымыслу и гиперболизации событий. Этот процесс в определенной мере имеет культурологическую параллель: он напоминает культурный феномен, получивший название «шекспиросфера» (Луков В., Захаров, Луков Вл., 2012; Луков В., Захаров, Луков Вл., Гайдин, 2012). Шекспиросферу Вл. А. Луков определил как «сфера культуры человечества, содержанием которой является вся совокупность взаимодействий феномена Шекспира как одной из мировых тезаурусных констант с культурной жизнью человечества» (Луков, 2014: 312). Особенность трактовки Марло в этом случае состоит в том, что его имя воспринимается в кру-

ге современников Шекспира, и если бы этой связи в массовом восприятии Марло не было, то не было бы и попыток представить его жизнь псевдобιοграфическими или мифобιοграфическими способами, поскольку он был бы за пределами узкого профессионального сообщества неузнаваем и потому неинтересен. Но такая параллель есть, она не создает «марлосферы», ибо «шекспиросфера» уникальна для культуры, она транснациональна, не относится только к кругу исследователей творчества Шекспира, а проникла в тезаурусы большого количества людей, далеких от литературоведения и в целом от культурной жизни. Но Марло становится благодаря своему первоисточнику — реально существовавшему Кристоферу Марло — почти исторической фигурой, биография которого, во-первых, малоизвестна, во-вторых, позволяет приписывать ей любые свойства, придумывать события, сохраняя видимость правды.

Это по большей части приемлемо для беллетристики, театральных постановок и экранизаций. Именно такой подход более свойствен развлекательной поп-культуре, ориентированной на вкусы и предпочтения массового потребителя.

**Раздел II**  
**ПЬЕСЫ К. МАРЛО**  
**В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ**

**2.1. «Трагическая история доктора Фауста»:  
вопросы датировки и издания**

*В. С. Макаров*

Из всего небольшого корпуса пьес Кристофера Марло (1564–1593) «Трагическая история доктора Фауста», вероятно, имеет самую непростую судьбу. Две версии текста, известные под условными обозначениями А и Б, отличаются друг от друга более чем на треть, причем не только наличием или отсутствием отдельных сцен, но и тем, написан ли тот или иной фрагмент в стихах или в прозе. Разногласия в вопросе об аутентичности версий делятся уже более полутора столетий и в значительной степени подпитывают дискуссию об отражении драматической биографии самого Марло в его творчестве.

Романтизация — вслед за жизнью — творчества Марло создала за последние 100 лет его «мифобиографический» культ, если использовать термин, которым Н. В. Захаров описывает примеры изображения Марло в современной массовой культуре (Захаров, 2018). Демонстративно презирующий меру и границу во всем "*overreacher*", каким Гарри Левин описывал героя марловских трагедий (Levin, 1952), часто видится и в самом Марло, чему способствует неоднозначная репутация драматурга, щедро подкреплённая доносами и показаниями под давлением.

Мифобиография, разумеется, имеет право на существование. Многие десятилетия она предлагала простую и понятную интерпретацию марловского канона как поиска и постоянного конструирования трансгрессии — в интеллектуальном поиске (Фауст), в политической практике (Тамерлан и Гиз) и т. д., предполагая сложный кульбит в построении конфликта: интересуясь запретным и стремясь к нему, автор все время

выводит своих героев за пределы морального и завершает конфликт их неизбежным наказанием.

Для того чтобы прояснить, насколько реальность сложнее и многопла-новее этой схемы, необходима междисциплинарная — при всей неоднозначности и заезженности этого термина — работа на нескольких уровнях. Во-первых, и этому служит настоящее исследование, российский читатель должен привыкнуть к сложности поэтики Марло и ее принципиальной несводимости к тиражированию однотипного конфликта. Для этого необходимо кардинально расширить взгляд на пьесу, включая ее сложные места и контексты создания. Во-вторых, необходимо максимально проследить философские, богословские и т. д. аллюзии, создающие в тексте «эффект сложности». В последние годы в России такую задачу поставилось выполнить издание «Трагической истории доктора Фауста» в серии «Литературные памятники», среди подготовителей которого был и автор данной статьи (Марло, 2019).

Фауст, как и Гамлет, разумеется, давно стал «вечным героем» мировой литературы, и, когда речь заходит о преодолении мифобиографизма, контекстуализация помогает избавиться от излишнего пиетета. Применительно к Фаусту, важно и остранение привычного для нас по «гетевской» инерции сочувствия к главному герою, хотя и очевидно, что катартическое сострадание во многом создает сама драматическая ситуация, где Фаусту необходимы длинные монологи. Долгая культурная история Фауста как драматического героя еще усложняет его сценическую и читательскую судьбу, но загадочной она была с самого начала в Лондоне 1580–1590-х гг. Как показано в статье А. Н. Горбунова, она вполне может быть описана метафорой маятника: от приоритета текста А к тексту Б и обратно (Горбунов, 2019: 178). Выходом из режима «маятника» может служить схема, где оба текста публикуются параллельно, со всеми своими особенностями. Ее пионером стал сэр Уолтер Уилсон Грег еще в середине XX в. (*Marlowe's Doctor Faustus ...* , 1950), такая схема принята и для российского издания 2019 г. Увы, ее невозможно применить на

сцене — постановщику придется либо выбрать один из вариантов, либо соединить их фрагменты. Парадоксально, но в современной ситуации это отсутствие единства может пойти на пользу режиссеру, заставляя его размышлять о том, что хотя «начала» и «концы» сюжетов в значительной степени совпадают, путь к ним, в сущности, состоит из калейдоскопического набора сцен, которые можно перемонтировать по-разному.

### **Датировка:**

#### **текстуальные и исторические аргументы**

За полтора столетия лет накопилось немало аргументов в пользу одной из двух датировок «Фауста» — ранней или поздней. Пьеса могла быть написана фактически сразу после поражения испанской Великой армады — в 1588–1589 гг., либо в 1592 или даже 1593 г., в последние годы жизни Марло. Разберем основные аргументы в пользу каждой из версий, которые можно разделить на несколько групп — аргументы «текстуальные», связанные с выходом источников, из которых Марло почерпнул сюжетные детали; «исторические», связанные с упоминанием реальных событий; и «театральные» — детали известных нам ранних постановок.

Общепринятый *terminus post quem* — 1587 г., когда во франкфуртской типографии Иоганна Шписа была отпечатана так называемая народная книга (*volksbuch*, т. е. предназначенная для массового чтения, эквивалент английского термина "*chapbook*") *Historia von D. Johann Fausten*. Теоретически Марло мог быть знаком и с более ранним рукописным текстом, но вероятно, это слишком смелое предположение и стоит остановиться на том, что книга могла оказаться в Англии уже через несколько недель после выхода. Неизвестно, знал ли Марло немецкий, а английский ее перевод, вышедший под инициалами переводчика — *P. F.* — появился лишь в 1592 г. (*The historie ...*, 1592). Однако ряд комментаторов не без оснований утверждают, что, уже судя по фразе «с исправлениями по франкфуртской копии» (*"in convenient places imperfect matter amended: according to the true copie printed at*

*Franckfort*"), скорее всего, это не первое издание перевода и английская легенда о Фаусте могла выйти в свет даже раньше, чем немецкая, — при условии, что одна из рукописей попала в руки некоему англичанину, который успел снять с нее копию. Тайнственный П. Ф. в таком случае мог быть даже не первым переводчиком, а тем, кто исправил перевод и привел его в соответствие с франкфуртским изданием.

У У. Грег был первым, кто исследовал историю издания перевода П. Ф., который не был занесен, как требовалось, в Реестр компании книготорговцев, но в декабре 1592 г. стал предметом внутреннего разбирательства в гильдейском суде, где издатель Абель Джефс успешно защитил свое право на рукопись, несмотря на то что его оспаривал Томас Орвин (*Marlowe's Doctor Faustus ...*, 1950: 3–4). Детали этого запутанного дела до конца не ясны. Очевидно, что рукопись, оказавшаяся у Орвина, была неполной (более ранний вариант или с пропусками?), но когда он сам ее издал, неясно (Грег полагает, что тоже в 1592 г., но раньше, весной — хотя не исключена и еще более ранняя дата). К сожалению, по-прежнему загадкой остается личность П. Ф. Ряд комментаторов полагает, что он был связан с Кембриджским университетом, а таинственная немецкая рукопись (если она существовала в Англии) хранилась там и Марло мог с ней познакомиться едва ли не студентом.

К сожалению, ненадежными доказательствами остаются и текстуальные параллели: учитывая необходимость отказаться от современной репутации как доказательного аргумента, многочисленные параллели между «Фаустом» и современными ему пьесами не могут показать, кто у кого заимствовал.

Два основных примера таких параллелей — это значительные сюжетные совпадения между «Фаустом» Марло и «Монахом Бэконом и монахом Банги» Роберта Грина, который косвенно датируется примерно 1589 г. (*Marlowe's Doctor Faustus ...*, 1950: 7). Однако и здесь замешивается репутационная логика: гораздо легче себе представить, что у Марло заимствовал «беспутный» Грин, чем наоборот. Это же касается



анонимной комедии «Укрощение одной строптивницы» (*The Taming of a Shrew*), написанной в 1588–1589 гг. и в дальнейшем знаменитой как источник почти одноименной шекспировской комедии (*ibid*: 8). Кроме повторенной близко к тексту шутки об обледенелой бороде Борея, в ней есть и другие параллели, но, как верно указывает Грег, мы вынуждены опираться на издания, появившиеся как минимум 5–6, а то и 10 лет спустя. За прошедшие годы текст мог быть изменен.

Наконец, Грег считает сильным аргументом в пользу ранней датировки рукописные маргиналии на полях книги Джона Леланда, сделанные, вероятнее всего, Томасом Нэшем (*ibid.*). Одна из них очевидно расшифровывается как "*che sara sara deuinyntie adieu*", т. е. явная цитата из сцены 1 «Фауста». Книга вышла в 1589 г., и Грег, вслед за обнаружившим этот экземпляр и маргиналии в нем Полом Кочером, полагает, что они могли быть сделаны сразу после выхода книги в свет.

Оставаясь приверженцем более поздней датировки, Грег в качестве самого сильного аргумента вновь использует репутационный: ему трудно поверить, что выказывающий «зрелую духовность» «Фауст» написан практически сразу после «юношески грубого» «Тамерлана» (*ibid*: 9–10). Аргумент серьезный, но только если полагать, что путь драматурга — это постоянный взлет. Эту логику позже повернул в обратную сторону Курт Зимански, показав, что если как персонаж Фауст и сложнее Тамерлана, то композиция самой пьесы в любом из имеющихся вариантов оставляет желать лучшего (Zimansky, 1962: 181).

В 1940-1950-е гг. раннюю датировку защищал ряд исследователей, прежде всего П. Кочер. Кроме возможных маргиналий Нэша, он обнаружил возможную параллель с «Фаустом» в написанном в форме диалога трактате против ведьм Генри Холланда (*Treatise against Witchcraft*). Изданный в 1590 г. в Кембридже трактат утверждает, что ведьмы и колдуны никуда летать не могут, а обманчивое ощущение полета им насылает дьявол. На полях против этого фрагмента указаны два имени — «Фауст» (*Faustus*) и «пьяный Дунстан»

(*Drunken Dunstan*) (Kocher, 1940: 96). Слово "*Faustus*" написано в латинизированной форме, именно так, как оно появляется в переводе П. Ф. и у Марло — а не в немецкой, как в «народной книге», из чего Кочер делает вывод, что как минимум перевод в то время уже существовал. Еще одна известная Кочеру маргиналия, оставленная Гэбриэлем Харви на полях «Стратегематикона» Секста Юлия Фронтинуса, в которой упоминается способность Фауста возводить замки и посылать в бой вооруженных дьяволов (*ibid.*: 99–100), приводит его к выводу, что круг интересующихся легендой о Фаусте как-то связан с Кембриджем, где учились Марло, Харви, Нэш и, возможно, П. Ф. Кембриджские корни популярности легенды о Фаусте рассматривает и Джеральд М. Пинкисс, но уже в связи с полемикой Марло с кальвинистами, прежде всего с Уильямом Перкинсом (Pinciss, 1993).

В несколько более поздней статье Кочер видит параллель с «Фаустом» в рассуждении Харви о некроманте, подобно Фаусту, вызывающем духов — с которым он сравнивает своего анонимного памфлетного оппонента "*double V*" (т. е. Нэша — Kocher, 1943: 539–540). В этой же статье Кочер обращается и к утраченной балладе о Фаусте, известной из записи в Реестре компании книготорговцев от 28 февраля 1589 г. под названием *A Ballad of the Life and Deathe of Doctor Ffaustus the Great Cunngerer [Conjuror]*. Кочер предполагает, что такое близкое совпадение не случайно, и ранние «фаустовские» тексты — перевод народной книги и «баллада» — появились на гребне моды в 1588–1589 гг., а соответственно и Марло не обязательно было ждать до 1592 г.

Права на балладу, согласно записи в Реестре, были закреплены за известным издателем популярной литературы (прежде всего баллад и памфлетов) Ричардом Джонсом (ум. не ранее 1613). На издание было получено разрешение епископа Лондонского (Джона Эйлмера, 1521–1594). В 1590 г. Джонс издаст «Тамерлана» Марло (обе части под одной обложкой), а в 1592 г. — первое издание «Пирса Безгрошова» Т. Нэша.

Ряд исследователей полагает, что текст баллады о Фаусте, возможно, с некоторыми изменениями дошел до нас в варианте конца XVII в. (*The judgment of God ...*, 1695: Электронный ресурс). Действительно, в балладе упоминаются и чудеса Фауста, и полет его сквозь небеса, и отречение от богословия. Она выступает как своеобразное краткое содержание «народной книги» в переводе П. Ф. и во многом сюжетно совпадает с «Фаустом» Марло.

«Исторические» аргументы датировки Фауста связаны с отсылками к событиям войны за независимость Нидерландов и в целом тоже поддерживают раннюю версию (1588–1589). Так, в мечтах Фауст хочет изгнать из страны «князя Пармского» — Александра Фарнезе, герцога Пармы, Пьяченцы и Кастро (1545–1592), племянника испанского короля Филиппа II, с 1578 г. до смерти — наместник Испанских Нидерландов. Для англичан было несколько причин ждать «изгнания» герцога Пармского: войска под его командованием несколько раз наносили поражение английскому экспедиционному корпусу в Нидерландах. В 1588 г. Великая армада под командованием герцога Медина-Сидонии должна была взять на борт 30 000 солдат под командованием Фарнезе и высадиться в Англии. В последние годы наместничества (с 1590) герцог был занят участием во французских религиозных войнах на стороне Католической лиги, где и был тяжело ранен при осаде г. Кодебек. Последние полгода жизни был прикован к постели, что делает упоминание его более актуальным в 1588–1589 гг., чем в 1592 г.

Вторая отсылка напоминает о событиях июля 1584 — августа 1585 г., когда армия герцога Пармского осаждала крупнейший порт мятежных провинций — Антверпен, лежащий в устье реки Шельды. Чтобы помешать осажденным получить помощь с моря, по приказу Фарнезе в феврале 1585 г. через Шельду был построен 800-метровый понтонный мост, а у обоих его концов — хорошо укрепленные форты. В ответ осажденные превратили более 30 кораблей в брандеры, а два «адских поджигателя» (*hellebranders*) — в колоссальные поро-

ховые погреба, содержавшие, по некоторым сообщениям, более трех тонн пороха каждый. На «поджигателях» были установлены специальные заряды замедленного действия и пороховые камеры, которые должны были равномерно направить силу взрыва вперед и в стороны. В ночь на 5 апреля 1585 г. под огненной завесой обычных брандеров корабли были направлены вниз по Шельде. Один из них уткнулся в берег, и заряд не сдетонировал, зато взрыв второго — «Надежды» (*De Hoop*) проделал в мосту шестидесятиметровую брешь и уничтожил несколько сот испанских солдат. Вспоминая об огненном корабле, Фауст мечтает, что ему будут служить еще более странные орудия ("*stranger engines for the brunt of warre*").

И обе отсылки, и сама идея освобождения от испанцев «немецких» (т. е. протестантских) земель, конечно, более актуальны в конце 1580-х гг., сразу после победы над Непобедимой армадой, чем в начале 1590-х гг., когда военная поддержка Нидерландов сократилась, а часть английских экспедиционных войск была выведена.

Но все же и исторические аргументы не могут решить вопрос в пользу одной из датировок. Вероятно, стоит согласиться с марловедом Сарой Мансон Дитс — окончательное решение вряд ли будет возможно, но аргументы в пользу более ранней версии все же звучат чуть сильнее (*Doctor Faustus ...*, 2010: 21–22).

### **Театральный аргумент датировки: ранние постановки «Фауста»**

Право на постановку пьесы (как и почти всех других драм Марло) в первые десятилетия после ее создания скорее всего принадлежало единственной театральной компании, от которой сохранилась хоть какая-то документация — «Слугам лорда-адмирала» (*Lord Admiral's Men*). К сожалению, «Дневник» (а точнее, приходно-расходная книга) антрепренера Слуг лорда-адмирала Филипа Хенслоу (*Philip Henslowe*, ок. 1550–1616) начинается только с 1591 г., поэтому более ранняя судьба

трагедии о Фаусте, если она была написана в 1588–1589 гг., нам неизвестна.

Вероятнее всего, «Фауст» был поставлен на сцене «Розы» — театра в южном пригороде Лондона Саутворке, принадлежавшего Хенсло с 1587 г. Существует и другая версия, опирающаяся в том числе на упоминание в памфлете Томаса Деккера «Черная книга» (*The Blacke Booke*, 1604), что от наводнивших театр настоящих дьяволов трещал старый «Театр», т. е. театральное здание на севере от Лондона, которым в конце 1580-х и до 1594 г. владела та же компания. Наконец, в 1630-е гг. юрист Уильям Принн в трактате против театров указывает, что «Фауст» шел на сцене трактира «Белл Сэвидж» (см. подробнее: Колесник, Макаров, 2018). Возможно, что «Фауст» шел на всех трех сценах — сначала в более фешенебельных «Театре» и «Розе», а когда пьеса потеряла популярность, — во дворе трактира, превращенного в театр.

Главную роль, несомненно, играл Эдвард Эллин (Аллейн, *Edward Alleyn*, 1566–1626), один из наиболее известных елизаветинских трагиков, исполнитель ролей Вараввы в «Мальтийском еврее» и Тамерлана в дилогии Марло, впоследствии основатель Далвич-колледжа, в архиве которого и сохранились документы Хенсло (Эллин был его зятем). Если верна версия о более ранней датировке «Трагической истории...» (1588–1589), то Фауста вначале мог играть и другой актер Слуг лорда-адмирала, либо Эллин, формально связанный в то время с труппой Фердинандо Стэнли, лорда Стрэнга (*Lord Strange's Men*), выступал в постановке как приглашенный актер.

В сборнике сатир и эпиграмм Сэмюэла Роулендса «Крестовый валет» (*The Knave of Clubs*, 1609) упоминается неудачливый щеголь, который, пытаясь вызвать дьявола, одевается в «широкие одежды» (*surplis*, дословно — стихарь) с крестом на груди, «как Эллин в роли Фауста»:

*The Gull gets on a surplis,  
With a crosse upon his breast,  
Like Allein playing Faustus  
In that manner he was drest.*

(Rowlands, 1872: 29)

В этой цитате интересно, что, в отличие от марловского героя, щеголь Роулендса руководствуется не оккультными книгами, авторы которых прямо называются в тексте трагедии, а тем, что он видел на сцене. Неясно, зачем Эллин так одевался для сцены вызова Мефистофеля, — возможно, для «подстраховки» на случай, если оккультное колдовство срывается не так. Учитывая, что его герой только что отрекся от богословия и от Евангелия, возможно, это давало комический эффект.

В последние годы жизни лорда Стрэнга (1590–1594) обе компании — Слуги лорда-адмирала и Слуги лорда-камергера — были фактически объединены под контролем Хенсло. Вначале конфликт с властями Лондона в 1589–1590 гг., а потом эпидемия чумы 1592–1593 гг., когда театры были закрыты, а актеры гастролировали по провинции, не позволяют с точностью определить, сколько постановок «Фауста» (если версия ранней датировки верна) могло пройти до 1594 г. 14 мая 1594 г., почти через год после гибели Марло, Слуги лорда-адмирала в расширенном составе начали новый сезон, и в следующие три года «Фауста» сыграли 24 раза — это немало, если учесть, что каждый год труппа ставила более 30 пьес, из них половину новых. В 1597 г. Эллин покинул сцену, — возможно, это совпало с временным выходом «Фауста» из репертуара компании.

На страницах «Дневника» Хенсло «Фауст» упоминается не раз. 30 сентября 1594 г. Хенсло фиксирует самый большой сбор за весь сезон — 3 фунта 12 шиллингов — за один спектакль (*Receiv'd at Docter Fostose*) (Henslowe, 1904: 19). Комментаторы полагают, что в этот день памятная по прошлым годам трагедия, вероятно, была возобновлена (или, что маловероятно, «Фауст» был поставлен впервые). Спектакли 3 и 21 октября тоже принесли значительные сборы — 44 шиллинга (т. е. 2 фунта 4 шиллинга) и 33 шиллинга (т. е. 1 фунт 13 шиллингов) соответственно. Примерно такие же сборы обеспечивал «Тамерлан» Марло и несколько новых комедий. С частотой два-три раза в месяц «Фауст» шел до весны 1595 г., причем спектакль принес менее 1 фунта только в са-

мый сложный для театра период между Рождеством и Новым годом.

В других бумагах Хенсло, например, в реестрах реквизита и костюмов, также есть отсылки к постановкам «Фауста» в 1594–1598 гг., в частности упоминаются «джеркин и плащ Фауста» ("*faustus Jerkin his cloak*") (Henslowe, 1907: 54), «два марципана и город Рим» ("*ij. marchepanes, and a cittie of Rome*") (*ibid.*: 116), «три бубна» и колесница с драконом или просто «дракон» ("*iii. timbrels, i. dragon for fostes*") (*ibid.*: 118), «одна папская митра» ("*j. popes miter*") (*ibid.*). Возможно, есть и другие, которые не так просто связать с трагедией Марло. Попытки ученых с помощью бумаг Хенсло определить, были ли в «Трагической истории...» в версии 1594–1597 гг. сцены с рогами рыцаря Бенволио и другие присутствующие в тексте Б эпизоды, пока не увенчались успехом.

22 ноября 1602 г. Хенсло отмечает выплату 4 фунтов Сэмюэлу Роули и Уильяму Бёрду за дополнительные сцены к «Фаусту» ("*adicyones in docter Fostes*") (Henslowe, 1904: 172). Это очень большая сумма, например, в сравнении с тем, что 2 декабря того же года за новую пьесу «Игра в теннис» (*A Set at Tennis*) Энтони Манди было заплачено всего 3 фунта, а 14 декабря Т. Миддлтоу за новый пролог и эпилог к «Монаху Бэкону...» давно умершего Р. Грина (т. е. объем работы лишь ненамного меньший, чем у Бёрда и Роули) — 5 шиллингов. Кроме популярности марловской трагедии, это можно объяснить и тем, что в отличие от Миддлтона, Манди, Деккера и других наемных драматургов, Роули и Бёрд были актерами труппы Слуг лорда-адмирала.

С. Роули (*Samuel Rowley*, ?–1624) упоминается в списке актеров-пайщиков еще в 1594 г., а в целом в «Дневнике» — несколько десятков раз, в том числе и в связи с денежными делами компании: он нередко покупал костюмы, реквизит и вел переговоры с драматургами о пьесах на заказ. У. Бёрд (или Борн, *William Bird (Borne)*, ?–1624), в бумагах Хенсло упоминается с августа 1597 г. (покупка ткани на «женское платье для Борна» показывает, что он был еще подростком и играл

женские роли), вначале как наемный актер в «Розе» с контрактом на три года. Его предыдущая компания Слуг графа Пембрука (*Earl of Pembroke's Men*) распалась после запрета скандальной пьесы Бена Джонсона и Томаса Нэша «Собачий остров».

В 1598–1599 гг. Бёрд, судя по сохранившимся распискам, нередко брал в долг у Хенсло, а в 1600 г. Хенсло ссудил три фунта его жене для выплаты залога за мужа, избившего посыльного, который принес жене некое письмо. До добавлений в «Трагическую историю...» Бёрд и Роули лишь раз отмечены как соавторы — 20 декабря 1601 г. Хенсло заплатил им 20 шиллингов аванса за «книгу» (т. е. *playbook*, беловую рукопись пьесы) *Indas* или *Iudas* (точное прочтение затруднительно), а через неделю авторам выдано за ту же книгу пять фунтов (снова очень значительная сумма). К слову, в марте 1602 г. Бёрд выплатил большую часть накопившегося долга Хенсло. Надо заметить, что в 1601–1602 гг. были заново поставлены с дополнениями многие пьесы 1590-х гг.: кроме уже упомянутых, например «Испанская трагедия» Т. Кида с дополнениями Б. Джонсона (как считает ряд комментаторов, в работе принял участие и У. Шекспир — см.: *Connor*, 2017).

Наконец, в 1604 г. на сцену ненадолго возвращается Э. Эллин, возможно, чтобы поддержать сборы компании после переезда из Саутуорка в новый театр «Фортуна» на севере Лондона. Быть может, именно с этим связано возрождение «Трагической истории...» с дополнениями Роули и Бёрда. Первое издание текста А упоминает, что пьеса печатается так, как она была сыграна Слугами графа Ноттингема — титул, который лорд верховный адмирал Чарльз Говард (Хауард) носил с 1596 г.

Неожиданным препятствием для возрождения «Фауста» в начале 1600-х гг. мог стать и закон «Об ограничении театральных злоупотреблений» (*An Act to Restrain Abuses of Players*, 3 Jac. 1 с. 21), принятый парламентом в 1606 г. Согласно закону, со сцены запрещалось «в насмешку или кощунственно» ("jestingly or profanely") произносить слова «Бог», «Христос»,



«Троица», «Святой дух», за что полагался штраф в 10 фунтов (больше, чем весь сбор за одно представление даже очень популярной пьесы). Следы редактуры ради соответствия этому закону видны прежде всего в тексте Б: имя Бога или Христа остается только в прямых молитвенных обращениях, слово «Троица» (например, в сцене 3) почти полностью исчезает, около 10 строк текста по этой же причине не перешло из версии А в Б.

Таким образом, о сценической истории «Фауста», в отличие от истории текстуальной, известно поразительно много. Пьеса пережила как минимум два, а скорее три, возрождения с интервалом в четыре-пять лет, не считая постановок на выезде, в трактирах, работавших как театры, а возможно, и силами других трупп — постановок, о которых не сохранилось никакой информации, хотя они, как это известно в отношении других пьес, скорее всего, были.

### **Ранние издания текста**

#### **«Трагической истории доктора Фауста»**

Первое упоминание об издании «Трагической истории...» относится к 7 января 1601 г., когда в Реестре компании книготорговцев (*Stationers' Register*) появилась регистрационная запись о том, что права на выход в свет «пьесы о докторе Фаусте» ("*the plaie of Doctor ffaustus*") закреплены за книготорговцем Томасом Бушеллом (*Thomas Bushell*, ум. после 1618, издал также ранние сатиры Т. Миддлтона) (*A transcript ...*, 1876: 178). Неизвестно, вышло ли в свет издание 1601 г. Сохранилась единственная копия издания 1604 г., которое и представляет собой наиболее ранний известный нам текст (вариант А), переизданный в 1609 г. (сохранилось три экземпляра), и в 1611 г. (один экземпляр). Печатником первого издания был Валентин Симмс (*Valentine Simms*, ?–1622), из типографии которого вышли ранние версии ряда шекспировских пьес — «Ричарда III», «Ричарда II», «Генриха IV» (обе части), «Много шума из ничего», знаменитое первое («плохое») кварто «Гамлета», а также маски Б. Джонсона и «Недовольный» Дж.

Марстона. Издания 1609 и 1611 гг. были напечатаны Джорджем Элдом для продажи в магазине Джона Райта. Во втором и третьем издании текста А название изменено по сравнению с вариантом 1604 г. — вместо «Трагической истории д<-ра> Фауста, как она была сыграна слугами его светлости графа Ноттингема» (*The Tragicall History of D. Faustus as It Hath Bene Acted by the Right Honorable the Earle of Nottingham His Seruants*) появляется, уже без связи с театральной компанией, «Трагическая история ужасной жизни и смерти доктора Фауста» (*The Tragicall History of the Horrible Life and Death of Doctor Faustus*). В издании 1609 г. впервые имя автора указано полностью — *Ch. Marlow* — но в версии 1611 г. снова появляется знакомое с 1604 г. *Ch. Marl*.

При всем их различии, текст А и текст Б объединяет имя книготорговца Дж. Райта (*John Wright*, ?–1658). Именно в его магазине, как указано в части тиража, должны были продаваться первое кварто «Сонетов» Шекспира. Роль Райта в появлении на свет текста Б пока, к сожалению, мало изучена. Любопытны два факта: во-первых, несмотря на значительные изменения в тексте, заглавие по сравнению с изданиями 1609 и 1611 гг. в версии 1616 г. осталось неизменным (кроме удаления слова «ужасной» — "*horrible*"). Зато изменилось имя автора — *Ch. Marklin*. Текст Б переиздавался пять раз — в 1619, 1620, 1624, 1628 и 1631 гг. В издании 1619 г. Райт меняет имя автора на *Ch. Mar*. и добавляет к названию строку «с новыми дополнениями» ("*with new additions*"), что сохраняется во всех дальнейших версиях, хотя никаких дополнений с 1616 г. не производилось.

Так как знакомство Марло с немецкой народной книгой Шписа остается не доказанным, можно быть уверенным только в том, что драматург знал ее английский перевод П. Ф., вышедший в 1592 г. (возможно, существовало и более раннее издание). После смерти книготорговца и печатника Эдварда Уайта (*Edward White*), выпустившего три последующих издания этой книги о Фаусте (1608, 1610, 1618), права на нее на каком-то этапе тоже перешли к Райту, который издавал ее

дважды (1636, 1648), причем с той же гравюрой на титульном листе, что и в его изданиях «Трагической истории...». Эту гравюру сохранили и все издания трагедии Марло и анонимной книги после Реставрации, а титульный лист «Трагической истории» «в том виде, как ее играют сейчас» ("*as it is now acted*") 1663 г. указывает местом продажи тот же самый магазин Райта «под знаком Библии около Ньюгейта», но владельцем его (Райт к тому времени уже умер) назван бывший партнер Райта Уильям Гилбертсон (*William Gilbertson*).

Изучение ранней истории и возможной датировки «Трагической истории доктора Фауста», как мы могли видеть, оставляет мало простора для мифологизирования и много вопросов. Отдельным и наиболее серьезным из них остается вопрос о том, какой из текстов ближе к оригинальной версии Марло. Мы планируем посвятить ему отдельную обзорную статью. Но и в отношении более простых вопросов ясности мало. Если аргументов в пользу ранней датировки (1588–1589 или по крайней мере 1590) все же больше, чем в пользу поздней (1592–1593), то вопросы о возможных источниках, путях заимствования и воспроизведения сюжетных параллелей и сценических формул, возможной «моде» на сюжет о Фаусте и о культурной игре вокруг него остаются пока практически без ответа. Такой ответ, при всей его сконструированности и неполноте, может дать только общее исследование о фаустовском сюжете в европейской литературе XVI–XVII вв. Для этого прежде всего необходимо выйти из тени шпенглеровских рассуждений о «фаустовском» характере европейской культуры в целом и попытаться определить, какую роль этот сюжет и герой могли играть в догетевскую эпоху.

## **2.2. «Доктор Фауст» К. Марло в социокультурном контексте эпохи: репрезентации магии, магов и познания «тайн природы»**

*И. И. Лисович*

В Европе XV–XVII вв. формирующееся новое научное знание, связанные с ним практики, «новая философия» и ученые нового типа воспринимались как настолько «необычные», «чудесные» и «таинственные», что часто вызывали подозрение. Ситуацию усугубляла их близость к так называемой магии, которая, в свою очередь, активно расширяла свою экспансию в эти области знания. Этому способствовало и размывание установленных еще Аристотелем границ между науками, повлекшее за собой миграцию терминов, концепций и практик. Последнее выражалось и в том, что для ученых нового типа долго не было и единого названия<sup>1</sup>.

В XVI–XVII вв. преобладали ученые-универсалы, которых интересовали разные области знания — от лингвистики до медицины, биологии, химии, анатомии, физики, оптики, математики, географии, баллистики и т. д. Исследователи нового типа часто выходили за пределы университетского знания и,

---

<sup>1</sup> Термин «ученый» (*scientist*) закрепился для обозначения исследователей точных и естественных наук только с середины XIX в., и это словоупотребление до сих пор сохраняется: «...science <...> loses all traces of unity. A curious illustration of this result may be observed in the want of any name by which we can designate the students of the knowledge of the material world collectively. We are informed that this difficulty was felt very oppressively by the members of the British Association for the Advancement of Science, at their meetings <...> in the last three summers <...> Philosophers was felt to be too wide and too lofty a term <...> savans was rather assuming <...> some ingenious gentleman proposed that, by analogy with artist, they might form scientist, and added that there could be no scruple in making free with this termination when we have such words as sciolist, economist, and atheist — but this was not generally palatable» (Whewell, 1834: 59).

желая отличить себя от *scholaris* (представителей университетского схоластического типа познания), называли себя гуманистами, натурфилософами, виртуозами («покорителями сил природы»), артистами/артизанами («занимающимися свободными искусстваами»), энтузиастами и даже магами, как Дж. Бруно (см. подробнее: Косарева, 1985: 3). Например, доктор Фауст в пьесе К. Марло «Трагическая история доктора Фауста» (1589–1592?) именует себя и магом (*magician*), и ученым мужем (*learned man*), и школяром (*scholar*), и артизаном<sup>1</sup>: “*Is promis’d to the studious artizan!*”<sup>2</sup>, тогда как пришедшие к нему университетские коллеги по-английски обозначаются в пьесе только как *scholars*.

Наименование «маг» в это время имело и позитивные коннотации благодаря библейскому контексту: магами (*magi*, в русском переводе волхвы) были новозаветные цари, которые, ведомые небесным знамением — звездой, пришли поклониться новорожденному Царю Иудейскому — Христу. В раннее Новое время наряду с известными со Средних веков черной и белой магией<sup>3</sup> появляются новые разновидности магии: натуральная (см. тесты Марсилио Фичино «О стяжении жизни с небес», Джамбаттиста делла Порта, Пико делла Мирандолы, Корнелия Агриппы, Джордано Бруно и др.), небесная (М. Фичино), церемониальная (Агриппа Неттестеймский), симпатическая (Иоганн Кеплер), медицинская (Парацельс), енохианская и геометрическая (Джон Ди, Эдвард Келли) и т. д., соединившие в себе различные онтологические концепции, ведущей из которых в этот период благодаря доктрине

---

<sup>1</sup> См. подробнее о свободных искусстваах: Лисович, 2016.

<sup>2</sup> Здесь и далее пьеса цитируется по: *Marlowe*, 2009; русский перевод по: Марло, 2019.

<sup>3</sup> В этой связи нужно вспомнить о первой значимой экспансии астрологии, магии и алхимии в европейскую интеллектуальную среду в XII–XIII вв., в эпоху высокого Средневековья, когда с арабомусульманского Востока вместе с переводами Аристотеля и «Четверокнижием» Птолемея приходят трактаты Джабира ибн Хайяна, Аль-Кинди и Абу Машара; тем не менее в Средние века это не привело к научной революции.

«древней теологии» М. Фичино становится учение Платона и его последователей. Как полагает О. Л. Акопян, обоснование Фичино «многочисленных связей между “древними теологами”, платониками и христианством приводят к радикальному изменению статуса магии: она теперь понимается не как помощница богословия, а как ее предтеча. Тот оккультизм, о котором говорит Фичино, не нуждается в согласовании с христианской догматикой, поскольку, по его мнению, у них общие корни и основания. Задача философа — лишь обнаружить их и верно интерпретировать; в случае успеха он сам может стать магом-священником (*magus cum sacerdos*)» (Акопян 2016: 80). Тем не менее параллельно упомянутым ренессансным видам магии сохранялись магические концепции, которые продолжали средневековую традицию и опирались на онтологию Аристотеля.

На протяжении своего существования в пространстве европейской христианской культуры магии, особенно ее новым разновидностям, снова и снова приходилось доказывать свою легитимность, даже сами ее адепты могли перейти на сторону скептиков и критиков, как это было с Джованни Пико дела Мирандолой (см. его «Рассуждения против прорицательной астрологии», 1496) и Корнелием Агриппой («О неточности и тщетности наук и искусств», 1527), но это не означало, что те их работы, где магия была представлена в положительном свете, в дальнейшем не пользовались вниманием.

Амбивалентное положение магии, в том числе натуральной, а также близких к ней астрологии, алхимии и каббалы, было связано с тем, что они не относились к свободным искусствам и не входили в свод университетского знания, а те, что имели арабо-мусульманское и иудео-талмудическое происхождение, со времени своего появления в Европе (XII–XIII вв.) находились в зоне недоверия. Занятия так называемой магией часто вызывали подозрения в ереси и в связях с нечистой силой, духами, демонами и пр., что видно на примере легенд о Раймонде Луллии, Фаусте, Дж. Ди, Йехуде Лёве бен Бецалеле и др. В Англии, впоследствии ставшей одним из

центров научной революции, в XVI — первой половине XVII в. и магия, и «новая философия», и ученые и научные практики вызывали бóльшие, чем в континентальной Европе, любопытство, а также опасения и недоверие<sup>1</sup>, проявлявшиеся и на юридическом уровне, — ср., в частности, статут Генриха IV 1404 г. против мультипликаторов (алхимиков), запрещающий умножение золота и серебра (отменен только в 1689 г. при содействии Роберта Бойля и Исаака Ньютона). Англия в XVI в. находилась на задворках науки, тогда как Италия, Франция и княжества Священной Римской империи достаточно продвинулись в магии и «новой философии», а к последней относились с меньшим предубеждением, при этом в научные эксперименты активно включились не только академии, но и некоторые университеты (Падуанский, Виттенбергский) и монастыри, в частности доминиканские и иезуитские.

Исключением, как правило, была медицина, которая в Англии развивалась благодаря гуманисту Джону Колету, основавшему в Лондоне Коллегию врачей-физиков (терапевтов). Медицина, ботаника и фармацевтика нередко служили легитимирующим основанием для занятий магией, в то время как коллекционирование предметов античности и диковин из Нового Света, а также наблюдательные, экспериментальные, измерительные методы и соответствующий им новый язык часто вызывали неприязнь и инспирировали обвинения в бо-

---

<sup>1</sup> Например, Джон Кис, несмотря на то что он был знаком с Везалием и даже жил с ним в Падуе в одном доме во время своей учебы, не разделял его новаторских идей о том, что текст авторитетного ученого надо сверять с анатомическими наблюдениями. Кис предпочел точку зрения, согласно которой анатомические ошибки в работах Галена обусловлены неточностью перевода. Вернувшись в Англию, он сконцентрировался на совершенствовании своих языковых навыков и преподавал по Галену. И если в Италии Везалий спровоцировал развитие анатомии и продвижение своего метода, предлагая оппонентам встретиться у трупа, то до конца 1590-х гг. английских медиков обучали по Галену, а последователей Везалия в Англии до поездки У. Харви в Падую не было.

гохульстве; например математик и астролог Джон Ди и ему подобные маги обрели репутацию чернокнижников.

Занятия «новой философией» были признаны достойными джентльмена только после появления работ И. Ньютона; этому способствовали не только открытия ученого, но и его происхождение, социальный статус, должность (хранитель Монетного двора) и покровительство со стороны лорда Галифакса (канцлера Казначейства). Вплоть до XVIII в. ученых-естествоиспытателей подозревали в том, что они добывают философский камень, и не без причины, поскольку Р. Хук, И. Ньютон, Р. Бойль и другие натурфилософы активно занимались алхимическими и химическими экспериментами, в том числе именно с этой целью, в связи с чем М. Хантер пишет: *“...while magic continued to have an important place in the tradition of natural philosophy in Boyle’s day, its legitimacy had long been debated among theologians and others. Up to a point it could be claimed that magic was predominantly ‘natural’ and was therefore a perfect legitimate area of enquiry, indeed forming an integral part of the subject-matter of natural philosophy”* (Hunter, 1990: 394).

Тем не менее историки науки во второй половине XX в. вслед за Ф. Бэконом рассматривают алхимию как один из основных источников экспериментальной науки, зародившейся в Средние века. Эту точку зрения обосновал Л. Торндайк, в восьмитомной «Истории магии и экспериментальной науки» (1923–1958) проследивший историю оккультных учений I–XVIII вв.: он предложил концепцию генезиса магии, дал ее краткий обзор первобытной, древнеегипетской, древнекитайской магии и подробную историю античной, раннехристианской, арабо-мусульманской и средневековой христианской магической традиции. Он полагал, что «развитие магии и экспериментальной науки было тесно взаимосвязано, что колдуны и маги, вероятно, первыми обратились к эксперименту, поэтому история магии и экспериментальной науки станет более понятной, если изучать их вместе» (Торндайк 2018: 5–6). С этого времени магия все чаще становится



предметом внимания исследователей; в частности, Фрэнсис Йейтс рассматривает влияние неоплатонизма, герметизма, алхимии, магии на научные идеи, открытия и практики «новой философии» и ученых нового ренессансного типа (Йейтс, 1999; 2000).

В научной революции существенную роль сыграла запущенная гуманистами диверсификация интеллектуального пространства, когда исследователь с привитыми логическими навыками и системой аристотелианского мышления в атмосфере университетского диспута получил доступ к древним языкам, оригинальным текстам и погрузился в разновекторное дискурсивное пространство, включавшее, помимо Аристотеля и перипатетиков, рассуждения и тексты Платона, платоников, досократиков, стоиков, скептиков, циников, эпикурейцев, атомистов, алхимиков, каббалистов, астрологов, герметиков, медиков и т. д.<sup>1</sup> Полемическая публичная среда способствовала расцвету критического восприятия новых идей, в том числе адептами различных магических ветвей и практик.

В советской истории науки доминировало представление, согласно которому становление научного метода и научная революция возводились к Аристотелю и формальной логике, алхимия рассматривалась как отправная точка развития экспериментального знания, а ее оккультная религиозная составляющая — как досадный рудимент, предрассудок или способ скрыть опасный материализм. Платоническая, магическая, математическая и т. п. составляющие в большей степени бы-

---

<sup>1</sup> В этой связи показательна полемика о наследии Галена. Сильвий полагал, что ошибки Галена обусловлены неточностью перевода с древнегреческого (аргумент, к которому часто апеллировали гуманисты, рассматривая древние тексты, включая Библию), тогда как его ученик Везалий считал, что их причиной является метод, поскольку Гален экстраполировал на человеческое тело анатомию собак и обезьян; соответственно, Сильвий, Дж. Кис и другие предлагали обратиться к оригиналу, а Везалий — к телу и, опираясь на опытную и наблюдательную анатомию, исправить анатомические ошибки в текстах Галена.

ли предметом изучения западноевропейских и американских ученых, к которым в 1990-е гг. присоединились и отечественные. Так, В. П. Визгин (1997) показывает, что герметизм и алхимия дали методологические корни для современной опытной науки. В работах В. А. Рабиновича, Дж. Мендельсона, У. Ньюмена и других алхимическая составляющая представлена как источник развития экспериментального знания (Рабинович, 1979; *Mendelsohn*, 1992; *Newman*, 2006).

Если на протяжении XX в. в исследованиях по истории науки преобладала модернизация над реконструкцией магических представлений, что было связано с доминировавшей концепцией магии как сомнительного рудимента развивавшейся парадигмы классического естествознания (соответственно это и приводило к отсечению элементов, не вписывающихся в эту логику линейного развития), с конца XX в. то фокус научных исследований постепенно смещается в сторону собственно изучения магии, истории и логики ее развития, ее составляющих в целостности (*Hunter*, 1990; *Walker*, 2000; Хачатурян, 2020). Обращение к разнообразию ренессансной магии позволяет увидеть, как воображение ученого того времени и его стремление к неизведанным «тайнам природы» открывало путь для осмысления когнитивных способностей, новых идей, явлений и открытий. Данные исследования продуктивны также с точки зрения изучения культуры, поскольку они помогают интерпретировать художественные произведения эпохи и явления, которые содержат рефлексию или отсылки к магам, магии и магическим практикам.

Таким образом, в моей статье показано, что в раннее Новое время адепты магии, которые стремились создать универсальное всеохватывающее учение, соединявшее в единое целое метафизическое и физическое, наряду с теологией активно встраивали в свои учения и те знания, которые сейчас принято считать собственно научными (натурфилософию, физику, математику, оптику, химию, биологию, лингвистику и т. д.), что вызывало критику магии. Благодаря скандальной репутации магии и ее экспансии подозрительное отношение

переносилось и на эти области знания, чему также способствовала новизна методов и теорий «новой философии». В качестве примера можно привести Парацельса, считающегося основоположником современной фармакологии, который пользовался репутацией колдуна. Он соединил медицину Галена с алхимией и астрологией, предложил основанный на ятрохимии принципиально новый метод лечения болезней, кардинально отличный от античной гуморальной медицины, восходящей к Аристотелю и Гиппократу. Ученые нового типа (например, Дж. Пико делла Мирандола, И. Рейхлин, коперниканец Дж. Ди и т. д.) часто сочетали в своих текстах такие разные области знания, как математика, «новая философия», магия, алхимия, астрология, каббала и т. п. Тяготение к всеохватности, гибкость и протейстичность, будучи и сильными, и слабыми сторонами магии, впоследствии стали, как полагает Д. Уолкер, причиной ее маргинализации (Walker 2000: 75–76). Магию и «новую философию» также сближал ряд общих идей (поиск универсального языка, законов, методов, технологий и оснований).

### **Саморепрезентация магии в трактатах Агриппы и Дж. Бруно**

В. М. Хачатурян выделяет в западноевропейской культуре три «магических ренессанса» и полагает, что магическое мировосприятие было востребовано при рождении новых социокультурных эпох: «...все “магические ренессансы” на Западе происходили в специфической ситуации “макросдвигов” — крупных трансформаций “революционного” характера. Первый “магический ренессанс” пришелся на эпоху поздней Античности, когда Запад переживал логоцентрическую революцию и переход от древности к Средневековью. Второй сопровождал эпоху Возрождения — переход от Средневековья к Новому времени, в течение которого закладывались социальные и идейные основы общества модерни. Третий разворачивается в наши дни — транзитивную эпоху становления постмодернити» (Хачатурян, 2020: 137–138). Эта идея связи

социальных макросдвигов и магии не позволяет в должной степени оценить средневековую магию, а также не совпадает с периодизацией социокультурных эпох в целом, в которые происходили подобные «революционные» макросдвиги, хотя они не были связаны с магией и не влияли на нее.

В. Ю. Стеклянников выстраивает линейную схему, исходя из пяти доминирующих интерпретаций магического от античности до современности, причем эта схема у него носит скорее эволюционный характер: «...понятие “магия” <...> обозначало: древнейшую элитарную религиозно-мистическую философскую традицию, связанную с поиском божественной мудрости, обеспечивающей ее адепту тауматургические способности (Античность); способность к волшебным преобразованиям реальности, в основе которой лежит связь магического агента-колдуна с дьяволом и демонами (Средневековье); тайное, оккультное знание, дающее человеку власть над социальными и природными явлениями, возносящее человека на уровень Бога-Творца (Возрождение); воображаемый (галлюцинаторный) способ “сверхъестественного” манипулирования человека природными явлениями, собственным или чужим организмом и психикой, социальной средой и государственными институтами (Новое время и современность); основанную на преднамеренном желании способность сознания трансформировать субъективную интрапсихическую реальность в физические события реальности общепринятой (современность) <...> ни одна из пяти приведенных выше трактовок магии, однажды возникнув, в последующем не только не утрачивались, но, напротив, весьма успешно воспроизводилась в работах последователей...» (Стеклянников, 2008: 19).

Но необходимо отметить, что восприятие магии в Средние века и раннее Новое время было более диверсифицированным и амбивалентным, поскольку на протяжении всей истории развития магии существовали все описанные В. Ю. Стеклянниковым ее трактовки, и часто среди них трудно выбрать доминирующую, что ярко видно на примере трактата Дж. Бруно «О магии». Это связано с тем, что ренессанс-

ная магия, с одной стороны, уже включала формирующееся новое знание, а с другой — унаследовала корпус текстов и практик от античности и христианского Средневековья, соединяя их с иудео-талмудической и арабо-мусульманской традицией и теологией, причем последняя, сохранявшая элементы натурфилософской системы Платона и Аристотеля, сыграла важную роль в легитимации магии как способа познания скрытых сил природы и принципов устройства мироздания. Так, Дж. Пико дела Мирандола стремился найти общие основания у Платона, неоплатоников, Аристотеля, в каббале, алхимии и магии, радикально заявив во впоследствии осужденных св. Инквизицией «Девятистах тезисах» о *scientia naturalis*, благодаря которой «с помощью оккультных знаний человек может овладеть, хотя бы частично, знанием о природе, Божьем замысле и будущих событиях» (Акопян, 2016: 82). К этому можно добавить, что платонический открытый эманулирующий мир предоставлял для магии больше возможностей, чем аристотелианский, неизменный, строго разделенный на подлунный и надлунный, хотя и в рамках второго подхода со времен Средневековья была продуктивной идея о заложенных в природу законах и скрытых силах, которыми маг мог повелевать, что, в свою очередь, было чревато механизмом.

Можно выделить элитарные и профанные магические практики, причем последние, как правило, становились объектом насмешек. Кроме того, с практиками колдовства не стоит отождествлять линию, восходящую к Пифагору, Платону, герметизму, алхимии и астрологии, поскольку саморепрезентации средневековых христианских математиков, платоников, алхимиков, астрологов и пр. часто были прямо противоположны их негативной репрезентации в народных легендах — с точки зрения как содержания, так и этической либо религиозной оценки. Магия, связанная с книжной культурой, в Средние века и в эпоху Возрождения носила элитарный характер. В качестве примера можно привести трактаты Агриппы Неттесгеймского и Дж. Бруно, где обстоятельно

представлены классификация и описание не только видов магии, но и ее онтологических оснований, что позволяет получить целостное представление о ней и кратко показать векторы ее диверсификации на протяжении XVI в.

Агриппа в трактате «Оккультная философия» (*De Occulta Philosophia, Libri III*, 1531), который он создавал на протяжении 20 лет (причем еще до этого он опубликовал вышеупомянутый трактат «Рассуждения против прорицательной астрологии», содержащий критику всех философов и искусств, включая магию) показывает онтологические основания магии, или «благородной философии», через нисходяще-восходящую связь от Творца к трем мирам (элементарному, небесному и интеллектуальному). Им соответствуют и три вида магии (философии) — физика, математика и теология:

«Мы <...> пытаемся открыть свойства мира элементарного посредством медицины и натуральной философии, используя различные смеси естественных вещей. Небесные свойства они [маги] познают через лучи и влияние небесного мира, следуя правилам и дисциплине астрологов и математиков. Наконец, они [маги] укрепляют и утверждают все эти вещи некоторыми святыми религиозными церемониями и могуществом различных духов» (Агриппа, 1993: 3; *Agrippa*, 1533: a).

Доктрина Агриппы сочетает терминологию и представления о мире платонизма, герметизма и алхимии, основанием для них служит мировая иерархия. Он определяет магию как оккультную науку, или «благородную философию», при помощи которой можно познать «тайны природы» и получить власть над ней и людьми:

«Магия есть возможность, имеющая очень большую власть, полная возвышенных тайн и заключающая в себе глубочайшее знание вещей наиболее секретных: их натуры, их силы, их качества, их действия, их различия и их отношения, благодаря чему она производит свои чудесные эффекты, соединяя и применяя различные свойства существ высших и низших; это — подлинная наука, фило-

софия наиболее возвышенная и наиболее таинственная» (Агриппа, 1993: 3; *Agrippa*, 1533: a–aII).

Агриппа выделяет три основные вида магии, или оккультной философии. Дж. Бруно сохраняет принцип агриппианского трехчастного иерархического деления магии и ее онтологические основания, базирующиеся на платоновско-христианском космосе, но выделяет три вида магии в зависимости от типа познания, а также диверсифицирует, расширяет и дополняет перечень подвидов за счет герметических, алхимических, каббалистических, опытных и других составляющих. Первым видом является естественная (натуральная), или физическая магия, к которой относятся химия, медицина, физика (или «естественная магия в истинном смысле этого слова») и медико-алхимическая магия. Второй вид — оккультная (математическая) магия, или оккультная философия. К третьему виду — сверхъестественной (божественной), или метафизической магии, он относит теологию / теургию, некромантию, пифическую и пророческую магию.

В интеллектуальной истории Бруно предстает в большей степени как коперниканец и герой научной революции, продвигавший идею о множественности миров, которая была обоснована Николаем Кузанским; Ф. Йейтс представляет его как неоплатоника и герметиста, но в нашем контексте Бруно интересен как адепт и теоретик магии.

В трактате «О магии» (*De magia*, 1590) Дж. Бруно стремится придать магии систематичность и целостность, описать ее основания. В его восприятии магия и возможности магов связаны с платоновскими свойствами Мировой Души в иерархической Вселенной, пронизанной нисходяще-восходящими одушевленными связями, последовательно воздействующими друг на друга: от Бога к богам, затем к божественным небесным или астральным телам, духам звезд (в том числе Земли), потом к первоэлементам и их смешению; перво-

элементы воздействуют на чувства, а те — на душу, которая пронизывает все живое<sup>1</sup>. Соответственно, маг, используя свое искусство, может подниматься по этой иерархии обратно к божественным основаниям Универсума.

Концепция магии Дж. Бруно показательна своим универсализмом и тем, что она сочетает многие представления о магии, сформировавшиеся на протяжении XVI столетия. Он предлагает нелинейную классификацию, выделяя виды и разновидности магии по разным критериям: древность; способ познания; магические практики или объекты, над которыми маг обрел власть, специфика магических ритуалов; цели.

Так, он разделяет магию на древнюю и современную (вслед за Фичино), а также определяет само понятие «маг» относительно различных социальных контекстов. Например, среди философов под этим словом понимается мудрец, который овладевает силой для осуществления действия. Как полагает Бруно, такими мудрецами-магами в древности были египетские трисмегисты, галльские друиды, индийские гимнософисты, еврейских каббалисты, персидские зороастрийцы, греческие и латинские мудрецы (софисты)<sup>2</sup>. Всех их объединяет то, что они воплощают античную теологическую муд-

---

<sup>1</sup> *“Habent magi pro axioma, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in Deos, Deos in (corpora caelestia seu) astra, quae sunt corporea numina, astra in daemones, qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus, daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae; mox ascendit animal per animum ad sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hos (in elementa, per haec) in astra, per ipsa in Deos incorporeos seu aetherae substantiae seu corporeitatis, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis”* (Bruno, 1996).

<sup>2</sup> *“...totidem autem sunt significata magiae, quot et magi. Magus primo sumitur pro sapiente, cuiusmodi erant Trimegisti apud Aegyptios, Druidae apud Gallos, Gymnosophistae apud Indos, Cabalistae apud Hebraeos, Magi apud Persas (qui a Zoroastre), Sophi apud Graecos, Sapientes apud Latinos”* (Bruno, 1996).



рость, которая, по мнению Бруно, была наиболее близка к божественным истокам знания, и цель Бруно — возродить древнюю магию, которую он считает истинной религией. В то же время он говорит о слове «маг» в употреблении священников: для них маг — это глупый злодей, который вредит или помогает при посредстве духов и/или благодаря договору, заключенному с дьяволом.

Бруно разделяет виды магии на подвиды в зависимости от того, над чем властен маг. Так, при помощи естественной, или обычной магии совершает чудеса та разновидность магов, которая обрела власть над невидимыми активными и пассивными силами, заложенными Творцом в природу. Подобные маги занимаются теми областями знания (медициной, химией и др.)<sup>1</sup>, которые сейчас мы относим к сфере собственно научного знания.

Такой подвид магии, как «фокусы», или «видимость» (*praestigiae*) Бруно относит к метафизической магии. Благодаря магу-медиуму становятся видимыми удивительные /восхитительные/ чудесные природные явления или высшая идея /интеллект (*intellegentia*)<sup>2</sup>. Возможно, под «фокусами» можно понимать опыты, уже получившие в Европе широкое распространение и привлекавшие внимание публики. Ф. Бэкон также описывал эти практики в «Доме Соломона», но требовал, чтобы ученые не только не скрывали от публики причин, которые лежат в основании чудес и фокусов, но и раскрывали их<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> “*Secundo sumitur magus pro faciente mirabilia sola applicatione activorum et passivorum, ut est medicina et chymia secundum genus; et haec est naturalis magia communiter dicta*” (Bruno, 1996).

<sup>2</sup> “*Tertio magia est cum huiusmodi adduntur circumstantiae, quibus apparent opera naturae vel intelligentiae superioris ad concitandam admirationem per apparentia; et est ea species quae praestigiatoria appellatur*” (Bruno, 1996).

<sup>3</sup> «Есть у нас особые дома, где исследуются обманы органов чувств. Здесь показываем мы всякого рода фокусы, обманы зрения и иллюзии и тут же разъясняем их обманчивость. Ибо вам должно быть очевидно, что, открыв столько естественных явлений, вызывающих

Еще один подвид, который относится к физике, или естественной магии, Бруно называет «естественной магией в истинном смысле этого слова». М. Фичино, И. Кеплер и др. называли такую магию симпатической и видели в ней результат действия симпатии, антипатии и магнетизма, но согласно Дж. Бруно ее причиной, в отличие от упомянутой выше обычной естественной магии, являются дух или душа вещи<sup>1</sup>, которые связаны со всеобщей одушевленностью платоновского космоса. Соответственно, задача мага в данном случае — обрести власть над этими духами. Именно это предствление было в центре критики естественной магии Ф. Бэконом, что будет показано далее.

Сверхъестественная же магия, или теургия, и ее разновидности целиком основаны на общении мага с богами (демонами, духами, героями).

Такие виды магии, как божественная/сверхъестественная и натуральная / физическая, Бруно в целом считает благими, тогда как математическая/оккультная может быть использована и во вред. Соответственно, по цели использования Бруно выделяет зловредную (злотворную) магию, которая опасна благодаря самой своей силе, не всегда подвластной магу, и тем, что ее потенциально возможно применять для недобрых целей. Тем не менее в рамках реальных практик отделить опасную магию от безопасной было проблематично — так же как и алхимику, совершающему трансмутацию, было

---

изумление, мы могли бы также бесчисленными способами обманывать органы чувств — стоит лишь облечь эти явления тайной и представить в виде чудес. Но нам настолько ненавистны всякий обман и надувательство, что всем членам нашего Общества под угрозой штрафа и бесчестья запрещено показывать какое-либо природное явление приукрашенным или преувеличенным; а только в чистом виде, без всякой таинственности» (Бэкон, 1971–1972 (2): 521–522).

<sup>1</sup> *“Quarto cum ex antipathiae et sympathiae rerum virtute, ut per ea quae pellunt, transmutant et attrahunt, ut sunt species magnetis et similium, quorum opera non ad qualitates activas et passivas reducuntur, sed omnia ad spiritum seu animam in rebus existentem referuntur; et haec proprie vocatur magia naturalis”* (Bruno, 1996).

сложно отличить злого духа от доброго (в историях о трансмутационном порошке его дарителем часто был дух, либо речь шла о чудесном обретении порошка в удивительном месте). Таким образом, если Агриппа относит к «благородной философии» только благие виды магии, то Джордано Бруно выделяет также злотворную магию, усматривая в математической или медицинской магии возможности вреда.

Эту потенциальную опасность магии для христианина М. Хантер демонстрирует на примере опубликованных и неопубликованных Р. Бойлем текстов, содержащих его благочестивые сомнения; отчеты об алхимических опытах; исследования вопроса о существовании духов и их связей с натурфилософией; собранные им свидетельства о трансмутации; рассуждения об опасностях для души поиска философского камня; истории об алхимиках, о своих контактах с духами, об участии в спиритических сеансах, об общении с алхимиками и магами-священниками, о таящихся в магии угрозах для человечества (*Hunter, 1990*).

Далее мы подробно остановимся на двух видах магии — математической и демонической, — непосредственно граничившими с новыми научными знаниями.

### **Магия и математика**

Важной составляющей современной науки является математический аппарат, встроенный в естественные, социальные и гуманитарные науки. Маги раннего Нового времени также обратились к математическим областям знания, причем онтологической основой для них были учение пифагорейцев, Платона, неоплатоников и герметизм; легитимирующим дискурсом служила и христианская нумерология.

Репрезентации знания в неканонической символической системе, закрытость и сложность этого знания порождали фантазии и домыслы, поэтому наиболее сомнительной репутацией обладали алхимики, каббалисты и математики. Начиная со Средних веков подозрение вызывали индийские (арабские) цифры; каббалистические, астрологические, алхимиче-

ские символы и знаки; астрономические инструменты, книги и практики. Это нашло отражение в легендах о папечернокнижнике, математике, астрономе и астрологе Сильвестре II (Герберте Орильякском / Реймском, ок. 946–1003), о переводчике на латынь арабских трактатов, математике и алхимике Роберте Честере (XII в.), о францисканце алхимике и физике Роджере Бэконе (1214–1292), о теологе, схоласте, алхимике, астрономе, естествоиспытателе доминиканце Альберте Великом (ок. 1200–1280), о враче, адвокате, гуманисте, астрологе, алхимике и оккультисте Агриппе Неттесгеймском (1486–1535), о враче, алхимике и натурфилософе Парацельсе (1493–1541) и о других ученых Средневековья и Ренессанса, которые активно занимались арабскими и античными искусствами.

Если обратиться к повседневным практикам, в качестве примера можно привести ситуацию, когда в конце XIII — начале XIV в. во Флоренции банкирам запрещалось использовать для ведения дел и расчетов пугающие и непонятные арабские (индийские) цифры, которые ввели в европейскую математику и продвигали папа Сильвестр II, Р. Честер (переведший на латинский книги Аль Хорезми «Об индийском счете») и Леонардо Пизанский, или Фибоначчи («Книга абака» и др.). Когда в начале XVII в. коперниканец Генри Бриггс, оставив должность профессора геометрии Грэшем-колледжа, открыл в Оксфорде первую в Англии кафедру астрономии, джентльмены, профессора и студенты протестовали против изучения математики, поскольку считали геометрию «дьявольской наукой»<sup>1</sup>, а также полагали, что математика, особенно алгебра, пригодны лишь для ремесленников и купцов, так как им нужно уметь считать. Бриггс, создатель десятичных логарифмов и первых логарифмических таблиц, был одним из основателей прикладной математики, о которой до него не имели представления в университетах; заняв в Оксфорде в

---

<sup>1</sup> См. подробнее об истории обучения математики в Англии: *Feingold*, 1984.

1619 г. кафедру геометрии, он продвигал там «новую философию», основанную на математическом рационализме. Традиционно автором этой концепции называют Ф. Бэкона, но последний отводил математике, как и логике, вспомогательную роль<sup>1</sup> и не доверял математическим методам валидации опыта<sup>2</sup>, тогда как Галилей сделал математику составной частью натуральной философии, о чем написал в «Пробирных дел мастере» (опубл. в 1623 г.).

Активное развитие математического метода в раннее Новое время (см. подробнее: *Gal, Chen-Morris, 2012*) было связано с поиском альтернативного универсального инструментария формализации знания, а также с критикой схоластики и, в конечном итоге, физики и логики Аристотеля такими гуманистами, как Б. Телезио, Ф. Патрици, «французский Платон» Рамус и другими, которые апеллировали к досократикам, пифагорейцам, Платону и неоплатоникам. Рамус, в частности, ра-

---

<sup>1</sup> «...Имея в виду огромное значение математики и для физики, и для метафизики, и для механики, и для магии, отнести ее в приложения ко всем этим наукам и определить как вспомогательную для них дисциплину. Сделать это нас в какой-то мере побуждает и общеизвестное высокомерие, и самодовольство математиков, стремящихся к тому, чтобы их наука фактически господствовала над физикой. Ведь как-то так случилось, что математика и логика, которые должны были бы быть служанками физики, теперь, кичась перед нею своей точностью, претендуют на господство над ней. <...> В арифметике еще не существует ни достаточно разнообразных, ни достаточно удобных способов сокращения вычислений, особенно в прогрессиях, широко используемых в физике. Не вполне совершенна еще и алгебра. И уже явное отклонение от правильного пути науки представляет собой та пифагорейская, мистическая арифметика, которую начали возрождать, опираясь на сочинения Прокла и некоторые отрывки из сочинений Эвклида» (Бэкон, 1971–1972 (1): 249).

<sup>2</sup> «Ведь точно так же как одни и те же явления, одни и те же вычисления согласуются и с астрономическими принципами Птолемея, и с астрономическими принципами Коперника, так и наш повседневный опыт, которым мы руководствуемся, и внешняя сторона вещей согласуются со множеством различных теорий, а между тем для подлинного исследования истины необходимы совсем иные, строго научные принципы» (Бэкон, 1971–1972 (1): 235).

дикально заявил, что «все, сказанное Аристотелем, — ложно»<sup>1</sup>. В XVI в. благодаря выполненному М. Фичино переводу на латинский язык корпуса Платона идеи и тексты Платона проникают в корпус европейского университетского знания, в том числе в Англии. А. Койре полагал, что в раннее Новое время методологическая полемика платоников и аристотеликов стала началом научной революции, которая привела к трансформации картины мира<sup>2</sup>, а основным инструментом валидации опыта и измерения данных, полученных при помощи органов чувств, стала математика. Схоласты не связывали в единую цепь обоснования эксперимент, физику/химию/медицину/астрономию и математику, поскольку последняя не имела такого статуса доказательного инструментария, какой был у логики. Р. Рорти развивает эту концепцию, полагая, что для интеллектуалов XVI в. мир сверхъестественного/метафизического определялся платоновской концепцией о мире Идей<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Г. П. Матвиевская отмечает в связи с этим, что в трактате «Порицание Аристотеля» (*Aristotelicae animadversiones*, 1543) «Рамус обвинял перипатетиков в том, что логика “непрактична”, запутанна и не соответствует естественному ходу мышления. <...> в противоположность логике Аристотеля всем необходимым требованиям отвечала логика Платона, простая и практически применимая, которую Аристотель “испортил”. <...> Причину многих недостатков перипатетической логики Рамус видел в том, что ее приверженцы занимались только анализом слов, оставляя без внимания законы мышления» (Матвиевская, 1981: 90).

<sup>2</sup> «Речь шла о выборе между физикой Аристотеля, представлявшейся более простой, и другой физикой, казавшейся более сложной; о выборе между доверием к чувственному представлению (последовательным проводником этой точки зрения был Бэкон) и отказом от такого доверия в пользу чистого теоретизирования и т. д.» (Койре, 1985: 12).

<sup>3</sup> «Сверхъестественный мир для интеллектуалов XVI в. моделировался платоновским миром Идей, точно также, как наш контакт с ним моделировался его метафорой видения. <...> Природа проявляет свой отличительный характер наиболее отчетливо через определенный вид познания — познание высочайших и чистейших вещей: через математику, саму философию, теоретическую физику и все, что связано с универсалиями» (Рорти, 1997: 33).

В результате платоническая традиция встраивается в английскую университетскую программу, сохранявшую и аристотелианскую составляющую. Например, статут Кембриджского университета, принятый Эдуардом III в 1549 г., включает в число источников Платона. Согласно ему профессор математики должен был читать геометрию Эвклида, арифметику Кардана, астрономию Птолемея, а в космографии опираться на тексты Платона, Мела, Плиния, Страбона. Предписывалось также преподавать по «Политике», «Большой этике» и «Проблемам» Аристотеля. Статут был отменен Марией I, но в 1559 г. возвращен Елизаветой I: для магистров Оксфорда (с 1565 г.) и Кембриджа (с 1570 г.) в список включают Платона и Плиния (*Order*, 1853: 146). Но горожане не имели доступа к этому знанию, поэтому Х. Керни полагает, что на основании в Лондоне Грэшем-колледжа в 1597 г., ориентированного на прикладную математику для моряков, торговцев и купцов, также повлияла критика Аристотеля Рамусом, опиравшимся на Платона и неоплатонизм<sup>1</sup>, которые заложили онтологические основания для развития математического знания. Этот процесс математизации знания также привел к созданию в Англии городских математических школ, поскольку традиционные грамматические не давали необходимого свода знаний. Таким образом, благодаря вышеописанным факторам влияние Платона и неоплатонизма в Европе раннего Нового времени распространилось на разные сферы познания и встроилось дискурсивные практики, в том числе магические.

Дж. Бруно пишет о различных видах математики, причем его в основном интересовала не математика как научный

---

<sup>1</sup> Первый профессор теологии Грэшем-колледжа Энтони Уоттон был известен как убежденный сторонник Рамуса и переводчик его «Логики», а профессор математики Грэшем-колледжа Генри Бриггс пришел к изучению и продвижению прикладной математики под влиянием рамизма (*Kearney*, 1970: 65). Ученые этого типа заложили основы научно-образовательной модели, базировавшейся на соединении опытного знания, предметной области и прикладной математики, что отличало Грэшем-колледж от университетов старого типа.

инструмент, а ее магическая составляющая, и здесь можно видеть экстраполяцию на математику принципов каббалы с целью получить магический эффект. Выделяемая Бруно математическая магия представляет собой использование слов, песнопений, изображений, символов, знаков или букв, вычисление чисел, геометрических фигур и времен. Этот вид магии, по его мнению, находится между магией естественной (натуральной) и сверхъестественной<sup>1</sup>, и Ноланец относит ее к оккультной философии в понимании Агриппы. Но, в отличие от Агриппы, Бруно полагал, что математическая магия может использоваться как для добра, так и наоборот: если она связана с идолопоклонством и обманом, то способна превращать благо во зло. К благой магии он относит магию божественную (*divinam*) и физическую (*physicam*). Тем не менее, по мнению Бруно, не существует прямой связи между математикой и математической магией, которая лишь подобна геометрии тем, что обе оперируют фигурами и символами. Подобно музыке, она использует песнопения, подобно арифметике — числа и изменения, подобно астрономии, задействует исчисление времен и движений; с оптикой и другими искусствами ее объединяют лишь общие знаковые системы и посредничество между божественными и естественными<sup>2</sup>, но математическая

---

<sup>1</sup> “Quinto cum his adduntur verba, cantus, rationes numerorum et temporum, imagines, figurae, sigilla, characteres seu litterae; et haec etiam est magia media inter naturalem et extranaturalem vel supra, quae proprie magia mathematica inscriberetur, et nomine occultae philosophiae magis congrue inscriberetur” (Bruno, 1996).

<sup>2</sup> “Hac praehabita distinctione generaliter magiam triplicem accipimus: divinam, physicam et mathematicam. Primi et secundi generis magia est necessario de genere bonorum et optimorum, tertii vero generis et bona est et mala, prout magi eadem bene et male utuntur. Quamvis in multis operationibus atque praecipuis haec tria genera concurrant, malitia tamen, idololatria, scelus et idolatriae crimen in tertio genere reperitur, ubi contingit errare et decipi, et per quod secundum genus per se bonum ad malum usum convertitur. Hic mathematicum genus non denominatur a speciebus mathematices communiter dictae, ut Geometriae, Arithmetices, Astronomiae, Optices, Musices etc., sed ab horum similitudine et cognatione; habet enim similitudinem cum Geometria propter figuras et characterismum, cum Musica



магия способна манипулировать этими связями через символы и отношения.

Описанные выше виды магии касались формирующегося нового знания. Далее Бруно описывает виды и разновидности магии, вызывавшие больше опасений, в том числе со стороны христианских конфессий: теургию, или метафизическую магию; пифийскую магию, некромантию, медицинскую магию (она также амбивалентна, как и математическая магия), пророческую магию (пиромантию, гидромантию и геомантию). Относительно последнего вида Бруно пишет, что практикующие ее маги «используют три способа познания: естественный, математический и божественный» (*Hac praehabita distinctione generaliter magiam triplicem accipimus: divinam, physicam et mathematicam*), это сближает ее с математикой и натуральной магией, но цель пророческой магии — предсказание, и для ее достижения маги опираются на природные и небесные знаки, фигуры, числа и стихии.

Таким образом, Дж. Бруно представляет нелинейную классификацию магии, в которой заложены различные основания, от этических и натурфилософских до метафизических и религиозных. Все их объединяет основанная на платонизме и герметизме онтология, представляющая целостную структурированную картину мира, в котором маг восходил из мира подлунного (природного, физического) в мир надлунный (божественный).

Представления о магической математике отчасти накладывали отпечаток и на близкие ей искусства: так, гелиоцен-

---

*propter incantationem, cum Arithmetica propter numeros, vices, cum Astronomia propter tempora et motus, cum Optica propter fascinia, et universaliter cum universo Mathematices genere, propter hoc quod vel mediat inter operationem divinam vel naturalem, vel participat de utraque, vel deficit ab utraque, sicut quaedam media sunt propter utriusque extremi participationem, quaedam vero propter utriusque exclusionem, secundum quem modum non tantum media dici potest, quantum tertium quoddam genus, non tantum inter utrumque, quantum extra utrumque. Ex dictis autem speciebus manifestum est quomodo divina, quomodo physica, quomodo alia ab his species est*” (Bruno, 1996).

тризм Н. Коперника университетские схоласты воспринимали как остроумное решение календарной проблемы на уровне математической задачи, которая не имеет отношения к реальности и не может быть аргументом против геоцентризма. Опасная формальная близость математической магии и обычной арифметики, с одной стороны, притягивала к магии любопытных и интересующихся, с другой — в глазах непосвященного обывателя ставила под подозрение все области обычной математики, даже если их преподавали в университетах и математических школах.

### **Критика магии Фрэнсисом Бэконом**

Фрэнсис Бэкон критиковал магические виды знания и практики, близкие к наукам, но не в полной мере соответствовавшие критериям, необходимым для доказательных наук:

«...Наук, опирающихся скорее на фантазию и веру, чем на разум и доказательства, насчитывается три: это — астрология, естественная магия и алхимия. Причем цели этих наук отнюдь не являются неблагородными. Ведь астрология стремится раскрыть тайны влияния высших сфер на низшие и господства первых над вторыми. Магия ставит своей целью направить естественную философию от созерцания различных объектов к великим свершениям. Алхимия пытается отделить и извлечь инородные части вещей, скрывающиеся в естественных телах; сами же тела, загрязненные этими примесями, очистить; освободить то, что оказывается связанным, довести до совершенства то, что еще не созрело. Но пути и способы, которые, по их мнению, ведут к этим целям, как в теории этих наук, так и на практике, изобилуют ошибками и всякой чепухой. Поэтому и обучение этим наукам не является, как правило, открытым, но обставлено всяческими сложностями и таинственностью. Алхимии, однако, мы обязаны тем, что <...> неустанные труды и огромные усилия упомянутых химиков, потраченные на создание золота, как бы зажгли факел для

множества прекрасных изобретений и экспериментов, весьма полезных как для раскрытия тайн природы, так и для практических нужд человечества» (Бэкон, 1971–1972 (1): 110–111).

Натуральная магия вызывает наибольшую неприязнь Бэкона (об этом он пишет в «Великом восстановлении наук», 1620), поскольку «эта магия усыпляет человеческий разум, воспевая некие специфические свойства и тайные силы, чуть ли не посланные небом, которым обучают только шепотом; и люди перестают неустанно и неусыпно стремиться к открытию и исследованию истинных причин явлений, но легковерно успокаиваются на такого рода досужих выдумках» (там же: 234). Тем не менее философ признает благородными идеи и цели магии, предлагая свою версию магии как «практики метафизики», т. е. опытного знания, которое позволяет раскрыть «тайны природы»:

«Мы же понимаем магию как науку, направляющую познание скрытых форм на свершение удивительных дел, которая, как обычно говорят, «соединяя активное с пассивным», раскрывает великие тайны природы» (там же: 233).

Таким образом, Ф. Бэкон пользуется категориально-понятийным аппаратом, который мы видим в трактатах о магии; он признает такие ее составляющие и концепты, как опыт, практическая направленность, «тайны природы», в которой заложены активные и пассивные силы. В то же время предметом его критики становятся темный язык магии, ее непрозрачный метод и невозможность передать его последователям, фантазии, преобладающие над опытным знанием, метафизическая составляющая, а также представление о том, что причиной природных явлений могут быть духи.

В результате поисков и теоретических рефлексий, с которыми были сопряжены различного рода научные практики, в том числе магические, ученые нового типа изобрели альтернативный путь исследования: отправной точной служили чувства как когнитивная составляющая; исследователь подвергал воспринимаемый / испытываемый объект тщательной дескрип-

ции, определял и измерял его параметры и изучаемые свойства; затем следовало формализованное обобщение закона / явления в математическом виде. Логические рассуждения аристотелианского типа, бывшие основой схоластического дискурса, также стали вспомогательным инструментом построения текста и репрезентации наблюдаемого объекта, поставленного опыта, явления и т. п. Существовали гибридные эксперименты, соединявшие схоластический дискурс, мысленный эксперимент с опытами, наблюдением и измерением, что нередко позволяло легитимировать новый дискурс.

**Демоническая магия и ее репрезентация  
в пьесах К. Марло  
«Трагическая история доктора Фауста»  
и У. Шекспира «Буря»**

Рассматривая виды магии, так или иначе связанные с демонами, Дж. Бруно проводит различия между демонами, злыми демонами и дьяволом; потенциальная опасность взаимодействия с ними также создавала этические проблемы для мага и затрудняла практику того или иного типа магии. Отдельно Бруно останавливается на магии, изначально обозначаемой как порочная / недостойная с точки зрения религии из-за договора мага или колдуна с дьяволом, при помощи которого он может вредить или помогать<sup>1</sup>. Критика зловредной / злотворной магии, осуществляемой при помощи демонов, описанной Дж. Бруно<sup>2</sup>, показана на примере грехопада-

---

<sup>1</sup> *“Ultimo sumitur magus et magia iuxta significationem indignam, ut inter istas non annumeretur neque adnumerata habeatur, ut magus sit maleficus utcunque stultus, qui ex commercio cum cacodaemone et pacto quodam pro facultate ad laedendum vel iuvandum est informatus”* (Bruno, 1996).

<sup>2</sup> В этой связи можно предположить, что одним из современных К. Марло прототипов доктора Фауста является также Дж. Бруно (1548–1600). События его жизни по времени коррелируют с сюжетом и временем создания пьесы (1589–1592). Доминиканский монах, странствующий по Европе так же, как и Фауст (хотя последний при помощи Мефистофеля мгновенно преодолевает огромные расстояния), посетил

ния доктора Фауста в немецкой народной книге и «Трагической истории жизни и смерти Доктора Фауста» К. Марло (*Christopher Marlowe, "The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus"*, 1616)<sup>1</sup>.

Фауст в начале пьесы перечисляет искусства, которыми он овладел в университете<sup>2</sup>, но приходит к выводу, что ни

---

Рим, Геную, Турин, Венецию, Женеvu, Тулузу (где получил ученую степень *Magister artium*), Париж, Лондон (1583–1585), затем Марбург, Виттенберг (в 1586–1588 гг. читал лекции), в 1588 г. снискал в Праге покровительство императора Рудольфа и увлекся магией. Его принимали в университеты и затем запрещали читать лекции. Он полемизировал с аристотеликами Парижа, принял кальвинизм, восхвалял еретиков Лютера и Елизавету I. В 1592 г. арестован Инквизицией, обвинен в магии и ереси, в 1600 г. сожжен.

В пьесе также упоминается Агриппа, искусство некромантии которого жаждет постигнуть Фауст: "*Will be as cunning as Agrippa was, / Whose shadowes made all Europe honour him*" («С Агриппою сравняюсь, что стяжал / В Европе славу властью над тенями»). Здесь и далее перевод «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло Н. Н. Амосовой).

<sup>1</sup> См. подробнее об образе ученого мага в английской драматургии: Hopkins, Ostovich, 2014.

<sup>2</sup> "*Settle thy studies, Faustus, and begin / To sound the depth of that thou wilt profess: / Having commenc' d, be a divine in show, / Yet level at the end of every art, / And live and die in Aristotle's works. / Sweet Analytics, 'tis thou hast ravish'd me! / Bene disserere est finis logices. / Is, to dispute well, logic's chiefest end? / Affords this art no greater miracle? / Then read no more; thou hast attain'd that end: / A greater subject fitteth Faustus' wit: / Bid Economy farewell, and Galen come (...) Physic, farewell! Where is Justinian? / (Reads.) / Si una eademque res legatur duobus, alter rem, alter valorem rei, &c. / A petty case of paltry legacies! / (Reads.) / Exhoereditare filium non potest pater, nisi &c. / Such is the subject of the institute, / And universal body of the law: / This study fits a mercenary drudge, / Who aims at nothing but external trash; / Too servile and illiberal for me. / When all is done, divinity is best: / Jerome's Bible, Faustus; view it well. / (Reads.) / Stipendium peccati mors est. / Ha! Stipendium, & c. / The reward of sin is death: that's hard. / (Reads.) / Si peccasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas; / If we say that we have no sin, we deceive ourselves, and there / is no truth in us. Why, then, belike we must sin, and so consequently die: / Ay, we must die an everlasting death. / What doctrine call you this, Che sera, sera, / What will be, shall be? Divinity, adieu!" («Пересмотри свои занятия, Фауст, / Проверь до дна глубины всех наук. / По-прежнему будь богословом с виду, / Но знаний всех ты цель определи. / Живи, умри в творениях бессмертных. / Которые оставил Аристотель. / О, логика святая, это ты / Меня в восторг когда-то привела! /*

Аристотель, ни даже теология не приближают его к искомой цели — познанию «тайн природы» — и не могут удовлетворить его стремления обрести власть над стихиями, правителями и народами. Его внимание обращается к тем областям, которые активно развивали гуманисты и исследователи нового типа: филологии (древним языкам), астрологии и астрономии, геологии, алхимии, ботанике и др. — все они в пьесе фигурируют как составляющие магии, что объяснимо с точки зрения текстов Дж. Бруно и т. п. Фауст также обращается к видам магии, о которых упоминают Агриппа и Дж. Бруно, — метафизической / небесной магии, некромантии, математической и натуральной магии:

*These metaphysics of magicians,  
And necromantic books are heavenly;  
Lines, circles, scenes, letters, and characters;  
Ay, these are those that Faustus most desires.*

<...>

*How am I gluttred with conceit of this!  
Shall I make spirits fetch me what I please,  
Resolve me of all ambiguities,  
Perform what desperate enterprise I will?*<sup>1</sup>

---

*Bene disserere est finis logices.* / Цель логики — умение рассуждать? / И это все? И нет в ней чуда выше? / Так чтение брось! Ты цели той достиг. / Достоин ты предмета выше, Фауст! / *On cai me on*, прощай! Приди, Гален «...» А где ж Юстиниан? / (Читает.) / *Si una eademque res legatur duobus.* / *Alter rem, alter valorem rei...* и т. д. / Вот крючкотворства мелкого образчик. / (Читает.) / *Exhaereditare filium non potest pater nisi* и т. д. / В том содержанье всех судебных актов / И целого собрания законов. / Достойно это слуг и торгашей, / Кого влечет один наружный блеск. / Как низменно и тесно для меня! / В конце концов, не лучше ль богословье? / Вот библия Иеронима, Фауст. / (Читает.) / *Stipendium peccati mors est.* Ха! *Stipendium...* и т. д. / Возмездие за грех есть смерть. Как строго! / (Читает.) / *Si pecasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas* / Коль говорим, что нет на нас греха, / Мы лжем себе, и истины в нас нет. / Зачем же нам грешить, а после гибнуть? / Да, гибелью должны мы гибнуть вечной! / Ученье хоть куда! *Che sera, sera!* / Что быть должно, то будет! Прочь, Писанье!»

<sup>1</sup> «Божественны лишь книги некромантов / И тайная наука колдунов. / Волшебные круги, фигуры, знаки. / Да, это то, к чему стре-

Но как только Фауст заключает договор с Люцифером, все эти знания и виды магии (в том числе те, которые Бруно считал полезными) начинают служить злу и разрушению Церкви Христовой, так как Фауст совершает грехопадение, отрекается от Церкви и погружается в семь смертных грехов. В конце пьесы он, осознавая глубину своего падения, впадает уже не в ересь, а в отрицание христианской картины мира, уповая на переселение своей души на звезды в соответствии с учением Платона, на пифагорейский метемпсихоз или же мечтая после смерти растворить проданную Люциферу душу среди стихий Демокрита, считавшего, что они так же, как и душа, состоят из атомов, — лишь бы избежать заслуженного наказания в аду:

*You stars that reign'd at my nativity,  
Whose influence hath allotted death and hell,  
Now draw up Faustus, like a foggy mist.  
Into the entrails of yon labouring cloud[s],  
That, when you vomit forth into the air,  
My limbs may issue from your smoky mouths,  
So that my soul may but ascend to heaven! <...>  
Ah, Pythagoras' metempsychosis, were that true,  
This soul should fly from me, and I be chang'd  
Unto some brutish beast! all beasts are happy,  
Then they die,  
Their souls are soon dissolv'd in elements;  
But mine must live still to be plagu'd in hell.  
<...> Now, body, turn to air,  
Or Lucifer will bear thee quick to hell!  
[Thunder and lightning.]  
O soul, be chang'd into little water-drops,  
And fall into the ocean, ne'er be found!  
(Enter Devils).  
My God, my god, look not so fierce on me!  
Adders and serpents, let me breathe a while!*

---

мится Фауст! / «...» Я этого и жажду всей душою! / Смогу ли я незримых духов слать / За чем хочу, во все концы земли?»

*Ugly hell, gape not! come not, Lucifer!  
I'll burn my books! — Ah, Mephistophilis!*<sup>1</sup>.

Мы не видим, что Фауст в трагедии занимается физическими / химическими опытами или астрономическими наблюдениями; результатами подобных занятий его обеспечивает подвластный дух Мефистофель. Он отвечает на вопросы Фауста о мироустройстве, помогает преодолевать время и демонстрировать власть над скрытыми силами природы. Он оказывается чудесным ассистентом Фауста, выполняющим его поручения и исполняющим желания (например, показывает ему Елену Троянскую, в которую тот влюбляется, и т. п.). Соответственно, в пьесе критикуется демоническая и некромантическая магия в версии Дж. Бруно, поскольку властью над духом обладает не Фауст, а Люцифер, с которым заключен договор о продаже души. Фактически Фауст не распоряжается Мефистофелем, что ставит под сомнение власть мага и магии, поскольку сюжет пьесы разворачивается в канонической религиозной интерпретации, а Люцифер формально исполняет условия сделки.

В пьесе У. Шекспира «Буря» (1610–1611) изображен добрый маг-чародей Просперо, которого можно противопоставить грешному чернокнижнику Фаусту. Герцог Милана, утративший власть, захватив с собой магическую книгу, в одиночестве совершенствуется в искусстве магии на острове. Про-

---

<sup>1</sup> «Вы, звезды неба, / Что над моим царили гороскопом, / Чья власть дала мне в долю смерть и ад, / Втяните же меня туманной дымкой / В плывущую далеко в небе тучу! / Когда ж меня извергнете вы снова, / Пусть упадет на землю только тело / Из вашего курящегося зева, / Но пусть душа взлетит на небеса!.. / <...> Ах, если б прав был мудрый Пифагор / И если бы метампсихоз был правдой, / Душа моя могла б переселиться / В животное! Животные блаженны! / Их души смерть бесследно растворяет. / Моя ж должна для муки адской жить. / <...> Стань воздухом ты, тело, / Иль Люцифер тебя утащит в ад! / (Гром и молния.) / Душа моя, стань каплей водяною / И, в океан упав, в нем затеряйся! / Мой бог, мой бог, так гневно не взирай! / (Появляются дьяволы.) / О, дайте мне вздохнуть, ехидны, змеи! / О, не зияй так страшно, черный ад! / Не подходи же, Люцифер! Я книги / Свои сожгу! Прочь, прочь! О, Мефистофель!»



исхождение этой книги неясно, но Просперо осознает ее разрушительный потенциал, что видно в одном из последних его монологов:

*Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves, by  
whose aid,  
Weak masters though ye be, I have bedimm'd  
The noontide sun, call'd forth the mutinous winds,  
And 'twixt the green sea and the azured vault  
Set roaring war: to the dread rattling thunder  
Have I given fire and rifted Jove's stout oak  
With his own bolt; the strong-based promontory  
Have I made shake; and by the spurs pluck'd up  
The pine and cedar: graves at my command  
Have wak'd their sleepers, op'd, and let them forth  
By my so potent art. But this rough magic  
I here abjure; and, when I have requir'd  
Some heavenly music, — which even now I do, —  
To work mine end upon their senses that  
This airy charm is for, I'll break my staff,  
Bury it certain fathoms in the earth,  
And deeper than did ever plummet sound  
I'll drown my book.*

(Shakespeare, 2020)<sup>1</sup>

По этому монологу можно судить о тех видах магии, которые подвластны Просперо, и о его магическом мастерстве: он овладевает магией демонической, натуральной (повелевает духом Ариэлем и всеми стихиями природы — огнем, землей,

---

<sup>1</sup> «Вы, духи рощ озер, ручьев и гор; <...> / Вы слабы сами по себе, но мне / Вы помогали затмевать свет солнца / И ветер поднимать, от вод зеленых / Взметать валы до голубых небес. / Я дал огонь громам, я расщепил / Юпитера величественный дуб / Его ж стрелой; потряс я мыс скалистый / И с корнем вырывал сосну и кедр; / Могилы по велению моему / Усопших возвращали, разверзаясь, — / Всё это силой магии моей... / От мощных этих чар я отрекаюсь. / Еще лишь звуки музыки небесной / Я вызову: чтоб им вернуть рассудок, / Нужны ее возвышенные чары. / А там — сломаю жезл мой, схороню / Его глубоко под землей, — и в море / Я глубже, чем измерить можно лотом, / Магическую книгу утоплю» (Шекспир, 1949: 404).

водой и ветром), медицинской, математической и некромантией. Освобожденный им из плена дерева Ариэль выполняет то же самое, что и Мефистофель, но он добрый дух, и его образ можно интерпретировать как воплощение «духа природы», а его освобождение при помощи заклания — как освобождение скрытых активных сил природы и принуждение к службе человеку. Экс-герцогу Милана, в отличие от университетского профессора Фауста, удастся сохранить свою душу, поскольку он отрекается от власти мага и правителя во имя будущего — любви своей дочери и мира в герцогстве.

Данные примеры свидетельствуют о том, что вышеизложенные представления о магии, несмотря на закрытость этого дискурса, были известны современникам и вызывали активный интерес (особенно к метафизической и зловредной магии), а в сфере искусства провоцировали рефлексию относительно статуса и места магии в обществе и ее пользы / вредоносности для человека. В пьесе Марло знания и магическое искусство Фауста привлекают активное внимание правителей, рыцарей, папы римского, кардиналов, монахов, университетских профессоров, студентов и даже простолюдинов (комическая сцена со слугами Ральфом и Робинем, укравшим магическую книгу Фауста, полученную им от Мефистофеля). Об интересе к магии горожан может свидетельствовать популярность пьесы Марло: труппа Лорда Адмирала поставила «Доктора Фауста» за три года (с октября 1594 по октябрь 1597 г.) 24 раза, пьеса также неоднократно переиздавалась в 1604, 1616, 1619, 1620, 1624, 1631 и 1663 гг.

\* \* \*

Интенсивное развитие в XVI–XVII вв. экспериментальной физики, химии, медицины, ботаники, фармацевтики, наблюдательной астрономии и др. положило начало изменению статуса ученого, «новой философии» и некоторых областей знания, которые переплетались с магическими. Они на институциональном, дискурсивном и методологическом уровнях стали частью новых, открытых научно-коммуникативных пространств, альтернативных закрытым. В Италии, а затем и в

Европе «новая философия» успешно развивается благодаря публикации работ А. Везалия, Г. Фаллопио, Дж. Фракасторо, Н. Коперника, Дж. Кардано, Дж. Бенедетти, иезуита Хосе де Акоста, доминиканца Доминго де Сото, и др.; их идеи и методы были продолжены в текстах И. Кеплера, Г. Галилео, иезуита Дж. Б. Риччоли, У. Гилберта, У. Харви, Г. Бриггса и др. Во Франции и Англии благодаря появлению академий, Королевского колледжа, Грэшем-колледжа, а также различного рода публичным лекциям горожане получают доступ не только к некоторым свободным искусствам, но и к практическим областям — алгебре, навигации, геодезии и т. п. (см. подробнее: Лисович, 2015), в результате в культуре формируется представление о пользе науки, специфике деятельности ученых, и они обретают искомый социальный статус.

Формирование открытого публичного модуса «новой философии» на методологическом, институциональном и дискурсивном уровнях привело к активной рецепции этого модуса в европейской культуре раннего Нового времени. Искусство магии было непосредственно включено в этот процесс, но оно тяготело к закрытости дискурса, что отразилось, в частности, в художественной литературе, при этом часть магического знания, практик и текстов все-таки вышла из зоны оккультного. В классификации видов магии того времени включались и те области знания, которые имеют сейчас статус собственно научных, что показывает их специфическое восприятие не только обывателями, но и самими гуманистами, виртуозами, натурфилософами, магами и т. п., а также свидетельствует о подвижности границ между различными областями знания, о желании сохранять метафизическую составляющую в науке. Последнее стало главным предметом критики магии со стороны Ф. Бэкона, которая была продолжена бэконистами; это привело к постепенному отсечению от области научного познания метафизических построений Аристотеля, Платона и т. п. и в итоге лишило магию статуса верифицируемого достоверного научного знания.

### **2.3. “Wit”, познание и искушение**

#### **в «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло**

*И. И. Лисович*

В «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло отражена институциональная особенность новой науки — Фаусту оказывают покровительство император Карл V, король Венгрии и различные герцоги. Ученые нового типа часто имели высокого патрона в лице римского престола, Карла V, Филиппа II, герцогов Саксонских, Медичи и др., поскольку им и их сообществам не было места в сословной и цеховой структуре общества, если они не были профессорами университета, монахами или не могли заниматься там своими изысканиями. И, хотя некоторые ученые были обвинены Инквизицией в ереси, патронам удавалось их защитить. Не только высокий патронаж, открытия и опубликованные работы позволяли им закрепить свой социальный статус, но и особый дискурс и практики. В раннее Новое время формируется совершенно новое представление о социальной нише ученого, которое принципиально отличалось от архаической эпистемы традиционного общества «знание-власть», где знание не было доступно социальному большинству.

Драматизация сюжета о Фаусте и его популярность — свидетельство того, что фигура ученого нового типа становится видимой, узнаваемой и значимой в культуре раннего Нового времени, и горожане требуют доступа к новому знанию, хотя оно еще воспринимается как потенциально опасное. Э. Эттин связывает популярность трагедии, сюжетов и образов магов с их зрелищным карнавальным потенциалом, позволяющим демонстрировать публике превращения и спецэффекты, поскольку «магия искусства и искусство жизни находятся в постоянном диалоге» (*The magic of art and the art of life are in continual dialogue*) (Ettin 1977, 287), я бы уточнила эту формулировку — магия искусства и искусство магии находятся в постоянном

диалоге. Трагедия Марло внесла свою лепту в негативное восприятие английской публики образа ученого нового типа, зрителям даже виделись на сцене настоящие демоны и т. п.

### **Магия и ее закрытость**

Ученые нового типа, как и маги, в рассматриваемый период разными способами стремились открыть «тайны природы», обращаясь к «утраченным благородным искусствам древности», и часто их реконструкция становилась изобретением нового метода, открытием нового «искусства». В эпоху научной революции развиваются такие методы исследования природы, как математические, наблюдение и эксперимент, в том числе мысленный (Ахутин 2014), что трансформирует методологию исследования; возникают новые требования к институциональной среде, коммуникативно-образовательному пространству и научному дискурсу. В этих процессах была активно задействована и ренессансная магия.

Подозрительное отношение к «новой философии» и магии объяснялось, в частности, тем, что доступ к новому знанию нередко ограничивался самими носителями этого знания на разных уровнях — институциональном, дискурсивном и методологическом. Часто они не имели институциональной поддержки, либо их занятия были маргинальны для традиционных институций (монастырей и университетов), хотя в некоторых из них новые идеи, интеллектуальные и исследовательские практики получили развитие уже в первой половине XVI в. Примером может служить Падуанский университет, хотя и там не обошлось без полемики с перипатетиками, и основатель «новой философии» Б. Телезио под покровительством герцогов неаполитанских переехал в Козенцо и обосновался в *Academia Telesiana* (*Accademia Cosentina*), кроме того, его основное сочинение “*De rerum natura iuxta propria Principia*” (1565) в 1596 г. было включено в индекс св. Инквизиции.

Ученые нового типа и гуманисты создавали новые, альтернативные университетам научные институты по типу академий, обществ, «Дома Соломона» (Ф. Бэкон), «Республики

ученых» (Т. Кампанелла), «невидимого колледжа», публичных лекций и т. п., часто под высочайшим патронажем, примером чего могут служить итальянские академии, Лондонское королевское общество, Королевская академия в Париже и др. (см. подробнее: Лисович, 2015: 174–216).

Но магическое знание, как и алхимия или каббала, намеренно передавалось напрямую от учителя к ученику или от одного исследователя к другому через практики манипуляции с веществами, телами, знаками и т. п., а также изустно, в том числе в виде интерпретации зашифрованного текста или опыта. Коммуникативный аспект осложнялся отсутствием институциональной, публичной научно-образовательной среды, инструментов публикации и трансляции полученных результатов. Соответственно, закрытость этих практик практики дополнялась дискурсивной герметичностью текстов (зачастую не только алхимических и магических, но и математических), закрытостью и метафоричностью языка.

Примером этой принципиальной позиции закрытости может служить рассуждение Дж. Бруно, который полагал, что маги для теургии и общения с божественным используют древний, истинный, естественный, неизменный божественный язык. В качестве такового он рассматривал египетскую иероглифику, которая в его время еще не была расшифрована. Он считал, что оккультное знание невозможно передать при помощи современных языков (это касается как речи, так и письма), но в древности оно передавалось при помощи иероглифов — священных символов, которые обозначают вещи, относящиеся к естественным предметам и их составляющим: египтяне использовали эти символы и речь для бесед с богами и поисков чудесного.

Бруно также пишет, что, когда бог Тот изобрел буквы, используемые сейчас «для иных целей», это привело к утрате памяти (в платоновском понимании), божественной науки и магии. Сейчас маги при помощи воображения, подобно египетским мудрецам, искусно создают изображения, церемонии, действия и таинства, в которых используются знаки. Это

и есть язык богов, который неизменен, как неизменна природа, — в отличие от изменчивых европейских языков, которые суть имитация, и их не могу слышать духи<sup>1</sup>. Таким образом, Бруно, продолжая доктрину Фичино о магии как «древней теологии», полагает, что существует некий священный язык, в котором символы онтологически связаны с Универсумом и его божественными основаниями, поэтому он понятен духам/даймонам и богам, и если маг не воспримет соответствующие символы, изображения, очертания, отпечатки, жесты (церемонии), то не сможет продвинуться в общении с активными силами природы, особенно в теургии. Наконец, Дж. Ди и Э. Келли заявляли, что овладели ангельским языком, на котором говорил Адам, и составили «енохианский алфавит», символы которого имеют буквенные и цифровые значения.

Подобного рода магические ритуалы и практики иллюстрирует фронтиспис издания «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло 1620 г.: на нем изображено помещение, на

---

<sup>1</sup> *“Tales erant litterae commodius definitae apud Aegyptios, quae hieroglyphicae appellantur seu sacri characteres, penes quos pro singulis rebus designandis certae erant imagines desumptae e rebus naturae vel earum partibus; tales scripturae et tales voces usu veniebant, quibus Deorum colloquia ad mirabilium exequutionem captabant Aegyptii; postquam per Teutum vel alium inventae sunt litterae secundum hoc genus quibus nos hodie utimur cum alio industriae genere, maxima tum memoriae tum divinae scientiae et magiae iactura facta est.*

*Itaque ad illorum similitudinem quibusdam hodie fabrefactis imaginibus, descriptis characteribus et ceremoniis, qui consistunt in quodam gestu et quodam cultu, quasi per certos nutus vota sua explicant Magi quae intelligentur, et haec est illa Deorum lingua, quae aliis omnibus et quotidie millies immutatis semper manet eadem, sicut species naturae manet eadem. (...) ita etiam se habent (se) nostrae voces latinae, graecae, italicae, ut audiantur et intelligentur a numinibus aliquando superioribus et aeviternis, qui differunt a nobis in specie, ita ut non facile nobis possit esse commercium cum illis, magis quam aquilis cum hominibus. (...) non nisi per definita quaedam signa, sigilla, figuras, characteres, gestus et alias ceremonias, nulla potest esse participatio. Qui magiae ergo praesertim ea specie, quae theurgica est, sine huiusmodi vocibus et scripturis vix quippiam poterit magus promovere” (Bruno, 1996).*

полу которого начертан круг, состоящий из символов, в центре него стоит Фауст с книгой в одной руке и с посохом в другой, в комнате также находятся армиллярная сфера, предметы с символикой, за пределами круга находится вызванный Фаустом Мефистофель. Однако согласно пьесе упомянутую книгу Фауст получил не от древних магов, а от Мефистофеля; она содержит сведения о мире, стихиях, природе и нужна, чтобы вызывать Мефистофеля и повелевать стихиями.

И стремление Дж. Бруно обрести исконный древний сакральный язык, имеющий онтологическую связь с божественным, и внимание, которое интеллектуалы раннего Нового времени уделяли символам, языку, тексту, отражают поиски единого универсального языка науки, который релевантно передавал бы информацию, и таким для «новой философии» впоследствии станет математический язык. Желание Бруно обрести язык древних магов-мудрецов отчасти обусловлено и средневековой христианской теологической традицией реализма, согласно которой слово, при помощи которого Бог сотворил мир, онтологически связано с естественными вещами. Несмотря на то что Б. Телезио критиковал Аристотеля именно за присутствие в его физике метафизических оснований, Бруно соединяет аристотелианскую физику с учением Телезио о «новой философии», следуя которому созданная Творцом природа неизменна в своей сущности и ее явления подчиняются законам. Концепция магии Бруно отчетливо демонстрирует, насколько нелинейной, многообразной и даже прихотливой была интеллектуальная среда в раннее Новое время, когда в рамках одного учения могли уживаться столь разнородные по своему происхождению идеи и практики.

И если математика, входившая в корпус университетского знания, в меньшей степени инспирировала обвинения в ереси, то у алхимии до второй половины XVII в. не было публичного модуса репрезентации и трансляции знания и практик, результатом чего были описанные выше социальные эффекты. С одной стороны, алхимиков подозревали в том, что они заключили контракт с дьяволом, и т. п., с другой — нахо-



дились доверчивые исследователи, желавшие заполучить секрет вечной жизни и (или) получения из свинца золота, что пародийно показано, например, в рассказе слуги каноника из «Кентерберийских рассказов»<sup>1</sup> Дж. Чосера (между 1387–1400) или в пьесе Б. Джонсона «Алхимик» (1610)<sup>2</sup> и о чем свидетель-

---

<sup>1</sup> “This multiplying blent so many oon / That in good feith I trowe that it bee / The cause grettest of scarsetee. / Philosophres speken so mystily / In this craft that men kan nat come therby, / For any wit that men han now-a-dayes. / They mowe wel chiteren as doon thise jayes, / And in hir termes sette hir lust and peyne, / But to hir purpos shul they nevere atteyne. / A man may lightly lerne, if he have aught, / To multiplie, and brynge his good to naught! <...> “Nay, nay,” quod Plato, “certein, that I nyl. / The philosophres sworn were everychoon / That they sholden discovere it unto noon, / Ne in no book it write in no manere. / For unto Crist it is so lief and deere / That he wol nat that it discovered bee, / But where it liketh to his deitee / Men for t’enspire, and eek for to deffende / Whom that hym liketh; lo, this is the ende”. / Thanne conclude I thus, sith that God of hevene / Ne wil nat that the philosophres nevene / How that a man shal come unto this stoon, / I rede, as for the beste, lete it goon. / For whoso maketh God his adversarie, / As for to werken any thyng in contrarie / Of his wil, certes, never shal he thryve, / Thogh that he multiplie terme of his lyve” (Chaucer, 2016: 938–942). В русском переводе: «Мультиплицированием нас слепят, / И так темно адепты говорят / О мастерстве своем, что обучиться / Тому немислимо. Когда ж случится / Поговорить им — заболтают вдруг, / Как будто дятлы поднимают стук / Иль как сороки вперебой стрекочут, — / Знай термины и так и эдак точат. / Но цели не достигнуть им никак. / Зато легко обучится дурак, / Мультиплицируя, добро терять. / Себя и близких быстро разорять. / Вот он, алхимии гнилой барыш! <...> “Нет, нет, — сказал Платон, — и существо / Его останется навеки тайной. И мы, философы, без нужды крайней / Открыть не можем тайну никому. / Она известна Богу одному. / Лишь избранным он тайну открывает, / А чаще доступ к тайне преграждает”. / Вот чем я кончу: если Бог всеильный, / На милости и на дары обильный, / Философам не хочет разрешить / Нас добыванью камня научить, — / Так, значит, думаю я, так и надо. / И кто поддастся наущенью Ада / И против воли Господа пойдет, — / Тот в Ад и сам, наверно, попадет» (Чосер, 2012: 472–474; пер. И. А. Кашкина).

<sup>2</sup> “Surly. Rather than I’ll be brayed, sir, I’ll believe / That Alchemy is a pretty kind of game, / Somewhat like tricks o’ the cards, to cheat a man / With charming. (...) Surly. What else are all your terms, / Whereon no one of your writers ‘grees with other? Subtle. And all these named, / Intending but one thing; which art our writers / Used to obscure their art. Mammon. Sir, so I told him — / Because the simple idiot should not learn it, / And make it

ствуют биографии алхимиков. Яркий пример — трагическая история жизни прославленного алхимика И. Ф. Бёттгера (1682–1719). Спасаясь от службы королю Пруссии Фридриху I, желавшему найти алхимический источник золота, он получил покровительство курфюрста Саксонии и Августа Сильного, давшего ему титул барона за трансмутацию золота. Впоследствии ученый был переведен под надзор в крепость Кёнигштейн, где изобрел первый европейский фарфор, ныне известный как мейсенский. Это открытие обогатило курфюрста, но Бёттгер умер от болезней, приобретенных вследствие алхимических занятий, в бедности и одиночестве. За четыре года до смерти он получил свободу, но продолжал находиться под надзором, охранявшим секрет изготовления фарфора.

Алхимики и маги активно использовали неверифицируемые методики и исследовательские методы либо методы, которые не признавались университетским сообществом, что вполне соответствует стратегии закрытости магических и алхимических практик. Алхимик каждый раз был вынужден искать свой новый путь получения философского камня, так как опирался на невнятные зашифрованные тексты предшественников, которые, согласно легендам, получили доступ к тайне.

В некоторых областях знания ситуация меняется на противоположную благодаря усилиям европейских академий,

---

*vulgar. Subtle. Was not all the knowledge / Of the Aegyptians writ in mystic symbols? / Speak not the scriptures oft in parables? / Are not the choicest fables of the poets, / That were the fountains and first springs of wisdom, / Wrapp'd in perplexed allegories?» (Jonson, 2006: 115) (Серли: <...> Алхимия — забавный род игры, / Занятые вроде карт, для обирания / Охотников. (...) А что ж тогда / Весь ваш словарь, в котором нет согласия / У авторов? <...> Сатль: Цель этой тьмы названий — затемнить / Глубокий смысл науки. Это входит / В ее расчеты. Маммон: Сэр, я так ему / И объяснил. Цель та, чтоб всякий неуч / Не мог, усвоив знание, передать / В превратном виде. Сатль: Разве вся наука / Египтян не на языке писмен / Тайнственных? Не говорит ли в притчах / Священное писание? А стихи / Изысканнейших из поэтов, — эти / Первичные зачатки и ключи / Премудрости — не сплошь иносказанья ль?» (Джонсон, 1931: 375–376; пер. Б. А. Пастернака).*

Лондонского королевского общества (ЛКО) и т. д. Изменилась также репрезентация образа ученого, что отразилось и в новообретенном социальном статусе ученого, примером этого может служить фигура Исаака Ньютона, которого Вольтер открыто называл гением (см. подробнее: Лисович, 2015: 254–279). Дж. В. Голински, проанализировавший трансформацию алхимии в химию, пришел к выводу, что Р. Бойль, Р. Хук и другие ученые — члены ЛКО и Королевской академии в Париже — привили интерес и доверие публики к таинственной и чудесной химии, преобразовали закрытый модус алхимического знания в открытый химический дискурс, отделив в публичном модусе безопасную химию от магической демонической составляющей. Они создали открытое научно-коммуникативное пространство, издавая результаты деятельности ЛКО и публично демонстрируя для горожан, своих покровителей и благотворителей физические и химические эксперименты, которые Р. Бойль именовал «благородным зрелищем» (Golinski 1989)<sup>1</sup>. Тем не менее и после кристаллизации химии как собственно научной области алхимия продолжает существовать, причем ее адептов можно найти до сих пор.

### **Репутация магии и алхимии в английской литературе раннего Нового времени**

Младшие современники драматурга, известные своей образованностью, эрудицией, которых принято относить к интеллектуалам того времени, — Джон Донн и Бен Джонсон также критически относились к подобного рода занятиям. Например, Дж. Донн в эпиграмме «Антиквар» (*Antiquary*, 1596–1602) высмеивает распространенную практику

---

<sup>1</sup> 29-й том журнала «Осирис» (*Osiris. Vol. 29: Chemical Knowledge in the Early Modern World* 2014) посвящен преодолению в XVIII в. маргинализирующего представления об «алхимике-шарлатане», произошедшему благодаря не только открытию учеными новых химических теорий и веществ, но и проникновению эмпирических практик в аптекарские, ремесленные и промышленные.

коллекционирования антиквариата, которая распространилась в Европе и Англии раннего Нового времени благодаря итальянским гуманистам: *"If in his study he hath so much care / To hang all old strange things, let his wife beware"*<sup>1</sup>. Эта страсть была непонятна и в конце XVII в., как показывает комедия Томаса Шедвелла «Виртуоз» (*The Virtuoso*, 1676), высмеивающая профессоров Грэшем-колледжа, одержимых собиранием редкостей, обменом найденного и т. п. Непонятно было, почему эти люди, не отличающиеся богатством, тратят все свои деньги на ненужные вещи — ветхие, диковинные и бесполезные в хозяйстве.

В «Сатире I» (1593–1594) Джон Донн детализирует эту тему, показывая ученого затворником, предпочитающим общению с живыми людьми древних авторов (Плиния, Фому Аквинского, Аристотеля, Геродота, Гомера). Он добровольно заточает себя в кабинет с книгами, где мечтает умереть среди любимых им проводников божественного знания. Он защищает знание от профанов, гонит их от своего кабинета, затемняет свой язык, не называет имен авторов, а намекает на их труды, чтобы посвященным или получившим соответствующее образование было понятно, о ком идет речь:

*Away thou fondling motley humorist,  
Leave mee, and in this standing wooden chest,  
Consorted with these few bookes, let me lye  
In prison, and here be coffin'd, when I dye;  
Here are Gods conduits, grave Divines; and here  
Natures Secretary, the Philosopher;  
And jolly Statesmen, which teach how to tie  
The sinewes of a cities mistique bodie;  
Here gathering Chroniclers, and by them stand  
Giddie fantastique Poets of each land.  
Shall I leave all this constant company,  
And follow headlong, wild uncertaine thee?*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> «Кто скажет, что ему не до жены? / Ведь он такой любитель старины» (пер. В. Васильева).

<sup>2</sup> «Ступай, бездельник: я тебя не звал! / В каморке этой узкой, как пенал, / Оставь меня средь книг в моем вертепе / Наук: да упокоюсь

У Кристофера Марло Фауст так же появляется перед зрителем, размышляющим над античными авторами в уединении своей «кельи» (кабинета). В XVI–XVII вв. преобладали художники-универсалы, которые предпочитали называть себя «виртуозами»<sup>1</sup>, и Фауст, как видно из Пролога и его монологов, отличие от донновского «затворника» освоил весь корпус университетского знания, включая теологию, но этого ему недостаточно, и он обращается к разным видам магии, включая небесную, поскольку не достиг своей цели:

*Settle thy studies, Faustus, and begin  
To sound the depth of that thou wilt profess:  
Having commenc'd, be a divine in show,  
Yet level at the end of every art,  
And live and die in Aristotle's works.  
Sweet Analytics, 'tis thou hast ravish'd me!  
Bene disserere est finis logices.  
Is, to dispute well, logic's chiefest end?  
Affords this art no greater miracle?  
Then read no more; thou hast attain'd that end:  
A greater subject fitteth Faustus' wit:  
Bid Economy farewell, and Galen come <...>  
Physic, farewell! Where is Justinian?  
[Reads.]*

---

тут, как в склепе. / Вот там, на полке — важный Богослов / А рядом — друг природы, Философ; / Политик, объясняющий мытарства / Мистического тела Государства; / Прилежный Летописец; а за ним — / Поэт, земель волшебных пилигрим. / Ужель я брошу их единым махом, / Чтоб за тобой бежать, за вертопрахом?» (здесь и далее перевод I Сатиры Донна Г. М. Кружкова).

<sup>1</sup> К виртуозам в равной степени причисляли себя Петрарка, Н. Кузанский, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Макиавелли, Л. Валла, Ф. Сидни, Дж. Бруно, Ф. Бэкон и др. Бицилли так характеризует тип нового человека-творца: «Человек Ренессанса — художник, *virtuoso*, проявляющий свою *virtu* в сфере искусства, которое, правда, служит органом познания мира и жизни, но само находится вне мира и вне жизни. Художник раскрывает свою личность в продукте своего творчества, но людей интересует самый этот продукт; до творца им мало дела. Новый человек проявляет себя как деятель в мире реальной действительности, его индивидуальность развивается и раскрывается в процессе борьбы с другими индивидуальностями» (Бицилли, 1996: 149).

*Si una eademque res legatur duobus, alter rem, alter  
valorem rei.*

*A petty case of paltry legacies!*

[Reads.]

*Exhoereditare filium non potest pater, nisi,*

*Such is the subject of the institute,*

*And universal body of the law:*

*This study fits a mercenary drudge,*

*Who aims at nothing but external trash;*

*Too servile and illiberal for me.*

*When all is done, divinity is best:*

*Jerome's Bible, Faustus; view it well.*

[Reads.]

*Stipendium peccati mors est.*

*Ha! Stipendium.*

*The reward of sin is death: that's hard.*

[Reads.]

*Si peccasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis  
veritas; If we say that we have no sin, we deceive  
ourselves, and there is no truth in us.*

*Why, then, belike we must sin, and so consequently  
die:*

*Ay, we must die an everlasting death.*

*What doctrine call you this, Che sera, sera,*

*What will be, shall be? Divinity, adieu!<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> «Пересмотри свои занятия, Фауст, / Проверь до дна глубины всех наук. / По-прежнему будь богословом с виду, / Но знаний всех ты цель определи. / Живи, умри в творениях бессмертных. / Которые оставил Аристотель. / О, логика святая, это ты / Меня в восторг когда-то привела! / *Bene disserere est finis logices.* / Цель логики — умение рассуждать? / И это все? И нет в ней чуда выше? / Так чтение брось! Ты цели той достиг. / Достоин ты предмета выше, Фауст! / *On cai me on*, прощай! Приди, Гален <...> А где ж Юстиниан? / (Читает). / *Si una eademque res legatur duobus. / Alter rem, alter valorem rei...* и т. д. / Вот крючкотворства мелкого образчик. / (Читает). / *Exhaereditare filium non potest pater nisi* и т. д. / В том содержанье всех судебных актов / И целого собрания законов. / Достойно это слуг и торгашей, / Кого влечет один наружный блеск. / Как низменно и тесно для меня! / В конце концов, не лучше ль богословье? / Вот библия Иеронима, Фауст. / (Чи-

Близость этих образов позволяет сделать предположение, что сатира Донна могла испытать прямое влияние пьесы К. Марло, только Донн делает своего персонажа менее демоническим и фантастическим, надеющимся обрести знание в корпусе университетского чтения. Ученый Донна стремится познать мудрость умерших и превращает свой кабинет в могилу, но не переходит границы дозволенного, возможно, он избирает первый путь, от которого отказался Фауст, о нем упоминает хор в прологе: «*learning's golden gifts*» («золотые дары учености»). Он даже соглашается на прогулку с товарищем (*fondling motley humorist*) по городу, но только с тем, чтобы высмеять горожан, погруженных в повседневную суету и стремящихся следовать причудам моды, которые не берется предсказать даже астролог.

Этих персонажей объединяет желание постичь божественные основания мира, их не интересует мода, слава, успех в делах обыденных, человеческих:

*Man's first blessed state was naked, when by sin  
He lost that, yet he was clothed but in beast's skin,  
And in this coarse attire, which I now wear,  
With God, and with the Muses I confer<sup>1</sup>.*

В «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло и в немецкой народной книге о Фаусте возникает устрашающий образ ученого-мага, готового преступить божественные,

---

тает). / *Stipendium peccati mors est. Ха! Stipendium...* в т. д. / Возмездие за грех есть смерть. Как строго! / (Читает). / *Si pecasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas* / Коль говорим, что нет на нас греха, / Мы лжем себе, и истины в нас нет. / Зачем же нам грешить, а после гибнуть? / Да, гибелью должны мы гибнуть вечной! / Ученье хоть куда! *Che sera, sera!* / Что быть должно, то будет! Прочь, Писанье!» (Здесь и далее перевод «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло (Марло, 1978) Н. Н. Амосовой).

<sup>1</sup> «Мы в мир приходим и уходим голы. / Не скинув плоти плащ, душе никак / Блаженства не вкусить; Адам был наг / В раю; да и утратив рай невинный, / Довольствовался шкурою звериной. / Пусть грубый на плечах моих наряд — / Со мной Господь и Музы говорят».

моральные и социальные законы ради того, чтобы проникнуть в «тайны природы» и подчинить ее своей воле<sup>1</sup>. Фауст идет дальше в стремлении познать то, что находится за пределами человеческого бытия: он обращается к книгам магов-метафизиков, небесным книгам некромантов, к потусторонним силам и духам:

*These metaphysics of magicians,  
And necromantic books are heavenly;  
Lines, circles, scenes, letters, and characters;  
Ay, these are those that Faustus most desires. <...>  
How am I gluttred with conceit of this!  
Shall I make spirits fetch me what I please,  
Resolve me of all ambiguities,  
Perform what desperate enterprise I will?*<sup>2</sup>.

Фауст владеет искусством чтения магических писем и символов, понятных лишь избранным. А написание имен Яхве и Иеговы в обратном порядке — практика, восходящая к Каббале. Нужно отметить, что арабские / индийские цифры, алхимические, астрологические и каббалистические символы, трактаты, практики и инструменты на протяжении веков вызывали наибольшие подозрения у горожан: достаточно вспомнить о репутации средневековых и ренессансных ученых, обратившихся к арабскому и античному знанию. Именно к их опыту и книгам обращается Фауст.

В английской литературе закрытый алхимический дискурс устойчиво ассоциировался с мошенничеством. Негативную репрезентацию алхимии можно встретить уже Дж. Чосера в «Кентерберийских рассказах» (опубл. 1387) и в пьесе Бена Джонсона «Алхимик» (поставлена в 1610, опубл. в

---

<sup>1</sup> См. подробнее об образе ученого мага в английской драматургии в книге: *Magical Transformations on the Early Modern English Stage: Studies in Performance and Early Modern Drama* (Lowrance, 2014).

<sup>2</sup> «Божественны лишь книги некромантов / И тайная наука колдунов. / Волшебные круги, фигуры, знаки. / Да, это то, к чему стремится Фауст!» <...> «Я этого и жажду всей душою! / Смогу ли я незримых духов слать / За чем хочу, во все концы земли?»



1612), где сатирически изображены алхимики, претендующие на владение истинным знанием, недоступным профанам, которые оказываются мошенниками, вытягивающими деньги из жаждущих обогатиться, доверчивых и любопытных. Бен Джонсон, интересовавшийся современными научными открытиями, работавший помощником профессора риторики Грэшем-колледжа, негативно изображает эту область знания в «Алхимике», продолжая интерпретацию Дж. Чосера. Карточный игрок Пертинакс Серли, сравнивает алхимию со своим ремеслом и находит общее в том, что закрытость алхимического языка является основой для мошенничества, что в дальнейшем также подтверждается развитием сюжета комедии.

У Бена Джонсона, в отличие от Марло, нет мистической составляющей алхимии, нет и магии. Все персонажи включены в культурно-исторический контекст эпохи, смешны в своей обыденности, с которой контрастирует алхимический дискурс и опыты по добыванию золота. А. Т. Парфенов (Парфенов, 1981), а вслед за ним Н. Р. Ленкова (Ленкова, 2018) полагают, что Б. Джонсон дает комическое толкование образа Фауста: «Джонсон <...> является сторонником рационального объяснения мира, сторонником «золотых даров учености». С этих позиций он осмеивает оккультные науки (алхимию, астрологию) <...>, создает великолепную сатирическую фигуру шарлатана Сатля, которая в тексте пьесы много раз сближается с легендарным Фаустом. В ходе действия Джонсон показывает механику плутовства Сатля, «вызывающего духов», «излечивающего от болезней», «предсказывающего». Подобно Фаусту, Сатль имеет своего фамулюса и свою Елену Прекрасную (сообщницу с выразительным именем Долл Коммон, т. е. Всеобщая). Но, кроме шарлатанства, в деятельности Фауста Бен Джонсон видел и заблуждение, глупость. Эта сторона образа Фауста воплощена в персонаже «Алхимика», носящем имя сэра Эпикура Маммона. Подобно Фаусту, он ищет магических путей овладения миром при помощи духов. Глупость питает

эту веру в магию, а рождена она индивидуалистическими настроениями сэра Маммона, и, в частности, его «эпикурейством». Это словечко <...> несколько раз употреблено в народной книге о Фаусте: с «эпикуреизмом» здесь связано представление об исключительной привязанности к земной жизни и плотским наслаждениям» (Парфенов, 1981: 168).

Общим местом в литературоведении является утверждение, что жертвы мошенников-алхимиков глупы, невежественны и ведомы жаждой обогащения. И если со вторым объяснением можно согласиться, то первое (невежественность) требует уточнения. Подобная модернизация основана на современном массовом школьном образовании, базирующемся на открытиях и концепциях классической науки XVIII-XX веков. Так Фрэнсис Бэкон с позиций продвижения «новой философии» критикует современную ему систему образования:

*“...degenerate learning did chiefly reign amongst the schoolmen; who having sharp and **strong wits**, and abundance of leisure, and small variety of reading; but their **wits** being shut up in the cells of a few authors (chiefly Aristotle their dictator) as their persons were shut up in the cells of monasteries and colleges; and knowing little history, either of nature or time; did out of no great quantity of matter, and infinite agitation of wit, spin out unto us those laborious webs of learning which are extant in their books” (Bacon, 2000: 72).*

Алхимия, астрология, магия, нарождающаяся «новая философия» и т. п. не входили в свод знания даже на университетском уровне, и доступ к нему был ограничен на разных уровнях: институциональном (знание намеренно передавалась напрямую от учителя к ученику изустно и через практики манипуляции с веществами, а также в виде трактатов; отсутствие публичной коммуникативной научно-образовательной среды и инструментов публикации полученных результатов), методологическом (неверифици-

руемые методики, каждый из алхимиков вынужден был самостоятельно искать метод получения философского камня) и дискурсивном (закрытость и метафоричность языка). У этого знания не было публичного модуса существования, что и порождало вышеизложенные социальные эффекты от подозрений в контракте с дьяволом до доверчивого желания купить секрет получения золота.

С появлением Грэшем-колледжа в 1697 г. ситуация в Англии существенно изменилась, и горожане получили доступ не только к свободным искусствам, но и к алгебре, навигации, геодезии и т. п. (Лисович, 2015: 174–216). В комедии «Магнетическая Леди» (поставлена в 1632, опубл. в 1641) Бен Джонсон показывает уже изменившуюся ситуацию, когда научный дискурс становится популярным среди горожан, которые теперь стремятся украсить свою речь умными словами. Так, Полиш (Полировка), компаньонка леди Лоудстоун (Магнетит), подменившая в младенчестве племянницу леди на свою дочь, отличается болтливостью, за которой кроется стремление скрыть истинное положение вещей. Она любит вставлять латинские и греческие слова в свои рассуждения, но, будучи необразованной, применяет их некорректно. Полиш можно причислить к профанам, чья речь удваивает комический пародийный эффект пьесы, тогда как потребление терминологии мистером Компасом и капитаном Айронсайдом, доктором Ратом свидетельствует об их корпоративной принадлежности.

Тем не менее в английской литературе этого периода уже можно найти положительный образ мага-чародея — «добрым Фаустом» можно назвать Просперо в «Буре» (1610–1611) У. Шекспира. Он также овладевает искусством повелевать стихиями природы и духами. Аналогом Мефистофеля там оказывается добрый дух — Ариэль. Разница в том, что Просперо не относится к духовному сословию и (или) университетской корпорации, он — свергнутый правитель Милана. Он настолько искусен, что без контракта с дьяволом заставляет служить себе освобожденного им из ловушки духа воздуха Ариэля, тогда как Мефистофель — слуга Люцифера, и

он служит в обмен на душу Фауста. Просперо сохраняет свою душу еще и потому, что отрекается от власти земной и магической во имя будущего мира и любви своей дочери:

*Have I made shake; and by the spurs pluck'd up  
The pine and cedar: graves at my command  
Have wak'd their sleepers, op'd, and let them forth  
By my so potent art. But this rough magic  
I here abjure; and, when I have requir'd  
Some heavenly music, — which even now I do, —  
To work mine end upon their senses that  
This airy charm is for, I'll break my staff,  
Bury it certain fathoms in the earth,  
And deeper than did ever plummet sound  
I'll drown my book<sup>1</sup>.*

### **“Wit” Фауста К. Марло:**

#### **искушение в познании**

Знание и стремление познать еще больше становится искушением, ведущим к грехопадению, отсылая к истории Адама, вкусившего от Древа познания. Сюжет «Трагической истории Доктора Фауста», несмотря на то что Кристоферу Марло, отвергшему сан священник, часто приписывают либеральные взгляды (Верховодов ... , 2018), заканчивается в русле средневековой интерпретации договора с дьяволом, и бесы забирают в ад грешника, подписавшего контракт. Примечательно, что контракт с дьяволом коррелирует не только с университетским образованием и ученостью этих людей, но часто и с духовным саном, что усугубляет историю их падения. Е. Н. Черноземова также усматривает в развитии сюжета влияние средневекового жанра — моралите, где грешник не в силах противостоять порокам, и

---

<sup>1</sup> «По моему велению могилы / Послушно возвратили мертвецов. / Все это я свершил своим искусством. / Но ныне собираюсь я отречься / От этой разрушительной науки. / Хочу лишь музыку небес призвать / Чтоб ею исцелить безумцев бедных, / А там — сломаю свой волшебный жезл / И схороню его в земле. А книги / Я утоплю на дне морской пучины, / Куда еще не опускался лот».

«Фауст Марло в финале пьесы оказывается в тисках средневекового жанра, заставляющего действовать в логике средневековой культуры, а именно: в предсмертный час с глаз человека спадает пелена, он видит мир в истинном свете, ясно различает добро и зло...» (Черноземова, 2013: 100).

В конце трагедии Фауст признается, что потратил свои возможности на «тщету удовольствий» (*vain pleasure*), знание, магию, тщеславие, славу и похоть которые ему доставлял услужливый Мефистофель. Его искусство некромантии и магии превращается в шоу, развлечение: он показывает императору Карлу V духов Александра Великого и его жены, приносит в январе виноград (хотя в этом случае объяснение чуда вполне рационально и связано с эпохой великих географических открытий: когда в Европе зима, на противоположной стороне земного шара — лето), студентам демонстрирует Елену Троянскую, в которую сам же и влюбляется. Искусство магии служит тому, чтобы наделить рогами рыцаря, подозревающего его в фокусах, слугу превратить в собаку и т. п.

Фактически, Фауст трагедии не занимается исследованиями, не проводит опыты, не использует открывшиеся возможности преодолевать преграды времени и пространства: Мефистофель просто выполняет его приказы или отвечает на его вопросы. По сути, Мефистофель оказывается теми «скрытыми силами природы», а точнее, силой, которая нарушает законы природы, установленные Творцом, что является пародией на «натуральную магию». Созерцая гнев Бога, Фауст в монологе, завершающем пьесу, отчаянно надеется на его милость или на то, что античные представления о посмертной судьбе души окажутся правдивыми: платоновское переселение душ на звезды, метемпсихоз пифагорейцев или растворение среди демокритовских атомов в природе.

В связи с этим возникает вопрос — что еще в пьесе Марло свидетельствует о новой эпохе, об ученом нового типа? Так, М. Гринфилд полагает, что на описание ранений тела в

пьесах К. Марло оказали влияние развитие экспериментальной и наблюдательной анатомии, начало которой положил А. Везалий. В «Трагической истории доктора Фауста» об этом свидетельствует мысленный эксперимент по рассечению его тела бесами: *“Marlowe afflicts Faustus with a similar failure of self-knowledge. Faustus keeps presenting scenarios of self-mutilation that anticipate his eventual dismemberment by demons (in the B text version): he stabs his arm, he allows a false head to be cut off, and he has his leg come off when the horsecorser tugs on it. Faustus seems to be both rehearsing his death and anatomizing himself, looking for a bodily knowledge to compensate for his spiritual blindness. Doctor Faustus and the second part of Tamburlaine move toward an ultimately unsuccessful self-dissection”* (Greenfield, 2004: 233–234).

В начале пьесы показан момент, когда Фауст решается на контракт с дьяволом. Кажется, он жаждет власти и переустройства земного мира, когда его друзья Корнелий и Вагнер приводят аргументы в пользу занятий практической магией:

*Know that your words have won me at the last  
To practice magic and concealed arts:  
Yet not your words only, but mine own fantasy,  
That will receive no object; for my head  
But ruminates on necromantic skill. <...>  
Tis magic, magic, that hath ravish'd me<sup>1</sup>.*

В этой связи следует обратить внимание на «wit», так называемое «остроумие» или «остромыслие». Б. Лоуренс связывает остроумие, а за ним и воображение, в пьесах Марло «Тамерлан Великий» и «Доктор Фауст» с желанием всевластия: *“wit”* — это «потенциальность, которая может быть актуализирована, когда он гарантирует себе земную власть» (Lowrance, 2014: 729). Основанием для этого вывода послужил сюжет и высказывание Фауста в первом монологе: *“A greater*

---

<sup>1</sup> «...вашиими словами / Я побежден и, наконец, решился / Наукою таинственной заняться. / Но не одни слова — воображенье / Меня влечет, ничем не насыщаясь. / Мой полон ум мечтой о колдовстве. <...> Лишь магия одна меня пленяет!».

*subject fitteth Faustus' wit...*” («Великий предмет достоин остроумия Фауста»). Русский перевод Н. Н. Амосовой часто игнорирует “*wit*”: «Достоин ты предмета выше, Фауст!»

Необходимо отметить, что те вопросы, которые Фауст задает Мефистофелю, скорее относятся к познанию мироздания, чем к управлению миром: в конце V и в VI сценах он отвергает книги, которые дадут ему золото, а просит книги о светилах, растениях, животных, расспрашивает о тайнах неба, о «божественной астрологии» (*divine astrology*), ему нравится путешествовать по Европе. Искусителем для Фауста является не дьявол и не власть. Хор в Прологе сообщает зрителю, что Фаустом движет «распухшее от искусности самомнение/хитроумие», поскольку в сладчайшем упоении диспутов о небесных материях теологии он превзошел всех: “*Excelling all whose sweet delight disputes / In heavenly matters of theology; / Till swoln with cunning, of a self-conceit*”. В конце пьесы Фауст сам также признается студентам в Виттенберге, что он отдал душу за свою «искусность, хитроумие»: “*I gave them my soul for my cunning*”.

Возникает вопрос — в чем он ищет искусности? Текст пьесы и сюжет отвечают на этот вопрос: это искусность в познании тайн природы, на которое претендует «натуральная магия» и магия, о которой будет писать Ф. Бэкон. Постигнув их, он достигнет божественной власти:

*O, what a world of profit and delight,  
Of power, of honour, of omnipotence,  
Is promis'd to the studious artizan!  
All things that move between the quiet poles  
Shall be at my command: emperors and kings  
Are but obeyed in their several provinces,  
Nor can they raise the wind, or rend the clouds;  
But his dominion that exceeds in this,  
Stretcheth as far as doth the mind of man;  
A sound magician is a mighty god:  
Here, Faustus, tire thy brains to gain a deity<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> «О, целый мир восторгов и наград, / И почестей, и всемогущей власти / Искуснику усердному завещан! / Все, что ни есть меж полю-

Фаусту недостаточно стать земным властителем, он желает сравниться с Создателем, что сближает его историю с судьбой Люцифера, владыки Ада, с которым Фауст и заключает договор. В этой связи можно указать еще на одно литературное влияние «Фауста» К. Марло — памфлет Дж. Донна «Игнатий и его конклав», где Донн помещает в свиту Люцифера не только Игнатия Лойолу, но и Коперника и Тихо Браге поскольку их изобретения извратили и изменили миропорядок<sup>1</sup>, таким образом, он причисляет этих математиков и астрономов к еретикам.

Именно в гордыне состоит греховность Фауста, поскольку как земная власть сама по себе не является грехом. Хор в Прологе сравнивает Фауста с упавшим Икаром, но текст (например, *“O, by aspiring pride and insolence; / For which God threw him from the face of heaven”*), сюжет пьесы отсылают и к истории ветхозаветного Люцифера, так же повелевавшего стихиями, народами и государствами, возжелавшего сравниться с Творцом:

«В преисподнюю низвержена гордыня твоя <...>. Как

---

сами в мире. / Покорствовать мне будет! Государям / Подвластны лишь владенья их. Не в силах / Ни тучи гнать они, ни вызвать ветер. / Его же власть доходит до пределов, / Каких достичь дерзает только разум. / Искусный маг есть всемогущий бог. / Да, закали свой разум смело, Фауст, / Чтоб равным стать отныне божеству».

<sup>1</sup> *“But your inventions can scarce bee called yours, since long before you, Heraclides, Ecphantus, & Aristarchus thrust them into the world: who notwithstanding content themselves with lower roomes amongst the other Philosophers, & aspire not to this place, reserved onely for Antichristian Heroes: neither do you agree so wel amongst yourselves, as that you can be said to have made a Sect, since, as you have perverted and changed the order and Scheme of others: so Tycho Brachy hath done by yours, and others by his. Let therefore this little Mathematitian (dread Emperour) withdraw himselfe to his owne company. And if heereafter the fathers of our Order can draw a Cathedrall Decree from the Pope, by which it may be defined as a matter of faith: That the earth doth not move; & an Anathema inflicted upon all which hold the contrary: then perchance both the Pope which shall dec'ree that, and Copernicus his followers, (if they be Papists) may have the dignity of this place.” Lucifer signified his assent; and Copernicus, without muttering a word, was as quiet, as he thinks the sunne, when he which stood next him, entred into his place...*”



упал ты с неба, денница (Люцифер), сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”. Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней. Видящие тебя всматриваются в тебя, размышляют о тебе: “тот ли это человек, который колебал землю, потрясал царства, вселенную сделал пустынею и разрушал города ее?..”» (Ис: 14–17).

Фауста искушает его остроумие, которое он отточил на теологических диспутах и занятиями схоластикой, и Мефистофель знает об этом, коварно предлагая ему: “*And I will be thy slave, and wait on thee, / And give thee more than thou hast **wit** to ask.*” (И я стану твоим рабом, и буду прислуживать тебе, / И дам тебе больше, чем ты имел остроумия просить). “*Wit*” в данном случае, это то, что направляет ученого, и основным предметом желания Фауста не является земная власть над людьми, он стремится обрести божественную власть над природой, которая — творение Господа. Следовательно, *wit* — источник его греховности. Это же подтверждает и хор в Прологе:

*Faustus is gone: regard his hellish fall,  
Whose fiendful fortune may exhort the wise,  
Only to wonder at unlawful things,  
Whose deepness doth entice such forward **wits**  
To practice more than heavenly power permits.*

(Фауст исчез: взгляните на его адское падение,  
Чья удивительная судьба может убедить мудрого  
Только поражаться незаконным вещам,  
Чья глубина прельщает столь продвинутые острые  
умы

Практиковать больше, чем небесная сила позволяет  
(перевод мой. — И. Л.).

Риторическое остроумие, введенное в европейскую поэтическую моду Джамбаттистой Марино, стало стилистической чертой маньеризма и «метафизического

стиля» в английской поэзии конца XVI — первой половины XVII в., признаком позднего Ренессанса и барокко. Эмануэле Теауро в «Подзорной трубе Аристотеля» дает нам рефлекссию самой эпохи об этом феномене и, как полагает Дж. Снайдер, метафора-«кончетти» у Теауро является не столько риторическим украшением, а становится инструментом познания, который обнаруживает и связывает воедино самые тонкие понятия. Она не только одевает концепты в слова, а преобразует язык, одевает слова в концепты. Метафора-концепт сочетает глубокие и оригинальные мысли, и не может быть пустословным украшением общих мнений (Snyder, 2016: 74–96).

В английской литературе и культуре конца XVI — первой половины XVII в. алхимические, философские, медицинские, теологические, математические, астрономические и физические концепции часто служили основой для создания изысканной метафорики маньеризма и барокко, основанной на остроумии (*wit*)<sup>1</sup>, сближении «далековатых идей» (*far-fetched ideas*)<sup>2</sup> при помощи концепта (кончетти). Поэзия в пределах

---

<sup>1</sup> Т. С. Элиот определяет понятие “*wit*” (остроумие) как метафизический Разум, склонный к иронии, стремящийся преодолеть “*dissociation of sensibility*” (распад связей между чувствами и разумом), который характерен для позднего Возрождения и раннего Нового времени. В связи с этим он описывает “*wit*” как «священную легкость», которая сочетает трагизм и комизм распавшегося бытия; стремление к равновесию эмоционального и интеллектуального начал для создания целостного образа из самых разнородных элементов. *Wit* — причина метафизической «иронии», которая позволяет видеть явление с разных сторон, позволяет разрушить границы между способностями души и встроить свое «я» в вечный божественный порядок (Eliot, 1938: 242). См. подробнее теорию остроумия в статье Т. Н. Красавченко (Красавченко, 2008) и в книге *The wit of seventeenth-century poetry* (The wit of seventeenth-century poetry, 1995).

<sup>2</sup> Т. С. Элиот в эссе «Поэты-метафизики», упоминая Самюэля Джонсона, упрекавшего Дж. Донна, Дж. Герберта, А. Каули и т. д. в насильственном соединении далековатых идей, расценивает это соединение как их достоинство: «Джонсон уловил, возможно, случайно, одну из их характерных особенностей, заметив, что “они всегда пытались быть аналитичными”; он бы не согласился с тем, что после “анализа”, разложения на компоненты, они создавали новое целое» (Элиот, 2004: 552).

знаковой реальности оперирует предметами по законам, заложенным Создателем, в поисках небывалых (далековатых) связей.

Это понимание остроумия восходит к энтимеме Аристотеля<sup>1</sup>, но он разграничивал риторическую энтимему, поэтическую метафору и философскую аналогию, то размывание когнитивных иерархических границ в раннее Новое время привело к сращению этих форм в остроумии и особенно ярко проявило себя в «метафизическом стиле» Дж. Марино, Джона Донна и др., проникая в научный и философский дискурсы. Остроумие с помощью воображения предполагает некий мыслительный вираж, который стремится восстановить целостную картину мира, связать физический мир, данный в чувственном восприятии, с метафизическим, доступным для интеллектуального познания. В трагедии К. Марло также пародирует моду на остроумие при помощи оксюморонов «мелкое остроумие» и «простоватое остроумие»: *“Both law and physic are for **petty wits**”* и *“Second scholar. Too **simple** is my **wit** to tell her praise, / Whom all the world admires for majesty”*.

Остроумие становится популярным и в научных дискурсах раннего Нового времени, оно позволяло преодолеть недостаток индуктивного метода. Проблема была связана со спецификой метода индукции, который предполагает

---

<sup>1</sup> Аристотель полагал, что «те энтимемы по необходимости будут изящны, <...> произнесение которых сопровождается появлением некоторого познания, <...> или те, по поводу которых разум немного остается позади <...> нужно стремиться к этим трем вещам: 1) метафоре, 2) противоположению, 3) наглядности <...> изящество получается из метафоры по аналогии и из оборотов, изображающих вещь наглядно <...> Метафоры нужно заимствовать <...> из области предметов сродных, но не явно сходных, подобно тому, как и в философии считается свойством меткого (ума) видеть сходство и в вещах, далеко отстоящих одни от других <...>. Большая часть изящных оборотов получается с помощью метафор и посредством обманывания (слушателя): для него становится яснее, что он узнал что-нибудь (новое), раз это последнее противоположно тому, (что он думал); и разум тогда как бы говорит ему: “Как это верно! А я ошибался”» (Аристотель, 1973: 143, 146).

кропотливую процедуру познания, основанную на переходе от опыта, данного в чувственном восприятии, к рациональному обобщению через модели, построенные при помощи воображения, поскольку, согласно Аристотелю, воображение связано с разумом и чувственным восприятием.

Остроумие также использует этот принцип, но метод индукции основан на устойчивом экспериментальном подтверждении явления и процедурах перепроверяемости, тогда как остроумие использует практически *мгновенный* виртуозный переход от воспринимаемого к умственному обобщению посредством воображения, не утруждая себя многочисленными экспериментами, длительным наблюдением, кропотливыми расчетами и описаниями: «...спекуляции упомянутого философа [Демокрита], остроумного и прилежного, каким он был, не могли ни успокоиться, ни соблюсти надлежащей меры, ни обуздать и сдержать себя. И даже те взгляды, которые скрываются в мифе, хотя они и более правильны, все же не лучше, чем все те рассуждения, которые порождены разумом, довлеющим самому себе и не опирающимся постоянно, при каждом своем продвижении вперед на опыт...» (Бэкон, 1972, Т. 2: 299). Таким образом, если для Бэкона ведущим аргументом остается опыт, то для остроумия — мысленный эксперимент, воображаемые и (или) рациональные построения.

Ф. Бэкон признает остроумие как способ ведения философской полемики и репрезентации идеи, то отвергает в качестве инструмента и способа мышления в проекте восстановления наук: «Мы не препятствуем тому, чтобы эта общепринятая философия и другие философии этого рода питали диспуты, украшали речи и прилагались для надобностей преподавания в гражданской жизни. Более того, мы открыто объявляем, что та философия, которую мы вводим, будет не очень полезна для таких дел» (там же: 179). Ф. Бэкон ограничивал применение остроумия рамками

поэзии и философским диспутом, ставя под сомнение возможность апеллировать к нему в поисках истины. Бэкон также не признает полемического потенциала остроумия и в суде, где важное место отводится доказательству своей позиции:

«Судьям подобает более учености, чем остроумия, более почтительности, чем искусности в доказательствах, более осмотрительности, чем самоуверенности. Но главной их добродетелью является неподкупность» (там же: 477). Таким образом, остроумие, по мнению философа, неприемлемо там, где целью дискурса является поиск достоверного знания. Он рассматривает остроумие как софистическую уловку или способ социального самоутверждения: «Некоторые люди во время разговора стремятся скорее стяжать похвалу своему остроумию и доказать, что они в состоянии отстоять любые свои аргументы, чем проявить здравомыслие в распознавании того, что есть истина...» (там же: 426).

Эти высказывания были направлены против широко распространенной практики ведения ученой полемики, основанной на остроумии, моду на которую ввел в Англии Джордано Бруно, считавший себя великим остроумцем. Ноланец полагал, что остроумие является не только способом опровергнуть мнение оппонентов в полемике или способом отточить ум, но и стратегией репрезентации и даже способом научного познания при условии, что остроумие исходит из опыта:

«*Теофил.* ...обыкновенно те, у кого не хватает понимания, думают, что знают больше, а те, которые вовсе лишены ума, думают, что знают все.

*Смит.* Скажи мне, каким образом можно исправить этих?

*Теофил.* Сняв прочь каким-либо способом аргументации их оценку знания и *остроумными убеждениями освободив их*, поскольку это возможно, от их глупого мнения, для того чтобы они стали начинающими слушателями, — это возможно в том случае, если обучающий заметит, что их умы способны и искусны».

*«Альбертин:* ...очень трудно привести доказательства, и требуется весьма большое *остроумие*, чтобы опровергнуть доводы противников.

*Филотей:* Нужно найти главную нить, и тогда уж очень легко распутать весь клубок. Наше же мнение соответствует *упорядоченному опыту и основано на разуме*» (Бруно, 2000: 91).

В этой связи можно предположить, что кроме среди прототипов Фауста кроме Дж. Бруно был еще один ученый Англии того времени — это Джон Ди (1527–1609), английский математик, географ, астроном, алхимик, герметист, каббалист, личный астролог Елизаветы I. В 1584–1589 гг. жил в Праге, где получил покровительство императора Священной Римской империи Рудольфа II и практиковал с Э. Келли «енохианскую магию». В 1589 г. вернулся в Англию, вошел в так называемую «Школу ночи» У. Рэли, обвиняемую в атеизме, а после падения этого патрона 1592 (1596?) был назначен ректором Колледжа Христа в Манчестере, где молва окрестила его «злым колдуном». Примечательно, что в трагедии Марло Люцифер запрещает Фаусту говорить и думать о Боге, Рае и Священном Писании, но он встречается с папой римским, монахами и императором Карлом V, очевидно, Марло здесь демонстрирует протестантскую неприязнь к религиозным противникам Англии.

Таким образом, артикуляция практик нового знания в «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло включает в себя различные аспекты эпохи формирования современной

науки. С одной стороны, существенное влияние оказывает средневековая литературная традиция в негативной интерпретации образа мага с точки зрения его этического содержания, сюжета, включенных мотивов и жанра моралите.

С другой — мы видим влияние современной науки, научных дискурсов, теорий и практик, ренессансных магов. В частности, “*wit*” (остроумие, остроумие) Фауста, движет им в познании «тайн природы». С помощью «натуральной магии», «демонической магии», «божественной астрологии», «метафизической и практической магии» он стремится прочесть великую книгу природы, раскрыть «тайны природы» и управлять ее «тайными силами». Это и является источником искушения, что позволяет К. Марло уподобить его судьбу не только Икару, но и Люциферу, поскольку искомое знание добывается магическим путем и вопреки божественной воле. А в качестве прототипов образа Фауста можно назвать не только Роджера Бэкона, Агриппы, немецких Фаустов и др., но и современных К. Мало ученых-магов: астролога, математика Дж. Ди и мага-остроумца Дж. Бруно.

## **2.4. Научно-образовательное пространство в пьесе К. Марло «Трагическая история доктора Фауста»**

*И. И. Лисович*

Научно-образовательные пространства в Европе раннего Нового времени претерпевают существенные изменения в связи с трансформацией научных институций, практик и самого статуса науки и ученого. На фоне практик цеховой закрытости в раннее Новое время можно наблюдать серьезные проблемы недоверия к науке. Гуманисты и ученые были недовольны университетами и создавали транснациональные проекты «Республики ученых», основывали альтернативные университетам публичные лекции и открытые научно-образовательные институции, публиковали научные работы, которые должны были разрушить корпоративную замкнутость и монополию на знание. Формирование нового научного знания и «новой философии» происходило одновременно с падением статуса ученых и научно-образовательных институций, но именно тогда начался процесс, благодаря которому были созданы новые способы коммуникации и распространения научного знания, которые используются и в настоящее время. Стратегии открытости, сформированные в ту эпоху, легли в основу европейской культуры научного знания. Во время научной революции возникло множество социальных и научных утопий, и на основе проектов ученых появилась уникальная научно-образовательная среда, открытая для простых горожан.

Возрождение античных искусств и продвижение наук, к которым стремились гуманисты, философы, медики, естествоиспытатели, художники и др. (см. подробнее о самоназвании ученых, занимавшихся «новой философией»: Косарева, 1989: 3), было связано с открытым дискурсом, языком, методами и открытыми научно-образовательными пространствами. Возможность наблюдать за звездами, химическими и физическими опытами, за анатомированием и т. п., читать



научные издания породили встречную реакцию: в европейской и английской культурах раннего Нового времени происходит экспансия научных идей и практик благодаря тому, что ученые переориентируются на публичность, утилитарность и открытость научных достижений для людей и социальных групп, не принадлежащих к ученым и институтам, которые производят, транслируют и сохраняют знание.

История английских научных институций, европейских академий, научно-образовательных пространств раннего Нового времени представлена в ряде работ, где изучены такие проблемы, как их структура и управление, роль патронажа в становлении академий, влияние ученых и научных практик на формирование моделей научных и образовательных институций общества модерн (Фантоли, 1999; Сапрыкин, 2000; Кудрявцев, 2008; Девятова, Купцов, 2011; *Maylender*, 1926–1930; *Hahn*, 1971; *Shapiro*, 1971; *Hahn*, 1990; *Stroup*, 1990; *Patronage and Institutions ...* , 1991; *The shapes of knowledge ...* , 1991; *Biagioli*, 1993; *Pumfrey, Dawbarn*, 2004 и др.). В связи с избранной темой представляют интерес работа Х. Керни, где он исследует институциональные причины научной революции и находит их в трансформации функций университета в английском постреформационном обществе (*Kearney*, 1970). Он полагает, что ликвидация католического канонического права, монастырей и обострение теологической полемики в Англии привели к возрождению колледжей, появлению тьюторской модели обучения, востребованной богатыми джентри, поскольку целью университетского образования стало производство светских интеллектуалов и джентльменов, что приносило хороший доход. В пьесе мы также видим, как Фауст признает теологию бесполезной, а так называемая «магия» может служить вполне практическим целям, хотя это показано в несколько пародийном ракурсе.

Изменения университетской среды не полностью удовлетворили запросы горожан, поэтому особое место в научно-образовательной среде Англии раннего Нового времени занимали публичные пространства, альтернативные универси-

тетам, например, такие как Грэшем-колледж (см. подробнее: *Chartres, Vermont*, 1998; Лисович, 2009), которые были призваны приобщать к новому знанию купцов, ремесленников, моряков и т. д.; или Ламли-лекции, которые были рассчитаны на постуниверситетское образование для профессионалов-хирургов, хотя и любопытные горожане также имели возможность посещать их.

Горожане не пассивно воспринимали открытия и демонстрируемые эксперименты, они нередко подвергали их критике, артикулировали и сверяли с личным опытом бытия. Благодаря этому взаимодействию постепенно возрастала степень доверия к науке. Экспансия научных идей в социокультурное пространство города породила рефлекссию, в том числе и художественную относительно этих изменений, что видно на примере пародийного описания «тайного искусства» — магии в «Трагической истории жизни и смерти доктора Фауста» К. Марло (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1589–1592?). Ф. Бэкон также критиковал ту магию, которая не соответствовала критериям научности и открытости метода и коммуникации: «...наук, опирающихся скорее на фантазию и веру, чем на разум и доказательства, насчитывается три: это — астрология, естественная магия и алхимия. Причем цели этих наук отнюдь не являются неблагородными. <...> Но пути и способы, которые, по их мнению, ведут к этим целям, как в теории этих наук, так и на практике, изобилуют ошибками и всякой чепухой. Поэтому и обучение этим наукам не является, как правило, открытым, но обставлено всяческими сложностями и таинственностью» (Бэкон, 1971: 115–116).

Уровень критического и скептического восприятия науки, экспансия научных терминов в обывденный язык, восприятие изобретений и открытий в искусствах, которые мы сейчас называем художественными, часто становятся важными свидетельствами степени доступности и понятности знания, доверия к ученым и научным институтам.

## **Специфика научно-образовательного пространства в пьесе К. Марло «Трагическая история доктора Фауста»**

Уже в Прологе пьесы Хор определяет то пространство, где произойдут события трагедии. Заявленную в названии «трагическую историю», которая согласно жанру исторической трагедии, как правило, разворачивалась на поле боя в великих деяниях или в любовных коллизиях во дворцах сильных мира сего, Хор переносит в иное пространство — в город XVI в., а героем становится необычный для исторической трагедии персонаж — по происхождению простой бюргер:

*Chorus. Not marching in the fields of Thrasymane,  
Where Mars did mate the warlike Carthagens;  
Nor sporting in the dalliance of love,  
In courts of kings where state is overturn'd;  
Nor in the pomp of proud audacious deeds,  
Intends our Muse to vaunt her heavenly verse...*

*<...>*

*Now is he born of parents base of stock,  
In Germany, within a town call'd Rhodes:  
At riper years, to Wittenberg he went,  
Whereas his kinsmen chiefly brought him up.*

*<...>*

*He surfeits upon cursed necromancy;  
Nothing so sweet as magic is to him,  
Which he prefers before his chiefest bliss:  
And this the man that in his study sits<sup>1</sup>.*

*(Marlowe, 2000: 209)*

---

<sup>1</sup> Не шествуя полями Тразимены, / Где Марс вступил с пунийцами в союз, / Не тешась праздной негою любви / В сени дворцов, с причудливой их жизнью, / Не в подвигах, не в блеске смелых дел / Свой черпать стих стремится наша Муза. <...> / Родился он в немецком городке / Названьем Родс, в семье совсем простой; / Став юношей, поехал в Виттенберг, / Где с помощью родных учился стал. <...> / Проклятому предался чернокнижью. / И магия ему теперь милей / Любых утех и вечного блаженства. / Таков тот муж, который здесь пред вами, / Сидит один в своей ученой келье (Марло, 2019: 72).

Тем не менее Хор находит основания для трагической высоты и античного пафоса через категорию ужасающего, поскольку Фауст вторгается в неземное пространство божественного благодаря магии и некромантии, что и станет причиной крушения нового Икара.

Пространство стремительно разворачивается от закрытого интимного к воображаемому Универсуму: находясь в окружении книг в своем университетском кабинете, Фауст мечтает не о власти земного правителя над пространством; его воображение интересуется божественная власть над пространством первостихий (первозлементов), сотворенных Создателем:

*Divinity, adieu!*  
*These metaphysics of magicians,*  
*And necromantic books are heavenly;*  
*Lines, circles, scenes, letters, and characters;*  
*Ay, these are those that Faustus most desires.*  
*O, what a world of profit and delight,*  
*Of power, of honour, and omnipotence,*  
*Is promis'd to the studious artisan!*  
*All things that move between the quiet poles*  
*Shall be at my command: emperors and kings*  
*Are but obeyed in their several provinces;*  
*But his dominion that exceeds in this,*  
*Stretcheth as far as doth the mind of man;*  
*A sound magician is a demigod:*  
*Here tire, my brains, to gain a deity*<sup>1</sup>.  
(*ibid.*: 211)

---

<sup>1</sup> Прочь, Писанье! / Божественны лишь книги некромантов / И тайная наука колдунов. / Волшебные круги, фигуры, знаки... / Да, это то, к чему стремится Фауст! / О, целый мир восторгов и наград, / И почестей, и всемогущей власти / Искуснику усердному завещан! / Все, что ни есть меж полюсами в мире, / Покорствовать мне будет! Государям / Подвластны лишь их несколько провинций. / Его же власть доходит до пределов, / Каких достичь дерзает только разум. / Искусный маг есть — наполовину Бог. / Да, закали свой разум смело, Фауст, / Чтоб равным стать отныне божеству (Марло, 2019: 74).

Фауст размышляет о бесполезности схоластического университетского знания для его целей и обращается к опасному знанию, благодаря чему в кабинет вторгаются злой и добрый ангелы — вестники из сакрального пространства, а также персонажи из жанрового пространства средневекового моралите<sup>1</sup>. Они появляются каждый раз, когда Фауст находится перед выбором или сомневается в нем. «Ангел зла» поддерживает стремление Фауста стать «властителем стихий» (*“Lord and commander of these elements”*; *ibid.*: 212). И Фауста искушают мечты о том, какие блага будет приносить покоренное им пространство: от доставки духами сокровищ земли и моря до желания стать могущественнее всех правителей мира, превращаться в невидимый дух и приобрести устрашающую славу великого оккультиста.

Таким образом, основное пространство трагедии — это пространство мыслей и души Фауста, искушаемых остроумием, семью смертными грехами, жаждой славы, власти и познания, именно в нем фигурируют ангелы, Мефистофель и остальная нечистая сила. Пространство души все еще разворачивается в свете средневекового модуса грехопадения, и Фауст рассматривает свои занятия как грехопадение (парад грехов в пьесе) и отпадение от университета, Церкви, Создателя и Христа. Как оказывается в конце, “*scholars*” оценивают последние 30 лет жизни Фауста как одиночество, из-за которого, по их мнению, он и заболел. Т. е. Марло показывает время контракта с Люцифером как время самоизоляции Фауста: он и маргинализируется в социальном пространстве средневекового университетского города и вместо искомого могущества теряет даже то, что некогда имел, включая свое тело и душу.

Тем не менее социальное пространство Фауста все-таки не полностью замкнуто: в кабинете появляется исполнитель-

---

<sup>1</sup> Е. Н. Черноземова усматривает в развитии сюжета пьесы К. Марло о Фаусте влияние средневекового жанра — моралите (Черноземова, 2013).

ный ученый слуга Вагнер, которому переппадают крохи знания хозяина: в диалоге со школярами он демонстрирует навыки диспута, а затем вызывает бесов Балиола и Белчера, чтобы утешить шута и заставить его служить себе. Эпизоды с шут и Вагнером, Ральфом (*Dick*) и Робин в папском и императорском дворцах пародийно показывают, как тайное знание проникает за пределы кабинетов в университетское и профанное пространство. Приобретенная Фаустом слава мага привлекает любопытных от императора Священной Римской империи и герцогов до школяров, слуг и мошенников.

Амбиции новоиспеченных магов-профанов коррелируют со средневековой социальной иерархией: шута привлекает возможность вызывать бесов и обещание Вагнера научить его превращаться в собаку, кошку, мышь или крысу; Робин и Ральф (*Dick*) используют похищенную ими магическую книжку Фауста, чтобы бездельничать, мошенничать, не платить за вино и безнаказанно воровать; вызванный ими раздосадованный Фауст превращает их в обезьяну и собаку. Да и сам Фауст в сцене с лошадиным барышником использует свое искусство для обмана. Мы также видим новых коллег доктора — Корнелия и Вальдеса, которых Фауст называет «друзьями». Как свидетельствует последующий диалог студентов, узнавших об их визите в Фаусту, они уже приобрели в университете сомнительную репутацию магов. Корнелий и Вальдес не относятся к пространству университетской учености, поскольку именно они являются носителями «практической магии» и «тайных искусств» (*“to practice magic and concealed arts”*; *ibid.*: 212), которыми, как оказывается, убеждали заняться Фауста ранее.

В пьесе не показано, откуда Фауст имеет представление о знаменитых оккультистах и магии, но можно сделать предположение, что коммуникация между учеными, не имевшими возможности получить это знание в университете или в печатных изданиях, осуществлялась посредством так называемой «Республики письма» («Республики учености» или «Невидимого колледжа»). Понятие «Республика письма» исследовате-

ли вначале распространяли только на XVII–XVIII вв., но сейчас истоки этого явления, объединявшего интеллектуалов вне национальных границ, находят уже в XV в. (Lux, Cook, 1998; Mayhew, 2004). Этот феномен, основанный на специфическом способе коммуникации между учеными, способствовал обмену информацией, своими достижениями, найденными текстами, а также созданию научных институций типа академий, альтернативных средневековым университетами. Республика письма при неразвитости необходимых средств коммуникации в Англии и Европе позволяла гуманистам и ученым осуществлять общение на научные темы, в том числе и на те, которые имели статус сомнительных и маргинальных в то время.

Корнелий и Вальдес поддерживают решение Фауста и предлагают свою помощь в освоении магии, поскольку в режиме такого закрытого знания как оккультная философия, магия, алхимия, каббала и т. п. текст не только не дает полной информации, но и еще зашифрован; кроме того, практический аспект магии предполагает непосредственную передачу опыта при ее практическом применении:

*And make me blest with your sage conference.  
Valdes, sweet Valdes, and Cornelius,  
Know that your words have won me at the last  
To practise magic and concealed arts:  
Yet not your words only, but mine own fantasy  
That will receive no object; for my head.*

*<...>*

*Will be as cunning as Agrippa was,  
Whose shadow made all Europe honour him<sup>1</sup>.*

*(Marlowe, 2000: 212–213)*

---

<sup>1</sup> Корнелий мой и милый Вальдес, жду вас! / Узнайте же, что вашими словами / Я побежден и, наконец, решился / Наукою таинственной заняться. / Постылы мне обманы философий; / Для мелких душ — и знахарство, и право, / Лишь магия одна меня пленяет! <...> Я стану всех мудрей, как встарь Агриппа, / Чью даже тень по всей Европе чтители (Марло, 2019: 76).

Это сотрудничество взаимовыгодно, поскольку Корнелий и Вальдес занимаются практической магией, а им нужен “*wit*” (остроумие/остромыслие) Фауста, чтобы достичь искомого могущества: “*Faustus, these books, thy wit, and our experience, / Shall make all nations to canonise us. / As Indian Moors obey their Spanish lords, / So shall the spirits of every element / Be always serviceable to us three...*” (*ibid.*: 213)<sup>1</sup>. Именно остроумие Фауста, которое он отточил занятиями схоластикой и на теологических диспутах, искушает и направляет его в новую и опасную, в контексте данной пьесы, область знания.

Корнелий и Вальдес стремятся опереться в своих магических занятиях на остроумие Фауста, поскольку остроумие с помощью воображения предполагает некий мыслительный вираж, который стремится восстановить целостную картину мира, связать физический мир, данный в чувственном восприятии, с метафизическим, доступным для интеллектуального познания (Лисович, 2019: 69). Мефистофель, также зная об интенциях Фауста и его достижениях, коварно предлагает ему: “*And I will be thy slave, and wait on thee, / And give thee more than thou hast wit to ask*” (*Marlowe*, 2000: 221)<sup>2</sup>.

Корнелий, убеждая Фауста принять решение, апеллирует к освоенному им своду знаний, который полезен для занятий магией, но не входит в корпус свободных искусств средневекового университета: “*The miracles that magic will perform / Will make thee vow to study nothing else. / He that is grounded in astrology, / Enrich’d with tongues, well seen in minerals, / Hath all the principles magic doth require...*” (*ibid.*: 213)<sup>3</sup>. Когда Фауст заключает контракт с Мефистофелем, и он вступает в силу, уче-

---

<sup>1</sup> Твой, Фауст, ум, наш опыт, эти книги / Молиться нам заставят все народы! / Как дикари индейские испанцам, / Так будут нам покорствовать все силы (Марло, 2019: 76).

<sup>2</sup> Я буду раб тебе, слуга послушный, / И дам тебе с лихвой, чего попросишь! (там же: 89).

<sup>3</sup> Те чудеса, что магия свершает, / Увидевши, ты клятву принесешь / Не изучать других наук отныне. / Тот, кто знаком с учением о звездах, / Обогащен познанием языков / И выучил все свойства минералов, / Все принципы тот магии освоил (Марло, 2019: 77).



ный просит его о книгах, где бы содержались нужные ему сведения о создателе Вселенной, структуре пространства макромиира и принципах движения звезд, планет и т. п. Примечательно, что Фауст не задает вопросов, уточняющих модель Вселенной, также и Мефистофель, описывая ее, не показывает — гелиоцентрична или геоцентрична она. Мефистофель описывает только то, что соответствует и птолемеевской и коперниканской моделям, причем приводятся факты и их традиционные интерпретации, известные Фаусту и любому астроному того времени.

Фауст постоянно обращается к тем областям знания, в которых работали гуманисты, математики, астрономы и естествоиспытатели эпохи раннего Нового времени: филология (изучение древних и современных языков), астрология и астрономия, геология, алхимия и ботаника, а также практики, основанные на получении знания при помощи опыта и наблюдения, которые в данном контексте также отнесены к магии. Это неудивительно, поскольку наука долгое время существовала в пространстве между зрелищем и производством теорий, и даже публичные опыты часто не были полностью открыты для зрителей, поскольку демонстраторы могли скрывать от них сам принцип действия, манипулировать публикой, демонстрировать только видимые эффекты, чудеса и тайны природы.

Пространство пьесы постоянно расширяется, и на сцене появляются так называемые «школяры» (*scholars*). В данном контексте слово “*scholar*” несет современное Марло словоупотребление, этим словом в XVI в. обозначали университетских ученых-схоластов, приверженцев Аристотеля, в отличие от гуманистов, виртуозов и магов, чей круг чтения и изыскания выходили за пределы университетского корпуса знания. Для ученых нового типа, исследовавших природу при помощи эксперимента, наблюдения и измерения, не было единого наименования. Так Л. М. Косарева пишет, что «те, кто закладывал основы науки Нового времени, сами называли себя “виртуозами”, “натуралистами”, “натурфилософами”, “энтузиастами экспериментальной философии”» (Косарева, 1989: 3).

Фауст в пьесе К. Марло называет себя «школяром» (“*scholar*”), ученым мужем (“*learned man*”), магом (“*magician*”) и «артизантом» — артистом, т. е. занимающимся свободными искусствами (см. подробнее о свободных искусствах: Лисович, 2016): “*Is promis’d to the studious artisan!*” (Marlowe, 2000: 211). В XVI–XVII вв. преобладали художники-универсалы, которые предпочитали называть себя «виртуозами». К виртуозам в равной степени причисляли себя Ф. Петрарка, Н. Кузанский, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Н. Макиавелли, Л. Валла, Ф. Сидни, Дж. Бруно, Ф. Бэкон и др. Термин «ученый» (“*scientist*”) в английском языке утвердился за исследователями в области точных и естественнонаучных дисциплин только с середины XIX в. и до сих пор сохраняет это словоупотребление, “*scholar*” же обозначает того, кто занимается гуманитарными науками.

Хор в прологе и сам Фауст говорит о том, что он достиг вершин в изучении Аристотеля, логики и теологии, искусен в ведении диспутов, что было основой схоластики. В финале «школяры», нашедшие его растерзанное тело, также признают, что Фауст был “*scholar*” в “*our German schools*”, как и они, поэтому он будет похоронен университетом:

*Well, gentlemen, though Faustus’ end be such  
As every Christian heart laments to think on,  
Yet, for he was a scholar once admir’d  
For wondrous knowledge in our German schools,  
We’ll give his mangled limbs due burial;  
And all the students, cloth’d in mourning black,  
Shall wait upon his heavy funeral<sup>1</sup>.*

(*ibid.*: 269)

В русском переводе Н. Н. Амосовой и Е. Н. Бируковой слово “*scholar*” переведено как «студент», но в данном контексте точнее будет перевести как «ученый», поскольку слово

---

<sup>1</sup> Ну, господа, хоть такую смерть / Христианину жутко и представить, / Но все ж он был ученый, и за мудрость / В немецких школах восхищались им. / Останки мы, как должно, похороним, / И Фауста в последний путь проводят / На этом безотрадном погребенье, / Все в трауре, его ученики (Марло, 2019: 159).

“*student*” также встречается в тексте. Оно вошло в английский язык позднее, в XIV в.: *students* (от лат. “*studiosus*”) — «преданный наукам, пытливым, любознательный, учащийся, изучающий». Контекст словоупотребления показывает, что это слово используется в значении, более близком к современному, — «те, кто обучается в университете». Оно указывает также на их неопытность, на то, что человек находится в процессе обучения: Фауст обещает студентов школ нарядить в шелка; а в финале студенты (*students*), одетые в траурную одежду, будут хоронить его как «ученого» (*scholar*).

Кроме того, Фауст вспоминает о себе, как о “*student*”, который прожил в Виттенберге 30 лет и читал книги<sup>1</sup>. Хронология пьесы позволяет трактовать эту цифру двояко: возможно, Фауст шесть лет учился и преподавал в Виттенберге, освоив весь корпус университетского знания от Аристотеля до Галена; затем 24 года, согласно контракту с Люцифером, обучался магии и практиковал ее. Либо 30 лет провел в Виттенберге, штудировав книги, от которых он отрекается в начале пьесы, а затем обратился к магическим книгам и практической магии, которой занимался 24 года. Соответственно, время его студенчества — это время обучения по книгам университетского корпуса и магии. Интересно, что Фауст не теряет связь с университетом окончательно: он все также живет в Виттенберге, к нему приходят коллеги-*scholars*, интересуются его занятиями и воспринимают его как члена своей корпорации; но Люцифера и его свиту видит только Фауст благодаря подписанному контракту.

В тексте пьесы не всегда понятно, одни и те же “*scholars*” появляются перед нами на протяжении 24 лет, поскольку их

---

<sup>1</sup> “*Though my heart pant and quiver to remember that I have been a student here these thirty years, O would I had never seen Wittenberg, never read book!*” (Marlowe, 2000: 264). В рус. пер.: «Хоть сердце мое трепещет и рвется при воспоминании о том, что долгих тридцать лет я занимался здесь учеными трудами, но лучше бы мне никогда не видеть Виттенберга, никогда не читать книг!» (Марло, 2019: 152).

реакции на происходящее с Фаустом весьма различны. Узнав от Вагнера о его общении с Корнелием и Вальдесом, “scholars” обеспокоены занятиями Фауста и, ведомые заботой о нем, направляются к ректору, чтобы оповестить его о новом опасном увлечении доктора. Затем мы встречаем любопытных «школяров», которые просят Фауста, освоившего искусство некромантии, показать им прекраснейшую из женщин — Елену Троянскую<sup>1</sup>. Здесь и Фауста, и “scholars” объединяет грех сладострастия и любовь к античности (возможно, аллюзия на гуманистов и современное искусство), что создает двойное искушение для христианина, а демонстрация Фауста приводит их в восторг и они признают ее красивейшей.

В финале пьесы мы видим других “scholars”, которые пекутся о здоровье Фауста, но они, похоже, не имеют представления о его занятиях, в отличие от предыдущих «школяров», связывая его состояние с меланхолией, порожденной одиночеством. Причем один из них некогда жил с Фаустом: “Faustus. Ah, my sweet chamber-fellow, had I lived with thee, then had I lived still! but now must die eternally”<sup>2</sup> (ibid.: 264).

А когда доктор раскрывает им истинные причины своего недуга — контракт с дьяволом, они дают ему благопристойные советы: обратится к Писанию, священнику и предлагают

---

<sup>1</sup> “1 scholar. Master Doctor Faustus, since our conference about fair ladies, which was the beautifulest in all the world, we have determind with ourselves that Helen of Greece was the admirablest lady that ever lived: therefore, Master Doctor, if you will do us so much favour as to let us see that peerless dame of Greece, whom all the world admires for majesty, we should think ourselves much beholding unto you” (Marlowe, 2000: 260). В рус. пер.: «1-й студент. Господин доктор Фауст, обсудив вопрос о том, которая из женщин была красивее всех в мире, мы порешили, что прекраснейшей женщиной, когда-либо жившей на свете, была Елена Греческая. А потому, господин доктор, мы сочли бы себя глубоко вам обязанными, если бы вы сделали милость и показали нам эту несравненную греческую жену, величием которой восхищается весь мир» (Марло, 2019: 146).

<sup>2</sup> Фауст. Ах, дорогой сосед, я был бы рад / Спасть с тобой, но нет пути назад (Марло, 2019: 152).

свою молитвенную помощь во искупление. Они явно не похожи на первых «школяров», заподозривших Фауста в занятии магией, или на вторых школяров, которые принимали участие в некромантических демонстрациях Елены. Пребывание в доме Фауста может стоить им вечной жизни, и они, страшась, покидают его:

*Faustus. God forbade it, indeed; but Faustus hath done it: for the vain pleasure of four-and-twenty years hath Faustus lost eternal joy and felicity. I writ them a bill with mine own blood: the date is expired; this is the time, and he will fetch me.*

*1 scholar. Why did not Faustus tell us of this before, that divines might have prayed for thee?*

*Faustus. Oft have I thought to have done so; but the devil threatened to tear me in pieces, if I named God; to fetch me body and soul, if I once gave ear to divinity: and now 'tis too late. Gentlemen, away, lest you perish with me.*

*2 scholar. O, what may we do to save Faustus?*

*Faustus. Talk not of me, but save yourselves, and depart.*

*3 scholar. God will strengthen me; I will stay with Faustus.*

*1 scholar. Tempt not God, sweet friend; but let us into the next room and pray for him.*

*Faustus. Ay, pray for me, pray for me; and what noise soever you hear, come not unto me, for nothing can rescue me.*

*2 scholar. Pray thou, and we will pray that God may have mercy upon thee<sup>1</sup> (ibid.: 265).*

---

<sup>1</sup> «Фауст. Бог и не хотел этого допустить, но Фауст все-таки это сделал. Ради пустых наслаждений в течение двадцати четырех лет Фауст потерял вечное блаженство. Я написал им обет собственной своею кровью. Срок истек... Час наступает, они утащат меня!

*1-й студент.* Почему же, Фауст, ты не сказал нам об этом раньше, чтобы священники могли молиться за тебя?

*Фауст.* Я часто помышлял об этом, но дьявол грозился разорвать меня в куски, если я буду призывать имя Божье, и утащить и тело и

В кварто 1616 г. (текст В) эти же “*scholars*” вновь появляются на сцене перед последним выходом Хора, чтобы быть свидетелями страшной смерти Фауста, разорванного на части бесами (возможно, здесь также содержится аллюзия на алхимические опыты, которые заканчивались взрывом и смертью алхимиков)<sup>1</sup>. Эти ученые лояльно, с милосердием относятся к

---

душу мою, если я хоть раз склоню слух свой к словам Священного Писания. А теперь — слишком поздно! Уйдите, господа, чтобы не погибнуть вместе со мной.

2-й студент. О, как нам спасти Фауста?..

Фауст. Не думайте обо мне, спасайтесь сами и уходите.

3-й студент. Бог укрепит меня, я останусь с Фаустом.

1-й студент. Не испытывай терпенья Божьего, друг мой, пойдем в соседнюю комнату и помолимся там за него.

Фауст. Да, молитесь за меня, молитесь за меня, и какой бы шум вы ни услышали, не входите ко мне, ибо все равно ничто мне не поможет.

2-й студент. Молись и ты, а мы будем молить Господа, чтобы он явил над тобой милосердие свое» (Марло, 2019: 153–154).

<sup>1</sup> “1 scholar. *Come, gentlemen, let us go visit Faustus, / For such a dreadful night was never seen; / Since first the world's creation did begin, / Such fearful shrieks and cries were never heard: / Pray heaven the doctor have escap'd the danger.*

2 scholar. *O, help us, heaven! see, here are Faustus' limbs, / All torn asunder by the hand of death!*

3 scholar. *The devils whom Faustus serv'd have torn him thus; / For, twixt the hours of twelve and one, methought, / I heard him shriek and call aloud for help; / At which self time the house seem'd all on fire / With dreadful horror of these damned fiends.*

2 scholar. *Well, gentlemen, though Faustus' end be such / As every Christian heart laments to think on, / Yet, for he was a scholar once admir'd / For wondrous knowledge in our German schools, / We'll give his mangled limbs due burial; / And all the students, cloth'd in mourning black, / Shall wait upon his heavy funeral” (Marlowe, 2000: 269).*

В рус. пер.:

«1-й студент. Идемте, нужно Фауста проведать. / Таких раскатов и такого шквала / От сотворенья мира не бывало, / А уж какой тут был ужасный крик! / О Боже, сделай так, чтоб доктор спасся.

2-й студент. О небо! Это он! Рукою смерти / Все члены прочь оторваны от тела.

3-й студент. То демоны беднягу растерзали; / Ведь, помнится, меж полночью и часом / Я слышал, как он громко звал на помощь, /

Фаусту, воспринимая его как коллегу, и они принимают решение похоронить Фауста как члена корпорации, очевидно, что “*students*” не имели таких полномочий.

В данной пьесе поведение каждого из тройки «школяров» солидарно, они разделяют мнение друг друга. Вторая тройка вполне могла бы стать единомышленниками и преемниками Фауста; а третью тройку, которая не причастна к его занятиям магией, он сам оберегает от искушения и падения. Таким образом, в пьесе у Фауста нет полноценных учеников или ассистентов (за исключением комичных профанов Вагнера и шута или Дика и Робина), которые бы могли обеспечить преемственность и продвижение нового знания, которое обозначено здесь как «магия». Марло показывает, как оно умирает вместе с Фаустом, поскольку университетские студенты того времени, в том числе и в Англии, учились при помощи книг, а не опыта.

Занятия магией часто вызывали подозрения в ереси и в связях с нечистой силой, духами, демонами и пр., что видно на примере легенд об Альберте Великом, Роджере Бэконе, Раймонде Луллии, Парацельсе, Джоне Ди, Йехуде Лёве бен Бецалеле и др. Достаточно терпимое и даже восхищенное отношение большинства персонажей трагедии от студентов до императора к магическому искусству Фауста можно объяснить христианской традицией: во-первых, три короля, которые шли с дарами к младенцу Иисусу были магами; во-вторых, великие теологи средневековья также имели репутацию магов (Р. Луллий, Альберт Великий, Р. Бэкон и др.). Но

---

И в то же время дом был как в огне, / Так в нем трудилась дьявольская сила.

2-й студент. Ну, господа, хоть такую смерть / Христианину жутко и представить, / Но все ж он был ученый, и за мудрость / В немецких школах восхищались им. / Останки мы, как должно, похороним, / И Фауста в последний путь проводят / На этом безотрадном погребенье, / Все в трауре, его ученики» (Марло, 2019: 159).

Фауст преступил границы дозволенного в натуральной магии, поскольку заключили договор с Люцифером.

Тем не менее тема помощников, ассистентов, лаборантов (*“technicians”*) присутствует в пьесе, только роль ассистента здесь выполняет Мефистофель. Примечательно, что и в истории и социологии науки, как отмечает Р. Айлифф, *“technicians”* до сих пор остаются «невидимыми», поскольку история науки мыслится как производство теорий. Подготовка материала для опытов, запись наблюдений, измерительные процедуры, перепроверка знаний, изготовление инструментов, сбор материала и тому подобная работа ложилась на плечи «техников».

Они долгое время оставались в пространстве между ремесленным мастерством и учеными, которые, по мнению Айлиффа обладают универсальными знаниями, навыками научной коммуникации и кредитом доверия среди коллег (Liffe, 2008). Практики взаимодействия между учеными и ремесленниками уже возникают в Уранеборге Тихо Браге, Грэшем-колледже и Лондонском королевском обществе. Формы их организации развивались от моделей «семьи» и корпорации. Время, которое университетские коллеги Фауста обозначили как меланхолию от одиночества, на самом деле он проводил в занятиях магией совместно с Мефистофелем, который частично берет на себя функции *“technicians”*: выполняет его поручения, желания и доставляет все необходимое для искусства.

Но сотрудничество с Мефистофелем показано не как занятие «новой философией»: Мефистофелю важно получить душу Фауста и уничтожить его тело, а также заставить его отречься от небес, Св. Писания и церкви. Сцены с папой показывают Римско-католическую церковь в комичном свете, что отвечает и развитию сюжета грехопадения, а также позволительны для протестантов, что придает сюжету амбивалентную окраску.



И если для Фауста контракт с Люцифером интересен с точки зрения познания «тайн природы», то остальные персонажи обращаются к его магии исключительно в прагматических целях. Искусство Фауста позволяет ему проникнуть в высшие социальные слои: физическое и социальное пространство пьесы стремительно расширяется. Фауст с помощью Мефистофеля может оказаться в любой точке земли, включая Ватикан. Он достигает и вершины социальной иерархии, светской и духовной: демонстрирует свое магическое искусство императору Священной Римской империи Карлу V и проникает в папский дворец, чтобы там направоказничать.

Это происходит благодаря тому, что ему подвластно преодолевать границы сакрального (воплощать духов умерших) и физического (мгновенно доставлять виноград в январе из той точки земли, где он сейчас созрел) пространств. Благодаря магии границы и объекты пространства становятся взаимопроницаемыми, зыбкими, иллюзорными; а время не только стремительно сворачивается, но и уничтожается.

Интерес императора к искусству Фауста отражает основную важную для развития новой философии тенденцию XVI столетия. Наука институционализируется под высочайшим патронажем, а горожане с учеными становятся инициаторами создания открытых научно-образовательных учреждений. Новое знание не желало оставаться привилегией избранных, оно стремилось к светской публичности, разрушая рамки церковной и университетской корпорации. Карл V в пьесе неслучайно изображен как поклонник Александра Великого. Именно он патронировал экспедиции Фернана Магеллана, Эрнана Кортеса и др. Известен он и как покровитель Везалия. Так в начале XVI в. парижане выразили желание изучать науки, которые не преподавались в университете. В 1530 г. Франциском I был основан Королевский колледж (*Le Collège royal*, девиз: “*Docet omnia*” / «Учит всему»; с 1870 г. — Коллеж де Франс (*Le Collège de France*)). Ученые обратились к

королю с просьбой взять их под свое покровительство, поскольку хотели создать альтернативу Сорбонне с целью продвижения знаний в области математики, медицины, философии, древнееврейского и древнегреческого языков в Париже. Лекции читались парижанам бесплатно.

Во время написания и последующих переделок пьесы складываются и английские научные институты, специфика которых связана с самоуправлением под эгидой патронажа и сознательной ориентацией на открытый доступ к научной информации, что нашло отражение в Ламли-лекциях (осн. в 1582 г.), Грэшем-колледже (осн. в 1597 г. под патронажем Елизаветы I), проектах Уильяма Петти, Сэмюэля Хартлиба, Яна Амоса Коменского, частично реализованных в Лондонском королевском обществе (осн. в 1660 г. под патронажем Карла II).

Демонстрации анатомии и опытов быстро приобретают элементы шоу, и эта тенденция хорошо отражена и в пьесе, особенно в ее более поздних обработках 1616 г. и далее, где сюжет дополняется «проделками» Фауста. Пьеса К. Марло обрела популярность сразу после публикации (труппа Лорда Адмирала поставила «Доктора Фауста» 24 раза за три года — с октября 1594 г. по октябрь 1597 г., пьеса переиздавалась в 1604, 1616, 1619, 1620, 1624, 1631 и в 1663 гг.). Э. Эттин связывает популярность трагедии, сюжетов и образов магов с их зрелищным карнавальным потенциалом, позволяющим продемонстрировать публике превращения и спецэффекты, поскольку «магия искусства и искусство магии находятся в постоянном диалоге» (*"The magic of art and the art of life are in continual dialogue..."*) (Ettin, 1977: 287). Пьеса Марло вслед за Дж. Чосером продолжила традицию негативного восприятия образа ученого нового типа, а зрителям в театре даже виделись на сцене настоящие демоны и т.п.

В открытые научно-образовательные пространства достаточно рано проникает зрелищность и театральность, в свою очередь, и на сцене театра появляются сюжеты о магах, виртуозах и т. п. В пьесе мы также видим, как «таинственное искусство магии» становится популярным и практикуется на разных уровнях от «профессионального» до профанного, это отражает еще один процесс в развитии научных образовательных пространств раннего Нового времени. В связи с тем, что ученые стремились представить свои опыты, открытия и изобретения публике, формируется особый модус репрезентации знаний, который М. Линн описывает как популярную науку (*“popular science”*) (Lynn, 2006). В нашем случае, модус закрытости и таинственности приводит к повышенному любопытству окружающих к занятиям Фауста и создает популярность самому сюжету о Фаусте и, соответственно, реальным ученым нового типа.

Можно ли говорить о том, что благодаря коммуникациям ученых между собой и публикой формируются новые пространства научных сообществ (*community*)? Проблема в том, что в английском языке XVII — пер. пол. XVIII в. слово *“society”* использовалось в значении «сообщество», а слово *“community”* — для обозначения религиозных общин, и только в сер. XVIII в. *“community”* начинает употребляться применительно к научным сообществам. Для решения этой терминологической проблемы можно обратиться к концепции Р. Рорти, который обозначил словом *“universitas”* группу, объединенную взаимными интересами в достижении общей цели, а *“societas”* — людей, не объединенных общей целью и основанием, чьи жизненные дороги пересеклись случайно (Рорти, 1997: 235). С этих позиций «Невидимый колледж» и коммуникацию Фауста с Вальдесом, Корнелием, «школярами», Мефистофелем и Люцифером можно назвать *“universitas”*. А общение горожан, патронов и ученых отнести к *“societas”*.

В нашем случае “*societas*” пародийно показано на примере Вагнера, Ральфа, Робина, шута, папы римского, рыцаря и т. д. Хотя в Лондоне уже в это время были случаи сотрудничества, например, между профессорами Грешем-колледжа и горожанами<sup>1</sup>.

Таким образом, сюжет о докторе Фаусте становится популярным в Англии и Европе благодаря ситуации, когда власти, аристократы, клирики и обычные горожане оказываются заинтересованными в новом знании о мире и человеке, а ученые были готовы сделать его полезным и понятным. Но пьеса К. Марло, как и исходный текст немецкой народной книги о Фаусте, свидетельствует об отпадении и одиночестве Фауста: мы видим иерархическое пространство средневекового города и университет, который все еще заботится о заблудшем члене своей корпорации. Марло и те, кто переделывал пьесу, не отразили новые научные институты, которые уже появляются в Европе и Англии.

В пьесе показано, как новые практики вторгаются во все средневековые городские сословные корпоративные пространства: в университет, к торговцам, клирикам и рыцарям. Научные изобретения и открытия накладывались уже на существующие в английском обществе социокультурные пространства, формы, представления и практики, поэтому на научную репрезентацию новых идей оказывали влияние теология, этика, риторика грехопадения и поэтика средневекового моралите.

---

<sup>1</sup> В результате посещения лекций плотник Ричард Деламайн стал преподавателем математики, Ральф Хандсон занялся исследованием навигации, капитан Томас Джеймс в октябре 1631 г. по поручению Грешем-профессора Генри Гиллибранда фиксировал параметры лунного затмения в Северной Америке и тестировал точность измерительных инструментов Эдмунда Гюнтера (*Adamson*, 1980: 20).

## **2.5. Биографические источники и их интерпретация в пьесе «Тамерлан»**

*Н. В. Шипилова*

Одной из задач изучения «Тамерлана» Кристофера Марло на протяжении последних полутора веков является, несомненно, попытка установить источники, послужившие драматургу опорой и отчасти вдохновением при создании пьесы. Хотя «Тамерлан», разумеется, полностью художественное произведение, значительная часть описанных в тексте военных кампаний вымышлена, а исторические сведения искажены ради общего замысла текста или драматического эффекта, невозможно отрицать, что Марло широко использовал вполне конкретные данные по истории и географии. Если источник его сведений по географии установлен с достаточной точностью — это атлас Авраама (Абрахама) Ортелия 1570 г. «Зрелище круга земного», что было впервые продемонстрировано Э. Ситон в работе «Карта Марло» в 1924 г. (*Seaton, 1924*), то в случае с историческими источниками это сделать труднее: биографических повествований о судьбе Амира Тимура в ренессансной Европе было достаточно много, в том числе и тех, которые могли быть доступны Марло. Для установления связи между источником и пьесой текст «Тамерлана» сопоставлялся с теми или иными эпизодами исторических трактатов.

Само предположение о том, что основным источником для Марло являлось английское издание «Сборника различных наставлений» Педро Мехиа, было выдвинуто Ч. Х. Херфордом и А. Вагнером еще в 1883 г. (*Herford, Wagner, 1883*); затем влияние Мехиа подробно рассматривал Л. Спенс (*Spence, 1926*). В 1930 г. в комментированном издании «Тамерлана» У. Эллис-Фермор в приложениях привела выдержки из исторических источников, однако издание, которое наконец воспроизвело их полностью под одной обложкой, появилось только полвека спустя — «Кристофер Марло: пьесы и их источники» В. Томас и У. Тидемана (*Thomas, Tydeman, 1994*).

Настоящая статья ставит своей задачей рассмотреть в общих чертах основные биографические источники о жизни Амира Тимура и их влияние на текст пьесы Марло, особенно в вопросе изображения внешности героя. Для удобства разграничения исторический персонаж в статье называется Тимуром, персонаж пьесы Марло и европейской литературы раннего Нового времени — Тамерланом.

### **Восточные и европейские источники о биографии Тимура**

Хотя сохранившиеся воспоминания Тимура учеными сейчас, как правило, считаются поддельными, существует ряд восточных летописей, которые могут служить достаточно надежным источником сведений о биографии полководца. Низам ад-Дин Шахи стал официальным летописцем Тимура после падения Багдада в 1393 г., когда присягнул завоевателю. Заслужив впоследствии доверие государя, он получил задание вести официальные летописи, сделавшись, таким образом, единственным хронистом, работавшим при жизни Тимура (Froggatt, 1962: 329). Низам ад-Дин использовал как записи секретарей, так, вероятно, и фрагменты воспоминаний самого Тимура. Его «Зафар-наме» («Книга побед»), написанная на фарси между 1400 и 1404 гг., стала основой для многих последующих жизнеописаний.

Другие важнейшие тексты восточных историков XIV в. — хроника «Зафар-наме» Шарафа ад-Дина Язди, написанная в 1419–1425 гг. при дворе сына Тимура Шахруха и заметно идеализирующая полководца, и «История Тимура» арабского историка Ахмеда Ибн Арабшаха, законченная в 1435 г. в Дамаске и представляющая противоположный, крайне враждебный взгляд на Тимура. Существует также отчет Альхазена, якобы современника Тимура и участника его походов, источник довольно спорный и, возможно, не аутентичный, но заслуживающий упоминания из-за своей крайней популярности в Европе.

Ренессансной Европе восточные хроники известны не были. Произведение Альхазена, вызвавшее своего рода «моду на Тамерлана» у многих авторов XVII в. (*Andrea*, 2010: 46), было переведено на английский язык уже в 1625 г., но «Тамерлан» Марло написан раньше этой даты. «История Тимура» Ибн-Арабшаха была переведена на французский язык ориенталистом Пьером Ватье только в 1658 г.; другие тексты появились на европейских языках намного позже (Дадабоев, 2013: 37).

Среди ранних европейских источников нужно в первую очередь отметить «Дневник путешествия в Самарканд ко двору Тимура (1403–1406)» Руи Гонсалеса де Клавихо. Камергер короля Кастилии и Леона Энрике III Блезненного, Гонсалес де Клавихо возглавил посольство в Самарканд. Путешествие заняло долгих три года, в течение которых испанский дипломат вел подробный дневник, описывая обычаи чужой культуры, — после Марко Поло такие заметки сделались популярны в Европе (Литус, 2014: 262). Хотя из-за смерти Тимура дипломатические отношения так и не были установлены, дневник Гонсалеса де Клавихо остался источником ценных сведений об империи Тимура.

Он содержит, в частности, и краткое описание наружности Тимура, оставленное непосредственным очевидцем: «Сеньор восседал на шелковой расшитой маленькой подстилке, а локоть его покоился на круглой подушечке. Он был одет в гладкое шелковое платье без рисунка, на голове носил высокую белую шапку с рубином наверху, с жемчугом и драгоценными камнями. Как только посланники увидели его, поклонились... <...> А сеньор сказал, чтобы они подошли [еще] ближе для того, чтобы рассмотреть их хорошенько, так как он плохо видел из-за старости и почти не мог поднять веки» (Гонсалес де Клавихо, 1990: 108–109).

Список европейских источников, которые в том или ином виде могли быть доступны Марло, достаточно обширен. Степень их достоверности сильно разнится, хотя все они, безусловно, имеют определенную историческую базу. У. Эллис-

Фермор при составлении списка источников руководствовалась отдельными сюжетными мотивами, которые встречаются у Марло и могут быть возведены к конкретному источнику, особенно теми, которые встречаются только у одного из историков и таким образом доказывают, что Марло опирался именно на него (*Ellis-Fermor*, 1951: 86).

Так, византийский историк Лаоник (Николай) Халкокондил (ок. 1423/30–1490), автор десятикнижия «Истории», изданного на латыни в Базеле в 1556 г., упоминает о необыкновенном уважении и привязанности Тимура к своей главной жене, которая могла являться отдаленным прообразом Зенократы. Рассказ Халкокондила намного ближе к исторической реальности; по сравнению с позднейшими историками он хорошо представляет разницу между европейским правителем и восточным ханом и не европеизирует Тимура. Жена Тимура в его «Историях» напоминает реальную Сарай-мульк ханым, вдову из рода Чингизидов, брак с которой принес Тимуру статус и почетный титул «зять хана». Сарай-мульк ханым пользовалась колоссальным авторитетом при дворе супруга, даже несмотря на то, что не родила ему детей. Хотя дочь египетского султана Зенократа вымышлена, а поэтический накал любви Тамерлана к ней, безусловно, — творение Марло, фрагмент из Халкокондила предположительно мог стать отдаленным источником вдохновения.

Другой пример использования конкретного источника впервые привел Х. Дж. Дик (*Dick*, 1949: 154). Большинство европейских источников изображают турецкого султана Баязида с явной симпатией, как правило, в противовес Тимуру, у Марло же Баязид почти лишен достоинства, отваги и вообще каких-либо привлекательных черт. Хотя это, конечно, отчасти обусловлено сценическими требованиями, необходимостью сконцентрировать внимание публики на протагонисте пьесы, Дик предполагает, что идею противопоставления Тамерлана и Баязида Марло мог почерпнуть у французского политика и философа Жана Бодена. Боден был при елизаветинском дворе в 1581 г. в свите герцога Алансонского; его из-



вестнейший трактат «Шесть книг о государстве» широко обсуждался в Кембридже (как раз во время учебы Марло) и стал пользоваться такой популярностью, что Боден в 1586 г. сам перевел его на латынь.

Боден описывает поход Тимура против Баязида как выступление с целью свержения тирана, «чтобы покарать его тиранию и освободить страдающий народ» (пер. мой. — Н. III.; *“to chastice his tiranie, and to deliuer the afflicted people...”*; Bodin, 1606: 221), т. е. как поход за правое дело.

Ричард Ноллс, один из первых английских историков-востоковедов, переводил Бодена на английский — правда, уже в начале XVII в. В 1603 г. вышла главная работа самого Ноллса — «Общая история турков» (*The Generall Historie of the Turkes*). Дик предполагает, что Марло мог быть знаком с Ноллсом через семейство Мэнвуд и даже, возможно, иметь доступ к его работам задолго до публикации, как и к другим историческим текстам из библиотеки Мэнвудов, чем объясняется его превосходное знание источников (Dick, 1949: 164–166).

Среди прочих авторов, на которых в поиске общих исторических сведений о Востоке предположительно опирался Марло, могут быть названы француз Пьер де ла Примоде («Французская академия», 1577; переведена на английский в 1586 г.), армянин Хетум Патмич, также известный как Хетум-Историк и Хайтон («Цветник историй земель Востока», 1307; по повелению папы Климента V текст был записан на старофранцузском, а затем переведен на латынь, есть французский перевод ок. 1501 г.), писавшие на латыни итальянцы Баптиста Фрегозо («О достопамятных изречениях и деяниях», 1518) и Пьетро Биццарри (Петрус Бизарус; «Персидская история», 1583).

Однако главными историческими источниками непосредственно по биографии Тимура для Марло послужили латинский трактат флорентийца Пьетро Перондини «Жизнь Тамерлана Великого, императора скифов» (1553) и «Сборник различных наставлений» испанца Педро Мехиа (1544) в со-

краценом и местами неточном английском переводе Томаса Фортеcкью (1571, второе издание 1576).

### **Внешний облик героя**

Что касается внешности героя, ее наиболее подробное описание находим у Перондини. Его трактат удобно поделен на небольшие главы, каждая из которых посвящена определенной теме или эпизоду из биографии. Глава 21 содержит описание наружности Тамерлана:

*“Statura fuit procera et eminenti, barbatus, latus ab humerus et pectore, caeterisque membris aequalis et congruens integra valetudine, excepto altero pede, quo non perinde valebat, ut inde claudicare ac deformiter incedere propiceretur, oris truculenti atque obductae suae frontis oculi introrsus recedentes praeferocis animi sui saeuitem spirantes intuentibus terrorem et firmidinem incutiebant, valida erat usque adeo neruorum compage, ut validissimum quemque e Scythia in palestra prosterneret, ac Parthici ingentis arcus chordam laceriosis brachiis ultra aurem facile posset extendere, aenumque mortarium excussi iaculi spiculo transfodere”* (Perondino, 1600: 56–57).

«Был он высок ростом и худощав, бородат, широк в груди и плечах, все части его тела были соразмерными и здоровыми, кроме одной ноги, которая была не такой сильной, как другая, потому он заметно хромал и ходил неуклюже. Его глубоко посаженные глаза, придававшие жестокий вид лицу, и хмурое чело, выражавшее ярость надменного духа, повергали в ужас и трепет в тех, кто видел его. Телосложение его было настолько могучим и развитым, что на площадке для рукопашного боя он повергал наземь сильнейших из скифов, а своими мускулистыми руками мог натянуть тетиву огромного парфянского лука далеко за ухо, и, выпустив так стрелу, пронзить ею переднюю часть медного шлема» (пер. мой. — Н. III.).

Сопоставление этого фрагмента с тем, как описан Тамерлан в начале второго акта пьесы (II, 1, 7–30), позволяет проследить, что именно Марло заимствует из биографической информации Перондини, а что отвергает как неподходящее для общего замысла.

Высокий для монгола рост и необыкновенная физическая сила Тимура отмечены многими историками: рост — это первое, что упоминает, например, Ибн-Арабшах (*Froggatt*, 1962: 330), то же делает и Перондини, и, вслед за ним, Марло. Рассказ Менафона у Марло начинается фактически теми же словами, что отчет Перондини: *“Of stature tall, and straightly fashioned...”* (*Marlowe*, 1951: 92). Как и в трактате, герой исключительно силен и широк в плечах, хотя уподобление Тамерлана титану Атланту, держащему на плечах весь небесный свод, уже полностью принадлежит Марло, как и дальнейшее сравнение головы Тамерлана с перлом. Эта метафора поражает своей необычностью и неожиданной разницей масштаба по сравнению с могучим телом; ничего подобного у историка уже, конечно, не могло встретиться.

Другой аспект, тоже связанный с физической силой и похожий на то, что мы видим у Перондини, — упоминание могучих жилистых рук Тамерлана:

*...His arms and fingers long and sinewy,  
Betokening valour and excess of strength...*

(II, 1; *ibid.*: 27–28)

Марло не упоминает такой важный для историка эпизод, как способность натянуть тяжелый парфянский лук дальше, чем способен обыкновенный воин. Возможно, это следствие того, что Марло в принципе не представлял центрального места лука как оружия для армии Тимура, его Тамерлан обычно пользуется коротким мечом. Метафора, связанная со стрельбой из лука, в пьесе есть, но вложена в уста труса Микета, который сравнивает царя, на которого ведется охота, с мишенью, используя характерную терминологию.

Сама сила рук тем не менее упомянута в пьесе. Прилагательное *“sinewy”* («мускулистый, жилистый») в изданиях окта-

во 1590 и 1592 гг. выглядит как “*snowy*” («белоснежный»), но большинство современных редакторов считают это слово искажением и восстанавливают его в форму “*sinewy*”. Дж. Каттс полагал, что каламбур замышлялся Марло изначально и слово предполагает двойное прочтение (Cutts, 1967: 106).

Актер труппы лорда-адмирала Эдвард Аллейн, сыгравший роль Тамерлана во время первой постановки в сезоне 1587–1588 гг., также отличался исполинским ростом, силой и громовым голосом и на небольшой сцене, просто раскинув руки, зрителям действительно казался великаном, способным потрясать мир (Cerasano, 1994: 179).

Отчасти схожи с вариантом Перондини у Марло описание лица, выдающего надменность и воинственность духа, и суровости глаз. Хотя если в последнем случае Перондини делает акцент на более конкретной физической характеристике («глубоко посаженные»), то Марло прибегает к сложной астрономической метафоре: пылающие глаза Тамерлана фактически вбирают все мироздание, целиком заключая в себе ренессансный космос с небесными телами в их сферах. Но впечатление исключительности и яростные страсти, отразившиеся в облике полководца, в целом схожи; различие здесь в первую очередь в стиле исторического и поэтического повествования.

Принципиальны другие отличия — физические характеристики, которые Марло намеренно исключает из своего описания. Это, во-первых, упоминание характерной для Востока бороды, которое есть и у Перондини, и у других биографов. Во-вторых, изъятие главнейшей физической характеристики Тимура — его хромоты.

Ранение в ногу было получено Тимуром скорее всего в юности, при неизвестных до конца обстоятельствах. По наиболее распространенной легенде, это была кара за грабежи: его ранил либо пастух, у которого он из-за нужды в семье украл барана, либо жители местности, где молодой Тимур с отрядом в пятьсот человек промышлял разбоем; эта могла быть как рана от стрелы, так и следствие перелома. Еще одна

версия сообщает, что Тимур, погнавшись за кроликом, нечаянно напугал задремавшего отца, и тот случайно рассек ему ногу. Увечье могло быть и врожденным — антропологи предположили костный туберкулез (Мелехин, 2019: 18–22).

Так или иначе, хромота Тимура была исторически превосходно известна. Само его прозвище «ленг», из которого впоследствии образовалось имя Тимур-ленг, превратившееся в Европе в «Тамерлан», означает «хромец». По преданию, он оковал увечную ногу железом (так, например, рассказывается в древнерусской «Повести о Темир-Аксаке»). Перондини не сообщает таких впечатляющих подробностей, а приводит вполне реалистичное описание хромоты.

Марло же исключает любую возможность увечья, болезни или старой раны — физическое совершенство его героя абсолютно в соответствии с платоновским представлением о гармоническом сочетании физических и духовных характеристик человека. Характерно, что во второй части пьесы Тамерлан говорит сыновьям, что за всю жизнь не получил ни одного ранения и не пролил ни капли крови.

Если Перондини сравнивает властные и внушающие трепет черты в облике Тамерлана с характеристиками другого великого полководца, карфагенянина Ганнибала, то Марло последовательно сопоставляет его с античными богами и героями. Это в первую очередь Юпитер, о котором сам Тамерлан последовательно вспоминает, говоря о своей судьбе. Во фрагменте с описанием внешности это уже упоминавшийся Атлант и, главным образом, Ахилл. С образом Ахилла связано и еще принципиальное изменение — неестественно светлый цвет волос Тамерлана, описанный у Марло как “*amber*”, «янтарный» (по-видимому, рыжеватый или рыже-каштановый; само прилагательное в эпоху Ренессанса означало чуть более темный оттенок, чем в современном английском). В русском переводе «Тамерлана» Э. А. Линецкой этот оттенок передан как «огненные пряди» (Марло, 1961а: 62).

Параллель с Ахиллом задана уже самим Марло: он прямо называет Тамерлана «яростным, как Ахилл» (“...as fierce

*Achilles' was...*»; Marlowe, 1951: 98; в рус. пер.: «...Как у могучего Ахилла...»; Марло, 1961a: 62), а рыжие и вьющиеся кудрями волосы усиливают сопоставление с античным героем. В «Илиаде» дважды упомянуты светлые волосы Ахилла, в классическом русском переводе Н. И. Гнедича названные «русыми»: «...Афина, / Став за хребтом, ухватила за русые кудри Пелида...» (Гомер, 1993: 20); «Став при костре, у себя он обрехал русые кудри...» (там же: 359). Нельзя утверждать наверняка, какой именно цвет имелся в виду у Гомера, так как греческое прилагательное «*xanthos*» может обозначать различные цвета от желтого до кирпичного, но, во всяком случае, это достаточно светлый оттенок.

Когда Фетида укрыла Ахилла перед началом Троянской войны на острове Скирос у царя Ликомеда, переодев сына в женское платье, то как дева Ахилл носил прозвание Пирра, «Пылающая», также по цвету волос. В «Ахиллеиде» Стация о герое говорится: «...И опоясал виски золотые пурпурной повязкой...» (Стаций, 2011: 75). Там же упоминается и белоснежное лицо Ахилла, красотой превосходившего прекрасных дев (там же: 33). В «Эпиталямии Ахилла и Дейдамеи» Биона переодетый Ахилл неотличим от дев Ликомеда:

... рукою

Белой он нитку тянул; имел он весь девичий облик:  
Все было женственно в нем, и на белых щеках расцветали  
Алые так же цветы, как у дев...

(Бион, 1958: 176)

Таким образом, и необыкновенная бледность Тамерлана у Марло может быть следствием последовательно проводимого уподобления его Ахиллу.

Дж. Каттс даже усматривает в этой параллели определенный парадокс: при всей невероятной мощи Тамерлан Марло, как и Ахилл у античных авторов, наделен отдельными женственными чертами: вьющиеся золотисто-рыжие волосы, белая кожа, оттенок которой подчеркивает и уже упоминав-

шаяся двусмысленность чтения *sinewy/snowy*. Исследователь даже склонен трактовать это как своего рода иронию. Хотя Тамерлан подается как героическая фигура, он не совершает боевых подвигов на сцене (только убивает пленных), слишком часто изъясняется как поэт и обвиняет своих сыновей в чрезмерной утонченности, склонности к женщинам, танцам и музыке вместо войны, хотя и сам не лишен той же утонченности (Cutts, 1967: 106–107).

Характерно, что Тамерлан скорбит о наружности сыновей: «Их кудри белы и легки, как пух, / А быть должны как иглы дикобраза, / Черней смолы и жестки, словно сталь!» (Марло, 1961b: 138) — при том, что сам совершенно противоречит этому описанию.

Существует, однако, еще один примечательный аспект, связанный с наружностью Тимура. Хотя европейские историки практически не описывают цвет его кожи, волос и глаз (Гонсалес де Клавихо упоминает глаза лишь в связи со старческой болезнью), в восточных текстах есть более точные описания, и они не противоречат предположительно стилизованным под античность описаниям Марло. Так, Ибн-Арабшах называет его светлокожим, не смуглым; а Альхазен описывает цвет волос как «сумеречный» с отливом в лиловатый, а не черный, и сообщает о его исключительной красоте (Froggatt, 1962: 330). Оба упоминают и необыкновенные сияющие глаза.

Позднейшие историки, в том числе и европейские, даже предполагали, что Тимур мог быть альбиносом. Сколько-нибудь убедительных доказательств этому не существует (*ibid.*: 333), но и черноволосым Тимур не был. М. М. Герасимов, вскрывавший гробницу Тимура в 1941 г. и проводивший затем антропологический анализ его останков, описывает его волосы как темно-каштановые и рыжие, бороду — как рыже-красноватую, причем это был натуральный оттенок, а не результат покраски хной, как ранее предполагали историки (Герасимов, 1947).

Парадоксальным образом описание Марло оказалось одним из наиболее близких к реальности. Мы не располагаем точными фактами, что какой-либо из текстов восточных историков мог быть доступен Марло. Тем не менее, столь же невозможно опровергнуть утверждение, что Марло мог знать иные источники, кроме достоверно известных нам сейчас, — возможно, восточные полулегендарные варианты биографии Тимура в европейском пересказе, которые уже начинали обретать популярность в Европе в конце XVI в. (Godshalk, 1974: 145).

\* \* \*

Если упоминание о физическом увечье было осознанно изъято Марло из описания внешности героя, то, возможно, такие необыкновенные черты, как бледность и рыжие волосы, были также осознанно сохранены. Хотя они позволяют провести полную параллель с Ахиллом, кажется преждевременным утверждать, что эти черты полностью заимствованы из античной традиции и неестественно выглядят в антураже средневекового Востока. В образе Тамерлана, вполне вероятно, соединены и античная, и средневековая легендарные традиции — из обеих Марло заимствует именно те аспекты, которые необходимы для воплощения на сцене титанической фигуры, отвечающей устремлениям Ренессанса.



## 2.6. От трагического героя к трагической истории («Эдуард II», «Парижская резня»)

В. С. Макаров

Идею периодизации творчества К. Марло нередко критикуют, и действительно, ее затрудняют несколько факторов — краткость литературной карьеры драматурга (около шести лет от переезда в Лондон из Кембриджа до гибели), отсутствие точной датировки пьес, а также малый размер марловского канона. Тем не менее сейчас у исследователей почти не остается сомнений, что по крайней мере две пьесы Марло — «Парижская резня» и «Эдуард II» — написаны в период между 1591 и началом 1593 г.<sup>1</sup> К тому времени уже были написаны и изданы обе части «Тамерлана», скорее всего, также и «Мальтийский еврей» и «Доктор Фауст». Но действительно, хронологический разрыв здесь пренебрежимо ничтожный.

Важнее другое. Во-первых, как неоднократно отмечалось (см., напр.: *Wiggins*, 2000: 22–23), начало 1590-х гг. — время, когда в жанровую систему английской драмы врывается историческая хроника. Наряду с трагедией мести, этот жанр предлагает сцене новый тип исторического мышления, связанный, помимо прочего, с травмой и памятью о ней.

Во-вторых, даже предварительная попытка (а большей целью в этой статье я не задаюсь) рассмотреть поздние трагедии Марло может быть важна для преодоления одностороннего «мифобиографического» (в терминах Н. В. Захарова — см.: Захаров, 2018) подхода к его жизни и творчеству. Размер марловского канона и интенсивность его краткого пути заметно способствуют идентификации героя-*overreacher*'а и самого Марло. На этом и строится отмирающий биографический миф, постепенно уходящий сейчас в массовую культуру.

---

<sup>1</sup> О проблемах их датировки см. комментарии, подготовленные в ходе работы над данным проектом (Макаров, 2018b; 2019), а также нашу статью о возможной датировке «Фауста» (Макаров, 2018a).

Однако важно при этом не создать новый миф о какой-то «новой стадии» марловского творчества, а потому наше внимание к двум поздним пьесам Марло потенциально необходимо вчитать в жанровую историю английской драмы. Это слишком большая задача для короткого текста, но предложить какое-то решение для нее в дальнейшем будет необходимо. Остановимся пока на гипотетическом предположении, что в «ранних» трагедиях Марло (от «Дидоны» до «Мальтийского еврея») есть нечто способствующее «подключению» исторической хроники к трагическому материалу.

Но прежде несколько слов о недавней теории, что Марло мог быть соавтором шекспировских хроник. Впервые она была развернута Х. Крэйгом (Craig, 2009) и стала базовой для редакторов *New Oxford Shakespeare*. Соавторство Марло, возможность которого ученые упоминали ранее в связи с текстуальными совпадениями, было показано на основании компьютерного анализа частотных словосочетаний. Противоположную сторону в споре занял Д. Фрибери-Джонс, отстаивающий возможность частичного «бессознательного повторения» (“*unconscious repetition*”; Freebury-Jones, 2017: 137) ряда структур, в том числе марловских. Фрибери-Джонс выполнил анализ по своему набору словоформ и не пришел к выводу, что соавторство стопроцентно доказано.

Какой бы выгодной идея соавторства ни казалась с нашей позиции, я предлагаю пока остановиться на жанровых проблемах, прежде всего из-за опасности нового витка «мифобиографии» — достаточно вспомнить, с каким некритическим энтузиазмом идею соавторства Марло и Шекспира принимали марловианцы.

### **Поэтика трагедий К. Марло**

Вернемся к гипотезе о сплаве трагедийного и исторического или, точнее, переносе наработанного трагедией опыта на историческую тему (причем чаще всего взятую из истории средневековой Англии). Для ренессансных поэтик было общим местом указывать, что короли и их судьбы (традиция “*de*

*casibus*”) — лучший материал для трагедии. Современные исследователи столь же часто связывают появление исторической хроники как жанра со вторым изданием «Хроник» Р. Холиншеда (1587) и с проникновением на сцену духа «национального подъема» после разгрома Непобедимой армады, вследствие чего часто приписывают театральным хроникам важную роль в «тюдоровской пропаганде».

Классический образец такого прочтения — введение Дж. Доллимора к заслуженно знаменитой книге «Политический Шекспир» (*Political Shakespeare*). Доллимор совершенно прав, резко критикуя Э. М. У. Тилльярда за то, что он не замечает, что сконструированный им самим метафизический «елизаветинский миропорядок» существует не в вакууме, а на театральной сцене, где речи о нем произносят не вестники богов, а персонажи со своей позицией и прагматическими целями. Доллимор видит в «дидактическом акценте» (*“didactic stress”*) в том числе и «стратегию идеологической борьбы» (*“a strategy of ideological struggle”*), и «обеспокоенность... социальными силами, в которых видели угрозу» (*“an anxious reaction to emergent and (in)-subordinate social forces which were perceived as threatening”*; Dollimore, 1994: 5) Чуть ниже Доллимор цитирует знаменитую фразу Л. Стоуна об «истерическом требовании порядка любой ценой» (*“hysterical demand for order at all costs”*; *ibid.*). К сожалению, Доллимор, в отличие, скажем, от С. Гринблатта, редко проводит границу между теми социальными акторами, которые могут заказать и оплатить пьесу, и теми, которые вполне способны и сами написать ее, и высказывать в ней собственные «требования порядка», возможно, обращенные совсем не к непокорным «низшим» социальным силам. Как и в случае с компьютерным доказательством авторства, в «антропоморфном пейзаже» биографизма крайне трудно разделить жанр и автора. Говоря о том, что трагедии Марло стали пространством поиска и постоянного конструирования трансгрессии — в интеллектуальном поиске (Фауст), политической практике (Тамерлан и Гиз) и т. д. — мы должны учитывать, что мифологизированный Марло-борец и жертва,

новый Фаэтон, остается востребован там и тогда, где в трансгрессии видится способ обхода или преодоления запретов.

Итак, что же в поэтической практике марловской трагедии вне зависимости от ее трансгрессивных апроприаций неоромантиками, современной массовой культурой и т. д. способствует ее связи с исторической хроникой?

Прежде всего, как мне кажется, это историчность самой его трагедии. Кроме ранней «Дидоны, царицы Карфагенской» (хотя можно вспомнить, что сына Энея — Брута — считали основателем государственности на Британских островах), во всех трагедиях драматурга присутствует мотив памяти о делах героя. Тамерлан способен запретить помнить об уничтоженном им городе, где умерла Зенократа, оставив на его месте столп с надписью на трех языках (III, 2). Фауст в последней молебне мечтает стереть память о себе, а Варавва, готовясь уничтожить всех насельников монастыря, с гневом отбрасывает мысль о забвении:

*That I may vanish ore the earth in ayre,  
And leave no memory that e're I was.*

(Marlowe, 1995: 18)

Как бы то ни было, все эти марловские *overreachers* более или менее успешно пытаются устанавливать режим памяти о себе. Память о Тамерлане контролируют его дети, и в самой пьесе не находится критика, который подверг бы ее детальному разбору. Приговор Варавве и Фаусту произнесен — в последнем случае это приговор метафизических сил, лежащих вне этого мира, в первом — его собственный несработавший план, но Варавва успевает раскрыть свое злодейство и Фернезе, и Калимату. Наказание всех героев неизбежно, но наказывающие их либо вынесены за пределы человеческого, либо не могут встать рядом с героями. Фернезе побеждает, Мальта свободна от осады, но какой герой добился этого, если не Варавва с его патологической ненавистью одновременно к христианам и мусульманам?

Важную черту такого режима памяти выдает Макиавель в прологе к «Мальтийскому еврею». Выступая в качестве неко-

его дьявольского духа, способного переселяться из души в душу (так, он прилетает к зрителям, освобожденный от тела недавно убитого Гиза), Макиавель, в сущности, признает право исторической памяти лишь за собой и своими последователями:

*Though some speake openly against my bookes,  
Yet will they reade me, and thereby attaine  
To Peters Chayre: And when they cast me off,  
Are poyson'd by my climbing followers.  
I count Religion but a childish Toy,  
And hold there is no sinne but Ignorance.  
Birds of the Aire will tell of murders past;  
I am asham'd to heare such fooleries...*

(*ibid.*: 3)

Люди и общества проживают в состоянии зависти и злобы, но изменить свое положение могут, лишь обратившись к книгам Макиавеля, преодолевая свое «невежество» и учась манипулировать. Сколько бы о прошлых убийствах не «пели птицы» (т. е. поэты), ситуацию это не изменит — вот в чем смысла «лекции» Макиавеля в Англии. Разумеется, не следует утверждать, что с этой позицией Марло хоть в какой-то степени солидаризируется: скорее он пытается создать такое сообщество памяти из зрителей.

Человеку XXI, постгулаговского и постосвенцимского, столетия трудно видеть в Тамерлане только «бич Божий», современному зрителю хочется крикнуть, что он нарушит запрет и запомнит название города. Смерть Тамерлана у него вызывает примерно те же чувства, что и гибель Вававвы в кипящем котле. Вряд ли зритель Лондона XVI в. видел ситуацию абсолютно так же, но и он оставался участником помнящего сообщества, знавшего, как спаслась Мальта и пали государства Востока.

Но таких сообществ нет внутри первых трех трагедий. В тексте А «Фауста» разве что только деперсонализированный Старик (вспомним, что в немецкой народной книге и ее английском переводе он — состоятельный и благочестивый со-

сед Фауста, а не аллегорический герой) понимает, что происходит с доктором. Его коллеги узнают все в последний момент и не могут помочь ему обратиться к Богу (в тексте Б они хотя бы видят мрачную картину после его гибели). Мальта и пространства Востока из-за злодейств Вараввы и Тамерлана «обезлюдели» и лишены сообществ, играющих хоть какую-то роль в их жизни.

Конфликты в Англии Эдуарда II и религиозные войны поздних Валуа также скопом уничтожают толпы героев. В сцене 2 «Резни» Гиз за несколько минут успевает отдать приказ отравить вдовствующую королеву Наваррскую и застрелить Колиньи, в сцене 3 оба события происходят в течение нескольких минут. В сценах 7–10 протестанты гибнут, не успев произнести почти ни слова и уж точно ни одного монолога. Возможно, это следствие дефектности дошедшего до нас текста пьесы — но вряд ли сцены Варфоломеевской ночи перебивались какими-то обширными фрагментами с второстепенной интригой. Неоднократно повторенный возглас, по видимому, и должен был оставаться рефреном в быстро сменяющихся друг друга сценах, где жертвы меняются, а преступники нет:

*GUISE. Tue, tue, tue,*

*Let none escape, murder the Hugonets.*

*(Marlowe, 1998: 332)*

*ANJOY. Kill them, kill them.*

*(ibid.: 339)*

В поздних пьесах, напротив, жертва может быть вполне уверена, что гибель не означает итогового поражения. Для Эдуарда II, например, это вопрос «спасения имени», облегченный еще и тем, что сын его носит то же имя:

*So shall not Englands Vine be perished,*

*But Edwards name survives, though Edward dies.*

*(Marlowe, 1994: 68)*

Очевидно, что монарх и Англия — две составные части одного мистического тела, но этот акцент на спасении именно потомков Эдуарда и его (очерненного, как ему представляется) имени могут вполне разделить и зрители: да, Эдуард III отомстит Мортимеру, вырастет и станет великим королем.

Более сложный случай, например, мы видим в концовке «Резни», написанной, когда формально религиозные войны еще не закончились, но победа Генриха IV оставалась лишь вопросом времени. Смертельно раненый Генрих III через двойное посредничество английского посла и королевы Елизаветы, в сущности, обращается к зрителю, давая ему невыполненное (и невыполнимое, учитывая организационное бессилие последнего из Валуа) обещание:

*Agent for England, send thy mistres word,  
What this detested Jacobin hath done.  
Tell her for all this that I hope to live,  
Which if I doe, the Papall Monarck goes  
To wrack, and antechristian kingdome falles.*

(Marlowe, 1998: 360)

Он завершает речь восстановлением союзнических отношений, которых в реальности ждут уже от его преемника:

*And heere protest eternall love to thee,  
And to the Queene of England specially,  
Whom God hath blest for hating Papestry.*

(*ibid.*: 361)

Зрители, превращаясь в сообщество памяти, вероятно, надеялись, что так и произойдет, а Франция наконец перестанет быть анти-Англией, пространством хаоса и источником опасности.

Э. Кёрк несколько упрощает, изображая желание зрителя «англизировать» историю Франции, основываясь на противопоставлении «неправедного насилия по отношению к протестантам и козней против королевской власти... во Франции» (“*the unjust violence against Protestants and the illegitimate machinations against royal power... in France*”) и «ниспосланных свыше порядка и стабильности Англии» (“*the providential order*

*and stability of England*”; Kirk, 1995: 194), но сам дополняет эту картину утверждением, что если где здесь и присутствует стабильность, то скорее в контроле драматурга над его текстом. Можно добавить, что и зрителя над историей.

Как точно указывает Ч. Форкер (Forker, 1996: 67), в «Эдуарде II» (и как мы только что видели, также и в «Резне») Марло может позволить себе пророчество, которое рискует не сбыться или точно не сбудется. Королева Изабелла говорит сыну, что его качества заставляют опасаться за его долгую жизнь, но Марло, полагает Форкер, может позволить себе заимствовать сбывшееся предсказание Ричарда III Эдуарду V из шекспировской трагедии. Оно одновременно очернит Изабеллу и возвысит будущего великого короля Эдуарда, но главное — сообщество памяти нельзя обмануть.

В значительной степени границы исторической памяти этого сообщества помогает формировать и сам Марло — сжимает и растягивает ход событий. Так, смерть Жанны д’Альбре и ранение Колиньи разделяли не секунды, как на сцене, а два с половиной месяца. Герцог Кентский в «Ричарде II» не мог присутствовать на всех событиях вплоть до собственной гибели — в начале пьесы он должен был бы быть ребенком. Сам прием умолчания, когда после сцены 14 «Резни» мы перескакиваем из 1570-х в 1580-е гг., а также прием пристальной фиксации, когда в горизонт внимания драматурга попадает такое частное событие, как убийство Сен-Мегрена слугами Гиза<sup>1</sup> доказывают, насколько автор властен над этой памятью (но и ему не под силу было бы превратить, например, Варфоломеевскую ночь в победу протестантов). Прав тот же Форкер, утверждая, что эти «необходимые сжатия времени, перестановки, упрощения и образные расширения эпизодов» (*“necessitated compressions of time; rearrangements,*

---

<sup>1</sup> В дошедшем до нас тексте Сен-Мегрен перепутан с другим мишенью Генриха III — Можироном (см.: Макаров, 2019: Электронный ресурс).



*simplifications, and imaginative expansions of episodes*"; Forker, 1996: 77) определяются самим жанром<sup>1</sup>.

Итак, особое «сообщество памяти» составляют автор и зрители/читатели пьесы, его движущий механизм — избирательная «память поэта», которая (в развитие идеи Доллимора) одновременно сознательно дидактизирует историю и невольно выдает то, что современная теория травмы называет труднопереводимым в данном контексте словом "*anxiety*" — факторы беспокойства. Последние прежде всего связаны с боязнью переворотов, войн, резни, а в последнее елизаветинское десятилетие, когда конец династии стал делом ближайшего будущего, эти факторы не могли не усиливаться. Тем не менее странным было бы видеть в исторической хронике только канал пропаганды и социальных страхов. Этот жанровый процесс можно рассматривать и в целом как связанный с необходимостью постоянно соединять современность и историю.

Но отличие «поздних пьес» Марло от «ранних» еще и в том, что сообщество памяти присутствует внутри самой пьесы с самого начала и остается в ней до конца. Это пьесы, разбивающие волю того из воплощений и поклонников Макиавеля, кто пытается в ней стать «Цезарем». *Overreacher* подвергается новому виду деконструкции — его замыслы рушатся рутинно, а не потому, что он столкнулся с непреодолимой силой, как Тамерлан, Фауст и Варава.

Так, Карл, пытаясь сохранить верность данному гугенотам слову, апеллирует к международному мнению:

*Madam, it wilbe noted through the world,  
An action bloudy and tirannicall...*

(Marlowe, 1998: 328)

---

<sup>1</sup> Который он, правда, считает созданием исключительно Шекспира — скорее, конечно, речь может идти об отличии «памяти историка» от «памяти поэта». В дальнейшем здесь необходимо более серьезное обращение к ренессансным поэтикам.

Гиз, видя в себе нового Цезаря, покорителя мира, гибнет не от того, что достиг всех целей и теперь ему противостоит то, в схватке с чем нельзя победить: он нарываяется на такой же спешно слепленный план убийства, каким была и Варфоломеевская ночь. Как отрицатель религии, он не может молиться, но сохраняет верность своей маниакальной цезарианской идее:

*Now by the holy sacrament I sweare,  
As ancient Romanes over their Captive Lords,  
So will I triumph over this wanton King...  
Yet Cæsar shall goe forth...*

(*ibid.*: 353–354)

Исследователи отмечают, что при этом возникают симметрии и повторы, которые могут несколько изменить и общий пейзаж памяти. Так, Дж. Бриггс в работе об источниках «Резни» отмечает, что Марло переносит сцену убийства Гиза: в исторических текстах (и в реальности) Гиз был убит прежде, чем его мог бы принять король, а у Марло он возвращается с аудиенции, что дает возможность вспомнить, как Карл IX в начале пьесы посещает раненого Колиньи, обещая ему безопасность (*“lulled into a state of false confidence by Henry’s treacherous reassurances”* — Briggs, 1983: 265). Такое же подражание «ритуалу насилия» Бриггс видит в сценах с Джеком Кэдом в шекспировском (и марловском?) «Генрихе VI» (*ibid.*: 274), а самое главное — в заключительной сцене, где смертельно раненый Генрих обещает так же изничтожить Папу и его последователей, как призывал умирающий Гиз:

*Ah Sextus, be reveng’d upon the King,  
Philip and Parma, I am slaine for you...  
Vive la messe, perish Hugonets...*

(Marlowe, 1998: 354)

Эта «подозрительно ироничная» симметрия (Briggs, 1983: 274), скорее всего, действительно предполагает, что без новой Варфоломеевской ночи план Генриха III не осуществить. Аналогично Кёрк указывает на симметрию в поступках Гиза и Генриха Наваррского (Kirk, 1995: 208–209) — оба ждут, не раскрывают свои истинные планы до подходящего момента,

и лишь молитва и упование на то, что Бог раскроет ему этот план, отличает второго от первого с его раздосадованным восклицанием: “*Religion? O Diabole!*” (Marlowe, 1998: 325)<sup>1</sup>.

Наконец, важно отметить и функцию молчания (хотя мы можем ее понимать неточно из-за утрат в тексте «Резни»). Чем ближе жертва к смерти, тем меньше ей оставлено слов (см. об этом: Poole, 1998: 5–6). К. Пул видит в этом «скоростном убийстве» гугенотов сознательное изображение абсурда и жестокости насилия, но можно интерпретировать сцены Варфоломеевской ночи и иначе: гугеноты говорят мало, но главное — молитву, а остальные персонажи в избыточности речи либо прячут неспособность управлять (Карл IX), либо обнаруживают жестокость (Гиз, королева Екатерина, Генрих Анжуйский). Правда, при этом гугеноты — даже Колиньи — действительно не являются политическими акторами.

В этом же ключе М. Мартин рассматривает и крики Эдуарда II в момент его убийства — как сведение речи к боли (Martin, 2016: 123; здесь можно добавить: а жизни — к «голому существованию» по Агамбену). Однако Мартин неправ, думая, что лишь новая травма как воспоминание о старой действует на зрителя. Жестокое насилие, тем более примененное к королю, скорее окончательно стирает из памяти картины его ошибок и грехов и делает его смерть действительно «достойной печали» (*lamentable*), о чем — по крайней мере читателю — было сказано уже в заглавии.

Любопытно, что основы такого подхода к «поздним пьесам» Марло заложил еще Г. Левин, в целом остававшийся в рамках интерпретации героев Марло как *overreacher*’ов. Так, об «Эдуарде II» он в итоге говорит, что в такой «трагической жизни не нужны злодеи... каждый [в итоге] выдает себя сам» (“*tragic life needs no villains... men betray themselves*”; Levin, 1952: 82). В череде фаворитов Эдуарда II, которых Марло сознательно делает трудноотличимыми, взаимоозлобление меж-

---

<sup>1</sup> Здесь можно отметить и двойной английский смысл имени *Guise* — «маска», «личина».

ду королем, фаворитами и придворными возрастает так, что трудно определить, от кого оно все же исходит. Гавестон показывает «новый и опасный путь <социального> взлета» (*“a new and dangerous way to rise in the world”*; *ibid.*: 91), но он слишком короток и мимолетен и заканчивается не на высшей ноте успеха, за которой падение неизбежно.

И. Рибнер прав, указывая на схожий момент в изображении структур власти в «Тамерлане» и «Эдуарде II» — Марло сознательно игнорирует проблемы божественного права королей (*Ribner, 2005: 129*), но в остальном это очень разные структуры. Атомизированный, полный частных стратегий и личных интересов мир «Тамерлана» совсем не похож на конкурентный и непредсказуемый своими стратегическими союзами мир английского двора начала XIV в. В «Тамерлане» ясно, что бич Божий не победить и можно только не попасть под него по какой-то причине. В «Эдуарде» альянсы меняются постоянно, и в падении и казни героев нужно уметь видеть некую логику истории. Или хотя бы полагаться на историческую память.

\* \* \*

В заключение несколько слов о «травматичности» этой истории. Разумеется, чем ближе к Англии и чем больше в марловском тексте не абстрактного «христианства», на которое из степей Малой Азии глядит Тамерлан, а конкретной религиозной борьбы католиков и протестантов, тем эта травма сильнее. Для лондонских театралов Марло (или его соавторы) готовит вечно жестокое напоминание о Риме (деспотичной тюрьме, из которой Фауст и Мефистофель спасают антипапу Бруно, или бездонного сундука, откуда Гизу идут подарки и пенсия). Но чем ближе к реальному насилию — Варфоломеевской ночи, красочно описанной в источниках Марло или «Книге мучеников» Джона Фокса, или к бессудной казни Гэвестона, или к унижению и убийству Эдуарда — тем более актуальным становится термин М. Мартина — «травматический реализм». Не погружаясь в современную *trauma theory*, Мартин видит в нем «рану», экстремальный вариант “*anxiety*”. Это

вполне марловское понимание — его героев ранить может даже имя:

*EDWARD. Mortimer, who talkes of Mortimer,  
Who wounds me with the name of Mortimer  
That bloudy man?*

(Marlowe, 1994: 64)

Рассказанные в обеих «поздних пьесах» истории намного более травматичны, и тем сильнее эта «рана», что ее причиной нельзя считать только Гэвестона и Гиза или Карла и Генриха Валуа и Эдуарда Плантагенета. Новое и новое воспроизведение травмы на театральной сцене — следствие работы памяти. Травма болезненна, но память, воспроизводимая на сцене и в уме, сильнее, чем сиюминутная жанровая и политическая конъюнктура. Возможно, травму смягчает крайне быстрое развитие театра как искусства, а также эволюция и смена жанровых предпочтений.

## 2.7. Кристофер Марло, сообщество памяти и зарождение театральной хроники

В. С. Макаров

Параграф продолжает начатое в прошлогодней работе (Макаров, 2019) изучение того, как связаны поэтика ранних трагедий Марло и хроник (*history play*), к которым драматург обратился в начале 1590-х. В предыдущей работе я пытался показать, какую роль в переходе от трагедии к хронике играет «сообщество памяти» — как внутри самой пьесы, так и в зрительном зале. В этом небольшом тексте моей целью будет более подробно проследить, как структурировано это сообщество в тексте и почему его структура, на мой взгляд, в значительной степени определяет жанр театрального текста рубежа 1580/1590-х гг.

Дискуссии о том, как связаны хроника и политическая мысль, велись давно, но до последних десятилетий — в ущерб хронике как особому театральному и литературному жанру. Хронику нередко воспринимали как преломление политической философии (см. обзор критики концепции Э. М. У. Тилльярда о «елизаветинском миропорядке» в: Макаров, 2019), как поле, на котором всходят историко-политические идеи (о «синдроме Канторовича» см.: Макаров, 2015) или как литературную эквилибристику — превращение исторического текста, прежде всего хроник Р. Холиншеда, Э. Холла и других, в текст литературный.

Применительно к канону Кристофера Марло это означало, что его поздние хроники или протохроники будут оставаться в тени «Тамерлана», «Мальтийского еврея» и «Фауста» (хотя проведенный в Твиттере шекспироведом О. Прайсом опрос<sup>1</sup> показывает, что у специалистов по английской литературе XVI–XVII вв. «Эдуард II» по популярности лишь немногим уступает «Фаусту»). Именно на материале ранних трагедий

---

<sup>1</sup> См. его обзор в телеграм-канале *Pedants Motley Tongue*. URL: <https://t.me/motleytongue/555>.

Марло сложился «марловианский миф», именно в них сформировались герои-«оверричеры». Не случайно введший этот термин Гарри Левин в первых строках своей книги (*Levin*, 1952: 2) отсылает читателей к выступлению Хэлли Флэнаган, директора *Federal Theatre Project* в декабре 1938 г. перед Комитетом по расследованию антиамериканской деятельности (HUAC) при Конгрессе США. Услышав в ее выступлении фразу про «марловианское безумие» одной из постановок «рабочего театра», конгрессмен Джо Старнс переспросил, не коммунист ли этот Марло (“*Is he a Communist?*”, см. подр.: *Davis*, 2011: 457–458). Миф о бунтаре, который творит на сцене «безумие», парадоксально хорошо сочетался с представлением конгрессмена от Алабамы о том, что и на сцене греческого театра «были свои коммунисты» (*Davis*, 2011: 458).

Кристофер Фанта еще в начале 1970-х считал, что единая традиция видеть в Марло «бунтаря» тянется от Роберта Грина и пуритан до критиков и филологов поколения Гарри Левина и Уны Эллис-Фермор. Бунтарство постепенно из морально-философского и религиозного становится скорее эстетическим, но лишь «очищается» (*Fanta*, 1970: 4). Им Фанта противопоставляет образовавшуюся лишь в конце 1950-х традицию видеть в драмах Марло влияние позднесредневекового театра с его прямолинейной структурой пьесы и морализмом. Фанта, соглашаясь с их рассуждениями, объясняет, что прямолинейность второстепенных персонажей на самом деле не только выдает влияние мистерий и моралите, но и звучит как «другой голос Марло», важный как сюжетная функция (там же: 9).

Эта не получившая особой известности концепция представляется мне очень важной хотя бы потому, что Фанта пытается видеть в каждой отдельной пьесе Марло систему внутренней балансировки, не связанной напрямую с внешними — философскими, политическими, религиозными факторами. Носители «другого голоса», которых герой-оверричер уничтожает десятками, могут пробудить в зрителе не священный ужас, который внушает поведение Тамерлана, Вараавы

или Фауста, а какие-то другие чувства, все вместе выступающие как противовес этому ужасу.

Псевдоисторические трагедии, какими можно считать и «Тамерлана», и «Мальтийского еврея», составляют, вместе с «политическим моралите» и другими жанрами конца XV — начала XVI в., еще одно источник хроники как жанра, причем такой источник, к которому не полностью применимы три критерия хроники, предложенные Ирвингом Рибнером (*Ribner*, 1965: 36): прославление Англии, реинтерпретация истории в свете определенной политической доктрины и проецирование исторической ситуации прошлого на настоящее. Эти критерии верны для представления хроники как производного текста, опирающегося на политическую философию и исторические факты, как «тюдоровской пропаганды», но не как текста о власти.

В мои задачи не входит критиковать критерии Рибнера — я предлагаю взглянуть на хронику с другой стороны: как на пьесу о власти, основанную на смеси легенды и факта, и представляющую политику как сочетание множества позиций и чаще всего — индивидуальных интересов. Иерархия власти не отрицает, что у множества акторов сохраняется право действовать в своих интересах, которые ограничены как политической властью, так и моралью общества и самих акторов. Поэтому идеальная структура политики — не тилльардовская гармония, в которой нижестоящие лишь повторяют происходящее выше, а умение правящих задействовать частные интересы в целях общего блага. В этом смысле благо политики зависит от ее правителя, чья власть символически пронизывает все слои ее структуры. Но и если правитель неумелыми действиями сам разрушает свою власть, внутренняя балансировка все равно может работать — «высшая воля» проявится, например, через действия узурпатора власти.

Особенно важным кажется то, что хроника — театральный жанр. С одной стороны, пьеса, хотя бы в виде списка действующих лиц, повторяет иерархию политики. С другой, казалось бы, второстепенный герой (к примеру, Болингброк в



«Ричарде II») может совершить по ходу пьесы политический взлет к вершинам власти. В историческом тексте или в нетеатральном литературном тексте этот взлет будет скорее объяснен, чем показан. В театральном же полития реконструирована намного более наглядно, или точнее говоря, не реконструирована, а перевоссоздана из намного меньшего, но показательного набора акторов. Конечно, и в тексте историка будет заметно это воссоздание, но хронист неизбежно упомянет более мелких акторов, а историк неизбежно отошлет нас к более широкому социально-политическому миру. То, что делает автор театральных хроник — не просто сокращение сокращения, переделка реконструкции, которую предлагает хронист, а именно новое воссоздание, в котором акторы связываются новыми отношениями (подробнее о переходе от «нарративной» к «драматической» структуре см.: *Gouy-Blanquet*, 2003). Майкл Хэттэуэй абсолютно прав, указывая, что сценические локации в хрониках изображают не столько реальные дворцы и города, сколько «социальные пространства» (*Hattaway*, 2002: 12), а творимая на сцене история воплощается с помощью сценического жеста с политическим смыслом — например, придворного ритуала.

Но таким же элементом «творимой истории» — и это роднит театральную хронику с работой хрониста — является и историческая память, соединяющая историю и современность, и не только в том смысле, что история проецируется на конкретный момент современности. Сценическая история наглядно показывает, что само нагромождение индивидуальных планов и стратегий в какой-то момент сплетается в сюжетную интригу провиденциалистского характера, охватывающую уже всю политику как она представлена на сцене. Современное сценическое и кинематографическое искусство — вспомним хотя бы недавние споры о последних сезонах «Игры престолов» — пытается бороться с этим провиденциализмом, но постоянно терпит поражение. Провиденциализм можно абсолютизировать как *“destiny of England”* (сп. споры о том, планировал ли Шекспир «циклы» хроник, или эта форма придумана издателями и шекспироведами по анало-

гии, например, с операми Вагнера на сюжет о кольце Нибелунгов) или рассматривать его отчасти как элемент, рождающийся из сюжета. Если политическое — это сумма индивидуальных политико-моральных стратегий акторов, то некоторое их сочетание дает возможность чашам весов наклоняться в ту или другую сторону. Так, политический коллапс и гибель шекспировского Ричарда II обусловлен как его собственными ошибками и просчетами: изгнанием Болингброка, отказом следовать советам приближенных, выдвиганием фаворитов, неудачной экспедицией в Ирландию; так и действием или бездействием других персонажей: смертью Гонта, помощью, которую оказали Болингброку лорды из-за страха, что и их земли и средства будут конфискованы. В рамках цикла или вне него, в театральном мире каждой пьесы завязываются свои моральные отношения, приводящие к провиденциалистскому концу: зло наказано, но не удастся вернуть ситуацию к началу и компенсировать вред, причиненный злом. Либо, как в «Генрихе V» или «Генрихе VIII», пьеса заканчивается в момент торжества, но память о последующих событиях не дает этому торжеству удержаться (в первом случае король умрет через полгода, и союз Англии и Франции немедленно распадется, а во втором — конец правления Елизаветы будет омрачен страхами и экономическим кризисом).

Хэттэуэй много внимания уделяет «реализму» «шекспировских хроник», но первый шаг от сказочно-аллегорического пространства, скажем, трагедий Роберта Грина, к «реалистической» политике хроник делает все же не столько Шекспир, сколько именно Кристофер Марло.

### **Политическое пространство ранних трагедий Марло**

Остановимся ненадолго на том, как в этой перспективе выглядят «Тамерлан Великий» и «Мальтийский еврей». Несмотря на то, что Марло хотя бы отчасти представлял себе политический ландшафт условного «Востока» этих трагедий (об исторических источниках, которыми пользовался Марло при создании «Тамерлана», см. Шипилова, 2019), он, конечно, не

мог рассчитывать, что структура мальтийской или малоазийской политики будет известна его зрителям.

В этом отношении его герой-оверричер в «Тамерлане» мог пользоваться широкой свободой, сокрушая царство за царством: чем жестче его действия, тем меньше сопротивления он может ожидать, учитывая, что новую политику с прочной иерархической структурой он не создает. Власть Тамерлана там, где сам Тамерлан: за ним остается выжженное пространство. Война Тамерлана — не столько война с враждебными государствами, сколько борьба один на один с противостоящими ему слабыми монархами и война с пространством. Показательна концовка второй части «Тамерлана», когда умирающий завоеватель вначале хочет сразиться с наславшими на него болезнь богами (или Богом, учитывая, что такая размытость характеристик божества характерна для елизаветинского театра с его цензурными законами):

*Come let us march against the powers of heaven,  
And set blacke streamers in the firmament,  
To signifie the slaughter of the Gods.  
Ah friends, what shal I doe, I cannot stand,  
Come carie me to war against the Gods,  
That thus invie the health of Tamburlaine.*

(Marlowe, 1998: 149)

Война с богами предполагается как битва в обычном «тамерлановском» стиле, как будто бы возможно подняться для этого на небо, а сыновья и сподвижники Тамерлана, в сущности, имеют власть и влияние лишь на поле битвы, где они могут командовать отведенными для них войсками. В мирное время тамерлановская политика по Марло состоит в бесконечных монологах и ничем не сдерживаемых поступках завоевателя, которые призваны поражать зрителя своей жестокостью и оттенять слабость и корысть покоряемых им монархов. Если бы все они поместились в рамках единой политики, то, конечно, «социальный лифт» не вознес бы пастуха на вершину власти так просто. Бесконечные дискуссии об «ордынстве» среди современных историков тоже основаны на

том, что столетиями мы мало что знали о структуре власти в турецких политиях и теперь продолжаем демонизировать или идеализировать их.

Умирающий Тамерлан может предложить сыновьям лишь стать новыми Тамерланами и продолжить завоевания. В сцене с картой он бесконечно перечисляет завоеванные и незавоеванные пространства, и огромность ойкумены становится еще одним наказанием завоевателю:

*Give me a Map, then let me see how much  
Is left for me to conquer all the world,  
That these my boies may finish all my wantes. <...>  
And from th'Antartique Pole, Eastward behold  
As much more land, which never was descried,  
Wherein are rockes of Pearle, that shine as bright  
As all the Lamps that beautifie the Sky:  
And shal I die, and this unconquered?*

(Marlowe, 1998: 152)

Незавоеванные пространства неизвестны и райски прекрасны; о завоеванных память остается лишь как движение по карте: «здесь я разбил турецкого султана», «дошел до Занзибара». Ответная покорность сыновей и сподвижников Тамерлана предрекает стабилизацию политики и крах надежд завоевателя: *“Your paines do pierce our soules, no hope survives”* (Marlowe 1998: 153), и нереализуемость этих надежд подтверждается последней репликой Амира о том, что второго такого завоевателя небесам и земле не видать. Уникальная для этого героя-оверричера ситуация — повторим еще раз — главным образом в том, что он действует в политической пустоте, легко подавляя интересы других героев. В ключевой сцене смерти рядом с Тамерланом есть лишь его безгласные сыновья, пленные цари, запряженные в повозку и сподвижники, у каждого из которых есть свое царство, куда они могут удалиться. В отсутствие памяти об этом у английского зрителя сюжет можно повернуть как угодно, но трудно отрицать, что контраст с локализованными политиями огромен.

В «Мальтийском еврее», напротив, огромное количество героев и интересов сосредоточены на крохотном пространстве Мальты, вдобавок еще и ведущей борьбу с превосходящими силами турок. Событие, к которому косвенно отсылает трагедия — Великая осада Мальты (хотя тогда хронологически невозможно становится вселение духа Макиавелли в Варавву после смерти Генриха де Гиза) — произошло для лондонского зрителя еще совсем недавно, и хотя оно изображено предельно неисторично, основные акторы мальтийской политики указаны верно: турецкий флот, габсбургская экспедиционная армия, орденское самоуправление, церковная иерархия (один монастырь) и еврейская община.

Губернатор Фернезе — возможно, по контрасту с Англией, совсем недавно для лондонского зрителя отразившей попытку испанского вторжения, напротив, вынужден балансировать между настойчивым требованием выплатить турецкую дань и сохранить собственность ордена, что и подталкивает к легкому решению проблемы — возложить всю огромную выплату на еврейскую общину, мотивируя политическое решение псевдобогословски:

*No, Jew, like infidels.*

*For through our sufferance of your hatefull lives,*

*Who stand accursed in the sight of heaven,*

*These taxes and afflictions are befall'ne,*

*And therefore thus we are determined...*

(Marlowe, 1995: 12)

Но весь предыдущий спор Вараввы как лидера общины с Фернезе и рыцарями политический: еврейская община не имеет военной силы и не может защитить себя и Мальту, но имеет средства; евреи — «чужестранцы» на Мальте, то есть не имеют представительства в военной демократии ордена; и т. д. Интересно, что для вселения «духа Макиавелли» в Варнаву нужно нарушение этого баланса, серьезная обида на рыцарей. Марло, безусловно, видит серьезный дисбаланс в мальтийском *status quo ante*: евреи хотят с минимальными затратами для себя обеспечить свою безопасность и процветание

под властью рыцарей, которым война наносит тяжелый урон, но и рыцари не могут самостоятельно вести торговлю. Слабое равновесие рушится, но только ли от того, что в одном из лидеров общины проснулся коварный «макиавеллист»? Или в трагедии уже действует сценическая логика политики, в которой одна ошибка может запустить механизм политического коллапса?

В концовке «Мальтийского еврея» политика с трудом выживает лишь благодаря тому, что турки коварно обмануты и уничтожены, Калимат захвачен в плен, Варава сам вырыл себе могилу тем, что хотел одновременно отомстить всем, а будущее мальтийской политики туманно, хотя зритель и знает о том, что она выжила.

### **Хроники Марло, политика и историческая память**

Приближаясь с «Востока» постепенно к Англии, Марло неизбежно приходит к тому, что английскую и французскую политику нельзя описывать так же, как размытый «Восток» Тамерлана, где есть только завоеватель и его соратники, или мальтийское многоуровневое пространство, где иудеи, католики, мусульмане, власть рыцарского самоуправления, военная власть испанцев и турок спорят за господство на территории. Политики «Парижской резни» и «Эдуарда II» намного более иерархичны, хотя и их разрывают свои конфликты. Зрителю и автору они гораздо лучше известны, их акторы — не целые общины или армии, а гораздо тоньше обрисованные сообщества.

В «Резне» насилие французских религиозных войн запускает спираль самоуничтожения, от которого можно спастись, лишь опершись на внешних, склонных к более последовательной политике акторов: Генриха Наваррского и Елизавету Английскую. С одной стороны, для елизаветинской аудитории неизбежно сопоставление английского «порядка» и фран-

цузского «хаоса», а значит, и обращение умирающего Генриха III к английскому послу:

*Agent for England, send thy mistres word,  
What this detested Jacobin hath done.  
Tell her for all this that I hope to live,  
Which if I doe, the Papall Monarck goes  
To wrack, and antechristian kingdome falles.*

(Marlowe, 1998: 360)

Обращение Генриха IV в католичество произошло через два месяца после гибели Марло, так что интересно, что концовка его пьесы предполагает, по сути, обратное: принятие Генрихом III протестантской политической теологии — анти-католического союза государей, своеобразной политики европейского уровня. Генрих III, как честный союзник, предупреждает через посла Елизавету об опасности «Римской церкви» и заверяет ее в союзнической верности:

*And heere protest eternall love to thee,  
And to the Queene of England specially,  
Whom God hath blest for hating Papestry.*

(Marlowe, 1998: 361)

Генрих убеждает Эпернона, что, убив Жака Клемана в гневе от ранения, он поступил лучше, чем если бы Эпернон и дю Бартас подвергли его пыткам. Настоящий враг — папа — и так ясен, а главный враг во Франции — Гиз — уже мертв. Но зато насилие необходимо применить против всех, кто следует за папой, и самого папы:

*Ah Epernounge, is this thy love to me?  
Henry thy King wipes of these childish teares,  
And bids thee whet thy sword on Sextus bones,  
That it may keenly slice the Catholicks.  
He loves me not that sheds most teares,  
But he that makes most lavish of his bloud.  
Fire Paris where these trecherous rebels lurke.*

(Marlowe, 1998: 361–362)

Вместо примирения концовка обещает сожженный Париж — гнездо бунтовщиков, новый извод Варфоломеевской ночи, уже против папистов, войну с папой и истребление «римских прелатов». Это, конечно, очень радикальный и к счастью, не реализовавшийся вариант истории, оправдание которому можно видеть только в идее протестантского союза против папы. Лондонскому зрителю думать об этом насилии не так травматично, как помнить о Варфоломеевской ночи: оно обещает месть католикам и создание новой, более монолитной политики, невозможность которой Англии станет ясна только после Тридцатилетней войны. Гипотетическую протестантскую Францию (как ее видно из Лондона) участие в этой политике тоже объединит, пусть и ценой чудовищного насилия.

С английской политией, однако, тем более в ее исторической форме Марло в «Эдуарде II» так поступить не может, да и нет смысла это делать. Насилие в ней ограничено и точно: лорды, объединившись, судят и казнят Гавестона и Деспенсеров (не совсем законно, но ради блага политики), Мортимер изменнически приказывает расправиться с Эдуардом II и Кентом (к чему большинство лордов остаются непричастны), наконец, Эдуард III восстанавливает справедливость, отстраняя от власти королеву Изабеллу и приказывая казнить Мортимера. Действия молодого короля полностью оправданы, и для них есть привычный дискурсивный язык восстановления и справедливости, и политического баланса:

*Hence with the traitor, with the murderer. <...>*

*Mother, you are suspected for his death,*

*And therefore we commit you to the Tower,*

*Till further triall may be made thereof,*

*If you be guiltie, though I be your sonne,*

*Thinke not to finde me slack or pitifull.*

*(Marlowe, 1994: 87–88)*



«Леность» и «жалость» — не те качества, которые король должен демонстрировать при разрешении политического кризиса, но Эдуард не переступает границ своего королевского достоинства и щадит свою мать (*“I shall pitie her if she speake againe”*). Легко и быстро восстанавливая порядок в политике, Эдуард, возможно, некоторым образом противопоставлен Генриху, для которого это оказалось невозможным, и теперь эта работа насилия выпадает его преемнику и другим протестантским государям.

Эти концовки стоит сравнить с предсмертным хюбрисом узурпаторов — Мортимера и Гиза. Их гордость разрушительна для политики. Мортимер незадолго до ареста сравнивает себя с мощным дубом:

*As for my selfe, I stand as Joves huge tree,  
And others are but shrubs compard to me,  
All tremble at my name, and I feare none,  
Lets see who dare impeache me for his death?*

(Marlowe, 1994: 86)

Гиз в своей предпоследней сцене, где Генрих III и миньоны смеются над успехом, который Можирон (в реальности — не он, а Сен-Мегрен) имеет у жены Гиза, гневно утверждает, что ни от одного государя мира не потерпел бы издевательств:

*And sure if all the proudest Kings  
In Christendome, should beare me such derision,  
They should know how I scornde them and their mockes.*

(Marlowe, 1998: 346)

Вероятно, двусмысленность этой ситуации отражает противоречивость и слабость французской политики: король, не имея сил и власти судить Гиза по закону, прибегает к оружию слабого — насмешке и убийству без суда.

«Травматический реализм», каким его описывает М. Мартин (Martin 2016), создает не только картину финальной гармонии, но и обещает, что мир и покой постоянно будет нарушаться. Завершая предыдущую статью, я предположил,

что память и жанровая эволюция могут разнообразить травму и тем самым смягчать ее. Как видно из этого небольшого дополнения, сила действия травмы во многом определяется отношениями внутри политики и ее принадлежностью: сложность английской политики не дает травматическому насилию в восприятии зрителей как «сообщества памяти» достичь уровня запредельного ужаса: за гибель короля Эдуарда несут ответственность Мортимер и отчасти Изабелла, новый же король снижает ужас насилия. В слабой французской политике лишь остающееся делом будущего новое насилие может привести к власти закона. В экзотических политиях Востока все слишком неясно: гротескное насилие пугает зрителя и одновременно напоминает ему, что *“it can't happen here”*.

## **2.8. Шуты и шутовство сквозь эпохи: социальный и эстетический аспекты**

*Е. Н. Черноземова*

Шут сегодня, чаще всего воспринимается как театральный сценический персонаж, действующее лицо драматического произведения. Однако известно, что шуты в литературных художественных произведениях появились в результате отражения и эстетизации явления, имевшего место в действительности. Они отразили зародившуюся в средневековье традицию иметь шутов при королевских дворах Европы. А. А. Аникст с опорой на исследование Энид Уэльфорт (1935) (Шекспир, 1997, 3: 8–36) в своей книге «Театр эпохи Шекспира» (1965) приводит сведения о королевских шутах Англии (Аникст, 1965), называя некоторые конкретные имена, в частности, трех шутов Генриха VII, один из которых по прозвищу «мистер Джон» перешел к Генриху VIII, а шут Генриха VIII Уил Сомерс оставался шутом при королеве Елизавете, которая после его смерти в 1560 г. завела целый штат шутов и шутих, имена которых остались в дворцовых расходных книгах. Некоторые из них были, по всей вероятности, природными дураками и уродцами. На Руси этих же времен существовала традиция отношения к юродивым как к блаженным, находящимся под защитой неба (Черноземова, 1983).

О том, что шутовство представляло собой собственно остроумные шалости, можно утверждать с уверенностью только в отношении Уила Сомерса, проделкам которого был посвящен специальный сборник, появившийся в XVII в. (Welsford, 1935: 158).

Исследователи творчества У. Шекспира, рассматривая комедийных персонажей его пьес, выделяют и разводят функции клоунов (*clowns*), призванных смешить зрителей своей недалекостью, и шутов, или «мудрых дураков» (*wise fools*), привлекательных блеском остроумия (Brainne, Debarbouiller, 1852; Тайц, 1985). Не раз литературоведами отмечалась функция «умных дураков» — под маской дурашливости, шу-

товства говорить правду (Аникст, 1965; *Brainne, Debarbouiller*, 1852; *Goldsmith*, 1955; *Doran*, 1858; Зубова, 1967; Сидни, 1980).

Исследован и перенос функции шута на вполне трагедийного персонажа, обреченного говорить под маской безумия правду при невозможности существования остроумного балагура в предлагаемых драматургом обстоятельствах. Так происходит в «Гамлете», где при дворе Клавдия невозможен шут, грозящий проговориться правдой, намекнуть на знание о цареубийстве. Эту смертельно опасную роль берет на себя Гамлет. Трагизм обостряет упоминанием Йорика — шута при дворе короля Гамлета, где правда была и желанна, и уместна (Черноземова, 1983; Шекспир, 1970).

Отметим, что в клоунах и шутах эстетизированы два разных типа придворных шутов — природных дураков и умных острословов — отражающих две исторически разные традиции драматургии. Клоуны приходят в ренессансную драматургию из античной традиции комедии характеров вместе с драматургическими ходами кораблекрушений, путаницей с близнецами, переодеваниями. Призванные смешить, увеселять публику клоуны наделены высмеиваемыми чертами характера и являют собой подчас известные с античности типаж, такие как хвастливый воин Фальстаф или тупоумный трус сэр Эгзючик (Тайц, 1985; Шекспир, 1959). Но в новой культурно-исторической среде клоуны, как и умные шуты — порождения собственно ренессансной драматургии — воплощают и разрабатывают разные стороны и грани актуальной для Возрождения концепции острого ума — *wit* — в его ренессансном значении. Острый ум сопрягался с умением быстрого принятия разумного решения и был связан с исследованием проблемы свободной воли, которая разрабатывалась, по сути дела, всей эпохой Возрождения, занятой поиском грани между способностью выработки мудрого самостоятельного решения и глупостью, подчас самонадеянного своевольного неумного поведения, являющегося результатом неумения видеть опасность возможных последствий для окружающих и для се-

бя. Исследованию сочетания книжного знания и житейского опыта, союз которых превращает *wit* — острый ум в мудрость — *wisdom* — посвящен роман Джона Лили «Эвфуэс», появившийся за 10 лет до первых пьес Шекспира (1579–1580). Об этом же написан «Дон Кихот» Сервантеса, герой которого, в отличие от персонажа романа Лили, утверждающего необходимость личного опыта, который не заменят самые мудрые книги, бесстрашно решает книжные знания воплотить в действительности. Иной аспект взаимоотношения человека с книгой отразил почти за век до Шекспира Себастиан Брант в разделе «Корабля дураков» (1494), посвященном собирателю книг, который их не читает, однако может при случае блеснуть латинским словечком:

Я книги много лет коплю,  
Читать, однако, не люблю:  
Мозги наукой засорять —  
Здоровье попусту терять.  
Усердье к лишним знаниям — вздор,  
Кто жаждет их — тот фантазер!  
Хоть неуч я, а все ж могу  
В академическом кругу  
Блеснуть словечком “*item*”. Да,  
Латынь, конечно, мне чужда,  
Родной язык доступней, но  
Я знаю: “*vinum*” есть «вино»,  
“*Cuculus*” — олух, “*sus*” — свинья,  
“*Dominus Doctor*” — это я.  
Но уши прячу, чтоб не счел  
Меня ослом наш мукомол.

(Брант, 1965)

Такой библиофил не утруждает себя столь сложными рассуждениями о том, как обретается мудрость. Ему достаточно того, что он может выглядеть образованным.

Быстрота нестандартных решений, художественно воплощенная, обработанная и связанная с образами шутов, встречается не только в английском Возрождении. Вспомним

хотя бы мудрого королевского шута Трибуле у Рабле (илл. 2, 3), который быстро нашел остроумное решение ответа на требование трактирщика заплатить за запах варившегося мяса и предложил рассчитаться с ним звоном монеты (книга третья, 1546) (Рабле, 2003). Образ шута в романе Рабле соотносим с шутом Трибуле (*Triboulet*, 1479–1536. Илл. 1) — современника Рабле — при дворах французских королей Людовика XII и Франциска I, судьба которого не была лучезарной (*Brainne, Debarbouiller*, 1852: 3, 150–151). Хотя шут освобождался от соблюдения устоявшихся общепринятых норм поведения, становился, по М. М. Бахтину, карнавальным перевертышем высокого и низкого без искажения высокой или низменной сути того, что он вышучивал, запретные темы и личности, подвергавшиеся осмеянию, для него все же существовали. Франциск I изгнал Трибуле за нарушение королевского указа не затрагивать в шутках королеву и куртизанок (*Doran*, 1858: 252).



Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3

Илл. 1. Трибуле. Карандашный рисунок из серии около 130 подготовительных рисунков к картинам с изображениями

придворных (ок. 1536–1540), выполненных придворным художником Франциска I Жаном Клуэ (*Jean Clouet*, ок. 1485–1540), основоположником французской школы придворного портрета, которого в 1539 Клеман Маро назвал равным Микеланджело.

Илл. 2. Гюстав Доре. Трибуле и Панург. Иллюстрация к роману Рабле.

Илл. 3. Гюстав Доре. Трибуле. Иллюстрация к роману Рабле.

Интересно, что в том же романе Рабле возникает образ учителя Олоферна, представляющего средневековую схоластическую систему образования, явно высмеиваемого автором и противопоставленного носителю ренессансной идеологии Панократу (книга первая, 1533), разумно знаниями распоряжающегося (Рабле, 2003). Можно предположить, что имя Олоферна — ассирийского полководца армии Навуходоносора, уничтоженного Юдифью, которым Рабле наделил всезнающего учителя, для образованного французского читателя середины XVI в. звучало примерно так же, как Фемистоклос или Алкид в отношении сопливых юнцов в «Мертвых душах» Гоголя для русскоязычного читателя XIX в. Уже само имя будто бы укореняло персонажа в давно ушедшей культуре и указывало на его неумение распоряжаться богатейшими и обширными знаниями для их применения в современности.

Учитель с этим же именем (Олоферн) есть в комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви» (середина 1590-х). Он начитан и образован, но так же, как и у Рабле, носитель схоластического типа мышления, плохо умеющий знаниями распорядиться. По своей функции он клоун, вызывающий смех своими нелепыми замыслами. Вся его линия — творческое обсуждение драматургом проблем, актуальных для искусства и философии эпохи Возрождения, ряд из которых обозначен в «Защите поэзии» Ф. Сидни. Сцены с Олоферном, относятся к эпизодам, в которых Шекспир высказался о природе творчества, о том, что в нем дозволительно, а что нет. Поскольку Шекспир не оставил теоретических трактатов о поэзии и

драме, подобные эпизоды особенно ценны (Сидни, 1980. V, 2, 52, 56-61)<sup>1</sup>.

Взявшись за написание эпитафии и начиная поиск лучшего жанра, соответствующего замыслу блеснуть перед принцессой, продемонстрировать игру остроумия, он в эпитафию вводит элемент шарады. Ему не терпится продемонстрировать все свое мастерство и всю осведомленность в королевских увеселениях в полном объеме. И чрезмерность, осуждаемая со времен античности, подводит его. Чувство меры, востребованное Возрождением, изменяет ему. Словотворчество Олоферна, пытающегося удержаться от мрака кладбищенской грусти и проявляющего свою авторскую волю, ведет к нелепице.

В отличие от ремесленников из «Сна в летнюю ночь», не знакомых с учением о высоких и низких жанрах Аристотеля, но интуитивно понимающих, что во дворец к герцогу надо идти с жанром высоким, а вместе с тем на свадьбе неуместно представлять трагедию, и в результате замысливших поставить «прежалостную комедию» (акт IV, явление 2), Олоферн с идеями Аристотеля явно знаком. Размышляя, в каком жанре прилично обратиться к принцессе, он предваряет смелость Лафонтена, который в наступающем XVII в. посвятит инфанту сборник, состоящий из произведений низкого жанра — ба-сен — и станет значение этого жанра защищать. Олоферн, по-видимому, готов отстаивать свободу творчества и возможность современных ему жанровых смешений, чему не возражали обладатели взыскательного вкуса. Он вроде бы даже противостоит тем, о ком Ф. Сидни писал: «Выясняется, что один стих порождает другой, а не поэт определяет вначале, что должно последовать в конце» (Сидни, 1980: 166). Олоферн именно создает текст. И все же, именно от такого рода стихоплетов Ф. Сидни приходилось защищать поэзию. Если бы в XVI в. существовало понятие литературного вкуса, которое

---

<sup>1</sup> В традициях шекспироведения указывается акт, сцена и номера строк, которые соблюдаются в любом академическом издании.



будет разработано в наступающем XVII в., можно было бы сказать, что именно вкус подвел Олоферна. Не обладая чувством меры, он нарушает принцип, также сформулированный Ф. Сидни:

«...поэзию нельзя тянуть за уши, ее необходимо вести со всею осторожностью или скорее она должна вести за собой. Это обстоятельство и было отчасти причиной, заставившей древних утверждать, что поэзия есть божественный дар, а не искусство смертных: поскольку все другие науки доступны любому человеку, обладающему силой ума, но никакое трудолюбие без соучастия собственного гения не может создать поэта» (Сидни, 1980: 165).

Эпитафия не может быть выполнена в форме шарады, если это, конечно, не пародия на жанр.

Завершая творение в одической традиции гимном собственному авторскому остроумию, Олоферн отдает дань еще одному жанру, восхваляя свое умение превращать раны в оленей, что должно вызвать, по его мнению, ликование окружающих: *“then sorel jumps from thicket; / Or pricket, sore, or else sorel; the people fall a hooting”* (V, 2, 60-61) (см.: Черноземова, 2001).

Своим творческим начинанием Олоферн являет пародию на писателей, которые, по словам Ф. Сидни, не обладая оригинальным умом, пытаются сойти за поэтов (Сидни, 1980: 164), но не помнят к концу произведения, для чего брались за перо.

Шекспировская мысль воспроизводит логику рифмоплета, знакомого с рассуждениями о возможностях жанровых смешений, но не понявшего и не принявшего главного — мысли о высоте поэтического служения.

Учитель Олоферн у Шекспира стирает грань между простамиками и высоколобыми, которая была характерна для драматургии его предшественников. В конце 1580-х гг. в Англии почти одновременно появились пьесы, соотносимые с фаустовской темой. Это написанная Робертом Грином «Достойнейшая история монаха Бэкона и монаха Банги» (*Honourable*

*Historie of Frier Bacon and Frier Bonga*», 1587, первое представление 1594) и «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло. Вынесенное в название первой слово *frier* (брат, монах) ориентировало на то, что прототипом героя пьесы был средневековый английский ученый, философ и естествоиспытатель Роджер Бэкон (1210/14 — после 1292), который принадлежал к ордену францисканцев. По обвинению в занятиях черной магией он на время был отстранен от преподавания в Оксфорде и находился в заточении за ответное обвинение церковников в невежестве и порочности. Эта фигура была равновелика немецкому Фаусту, сопоставима с ним и ему противопоставляема. В пьесе Роберта Грина есть сцена, в которой Бэкон, уставший от семилетней работы над созданием оракулом — бронзовой головы поручает наблюдения за ней своему подмастерью Майлзу: он должен разбудить уставшего Бэкона, как только голова заговорит. Майлз, не способный оценить величия замысла, все время болтает и дурачится в нескончаемой клоунаде и, когда голова произносит: «Время пришло» (IV, 1, 56), — он смеется над ему кажущейся незначительностью сказанного, над тем, что семь лет усилий не стоят того, чтобы услышать подобное. Он продолжает балагурить и после слов «Время прошло», и после «Все время вышло» и бросается будить Бэкона только после того, как появляется рука, обьятая языками пламени, которая разбивает голову. Взбешенному Бэкону он объясняет, что ждал, пока голова начнет произносить философские сентенции, но она не говорила больше двух слов за раз (IV, 1, 88–90).

То же противостояние высоколобых и простаков, не способных понимать тайн и опасностей высокой магии, есть в «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло. В восьмой сцене конюх Робин с книгой, принадлежащей Фусту, пытается отыскать в ней магические фигуры, способные привораживать кухарок, но заканчиваются его усилия тем, что Мефистофель прикрепляет к его спине фейерверки, заставляет носиться по сцене и обещает превратить в обезьяну, что впрочем не огорчает Робина, которые видит для себя пер-

спективу позабавиться с мальчишками. Фарсовость обоих персонажей и Р. Грина, и К. Марло, безусловно входит в пьесы как «память жанра» из книг Шписа, переведенных на английский в том же 1587 г.

Робин и Ральф в «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло, безусловно, клоуны. Но есть в этой пьесе и персонаж, именующийся прямо «Шут». Он появляется в IV сцене и ведет себя умнее, чем простаки, когда Вагнер хочет нанять его слугой и приманивает обещанием научить превращаться в собаку, кошку, мышь, крысу. Эта сцена пародирует обольщение Фауста Мефистофелем. Шут острит, передергивает слова Вагнера, выглядит явно умнее него, но под конец, напуганный двумя бесами, сдается.

Наличие шутов в английских пьесах прервалось почти одновременно с их исчезновением при дворе и в связи с одними и тем же событиями: 1) с закрытием театров и прерыванием шекспировской традиции в английской драматургии, 2) с упразднением должности королевского шута Оливером Кромвелем в ходе гражданской войны и не восстановлением ее после Реставрации. Последним придворным шутом в Англии был Макл Джон — шут короля Карла I. Он покинул свой пост в 1649 г., когда должность и была упразднена.

В современности традиция придворных шутов получает продолжение и соответствует особенностям времени. В 2004 году организация «Английское Наследие» посчитала серьезным упущением отсутствие прерванной традиции и решила ее возобновить. По версии этой организации, обязанность королевского шута — выступать на праздниках и отвлекать монарха от важных государственных дел. В ходе фестиваля истории в Стоунли (Уорикшир) был организован и проведен конкурс среди претендентов на официальный государственный пост королевского шута (*the official "State Jester"*), который был присвоен Найджелу Родеру (*Nigel Roder*, 1967) по прозвищу Кестер-Джестер (*Kester the Jester*) (*Jesters joust ...*, 2004). Однако результат конкурса был оспорен гильдией шутов Великобритании, заявившей через официального

шута города Солсбери Джонатана и своих депутатов о том, что «Английское Наследие» не имеет права присваивать государственное звание, и после рассмотрения вопроса в парламенте название должности было изменено на «Шут Английского Наследия» (*English Heritage Jester*). Протест гильдии был связан и с тем, что, по ее мнению, информация о конкурсе не получила должной широты, мало профессионалов знало о конкурсе и имело возможность подать заявку. За последние более чем 350 лет в нем приняло участие всего семь человек (*Griffiths*, 2004).

Найджел Родер известен по всему Соединенному Королевству как конференсье, шут и преподаватель циркового мастерства. Он является одним из основателей, постоянных тренеров и членом совета директоров добровольного молодежного цирка *Concrete Circus*, основанного в 2009 г., провел семинары и молодежные цирковые шоу в 2014 и 2015 гг. Однако гильдия шутов считает такую известность недостаточной для обладания столь престижным званием, полагая, что адекватным претендентом на его присвоения мог бы быть человек, равный по популярности сэру Норманну Джозефу Уиздому (1915–2010) — легендарному эксцентричному мистеру Питкину — который был также композитором, продюсером и сценаристом, любимцем Чарли Чаплина, автором двухтомной автобиографии: часть 1 «Не смейтесь надо мной» и часть 2 «Потому что я дурак». Таким образом, европейская культура, прошедшая освоение проблем маленького человека, начинает ценить деятелей искусства, маленького человека не презирающих, а защищающих. А сам защитник выступает полным антагонистом высмеиваемого ренессансом просвещенного недоумка Олоферна: имея многие общественно признанные достижения, не боится назвать себя дураком в культурном пространстве, имеющем представление и о мудрых дураках, и о сострадании маленькому человеку.

## Раздел III

### ТВОРЧЕСТВО К. МАРЛО В КУЛЬТУРЕ XIX–XXI ВЕКОВ

#### 3.1. У. Шекспир и К. Марло в русских дневниках XIX–XXI веков

*Б. Н. Гайдин*

Литературные сочинения, письма, воспоминания, дневниковые записи и т. д. большого числа русскоязычных авторов XVIII–XXI вв. полны примерами влияния У. Шекспира. Для большинства художественных произведений, относящихся к этому числу, характерна шекспиризация, т. е. подражание образцам, освоение и переосмысление шекспировских тематизмов, сюжетов, мотивов, образов и т. д., иными словами, поэтики британского поэта и драматурга. Образцов же воплощения шекспиризма, который предполагает конгениальное развитие шекспировской традиции (масштабная картина мира, использование схожих стратегий художественного мышления и т. д.), не так много (см, например: Луков, Захаров, 2008; Захаров, 2008)<sup>1</sup>. Обнаружить примеры шекспиризма значительно сложнее, поскольку там могут отсутствовать явные отсылки к Шекспиру. Современные информационные технологии здесь пока едва ли могут сильно помочь исследователям.

Однако, с нашей точки зрения, интерес представляют не только произведения и работы известных авторов, режиссеров, актеров и т. д., в которых можно обнаружить «шекспировский след». Особое значение для более глубокого понимания специфики рецепции Шекспира в современной культуре и ее трансформаций в различные исторические периоды

---

<sup>1</sup> На наш взгляд, ярким образцом не только шекспиризации, но и шекспиризма являются, к примеру, романы и новеллы Ю. О. Домбровского. Проанализировав их, мы пришли к гипотезе, что глубокое понимание советским писателем хода развития истории и роли художника в нем во многом схоже с тем, которое мы можем почерпнуть из шекспировских пьес, поэм и сонетов. См.: Гайдин, 2018.

нашей страны приобретают примеры из творчества малоизвестных авторов. Основная их часть не имеет большой художественной ценности, однако именно на этом широком эмпирическом материале можно выявить основные тенденции в рецепции и апроприации шекспировского наследия в массовой культуре. Бурное развитие интернет-коммуникации в России в 2000–2010-х гг. существенно увеличило число доступных для изучения примеров. Также перспективным представляется изучение так называемых частных / частных Шекспиров<sup>1</sup> в различных (особенно малодоступных) личных дневниках носителей русской и других национальных культур. Не меньший интерес представляют и упоминания других шекспировских современников в подобных частных тезаурусах.

#### **У. Шекспир и К. Марло в личных дневниках, опубликованных в электронном корпусе «Прожито»**

Одной из самых больших и стремительно развивающихся в русскоязычном сегменте Интернета баз данных, содержащих оцифрованные версии частных дневников, является проект «Прожито» (<https://prozhito.org/>). Приведем результаты по запросам «Шекспир» и «Марло» и рассмотрим несколько примеров. Результаты таковы: Шекспир — 1186 записей (1806–2017 гг.) (<Результаты по ключевому слову «Шекспир»>, б/д: Электронный ресурс); Марло — 5 записей (1934, 1953, 1957, 1963 <Результаты по ключевому слову «Марло»>, б/д: Электронный ресурс); к указанным пяти записям можно до-

---

<sup>1</sup> Выражаем благодарность В. С. Макарову за указание на существование этого термина. См. примеры употребления словосочетания “private Shakespeare(s)”, которое используется для обозначения фактов личной жизни драматурга, конкретных случаев интерпретаций его наследия разными людьми (например, домашние постановки шекспировских пьес) и даже в значении «рядовой Шекспир» (рядовой Чарли Шекспир — герой фильма «На страже смерти» (*Deathwatch*, 2002), снятого режиссером М. Дж. Бассеттом (*Michael J. Bassett*): *Goodman*, 1997; *Honigmann*, 1998; *Sawyer*, 2003: 15; *Ocampo-Guzman*, 2006; *Pogue*, 2006: 145; *Dobson*, 2011; *Rasmus*, 2016: Электронный ресурс; *Deathwatch* (2002), s. d.: Электронный ресурс и др.

бавить еще две, которые можно найти по ключевому слову «Марлоу» (1980, 1982; <Результаты по ключевому слову «Марлоу»>, б/д: Электронный ресурс)<sup>1</sup>.

Конечно, неудивительно, что количество упоминаний Шекспира гораздо больше, чем отсылок к Марло. Охватить все 1186 записей едва ли возможно даже в рамках коллективной монографии (поэтому мы ограничимся только самой первой и самой последней из имеющихся в базе данных на данный момент), а вот проанализировать случаи отсылок к английскому драматургу Марло на «Прожито» можно в полном объеме. Это, на наш взгляд, представляет интересный материал для лучшего понимания места английского поэта и драматурга Марло в современной русской культуре.

Первое упоминание Шекспира в загруженных дневниках — заметка Василия Андреевича Жуковского, сделанная в 1806 г., где он размышляет о том, в каком порядке лучше знакомиться с творчеством различных авторов, чтобы глубже их понимать путем сравнения. По его мнению, изучать драматургию Шиллера-трагика лучше вместе с сочинениями Шекспира: «Читать стихотворцев, не каждого особенно, но всех одинакового рода вместе; частный характер каждого сделается ощутительнее от сравнения. Например, Шиллера как стихотворца в роде баллад читать вместе с Бюргером, как стихотворца философического вместе с Гёте и другими; как трагика вместе с Шекспиром» (Жуковский, б/д: Электронный ресурс)<sup>2</sup>. Известно, что хотя «в собственном художественном творчестве Жуковского шекспировский гений отразился

---

<sup>1</sup> Два результата не связаны с драматургом К. Марло: 1) в записи инженер-конструктора К. С. Попова от 14 февраля 1930 г. упоминается актер Джон Марлоу (*John Marlowe*), который сыграл главную роль в фильме «Ночной крик» (см.: Попов, б/д: Электронный ресурс); 2) актер О. И. Даль в заметке от 3 апреля 1975 г. пишет о постановке шекспировской «Двенадцатой ночи» (реж. Питер Джеймс / *Peter James*), в которой он сыграл роль сэра Эндрю Эггючика, однако, упоминая Марлоу, имеет в виду главного героя Чарльза Марлоу (*Charles Marlow*) пьесы «Ночь ошибок, или Унижение паче гордости» (*She Stoops to Conquer*) Оливера Голдсмита (*Oliver Goldsmith*). См.: Даль, б/д: Электронный ресурс.

<sup>2</sup> Впервые опубликовано: Шевырёв, 1853: 68–69. См. также: Жуковский, 2004: 36.

практически незаметно» (Захаров, 2010: 104), однако определенное влияние на его поэтическое мировоззрение Шекспир, безусловно, имел, несмотря на то, что некоторые моменты в творчестве драматурга вызывали у русского поэта определенные возражения (см., например: Лебедева, Янушкевич, 2016: 654).

Последнее же упоминание принадлежит певице, художнице, поэтессе Галине Г. Ларской, которая цитирует в своей дневниковой записи от 23 апреля 2017 г., т. е. в день, когда принято отмечать день рождения и смерти У. Шекспира, два стихотворения. Одно написано Ларисой Морозовой (Цырлиной) и отсылает к самому британскому драматургу и его творчеству:

Дурачиться, от нежности спасаясь, —  
Ещё Шекспиру ведомый приём.  
О, как же уязвима эта завязь  
Любви, которой мы не признаём!

Второе же принадлежит Галине Гольд и пронизано гамлетовскими мотивами («отзвуками “Гамлета”...»):

Не пей вина, Гертруда, — не поможет...  
Да и потом, плохие нынче вина.  
Взгляни, вокруг — содружество ничтожеств,  
Среди которых ты — почти невинна.  
Прогнило все, и ложь, как хлыст по спинам.  
Кто против зла — безумен и виновен.  
Как уберечь в таком вертепе сына,  
Где жажда власти, как желанье крови?  
Виват тому, кто в бой вступил неравный,  
Кто смел и честен, но не слишком свят,  
Кто одинок, не понят, не оправдан.  
Всегда рапиры избранных разят...

(Цит. по: Ларская, б/д: Электронный ресурс)<sup>1</sup>

Теперь обратимся к анализу отсылок к К. Марло.

---

<sup>1</sup> См. также: Морозова (Цырлина), 2010: Электронный ресурс; Гольд, 2017: Электронный ресурс.



Итак, на момент написания данной статьи первая запись в корпусе дневников, в которой упомянут английский литератор, датируется 23–26 октября 1934 г. и принадлежит поэту и переводчику Михаилу Алексеевичу Кузмину. В ней он выражает свое отношение к творчеству французского композитора Клода Дебюсси: «Я упиваюсь Дебюсси, не только как прекрасным искусством, но и как регулирующим и стимулирующим средством. <...> Листва, влага, колокола, луна, снег, море, лето и поэзия, французская поэзия, поскольку она кельтическая и хрупкая, с античными и итальянскими реминисценциями, как сонеты Шекспира, как лирика Грина и Марло, как, в принципе, прерафаэлиты и Д'Аннунцио. <...> Он мне не вернул поэзию, а как-то прочистил уши и сердце к ней, причём открылись с небывалой необыкновенностью и <не> только те, на кого он писал музыку, но и Шекспир, и Данте, и Пушкин» (Кузмин, б/д: Электронный ресурс)<sup>1</sup>. Как видим, в тезаурус Кузмина входило творчество не только Шекспира, но и поэзия как минимум еще двух его современников: Роберта Грина и Кристофера Марло, которых принято относить к кругу так называемых университетских умов (см., например: Дживелегов, 1943; Луков, 2010: Электронный ресурс; Roy, 2019).

Второй пример — эссе советского писателя, поэта и переводчика Эммануила Генриховича Казакевича «Метающий копье: опыт литературной характеристики В. Шекспира», датированное 1 января 1953 г. В нем он поднимает «шекспировский вопрос», выражая уверенность, что «Шекспир — имя собирательное, как Гомер. Произведения его — очень своеобразный народный английский эпос XVI века, последний великий, — м. б., самый великий эпос в мировой словесности» (Казакевич, б/д: Электронный ресурс). Вспоминая известное выражение Р. Грина из памфлета «На грош ума» о том, что Шекспир был «вороной, рядящейся в чужие павлиньи перья», Казакевич приходит к выводу, что «человек из Стратфорда» был «помрежем», который занимался хранением, переписыва-

---

<sup>1</sup> См. также: Кузмин, 1998: 128.

нием и сводом чужих текстов. Наконец, по его мнению, «имеваемый произведениями Шекспира эпос настолько же выше Марло и др., насколько Гомер выше Пиндара, Алкея и прочих реально существовавших поэтов. С др[угой] стороны, преимущество Марло и др[угих] реально существовавших поэтов перед Шекспиром, как и Пиндара и др[угих] перед Гомером, заключается в том, что они реально существовали и их труд и подвиг является<sup>1</sup> их личным трудом и подвигом. Оценивая их творчество, не следует их сравнивать с Шекспиром — это несравнимые величины» (там же). Таким образом, мы опять встречаем пример преклонения перед «Бардом» (в данном случае коллективным проектом) и некоторого уничижительного отношения к другим его современникам.

Третий пример — дневниковая запись аргентинского писателя Адольфо Биоя Касареса от 26 июня 1957 г.<sup>2</sup> В ней он вспоминает свой разговор с Х. Л. Борхесом, который, прочитав поэму «Геро и Леандр», пришел к мнению, что Марло был нетрадиционной сексуальной ориентации, поскольку более страстно описывает героя, чем героиню. Касарес соглашается с мнением друга, резюмируя: «Марло был гомосексуалистом сверх меры, как, видимо, многие во времена Шекспира» (Биой Касарес, б/д: Электронный ресурс).

Четвертый пример — литературовед Ромэн Гафанович Назиров в записи от 6 декабря 1957 г. отметил, что зритель неохотно идет на «серьезные пьесы» и среди прочих «финансовых неудач» театрального сезона 1955–1956 гг. на Бродвее называет «Тамерлана Великого» Марло (Назиров, б/д: Электронный ресурс). Речь идет о «мелодраме в двух частях» режиссера Уильяма Тайрона Гатри (*William Tyrone Guthrie*), которая шла в Нью-Йорке на сцене *Winter Garden Theatre* с 19 января по 4 февраля 1956 г. (*Tamburlaine the Great ...* ,

---

<sup>1</sup> Так в оригинале.

<sup>2</sup> Хотя это перевод дневника, мы решили его также рассмотреть, поскольку переводы также можно считать частью тезауруса той или иной национальной культуры. См.: Луков В., Луков Вл., 2008, 2013.

s. d.: Электронный ресурс). Состоялись всего 20 показов, но она вошла в историю, как первая постановка пьесы Марло в Северной Америке. В ней играли актеры труппы Стратфордского шекспировского фестиваля (*Stratford Shakespeare Festival Company*, Канада; см., например: *Callwood*, 1956: 10).

Пятый пример — запись ленинградской поэтессы и прозаика Елены Андреевны Шварц, датируемая 8 сентября 1963 г., в которой она размышляет об «отринутном ангеле» Люцифере и образе Фауста, который «вырывается из предначертанного и этим велик». Она также отмечает, что Гёте не мог не быть знаком с пьесой Марло («его “Фауст” — слияние народного и Марло»), а Дьявол у английского драматурга «плачется по раю». Небольшая заметка заканчивается указанием автора на желание поставить «Фауста» (Шварц, б/д: Электронный ресурс).

Шестой пример — известный физик-теоретик, диссидент и общественный деятель Андрей Дмитриевич Сахаров в своей записи 6–7 февраля 1980 г. среди прочего написал: «Вечером второй раз был Феликс. Много рассказывал о гипотезе, что Марлоу — автор Шексп[ировских]<sup>1</sup> пьес» (Сахаров, б/д: Электронный ресурс)<sup>2</sup>. Скорее всего, имеется в виду Феликс Петрович Красавин, которому одному из немногих друзей было разрешено посещать академика Сахарова в Горьком (см.: Сахаров, 1996: 789). Можно предположить, что его интерес к этому вопросу был как-то связан с тем, что он, будучи в лагере, принял католицизм (см.: Сахаров, Боннэр, 2006: 55).

Наконец, седьмой пример — запись студента ГИТИСа Николая Яковлевича Троицкого от 21 декабря 1982 г., в которой он рассказывает о своих литературных предпочтениях, демонстрируя достаточно широкие познания в истории литературы. Среди прочих эпох он выделяет и интересующий нас период: «Неплохо знаю Елизаветинскую эру — вокруг Шекспира, хотя надо бы еще лучше изучить его современников, и

---

<sup>1</sup> Так в оригинале.

<sup>2</sup> См. также: Сахаров, Боннэр, 2006: 55.

тех, кого немного читал, — Марлоу, Джонсона (блистательный поэт!), Уэбстера, Флетчера с Бомонтом. И тех, кого не читал, — Лили, Грина, Кидда, Чепмена, Форда и т. п. Это о драматургах. А поэзию знаю слабо — чуток Спенсера, лучше Донна, да и всё, пожалуй» (Троицкий, б/д: Электронный ресурс)<sup>1</sup>. Таким образом, можно констатировать, что произведения К. Марло были известны определенному кругу студентов в СССР, скорее всего, благодаря выходу русскоязычного собрания сочинений Марло в 1961 г. (Марло, 1961).

Приведенные примеры влияния У. Шекспира и К. Марло на культуру России, на наш взгляд, показывают, что в настоящее время носители русской культуры, несмотря на неоднозначные социокультурные тенденции, происходящие в недрах общества, по-прежнему способны к переработке и переосмыслению различных национальных и глобальных феноменов. Определенный интерес представляет и изучение влияния других старших и младших современников Шекспира на отечественную и мировую культуру. Поиск и анализ отсылок к ним в личных дневниках, воспоминаниях, письмах и т. д. могут дать новые сведения, которые позволят лучше, на наш взгляд, понять процессы, происходящие в настоящее время, если сравнить специфику понимания культурных феноменов в разные исторические эпохи, в которых можно обнаружить «след» Шекспира и его современников. Если влияние Шекспира на индивидуальные тезаурусы сложно проанализировать комплексно ввиду многочисленности релевантных примеров, то особенности рецепции наследия его современников в русскоязычных дневниках и письмах можно попытаться на данном этапе выявить с большей полнотой.

Перспективным представляется создание в будущем базы данных упоминаний Шекспира и его современников с возможностью визуализации и анализа имеющейся информации и различных связей между объектами и субъектами для лучшего понимания развития литературного и культурно-исторического процессов в России и мире (см., например: У.

---

<sup>1</sup> См. также: Троицкий, 2018: Электронный ресурс.

Шекспир, его произведения и герои на карте России, б/д: Электронный ресурс). Как писал Ф. М. Достоевский, «чем более человек способен откликаться на историческое и общечеловеческое, тем шире его природа, тем богаче его жизнь и тем способнее такой человек к прогрессу и развитию» (Достоевский, 1978: 99). Можно вспомнить и другую мысль русского писателя о том, что «частный человек не может угадать вполне вечного, всеобщего идеала, — будь он сам Шекспир, — а следственно, не может *предписывать* ни путей, ни цели искусству» (там же: 102; курсив источника. — Б. Г.). Однако, с нашей точки зрения, с развитием информационных технологий именно анализ частных мнений о том или ином феномене способен дать новые данные для размышлений о нашем прошлом, настоящем и будущем.

Цифровая гуманитаристика, несмотря на множество проблем и критику, продолжает и должна развиваться!

### **3.2. «Доктор Фауст» К. Марло на театральной сцене XXI века**

*Н. В. Захаров*

Среди постановок К. Марло на театральной сцене XXI в. особой популярностью пользуется «Трагическая история доктора Фауста». Это и не удивительно. В мировой культуре (и в русской, в частности) образ ученого-чернокнижника, решившего продать свою бессмертную душу взамен недоступного для смертных знания, земных благ, богатства, власти и плотских утех, давно приобрел статус вечного образа (Луков, Луков, 2008: Электронный ресурс; Гайдин, 2009, 2011). В отличие от других созданий Марло — героического воина-завоевателя Тамерлана в «Тамерлане Великом» (ок. 1587 г.), алчного и мстительного человеконенавистника Варравы из «Мальтийского еврея» (после 1589 г.), доктор Фауст вызывает искреннее сочувствие автора. Его демонизм очеловечен, герой не вызывает отвращения, автор последовательно приводит зрителя к осознанию неотвратимости трагического финала (см.: Пуришев, 1939: Электронный ресурс; Морозов, 1954: Электронный ресурс; Жирмунский, 1958; Амосова, 1958; Парфенов, 1961: 3–40; Парфенов, 1981: 163–170; Назиров, 2010, 2012; Brisson, 2013; Горбунов, 2019а, 2019b; Макаров, 2019; Рябова, Жаткин, 2019; Лисович, 2019).

В параграфе дан критический анализ основных подходов к сценической интерпретации пьесы современными режиссерами в России и за рубежом. База данных постановок и переводов Марло в ЭНИ «Современники Шекспира», созданная в рамках проекта «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» (грант РФФИ № 18-012-00679), позволяет выявить несколько тенденций в современной сценической судьбе пьесы. На театральной сцене XXI в. Фауст все чаще предстает не в антураже псевдоготики, как это было еще 30–40 лет назад, а нашим современником, жаждущим сиюминутной славы и почти равнодушным к идее титанического господства над Вселенной.

Другой тенденцией инсценировок является феминизация сценографии: роли Мефистофеля и Люцифера все чаще исполняют актрисы, не так давно в Англии выпустили сразу два целиком «женских» спектакля, в которых все роли исполняют дамы. То же самое можно сказать и по поводу этноэкзотической интерпретации пьес К. Марло. Поэтическое слово во многих постановках «Доктора Фауста» постепенно уходит на периферию, на первый план выходят пластика, жесты, музыка, аудиоэффекты, свет, визуальные цифровые технологии.

### **«Доктор Фауст» в Театре на Малой Бронной (Москва, Россия, 2000 г.)**

За последние 20 лет «Доктора Фауста» часто ставили на театральных подмостках по всему миру. У нас в России впервые постановка пьесы была осуществлена в московском Театре на Малой Бронной в 2000 г. (реж.-пост. И. Древалев). Можно усомниться в словах театрального критика «о ложной скромности Театра на Малой Бронной, а равно подслеповатости столичной прессы» и поразмышлять о том, почему данный спектакль заслуженно или «незаслуженно избежал пред- и постпремьерной шумихи»<sup>1</sup>. Сценическая версия в двух частях по драме «Трагическая история доктора Фауста» К. Марло в постановке режиссера Игоря Древалева (им же написана музыка к спектаклю; сценография С. Морозова, костюмы М. Даниловой, балетмейстер — И. Фадеев) продержалась в репертуаре в Театре на Малой Бронной четыре года и сошла со сцены в августе 2004 г. В спектакле участвовала основная труппа<sup>2</sup>.

Критики по-разному оценили находки режиссера. Для кого-то слуга в исполнении Кирилла Разлогова растерял «весь

---

<sup>1</sup> Ямпольская Е. Новая чертовщина на Патриарших [Электронный ресурс] // Новые известия. 18.05.2000. URL: [http://www.smotr.ru/prensa/rec/mb\\_faust.htm#niz](http://www.smotr.ru/prensa/rec/mb_faust.htm#niz) (дата обращения: 22.01.2020).

<sup>2</sup> См.: Доктор Фауст — информация о спектакле [Электронный ресурс] // Театральная афиша. URL: <http://www.teatr.ru/th/perf-info.asp?perf=3025&rep=0> (дата обращения: 12.12.2019).

свой комизм, становясь жертвой безжалостного хозяина»<sup>1</sup>, и напротив, Александр Терешко в роли шута «постепенно вырастает в одну из главных действующих фигур — он является к Фаусту как его Черный человек»<sup>2</sup>. Самые противоречивые оценки вызвал Мефистофель в женском облике, которого сыграла Лариса Богословская. Кто-то увидел в этом провокацию режиссера: «Пусть Мефистофеля играет женщина, и тогда все точки над “I” встанут сами собой. Если публика что-то не поймет в многострочных монологах, повествующих о душевных метаниях героя, она всегда сможет сделать свой любимый и простой вывод — все зло от женщин. Даже Фауста совратили, подлые»<sup>3</sup>. Другие усмотрели в чувствах Фауста (Дмитрий Цурский) к Мефистофелю в женском образе, в которую тот влюбляется еще до заключения страшной сделки, «не страсть, а самую настоящую ренессансную любовь, которая движет солнце и светила и заслуживает всяческого восхищения»<sup>4</sup>.

Тем не менее больше всего от театральных критикесс досталось не Мефистофелю (в его женском воплощении), которая «недвусмысленно демонстрирует Фаусту, где на самом деле находится “магическая книга”, “читая” которую мужчина ощущает себя властелином мира» («эротики в спектакле почему-то мало!»)<sup>5</sup>, а Фаусту. Ведь Дмитрий Цурский, как делает вывод рецензент спектакля, «играет человека не слишком обаятельного и сексуально... как бы помягче выразиться... не очень убедительного»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ямпольская Е. Новая чертовщина на Патриарших.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Родионова И. Это штука посильнее... [Электронный ресурс] // Сегодня, 07.08. 2000. URL: [http://www.smotr.ru/pressa/rec/mb\\_faust.htm#seg](http://www.smotr.ru/pressa/rec/mb_faust.htm#seg) (дата обращения: 23.01.2020).

<sup>4</sup> Давыдова М. Шерше ля Мефистофель-фам [Электронный ресурс] // Время новостей, 07.08.2000. URL: [http://www.smotr.ru/pressa/rec/mb\\_faust.htm#vn](http://www.smotr.ru/pressa/rec/mb_faust.htm#vn) (дата обращения: 24.01.2020).

<sup>5</sup> Ямпольская Е. Новая чертовщина на Патриарших.

<sup>6</sup> Там же.



Фауст «обрекает себя на вечные муки не ради власти над миром, а ради любви к женщине, которая — исчадие ада. Чтобы подчеркнуть эту нехитрую мысль, режиссер вкрапливает в текст трагедии лирические стихи Джона Донна. Фауст читает их в кульминационные моменты, распаляя в себе и без того пылающую страсть»<sup>1</sup>.

На сайте «Ваш досуг» был опубликован строгий отзыв о постановке, пунктуация сохранена: «Спектакль по пьесе английского драматурга Кристофера Марло — старшего современника Шекспира и его предшественника в жанре трагедии. Мефистофеля играет женщина, а Фауста все-таки мужчина. Туманно, запутанно, псевдофилософично»<sup>2</sup>. Еще более жестко о спектакле сказано так: «Ставить полную теологических рассуждений и философских проблем, трудную в чтении, ученую трагедию старшего современника Шекспира и богослова Марло — глупо»<sup>3</sup>.

Дополнительную сложность театровед М. Давыдова нашла в том, что И. Древалев, по ее мнению, «выбрал крайне не подходящую в данном случае редакцию пьесы. “Доктор Фауст” существует в двух версиях: так называемые текст А и текст В. Второй из этих текстов чуть ли не в полтора раза длиннее первого. В него добавлено много фарсовых сцен и, главное, усилены комические элементы, подчеркивающие тщетное желание Фауста стать “на земле, как на небесах Юпитер”. Древалев по неведомой логике выбирает текст В. И потому лирическая тема оказывается в жесточайшем противоречии не только с общим смыслом пьесы, но и с комическим фоном. Иногда противоречия между спектаклем и пьесой становятся совсем неразрешимыми. Понятно, например, почему Фауст Марло просит Мефистофеля вызвать для него

---

<sup>1</sup> Давыдова М. Шерше ля Мефистофель-фам.

<sup>2</sup> Спектакль «Доктор Фауст (Театр на Малой Бронной) в Москве [Электронный ресурс] // Ваш досуг. URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/57861/> (дата обращения: 12.12.2019).

<sup>3</sup> Родионова И. Это штука посильнее...

дух прекраснейшей из женщин — Елены. Но зачем это нужно Фаусту из постановки Древалева, всем сердцем любящему Мефистофеля, остается лишь гадать»<sup>1</sup>.

Судя по часовому отрывку из трехчасового спектакля, который размещен в Интернете<sup>2</sup>, И. Древалев явно находился под сильным влиянием фильма «Урок Фауста» чешского режиссера Я. Шванкмайера (Гайдин, 2019: 10). В спектакле также перемешаны игра актеров и действие марионеток. Впрочем, сюжет «Доктора Фауста», как и легенда о «Дон Жуане», многократно разыгрывался марионеточными театрами по всей Европе с незапамятных времен. У немцев легенда о знаменитом чародее Фаусте появляется на кукольной сцене еще в конце XVI столетия, в репертуаре английских театров марионеток значительно позже, в XVIII в. (Перетц, 1895: 90, 89). В 1760-е годы сложные пьесы немецкого кукольного репертуара дошли до России. Директором театра марионеток был «голландский кунштмейстер» Сергер, дававший представления, как гласило объявление, «в Немецкой слободе, в Чогловском доме, ежедневно, кроме субботы, штуки свои с Цицероновою головою и другие новые показывать будет, если хотя 10 или 12 человек зрителей будет. Сверх же того, будут у него представляемы разные комедии, например, о Докторе Фаусте и пр., большими двухаршинными куклами, которые будут разговаривать и проч. Также и ученая его лошадь будет по-прежнему действовать» (см.: Забелин, 1873: 403; цит. по: Перетц, 1895: 95).

Утрированный костюм жены-дьяволицы, которую Мефистофель предлагает Фаусту, напоминает анимационные образы из художественного фильма «Стена» режиссера Алана Паркера (в фильме их сделал известный художник, политический карикатурист Джеральд Скарф) (1982). Справедливости ради стоит сказать, что подобные утрированные костюмы можно

---

<sup>1</sup> Давыдова М. Шерше ля Мефистофель-фам.

<sup>2</sup> URL: <https://youtu.be/05bSa-vA1r0>

встретить и в зарубежных спектаклях по Фаусту и даже в постановках восстановленного театра Глобус в Лондоне.

В своем приговоре театральные критики оказались солидарны: «...любовные кувыркания на авансцене с золотоволосым Мефистофелем напрочь убивают весь пафос творения Кристофера Марло»<sup>1</sup>; «...ближе к финалу пьеса откровенно просаживается, в ней слова начинают перевешивать действие, становится скучно и тянет ежеминутно смотреть на часы...»<sup>2</sup>. «Зачем нужен подобный спектакль в репертуаре Театра на Малой Бронной, тоже вопрос не из легких. Кассовым он не станет. Интеллектуального зрителя не привлечет. В результате получается ни Богу свечка, ни черту кочерга. С такими театральными деятелями никакой Мефистофель сделку заключать не станет. Даже если он — женщина», — подытоживает М. Давыдова<sup>3</sup>.

Похоже, что спектакль по одной из самых сложных пьес современника Шекспира, не стал ярким событием театральной жизни столицы, но у самого режиссера оказалось довольно много поклонников (даже фанаток, которые ходили на спектакль более 30 раз!), впрочем, как и критиков. Об этом красноречиво говорят опубликованные в сети Интернет и собранные на сайте Teatr.ru зрительские отзывы. Приведем для примера некоторые из них:

*«Татьяна. 18.08.2004*

*Смотрела этот спектакль 12 августа 2004 года. Очень долго не удавалось на него сходить. Знала, на что иду, поэтому разочарования не было. Только положительные эмоции!!!!!!!!!! Не думала, что малоизвестного Марло можно так хорошо поставить. Только выяснилось, что 12 августа был последний спектакль, больше он идти не будет. А жаль.... сходила бы еще раз. Цурскому и Богуславской огромное спасибо!!!!*

---

<sup>1</sup> Родионова И. Это штука посильнее...

<sup>2</sup> Ямпольская Е. Новая чертовщина на Патриарших.

<sup>3</sup> Давыдова М. Шерше ля Мефистофель-фам.

Инна. 08.04.2004

Оксане — режиссер этого спектакля Древалев. Когда в «Фаусте» играл Леша Владиславов, было гораздо интереснее. Жалко, что Сашка Терешко редко в нем играет, считаю, что Шут в его исполнении самый классный! Я этот спектакль смотрела 32 раза! честно! Не вру! Всем привет!

Оксана. 18.03.2004

А кто режиссер этого спектакля? Не Житинкин случайно? Поделитесь информацией. Обожаю этого режиссера! Если это его спектакль, то наверняка шедевр. Поэтому и музыка потрясает, как всегда у него.

Фиалочка. 09.12.2003

Этот спектакль я смотрела более 30 раз. И каждый раз я видела его по-новому. Не скажу, что мне он сразу понравился. В первый раз я сидела как будто в прострации. Почти ничего не запомнила, кроме музыки. Спустя неделю она всплыла во мне. И я дико захотела посмотреть этот спектакль еще раз.

Для кого-то это слишком тяжело, а я просто расслабляюсь, когда его смотрю! Не нужно уж слишком сильно напрягать извилины, нужно просто смотреть и получать удовольствие от увиденного и услышанного!

Вот и сейчас опять собираюсь посмотреть, жаль только, что свободного времени очень мало и чем-то придется пожертвовать. А так пойду с большим удовольствием, ведь я не смотрела «Фауста» уже полгода!!!

Древалев — forever!

Светлана. 05.05.2003

Престранный спектакль. Мне не понравился. Образование здесь ни при чем: надо помнить, что это «Фауст» не Гете, а Марло, которого осудили в 16 в. за атеизм. Не удивительно! Зачем нужно было высмеивать Папу?!?! Грубо! Фауст Гете — это совсем другое.

В отличие от Павла, музыка — это единственное в спектакле, что мне понравилось. Больше всего удовольствия я получала, когда актеры молчали, и в лучшем случае тан-

цевали. Текст настолько сложный, что актеры постоянно запинаясь. И почти пустой зал. Так что, думайте сами...

*Новый театр. 24.08.2001*

Тонкий умный спектакль, поставлен с мягким юмором. Актеры воспринимаются как команда, без явного лидера, что придает зрелищу целостность. Удачно сделаны декорации и костюмы (особенно мне понравились «колесо судьбы», как бы живущее своей жизнью на сцене, и шляпа слуги Вагнера): создается ощущение, что нечто похожее видел зритель в далеком XVI веке. Во втором акте чувствуешь себя неполноценным из-за того, что не понимаешь аллюзий и философских размышлений Фауста и Мефистофеля, но тут уж виноваты мы сами с нашим куцым классическим образованием.

*Ольга. 27.04.2001*

Завтра иду смотреть. Предыдущие отзывы немного смущают. Не хочу никакой незавершенности и прочих двойственных впечатлений. Но заранее готова списать многое на то, что это премьера. И к тому же «Фауст»...

*Катя. 08.11.2000*

Очень необычно и интересно. Совсем неплохо, хотя согласна, что остается впечатление незавершенности. Хочется посмотреть еще раз и поближе к сцене. В амфитеатре плоховато видно, да и слышно тоже.

*Дмитрий. 14.09.2000 (висит)*

Впечатления исключительно положительные, с большим удовольствием схожу еще раз. Хотя, в целом, осталось ощущение некоторой незавершенности постановки, но это сугубо личное мнение. И конечно, стоит отдельно отметить потрясающую игру актеров.

*Николай*

*25.08.2000*

*Высокохудожественная постановка...*

*Вика*

*18.08.2000*

*Мне совсем не понравилось. Я обожаю театр.*

*Но эта постановка была худшая из тех, что я видела.*

*Только лишь главные герои оживляли сцену,*

*я ожидала большего.*

*Павел*

*05.08.2000*

*Для премьеры совсем неплохо.*

*Однако создалось ощущение, что постановка сделана довольно вольно в вольном стиле. И еще музыка — это что-то совершенно ужасное. Стоит отметить хорошую игру главных актеров»<sup>1</sup>.*

Завершу обзор откликов поклонников постановки резким выводом критика: «Самое удивительное, что этой невнятной постановке публика внимает с удивительным терпением и не покидает зрительный зал не то что через 30 минут после начала спектакля, но и в антракте. Видимо, просвещенные театралы, способные отличить хороший спектакль от плохого, перевелись совершенно. На нынешнюю публику, пребывающую в почтительном невежестве, парализующе воздействует магия слов. Если со сцены доносятся слова “Фауст”, “ад”, “душа”, “Люцифер”, “князь геенны”, “возмездие”, “раскаяние”, “Христос”, а исполнитель главной роли взмок от процесса произнесения ему самому с трудом понятных реплик и монологов, плюс к этому в глубине сцены голоса сопрано и меццо-сопрано, а все актеры проделывают макабрические движения и вращают свод небес — публика делает вывод, что постановка была гениальна, и надо, несмотря на то, что ты ничего не понял и не все расслышал, устраивать овацию в финале. Между тем более уместной была бы старая театральная традиция: свист и помидоры»<sup>2</sup>.

Тем не менее в 2005 г. спектакль был номинирован в Торонто (Канада) на престижной международной выставке-фестивале *World Stage Design* в категории «*Music and sound design*».

---

<sup>1</sup> Отзывы воспроизводятся в авторской орфографии и пунктуации. Цит. по: Отзывы о спектакле [Электронный ресурс] // Театральная афиша. URL: <http://www.teatr.ru/th/perfcomm-view.asp?perf=3025&rep=0> (дата обращения: 12.12.2019).

<sup>2</sup> Родионова И. Это штука посильнее...

**«Доктор Фауст» театра «Глобус»  
(Лондон, Великобритания, 2011 г.)**

Первая постановка пьесы Кристофера Марло в восстановленном театре «Глобус» была осуществлена Мэтью Данстером (*Matthew Dunster*) в 2011 г. Спектакль в двух действиях, продолжительность — 2 часа 38 минут, поставил опытный британский режиссер, драматург и актер. Данстер, обладатель двух премий Лоренса Оливье, до этого ставил спектакли с Королевской шекспировской труппой, в театре «Ройал-Корт», Риджентс-парке, работал в «Глобусе» и других театрах, был заместителем художественного руководителя театра «Янг Вик» (2005–2009) и театра «Глобус» (2015–2017). Как отмечено на сайте проекта *TheatreHD*, А. Данстер «остроумно обошелся с не самым простым текстом»<sup>1</sup>. Разнородные по своему стилю акты пьесы Марло давно ставили исследователей в замешательство настолько, что некоторые из них приписывают сатирические «потешные» сцены, «где дьявольские проделки Мефистофеля намеренно снижаются и высмеиваются»<sup>2</sup>, другому автору. Отголоски средневековых моралите у Марло звучат в образах ангелов добра и зла, сражающихся за душу ученого-вероотступника, в аллегориях семи смертных грехов, «справиться с этим калейдоскопом и сохранить трагический и мистический нерв текста сможет далеко не каждый»<sup>3</sup>, — считают промоутеры театральных показов спектакля в кинотеатрах из арт-объединения *CoolConnections*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Доктор Фауст [Электронный ресурс] // TheatreHD. URL: <https://www.theatrehd.ru/ru/moscow/films/doctor-faustus> (дата обращения: 11.12.2019).

<sup>2</sup> Доктор Фауст [Электронный ресурс].

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. См. также: Доктор Фауст (2012) [Электронный ресурс] // Blood Sex Cult — культовый сайт VXGA. URL: <http://bloodsexcult.org/page/doktor-faust-2012> (дата обращения: 8.09.2015) ; Доктор Фауст [Электронный ресурс] // TheatreHD, б/д. URL: <https://www.theatrehd.ru/ru/moscow/films/doctor-faustus> (дата обращения: 03.11.2019) ; Катрин. <Театр Глобус «Доктор Фауст»> [Электронный ресурс] // TenStars.ru URL: [http://tenstars.ru/films/blog/faustus\\_globe.html](http://tenstars.ru/films/blog/faustus_globe.html) (дата обращения: 3.05.2014) ; Рецензии и отзы-

Удастся ли это Данстеру? Вопрос неоднозначный. Да, «он на полную запускает хитроумную театральную машинерию елизаветинского театра: оживающие книги, драконы, настоящее адское пламя, полыхающее на сцене, дым, устрашающие маски, черепа и прочие дьявольские спецэффекты». Но может ли такой подход, который, возможно, действительно поразил бы якобы «неискушенных зрителей партера во времена Шекспира и Марло»<sup>1</sup>, леденить кровь и наводить ужас и в наши дни?

При всей блистательности авантажной постановки, прекрасной работе художника Пола Уиллса (*Paul Wills*)<sup>2</sup>, замечательных костюмах, вкрадчивой музыке Джулса Максвелла (*Jules Maxwell*)<sup>3</sup> и множестве находок режиссера и актерской труппы спектакль производит противоречивое впечатление. Возможно, это вызвано чрезмерной экспрессией в игре некоторых исполнителей: создается ощущение, что актеры откровенно переигрывают, но, скорее всего, за этим стоит режиссерская воля<sup>4</sup>. Очевидно, однако, что трагедия и отчаянье Фауста в финале пьесы удачно передаются игрой актера Пола Хилтона (*Paul Hilton*)<sup>5</sup>, а inferнальный Мефистофель в испол-

---

вы на «Доктор Фауст» [Электронный ресурс] // КиноПоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/721385/reviews/> (дата обращения: 14.09.2019) ; Скурихина П. Театральный Лондон на экспорт [Электронный ресурс] // Афиша Краснодар. URL: <http://www.kublog.ru/blog/kino/2631.html> (дата обращения: 13.09.2019) ; Столицына Г. «Доктор Фауст»: жизнь, смерть и триада цвета [Электронный ресурс] // Собака Павла. URL: <http://sobakapavla.ru/doctor-faustus-theatrehd-ufa-sreklacib/> (дата обращения: 02.12.2018).

<sup>1</sup> Родионова И. Это штука посильнее...

<sup>2</sup> Он работал также над шекспировскими спектаклями «Ричард II» с Чарльзом Эдвардсом (Charles Edwards) в роли английского монарха в «Глобусе» и «Король Лир» с сэром Иэном Маккелленом (Sir Ian Murray McKellen) в главной роли на сценах Chichester Festival Theatre и Duke of York's Theatre.

<sup>3</sup> Известен также как автор музыки к постановке «Венецианского купца» в театре «Глобус».

<sup>4</sup> Фильм Доктор Фауст (2011) — Doctor Faustus — актеры и роли — фильмы-спектакли [Электронный ресурс] // Кино-Театр.РУ. 2018. 23 июня. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/movie/122037/titr/> (дата обращения: 12.12.2019).

<sup>5</sup> В 2016 г. он сыграл роль мужа Кэтрин в викторианской киноверсии очерка Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».



нении Артура Дарвилла (*Arthur Darvill*)<sup>1</sup>, скорее «сочувствует ученому, а возможно, в его лице и всему человечеству»<sup>2</sup>. Режиссер «рисует его нервическим эксцентриком и эгоцентристом, мелким бесенком, возжелавшим властвовать, по сути, над себе же подобными»<sup>3</sup>, и даже если зритель не почувствует дьявольского сочувствия, удовольствие от просмотра динамично-пластичного, ритмичного и красочного спектакля он вполне может получить.

### **«Доктор Фауст» Оксфордской театральной гильдии (Оксфорд, Великобритания, 2013 г.)**

В 2013 г. Оксфордская театральная гильдия (*Oxford Theatre Guild*) показала динамичную интерпретацию трагедии К. Марло «Доктор Фауст». Труппа выступала на сцене старой пожарной станции в Оксфорде с 17 по 21 декабря 2013 г. Режиссер Майк Тейлор (*Mike Taylor*) объясняет конфликт мага и чернокнижника доктора Фауста (Джошуа Холл, *Joshua Hall*) и его бесноватого адъютанта Мефистофеля (Бейли Эйли, *Bailey Eyley*) гедонизмом героя, его погоней за ничтожными удовольствиями, в которой одержимый тягой к познанию ученый утратил бессмертие своей души и должен отплатить свой долг дьяволу.

Инфантильный и озорной Фауст предстает любителем вечеринок, легко вписываясь в мир, где «безграничные знания» можно черпать из Интернета, но большинство беспечно тратит драгоценное время на мелкие шалости, на просмотр порнографии и мониторинг сплетен о личной жизни знаменитостей. В этом хаосе нет места спасению, а время в праздности и развлечениях стремительно приближает смерть.

---

<sup>1</sup> Известен по телесериалу BBC «Доктор Кто» (*Doctor Who*, 2005).

<sup>2</sup> Доктор Фауст: Электронный ресурс.

<sup>3</sup> Столицына Г. «Доктор Фауст»: жизнь, смерть и триада цвета [Электронный ресурс] // Собака Павла. 2 декабря 2018. URL: <http://sobakapavla.ru/doctor-faustus-theatrehd-ufa-srektacib/> (дата обращения: 12.12.2019).

Вечная история упущенных возможностей разворачивается на фоне просмотров 24-часовых телепрограмм, исповедальных интимных чатов и душевных терзаний вперемешку с дьявольской жаждой острых ощущений.

В постановке классической пьесы был использован «Текст А» трагедии Марло с незначительными изменениями (например, перестановкой некоторых строк).

Несмотря на то что в работе над спектаклем было занято почти 40 человек, а это, кроме актерского состава, дизайнер костюмов, дизайнер освещения, автор оригинальных звуковых эффектов и музыки, технический директор, оператор освещения, звукооператор и видеооператор, отдельно оператор спецэффектов, технический консультант, ассистент по костюмам, по прическе и макияжу, менеджер по рекламе и два пиарщика, пресс-секретарь, видеомонтажер, дизайнер программы и даже репетитор по произношению, в видеозаписи постановка выглядит скорее любительской, чем профессиональной вещью.

### **«История Доктора Фауста». Театр молодого поколения (Дрезден, Германия, 2013 г.)**

19 и 20 апреля 2013 г. на Малой сцене ТЮЗа им. Ю. П. Киселева в Саратове состоялись показы спектакля «История доктора Фауста» по пьесе Кристофера Марло<sup>1</sup>. Гости из Германии — Театр молодого поколения (*Theater Junge Generation*) города Дрездена — представили спектакль для юных зрителей, поставленный совместно с театром «Шаушпиль Франкфурт». Гастроли состоялись в рамках Года Германии в России при поддержке Института имени Гёте в сотрудничестве с Министерством иностранных дел Германии, Восточным комитетом германской экономики и Российско-Германской внешнеторговой палаты.

Режиссером выступил Моритц Зостманн, художником Кристиан Бекк, композитором Филипп Плессманн. Осуще-

---

<sup>1</sup> Продолжительность спектакля — 1 ч 40 мин.

ствить их замысел помогли актеры Ивана Саевик, Кристиан Пфютце, Уве Штайнбах, Филипп Плессманн.

Согласно официальному пресс-релизу в спектакле были объединены две драматические традиции в интерпретации «Легенды о Докторе Фаустусе»: история, изложенная английским поэтом елизаветинской эпохи, драматургом-реформатором, литературным предшественником и современником Шекспира К. Марло, который, насколько известно, стал «первым, кто переработал немецкую сагу о Фаусте в драматический текст»<sup>1</sup>, была представлена средствами немецкого балаганного кукольного театра. Такое сочетание позволило сделать драму Марло более понятной для юных зрителей.

Вот как представлено содержание марловской пьесы на сайте ТЮЗа: «Доктор Фауст много учился, и поэтому он умнее большинства людей. Но все же он не доволен, он хочет разгадать тайну мироздания, найти ответы на действительно важные жизненные вопросы. Прекрасно и благородно быть требовательным к себе? Только не для доктора Фауста! Он хочет богатства, власти и славы! Но все имеет свою цену, и власти тьмы, с которыми он заключил сделку, поставили такое условие: целых 24 года ему будут доступны любые превращения, применяя магию, он сможет посмеяться над любыми авторитетами. Но душа его будет принадлежать дьяволу. Доктор Фауст с наслаждением окунулся в свою новую жизнь, поставив весь мир с ног на голову. Хотя иногда его посещали сомнения о правильности выбранного им пути... В конце концов, 24 года — это же не вечность!»<sup>2</sup>.

Спектакль «История доктора Фауста» стал третьей постановкой дрезденского театра, представленной в Саратове. Этот коллектив хорошо знаком юным саратовским театрам. Несколько лет в рамках проекта «Театр для самых маленьких»

---

<sup>1</sup> В рамках Года Германии в России: гастроль Театра молодого поколения (г. Дрезден, Германия) кукольный спектакль по пьесе К. Марло «История доктора Фауста» 19 апреля 2013 в 19-00 и 20 апреля 2013 в 13-00 на Малой сцене ТЮЗа Киселева [Электронный ресурс] // Официальный сайт ТЮЗа Киселева. Марта 2013. URL: [https://www.tuz-saratov.ru/news/index.php?ELEMENT\\_ID=10159](https://www.tuz-saratov.ru/news/index.php?ELEMENT_ID=10159) (дата обращения: 14.12.2019).

<sup>2</sup> Там же.

в саратовском ТЮЗе проводились обучающие мастер-классы. Состоялись обменные гастроли, в том числе со смешанным составом исполнителей. Театр молодого поколения — один из самых крупных немецких театров для детей и молодежи, который посещают около 86 тыс. зрителей в год. В нем не только ставят более 600 игровых и кукольных спектаклей ежегодно, но и занимаются обучением юных любителей театра, а также повышением квалификации воспитателей и учителей.

### **«Доктор Фауст» в театре «Лебедь» (Стратфорд-на-Эйвоне, 2016 г.)**

В 2016 г. шведский режиссер Мария Аберг (*Maria Aberg*) поставила в театре «Лебедь» (*Swan*, Стратфорд-на-Эйвоне) радикальную версию самой известной пьесы Марло о тщеславии, жадности и проклятии. Несколько позже спектакль, в котором была занята Королевская шекспировская труппа, перекочевал в лондонский театр «Барбикан» (*Barbican*).

Роли озлобленного ученого Фауста и демона Мефистофеля исполнили актеры Сэнди Гриерсон (*Sandy Grierson*) и Оливер Райан (*Oliver Ryan*). Решение о том, кто будет исполнять роль доктора Фауста, а кто — Мефистофеля, принималось каждый вечер прямо перед спектаклем. Актеры зажигали спички, и тот, у кого она догорала первой, играл доктора. Почти двойники, оба исполнителя одеты в одинаковые костюмы, лысоваты и имеют похожее телосложение, чем создают эффект удвоения на сцене. Известный театральный критик Майкл Биллингтон (*Michael Billington*) уловил в этом решении режиссера следование концепции двойничества в произведениях Достоевского<sup>1</sup>. Сама Мария Аберг аргументировала психологические аспекты своего решения в интервью изданию «Гардиан» тем, что она «всегда чувствовала сильную связь этих двух

---

<sup>1</sup> *Billington M. Doctor Faustus review — devilish ritual and punk cabaret at the RSC* [Электронный ресурс] // The Guardian. 2016. February 12. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/12/doctor-faustus-review-rsc-swan-stratford-oliver-ryan-sandy-grierson-maria-aberg> (дата обращения: 13.12.2019).

персонажей, что Мефистофель не существует без Фауста, и наоборот» (*"I always felt the two characters were very much connected — that Mephistophilis didn't really exist without Faustus, and the other way round"*; здесь и далее пер. наш. — Н. З.)<sup>1</sup>.

Она считает, что вызванный вами демон в какой-то степени станет представлять вас самих: «Мефистофиль — демон Фауста, он не существует вне его воображения» (*"Mephistophilis is Faustus's own particular demon rather than one that exists independently of his imagination"*)<sup>2</sup>. Так, Мефистофель стал темным альтер эго несколько истеричного Фауста<sup>3</sup>. Возможно, именно поэтому обольстительного Люцифера в этой постановке сыграла актриса Элеонора Уайлд (*Eleanor Wyld*).

Визуально спектакль полон разного рода удачных находок. Критики особенно выделяли сцену с семьей смертными грехами, превращенную в постановке в своеобразное «панк-кабаре с пляшущей виттенбергской ученой братией». Эти участники дьявольских плясок получились а-ля уличные хулиганы из культового фильма «Заводной апельсин» (*A Clockwork Orange*) Стэнли Кубрика (*"Visually, Aberg's production is full of invention, from the treatment of the Seven Deadly Sins as a punk cabaret to the representation of Wittenberg's scholars as jigging, dark-hatted figures who might have stepped out of A Clockwork Orange"*)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Your own personal demon: Maria Aberg on her Doctor Faustus double act / M. Aberg, C. Wiegand (corr.)* [Электронный ресурс] // *The Guardian*. 2016. February 12. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/12/maria-aberg-rsc-stratford-doctor-faustus-sandy-grierson-oliver-ryan-christopher-marlowe> (дата обращения: 13.12.2019).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *BWW Interview: Director Maria Aberg on Doctor Faustus / M. Aberg, M. Swain (corr.)* [Электронный ресурс] // *Broadway World*. 2016. August 19. URL: <https://www.broadwayworld.com/westend/article/BWW-Interview-Director-Maria-Aberg-on-Doctor-Faustus-20160819> (дата обращения: 13.12.2019).

<sup>4</sup> *Billington M. Doctor Faustus review...*

Сценическим эффектам в этой версии марловианского «Фауста» вполне соответствовала музыка Орlando Гофа (*Orlando Gough*), написанная им в стиле Тома Уэйтса (*Tom Waits*). Для постановки режиссер использовала обе известные версии текста А и Б, обильно сокращая комические сцены<sup>1</sup>, дабы придать пьесе максимум мрачности и серьезности.

**«Доктор Фауст» в Театре герцога Йоркского  
(Лондон, Великобритания. Реж. Дж. Ллойд, 2016 г.)**

Премьера кровавадной постановки режиссера Джейми Ллойда (*Jamie Lloyd*) состоялась 9 апреля 2016 г. В репертуаре лондонского Театра герцога Йоркского (*The Duke of York's Theatre*) спектакль продержался до 25 июня 2016 г. Труппа Джейми Ллойда (*The Jamie Lloyd Company*) известна своим новаторским и анархическим переосмыслением классического театрального репертуара. Пьесу «Доктор Фауст» К. Марло поставили с участием актера Кита Харингтона (*Kit Harington*), прославившегося ролью Джона Сноу в культовом телесериале «Игра престолов».

Эта роль должна была стать его триумфальным возвращением на лондонскую сцену, однако чуда не произошло. Актер сыграл несколько более экспрессивную версию самого себя, что горячо порадовало его поклонников и разочаровало рафинированных театралов<sup>2</sup>. Дело не только в том, что шумные толпы фанатов известного артиста заполнили фойе театра и стремительно повысили его сборы, но и в том, что некоторые наиболее невоспитанные из них поглощали куриные наггетсы почти в промышленных масштабах, громко комментировали происходящее на сцене, делали фотографии и даже отвечали на звонки своих мобильных телефонов прямо во время представления. Так грубым вмешательством малообра-

---

<sup>1</sup> *BWW Interview...*

<sup>2</sup> *Jordan R. Is this the worst West End audience ever?* [Электронный ресурс] // *The Stage*. 2016. July 12. URL: <https://www.thestage.co.uk/opinion/2016/richard-jordan-is-this-worst-west-end-audience-ever/> (дата обращения: 26.12.2019).

зованной аудитории, носителей массовой культуры потребления, была нарушена сама идея элитарного культпохода в театр<sup>1</sup>. Однако сам К. Харингтон выступил в защиту молодых зрителей<sup>2</sup>.

Роковое решение о продаже души ввергает Фауста в пьянящий мир черной магии, роскоши, знаменитостей и власть имущих. Сценарист Колин Тиван (*Colin Teevan*) переписал комические сцены, придав им больше гротеска и экспрессивности (сатира на хищных банкиров, жадных политиков и двуличных священников — некоторые критики увидели в них намеки на Барака Обаму, Дэвида Кэмерона и Папу Римского Франциска)<sup>3</sup>. Он перенес действие пьесы в современный мир — жадная до сенсаций, наслаждения, одержимая властью и медиаславой вселенная, уместающаяся на экране ноутбука. Фауст превращается в жаждущего славы в индустрии развлечений иллюзиониста, который жертвует любовью верной женщины Вагнер (Джейд Анука, *Jade Anouka*) ради «знаменитой горячей шлюхи»<sup>4</sup>. Генри Хитчингс (*Henry Hitchings*) дал такой емкий вердикт спектаклю: «Секс, кровь и рок-н-ролл»<sup>5</sup>. Вообще секс и насилие в постановке Ллойда живут

---

<sup>1</sup> Hill A. *Game of Thrones fans 'ruined theatre show by eating chicken nuggets'* [Электронный ресурс] // *The Guardian*. 2016. July 13. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/jul/13/games-of-thrones-fans-ruined-theatre-chicken-nuggets-kit-harington> (дата обращения: 26.12.2019).

<sup>2</sup> Hill A. *Kit Harington defends theatregoers* // *The Guardian*. 2016. July 14. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/jul/14/kit-harington-game-of-thrones-defends-theatregoers-criticised-for-eating-and-talking> (дата обращения: 26.12.2019).

<sup>3</sup> Felperin L. *'Doctor Faustus': Theater review* [Электронный ресурс] // *The Hollywood Reporter*. 2016. April 25. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/review/kit-harington-doctor-faustus-theater-887400> (дата обращения: 26.12.2019).

<sup>4</sup> Billington M. *Doctor Faustus review — off-with-your-kit Harington stars in Marlovian mish-mash* [Электронный ресурс] // *The Guardian*. 2016. April 26. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/apr/26/doctor-faustus-review-kit-harington-duke-of-yorks-theatre-game-of-thrones> (дата обращения: 26.12.2019).

<sup>5</sup> Hitchings H. *Doctor Faustus, theatre review: Kit Harington, sex, blood and rock'n'roll* [Электронный ресурс] // *London Evening Standard*. 2016. April 26. URL: <https://www.standard.co.uk/go/london/theatre/doctor-faustus-theatre->

своей жизнью и заслуживают отдельного разговора. Очевидно, что многие остались не очень довольны тем, что великий конфликт пьесы Марло в этой версии снижен до модернизированного бытового уровня.

По мнению авторов спектакля, это вполне соответствует нашему времени, дает новую перспективу для трактовки сюжета. Сюзанна Клапп (*Susannah Clapp*) же назвала такой подход «бессвязной сатирой» (*“incoherent satire”*)<sup>1</sup>. В итоге в лихорадочной постановке Дж. Ллойда подкачанный Фауст К. Харингтона все чаще выходит на сцену в одних трусах, с оголенным торсом и даже сверкающими ягодицами. Дьявольски льстивый, ревнивый и вместе с тем меланхоличный Мефистофель в исполнении актрисы лауреата премии Оливье Дженны Расселл (*Jenna Russell*) самозабвенно исполняет классический рок-шлягер *Meatloaf “Bat Out of Hell”*<sup>2</sup>, на сцене царят ангелы-трансвеститы, извивающиеся духи в грязных панталонах, а Люцифер выдает свои фекалии за трюфель. Критик считает, что это своеобразное представление сценариста о хорошей метафоре.

Время от времени спектаклю сопутствовали мероприятия культурно-просветительского характера. Перед постановкой «Доктора Фауста» проводились разного рода перформансы, лекции, разговоры о героях Марло, современные пересказы его пьесы и многое другое с целью подготовить зрителя к сложному и трагическому ладу этой кровавой версии пьесы К. Марло.

---

review-kit-harington-sex-blood-and-rocknroll-a3233866.html (дата обращения: 26.12.2019).

<sup>1</sup> Clapp S. *Doctor Faustus review — where’s the soul?* [Электронный ресурс] // *The Guardian*. 2016. May 1. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/may/01/doctor-faustus-kit-harington-observer-review> (дата обращения: 26.12.2019).

<sup>2</sup> Gardner L. *Kit Harington in Doctor Faustus: Lewd, crude and essential for the West End*. [Электронный ресурс] // *The Guardian*. 2016. May 2. URL : <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2016/may/02/kit-harington-faustus-west-end-jamie-lloyd> (дата обращения: 26.12.2019).



Догадаться о том, что именно обсуждалось 3 июня 2016 г. в Театре Герцога Йоркского, сложно, но событие, названное «Голубоватый Марло» (*Queering Marlowe*), вполне могло ввести в замешательство некоторых посетителей. В анонсе мероприятия обещали показать, «как выглядела бы женщина по имени Тамерлан, королева Карфагена Дидона в мужском обличье». Для демонстрации самых известных персонажей Марло организаторы приглашали лучших актеров: Шэрон Д. Кларк (*Sharon D. Clarke*), Эмили Тааффе (*Emily Taaffe*), Райана Сэмпсона (*Ryan Sampson*), Лео Вана (*Leo Wan*) и Мьюреанн Берд (*Muireann Bird*)<sup>1</sup>.

После представления 7 июня режиссер Дж. Ллойд в беседе с актрисой Дж. Рассел, которая прославилась своими ролями в мюзиклах, обсуждали ее карьеру и их сотрудничество. Дженна исполнила подборку своих любимых песен американского композитора Стивена Сондхайма (*Stephen Sondheim*) и английской актрисы Виктории Вуд (*Victoria Wood*).

13 июня Чарли Дюпре (*Charlie Dupré*) после спектакля исполнил свое сочинение под актуальным новомодным названием «Переделанный Фауст» (*Faustus: Remixed*). По задумке автора, за 20 минут имели возможность рассмотреть «через современный объектив» все самые важные темы, поднятые Марло. Позже Ч. Дюпре переделал свою версию «Фауста» в короткометражный фильм при поддержке Художественного совета Англии и Национального лотерейного фонда Великобритании<sup>2</sup>.

Очевидно, что как и сам режиссер спектакля театра Герцога Йоркского Джейми Ллойд, так и его труппа с многочисленным цехом помощников — художниками по декорациям и костюмам (Сутра Гилмор, *Soutra Gilmour*), по свету (Джон

---

<sup>1</sup> *Bailey T. Doctor Faustus announces new events and ticket offers* [Электронный ресурс] // *Theatre Bubble*. 2016. May 31. URL : <http://www.theatrebubble.com/2016/05/doctor-faustus-announces-new-events-and-ticket-offers/> (дата обращения: 26.12.2019).

<sup>2</sup> *Faustus: Remixed by Charlie Dupré* [Электронный ресурс] // *ATGtickets*. URL: <https://www.atgtickets.com/shows/rap-retelling-of-doctor-faustus-from-charlie-dupre/duke-of-yorks/> (дата обращения: 26.12.2019).

Кларк, *Jon Clark*), композитором и звукорежиссером (Бен Рингхэм, Макс Рингхэм, *Ben Ringham, Max Ringham*), хореографом по батальным сценам (Кейт Уотерс, *Kate Waters*) — являются представителями своего времени, выпускниками театральных школ, которые воцарились на современной британской сцене. Они готовы смело идти на разного рода эксперименты, использовать сложные спецэффекты и любые новейшие средства сценического воплощения, включая шоковую терапию для образованной публики и дерзкий эпатаж для молодежи.

**«Доктор Фауст» в театре «Аркола»  
(Лондон, Великобритания, 2018 г.)**

Эта примечательная постановка с красивой хоральной музыкой была осуществлена актерской труппой *Tangle* («Путаница») в 2018 г. Афро-карибская театральная компания Юго-Западной Англии вплела в постановку музыку, вдохновленную южноафриканскими ритмами в исполнении трех актеров: Джошуа Либурд (*Joshua Liburd*)<sup>1</sup>, Могали Масуку (*Mogali Masuku*) и Мунаше Чириса (*Munashe Chirisa*) сыграли все роли в спектакле. Так версия классической пьесы Кристофера Марло приобрела уникальный этнический колорит: получилась «смелая, свежая и богатая постановка» (*“A bold, fresh and rich production...”*; здесь и далее перевод наш. — Н. З.)<sup>2</sup>.

Режиссеру Анне Кумбс (*Anna Coombs*) удалось сохранить много комедийных сцен, например, когда друзья доктора Фауста сами попытались вызвать нечисть, или когда священник, размахивающий ладаном, безжалостно высмеивается и передразнивается. Игра актеров сильна и уверенна: «Джошуа Либурд сочетал чванливое высокомерие с жалкой неуверенно-

---

<sup>1</sup> См.: *Interview with Joshua Liburd of Tangle, the southwest's African Caribbean theatre company / J. Liburd, I. Gurung (corr.).* [Электронный ресурс] // *Exeposé*. 2018. March 12. URL: <https://exepose.com/2018/03/12/interview-with-joshua-liburd-of-tangle-the-southwests-african-caribbean-theatre-company/> (дата обращения: 15.12.2019).

<sup>2</sup> *Wiebalck E. Doctor Faustus, Arcola Theatre — review* [Электронный ресурс] // *Everything Theatre*. 2018. 18 March. URL: <http://everything-theatre.co.uk/2018/03/doctor-faustus-arcola-theatre-review.html> (дата обращения: 15.12.2019).

стью в себе; Могали Масуку плавно переключалась между совершенно разными ролями, а физическое движение и юмор Мунаше Чирисы создали идеальный баланс с серьезным тоном пьесы» (*“Joshua Liburd combined swaggering arrogance with pitiable self-doubt; Mogali Masuku switched seamlessly between completely different roles and Munashe Chirisa’s physical movement and humour created a perfect balance to the serious tone of the play”*)<sup>1</sup>.

Элке Вибалк (*Elke Wiebalck*) в рецензии особо отметила удачно подобранные декорации: промышленные складские стеллажи, люминесцентное освещение и беспорядочно разбросанные кабели. Из минусов — недостаточное освещение лиц актеров и, напротив, слепящий аудиторию яркий свет софитов в ключевые моменты. Хотя критик не уверена в том, насколько сегодня актуальна история «Доктора Фауста», ей понравилось то, как «старинный миф превращается в мощную современную пьесу» (*“...it was nonetheless a joy to experience an ancient myth being transformed into a powerful, contemporary play”*)<sup>2</sup>.

В спектакле также участвовали художник Колин Фалконер (*Colin Falconer*), художник по свету Хансйорг Шмидт (*Hansjorg Schmidt*), звукорежиссер Дрю Баумоль (*Drew Baumohl*), постановщик Дебора Бадду (*Deborah Baddoo*). Исполнительным продюсером этой экзотической постановки выступил Крис Корнер (*Chris Corner*). Продолжительность спектакля — 90 минут. Последний раз театральная труппа сыграла своего «этнического» «Фауста» 13 марта 2018 г.

---

<sup>1</sup> Wiebalck E. Doctor Faustus, Arcola Theatre — review [Электронный ресурс] // Everything Theatre. 2018. 18 March. URL: <http://everything-theatre.co.uk/2018/03/doctor-faustus-arcola-theatre-review.html> (дата обращения: 15.12.2019).

<sup>2</sup> Там же.

**«Доктор Фауст» К. Марло  
в Театре Сэма Уонамейкера  
(Лондон, Великобритания, 2018 г.)**

С 1 декабря 2018 г. по 2 февраля 2019 г. на сцене театра Сэма Уонамейкера (*Sam Wanamaker Playhouse*) шла пьеса К. Марло «Доктор Фауст»<sup>1</sup>. Никакой особой шумихи вокруг премьеры на сайте и в блоге театра не было, дана довольно скудная информация об актерском составе, задействованном в премьеры, синопсис пьесы, общая информация о важнейших темах трагедии — и все<sup>2</sup>.

Возможно, это был хитрый маркетинговый ход создателей спектакля. Красноречивое название проекта *Ambitious Fiends* можно перевести как «Амбициозные изверги». Пожалуй, главная интрига этой постановки скрыта в том, что обе главные роли в спектакле исполняют женщины. Жаждущего славы и власти чернокожника из Виттенберга доктора Фауста сыграет чернокожая комедиантка Жослин Жи Эсьён (*Jocelyn Jee Esien*), а грозного и изворотливого демона Мефистофеля — белая ирландская актриса Полин Маклин (*Pauline McLynn*).

В своем первом фестивальном сезоне они попытались найти ответы на вечные «проклятые» вопросы о власти и коррупции, природе человеческого любопытства и границах познания. Репертуар зимнего сезона, кроме «Доктора Фауста», включал постановку шекспировского «Макбета» (*Macbeth*)<sup>3</sup>, феминистский ответ на фаустовский миф «Темная ночь души» (*Dark Night of the Soul*)<sup>4</sup> и спектакль «Рэли: суд над преда-

---

<sup>1</sup> *Doctor Faustus* [Электронный ресурс] // *Shakespeare's Globe*. URL: <https://www.shakespearesglobe.com/whats-on-2018/doctor-faustus> (дата обращения: 31.10.2018).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Macbeth* [Электронный ресурс] // *Shakespeare's Globe*. URL: <https://www.shakespearesglobe.com/whats-on-2018/macbeth> (дата обращения: 30.10.2018).

<sup>4</sup> *Dark Night of the Soul* [Электронный ресурс] // *Shakespeare's Globe*. URL: <https://www.shakespearesglobe.com/whats-on-2018/dark-night-of-the-soul> (дата обращения: 30.10.2018).

тельством» (*Raleigh: The Treason Trial*)<sup>1</sup>. Все они связаны с творчеством или историей, современными Марло и Шекспиру.

Похоже, создатели проекта «Амбициозные изверги» решили плотно разобраться в фаустианской теме в искусстве и включили варианты ее интерпретации в репертуар сезона, представляя таким образом антологию спектаклей. Творчество Марло и Шекспира под углом фаустианского мифа продолжает завораживать и интриговать человечество. Однако, и это вполне в духе гендерных увлечений участников проекта, фаустианский миф присвоен мужчинами, и до сих пор никто не рассказал, каково женщине пойти на «продажу своей души» и «за что ее продать»<sup>2</sup>.

Эта постановка стала не первым обращением к великой трагедии К. Марло в уникальном архитектурном пространстве Театра Сэма Уонамакера. В 2016 г. актеры труппы «Страсть на практике» (*Passion in Practice*) устроили читку «Доктора Фауста» в произношении англичан елизаветинской эпохи. Поставить оригинальное произношение им помогли известный британский лингвист Дэвид Кристал (*David Crystal*) и его сын актер и филолог Бен Кристал (*Ben Crystal*) (см.: Захаров: Электронный ресурс).

На этот раз основное внимание уделено не аутентичному произношению, а женской теме в фаустовском аспекте. В спектакле «Темная ночь души» участвует целая плеяда женщин-писательниц: Лили Беван (*Lily Bevan*), Афина Стивенс (*Athena Stevens*), Лиза Хаммонд (*Lisa Hammond*), Рейчел Спенс (*Rachael Spence*), Кэти Химс (*Katie Hims*) и Аманда Уилкин (*Amanda Wilkin*)<sup>3</sup>. Они-то и составляют хор из женских голосов

---

<sup>1</sup> *Raleigh the Treason Trial* [Электронный ресурс] // *Shakespeare's Globe*. URL: <https://www.shakespearesglobe.com/whats-on-2018/raleigh-the-treason-trial> (дата обращения: 29.10.2018).

<sup>2</sup> *Doctor-Faustus* [Электронный ресурс] // *Shakespeare's Globe*. URL: <https://www.shakespearesglobe.com/whats-on-2018/doctor-faustus> (дата обращения: 31.10.2018).

<sup>3</sup> *Dark Night of the Soul...*

перед воротами inferнального мира. Феминистское прочтение мифа о Фаусте сегодня модно как никогда.

### **«Фауст и Елена» в «Театре Поэта» на Сретенке (Москва, Россия, 2017 г.)**

Поставленная несколько лет назад в частном «Театре Поэта» на Сретенке пьеса Юрия Юрченко «Фауст и Елена» (режиссеры — Александр Смирнов, Игорь Яцко) стала неожиданным открытием даже для видавшей виды московской театральной публики. Ю. Юрченко — актер, драматург, поэт, эссеист, журналист, человек с особым чувством справедливости, много повидавший на своем веку. Неудивительно, что он еще и актер, который в этом спектакле исполняет роль уставшего от жизни, измотанного от гедонизма, знаний и богоборчества Фауста.

Пространство «Театра Поэта» — место весьма примечательное. Войдя в театр, видишь бесконечные стеллажи с книгами и не сразу осознаешь, что это переделанная квартира на первом этаже старинного дома, а часть углубленного в подвал пола — и есть сцена. Да и сама сцена — лишь один из уровней сложно организованного игрового пространства. Театр вмещает 50–60 зрителей: они располагаются и перед сценой, и сбоку, почти над ней, на огороженном балюстрадой балконе. Балконная конструкция из дерева создает особую атмосферу, на ум приходит ассоциация с шекспировским «Глобусом» в Лондоне. Стены из основательной кирпичной кладки только усиливают впечатления от этого совершенно замкнутого пространства, населенного духом персонажей, чью историю разыгрывают актеры.

Пожалуй, есть косвенное обстоятельство, которое сближает Фауста Юрченко с марловианским прочтением вечного образа, или, точнее, с его интерпретацией и последующим выражением на другом языке искусства, а именно в кинематографе. Это уставший и разочарованный от всего и вся главный герой в исполнении знаменитого актера Ричарда Бёртона в фильме «Доктор Фаустус» (*Doctor Faustus*), который

он снял в 1967 г. вместе с Невиллом Когхиллом (*Nevill Coghill*). Тем не менее авторский замысел русского драматурга оригинален и трансформирует сюжет о борьбе за душу ученого, ее спасении и вечной жизни в область постоянного стремления к единению Адама и Евы, мужчины и женщины. Тайна женской природы соседствует с загадкой познания всего сущего, а коварство беса Мефистофеля сочетается со способностью к великодушию, попыткой спасти, простить, отпустить и полюбить Фауста. Бытовые соблазны не сокрушают душу Поэта, он находит спасение во всепоглощающей любви к Елене, преодоление искушений возносит его (см.: Бегунов, 2019: 174–176).

Среди главных достоинств спектакля — сценография: все органично вписано в удивительный ландшафт помещения, а камерность театра только обостряет уникальную сопричастность и контакт между актерами и зрителями. Кстати сказать, Фауст (Юрий Юрченко), Мефистофель (Игорь Яцко) и Елена (Ирина Бразговка) мастерски подыгрывают друг другу. Исполнительница единственной женской роли особенно убедительна и точна, ее воплощение образа Елены вызывает только восторг и почитание. Не случайно в 2017 г. И. Бразговка была удостоена Специального приза жюри «Восхищение» на VII Московском театральном фестивале «Московская обочина», а спектакль «Фауст и Елена» был признан лучшим спектаклем<sup>1</sup>. Как отметил театральный критик А. Б. Иняхин, «глубокое впечатление оставила сценическая версия стихотворной трагедии “Фауст и Елена” Ю. Юрченко... В кабинете доктора Фауста... поселились объекты его фантазии — Елена Прекрасная и Мефистофель, непрерывные пикировки с которым определяют содержание действия и сюжета. Красивый текст, наполненный мудрыми мыслями о жизни, смерти и любви, льется свободно и легко, позволяя проникнуться глубиной и многомер-

---

<sup>1</sup> По ходу движения [Электронный ресурс] // dik\_dikij — LiveJournal. 2017. 16 ноября. URL: <https://dik-dikij.livejournal.com/1434361.html> (дата обращения: 20.03.2019).

ностью чувств героев, их драматизмом. Агрессивность провокаций Мефистофеля (Игорь Яцко) контрастна чарующе спокойной, чуть небрежной пластике “ни к кому не суровой” Елены в чудесном исполнении восхитительной актрисы Ирины Бразговки. Для Фауста... такая Елена, смелая, проницательная, ироничная — синоним вечного спасения. Поэт дорожит этой рыжекудрой Сивиллой, похожей на Беату Тышкевич, готовой пожертвовать дарованным богами, но давно опостылевшим бессмертием ради его любви и свободы»<sup>1</sup>.

Отдельно стоит отметить музыкальное сопровождение спектакля в живом исполнении гитариста Александра Первозчикова. Все три актеры вполне шекспировского масштаба, и потому фраза «Быть или не быть...» в пьесе Ю. Юрченко находится совершенно на своем месте. Компании удалось раскрыть в себе редко достижимое сегодня на сцене актерское качество, скрытое в умении беречь Слово, доносить его до публики не с самолюбующейся экспрессией, а с искренним чувством и философской глубиной.

### **«Трагическая история Доктора Фауста» В. Латоша**

«Трагическая история Доктора Фауста» продолжает жизнь не только на театральной сцене. В последние годы интерес к осмыслению ее значения и места в мировой культуре актуализирован в работе над проектом «Наследие Кристофера Марло в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» (РФФИ № 18-012-00679), в проведении научных мероприятий, таких как I Всероссийская научная конференция, посвященная творчеству К. Марло (22–23 июня 2018 г.), Всероссийская научная конференция «Современники Шекспира: выйти из тени Барда?» (15 ноября 2019 г., Московский гуманитарный университет), секция «Актуальные проблемы германской филологии» в рамках работы XXX Ежегодной богословской конференции Православного Свято-Тихоновского

---

<sup>1</sup> Иняхин А. Б. Обочина номер семь // Страстной бульвар, 10. 2018. № 6 (206). С. 87.



гуманитарного университета (25 ноября, 2020 г.) и других семинаров и круглых столов. По наследию К. Марло защищаются диссертации, пишутся научные статьи, снимаются сюжеты для инновационного образовательного проекта Arzamaz и др. Особенно следует отметить публикацию «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло в академической серии «Литературные памятники» (Марло, 2019). Издание содержит русские переводы двух версий пьесы Марло, которые в западной академической среде принято называть тексты А и Б. Издание сопровождается научным аппаратом, который предлагает исчерпывающую информацию о тексте литературного памятника XVI столетия. Он подготовлен известными по исследованиям английской литературы А. Н. Горбуновым, В. С. Макаровым, А. А. Рябовым, Д. Н. Жаткиным<sup>1</sup>.

В России, как и во всем мире, текст драматурга давно вышел за рамки сугубо сценического воплощения. Впрочем, если в современной литературе и искусстве намечены определенные прорывы в изучении наследия Марло, то в других сферах культуры не всегда удается преодолеть сложность общения с далекой эпохой и непростым художественным материалом. Так, премьера первой российской экранизации «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло, снятой молодым режиссером Владом Латошем, состоялась 26 ноября 2019 г. в клубе любителей экспрессионизма «Сумерки человечества» молодежного историко-культурного комплекса «Особняк Носова». Выпускник художественно-графического факультета Московского педагогического государственного университета В. Латош представил не только свою режиссерскую работу, но и «историю становления литературного персонажа»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Гайдин Б. Н. (22 апреля 2019 г.) Презентация академического издания «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира: Электронное научное издание». 22 апреля. URL: <http://around-shake.ru/news/5196.htm> (дата обращения: 19.12.2019).

<sup>2</sup> URL: [https://vk.com/video-14690849\\_456239037](https://vk.com/video-14690849_456239037)

В короткометражном 30-минутном фильме использованы стильные бутафория, декорации, костюмы и интерьеры. Особое внимание заслуживает выбор музыки: например, была использована композиция *“Broken Ice”*, которую Джерри Голдсмит (*Jerry Goldsmith*) сочинил для саундтрека культового фильма ужасов «Омен 2: Дэмиен» (*Damien: Omen II*). Операторская работа, спецэффекты и анимация выглядят вполне убедительными и уместными, но наложенные на видеоряд звуковые эффекты мешают восприятию текста, превращают и без того безжалостно сжатую и сокращенную идейно-философскую канву пьесы Марло в бессмысленную тарабарщину.

Печально, что в этом потенциально интересном проекте представлена совершенно провальная актерская игра. Бог с ней, с пафосной интерпретацией, декламационной подачей текста в переводе Е. Н. Бируковой, чересчур экспрессивной мимикой, жеманными жестами и нелепыми хореографическими па. Можно закрыть глаза на готический пафос нарциссизма, сославшись на художественное видение автора фильма, но тяжело вынести работу с голосом. Непрофессиональная дикция простибельна студенческому капустнику, но не амбициозному режиссеру, чьи фильмы были оценены рядом престижных премий<sup>1</sup>.

Примеры бытования «Доктора Фауста» К. Марло на театральной сцене XXI в. демонстрируют живой интерес к пьесе, написанной более 400 лет назад одним из самых значительных драматургов «елизаветинской эпохи». Вечный образ Фауста по-

---

<sup>1</sup> По информации сайта «Арт-хаус», Влад Латош — режиссер, актер, историк искусства, художественный руководитель независимой киностудии *LATOSCH*. Выпускник Высших курсов режиссуры в Таррагоне (Испания), аспирант исторического факультета МГУ. Лауреат международных конкурсов (в 2013 г. первый приз *Goethe-Institut*, в 2014 г. — серебро на конкурсе Британского совета *“Inspired by Hitchcock”*). В 2017–2018 гг. принимал участие в выставке «Призрак-рыцарь» в музее-заповеднике «Царицыно», по приглашению дирекции которого снял несколько короткометражных фильмов (например, видеокаталог выставки «Гипноз пространства», 2018). На данный момент живет и работает главным образом в Москве.

лучает многогранную интерпретацию, на которую накладываются типичные в обществе потребления ожидания и запросы: массовое искусство должно быть понятно и в меру комфортно для публики, в ход идут актуальные в индустрии развлечения средства: зрелищность, скандальный эпатаж, политическая ангажированность, гипер-эротизм, использование новейших визуальных средств и технологий, современного музыкального аудиоландшафта от технотранса до альтернативного рока в исполнении *Trent Reznor* и *Nine Inch Nails* — в общем, применяется все, что способно вызвать молниеносную реакцию и интерес у современной публики, социокультурные ориентации которой основаны на соединении процессов глобализации и цифровизации. Именно потому, как представляется, стало модно играть «Доктора Фауста» целиком женским актерским составом, режиссеры, признавая, что у автора слишком много текста<sup>1</sup>, зачастую сокращают его, сосредотачиваются на визуально-физических формах выражения, актуально придавать

---

<sup>1</sup> В своем недавнем интервью изданию *The Stage* Кэролайн Бирн (*Caroline Byrne*) — ирландский режиссер, проживающий в Лондоне, заявила, что вообще могла бы обойтись и без слов. Ее привлекают возможности визуального, а не «искусственного» мира устной речи. «Мне по-настоящему интересен невербальный мир пьесы», — говорит она, полагая, что так легче донести смысл происходящего даже для тех, кто не знает языка. Они могут понять смысл через символы и систему знаков: «...иногда, когда я режиссирую, я думаю: “я хотела бы, чтобы в этом месте не было слов, я хотела бы, чтобы тут были только визуальные эффекты”» (см.: *Waugh, R. (2020) Director Caroline Byrne: ‘People gravitate towards safety — I’m not interested in that’* [Электронный ресурс] // *The Stage*. Jan 17, 2020. URL: [https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2020/director-caroline-byrne-people-gravitate-towards-safety-im-not-interested-in-that/#\\_="](https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2020/director-caroline-byrne-people-gravitate-towards-safety-im-not-interested-in-that/#_=) (дата обращения: 23.01.2020)). Похоже, что визуализация давно проникла в современный театр. Так, режиссер первой постановки «Доктора Фауста» на российской сцене признавался во время Пражских Квадриеннале 2007 года: «Вы знаете, когда я работаю над постановками пьес своих или чужих или инсценировок прозы, в некоторых сценах вообще нет слов. Не в изначальных сценах пьесы или повести. В сценах спектакля. Действие не останавливается. Но я, как режиссер, знаю, что звуком и светом я в этих сценах расскажу больше, чем, если бы актеры вели диалог. Это не заменяет артиста. Это расширяет выразительные возможности театра» (Древалёв И. (2015) Сценография звука. Философия использования звукового пространства в современном театре [Электронный ресурс] // Проза.ру. URL: <https://www.proza.ru/2015/10/15/1014> (дата обращения: 12.01.2020)).

постановкам экзотический этнический колорит, использовать куклы-марионетки, авантажные костюмы, все реже передавая аутентичную атмосферу средневековой эпохи.

Театральные эксперименты с произведениями Марло следует увидеть в контексте социальных перемен, затронувших все сферы человеческой деятельности. Изменение наиболее признанных картин мира определяет облик современного человека, его понимание происходящего, своего места в жизни, духовности, морали, веры, личного пространства, телесности, пола, его социальные и культурные тезаурусы.

Процесс смены основных тезаурусов отмечался и ранее, он влиял и на воспроизведение в новых условиях предшествующей драматургии. В эпоху романтизма, в частности, снова стал популярен Шекспир, почти непризнанный в период классицизма. В XIX в. в роли Гамлета блистали Сара Сиддонс, Сара Бернар, в XX в. — Аста Нильсен, Джудит Андерсон, Алла Демидова и многие другие актрисы. Но это не была смена пола или легализация однополых браков как центральная идея, которая в XXI в. витает в обществе, а нередко уже осуществляется.

Развитие культурологической концепции шекспиросферы, не так давно возникшей в отечественной гуманитаристике (Луков и др., 2012: Электронный ресурс), позволило раскрыть связь социокультурных процессов с шекспировским творчеством в широком диапазоне взаимодействия общества и культуры, которое способно основываться на автономии того и другого. По той же модели построенная Марлосфера (Захаров, 2019), хоть и не может пониматься на уровне культурных констант подобно шекспиросфере, но обладает принципиально той же связью социального и привнесенного в него искусством. Это и показывают постановки пьес Марло последних лет в ряде стран мира, когда все картины мира кардинальным образом изменились за прошедшие века. Что же осталось такого, что все-таки продолжает нас связывать с творением давно ушедшего драматурга?

Во многом благодаря развитию средств массовой информации, цифровых технологий вечные образы в сфере искусства и их создатели стали жить отдельной жизнью в виртуальном мире и получили большое распространение на просторах сети Интернет от персонажей комиксов и мемов до героев компьютерных игр и телевизионных сериалов.

Как бы то ни было, «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло продолжает оставаться актуальной для театральной сцены XXI в., и это залог бессмертия драматурга.

### **3.3. «Великий белый стих» К. Марло в интерпретации Т. С. Элиота**

*Н. В. Шипилова*

Конец 1910-х гг. становится переломным этапом для жизни и творчества величайшего англо-американского модернистского поэта Т. С. Элиота (1888–1965). Перед ним стоят одновременно две сложнейшие задачи: с одной стороны, интеграция в европейскую культуру, ее освоение; с другой — создание нового поэтического языка, и обе эти задачи воспринимаются им как неразрывные.

На долгом пути своего становления как поэта и литературного критика Элиот неоднократно обращается к литературе раннего Нового времени, в том числе к британской ренессансной драматургии (Уэбстеру, Чэпмену, Форду, Тернеру и др.). В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть отношение Элиота-критика к творчеству и литературному новаторству Кристофера Марло, а также влияние поэзии Марло на ранние поэтические произведения самого Элиота.

#### **Рецепция творчества Кристофера Марло в модернистской критике**

С осени 1918 г. по май 1919 г. в рамках дисциплины «Елизаветинская литература» в Лондонском университете Элиот читает расширенный курс лекций по предмету. Готовиться к нему он начинает предшествующим летом: перечитывает источники, начав с Бена Джонсона, и знакомится с большим количеством критических исследований. Мать присылает ему из Сент-Луиса книги, в том числе и томик Кристофера Марло.

Окончательная версия университетского курса по английской литературе раннего Нового времени составлена крайне амбициозно, что объясняется, вероятно, относительной молодостью и неопытностью Элиота как преподавателя в

сочетании со страстной личной увлеченностью предметом. Курс включает как прозу (тексты Сидни, Бэкона, Монтеня в переводе Джона Флорио), так и поэзию (среди основных произведений, предлагаемых для изучения, — «Венера и Адонис», «Геро и Леандр», «Царица фей»). Но главным фокусом внимания остается, разумеется, английская драма. За 18 недель курса предполагалось проследить путь ее развития от Средневековья до Джонсона и яковитов (Matthews, 2013: 26).

Преподавательская деятельность оказывается мощнейшим стимулом для собственных исследований Элиота. Для модерниста, размышляющего над проблемами литературного стиля и переломными моментами в истории литературы, эпоха раннего Нового времени предоставляет безграничное пространство для интерпретаций. Так, к 3 января 1919 г. Элиот заканчивает большую работу, посвященную елизаветинскому белому стиху. По завершении лекционного курса летом и осенью 1919 г. он записывает размышления в виде статей для «Нейшн и Атенеум», которые впоследствии лягут в основу знаменитого сборника «Священный лес» (1920).

Литературу раннего Нового времени Элиот никогда не воспринимает отстраненно и опосредованно, только лишь как объект для критического исследования — она созвучна его собственной эпохе. Так, в статье, посвященной «солдатским» поэтам Первой мировой («Нейшн и Атенеум», апрель 1919 г.), он отзывается о них как о «новых елизаветинцах» (*“The New Elizabethans and the Old”*). Одна из наиболее значимых критических работ Элиота, «Традиция и индивидуальный талант», опубликованная в «Эгоисте» в сентябре и декабре 1919 г., выросла из «пристального чтения» «Трагедии мстителя».

Важнейшим предметом для исследования становится новаторство елизаветинцев в области стиха. Революция стиха ощущается Элиотом сильнее не у Шекспира, а у его предшественников и современников; завершит же ее, по мнению

Элиота, Джон Донн. В конце 1910-х гг. главным центром внимания исследователя делается Кристофер Марло.

Элиот не одинок в подобном отношении. Хотя в ноябре — декабре 1919 г. он и отзывается со всем пылом увлеченного молодого исследователя, что предшествующая критика «избыточна или до вульгарности напыщенна» (“superfluous or grossly inflated”; здесь и далее перевод наш. — Н. Ш.), он тем не менее все же опирается на сложившуюся критическую традицию (Matthews, 2013: 27).

Так, Эдвард Томас писал в предисловии к пьесам Марло (для того самого издания, которое Элиот включал в свой список литературы для студентов и которое сам прекрасно знал), что версификация драматурга в первый раз доказывает, как успешно поэтический стиль может быть использован для передачи естественного диалога; она прямая и исполненная красоты одновременно. Алджернон Чарльз Суинберн в «Современниках Шекспира» превозносит Марло как создателя английского белого стиха, одной из величайших форм словесной гармонии и выразительности (Swinburne, 1919: 3). Само по себе это мнение ошибочно, и в буквальном смысле создателем белого стиха в ренессансной драматургии Марло не является, но суинберновская концепция достаточно характерна для рубежа XIX–XX вв.

Подробное исследование елизаветинского белого стиха и достижений Марло в этой сфере содержится в книге Джона Эддингтона Саймондса «Предшественники Шекспира в английской драматургии» (1884). Саймондс также называет Марло «почти создателем» белого стиха — не потому, что тот первым применил его, а потому, что довел до совершенства, превратив в идеальный инструмент для трагедии. «Монотонный» белый стих предшественников в интерпретации Марло получает наибольшую свободу путем добавления или изъятия слога из традиционной пятистопной строки и создания неожиданных акцентов (Symonds, 2008).



Идеи Саймондса заметно созвучны позднейшим элиотовским представлениям. Так, характерно рассуждение о свободе и разнообразии белого стиха, который из всех поэтических жанров наиболее близок к прозе, не жертвуя при этом ритмом и не уступая в разнообразии.

Рассмотрим подробнее элиотовскую статью «Заметки о белом стихе Кристофера Марло» (1918). Несмотря на то что это одна из ранних критических работ Элиота, она может считаться его основополагающим высказыванием о поэзии Марло: в статье безошибочно видно, как именно критик расставляет акценты и какие именно приемы Марло считает важнейшими.

В первом же абзаце Элиот опровергает классическое заблуждение Суинберна: Марло, разумеется, не «создал» белый стих, а лишь внес в него «некоторые новые оттенки» (*“several new tones”*). На самом деле заслуга Марло в интерпретации Элиота значительнее, чем может показаться по этой намеренно сдержанной формулировке (Eliot, 1996: Электронный ресурс).

По мнению Элиота, после воздвижения Мильтоном «Великой Китайской стены» в поэзии белый стих никогда уже не достигал таких высот, как в эпоху Ренессанса. Так, белый стих Теннисона, не менее совершенный технически, уступает елизаветинским, он не «грубее» (*“rougher”*), но «схематичнее» (*“cruder”*) и не способен передавать настолько сложные оттенки эмоций (ibid).

У каждого из поэтов, использовавших белый стих, есть свои «интонационные оттенки» (*“particular tones”*). Шекспир универсален, так как владеет большим числом этих оттенков, нежели остальные поэты; тем не менее уникален каждый из творцов.

После краткой апологии условных погрешностей марловианского стиля (которые могут быть восприняты и как достоинства) Элиот отмечает два несомненных поэтических до-

стижения «Тамерлана»: Марло вводит спенсеровскую мелодику в белый стих и обретает новую движущую силу, «укрепляя предложение в противовес стихотворной строке» (*“reinforcing the sentence period against the line period”*; *ibid.*).

Заимствования из Спенсера, которые Элиот кратко освещает с опорой на работы предшественников, не умаляют таланта Марло, по самой своей сути таланта синтетического. К идее синтеза в художественном творчестве Элиот испытывает, несомненно, глубокий личный интерес.

Стремясь к экономии образа, Марло перерастает монотонность ранних текстов и виртуозно использует параллельные конструкции. Параллелизм может возникать и в виде переклички между разными текстами пьес самого Марло, как своего рода самоцитирование. Так происходит, например, гениальная эволюция слова и образа «твердь», завершающего сначала строку в «Тамерлане»: *“And set black streamers in the firmament”* — а затем в «Докторе Фаусте»: *“See, see, where Christ’s blood streams in the firmament!”* (*ibid.*).

«Стремительное длинное предложение» (*“the rapid long sentence”*; *ibid.*) уводит белый стих от рифмованного двустипшия или от пасторали Генри Говарда, к которой впоследствии вернется Теннисон. Примером может служить прославленный монолог из «Тамерлана» *“What is beauty, saith my sufferings, then?”*:

*What is beauty, saith my sufferings, then?  
If all the pens that ever poets held  
Had fed the feeling of their masters’ thoughts,  
And every sweetness that inspir’d their hearts,  
Their minds, and muses on admired themes;  
If all the heavenly quintessence they still  
From their immortal flowers of poesy,  
Wherein, as in a mirror, we perceive  
The highest reaches of a human wit;  
If these had made one poem’s period,*

*And all combin'd in beauty's worthiness,  
Yet should their hover in their restless heads  
One thought, one grace, one wonder, at the least,  
Which into words no virtue can digest.*

*(Marlowe, 2002: 234)*

В «Докторе Фаусте» Марло нарушает правильность строки, чтобы оживить диалоги Фауста и Мефистофеля и придать большую интенсивность финальному монологу. Разрушение классического двустопия придает поэтическому языку ту самую гибкость, жизнеспособность, которую Элиот на протяжении многих лет будет считать важнейшей в творчестве.

Еще один аспект, крайне значимый для восприятия Элиотом как стиля Марло, так отчасти и собственного поэтического языка, — выделение им в драматургии Марло элемента преувеличения, карикатуризации. «Мальтийский еврей» для Элиота не классическая «кровавая трагедия». Неправильное понимание пьесы проистекает как раз из попыток уместить ее в привычные рамки трагедии, а между тем это характерный для Марло фарс, «могучий и зрелый», имеющий национальные корни, но органично воспринятый драматургом и доведенный им до совершенства.

Подобным образом на грани карикатуры постоянно балансирует и «Дидона, царица Карфагена» (пьесу, написанную в соавторстве с Томасом Нэшем, Элиот анализирует исключительно в контексте творчества Марло). Приводя ряд цитат об одержимости греческих солдат жаждой убийства и о зверствах, творимых ими в павшей Трое, Элиот доказывает выразительность нового стиля, несмотря на его избыточность и подчеркнутую, нарочитую кровавость.

Свойственное пьесам Марло воздействие с помощью фарса, который не чуждается карикатуры, но и не утрачивает при этом глубины и серьезности, Элиот считает одним из его важнейших новаторских приемов. Такой стиль не свойственен Шекспиру, но подобное нередко встречается в вели-

ких произведениях изобразительного искусства. Элиот не приводит, к сожалению, конкретных примеров из области живописи и скульптуры, но зато подобные примеры можно обнаружить в его собственном творчестве.

### **Стиль К. Марло и ранняя поэзия Т. С. Элиота**

В творчестве Элиота не так много прямых аллюзий на тексты Марло, особенно в сравнении с другими ренессансными драматургами. Влияние Марло оказывается глубже: именно погруженность Элиота в проблему ренессансного белого стиха позволяет ему приступить к собственному поэтическому эксперименту.

Стихотворение «Геронтион», написанное летом 1919 г., становится первым, где Элиот использует вариацию белого стиха, восходящую к драматургии раннего Нового времени. «Геронтион» изначально мыслился Элиотом как эпиграф к «Бесплодной земле». Позднее Эзра Паунд отговорил его от этой идеи, полагая эпиграф избыточным, но тематически стихотворение стало восприниматься как первая часть условного тематического триптиха «Геронтион» — «Бесплодная земля» — «Полые люди» (Ушакова, 2011: 116).

Его прозаический источник — «Эдвард Фитцджеральд» Артура Кристофера Бенсона (Фитцджеральд был переводчиком Омара Хайяма): “Here he sits, in a dry month, old and blind, being read to by a country boy, longing for rain” (Moody, 1994: 66).

Сравним с первыми строками элиотовского «Геронтиона»:

*Here I am, an old man in a dry month  
Being read to by a boy, waiting for rain.*

(Eliot, 2005: 400)

На первый взгляд в стихотворении по сравнению с прозаическим вариантом изменено не так много. Однако благодаря неожиданным паузам и запятым, выступающим как

цезуры, предложение в своем поэтическом варианте обретает свободу и непредсказуемость, которых не могло бы достичь в прозе. «Геронтион» двойственен: то ли ренессансный белый стих, преображенный естественным ударением и современным голосом, либо современный голос, подстраивающийся к старому стиху. Конечно, стихотворение однозначно было воспринято как экспериментальное: как пишет исследователь элиотовского стиха Энтони Дэвид Муди, «нужно было ухо, привыкшее к старинной поэзии, чтобы воспринять эти строки как точную и строгую поэтическую форму» (Moody, 1994: 66).

«Синтетичность» творчества Марло Элиот ощущает как родственную ему самому. Это и тесное взаимодействие с другими поэтами (влияние Эзры Паунда на становление Элиота как поэта трудно переоценить), и синтетичность самой природы мироздания. Модернистский мир по сути своей раздроблен на осколки, которые больше невозможно восстановить в единое целое, но зато хаос стирает грани между персонажами и эпохами. Так, в «Бесплодной земле» Дарданеллы, где в мае 1915 г. погиб близкий друг Элиота Жан Верденаль, парижский студент-медик, превращаются в Милы: «Стетсон! Мы сражались вместе в битве при Милах» (Элиот, 2000: 66). Первая мировая война делается неотличима от Первой Пунической.

Склонность Марло к фарсу, искажению в противовес условной реалистичности, которую Элиот настойчиво подчеркивает в «Заметках о белом стихе...», становится одним из главных выразительных средств также и его собственного творчества. Как писал Расселл Эллиотт Мерфи, именно через исследование текста Марло Элиот приходит к убеждению, что «поэзия — или, по меньшей мере, поэзия определенного типа — должна быть слегка искаженным зеркалом, в образах которого мы видим не идеальное отражение, но грани наших самых выдающихся моральных черт» (Murphy, 2007: 98–99).

Таковы Пруфрок, «по временам, пожалуй смехотворный» (Элиот, 2000: 317); Геронтион, старик «в сонном углу» (там же: 329); «полье люди» и многие другие элиотовские герои.

\* \* \*

Анализ интереса Т. С. Элиота к поэзии раннего Нового времени позволяет наблюдать известную двойственность предложенной им интерпретации. С одной стороны, как критик Элиот развивает современную ему традицию и предлагает пусть беглый и носящий отчасти эссеистический характер, но точный анализ творчества Марло, который, в свою очередь, послужит базой для дальнейших исследований в области ренессансной драматургии и белого стиха.

С другой стороны, Элиот-поэт, творец переломной эпохи модернизма, «разъятый на атомы» (там же: 44), заброшенный среди ветров космоса, во многом творит собственный, модернистский миф о Марло, вчитывая в его тексты собственное мироощущение.

### **3.4. Предшественники и младшие современники Шекспира в романе Донны Тартт «Тайная история»**

*Е. Н. Черноземова*

Творчество Донны Тартт — современной американской писательницы, отличающейся скрупулезностью работы над художественным текстом (она выпускает в свет не более одного романа в десятилетие), заслуженно отмечено вниманием читателей и критиков. Помимо ряда приемов, делающих ее творчество привлекательным для массового читателя, оно содержит материалы, чрезвычайно интересные для эрудитов разных специальностей. Рассмотрение переключек сведений о литературе и искусстве отдаленных эпох с событийным рядом, лежащим на поверхности повествования, заслуживает исследовательского внимания и вскрывает дополнительные смыслы, актуализирующиеся при сопоставлении разных пластов текста.

Произведение Донны Тартт «Тайная история» (*The Secret History*, 1992) сочетает черты университетского, детективного и психологического романа (Tartt, 1992). Первоначально оно имело название «Бог иллюзий», поскольку исследует, как именно влияют университетское образование, художественные тексты на формирование личности, как их открытия осваиваются студентами, как функция художественного произведения прояснять неясное, переводя его в светлый план сознания, порой приводит к обратному эффекту, способствует эскапизму, уходу от необходимости решать сложные проблемы. Присутствие многих литературных ассоциаций в романе оправдано, поскольку основное действие связано с университетским колледжем гуманитарной направленности в городке Хэмпдене штата Вермонт. Колледж основан в 1895 г., а персонажами романа являются студенты, изучающие искусство, язык и культуру Древней Греции.

Для них самыми значимыми оказываются, конечно, материалы античной литературы и искусства. Изучению античного кода в романе посвящена статья О. Ю. Анцыферовой, в ко-

торой рассмотрены античные реминисценции, возникающие в тексте (Анцыферова, 2015: 22–27). Автор романа часто описывает читательские вкусы и предпочтения персонажей. По ним можно проследить становление гуманитарного сознания персонажей, их профессиональное взросление, рост уровня общей и гуманитарной культуры.

### **Литературные вкусы взрослеющего сознания**

Повествование в произведении ведется от лица Ричарда Пайпена, приехавшего в колледж, спасаясь от деспотизма отца, из калифорнийского городка Плано, в котором «мало интересного, и уж совсем ничего радующего глаз» (ч. 1, гл. 1) (там же).

Далее, очевидно, ссылки на сюжет должны делаться не по статье Анцыферовой, а по источнику.

В его жизни на севере от Силиконовой долины в рядах типовых бунгало, автокинотеатрах среди источаемых асфальтом волн жара была единственная отдушина — семинар по древнегреческому языку, начав изучение которого он находит интерес и проявляет способности. Став студентом колледжа, Ричард стремится продолжить изучение древнегреческого. Литературные ассоциации Ричарда-студента в начале обучения в колледже связаны с достаточно популярными авторами и произведениями. Например, вынужденную необходимость долгого просиживания в кафе или в приемной поликлиники из-за невозможности вернуться в неотопливаемую снимаемую им дешевую каморку он сопрягает с обретением способности быть невидимым и вспоминает при этом человека-невидимку Уэллса, ведь его перестают замечать официантки и медсестры (там же). Все его физические силы уходили на борьбу с холодом, и его охватывали, как он признается, болезненные видения в духе Эдгара По (там же).

По мере взросления Ричарда его читательские предпочтения меняются. В конце года обучения в колледже летом он старается читать Пруста. А через много лет после окончания



свои впечатления от жизни студенческого городка передает строками Т. С. Элиота.

Из-за трагических событий, участниками которых стали члены семинара по изучению древнегреческого языка, группа была расформирована, специализация закрыта. Студентам было предложено перейти на специальность английской филологии. Ричард, выбирая специализацию, останавливает выбор на эпохе короля Якова I, что, по его словам, многим казалось странным. Однако Ричарда это не смущало. Ему было необходимо разобраться в произошедшем, и лучшего материала, по его мнению, он найти не мог: «...никто не мог сравниться с этими авторами в изображении катастрофы» (Тартт, 2008: 28). Это признание выдает то, что Ричард воспринимает случившееся именно как катастрофу.

Вполне очевидно, что, осваивая творчество предшественников и младших современников Шекспира, Ричард стремится разобраться в той трагедии, участником которой он стал: «Я сидел над ними часами, размышлял, делал выписки и заметки. Никто не мог сравниться с моими авторами в изображении катастрофы. Они не только понимали, что такое зло, но и признавали все многообразие уловок, при помощи которых оно прикидывается добром. Мне казалось, что они проникают в самую суть, что, говоря о пороках людей и перипетиях их судеб, они указывают на главное — невосполнимую ущербность всего мироустройства» (там же). «Невосполнимая ущербность всего мироустройства», воспроизводимая мастерами слова, служит для Ричарда неким психологическим заслоном, путем к самооправданию.

### **Раскрытие свернутых смыслов**

Эпизод, в котором переданы ассоциации жизненных впечатлений Ричарда с литературными произведениями предшественников и современников Шекспира, написан плотно, в несколько абзацев, и содержит десяток имен и названий, каждое из которых соотносимо с событиями романа, пережитыми Ричардом.

Хронологически первым в ряду авторов, привлечших его внимание, стоит имя Кристофера Марло. Донна Тартт заставляет своего персонажа, отдав должное творчеству выдающегося драматурга, отозваться о его личности, знакомясь с обстоятельствами жизни которой Ричард убеждается в совместимости гениальности и злодейства, а именно в повторе того, что он наблюдал в образе жизни своего сокурсника Генри. Судьба Марло будто бы убеждает его в вечности, не единичности и не случайности сочетания столь не сочетаемых качеств: «Воспитанник Кембриджа, самый блестящий из “университетских умов”, друг Уолтера Роли и Томаса Нэша, Марло вращался в высоких литературных и политических кругах; <...> И в то же время это был убийца, фальшивомонетчик, человек беспутных привычек и сомнительных знакомств, который “умер, бранясь”, в таверне в возрасте двадцати девяти лет» (там же).

Обращаясь к фактам, связанным с днем смерти Марло, автор заставляет Ричарда рассказать о том, что провел его драматург в обществе «трех человек, пользовавшихся очень дурной славой: один был мошенником, другой — агентом тайной полиции, третий — осведомителем и провокатором» (там же). В тексте романа нет прямых параллелей этих обстоятельств с теми, в которых погибли фермер, Банни, Генри, как нет и прямых параллелей рода занятий трех людей, сопричастных смерти Марло, с теми, кто были свидетелями каждой из трех смертей персонажей романа, но ассоциативные параллели, связанные с провокациями, тайным осведомительством, в которых сознаются персонажи романа и о которых умалчивают, в сознании читателя возникают.

Пережитое Ричардом странно меняет его сознание. В числе авторов, привлечших внимание Ричарда, названы Уэбстер и Мидлтон, Тернер и Форд. Притягательным для него оказывается страшное и жестокое: «...мне был по вкусу мир, в котором жили их персонажи: мир, освещенный не солнцем, а предательским пламенем свечей, мир, где невинность всегда оказывалась попанной, а злодеяние — ненаказанным» (там

же). В этом есть компенсаторная необходимость художественного проживания содеянного и оправдания безнаказанности участников убийства Банни, к которому имеет отношение и сам Ричард.

Плотно данный текст с перечислением имен и названий («Меня притягивали уже сами названия пьес, старомодные и возвышенно-броские: “Недовольный”, “Белый дьявол”, “Разбитое сердце”» (там же) соотносим по плотности ассоциаций с интеллектуальной поэзией Т. С. Элиота. Каждое из приведенных названий бросает отсвет на состояние Ричарда и его оценку своей роли в произошедшем. Но, так же как и произведения Т. С. Элиота, имена и названия в тексте Донны Тартт обладают свернутостью и более информативны для университетски образованных читателей, знатоков искусства. Для них Джон Уэбстер — не только автор, считающийся многими критиками вторым после Шекспира по поэтическому таланту в английской драматургии XVII в. Он автор упоминаемого в тексте Донны Тартт «Белого дьявола» (*White Devil*, между 1609 и 1612) и кровавых трагедий со страшными злодеяниями, плясками сумасшедших, ужасами, которые сводят с ума самих злодеев.

Такова «Герцогиня Амальфи» (*The Duchess of Malfi*, 1612–1613, публ. 1623) (Уэбстер, 1959; Черноземова, 1998а). Персонаж этой трагедии ученый-чудак Боссоло, втянутый в злодеяния и старающийся многое исправить, выносит вердикт миру: «Несчастен мир, в котором наградой доброму деянию является лишь оно само». Характеристика Боссолы в трагедии Уэбстера сродни учености Генри в романе Донны Тартт: он занимается наукой из любви к науке. «Он потратил немало времени, чтобы основательно изучить греческий и троянский военный строй, опираясь на Гомерову «Илиаду» (Т. 1, Акт. 3. Сц. 3; Уэбстер, 1959: 206), он «из тех, которые занимаются наукой, чтобы установить, какой длины была палица Геркулеса, какого цвета была борода у Ахилла и страдал ли Гектор от зубной боли. Он чуть не погубил своего зрения, исследуя точное соотношение между размерами носа Цезаря и рожка для

обуви» (там же). Но он же храбрейший человек, «во дворце / Единственный, пожалуй, обличитель» (Акт 1. Сц. 1; там же: 136), который сознает, что «репутация мудреца — страшная штука; она способна задавить человека. Счастье заключается в простоте. Ведь тончайшее безумие происходит от тончайшей мудрости» (Акт 11. Сц. 1; там же: 160).

Примером размышлений о добре и зле, привлекающих Роберта в творчестве указанных авторов, могут стать слова Боссолы:

...доброта должна бы  
Людские души делать благородней,  
Меня же превращает в негодяя (...)  
Так любит бес подслащивать грехи  
И представлять нам сущим *благородством*,  
Что небеса назвали бы *злодейством*

(там же: 144–145).

Хотя Боссоло не говорит о «вывихнутости» своего века, совершенно очевидно, что ему кажется несправедливым существующее положение дел: «...чем людей вознаграждают / За добрые дела? Лишь доброй славой. / А что за преступление их ждет? Высокий чин, и деньги, и почет» (там же: 145). Он считает такую изломанность *дьявольской*, т. е. меняющей места-ми *добро и зло*.

Узнавание себя и своих проблем взаимоотношений с миром Ричард может находить и в следующих словах Боссолы: «В какой глубокой пропасти и тьме / Извечно человечество живет, / Трусливое, изнеженное, злое! / Лишь те, в ком бьются честные сердца, / Сражаются за правду до конца. / Я, к сожалению, путь избрал иной!» (Акт 5. Сц. 5; там же: 279).

Столь же созвучны размышлениям персонажа Донны Тартт материалы произведений Томаса Мидлтона — автора сатирических комедий и трагедий мести. Показательны названия его сатирических комедий «Безумный мир, господа» (*A Mad World, My Masters*, ок. 1604, публ. 1608) и «Как провести старика» (*A Trick to Catch the Old-One*, 1604-7, публ. 1608). В финале его трагедии «Женщины, берегитесь женщин» (*Wom-*

*en beware Women*, между 1620 и 1627, публ. 1657) происходят убийства в ходе придворного представления: яд оказывается в кубке Ганимеда, в ароматических курениях и на вовсе не бутафорских стрелах Купидона. Эти события соотносятся с замыслами Генри отравить Банни, которыми он делится с Робертом.

Трагедия Т. Мидлтона «Оборотень» (*The Changeling*, 1622) разрабатывает мысль о недопустимости убийства по любым мотивам, что напрямую соотносится с уроками, которые преподносит Ричаду жизнь (Мидлтон, 1986: 119–188; Черноземова, 1998b). Любовь в пьесе оборачивается злодейством, стремление к счастью — смертью.

Наибольший интерес для Ричарда должна представлять трагедия Джона Форда «Разбитое сердце» (*The Broken Heart*, 1633), поскольку ее действие связано с изучаемой им Древней Грецией и персонажи названы говорящими именами, смысла которых поймет только знающий греческий язык или читатель, обращающийся к комментариям (см.: Форд, 1986; Черноземова, 1998с). В ней действуют Профил (от греч. *Prophilos* — бывший друг), Оргил (от греч. *orgylos* — вспыльчивый) — сын спартанского архонта Кротолона (от греч. *kroton* — треск, грохот), дочь царя Спарты, принцесса Каланта (от греч. *kallon anthos* — прекрасный цветок), предназначенная принцу Аргоса Непарху (от греч. *nearchos* — новый правитель), Фраз (от греч. *phrasos* — дерзкий, смелый), отец Пентеи (от греч. *penteo* — оплакиваю). Наблюдаемые Ричардом в жизни отношениями близнецов — его сокурсников Чарльза и Камиллы соотносимы с тем, как развиваются в трагедии отношения брата и сестры Итеокла и Пентеи, Оргила и Эфрании (от греч. *euphraino* — радуюсь), имя которой противоположно по значению имени Пентеи и подчеркивает, что героини находятся в принципиально различной зависимости от братьев — одна подчинена своенравному и жестокосердному человеку, другая — имеющему представление о глубине душевных страданий. Есть в трагедии Джона Форда и параллель с ученичеством и отношениями с учителем: пытаюсь найти

уединение и привести мысли в согласие, Оргил становится учеником в гимнасии философа Текникуса (от греч. *Technikos* — умелый, мастерский). Со случившимся на глазах у Ричарда с Генри соотносится в трагедии Форда самоубийство Оргила, приговоренного к смерти, за справедливую, с его точки зрения, месть за смерть сестры, которому разрешено самому выбрать вид казни.

Из всего многообразия сюжетов и характеров, позволяющих Ричарду размышлять над случившимся в его жизни, он выбирает творчество Сирила Тернера (*Tourneur, Cyril*, ?1575–1626), которому решает посвятить магистерскую диссертацию. С 1656 г. до конца XIX в. Тернеру приписывалась анонимная пьеса «Трагедия мстителя» (*The Revenger's Tragedy*), первая известная публикация которой относится к 1607 г. С конца XIX в. кандидатом в авторы пьесы становится Мидлтон. В английских изданиях последних лет пьесу предпочитают публиковать как анонимную.

Финал «Трагедии мстителя» наталкивает на размышления о том, как мог бы и должен был поступить Джулиан Морроу — руководитель семинара по древнегреческому языку в романе Донны Тартт, узнав о том, что его подопечные убили однокурсника. Джулиан без объяснений со студентами написал заявление об увольнении и исчез из их жизни, что расценивается одним из них как трусость и бегство: заяви он на них в полицию — это было бы поступком. Подопечные Джулиана со ссылкой на якобы имеющийся отклик о нем Т. С. Элиота утверждают, что их уважаемый научный руководитель заботится только о своем покое и репутации. В проговариваемых ими мотивах его поступка нет и намек на его привязанность и любовь к воспитанникам, которую он не однажды проявлял. В финале «Трагедии мстителя» братья-мстители осуществляют убийство вероломного Луссуриозо (*luxury*, англ. — роскошь; *lust*, англ. — похоть) и трех его приближенных. Они провозглашают герцогом старика Антонио, чью жену обесчестил Луссуриозо, и, выказывая ему полное доверие, сознаются в содеянном. Трагедия мстителей, отстаи-

вающих честь своих близких, заключается в том, что братьев приговаривают к смерти, видя в их решимости и неукротимости будущую угрозу для нового правителя. Не меньшим трагизмом пропитано то, что вся жизнь мстителя оказывается отравленной, подчиненной необходимости мстить и наполняется реалиями смерти (череп, яд, необходимость переодевать труп, вынашивать замысел и осуществлять убийство).

Таким образом, компактный в несколько абзацев эпизод, наполненный именами авторов и названиями произведений, при развертывании заключенных в нем смыслов оказывается в плотную связанным с событиями романа и той оценкой, которую им дает автор повествования. Авторская оценка не совпадает с той, что дает им персонаж романа, трактующий факты биографии Марло и произведения младших современников Шекспира (Вебстера, Мидлтона, Тернера, Форда) превратно с целью оправдать случившееся и свою роль в произошедшем. Развертывание закодированных смыслов — разбор литературно-художественных образов из произведений этих авторов — позволяет усилить смысловые акценты, вскрыть дополнительные смыслы, которые неосведомленный читатель угадывает интуитивно. Это позволяет с неподдельным интересом знакомиться с содержанием романа как массовому читателю, так и любителям интеллектуальной прозы.

### **3.5. Образы Марло и Шекспира в современной киноиндустрии**

*Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин*

Число экранизаций произведений К. Марло значительно меньше количества фильмов, так или иначе основанных на творческом наследии его современника У. Шекспира. Например, 19 июня 2018 г. в *Internet Movie Database (IMDb)* можно было найти всего 22 записи о Марло в качестве автора против без малого 1367 записей о Шекспире в этом же качестве. В конце 2020 г. ситуация выглядела следующим образом: Марло — 38 (Christopher Marlowe (а, б/д): Электронный ресурс), Шекспир — 1558 (*William Shakespeare*, б/д: Электронный ресурс).

Масштабы влияния Шекспира и Марло на кино и телевидение несопоставимы. Тем не менее, конечно, это не значит, что тема «Марло на экране» не заслуживает внимания.

#### **Краткая история экранизаций произведений К. Марло**

Если первая шекспировская экранизация относится к эпохе немого кино («Макбет», 1898; в роли Макбета — сэр Джонстон Форбс-Робертсон / *Johnston Forbes-Robertson*), то произведение К. Марло впервые было экранизировано уже в эпоху развития телевидения, почти на полвека позже. 22 июня 1947 г. в вечернем эфире Би-би-си был показан телефильм «Трагическая история доктора Фауста» (*The Tragical History of Doctor Faustus*). Продюсером фильма выступил Стивен Харрисон (*Stephen Harrison*), который адаптировал текст пьесы для телеэкранизации. Роль Фауста сыграл Дэвид Кинг-Вуд (*David King-Wood*), роль Мефистофеля — Хью Гриффит (*Hugh Griffith*) (*The Tragical History of Doctor Faustus* (а, б/д): Электронный ресурс). Трансляция велась в прямом эфире. К сожалению, нет данных о том, что запись трансляции сохранилась (*The Tragical History of Doctor Faustus* (b, б/д): Электронный ресурс).



Такая же участь постигла и другую живую экранизацию С. Харрисона «Эдуард II», вышедшую в эфире английского телевидения 30 октября 1947 г. с Дэвидом Маркэмом (*David Markham*) в роли короля Эдуарда и Аланом Уитли (*Alan Wheatley*) в роли Пьера Гевестона, который позже получил известность как первый исполнитель роли Шерлока Холмса на телеэкране (*Edward II (TV Movie 1947)*, б/д: Электронный ресурс; *Edward II (a, б/д)*: Электронный ресурс).

Также в 1947 г. вышла музыкальная комедия «Телескоп» (*Telescope*) по сценарию Майкла Миллса (*Michael Mills*) (*Telescope ...*, б/д : Электронный ресурс). Однако найти информацию о том, каким образом фильм связан с творчеством Марло, нам не удалось.

В 1958 г. вышел получасовой телевизионный фильм «Трагическая история доктора Фауста» (*The Tragical History of Doctor Faustus*) режиссера Рональда Айра (*Ronald Eyre*). Текст Марло адаптировал сам режиссер, который, кстати, был не только крестным отцом известной актрисы Эммы Томпсон, но работал и над телефильмами по Шекспиру (сериал «Жизнь и смерть сэра Джона Фальстафа», 1959; «Как вам это понравится», 1963; «Фальстаф», 1982). Фильм также оказался для нас недоступен. Известно только, что текст пьесы был адаптирован для детей школьного возраста. Роль Фауста сыграл Уильям Сквайр (*William Squire*), а Мефистофеля — Джеймс Максвелл (*James Maxwell*) (*The Tragical History of Doctor Faustus (TV Movie 1958)*, б/д: Электронный ресурс).

7 и 14 ноября 1961 г. на Би-би-си был показан телефильм «Доктор Фауст» в двух частях (*Doctor Faustus (TV Series 1961)*, б/д: Электронный ресурс), также адаптированный для школьников Р. Айром. Мефистофеля вновь сыграл Джеймс Максвелл (*James Maxwell*), а роль Фауста досталась на этот раз Алану Добби (*Alan Dobie*) — актеру, сыгравшему во многих шекспировских постановках. К сожалению, сложно говорить, насколько сильно отличалась эта версия от фильма 1958 г., поскольку в открытом доступе или на коммерческих площадках данные телефильмы найти нам не удалось.

22 марта 1964 г. на английском телевидении вышел очередной выпуск телешоу «О религии» (*About Religion*). Тема выпуска: «Взлет и падение героя: антология для Пасхальной недели» (*The Rise and Fall of a Hero: An Anthology for Palm Sunday*) (*About Religion ...*, б/д, Электронный ресурс). В нем наряду с сочинениями других британских писателей (У. Блейка, Дж. Оруэлла, Д. Томаса, О. Уальда и др.) звучали и произведения Марло.

В октябре 1966 г. состоялась премьера детективной драмы «Дело самоубийцы» (тж. «Смертельно опасное дело», «Смертельный роман»; *The Deadly Affair*) режиссера Сидни Люмета (*Sidney Lumet*). В основе сценария — роман Джона ле Карре (*John le Carré*) «Звонок покойнику» (*Call for the Dead*, 1961; см., например: Schwartz, 2011: Электронный ресурс). В фильме есть эпизод, в котором подозреваемая в шпионаже Эльза Феннан покупает два билета на постановку пьесы Марло «Эдуард II», где роли исполняли актеры Королевской шекспировской труппы под руководством сэра Питера Холла (*Peter Hall*). В театре за Феннан ведется наблюдение, ведь именно там она встречается с другим агентом. Во время спектакля шпионы понимают, что им устроили западню. Эльза и Дитер смотрят спектакль и живо реагируют на происходящее на сцене. После финальной сцены, в которой убивают короля Эдуарда, Дитер незаметно душил Эльзу прямо во время аплодисментов. Чуть раньше действие фильма разворачивается на репетиции «Макбета» Шекспира: актеры играют знаменитую сцену с тремя ведьмами (I, 3). Можно предположить, что выбор именно этих пьес не случаен: шекспировский «Макбет» подчеркивает драматичность событий и тему убийства, а марловианский «Эдуард II» — темы борьбы за власть и шпионажа, связанные с ним мотивы лжи и предательства в финальной развязке. Заметим, что в романе «Звонок покойнику» также есть отсылка к постановке пьесы «Эдуард II» Марло, есть упоминание образа Леди Макбет и драмы «Герцогиня Амальфийская» («Трагедия герцогини Мальфи») другого современника Шекспира Джона Уэбстера (см.: Carré, 2002: 116, 75,

130). Карпе использует слово “*Marlow*” / «Марло», однако имеется в виду топоним — место встречи героев (*ibid.*: 140).

В 1967 г. на телеэкраны вышел эпизод сериала «Конфликт» (*Conflict*) под названием «Доктор Фауст» (*Doctor Faustus*). Режиссером адаптированной для школьников и студентов версии выступил Джордж Мор О’Ферролл (*George More O’Ferrall*). Роль Фауста сыграл Дэвид Берк (*David Burke*), Мефистофеля — Патрик Маги (*Patrick Magee*) (*Conflict (TV Series 1966–1969)*, б/д: Электронный ресурс).

Однако первой лентой по произведению Марло, которая получила широкую известность, стал фильм «Доктор Фауст», снятый Ричардом Бертоном (*Richard Burton*) в сотрудничестве с Невиллом Когхиллом (*Nevill Coghill*), который также выступил в роли сценариста<sup>1</sup>. Знаменитый шекспировский актер, «наследник Лоуренса Оливье» Бертон сыграл главную роль. В роли Елены Троянской — Элизабет Тейлор (*Elizabeth Taylor*). В основе фильма — спектакль, который Когхилл поставил в 1966 г. в Драматическом обществе Оксфордского университета (*Oxford University Dramatic Society*). Фильм снимали в Риме в течение трех месяцев (*Lindbergs*, 2008: Электронный ресурс).

Картина получила в основном отрицательные отзывы кинокритиков. Они не пощадили ни Бертон, ни Тейлор: «Печальный пример университетской драмы в самом худшем виде» (“*a sad example of university drama at its worst*”) (*Lewis*, 1966: 49)<sup>2</sup>. После выхода картины в прокате в США Рената Адлер (*Renata Adler*) сравнила ее с «домашним видео», снятым Бертоном и Тейлор для самих себя (*Adler*, 1968: Электронный ресурс). По ее мнению, авторы фильма стремились передать

---

<sup>1</sup> Отметим, что сценарий Н. Когхилла отличается от оригинала Марло, хотя в целом передает содержание пьесы. Режиссер также дополнил текст отрывками из «Мальтийского еврея», «Тамерлана» Марло и даже песней из пьесы «Игла матушки Гуртон» (*Gammer Gurton’s Needle*), об авторстве которой у специалистов нет однозначного мнения. См.: *Lindbergs*, 2008: Электронный ресурс.

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод с английского наш. — Авт.

содержание пьесы настолько близко к тексту Марло, насколько это возможно сделать средствами кинематографа. Однако «или Ричард Бертон... желал, что понятно, сыграть какую-то другую роль, либо Невилл Когхилл... который адаптировал пьесу, очень хотел немного улучшить текст» (*“But either Richard Burton, who plays Faustus, wished himself, understandably, in some other part, or Nevill Coghill, Merton Professor of English at Oxford, who adapted the play, was anxious to improve the text a little”; ibid.*). По ее мнению, в исполнении Бертонa самые важные строки пьесы Марло звучат как шутки. Из актеров критик отметила лишь студента Оксфордского университета Андреаса Теубера (*Andreas Teuber*), сыгравшего роль Мефистофеля. Паулин Казл (*Pauline Kael*) назвала игру Бертонa «мертвым, приглушенным чтением» (*“...Burton gives a dead, muffled reading”*), а весь фильм — «скучнейшим эпизодом в серии картин о великих любовниках в истории, в которых снялись Бертон и Тейлор, начиная с “Клеопатры”» (*“the duller episode in the Burton and Taylor great-lovers-of-history series that started with CLEOPATRA”; Kael, 1990: 28*). Наконец, Джудит Крист (*Judith Crist*) заметила, что фильм больше похож на «историю о мужчине, который продал свою душу за Элизабет Тейлор» (*“It turns out to be the story of a man who sold his soul for Elizabeth Taylor”; цит. по: Halliwell, 1994: 303*).

Тем не менее, на наш взгляд, не стоит недооценивать тот факт, что этот фильм помог привлечь внимание большого количества людей к творчеству К. Марло.

6 августа 1970 г. на Би-би-си была показана цветная телевизионная версия спектакля «Эдуард II» Prospect Theatre Company с молодым Иэйном Маккеленом (*Ian McKellen*) в главной роли. Режиссер: Тоби Робертсон (*Toby Robertson*), помощник режиссера: Ричард Маркуанд (*Richard Marquand*). Эта версия в основном получила хорошие отклики и вошла в историю как первый британский телефильм, в котором демонстрировался поцелуй между мужчинами: королем Эдуардом II и Пьером Гевестоном, которого сыграл Джеймс Лоренсон (*James Laurence*). Так, в журнале «Тайм» было отмечено сле-

дующее: авторы концепции телефильма не испугались показать, что пьеса написана «гомосексуалом о короле, который был гомосексуалом, действительно погубившим себя из-за безумной страсти» (*“McKellen and Director Toby Robertson have confronted with stark candor the fact that Edward II is a play by a homosexual about a king who was a homosexual who indeed ruined himself for an infatuation”*; *The Stage Abroad ...* , 1969: 187). В материале подчеркивалось, что телепостановка получилась «чувственной, неприятной, забавной, полной чувства вины и чрезвычайно мужской» (*“It is sensuous, unpleasant, funny, guilt-obsessed, and intensely masculine”*; *ibid.*).

В мае 2003 г. И. Маккелен вспоминал, что «траектория развития Эдуарда такая же простая и мощная, как язык Марло. Он начинается как страдающий от безнадёжной любви юнец. Его страсти сдерживаются его советниками, на которых он переносит свою злость и растущую силу. К моменту развязки пьесы он уже закоренелый тиран. Я подчеркивал все это старящим макияжем и накладной бородой» (*“The arc of Edward’s progression is as simple and strong as Marlowe’s language. He starts as a lovelorn youth. His passions are thwarted by his advisers, on whom he turns his anger and growing strength. By the climax of the play he is a full-blown tyrant. I emphasised all this by ageing through make-up and false beard”*; *Edward II (b, б/д): Электронный ресурс*; см. также: *Bionic Jean’s ...* , 2016: Электронный ресурс).

В работах исследователей можно найти мнение, что намеренный акцент на сексуальных мотивах (в том числе и с помощью эклектических костюмов, в которых частично были использованы и современные для конца 1960-х — начала 1970-х гг. элементы) был связан с желанием Маккеллена подчеркнуть разницу между образами Эдуарда II Марло и Ричарда II Шекспира — ведь в это время он одновременно играл обе роли (см.: Aebischer, 2015). В 2009 г. телефильм был выпущен в формате DVD, что увеличило число тех, кто считает, что эта версия — одна из самых значительных интерпретаций пьес Марло в XX столетии (*ibid.*: 316). Некоторые критики пишут,

что современному зрителю достаточно сложно следить за развитием сюжета в оригинале Марло, вдобавок в этой телеверсии ощущается некоторый недостаток декораций, однако игра актеров помогает при желании разобраться и понять происходящее (см., например: *May*, 2016: Электронный ресурс).

9 ноября 1982 г. был выпущен франкоязычный телефильм «Эдуард II» режиссера Бернарда Собеля (*Bernard Sobel*), в котором роль короля исполнил Филипп Клевноно (*Philippe Clévenot*). Перевод выполнил Франсуа Рей (*Françoise Rey*).

В 1991 г. пьеса К. Марло «Эдуард II» вновь была экранизирована. Свою версию представил Дерек Джармен (*Derek Jarman*)<sup>1</sup>, перенесший героев исторической хроники в XX в., хотя в некоторых эпизодах мы видим более традиционное изображение Средневековья. Короля Эдуарда II сыграл Стивен Вэддингтон (*Steven Waddington*), Пьера Гевестона — Эндрю Тирнан (*Andrew Tiernan*), а королеву Изабеллу — Тильда Суинтон (*Tilda Swinton*). Основная тема фильма — гомозеротизм. Режиссер значительно переделал канву действия, чтобы подчеркнуть тему отношений между Эдуардом и Гевестоном (см.: *May*, 2016: Электронный ресурс). В отличие от Маккелена Джармен был намного более радикальным гей-активистом, что, конечно, нашло отражение в его фильме. Так, в нем есть явная отсылка к протестам членов гей-сообщества, направленным против гомофобии и притеснения со стороны властей, например к Стоунволлским бунтам 1969 г., а также более поздним акциям организации *OutRage!* и ее сторонников в начале 1990-х гг. (подробнее см.: *Aebischer*, 2015).

Работа Джармена получила хорошие отзывы критиков. Фильм выиграл несколько наград на престижных кинофестивалях<sup>2</sup> и считается классикой нового «квир»-кино (*New Queer*

---

<sup>1</sup> См. книгу режиссера фильма: *Jarman*, 1991.

<sup>2</sup> Т. Суинтон была награждена кубком Вольпи за лучшую женскую роль на 48-м Венецианском кинофестивале в 1991 г., а в 1992 г. Д. Джармен получил сразу три премии (Международной федерации кинопрессы — ФИПРЕССИ, специальную награду «Тедди» Берлинского международного кинофестиваля и «Золотой Хичкок» Британского кинофестиваля в Динарде).

*Cinema*). К примеру, по мнению киноведа С. В. Кудрявцева, в «эстетской исторической драме» «все демонстративно перемешивается, словно режиссер снимает свою очередную футуристическую фантазию в духе ленты “На Англию прощальный взгляд”». И это ничуть не коробит, не возмущает, воспринимается как должное. Актуальность Марло не уступает злободневности Шекспира — и многие сюжетные повороты и даже отдельные фразы кажутся позаимствованными из сегодняшних газет, неважно: британских или российских. Искусство и действительность легко меняются местами в пространстве четырех столетий» (Кудрявцев, 2008; цит. по: Кудрявцев, 2007: Электронный ресурс). Критик подчеркнул, что Джармен, «знающий о близком смертельном исходе... творит свободно и празднично... Он являлся к нам в последние годы жизни именно с “ангельскими речами” (если воспользоваться названием кинопоэмы Дерека Джармена с сонетами Уильяма Шекспира, снятой еще в 1985 г.) и будто из запредельного мира... Этот Джармен — бунтарь, который уже постиг мудрость бытия и инобытия» (там же). Джо Браун (*Joe Brown*) назвал фильм «стильной аскетичной адаптацией» (“*stylishly austere adaptation*”; Brown, 1992: Электронный ресурс), а Питер Траверс (*Peter Travers*) написал, что это «завораживающий фильм, который изобилует яростью, сексуальностью и радикальным остроумием» (“*mesmerizing film that bristles with fury, sexuality and radical wit*”; Travers, 1992: Электронный ресурс).

В 1994 г. вышел фильм чешского режиссера Яна Шванкмайера (*Jan Švankmajer*) «Урок Фауста» (*Lekce Faust (Faust)*), в котором роль Фауста сыграл Петр Чепек (*Petr Čepěk*). В картине использованы различные вариации легенды о докторе Фаусте, в том числе предложенные Марло и Гёте. Кинолента была снята в Праге, содержит кроме натурных съемок также элементы кукольной и пластилиновой мультипликации. Художественная ткань фильма достаточно насыщенная и многослойная и требует отдельного рассмотрения.

7 апреля 2003 г. вышла 12-я серия 50-го сезона польского телепроекта «Телевизионный театр» (*Teatr telewizji*) под назва-

нием «Эдуард II». Режиссером телеспектакля выступил Мацей Прус (*Maciej Prus*), в роли Эдуарда II — Арто Жмиевский (*Artur Zmijewski*). Был использован перевод поэта Ежи С. Сито (*Jerzy S. Sito*).

24 октября 2012 г. была выпущена запись спектакля «Доктор Фауст» в театре «Глобус» режиссера Мэтью Данстер (*Matthew Dunster*). Роль доктора Фауста сыграл Пол Хилтон (*Paul Hilton*).

1 декабря 2012 г. вышел полнометражный музыкальный триллер «Призраки Фауста» (*The Ghosts of Faust*) режиссера Райана Тидрика (*Ryan Tidrick*), в котором частично был использован «Доктор Фауст» Марло. В роли Фауста — Эл Крэддок (*Al Craddock*).

В 2012 г. был представлен малобюджетный фильм «Мальтийский еврей» (*The Jew of Malta*) режиссера Дугласа Морса (*Douglas Morse*), который также выступил автором адаптации пьесы Марло<sup>1</sup>. В своем интервью он указал, что решил экранизировать эту пьесу после просмотра одноименного спектакля режиссера Сета Дюерра (*Seth Duerr*), который тот поставил с актерами Йорской шекспировской труппы (*York Shakespeare Company*). Пьеса оказалась «забавной», «циничной» и «очень глубокой» (*“It was funny; it was cynical, and it was, to me, very visceral”*; *Interview with Douglas Morse*, б/д: Электронный ресурс). В роли «психопата и серийного убийцы» (*“psychopath and a serial killer”*; *ibid.*) Вараввы в фильме снялся С. Дюерр. Дерек Смит (*Derek Smith*) сыграл роль правителя Мальты Фарнезе. Режиссер подбирал актеров с учетом их расовой и этнической принадлежности, пытаясь сделать «очень мультикультурный актерский ансамбль» (*“a very multicultural cast”*; *ibid.*). К примеру, по задумке режиссера слова Макиавелли произносит итальянец на родном языке, Белламиру играет испанка, Пилью Борсо — чернокожий ак-

---

<sup>1</sup> Он также выступил режиссером фильмов «Вызов обыкновенного человека» (*“The Summoning of Everyman”*, 2007) по моралите XV столетия, «Венецианский купец» по одноименной пьесе Шекспира (2009).



тер, монахинь и придворных — белокожие актеры. Поскольку фильм создавался во многом как образовательный проект, режиссер очень большое внимание уделял точной передаче текста, стараясь избежать каких-либо сокращений (Scott, 2013: 177). Отметим также мнение режиссера о том, что пьесе не стоит считать антисемитской, поскольку Марло придерживался атеистических взглядов. Он включил в пьесу множество христианских стереотипов о евреях, высмеивая эти заблуждения.

В 2016 г. режиссер Ричард Энтони Данфорд (*Richard Anthony Dunford*) снял экспериментальный короткометражный фильм «Коробка для сердца» (*Heartbox*), в которой был текст стихотворения Марло «Страстный пастух — своей возлюбленной» (*The Passionate Shepherd to His Love*).

1 января 2018 г. вышел телефильм «Мальтийский еврей» режиссера Давида Сереро (*David Serero*), в котором он же сыграл роль Варравы. Количество актеров, участвовавших в съемках, позволяет предположить, что пьеса подверглась значительному сокращению (*The Jew of Malta* (TV Movie 2018), б/д: Электронный ресурс).

Большой интерес для нашего исследования также представляют работы кинорежиссеров и сценаристов, в которых использован образ К. Марло (например, «Влюбленный Шекспир» Джона Мэддена, 1998; «Аноним» Роланда Эммериха, 2011, «Выживут только любовники» Джима Джармуша, 2013; «Билл» Ричарда Брэйсуэлла, 2015; комедийный сериал «Уильям наш, Шекспир» Мэтта Липси и Ричарда Бодена, 2016; «Уилл» Крэйга Пирса, 2017). Далее мы рассмотрим несколько примеров.

### **«Выживут только любовники»**

#### **Джима Джармуша**

В 2013 г. на 66-м Каннском кинофестивале режиссер Джим Джармуш (*Jim Jarmusch*) представил фильм «Выживут только любовники» (*Only Lovers Left Alive*), в котором К. Марло сыграл сэр Джон Винсент Хёрт (*John Vincent Hurt*). Главные

герои фильма — вампиры Адам (Том Хиддлстон / *Tom Hiddleston*) и Ева (Тильда Суинтон / *Tilda Swinton*). Лента, которую сам режиссер охарактеризовал как «криптовампиρскую любовную историю» (“crypto-vampire love story”; Macnab, 2011: Электронный ресурс), получила в целом положительные отзывы кинокритиков. Например, она была признана лучшим фильмом 2014 г. по версии интернет-журнала Cineticle (Дёшин, б/д: Электронный ресурс).

Если Адам — музыкант, скупающий редкие инструменты и живущий отшельником в доме-студии в Детройте (США), то Ева предпочитает Ближний Восток и Африку и не может жить без книг, запоем читая на разных языках. С собой в путешествие она собирает два чемодана книг («Любовь на луне» / *Los amores en la luna* Рамона де Кампоамора, «Дон Кихот» Мигеля де Сервантеса Сааведры, «Конец игры» / *Endgame* Сэмюэля Беккетта, «Путешествие и приключения капитана Гаттераса» Жюль Верна, «Превращение» Франца Кафки и др.).

К. Марло появляется в образе старика, передвигающегося на костылях, который доставляет Еве необходимую ей кровь от врача-француза. В фильме присутствуют отсылки и к другим реальным историческим лицам (например, к английскому композитору Уильяму Лоусу). Ева интересуется, как дела «у великолепного Кристофера Марло». Он отвечает, что много раз просил, чтобы его не называли так на людях. Ева парирует: «Ты — психопат! Я храню тайны, тебе ли не знать? Но я просила всего лишь устроить самый вкусный литературный скандал в истории». Марло: «Евочка, то было четыре века назад». Ева: «Ты носишь эту душегрейку четыре века». Марло: «Мне подарили ее в 1586-м, и это мой любимый наряд». Ева: «Хочешь сказать, мы никогда не выпустим кота из мешка? Может, хотя бы намекнем как-то? Разожжем волнующий хаос?» Марло: «По-моему, миру хватает хаоса, и больше пока ни к чему». Ева: «Вот зануда!». Ева берет «товар», целует Марло и уходит из кафе, оставляя один пакет Марло. Если сначала зрителю еще едва ли понятно, что за «литературный скандал» имеется в виду, то в конце фильма станет ясно, что речь идет

о проблеме авторства произведений У. Шекспира и мнении ряда исследователей, что часть из них принадлежит перу Марло<sup>1</sup>.

В фильме есть и другие аллюзии на творчество Марло. Например, Адам приходит в больничную лабораторию, чтобы купить кровь, с бейджиком «доктор Фауст» и устаревшим стетоскопом. В фильме также присутствует отсылка к мифу о гомосексуальности драматурга. Марло и Ева встречаются на причале, он рассказывает ей, что ему приснилась ее «шабутная сестра» Ава. Старик задумывается и мысленно переносится «в Италию, на пару веков назад». Ева: «Он был красавчиком?»

Марло просит Еву быть осторожной, отмечает, что не понимает, почему она не живет вместе с «романтичным плутом» Адамом. Ева заявляет, что он только романтик, и вина в этом «Шелли, Байрона и тех французики». Марло: «Жаль, что я не встретил его до того, как написал “Гамлета”. Он стал бы идеальным прототипом главного героя». Ева также читает в самолете 116-й сонет Шекспира: *“Love’s not Time’s fool, though rosy lips and cheeks...”* (в русском дубляже был использован перевод Н. В. Гербеля — «Любовь в течение лет не меркнет, не тускнеет...»).

Во время игры в шахматы Ева передает Адаму привет от его «кумира» К. Марло, к которому сама равнодушна. На это он отвечает, что кумиров у него нет, и просит не отвлекать его от игры. По воспоминаниям Адама, Байрон был «напыщенным ослом», а Мэри Уолстонкрафт — «очень вкусной». На стене в доме Адама среди портретов композиторов, музыкантов, писателей и ученых висит и портрет Марло.

Ева находит пистолет Адама с пулей из самого твердого дерева, спрашивает его, зачем она ему. Она понимает, что у него есть суицидальные наклонности, наводит пистолет на себя, он запрещает ей так делать. Ева говорит Адаму о его эго-

---

<sup>1</sup> О «шекспировском вопросе» см., например: Иванов, Макаров, Радлов, 2018.

центричности, которая является «растратой жизни». А ее «можно посвятить созерцанию, любованию природой, наслаждению добротой и дружбой и... танцам».

Из Детройта Адам и Ева улетают в Марокко (Танжер). Интересно, что они отказываются лететь туда через Лондон. По приезде они не могут найти Марло, их силы на исходе, поскольку они лишились канала доставки свежей крови. Они находят ученика Марло, писателя Биляла, который рассказывает им, что его «учитель плох», а «ситуация очень серьезная». При встрече Марло говорит Еве: «Так-так, смотрите кого принесло. Хреново выглядишь». Ева: «Мой милый старик». Затем в фильме снова звучат строчки из Шекспира, на этот раз из «Гамлета». Марло: «О да, какое чудо природы человек». Адам: «А что мне эта квинтэссенция праха?» Марло рассказывает, что француза-доктора больше нет, и он выпил зараженной крови. Адам: «А ты все продолжал кропать, Кит». Марло: «Ну да, потихоньку, через века». Марло называет Биляла «прекрасным писателем», на это тот скромно отвечает, что «пока еще нет». Марло: «Скромностью сыт не будешь». Ева: «Да, вот доказательство». Она показывает на портрет Шекспира работы М. Друшаута, в который воткнут нож (см.: Долин, 2013: Электронный ресурс). Марло: «Необразованный зомби-мещанин». Адам: «Игра стоила свеч, Кит. Тебя все же услышали». Марло: «Не было выбора. Все было ради политики. Все равно я должен быть мертв. И вот, наконец, я буду». Марло умирает, его друзья оплакивают его смерть.

С. Дёшин отметил: «Джармуш всегда мыслил себя против мейнстрима, не поперек, не параллельно, а именно против. Не в последнюю очередь против мейнстрима культурного. <...> И Шекспир — это тоже культурный мейнстрим. Тем более на фоне Кристофера Марло. Конечно, Джармуш и тут выбирает в первую очередь более маргинальную фигуру с вековой карты мировой литературы. Как и Тесла, подпольный гений альтернативной так и не случившейся истории науки, про которого Джармуш уже многие годы пытается поставить оперу. Его явно завораживают эти не случившиеся гении параллель-

ной истории, что Тесла, что Марло» (Дёшин, б/д: Электронный ресурс). Сам Джармуш относит себя к числу антишекспиристов. В 2013 г. в Каннах он заявил: «Я думаю, что один из самых больших скандалов в истории литературы, который когда-нибудь может быть раскрыт, это то, что Уильям Шекспир ничего не писал. Нас, так называемых антистратфордианцев, много, мы не верим в это (авторство Шекспира. — Авт.). Среди нас Орсон Уэллс, Зигмунд Фрейд, Эмерсон, Джон Гилгуд... и теперь Джон Харт! Так что существуют различные теории о том, кто написал эти произведения, одна из них очень правдоподобна. Возможно, смерть Кристофера Марло была инсценирована» (*"I think that one of the biggest scandals in literary history that some day may be divulged is that William Shakespeare didn't write anything. There are a lot of us, so-called anti-Stratfordians, who don't believe this. They included Orson Welles, Sigmund Freud, Emerson, John Gielgud... and now John Hurt! So there are different theories on who wrote these things, one of them is very possible. It is possible that Christopher Marlowe's death was faked"*; цит. по: Piazza, 2015: 270).

Таким образом, в фильме использован миф, согласно которому К. Марло не был убит в Дептфорде в 1593 г., а уехал из Англии и продолжил писать пьесы, которые затем публиковались под именем «Уильям Шекспир» (см., например: Степанов, Лезников, Кувшинова, 2014: Электронный ресурс). Отметим также, что имя уроженца Стратфорда-на-Эйвоне в фильме ни разу не звучит.

### **«Билл» Ричарда Брэйсуэлла**

18 сентября 2015 г. вышла кинокомедия под незамысловатым названием «Билл» (*Bill*), снятая режиссером Ричардом Брэйсуэллом (*Richard Bracewell*). Начало фильма отсылает зрителя к известным историческим событиям времен Англо-испанской войны (1585–1604). Испанский король Филипп II намерен вернуть на Альбион католицизм, но Непобедимая армада потоплена, благодаря главным образом «хорошей погоде». Елизавета посылает агентов на поиски испанского золо-

та. Один из них, известный мореплаватель сэр Ричард Хоукинс (*Richard Hawkins*), был схвачен во дворце Филиппа. Уже здесь можно услышать «расширенную» шекспировскую цитату из уст самого короля Испании: “*Well, well, well, well*” (ср. слова Гамлета, обращенные к Офелии: “*I humbly thank you; well, well, well*” (III, 1)).

В центре фильма — так называемые потерянные годы шекспировской биографии. Билл Шекспир (Мэтью эйнтон / *Mathew Baynton*) пробует себя в качестве лютниста в группе *Mortal Coil* («Смертный узел» — еще одна отсылка к словам из знаменитого монолога Гамлета «Быть или не быть»: “*When we have shuffled off this mortal coil...*”), однако без особого успеха, поскольку его подход к сольным партиям слишком «необычен» для публики. Участники группы выгоняют Билла из коллектива. Супруга предлагает мужу устроиться к мяснику. Но Шекспир уже написал отличную пьесу и решает отправиться в Лондон («Имя Шекспира будут помнить через 20 лет!»). Билл любит жену и детей, но его желание прославиться, видимо, намного сильнее. Шекспир уезжает завоевывать столицу, несмотря на скепсис Энн.

В фильме мы встречаем и Кита Марло в исполнении Джима Хоувика (*Jim Howick*). Шекспир знакомится с ним в трактире «Перо и рапира» (*The Quill and Rapier*). Марло сообщает, что театры закрыты, а он, самый успешный драматург Лондона, не может позволить себе купить дом. Затем Марло показывает Биллу объявление о вакансиях. Шекспир пишет жене, что его дела в Лондоне идут хорошо, но когда та приедет туда с детьми, то обнаружит мужа, работающим «зазывалой» в костюме помидора. Билл заявляет ей, что со временем может стать так же успешен, как и «Крис» Марло, но оказывается, что и его друг вынужден зарабатывать на жизнь, ходя по улицам в образе огурца. Интересно, что в фильме Марло, получив угрозы от русских кредиторов лишить его жизни, решает выдать Шекспира за паписта, чтобы самому продать пьесу в Дептфорде. Но здесь он погибает, став жертвой шпионских интриг.

Образ Марло, известные факты его биографии, а также мифы о нем добавляют фильму глубины и исторической правдоподобности. Эпизоды, в которых сравниваются Марло и Шекспир, носят комический характер и придают ленте особый остроумный колорит. Фильм получил хорошие отзывы в прессе. К примеру, Марк Кермуд (*Mark Kermode*) отметил, что его создателям удалось найти баланс между исторически правдоподобными шутками и откровенным фарсом, что несомненно понравится и взрослым, и детям (*"Nicely balancing its historically literate gags with broad knockabout slapstick, Bill is a crowd-pleasing treat that should tickle audiences young and old alike"*; Kermode, 2015: Электронный ресурс).

### **Марло в телесериале «Уилл»**

Говорить о возникновении марловианской индустрии пока преждевременно, но то, что он обрел свое место в массовой культуре, явствует из фанатичной реакции на роль неистового Марло (Джейми Кэмпбелл Бауэр / *Jamie Campbell Bower*) в единственном сезоне сериала «Уилл» (*Will*, 2017) на канале TNT. Бурная фантастическая история о злоключениях молодого Шекспира (Лори Дэвидсон / *Laurie Davidson*) на жестоких театральных подмостках панк-рокового Лондона конца XVI в. дала заметный крен в сторону изображения демонического и распутного Кристофера Марло<sup>1</sup>. Актер признался, что до начала работы над ролью в сериале он мало что знал о Марло, но теперь считает себя знатоком. Тем не менее, будучи англичанином, Бауэр с самого детства был знаком с творчеством Шекспира и в 12-летнем возрасте играл в пьесе *The Dreaming* — адаптации «Сна в летнюю ночь» на фестивале «Фриндж» в Эдинбурге (*Edinburgh Fringe Festival*). В 2011 г. он сыграл молодого графа Оксфорда в антишекспировском фильме «Аноним». По его признанию, только к съемкам второ-

---

<sup>1</sup> Выражаем благодарность В. С. Макарову за плодотворную научную полемику и дружескую переписку, которые помогли сформулировать ряд положений и выводов исследования о сериале «Уилл».

го эпизода он стал понимать, какого масштаба была фигура Марло (см.: Radish, 2017: Электронный ресурс).

Марло великодушен по отношению к Шекспиру, но он же — хитрый и безжалостный шпион, отправляющий за решетку главного театрального поэта Бакстера (Тайг Мерфи / *Tadhg Murphy*), заклятого врага выскочки-провинциала. Он глубоко порочен: предает, богохульствует, курит табак, употребляет наркотики, участвует в оргиях, наконец, его го-моэротизм проявляется в признании в любви к Шекспиру. В поисках творческого вдохновения он обращается к оккультному жрецу и даже дает себя закопать живьем. В общем, таинственный драматург-бунтарь делает все то, чем принято шокировать или заинтриговывать среднестатистического потребителя современной массовой культуры.

По словам создателей сериала, «Уилл» переносит зрителя в суровые времена Англии периода правления Елизаветы I, когда преследование за католическую веру было повсеместным. Любопытно, что именно религиозное противостояние становится главной интригой начала сериала. «Это был мир, разделенный верой и религиозным фундаментализмом», — говорит Крэйг Пирс (*Craig Pearce*), ранее помогавший адаптировать сценарий фильма «Ромео + Джульетта» База Лурмана (*Baz Luhrmann*) 1996 г. «И если вы не на той стороне, то вам выпустят кишки» (*Silber*, 2017: Электронный ресурс).

В науке до сих пор нет единого мнения о том, какую именно веру исповедовал Шекспир, и даже найденное в апреле 1757 г. в доме на Хенли-стрит «Духовное завещание», якобы принадлежащее Джону Шекспиру, с признанием в католицизме не дает нам достаточно убедительного основания принимать за католика его сына. Даже тот факт, что на родине драматурга среди его родственников, друзей и учителей было достаточно много католиков, оставляет этот вопрос открытым (см.: *Collinson*, 1967; *Greenblatt*, 2001; *Lake, Questier*, 2002; *Grace*, 2003: Электронный ресурс; *Asquith*, 2005; *Murphy*: Электронный ресурс; *Singh*, б/д: Электронный ресурс).



Сериал «Уилл» поднимает на фоне романтической любовной линии множество политических, этических и религиозных вопросов. Они существуют не сами по себе, а преследуют персонажей в виде призраков и видений. Героям снятся кошмары, беспокойная совесть мешает им сосредоточиться на главном — на своем поэтическом творчестве. Отвратительный в своем богохульстве сатанист Марло становится вдруг спасателем и покровителем проповедников «истинной» католической веры. Никчемный псевдоправедник Шекспир с легкостью нарушает негласное обещание, данное Бёрбеджу-отцу (Колм Мини / *Colm Meaney*), и пускается во все тяжкие, даже не вспомнив о неоднократных укорах Призрака.

### **Марло и Шекспир — панки против готов**

И все-таки Уилл получился вопреки задумке создателей сериала каким-то недопанком. Он с неописуемым отвращением выносит ночные горшки за постояльцами, живет по соседству с «жирным рыцарем» фальстафовского типа, которого чурается и даже побаивается, избегая какого-либо общения с ним. Образы Уилла и даже претенциозного эстета Кита далеки от имиджа эпатажных панк-музыкантов, таких как Iggy Pop или Сид Вишес. Пригламуренные Шекспир и Марло в новой версии недотягивают до радикализма гаражного рока 1960-х в духе *Stooges* и *MC5*. Сам исполнитель роли Марло Джейми Кэмпбелл Бауэр является лидером рок-группы *Counterfeit* (англ.: подделка, фальшивка, контрафакт). Возможно, не случайно в их репертуаре есть песня «Ромео» (*Romeo*, альбом *Together We Are Stronger*, 2017) (см.: *Counterfeit Lyrics*, б/д: Электронный ресурс). Хотя сериальный декадентский карнавал разложения и деградации постоянно происходит на фоне песен *Clash* (*London Calling*), *Sex Pistols* (*Pretty Vacant*), Iggy Popa (*Lust for Life*<sup>1</sup>), *Beastie Boys* (*Sabotage*), *Marc Bolan & T. Rex* (*20th Century Boy*), Дэвида Боуи (*Fame*) и др., в

---

<sup>1</sup> Под нее Шекспир ворует книгу у торговца, ведь так поступает даже сам великий Марло.

отличие от буйной антиинтеллектуальности актеров Уильяма Кемпа и Ричарда Бёрбеджа имидж Уилла и Кита скорее тяготеет к псевдоинтеллектуальности субкультуры готов (*goths*). В ней хорошо уживаются претензия на интеллектуализм, увлечение поэзией и изобразительным искусством, мистикой и оккультизмом, употреблением психотропных средств, вплоть до членовредительства в виде татуировок, пирсинга, шрамирования и прочих видов экстремальной модификации тела. Готам не чуждо увлечение теориями сверхчеловека от Джона Ди (*John Dee*, 1527–1609), Фридриха Ницше (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*, 1844–1900), Алистера Кроули (*Aleister Crowley*, 1875–1947) до Уильяма Берроуза (*William Burroughs*, 1914–1997), Тимоти Лири (*Timothy Leary*, 1920–1996) и Антона Лавея (*Anton LaVey*, 1930–1997) и др. Представителей этой субкультуры завораживают разного рода ритуалы, культ смерти, вампиризм, могильно-гробовая эстетика с перевернутыми крестами, черепами и обязательными ароматическими свечами. Они входят в группу риска, часто становятся жертвами нападений на улице и более других среди своих возрастных групп склонны к самоубийству (см.: Curtis, Carvel, 2006: Электронный ресурс).

Сам исполнитель роли Кита в интервью рассказывал, что живет в трех минутах от «Глобуса», а готическое жилище Марло в сериале напоминает ему его собственную квартиру (*"It basically looked like my house, which was great"*), особенно таксидермическая бутафория и прочие предметы оккультного интерьера (Radish, 2017: Электронный ресурс).

Готическая субкультура возникла в конце 1970-х гг. в музыкальной среде движения пост-панк как эстетическая реакция на консервативную политику Маргарет Тэтчер (Watson, 1984: 28; Hurmerinta, 2014: 20). Считается, что рок-группы *The Damned* и *The Clash* были, пожалуй, первыми музыкантами, которые записали свои альбомы в этом стиле, хотя некоторые называют первопроходцами жанра *Killing Joke* или *Gloria Mundi*. Справедливости ради следует отметить, что готицизм *The Damned* выражался в вампирском наряде вокали-

ста, в который Дэйв Вэниан (*Dave Vanian*), ранее работавший гробокопателем, облачался не только на сцене, но и носил в повседневной жизни (*Thompson*, 2002: 38). С точки зрения музыки *The Damned* были не большими готами, чем *The Sex Pistols*. То же самое можно сказать и о музыке *The Clash*.

При желании следы готической эстетики можно найти и в афро-карибском блюзе, например в творчестве «орущего» Джея Хокинса (*Screamin' Jay Hawkins*, 1929–2000), который использовал в текстах своих песен мрачные образы религии вуду, а сцену декорировал черепами, костями, надгробными камнями, ритуальными посохами и прочей театральной бутафорией (*Kilpatrick*, 2004: 88.). Еще в 1967 г. термин “*gothic rock*” был использован музыкальным критиком Джоном Стикни (*John Stickney*) при описании встречи с Джимом Моррисоном (*Jim Morrison*) в плохо освещенном винном погребе нью-йоркского отеля *The Delmonico*, «идеальном месте почтить готический рок группы *The Doors*» (“*the perfect room to honor the Gothic rock of the Doors*” (*Stickney*, 1967). В 1969 г. бывшая модель и вокалистка *The Velvet Underground* Нико (*Nico*) выпустила альбом *The Marble Index*, который некоторые называют первым готическим альбомом (*Thompson, Greene*, 1994: Электронный ресурс). Впрочем, трудно не согласиться с мнением другого музыковеда, который утверждает, что истинным крестным отцом всех готом является Элис Купер (*Alice Cooper*) со своей театральностью и черным юмором (*Reynolds*, 2008: Электронный ресурс).

В разные годы исполнители готического рока называли своими вдохновителями Ника Кейва (*Nick Cave*) и *The Birthday Party* (*Thompson*, 2002: 97), другие — Майкла Жиру (*Michael Gira*). В любом случае эстафету готик-рока подхватили *Bauhaus*, *Joy Division*, *Siouxsie and the Banshees*, *Adam and the Ants*, *The Cure*, *Southern Death Cult*, *Virgin Prunes*, *Sex Gang Children*, *Specimen*, а позднее *Sisters of Mercy*, *The Mission*, *Christian Death*, *45 Grave*, *Alien Sex Fiend* и *Fields of the Nephilim* и др. (см.: *Goth Rock Music Genre Overview*, б/д: Электронный ресурс). Любопытно, но некоторых музыкантов готы

отказываются признавать за «своих», считают их позерами, так как они не воплощают собой истинного понимания этой субкультуры 1980-х гг. Например, такой «славы» в свое время был удостоен скандально известный американский шок-рокер Мэрилин Мэнсон (*Marilyn Manson*) (Siegel, 2007: 344).

Трудно перечислить все стилистические ответвления в готической музыке, назовем несколько наиболее популярных: готик-рок, дарквэйв, готик-метал, синти-гот и др. Огромное влияние на развитие эстетики готы также оказали литература, живопись, например творчество прерафаэлитов, кинематограф, а в последние годы и индустрия моды.

В литературе это прежде всего готический роман: произведения Энн Рэдклиф, Гёте, Гофмана, Мэри Шелли, Вальтера Скотта, Брэма Стокера, Эдгара По, Оскара Уайльда, Шарля Бодлера и всех, в чьем творчестве нашли отражение романтический декаданс, демонические и богоборческие мотивы, воспевание технического прогресса, эстетика мистики, ужаса, могильные и вампирские образы. Позже литературная готика проявилась в произведениях таких писателей, как Говард Лавкрафт (*Howard Lovecraft*, 1890–1937), Энн Райс (*Anne Rice*, род. 1941), Иэн Макьюэн (*Ian McEwan*, 1948), Уильям Гибсон (*William Gibson*, 1948), Сторм Константайн (*Storm Constantine*, 1956), Поппи З. Брайт (*Poppy Z. Brite*, 1967) и др.

Особое место готическая и вампирская эстетика занимает в кинематографе, где она принимает самые многообразные формы от мрачной атмосферы первых черно-белых фильмов ужасов 1920–1930-х гг. до «научно-фантастической» мистики: «Кабинет доктора Калигари» (1920), «Носферату. Симфония ужаса» (1922) или «Дракула» (1931), фильмов Альфреда Хичкока (*Alfred Hitchcock*), Тима Бёртона (*Tim Burton*), «Бегущий по лезвию бритвы» (1981) Ридли Скотта (*Ridley Scott*), «Ворон» (1994) Брендона Ли (*Brandon Lee*) и др.

Впрочем, творческая проблематика в сериале «Уилл» тоже присутствует, и связана она с глубоким кризисом, в который попадает молодой и малоискушенный в написании пьес пове- са Уилл и уже мастеровитый, но перегоревший гедонист Кит.

Пьеса, которую Шекспир обещал написать для Кэмпбелла, вызывает гнев и ярость негодования труппы «Театра», откуда его с позором изгоняют. За него не заступаются даже дети Джеймса Бёрбеджа, Ричард и Элис. Он всеми отвергнут, его клеймит бездарностью опытный антрепренер и владелец конкурирующего театра «Роза» Филип Хенслоу. В довершение ко всему Уильяма еще и лишают собственного угла.

Оставшись один на улице под проливным дождем, Шекспир отправляется к священнику-иезуиту, поэту и будущему мученику Роберту Саутвеллу, а «агент» Марло в этот момент следит за ним. Согласно исследованию Майкла Вуда (*Michael Wood*), Саутвелл приходится дальним родственником Шекспира по материнской линии (род Арденов). Фигура католического священника, пытающегося наставить молодого драматурга на путь истинный, постепенно приобретает особо значимую роль в сериале и оказывает все большее влияние на духовное развитие и творческую эволюцию драматурга. Он не только убеждает Барда первый раз за год исповедаться, признаться в своих грехах, но и просит его выступить в роли литературного редактора очень важного труда, который Саутвелл подготовил в защиту католиков для самой королевы. Мелодраматизм нарастает и в словах, и в игре актеров, зритель вполне может предчувствовать трагическую судьбу проповедника.

Похоже, что одним из ключевых источников сценария сериала стали исследования Майкла Вуда, которые легли в основу книги и телевизионного сериала на канале *BBC* «В поисках Шекспира» (*In Search of Shakespeare*), также Вуд, автор и ведущий четырехсерийного научно-популярного фильма под тем же названием на канале *BBC*. Именно в них особенно выделяется роль католицизма в судьбе драматурга, особенно в связи с утраченными годами (*lost years*) (см.: *Wood*, 2003, ср.: *Morris*, 2012: Электронный ресурс).

## Марло и Шекспир — поэты-соперники

Поэты-соперники Уилл и Кит находятся не только на творческих, но и мировоззренческих полюсах. Марло упорно ищет вдохновение среди прекрасных юношей, Шекспир в чтении ворованных на торговых развалах книг. На воровство, кстати, его подстрекает Элис Бёрбедж, которая убеждает его в том, что даже сам Марло ворует сюжеты из чужих книг. Это ли не самый легкий способ объяснить сюжетные заимствования в пьесах драматурга у его предшественников? Нужно просто сподвигнуть его на кражу у книгопродавца среди белого дня.

Нет смысла пересказывать сюжет всего сериала «Уилл», к тому же его съемки были прекращены из-за слабых рейтингов сразу после выхода первого сезона, в котором, кстати, Марло не погибает. Когда в неистовом бреду он пишет кровью сцены из «Доктора Фауста», ему является Мефистофель и призрак казненного по его обвинению драматурга Бакстера. С саморазрушительным мазохизмом он провоцирует кабацкие драки, пытается вытащить Элиса из застенков психопата Ричарда Топклиффа (*Richard Topcliffe*), которого играет Юэн Бремнер (*Ewen Bremner*), пробует найти утешение у проповедника Саутвелла, признается, что продал свою душу дьяволу, делает вид, что готов уверовать в Бога, принять католическое причастие, дабы обрести возможность написать финальную сцену своей безбожной пьесы, сцену спасения, искупления души Фауста.

В оригинальной пьесе Марло не дает Фаусту шанса на раскаянье и спасение, ученый колдун только просит студентов молиться за него. Ему остается только грезить, чтобы время остановилось, но наступает полночь и с громом и молниями появляются бесы. Как и в немецкой народной книге «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике, как на некий срок подписал он договор с дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учинял и творил, пока, наконец, не постигло его заслуженное воздаяние. Большею частью извлечено из его собственных посмертных

сочинений и напечатано, дабы служить устрашающим и отвращающим примером и искренним предостережением всем безбожным и дерзким людям. Послание апостола Иакова IV: Будьте покорны господу, противоборствуйте дьяволу, и он бежит от вас» (1587), бесы тащат Фауста в ад. Мятажного доктора спасает Гёте, ангелы уносят его душу в рай.

Трансформация мотива спасения и торжества божественного начала могла бы быть использована сценаристами, которые случайно или намеренно указали на возможность интересного развития сюжета. Трудно сказать, по какому сценарию мог развиваться образ Марло во втором сезоне, но возможность его духовного просветления, отказ от шпионажа, нежелание служить сильным мира сего были бы не по нраву авторам, работающим на конвейере сенсационного развлекательного кинематографа.

### **Полнометражный художественный фильм о К. Марло**

В данный момент в базе IMDb можно найти сведения о задуманном фильме, посвященном Кристоферу Марло, — экранизации пьесы Фрэнсиса Хэмида (*Francis Hamit*) «Марло: елизаветинская трагедия» (*Marlowe: An Elizabethan Tragedy*, 1988) (*Christopher Marlowe* (b, б/д): Электронный ресурс)<sup>1</sup>.

4 июня 2018 г. на сайте Марловианского общества (*The Marlowe Society*) было опубликовано сообщение о работе над полнометражным художественным фильмом про «шпионские годы» Кристофера Марло.

Над кинокартиной об английском драматурге до самой смерти работал известный продюсер фильмов «Звездные войны. Эпизод V: Империя наносит ответный удар» и «Американские граффити» Гэри Курц (*Gary Kurtz*) (*Lang*, б/д: Электронный ресурс). Сейчас подготовку к съемкам ведет режиссер Грэг Холл (*Greg Hall*). Снимут фильм по сценарию автора

---

<sup>1</sup> См. также видео, в котором Ф. Хэмит представляет идею фильма.  
URL: <https://youtu.be/P2ROtVIR-L8>

шпионских романов Фрэнсиса Хэмида (*Francis Hamit*). Сам бывший разведчик, прошедший Вьетнам и Германию, Хэмит пообещал захватывающую историю о поэте на тайной службе у Ее Величества королевы Елизаветы I. По словам писателя, основная сюжетная линия будет повествовать о трагической судьбе Марло и его работе на секретную службу (McNary, 2018: Электронный ресурс). В 2017 г. сценарий Хэмида стал победителем в номинации «Лучший исторический полнометражный сценарий» (*Best Historical Feature Screenplay*) на кинофестивале «Новый Ренессанс» (*New Renaissance Film Festival*) (NRFF London 2017 ... : Электронный ресурс).

Новый художественный фильм о современнике, сопернике и соавторе У. Шекспира К. Марло расскажет о криминальной стороне жизни последнего. Совместная работа британского режиссера Г. Холла и американского продюсера Г. Курца обещает стать интересной и красочной. Как обычно, захватывающая судьба студента Кембриджского университета и его становление как величайшего драматурга привлекают зрителя своей темной стороной: хитросплетенными интригами в политике, религии и шпионаже.

30 мая 2018 г. исполнилось 425 лет со дня трагической смерти Марло. В этот день в 1593 г. в пьяной драке из-за спора, кому платить по счету в дептфордской таверне, Марло был убит его же собственным клинком в возрасте 29 лет. По сценарию он погибнет из-за участия в тайных делах и вследствие государственной политики, проводимой английской короной (McNary, б/д: Электронный ресурс).

Сценарист Ф. Хэмит подробно описывает карьеру поэта в качестве шпиона королевы. С самого начала возникновения английской Секретной службы она вела ожесточенную войну с католиками, многие из которых хотели ее убить и вместо нее посадить на английский трон королеву Шотландии Марию Стюарт. Даже после казни Марии угроза жизни Елизаветы I сохранялась до самой ее смерти. Результатом стало возникновение одной из самых кровавых тираний в истории. Репрессивное правительство Елизаветы стремилось контролировать



все аспекты английской жизни, культуры и творчества. Елизавета правила, живя в постоянном страхе смерти, опиралась на жесткие законы, проводила политику правительства через цензуру и обширную шпионскую сеть.

По мнению сценариста, Елизавета не решилась публично судить и казнить бунтовщика, открыто хваставшего своим атеизмом и прочими прегрешениями. Самый известный и популярный драматург своего времени был тайно убит по приказу королевы агентами ее Секретной службы. «Марло — трагическая фигура, уничтоженная его собственными роковыми пороками», — заключил Ф. Хэмит. Он уверен, что, «несмотря на прошедшее время, эта история найдет отклик у современной аудитории» (*ibid.*).

Г. Холл так характеризует сценарий картины: «Сюжет довольно динамичен. Он в большей степени о тайном криминальном мире шпионов и преступников, в кругах которых вращался Кит Марло. В то же время для него это было время социального роста, общения с очень влиятельными людьми, такими как сэр Уолтер Рэли и сэр Фрэнсис Уолсингем, член Тайного совета и самый влиятельный человек в Англии. Это будут захватывающие съемки, и мы сейчас занимаемся подборкой актеров» (*ibid.*).

Пока трудно судить о финальной концепции проекта, но уже сейчас понятно, что создатели фильма следуют по уже накатанному пути мифологизации и героизации образа Марло, делая из него своего рода французского поэта и преступника Франсуа Вийона (*François Villon*, 1431/32–1463?). При желании их сходство не так уж сложно обнаружить: оба учились в университетах, вели разгульный образ жизни, имели проблемы с властями, рано погибли. Марло записывают в шпионы, а Вийон был связан с воровской шайкой, дважды приговаривался к казни, подвергался пыткам. Память о них в массовом сознании сохранилась в большей степени благодаря легендам об их безнравственном поведении и трагическом конце, нежели их поэтическому наследию.

Съемки фильма запланировано было начать осенью 2018 г. в Уэльсе. Станет ли эта работа первым повествующим о жизни Марло фильмом, в котором вообще не будет отсылок к Шекспиру, покажет время.

\* \* \*

Таким образом, можно констатировать, что хотя число экранизаций произведений К. Марло значительно меньше, чем количество фильмов по У. Шекспиру, тем не менее определенный интерес наследие Марло для кинематографистов и телевизионщиков все же представляет<sup>1</sup>. Образ Марло в кинематографе чаще всего неразрывно связан с Шекспиром. Даже если Шекспир не является действующим лицом (как, например, в фильме Джармуша), он все равно незримо «присутствует» в художественной ткани фильма.

В своем интервью по поводу выхода сериала «Уилл» шекспировед и профессор английского языка из Университета Джорджа Вашингтона Алекса Элис Жубин (*Alexa Alice Joubin*) отметила, что представления о жизни Шекспира в массовой культуре распадаются на три основные категории: «Есть пародии, такие как ситком ВВС “Ворона-выскочка” (“Upstart Crow”), которая изображает Шекспира из Стратфорда несчастным отцом с дочерью, каждый раз закатывающей глаза в ответ на его каламбуры. Есть драмы, такие как фильм Роланда Эммериха “Аноним” (“Anonymous”) (с лозунгом, “был ли Шекспир мошенником?”), которые опираются на альтернативные научные теории об авторстве Шекспира. И, наконец, есть беллетристика, как в удостоенном премии киноакадемии фильме “Влюбленный Шекспир” (*Shakespeare in Love*); они представляют шекспировскую жизнь, полную романтики и трагедии, наподобие шекспировской пьесы» (цит. по.: Silber, 2017: Электронный ресурс).

---

<sup>1</sup> Например, по данным *IMDb*, по произведениям другого современника Шекспира, его друга и соперника Б. Джонсона, был снят всего один телефильм. См.: *Ben Johnson*: Электронный ресурс.

Нечто подобное, но еще более радикальное справедливо для изображения Марло как художественного персонажа на экране: «Хотя все эти категории используют разные изобразительные средства — глумление, заговор, романтизацию — все они направлены на то, чтобы показать, что “Шекспир не тот человек, которым он кажется”», — отмечает Жубин (*ibid.*).

Сделаем некоторые обобщения. Подобно Шекспиру, Марло изображается в фильмах, книгах и комиксах в трех обликах: высмеянный псевдодраматург в «Вороне-выскачке», реальное историческое лицо, насколько мы можем представить его по скудным документам, — соперник «мошенника» Шекспира в фильме «Аноним», и псевдоисторический, выдуманный или романтизированный персонаж, полный трагических и эпатажных переживаний поэт-бунтарь во «Влюбленном Шекспире» или сериале «Уилл».

В комедийно-детективном сериале BBC «Шекспир и Хэтэуэй: частные детективы» (*Shakespeare & Hathaway: Private Investigators*, 2018) действие происходит в провинциальном британском городке Стратфорд-на-Эйвоне. Казалось бы, что может случиться криминального в туристическом центре паломничества к родным местам великого драматурга? Однако там живут ленивый и неуклюжий частный детектив Фрэнк Хэтэуэй (Марк Бентон / *Mark Benton*), названный девичьей фамилией жены Шекспира, и его сметливая, но неопытная напарница Луэлла Шекспир (Джо Джойнер / *Jo Joynes*). Им постоянно переходит дорогу и всячески мешает молодая и неудачливая детектив-инспектор Кристина Марло (Эмбер Ага / *Amber Aga*). Она не только бывшая подчиненная Фрэнка, но еще и ревнивый конкурент Луэллы, которую в первой серии подозревает в убийстве собственного жениха. Кристина претендует на роль инспектора Лестрейда (*Mr. Lestrade*), полицейского детектива Скотленд-Ярда из произведений Конан Дойля о Шерлоке Холмсе. Понятно, что комедийный жанр подразумевает наличие соперников, в данном случае высокомерной молодой женщины, облеченной властью, но не способной ею толком распорядиться.

Как заключает профессор А. Э. Жубин, современный человек получает особое удовольствие в том, «чтобы сделать Шекспира телесным, — наслаждение представлять вечную мудрость, исходящую из такого неуклюжего тела, как наше собственное» (*“The pleasure in making Shakespeare corporeal is the pleasure of imagining timeless wisdom emanating from a body as clumsy as our own”*; *ibid.*). Возможно, и так, но, приписывая наши современные знания и социальные практики елизаветинской эпохе, мы скорее делаем очередной коммерческий ход, который позволяет решать сложные проблемы в рамках политкорректности, избежать упреков в неисторичности и разного рода дискриминациях. В этом случае вполне оправдано изображение в сериале «Уилл» Лондона в стиле Венецианского карнавала или Марди Гра в Новом Орлеане, со стильными афишами а-ля флаеры для андеграудных клубных концертов в Нью-Йорке, рэп-баттлами с московитскими медведями Борисами, хотя в Англию того времени бурых косолапых завозили в основном из Германии, а из Москвы привозили огромных белых медведей (см.: Успенский, 2012: 87; ср.: Cerasano, 1991: 198, 202), и прочие несуразности. В любом случае животным давали не русские клички, до нас дошли самые известные прозвища медведей *Samson*, *George Stone*, *Black Ned*, *Harry Hunks*, *Blind Bess* или *Sackerson*, как у Шекспира в «Виндзорских насмешницах» (*Chambers*, 1923: 455, 457).

В оценке и осмыслении творчества и личности разных авторов может помочь тезаурусный анализ, теоретические основы которого уже более 15 лет разрабатываются научной школой Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета (см.: Луков В., Луков Вл., 2008, 2013). Он дает возможность проанализировать такое явление, как шекспиросфера (см.: Луков, Захаров, Луков, Гайдин, 2012: Электронный ресурс; Лисович, Макаров, 2014; Захаров, 2015, 2016; Макаров, Захаров, Гайдин, 2016). При этом марлосфера не имеет того значения и масштаба, как шекспиросфера, но строится примерно по той же

схеме (культ автора, индустрия развлечения и туризма, развлекательные романы, кино- и документальные фильмы, сериалы, компьютерные игры, в которых история и вымысел идут вперемешку, массовые открытые онлайн-курсы (МООКи) и т. д.) (см.: *Teaching resources. The Kit Marlowe Project*, б/д: Электронный ресурс).

Наши представления о такой далекой исторической фигуре, как Марло, основаны на столь ничтожных и нелитературных фактах, фрагментарных свидетельствах, что любая вымышленная история с ее гламуром или антиэстетизмом выглядит навязчивым маркетинговым ходом. Ошеломительная популярность этого жанра после успеха «Кода да Винчи» Дэна Брауна (*Dan Brown*) способна затмить любую более скучную, но доказательную академическую версию истории. Очевидно, что романтизированный образ К. Марло, поэта и драматурга, постепенно опошляется и маргинализируется, превращается в антигероя, своеобразное альтер эго У. Шекспира, становится предметом коммерциализации, рекламы эпатажных идей, домыслов и откровенных мифов. Однако эксплуатация творческого наследия Марло едва ли когда-нибудь сможет достигнуть масштабов шекспировской индустрии.

### 3.6. Кит Марло как бренд туристической индустрии

Н. В. Захаров

Образ К. Марло как воплощение мифа о гениальной, но трагической фигуре в мире литературы и современной массовой культуры уже сформирован. Его творческая судьба, художественные произведения, герои и даже биография нашли сотни, может быть, и тысячи воплощений на театральной сцене, в научных исследованиях, литературных произведениях, в скульптуре и живописи, на кино- и телеэкранах и даже в комиксах и компьютерных играх.

#### Мемориальные места и памятники К. Марло

С памятными местами, связанными с именем Марло, дело обстоит не так плохо, как это может показаться на первый взгляд. В 1891 г. была установлена бронзовая статуя «Музы поэзии» (*The Muse of Poetry*), названная в народе “*Kitty*”. Работа Эдварда Онслоу Форда (*Edward Onslow Ford*) является частью мемориала Марло (*Marlowe Memorial*). Она стала аллегорическим выражением творчества Кита, поскольку тогда еще не знали никаких портретных изображений драматурга. Статуя была установлена неподалеку от знаменитого Кентерберийского собора, в месте, известном как *Buttermarket*. В свое время работа Форда вызвала ряд протестов по причине ее наготы. Затем мемориал несколько раз переносили. В настоящее время именно рядом с ним находится Театр Марло (*The Marlowe Theatre*) на улице Фрайарс (*The Friars*).

В Кентербери также есть памятная табличка на том месте, где раньше стояло здание школы, куда ходил юный Кит: “*Here stood the building where as a King’s scholar he received his early education*”.

В Дептфорде на северной стене церкви Св. Николая (*St Nicholas’ Church*) установлена мемориальная доска, сооб-

щающая, что останки Марло погребены в неизвестной могиле где-то на этом кладбище.

В кембриджском колледже Тела Христова (*Christ's College*), где обучались и проживали Марло и Джон Флетчер, есть настенная плита, напоминающая об этом историческом факте.

В Уголке поэтов (*Poets' Corner*) Вестминстерского аббатства в южной части трансепта в 2002 г. расположили витраж, посвященный памяти Марло. На нем после даты смерти поэта и драматурга можно разглядеть вопросительный знак. Ведущие английские шекспироведы Стэнли Уэллс (*Prof. Stanley Wells, CBE*) и Пол Эдмондсон (*Rev. Dr. Paul Edmondson*) опубликовали в газете «Таймс» за 26 октября 2011 г. открытое письмо, в котором они призвали руководство аббатства удалить вопросительный знак на том основании, что он «явно противоречит массе неоспоримых доказательств» (*“...flew in the face of a mass of unimpeachable evidence”*; Edmondson, Wells, 2011a: Электронный ресурс; здесь и далее перевод наш. — Н. З.). Этот тезис они повторили в бесплатной электронной книге «Кусачий Шекспир» (*Shakespeare Bites Back*) в 2011 г. (Edmondson, Wells, 2011b: 21), а также в коллективной монографии «Шекспир вне сомнения» (*Shakespeare Beyond Doubt*) в 2013 г., добавив, что данный знак «идет наперекор истории» (*“denies history”*; Edmondson, 2013: 234). Несмотря на постоянную критику «стратфордianцев», версию «чудом уцелевшего Марло» продолжают разрабатывать некоторые исследователи-«антистратфордianцы», или — как их точнее теперь предлагают называть С. Уэллс и П. Эдмондсон — «антишекспирианцы» или «антишекспиристы» (*ibid.*).

В общем, если поискать, можно найти достаточно памятных мест, особенно в Лондоне, чтоб составить увлекательный научно-просветительский туристический маршрут, способный привлечь многих любителей литературы, театра, разного рода тайн и славного прошлого.

## Проект памятника Кристоферу Марло

Статую К. Марло планируют установить за рестораном «Макдоналдс» на Сент-Джордж-стрит в центре родного города драматурга Кентербери к 2020 г. Об этих планах 20 октября 2018 г. сообщил Джо Райт (*Joe Wright*) в британском сетевом издании *KentOnline* (см.: Wright, 2018: Электронный ресурс). Ожидается, что двухметровая скульптура, изготовленная из ржавой стали, будет установлена на массивном постаменте. Сам драматург на проектных чертежах, хоть и лишен характерного лица (вместо него зияет пустота), держит в правой руку аллегорические маски трагедии и комедии, а в левой руке прячет кинжал. Если маски стали достаточно банальной деталью в композиции современных скульптур (так, например, в недавнем конкурсе проектов московского памятника Шекспиру их было достаточно много), то намек на лютую смерть Марло от своего же клинка вызывает противоречивые чувства.

Инициатором проекта возведения памятника стала благотворительная организация Марловианское общество (*The Marlowe Society*), где считают, что город Кентербери должен делать значительно больше для увековечивания памяти своего самого прославленного поэта.

Прилагаемое к представленным планам заявление участников проекта гласит: «...признание места рождения Марло, его прижизненных работ и связи с городом Кентербери считается давно назревшим. Создание этой уникальной статуи подчеркнуло бы связь этого мастера с городом Кентербери, приумножило бы историческое значение Марло как для самого города, так и его окрестностей, подобно тому, как это происходит с Шекспиром в Стратфорде-на-Эйвоне. Его наследие, эксцентричность, смелость и молодость делают его фигуру подходящей иконой для сегодняшнего Кентербери» (цит. по: Wright, 2018: Электронный ресурс).

Далеко не все оказались в восторге как от самого дизайна памятника, так и материала, из которого планируют его изготовить, опасаясь острых краев ржавой стали, которая к



тому же по мере старения может испортить каменный постамент. В комментариях читатели с негодованием отмечают завышенную стоимость проекта. К примеру, пользователь сайта под ником *Whatalaugh* считает это «дурацкой шуткой», сетует на жилищный кризис и число бездомных в городе, возмущается стоимостью проекта в 300 тыс. фунтов стерлингов. *The Joker* иронично высказался о том, «что Марло убили в поножовщине». Другой шутник под ником *BTCLUMP* посмеялся над схожестью масок с гамбургерами: «Перед собой я вижу бургер?» *Citywatch* написал, что красивый постамент будет использоваться местными жителями и туристами во время поедания гамбургеров и чипсов («Его испачкают кетчупом и жиром в мгновение ока»), и советует найти более подходящее место. *Bluetown* иронизирует: «Марло был бы горд узнать, что спустя сотни лет после его смерти добропорядочные жители Кентербери планируют воздвигнуть его статую и расположить ее между *Superdrug* (крупная аптечная сеть в Великобритании. — Н. З.) и *McDonald's*. Трагедия и комедия в одном флаконе! И в качестве дополнения, местные гопники определенно станут отождествлять себя с ножом, которым он размахивает». Наконец, *CanterburyBob* заметил по этому поводу: «Я не уверен, что вся эта история трагедия или комедия. Большинство людей, идущих в “Макдоналдс”, даже не будут иметь понятия, кто это такой. Просто посмотрите на них в спортивных костюмах *Adidas*, удивительно, что им удалось научиться хотя бы ходить» (*ibid.*).

Таким образом, горожане Кентербери в целом протестуют не против памятника Марло, а высказываются по поводу наболевших социальных проблем, общей экономической ситуации в городе и стране, целесообразности выбора более подходящего места для памятника.

Первоначально Марловианское общество хотело установить статую ближе к Георгиевской башне (*St George's Tower*), некогда пристроенной к несохранившейся церкви, в которой был крещен драматург. Однако городской совет посчитал, что место ближе к «Макдоналдсу» является более подходящим. Не-

давно выяснилось, что именно этот ресторан известной сети быстрого питания имеет худшую в графстве Кент репутацию из-за большого количества вызовов полиции (см.: *Davis, 2018: Электронный ресурс*).

Планируется, что статуя будет сделана из переработанного металлолома и защищена от вандалов и граффити.

### **Квест “Escape Room: Marlowe’s Ghost” в Театре Марло**

На создание квеста «Призрак Марло» авторов вдохновили таинственная жизнь и творчество старшего современника Шекспира, поэта и драматурга Англии конца XVI в. К. Марло. Участником интеллектуальной игры предложат одолеть серию интерактивных головоломок, чтобы не дать пропасть литературному наследию самого известного сына города Кентербери, которое по разным причинам может быть утрачено навечно.

Реклама на сайте театра гласит следующее:

*Pride comes before a fall...*

*Players are invited to take part in this thrilling new escape room experience with a theatrical twist.*

*The ghost of the recently murdered Christopher Marlowe returns to haunt you. You owe him a debt. His work is at risk of being lost forever. It is up to you to save it.*

*Overcome a series of devilishly clever interactive games and puzzles in order to unlock the soon-to-be-lost works of Marlowe.*

Худрук театра Энди Доусон (*Andy Dawson*) выразил надежду, что запуск квеста *Marlowe’s Ghost* станет захватывающим примером того, как музей и игровая площадка *Marlowe Kit* будут сотрудничать со всеми, кто заинтересован в изучении невероятных историй города Кентербери и личности К. Марло. *Marlowe Kit* — это «живой музей», т. е. совместный проект Музея города Кентербери и Театра Марло. Его цель — привлечь внимание к малоизвестным страницам жизни города, особенно к тем, что связаны с тайнами, загадками и при-

ключениями. Разработка квестов — отдельный пункт в плане работы «живого музея» (см.: *The Kit ...* : Электронный ресурс). В названии музея игра слов: современники часто называли Марло сокращенным именем «Кит». Квест должен напомнить и о других связанных с городом известных авторах: Аффра Бен (*Aphra Behn*), Джозеф Конрад (*Joseph Conrad*), Майкл Морпурго (*Michael Morpurgo*), Энтони Браун (*Anthony Browne*), Кадзуо Исигуро (*Kazuo Ishiguro*).

*Escape Room: Marlowe's Ghost* является частью проекта *Great Place Heritage*, финансируемого лотереей *Pioneering Places: East Kent*, и расположена в историческом здании XIV в., бывшей монастырской больнице. Ранее там располагался Музей культурного наследия Кентербери (*Canterbury Heritage Museum*), закрытый в 2017 г. из-за небольшой посещаемости. Решение городского совета передать здание под совместный музейно-театральный проект подразумевает, что такая форма представления исторического наследия окажется более популярной. В здании на Стур-стрит будут проходить и другие молодежные мероприятия Театра Марло (*BWW News Desk*, 2017: Электронный ресурс).

Аттракцион рекомендуется для участников старше 10 лет, но всех гостей в возрасте до 16 лет должны сопровождать взрослые. Пока игры будут проводиться только по выходным. Цены разнятся от £19 до £25, предлагаются варианты скидок (см. подробнее: *Marlowe's Ghost ...* : Электронный ресурс).

Имя интерактивной игры «Призрак Марло» не оригинально. Известны как минимум две книги с подобным названием. Таковы, например, монография «Призрак Марло: волчий билет человеку, который был Шекспиром» Дарила Пинксена (*Daryl Pinksen*; Pinksen, 2008) и роман *Marlowe's Ghost* Сары Блэк (*Sarah Black*), вышедший в 2012 г. в издательстве *Dreamspinner Press* (см.: *Black*, 2012).

Первая является научно-популярным исследованием так называемой марловианской теории, обыгрывающей «шекспировский вопрос» в пользу Марло. Самиздатовская книга неза-

висимого исследователя из Канады, который получил степени магистра по педагогике и бакалавра по физике, английской литературе и истории в 2008 г., вызвала значительный резонанс. Ее неоднократно выдвигали на разного рода сетевые книжные премии. Она стала удачным примером того, что книгу можно успешно издать самостоятельно и получить признание. Работа Д. Пинксена была удостоена 17-й ежегодной международной премии самиздатовской литературы *Writer's Digest*. Сам автор спокойно живет и работает в самом восточном североамериканском городе Сент-Джонсе, столице провинции Ньюфаундленд и Лабрадор.

В выдуманной романтической гей-истории писательницы С. Блэк действие переносится в современность, где бывший морской пехотинец, разочарованный в военной службе Уилл Марлоу (*Will Marlowe*), мечтает стать серьезным исследователем классической литературы. (К слову, надо упомянуть, что и сама автор — мать-одиночка и ветеран Военно-морского флота США). Уилл отправляется в Лондон, чтобы отыскать племянника своего университетского профессора, пережившего рак Томми Джонса (*Tommy Jones*). Джонс тщетно пытается написать диссертацию о К. Марло. Он уверен, что Марло не умер в 1593 г., а сбежал в Германию, что таинственный Призрак писателя не только является ему, но и имеет свои планы по поводу судеб героев. Автор специфических любовных новелл разыгрывает таинственную историю о гибели Марло на фоне однополых непростых отношений, вкрапливая туда паранормальный мистицизм и юмор.

Среди других планов кентерберийцев, связанных с именем поэта, особенно стоит выделить проект создания музея Марло. Группа энтузиастов из родного города писателя выступила с инициативой создания первого в мире музея драматурга. *Marlowe Museum Project* хоть и со значительным опозданием, но все же стартовал в 2013 г. Он должен стать еще одним культурно-образовательным центром для жителей и гостей Кентербери. Небольшой музей и пространство для активной деятельности предполагают расположить в часовой

башне Святого Георгия (*St. George's Clock Tower*). Эта башня — все, что осталось от церкви XII–XV вв., в которой был крещен Марло. Выставки, лекции, экскурсии, поэтические вечера, небольшие театральные постановки, елизаветинский садик и многие другие мероприятия должны внести свою лепту в местную культурную и интеллектуальную жизнь.

Похоже, что у «микромарлосферы» скоро появятся все шансы стать «марлосферой». Достаточно взять во внимание поток псевдонаучного чтива, эксплуатацию образа поэта — бунтаря и мученика не только в кино и театре, в документальных и художественных интерпретациях, но и в комиксах и компьютерных играх. Такой интерес к судьбе Марло диктуется запросами индустрии развлечений с ее околоинтеллектуальным рынком и новыми возможностями распространения мифических представлений посредством новейших технологий и средств коммуникаций.

Дело дошло до того, что в необъятном виртуальном пространстве Интернета появляются твиттер-аккаунты. Например, в *Kit Marlowe* (@marloweKit) общение ведется от лица драматурга, который якобы выжил в пьяной драке в дептфордской таверне, но выжил, чтобы писать пьесы за Шекспира. Еще забавней читать твиты аккаунта *Christopher Marlowe* (@NotWillyShakes). Их автор действительно обладает хорошим чувством юмора: «Я писал каких-то 500 лет назад. В свободное время я притворяюсь Шекспиром, чтобы подразнить теоретиков заговора от литературы». А автор легкой квазиисторической прозы Кэтрин Марло (*Kathryn Marlowe*) взяла себе псевдоним *Kit* и зарегистрировала в социальной сети учетную запись *Kit Marlowe* (@AuthorKitMarlowe); с образцами ее литературного творчества можно познакомиться по ссылке: [http://www.tirgearrpublishing.com/authors/Marlowe\\_Kit/the-mangrove-legacy.htm](http://www.tirgearrpublishing.com/authors/Marlowe_Kit/the-mangrove-legacy.htm). Пользователи социальной сети «ВКонтакте», как всегда, отличились своей прямолинейной брутальностью. Пользователь *Kit Marlowe* со статусом «Ад — это детская сказка?» имеет адрес: [https://vk.com/thehigh\\_sodomite](https://vk.com/thehigh_sodomite).

Остается выразить надежду, что квест «Призрак Марло» будет более интересным, содержательным и менее спекулятивным, нежели наша отечественная интерактивная выставка «Шекспир/тайна/400» (Гайдин, Захаров, Макаров, 2017: Электронный ресурс), которая была приурочена к 400-летию драматурга и получила неоднозначные отзывы из-за желания ее организаторов сделать бизнес на эксплуатации одиозного «шекспировского вопроса» (см.: Иванов, Макаров, Радлов, 2018).

Селекционер Дэвид Остин (*David Austin*) в честь драматурга вывел в 2002 г. сорт розы *Christopher Marlowe*, а в 2015 г. компания *Jardins d'Ecrivains* выпустила парфюм *Marlowe* в фирменной квадратной бутылке с черно-золотой этикеткой. Глянцевый каштановый цвет парфюма предполагает абстрактную ноту «сухих цветов». В пресс-релизе аромат *Marlowe* описан как «пьянящий, дикий и театральный» (см. интервью на русском языке с создателем аромата «Марло» Анаис Бигуин (*Anaïs Biguine*): Матош, 2015: Электронный ресурс).

Конечно, образ талантливого, но провокационного художника, атеиста-богохульника, а по слухам, еще и шпиона-фальшивомонетчика, дуэлянта с признаками андрогинности, как нельзя лучше подходит для возбуждения интереса у всякого рода любителей двусмысленности, пикантных ситуаций, если не откровенной девиации.

### **«Доктор Фауст» в Театре Сэма Уонамейкера**

С 1 декабря 2018 г. по 2 февраля 2019 г. на сцене Театра Сэма Уонамейкера (*Sam Wanamaker Playhouse*, см.: Захаров, Макаров, 2014: Электронный ресурс) будет идти пьеса К. Марло «Доктор Фауст». Никакой особой шумихи вокруг премьеры на сайте и в блоге театра нет, дана довольно скудная информация об актерском составе, задействованном в премьере, синопсис пьесы, общая информация о важнейших темах трагедии — и все (*Doctor Faustus*: Электронный ресурс). Возможно, это хитрый маркетинговый ход создателей спектакля. Красноречивое название проекта *Ambitious Fiends* можно пе-

ревести как «Амбициозные изверги». Пожалуй, главная интрига этой постановки скрыта в том, что обе главные роли в спектакле исполняют женщины. Жаждущего славы и власти, чернокнижника из Виттенберга доктора Фауста сыграет чернокожая комедиантка Жослин Жи Эсьен (*Jocelyn Jee Esien*), а грозного и изворотливого демона Мефистофеля — ирландская актриса Полин Маклин (*Pauline McLynn*).

В своем первом фестивальном сезоне они собираются найти ответы на вечные «проклятые» вопросы о власти и коррупции, природе человеческого любопытства и границах познания. Репертуар этого сезона, кроме «Доктора Фауста», включают постановку шекспировского «Макбета» (*Macbeth*), феминистский ответ на фаустовский миф «Темная ночь души» (*Dark Night of the Soul*), спектакль «Рэли: суд над предательством» (*Raleigh: The Treason Trial*).

Похоже, создатели проекта «Амбициозные изверги» решили плотно разобраться в фаустианской теме в искусстве и включили варианты ее интерпретации в репертуар сезона, представляя таким образом антологию спектаклей. Творчество Марло и Шекспира под углом фаустианского мифа продолжает завораживать и интриговать человечество. Правда, по мнению участников проекта, этот миф присвоен мужчинами, и до сих пор не раскрыто, каково женщине выйти на «продажу своей души» и «за что ее продать».

Цена билетов на спектакли вирируется от £10 до £62. Эта постановка не первое обращение к великой трагедии К. Марло в уникальном архитектурном пространстве Театра Сэма Уонамакера. В 2016 г. актеры труппы «Страсть на практике» (*Passion in Practice*) устроили читку «Доктора Фауста» в произношении англичан елизаветинской эпохи. Поставить оригинальное произношение им помогли известный британский лингвист Дэвид Кристал (*David Crystal*) и его сын актер и филолог Бен Кристал (*Ben Crystal*).

На этот раз основное внимание уделено не аутентичному произношению, а женской теме в фаустовском аспекте. В спектакле «Темная ночь души» участвует целая плеяда жен-

щин-писательниц (Лили Беван / *Lily Bevan*, Афина Стивенс / *Athena Stevens*, Лиза Хаммонд / *Lisa Hammond*, Рейчел Спенс / *Rachael Spence*, Кэти Химс / *Katie Hims* и Аманда Уилкин / *Amanda Wilkin*) которые составляют хор из женских голосов перед воротами inferнального мира.

\* \* \*

Постоянно расширяющаяся усилиями любителей-энтузиастов «марлосфера» заметно оживила свое присутствие в повседневной жизни почитателей творчества драматурга. Например, члены Марловианского общества (*Marlowe Society*) отпраздновали 24 февраля и 26 мая 2018 г. в Лондоне и Кентербери «День Марло» (см.: *London Marlowe Day ...* , 2018: Электронный ресурс; *Canterbury Marlowe Day ...* , 2018: Электронный ресурс).

Как и положено для собраний разного рода небольших сообществ по интересам, *London Marlowe Day* прошел в лондонском пабе *King & Queen*. Программа мероприятия была подготовлена с учетом разнообразных запросов публики и состояла из нескольких выступлений, обмена новостями и мнениями, а также сытного обеда из рыбы с жареным картофелем. Очевидно, что серьезная научная деятельность не является приоритетом деятельности этого общества в силу того, что внимание исследователей во многом отвлечено обсуждением пресловутого «шекспировского вопроса» в пользу Марло.

Так, выступление историка-краеоведа и члена Марловианского общества Малкольма Эллиота (*Malcolm Elliott*) было презентацией его книги «Кристофер Шекспир: человек, стоящий за пьесами» (*Elliott*, 2016), которая, как и положено в этом случае, отражает взгляд истового марловианца-антишекспириста: «Марло не погиб в Дептфорде в 1593 г.».

Другой, более конструктивный подход к изучению театра елизаветинской эпохи был заявлен в выступлении давнего члена Марловианского общества, исследователя из Кингстонского университета (*Kingston University*) доктора Ильдико Солти (*Dr Ildiko Solti*) — «Политика медвежьей ямы: Марло и



Шекспир в общем аспекте» (*The Politics of the Bear-Pit: Marlowe and Shakespeare in Shared Light*). Ее научные интересы сосредоточены на том, как Марло и Шекспир использовали театральное пространство, как они общались со зрителями.

Для многих околонаучных сообществ международные контакты и связи всегда являются важной составляющей их деятельности. Это справедливо и к Марловианскому обществу. Во время Дня Марло в Лондоне звучали рассказы о постановках «Доктора Фауста» на Мальте и в Бразилии, о новом Шекспировском театре в польском Гданьске, построенном на месте школы фехтования XVII в., где, как полагают некоторые исследователи, выступали английские странствующие труппы: «Слава Марло явно растет по всему миру!» (*London Marlowe Day ...*, 2018: Электронный ресурс).

Майский День Марло в Кентерберии начался ярким утром, когда в фойе Театра Марло собрались члены одноименного общества. Затем они направились к комплексу *The Marlowe Kit*, где председатель общества профессор Кен Пикеринг (*Ken Pickering*) рассказал, что сам Марло должен был проходить мимо этого здания бывшей Больницы бедных священников (*Poor Priests' Hospital*), так как единственная дошедшая до нас его подпись была обнаружена в соседнем здании. Затем К. Пикеринг прочитал одно из малоизвестных, но очаровательных стихотворений Марло *I walk'd along a stream, for pureness rare* («Я иду вдоль ручья, ведь невинность редка»). Позже в честь драматурга участники мероприятия бросили цветы и розмарин в воду реки Стоур, которая протекает рядом с местом, где расположен комплекс. Далее прозвучали музыкальные фрагменты из оперы «Королевы Фей» (*The Faerie Queen*) Генри Перселла в исполнении Marlowe Consort под управлением Джона Перфекта (*John Perfect*). Либретто оперы является адаптацией «Сна в летнюю ночь». После вкушения пищи духовной члены Общества отправилась на роскошный обед (*Canterbury Marlowe Day ...*, 2018: Электронный ресурс).

Эти камерные марловианские форумы — прекрасная возможность совместить полезное с приятным: совершить

прогулку по древнему городу, насладиться декламацией стихов и живой музыкой, послушать научные доклады и славно отобедать. Представляется, что активность Марловианского общества предвещает развитие «марловианской сферы» / «марлосферы», формирующейся вокруг имени К. Марло, сначала эксклюзивной туристической и локальной, а позже и всемирной.

То же можно сказать и об «марловианской индустрии» — она не равновелика шекспировской (см.: Захаров, Гайдин, 2009). В ближайшие годы она, скорее всего, будет успешно развиваться, но это будет происходить не только за счет роста продаж гипсовых миниатюрных фигурок и бюстов Марло, выполненных по известному портрету «неизвестного» молодого человека<sup>1</sup>. В чем ее привлекательность для бизнеса? Возможно, через пару лет на родине драматурга поставят памятник, о необходимости которого постоянно пишут в прессе графства Кент. Правда, мемориальный Театр Марло ставит только пару пьес его современника и конкурента — Шекспира, произведений самого Кита в репертуаре театра, носящего его имя, в настоящее время пока нет (*What's on*: Электронный ресурс), но уже сейчас можно купить за £10 билет на трехчасовую экскурсию по марловианским местам Лондона. Ее проводит поэт-психогеограф Ниялл МакДевитт (*Niall McDevitt*; см.: *Christopher Marlowe walk*, 2018: Электронный ресурс).

---

<sup>1</sup> Портрет был найден в 1952 г. при реконструкции колледжа Тела Христова и атрибутирован только на основании надписи на картине в левом верхнем углу: «1585 от Рождества Христова, возраст 21 год. “Что меня питает, меня же разрушает”». Именно столько тогда было в то время студенту Кембриджского университета К. Марло.

## Приложение

*В приложение вошло эссе Валерия Андреевича Лукова (1948–2020) «Кристофер Марло как протосоциолог», в котором автор продемонстрировал возможности междисциплинарного подхода к интерпретации литературного текста. Анализируя социальную и культурно-историческую проблематику произведений английского поэта, Вал. А. Луков пришел к мнению, что К. Марло следует считать одним из первых протосоциологов, который задолго до становления социологии увидел человека в его общественных связях, понял его роль и место в социальном мире елизаветинской эпохи. Вал. А. Луков — автор концепции тезаурусного подхода, которую он разработал совместно со своим братом — выдающимся отечественным ученым-литературоведом и культурологом доктором филологических наук, профессором Владимиром Андреевичем Луковым (1948–2014).*

### **Кристофер Марло как протосоциолог**

*Вал. А. Луков*

Кристофер Марло родился за 275 лет до того, как в четвертом томе «Курса позитивной философии» француза Огюста Конта впервые прозвучало слово «социология» (Comte, 1839: 252), не был он знаком с законом трех стадий, выведенным Контом для общества и человека, он был далек от споров конца XIX в. о статусе социологии в кругу других наук о человеке и не знал, что социологизм Эмиля Дюркгейма и означал установление для социологии своего особого предмета и своего метода, не участвовал в непримиримой вражде сторонников количественных и качественных методов, а потом в кризисе парсоновской модели общественной системы, постмодернистской критике социологии как таковой и ее последующем воз-

рождении в европейской, американской, российской общественной мысли.

Чаще всего Марло привлекает внимание исследователей и любителей как человек, удивительным образом сочетавший в себе поэта и шпиона (Honan, 2005). П. Хонан, например, показывает, как юный колледжист Марло становится курьером и агентом елизаветинского Тайного совета. Вполне вероятно, что он был завербован «гением шпионажа» Фрэнсисом Уолсингемом, возглавлявшим английскую разведку времен Елизаветы I (Hutchinson, 2007). В путанице его любовных связей, богемности, опасного вольнодумства, таланта драматурга и поэта и бытовой непокорности, с одной стороны, и шпионских удач — с другой, загадочной и особо привлекательной предстает его гибель в 29 лет в пьяной драке от рук его друзей — всех как один елизаветинских шпионов, так что среди исследователей укрепились версия, что вооруженная потасовка была подстроена (Kuriyama, 2002). Каскад тайн необыкновенно интересен, подобен хорошо закрученному детективу XXI в. и отодвигает в тень некоторые черты поэта, на которые бы следовало посмотреть даже при недостатке подтвержденных документами фактов его жизни и творчества.

Есть, например, основания считать Марло если не социологом в современном смысле слова, то протосоциологом, т. е. лицом, который задолго до становления социологии как научной дисциплины увидел человека в общественных связях, понял его место в социальном мире как на макро- так и на микроуровне. Он, разумеется, нес идеи понимания социальности человека, которые его окружали в елизаветинскую эпоху и которые, что называется, носились в воздухе. Иначе не могло быть у молодого драматурга, погибшего в 29 лет. Но этим не умаляется его вклад в понимание человека как общественного существа.

Несколько обстоятельств способствовали представлению Марло о социальности человека.

Неоднократно указывается, что Марло в подростковом возрасте до 1580 г., т. е. до 16 лет, изучал в местной школе латынь, основы греческого языка, а также пение и стихосложение. Это обычный путь для посещавшего школу, но как это отразится в социализационной траектории сына сапожника, в этом возрасте еще неизвестно. Очевидно, что в «Трагической истории доктора Фауста» (конец 1588 или начало 1589 г.) знание латыни сквозит в репликах Фауста, Мефистофеля, иных персонажей. Можно догадываться, что учеба в грамматической школе, но в еще большей мере учеба в колледже Тела Христова Кембриджского университета, обозначенного успешным завершением молодым Марло сначала бакалавриата (в 20 лет), а потом магистратуры (в 23 года), определили его владение латынью как языком науки того времени.

Надо учитывать круг Марло в аспекте происхождения, вовлечения в дела елизаветинской эпохи и т. д., разнообразие этого круга стало особо актуально после переезда Марло в Лондон в 1587 г. Томас Нэш, сын саффолкского священника и выпускник Кембриджа (*St John's College*), сошелся с Марло после своего приезда в Лондон в 1588 г. (*Nicholl, 1984*) и даже вместе с ним писал трагедию о Дидоне. Томас Кид, с которым на паях Марло снимал комнату, был сыном нотариуса. В то же время друг Марло Томас Уолсингем относился к числу придворных, его дядя, упомянутый выше, сэр Фрэнсис был министром Елизаветы I, членом Тайного совета. Отметим, что Томас был третьим сыном важного землевладельца в Кенте сэра Томаса Уолсингема (1526–1584) и внуком сэра Эдмунда Уолсингема, придворного Генриха VIII, а затем лейтенанта лондонского Тауэра. Марло входил в кружок вольнодумцев, собиравшихся в доме сэра Уолтера Рэли, а надо учитывать, что Рэли, будучи на 10–12 лет старше Марло, к этому времени был не только английским придворным, что, возможно, было только для аристократа, но и государственным деятелем, поэтом и писателем, историком, а еще и моряком, прославив-

шимся, по существу, пиратскими нападениями на испанский флот (за что был в 1585 г. удостоен рыцарства), одним из первых колонизаторов Северной Америки. Марло, богемный образ жизни которого подчеркивается исследователями, мало считался с социальным статусом окружающих его лиц, с барьерами и границами, отделявшими статусы в сословном обществе. По одним сведениям, последняя пирушка Марло (или политическое убийство) была в кабаке, по другим — в наемном загородном доме, но этим разночтением лишь подтверждается, что оно не имеет значения, и Марло одинаково хорошо себя чувствовал в социально не схожих условиях.

Рэли был явно богатым человеком. Нэш описывается совершенно нищим, его описания путешествия в Венецию — сплошь выдумка: у него не было средств на такой вояж. Но Марло и здесь — по имущественному положению и его видимым признакам — не проводил границы: его тезаурус (ориентационный комплекс) был способен к такого рода совмещениям. Большее значение имело сходство возрастов, когда еще не было связанных с возрастом закрепленных границ социализационных траекторий, имевших влияние на судьбы людей значительно позже (обязательное начальное образование, поступление в вуз, срочная служба в армии и т. д.). Характерно, что Нэш был на три года моложе Марло, Томас Уолсингем на три года старше, «университетские умы» Роберт Грин и Томас Кид на шесть лет старше, Уильям Шекспир того же, что и Марло, года рождения и т. д. Иначе говоря, все это молодежь того времени, желающая прославиться, добиться чего-то значимого в своей жизни и применяющая для этого уже накопленные знания (обычно в бакалавриате и магистратуре Кембриджа или Оксфорда), энергию и талант. Когорта как социологическое понятие (люди одного возраста с небольшими отклонениями в один-два года, что сейчас определяет различие социокультурных поколений, но в XVI в. не имело значения как социальный факт) к кругу Марло вряд ли применима.

Поле приложения молодыми и образованными людьми знаний, энергии и таланта не становилась придворная жизнь, построенная на сословной иерархии и принятых правилах, но зато его можно было искать в театрах, постоянно работавших в Лондоне с 1576 г. (т. е. когда Марло и Шекспиру было по 12 лет), а до того — в представлениях, дававшихся в гостиницах. Эта сторона повседневности больших городов давала широкий простор для воображения, но идущего с двух сторон: от драматургов, ориентированных на публику, и от публики с ее картинами мира (ядро тезаурусов в социологическом смысле), которым надо было соответствовать. Свобода театральных подмостков (в пределах, принимаемых публикой и не нарушающих общественные устои) давала пищу для экспериментов молодых и грамотных выпускников английских университетов: отсутствие имени драматурга в сообщении о представлении (афишах, где они уже появились), возможность заимствовать сюжеты и обстоятельства действия из книг, а также и возможность использовать сколько угодно материала других драматургов, в том числе друзей, стиль, композицию, особенности стиха и т. д. Фактически критерий успеха определялся отношением зрителей, публики. Вот почему Фауст у Марло говорит по-латыни, что называется, через каждую фразу: зритель не обязан был это понимать, но ученый в его мнении — это человек, способный главные свои мысли выражать «по-научному», а значит, по-латыни. У Марло во всех его пьесах полно героев греческой и римской Античности. Но и у других авторов того времени то же самое. Конечно, это следы университетского образования, но и зрители, публика настроены на такие имена и события, принимают и понимают их. Марло, как и драматурги его времени, включая и «университетские умы», не заботился о точности фактов. Его Тамерлан — скифский пастух, но ничего подобного в биографии подлинного Тамерлана нет. Смерть Эдуарда II переделана Марло в сравнении с хроникой Ральфа Холиншеда 1586 г., из

которой заимствован сюжет трагедии об английском короле. Нередко автор шел вслед за популярными версиями, легендами, принятыми публикой английских театров, ему исторические факты были не нужны. Это напоминает современную «альтернативную историю», но мотивы, которые двигали Марло и присущи современным представителям «альтернативной истории», принципиально различаются.

В микросоциологии Марло интересен тем, что круг его контактов широк, и он может представить английское общество своего времени в этой широкой перспективе. Многие идет от жизни Марло, хорошо изученной и дающей определенный тип городского жителя Лондона XVI в. Многие отразилось в его творчестве, между строк его трагедий, если их читать в этом ключе. Но вряд ли надо искать у Марло реминисценции с особенностями его жизни, например с местами его учебы. Они, конечно, могут найтись в «Трагической истории доктора Фауста» и других произведениях. Но театр того времени не дает декораций колледжа, мы достраиваем мир, который имеет три двери и помост для любой пьесы.

В макросоциологии небезынтересны сетевые отношения Марло с «университетскими умами», кругом секретных агентов и т. д. на фоне иерархических отношений власти, церкви, всей общественной жизни Англии XVI в. Интересны и представления англичан той эпохи о картине мира. Геоцентрическая система Птолемея пока не потеснена книгой Коперника, хотя она уже появилась. Великий закон аналогии (приписываемый Гермесу Трисмегисту и гласивший: «То, что находится внизу, соответствует тому, что пребывает вверху; и то, что пребывает вверху, соответствует тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи») сквозит в каждом произведении Марло. Нас скорее тут интересует не он сам, а мировоззрение англичан его времени.

Но более всего феномен Марло привлекателен для социологии молодежи, где сочетание дикости и новационности рас-



сма­три­ва­ет­ся как ос­но­ва­ние биосоциологии молодежи (Луков, 2013). Оно мас­со­во про­яв­ля­ет­ся на ста­дии пе­ре­хо­да к ин­фор­ма­ци­он­но­му об­щес­тву, но оно мо­гло бы­ть ме­нее за­мет­ным и тем не ме­нее су­щес­твен­ным фак­то­ром об­щес­твен­но­го раз­ви­тия и рань­ше, что под­твер­жда­ет жизнь и твор­че­ство Кри­сто­фе­ра Мар­ло.

Бы­ло бы на­тяж­кой ви­деть в Мар­ло со­ци­оло­га, пы­тав­ше­го­ся по­ка­зать уст­рой­ство ан­глий­ско­го об­щес­т­ва XVI в. Но ви­деть в нем, как и в «уни­вер­ситет­ских умах» его вре­ме­ни, и в Шек­спи­ре, про­то­со­ци­оло­гическую ли­нию по­лезно и для раз­ви­тия ис­то­ри­че­ской со­ци­оло­гии, и для луч­ше­го по­ни­ма­ния и кон­ст­ру­и­ро­ва­ния тех вер­сий субъ­ект­ной со­ци­оло­гии, для ко­то­рых ва­жно стрем­ле­ние че­ло­ве­ка пре­об­разовывать окру­жа­ю­щий мир, в ка­кие бы вре­ме­на это ни про­ис­хо­дило.

## Заключение

К. Марло был одним из самых великих английских театральных реформаторов дошекспировской эпохи. В ранних пьесах он создал образы трагических героев; в поздних, основываясь на исторических хрониках и современных памфлетах, превратил саму историю в материал трагедий. С его пьес «Эдуард II» и «Парижская резня» начинается английский политический театр, так же как с «Доктора Фауста» и «Тамерлана Великого» — английская ренессансная трагедия.

В отечественной науке популярен неоромантический взгляд на личность К. Марло как бунтаря, ниспровергателя авторитетов. Комплексный взгляд на его творчество учитывает историко-литературный, культурный, богословский, научный и иные контексты, в которых создавались и воспринимались тексты Марло. Важной заслугой К. Марло в истории мировой драмы стало то, что он превратил своих героев, Тамерлана и доктора Фауста, в «вечные образы» мировой литературы, вывел на сцену героя-интеллектуала, чей умственный поиск создает конфликт и коллизии трагедии. И все же главным открытием Марло (наряду с другими «университетскими умами») стал не столько герой, сколько сам автор. Ему удалось сделать театр привлекательным для интеллектуалов и одновременно интересным для обыкновенных театралов. Признанием заслуг драматурга стало появление национальных корпусов переводов английского драматурга (русского, немецкого, французского и т. д.). Практически все написанное Марло представлено на русском языке, иногда даже в нескольких версиях переводов, возникло такое своеобразное явление, как «русский Марло».

В проекте дана новая интерпретация творчества Марло с учетом достижений мирового литературоведения последних 50 лет, предпринят пересмотр укоренившихся в отечественном сознании стереотипов. «Романтический бунтарь» уступает

место поэту-интеллектуалу и оригинальному драматургу. Процесс «демифологизации» Марло в мировом литературоведении длится не одно десятилетие. Интерес к скандальным сторонам его биографии, подогретый в викторианскую эпоху, а затем вызванный открытием Л. Хотсоном материалов следствия о гибели Марло (1925), замещается серьезным аналитическим подходом к творчеству английского поэта и драматурга. Участники проекта рассматривают наследие Марло как сложный синтез античной, средневековой и ренессансной традиций, которые во многом сформировали то, что мы называем «шекспировским» театром английского Возрождения.

В исследовании описана рецепция его творчества в национальных культурах и мировом искусстве, определена его роль в развитии мирового театра, дан критический анализ современного состояния изучения наследия драматурга, представлены новые интерпретации произведений и «вечных образов» драматурга, в том числе с позиций тезаурусного подхода, текстологические, историко-литературные комментарии и примечания. В электронном научном издании «Современники Шекспира» получил дальнейшее развитие марловианский раздел: размещены новостные сообщения, опубликованы комментарии к его произведениям и их переводам.

Изучение роли поэта и драматурга в мировом искусстве и культуре предпринято с точки зрения сравнительного литературоведения, культурологии и искусствознания. Особое внимание уделено диалогу русской и мировой культур. Исследование расширяет и уточняет существующие представления о Кристофере Марло, его литературном наследии и героях, генезисе английского театра, роли университетских интеллектуалов в литературном Ренессансе, влиянии поэтики драматурга на национальные культуры XIX — начала XXI в., помогает понять величие и многогранность творчества Марло.

## Список литературы

Агриппа, Г. К. (1992) Оккультная философия. М. : Изд-во Ассоциации духовного единения «Золотой век».

Агриппа, Г. К. (1993) Оккультная философия. М. : Золотой Век. 116 с.

Акопян, О. Л. (2016) Ренессансная магия как духовное явление (на примере текстов конца XV — начала XVI в.) // Диалог со временем. Вып. 57. С. 76–92.

Альберт Великий (1996) Малый алхимический свод // Знание за пределами науки: Мистицизм, герметизм, астрология, алхимия, магия в интелект. традициях I–XIV вв. / Альберт Великий ; сост. и общ. ред. И. Т. Касавина. М. : Республика. С. 134–175. 445 с.

Амосова, Н. Н. (1958) Примечания к «Фаусту» Марло // Легенда о докторе Фаусте / изд. подгот. В. М. Жирмунский ; ред. изд-ва А. И. Соболева. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 574 с. С. 506–571.

Аникст, А. А. (1965) Театр эпохи Шекспира. М. : Искусство.

Анцыферова, О. Ю. (2008) Университетский роман: жизнь и законы жанра // Вопросы литературы. № 4 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/4/an13.html> (дата обращения: 04.07. 2016).

Анцыферова, О. Ю. (2015) Античный код в университетском романе Донны Тартт «Тайная история» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. № 2 (2). С. 22–27.

Аристотель (1978) Риторика // Античные риторики / под ред. А. А. Тахо-Годи. М. : Изд-во МГУ. С. 15–66.

Ахутин, А. В. (2014) История принципов физического эксперимента: от античности до XVII века. М. : DirectMEDIA.

Бегунов, В. К. (2019) Домашние театры в Москве // Современная драматургия. М. № 3. 350 с. : ил. С. 174–176.

Бёрджесс, Э. (2001) Шекспир. Гений и его эпоха. М. : Центрполиграф. 383 с.

Бёрджесс, Э. (2002) Влюбленный Шекспир. М. : Центрполиграф. 332 с.

Бёрджесс, Э. (2015) Мертвец в Дептфорде : пер. с англ. Л. Иотковской. М. : АСТ. 384 с.

Библия (1998, 2003, 2013) Синодальный перевод. — Москва: Российское Библейское общество. 925, XVI с.

Биой Касарес, А. (б/д) <Запись дневника А. Биоя Касареса от 26 июня 1957 г.> [Электронный ресурс] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/259615> (дата обращения: 15.11.2019).

Бион (1958) Эпиталамий Ахилла и Дейдамеи // Феокрит, Мосх, Бион. Идиллии и эпиграммы / пер. и коммент. М. Е. Грабарь-Пассек. М. : Изд-во АН СССР. 326 с. С. 175–176.

Бицилли, П. М. (1996) Место Ренессанса в истории культуры. СПб. : Мифрил. 256 с.

Брант, С. (1965) Корабль дураков / пер. Л. Пеньковский. М. : Художественная литература.

Бруно, Дж. (2000) Избранное. Самара : Агни. 590 с.

Бруно, Дж. (2018) О связях как таковых / пер., коммент., вступ. статья М. Фиалко. М. : Циолковский. 172 с.

Бэкон, Ф. (1971) Соч. : в 2 т. / сост. А. Л. Субботина ; пер. Н. А. Федорова, Я. М. Боровского. М. : Мысль. Т. I. 589, [1] с.

Бэкон, Ф. (1971–1972) Соч. : в 2 т. / сост. А. Л. Субботина, пер. Н. А. Федорова, Я. М. Боровского. М. : Мысль. Т. I, 1971. 567 с.; Т. II, 1972. 582 с.

Верховодов, Е. В., Курзенин, Э. Б., Цыганов, В. И. (2015) «Свободомыслие» Кристофера Марло и Эдварда Герберта как предвестник английского либерализма // Евразийский юридический журнал [Электронный ресурс]. URL: <http://naukarus.com/svobodomyslie-kristofer-marlo-i->

edvarda-gerberta-kak-predvestnik-angliyskogo-liberalizma (дата обращения: 02.11.2018).

Визгин, В. П. (1997) Герметизм, эксперимент, чудо: три аспекта генезиса науки Нового времени // Философско-религиозные истоки науки / под ред. П. П. Гайденко. М. : Мартис, 1997. С. 88–141.

Визгин, В. П. (1994) Окультизм: истоки науки Нового времени // Вопросы истории естествознания и техники. № 1. С. 140–152.

Всероссийская научная конференция «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» (2018) [Электронный ресурс] // YouTube. URL: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLlJsKu8nF9IwRX-rjCpGvf0w9khny3S3\\_](https://www.youtube.com/playlist?list=PLlJsKu8nF9IwRX-rjCpGvf0w9khny3S3_) (дата обращения: 30.08.2018).

Гайдин, Б. Н. (2009) Вечные образы в системе констант культуры // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 224–230.

Гайдин, Б. Н. (2011) Вечные образы как константы культуры: тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса» : монография. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing. 212 с.

Гайдин, Б. Н. (2014а) «Влюбленный Шекспир» [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4684.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Гайдин, Б. Н. (2014b) Шекспирсфера в современном кино: постановка проблемы [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 4 (июль — август). URL: [http://zpu-journal.ru/e-zpu/2014/4/Gaydin\\_Shakespearean-Sphere-Cinema/](http://zpu-journal.ru/e-zpu/2014/4/Gaydin_Shakespearean-Sphere-Cinema/) [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Гайдин, Б. Н. (2018) У. Шекспир в тезаурусе Ю. О. Домбровского [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. № 4. С. 27–58. URL:

<http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/845> (дата обращения: 19.09.2019). DOI: 10.17805/ggz.2018.4.3

Гайдин, Б. Н. (2019) Источники сюжета кинокартины «Урок Фауста» Я. Шванкмайера: народная легенда, К. Марло, И. В. Гёте // Современники Шекспира: выйти из тени Барда? : сб. аннотаций докладов Всероссийской научной конференции. Москва, 15 ноября 2019 г. / ред.-сост. Н. В. Захаров, В. С. Макаров, Б. Н. Гайдин, В. А. Рогатин. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 48 с. С. 10.

Гайдин, Б. Н. (2019) У. Шекспир и К. Марло в индивидуальных тезаурусах (на материале русскоязычных дневников XIX–XXI вв.) [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. № 6. С. 43–59. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1091>. DOI: 10.17805/ggz.2019.6.3

Гайдин, Б. Н., Захаров, Н. В., Макаров, В. С. (2017) Выставка «Шекспир/тайна/400»: мыльный пузырь «шекспировского вопроса» [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир». 13 января. URL: <http://rus-shake.ru/menu/news/14138.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Галахова, А. А. (2016) Альтернативная биография Уильяма Шекспира и Кристофера Марло в елизаветинской диалогии Энтони Бёрджесса [Электронный ресурс] // Молодой ученый. № 7. С. 1149–1152. URL: <https://moluch.ru/archive/111/27856/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Герасимов, М. М. (1947) Портрет Тамерлана (Опыт скульптурного воспроизведения на краниологической основе) // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры. Вып. XVII. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 188 с. С. 14–21.

Гольд, Г. (2017) Не пей вина, Гертруда [Электронный ресурс] // Стихи.ру. 7 февраля. URL: <https://www.stihi.ru/2017/0>

2/07/3599 [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 15.11.2019).

Гомер (1993) Илиада / пер. с древнегреч. Н. И. Гнедича. М. : Дюна. 432 с.

Гонсалес де Клавихо, Р. (1990) Дневник путешествия в Самарканд ко двору Тимура (1403–1406) / пер. со староиспанского, предисл. и коммент. И. С. Мироковой. М. : Наука. 211 с.

Горбунов, А. Н. (2019) Доктор Фауст: Люцифер или Прометей? // Марло, Кристофер. Трагическая история доктора Фауста / изд. подгот. А. Н. Горбунов, В. С. Макаров, Д. Н. Жаткин, А. А. Рябова. М. : Наука. 324 с. С. 163–206. (Серия: «Литературные памятники»).

Горбунов, А. Н. (2019a) Доктор Фауст: Люцифер или Прометей? // Конец времен и прекращенье дней: предшественники и современники Шекспира. М. : Прогресс-Традиция. 592 с. С. 247–292.

Горбунов, А. Н. (2019b) Доктор Фауст: Люцифер или Прометей? // Марло К. Трагическая история доктора Фауста / изд. подгот. А. Н. Горбунов, В. С. Макаров, Д. Н. Жаткин, А. А. Рябова; отв. ред. Н. Э. Микеладзе / серия «Литературные памятники». СПб. : Наука. 328 с. С. 163–206.

Григорьев, В. (1966) Трагедия Кристофера Марло. М.

Дадабоев, О. О. (2013) О степени исторической достоверности образа Амира Темура в драме К. Марло «Тамерлан Великий» // Вестник Челябинского государственного университета. № 29 (320). С. 37–39 (Филология. Искусствоведение. Вып. 83).

Даль, О. И. (б/д) И пошло, и поехало... : <Запись дневника О. И. Даля от 3 апреля 1975 г.> [Электронный ресурс] // Прожито. URL: [https:// prozhito.org/note/223603](https://prozhito.org/note/223603) (дата обращения: 15.11.2019).



Девятова, С. В., Купцов, В. И. (2011) Возникновение первых академий наук в Европе // Вопросы философии. № 9. С. 126–135.

Дёшин, С. (б/д) Быть Джимом Джармушем [Электронный ресурс] // Cineticle. URL: <http://www.cineticle.com/texts/1175-jim-jarmusch.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Дживелегов, А. К. (1943) «Университетские умы» // История английской литературы : в 3 т. М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР. Т. 1. Вып. 1. С. 341–361.

Дживелегов, А. К. (1940) Влияние культуры Италии на мировоззрение Марло и Шекспира. М.

Джонсон, Б. (1931) Алхимик // Джонсон Б. Драматические произведения. Т. 1. / ред., вступ. статья и прим. И. А. Аксенова. М. ; Л. : Academia. С. 301–654.

Джонсон, Б. (1960) Алхимик / Джонсон Б. // Пьесы. М. ; Л. : Искусство. С. 301–564.

Долин, А. (2013) Укусить, уснуть. «Выживут только любовники», режиссер Джим Джармуш [Электронный ресурс] // Искусство кино. № 7. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2013/07/ukusit-usnut> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Достоевский, Ф. М. (1978) Г-н-бов и вопрос об искусстве // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, Ленинградское отделение. Т. 18: Статьи и заметки. 1845–1861. 371 с. С. 70–103.

Жирмунский, В. М. (1958) История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте / изд. подгот. В. М. Жирмунский ; ред. изд-ва А. И. Соболева. М. ; Л.: Изд-во АН СССР. 574 с. С. 357–505.

Жуковский, В. А. (2004) Журнал, [1805–1806] // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. М. : Языки славянской культуры. Т. 13: Дневники. Письма-дневники. За-

писные книжки. 1804–1833 гг. / сост. и ред. О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич. 608 с. С. 13–37.

Жуковский, В. А. (б/д) <Запись дневника В. А. Жуковского от 1806 г.> [Электронный ресурс] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/180718> (дата обращения: 15.11.2019).

Забелин, И. Е. (1873) Опыт изучения русских древностей истории: исследования, описания и критические статьи. М. : К. Солдатенков, 1872–1873. Ч. 1–2. М. : К. Солдатенков. Ч. II. 506 с.

Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ / отв. ред. Вл. А. Луков ; Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. Исследований ; Межд. акад. наук (IAS). М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 320 с.

Захаров, Н. В. (2010) Рецепция Шекспира в творчестве Жуковского // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 104–108.

Захаров, Н. В. (2015) Шекспир между фактом и воображением: виртуальная шекспировсфера и массовые открытые онлайн-курсы (МООК) // Воображение и факт в конструировании художественных и виртуальных миров шекспировской Англии : сборник научных статей / отв. ред. и сост. И. И. Лисович ; ред.: В. С. Макаров, Б. Н. Гайдин. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, С. 193–210.

Захаров, Н. В. (2016) Портретные изображения Шекспира в виртуальной шекспировсфере // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 263–270.

Захаров, Н. В. (2017) «Шекспировское произношение» (Shakespeare Pronunciation) в мобильном приложении [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира: Электронное научное издание». 31 марта. URL: <http://around-shake.ru/news/5078.htm> (дата обращения: 31.10.2018).

Захаров, Н. В. (2018) Итоги I Всероссийской конференции «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. № 4. С. 68–79. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/847>. DOI: 10.17805/ggz.2018.4.5.

Захаров, Н. В. (2018) Итоги Всероссийской научной конференции «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» [Электронный ресурс] // Современники Шекспира: Электронное научное издание. 18 августа. URL: <http://aroundshake.ru/news/5133.htm> (дата обращения: 30.08.2018).

Захаров, Н. В. (2018) Образ Кристофера Марло и псевдо-биографический подход в современной массовой культуре [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. № 3. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/646>. DOI: 10.17805/ggz.2018.3

Захаров, Н. В. (2018) Образ Кристофера Марло и псевдо-биографический подход в современной массовой культуре // Горизонты гуманитарного знания. № 3. С. 62–71. DOI: 10.17805/ggz.2018.3.4.

Захаров, Н. В. (2018) Образ Кристофера Марло и псевдо-биографический подход в современной массовой культуре [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. № 3. С. 62–71. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/798> (дата обращения: 25.11.2019). DOI: 10.17805/ggz.2018.3.4.

Захаров, Н. В. (2019) Образы Марло и Шекспира в современной киноиндустрии // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 228–245. URL: 10.17805/zpu.2019.1.19

Захаров, Н. В. Первый антишекспировский MOOK стартовал на платформе Coursera [Электронный ресурс] // «Современники Шекспира». URL: <http://aroundshake.ru/redirect.php?id=5118> (дата обращения: 02.03.2018).

Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2009) Шекспировская индустрия // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 246–250.

Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2010–) Бёрджесс Энтони [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Мир Шекспира». URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3664.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Захаров, Н. В., Макаров, В. С. (2014) 450 лет Кристоферу Марло [Электронный ресурс] // Современники Шекспира: Электронное научное издание. 26 февраля. URL: <http://around-shake.ru/news/4706.htm> (дата обращения: 30.08.2018).

Захаров, Н. В., Макаров, В. С. (2014) Sam Wanamaker Playhouse: теперь мечта режиссера сбылась полностью [Электронный ресурс] // «Современники Шекспира». 29 января. URL: <http://around-shake.ru/news/4680.htm> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Захаров, Н. В., Черноземова, Е. Н. (2013) Кристофер Марло: пример реализации концепции Нового Энциклопедизма [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 1 (январь — февраль). URL: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Zakharov-Chernozemova\\_Marlowe/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Zakharov-Chernozemova_Marlowe/) [архивировано в WebCite].

Захаров, Н. В., Черноземова, Е. Н. (2013) Кристофер Марло: пример реализации концепции Нового Энциклопедизма [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 1 (январь — февраль). URL: [http://zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Zakharov-Chernozemova\\_Marlowe/](http://zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Zakharov-Chernozemova_Marlowe/) (дата обращения: 30.08.2018).

Зубова, Н. (1967) Шуты и клоуны в пьесах Шекспира // Шекспировский сборник. М.

Иванов, Д. А., Макаров, В. С., Радлов, С. Д. (2018) Шекспир и «шекспиры» // Иностранная литература. № 8. С. 120–184.

Йейтс, Ф. А. (1997) Искусство памяти / Ф. А. Йейтс; пер. Е. Малышкина. Санкт-Петербург: Университетская книга. 479 с.

Йейтс, Ф. А. (1999) Розенкрейцерское просвещение / пер. с англ. А. Кавтаскина, под ред. Т. Баскаковой. М. : Алетейа; Энигма.

Йейтс, Ф. А. (2000) Джордано Бруно и герметическая традиция / пер. с англ. Г. Дашевского. М. : Нов. лит. обозрение. 524 с.

Казакевич, Э. Г. (б/д) Метающий копьё: опыт литературной характеристики В. Шекспира : <Запись дневника Э. Г. Казакевича от 1 января 1953 г.> [Электронный ресурс] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/245811> (дата обращения: 15.11.2019).

Карась, А. (2018) Геня играет свита [Электронный ресурс] // Российская газета. № 104 (7567). 16 мая URL: <https://rg.ru/2018/05/16/reg-cfo/v-teatre-im-pushkina-proshla-premera-spektaklia-vliublennyy-shekspir.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018)

Койре, А. (1985) Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий / пер. с фр. Я. А. Ляткера ; под ред. А. П. Юшкевича. М. : Прогресс.

Колесник, В. А., Макаров, В. С. (2018) Дьявол на сцене «Белл Сэвидж»: эпизод антитеатральной полемики в Англии XVI–XVII вв. // Горизонты гуманитарного знания. № 3. С. 72-89. DOI: 10.17805/ggz.2018.3.5.

Косарева, Л. М. (1985) Генезис научной картины мира: социокультурные предпосылки. М. : Наука. 80 с.

Косарева, Л. М. (1989) Социокультурный генезис науки Нового времени (Философский аспект проблемы). М. : Наука. 160 с.

Красавченко, Т. Н. (2008) Эволюция понятия «остроумие» в английской поэзии, поэтике и эстетике / Т. Н. Красавченко //

Литературоведческий журнал. № 23. С. 146–169.

Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд (2018) : сб. аннотаций докладов / ред.-сост. Н. В. Захаров, В. С. Макаров, Б. Н. Гайдин. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 28 с.

Кудрявцев, О. Ф. (2008) Флорентийская Платоновская академия: очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. М. : Наука. 477, [1] с.

Кудрявцев, С. В. (2007) «Эдвард II» (Edward II). Великобритания при участии Японии. 1991 [Электронный ресурс] // Kinanet. 15 августа. URL: <https://kinanet.livejournal.com/1063715.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Кудрявцев, С. В. (2008) Эдвард II // 3500. Книга кинокритик : в 2-х томах. М. : Печатный двор. Т. 2: Н–Я. 736 с.

Кузмин, М. А. (1998) Дневник 1934 года / сост., подгот. текста, вступ. ст., комм. Г. А. Морева. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха. 416 с.

Кузмин, М. А. (б/д) <Запись дневника М. А. Кузмина от 23–26 октября 1934 г.> [Электронный ресурс] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/545148> (дата обращения: 15.11.2019).

Ларская, Г. Г. (б/д) <Запись дневника Г. Г. Ларской от 23 апреля 2017 г.> [Электронный ресурс] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/365012> (дата обращения: 15.11.2019).

Лебедева, О. Б., Янушкевич, А. С. (2016) Отрывки из писем о Саксонии (примечания) // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. М. : Изд. дом «ЯСК». Т. 11 (первый полутом): Проза 1810–1840-х годов / ред. А. С. Янушкевич. 1048 с. С. 649–657.

Легенда о докторе Фаусте (1958) / изд. подгот. В. М. Жирмунский. М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР. 574 с. (Серия «Литературные памятники»).

Легенда о докторе Фаусте (1978) / изд. подгот. В. М. Жирмунский. 2-е изд., испр. М. : Наука. 423 с. (Серия «Литературные памятники»).

Ленкова, Н. Р. (2018) Трансформация сюжета о Фаусте в комедии Б. Джонсона «Алхимик» / Н. Р. Ленкова // Вестник Башкирского университета. Т. 23. № 1. С. 137–142.

Лисович, И. И. (2009) Грэшем-колледж и имперские амбиции Лондона XVII в. // Социокультурное пространство современного города : сб. науч. статей / сост. и ред. Л. В. Карцевой. Казань : Казанский гос. ун-т культуры и искусств. 286 с. С. 71–79.

Лисович, И. И. (2015) Скальпель разума и крылья воображения: Научные дискурсы в английской культуре раннего Нового времени. М. : Изд. дом Высшей школы экономики. 440 с.

Лисович, И. И. (2016) Научное знание, неоплатонизм и свободные искусства в культуре Англии раннего Нового времени // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 242–260. DOI: 10.17805/zpu.2016.4.21.

Лисович, И. И. (2019) «Wit», познание и искушение: артикуляция практик нового знания в «Трагической истории доктора фауста» К. Марло // Вестник Вологодского государственного университета. Серия: Исторические и филологические науки. № 1 (12). С. 62–72.

Лисович, И. И., Макаров, В. С. (2014) Научно-исследовательский проект «виртуальная шекспировсфера: трансформации шекспировского мифа в современной культуре» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 264–282.

Литус, В. П. (2014) К 130-летию выхода в свет дневника Руя Гонсалеса де Клавихо «Жизнь и деяния великого Тамерлана с описанием империи и подвластных земель» в переводе на русский язык // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Вып. 24 (710). С. 260–265.

Луков, В. А. (2013) Биосоциология молодежи: теоретико-методологические основания. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 430 с.

Луков, В. А., Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012) Шекспир-сфера // Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР. 504 с. С. 324–336.

Луков, В. А., Захаров, Н. В., Луков, Вл. А., Гайдин, Б. Н. (2012) Шекспир-сфера (Шекспир, его современники, его эпоха в культуре повседневности) [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 3 (май — июнь). URL: <http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Lukov~Zakharov~Lukov~Gaydin~Shakespeare-sphere/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008) Вечные образы как константы тезаурусов мировой культуры [Электронный ресурс] // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». № 9 — Комплексные исследования: тезаурусный анализ мировой культуры. URL: [http://zpu-journal.ru/e-zpu/2008/9/Lukovs\\_Eternal\\_Images/](http://zpu-journal.ru/e-zpu/2008/9/Lukovs_Eternal_Images/) (дата обращения: 22.06.2019).

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с.

Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. М. : Изд-во Национального ин-та бизнеса, 2013. 640 с. ISBN 978-5-8309-0391-2

Луков, Вл. А. (2010) Английская ренессансная драматургия «университетских умов» — предшественников Шекспира [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Мир Шекспира». URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4136.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 15.11.2019).



Луков, Вл. А. (2014) Концепция тезаурусных сфер // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 307–326.

Луков, Вл. А. (2018) Европейская культура в русском тезаурусе: Энциклопедические очерки : в 3 т. / под общ. ред. В. А. Лукова ; редкол.: Вал. А. Луков (сост., отв. ред.), Н. В. Захаров, В. Кофлер, Т. Ф. Кузнецова, В. П. Трыков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. Т. 1. 560 с.

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризация и шекспиризм // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 253–256.

Львов, К. (2016) «Добро и разум изгнаны за дверь» [Электронный ресурс] // Радио Свобода. 11 сентября. URL: <https://svoboda.org/a/27970305.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Люксембург, А. М. (1988) Англо-американская университетская проза. История, эволюция, проблематика, типология. Ростов-на-Дону : Изд. Ростовского гос. ун-та. 280 с.

Макаров, В. С. (2014) К 450-летию юбилею Кристофера Марло // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 351–352.

Макаров В. С. (2015) «Дисгармоничная музыка»: интеллектуал, «тело без органов» и шекспировский «Ричард II» // Литературоведческий журнал. №36. С. 26-43.

Макаров, В. С. (2017) Кристофер Марло: междисциплинарное исследование как преодоление мифа о поэте // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. № 27. С. 241–242.

Макаров, В. С. (2018) «Трагическая история доктора Фауста»: вопросы датировки и издания [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. № 6. С. 20–34. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/894>

Макаров, В. С. (2018) 425 лет со дня смерти Кристофера Марло [Электронный ресурс] // Современники Шекспира: Электронное научное издание. 30 мая. URL: <http://aroundshake.ru/news/5124.htm> (дата обращения: 30.08.2018).

Макаров, В. С. (2018a) «Трагическая история доктора Фауста»: вопросы датировки и издания [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. № 6. С. 20–34. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/894> (дата обращения: 25.11.2019). DOI: 10.17805/ggz.2018.6.2

Макаров, В. С. (2018b) Комментарий к пьесе К. Марло «Эдуард II» [Электронный ресурс] // Современники Шекспира: Информационно-исследовательская база данных. URL: [http://around-shake.ru/file.php/id/f5189/name/Edward\\_II\\_Commentaries.pdf](http://around-shake.ru/file.php/id/f5189/name/Edward_II_Commentaries.pdf) [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 25.11.2019).

Макаров, В. С. (2019) <Комментарий к трагедии «Парижская резня»> [Электронный ресурс] // Современники Шекспира: Информационно-исследовательская база данных. URL: [http://around-shake.ru/file.php/id/f5336/name/Massacre-at-Paris\\_Commentaries.pdf](http://around-shake.ru/file.php/id/f5336/name/Massacre-at-Paris_Commentaries.pdf) [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 25.11.2019).

Макаров, В. С. (2019) От трагического героя к травматической истории: к проблематике позднего К. Марло («Эдуард II», «Парижская резня») [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. № 6. С. 26–42. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1090> (дата обращения: дд.мм.гггг). DOI: 10.17805/ggz.2019.6.2

Макаров, В. С. (2019) Примечания // Марло К. Трагическая история доктора Фауста / изд. подгот. А. Н. Горбунов, В. С. Макаров, Д. Н. Жаткин, А. А. Рябова; отв. ред. Н. Э. Микеладзе. СПб. : Наука. 328 с. С. 233–316.

Макаров, В. С., Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2016) Шекспирiosфера в год четырехсотлетия бессмертия поэта [Электронный ресурс] // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 275–302. DOI: 10.17805/zpu.2016.4.24 URL: <http://journals.mosgu.ru/zpu/article/view/367> (дата обращения: 06.09.2016)

Марло, К. (1859) Ад. Сцена из «Фауста» Марло, драматического писателя XVI века / пер. Д. Д. Минаева // Современник. Т. LXXVIII. № 12. С. 591–594.

Марло, К. (1860a) Сцена из «Эдуарда II-го» / пер. Н. В. Гербея // Русское слово. № 2 (февраль). Отд. I. С. 413–416.

Марло, К. (1860b) Смерть Фауста (Из трагедии «The Life and Death of Dr. Faustus») / пер. М. А. Михайлова // Русское слово. № 2 (февраль). Отд. I. С. 416–418.

Марло, К. (1861) Эдуард II. Сцена из трагедии / пер. Н. В. Гербея // Второе приложение к журналу «Век». С. 332–336.

Марло, К. (1862) Из «Фауста» / пер. М. А. Михайлова // Стихотворения М. А. Михайлова. Берлин : Georg Stilke. [4], 326, [1] с. С. 15–17.

Марло, К. (1864) Эдуард II. Три сцены из трагедии / пер. Н. В. Гербея // Современник. Т. СIII. № 8. Отд. I. С. 201–214.

Марло, К. (1871) Фауст / пер. Д. Д. Минаева // Дело. № 5. С. 1–107.

Марло, К. (1882a) Три сцены из трагедии «Эдуард II» / пер. Н. В. Гербея // Полное собрание стихотворений Николая Гербея : в 2 т. СПб. : Тип. В. Безобразова и К°. Т. 2. 342, VI с. С. 27–41.

Марло, К. (1882b) Мальтийский жид : Трагедия в пяти действиях / пер. М. Н. Шелгунова. СПб. : Тип. С. Е. Добродеева. VIII, 132 с.

Марло, К. (1912) Трагическая история доктора Фауста / пер. с англ. К. Д. Бальмонта. М. : К. Ф. Некрасов.

Марло, К. (1912) Трагическая история доктора Фауста / пер. с англ. К. Д. Бальмонта. М. : Книгоизд-во К. Ф. Некрасова. 152 с.

Марло, К. (1949) Трагическая история доктора Фауста / пер. с англ. Е. Н. Бируковой ; под ред. Т. А. Кудрявцевой ; предисл. Л. Е. Пинского. М. : Гослитиздат. 92 с.

Марло, К. (1957) Эдуард Второй : трагедия в пяти актах / пер. с англ. А. Д. Радловой ; ред. пер., вступ. ст. и коммент. А. А. Смирнова. М. : Искусство. 199 с.

Марло, К. (1958) Из «Фауста» / пер. М. Л. Михайлова // Михайлов М. Л. Соч. : в 3 т. / под общ. ред. Б. П. Козьмина. М. : Гос. изд-во худ. лит. Т. 1: Стихотворения. 638 с. С. 148–150.

Марло, К. (1959) Трагическая история доктора Фауста / пер. с англ. Е. Н. Бируковой ; вступ. статья Л. Е. Пинского ; коммент. А. Рапопорт. М. : Искусство. 94 с.

Марло, К. (1961) Соч. М. : Гос. изд-во худож. лит-ры. 662 с.

Марло, К. (1961) Сочинения / пер. с англ. Е. Н. Бируковой и др. ; вступ. ст., с. 3–40, и коммент. А. Т. Парфенова. М. : Гослитиздат. 662 с.

Марло, К. (1961) Сочинения. М. : Государственное издательство художественной литературы.

Марло, К. (1961a) Тамерлан Великий. Часть I / пер. Э. А. Линецкой // Марло К. Соч. М. : Гос. изд-во худож. лит-ры. 662 с. С. 43–126.

Марло, К. (1961b) Тамерлан Великий. Часть II / пер. Е. Г. Полонской // Марло К. Соч. М. : Гос. изд-во худож. лит-ры. 662 с. С. 127–210.

Марло, К. (1974) [Стихотворения] // Европейские поэты Возрождения. М.

Марло, К. (1978) Трагическая история доктора Фауста / К. Марло; перевод Н. Н. Амосовой // Легенда о докторе Фаусте / изд. подгот. В. М. Жирмунский. 2-е изд., испр. — М. : Наука. 423 с.

Марло, К. (1983) Трагедии / пер. с англ. К. Митс, Х. Раяметс. Таллинн : Ээсти раамат. 387 с.

Марло, К. (1985) Трагическая история доктора Фауста / пер. с англ. и послесл. А. Топчяна. Ереван : Советакан грох. 162 с.

Марло, К. (1996) Избранное / вступ. ст. и коммент. А. Т. Парфенова. М. : Изд. центр «Терра». 621, [2] с. (Серия «Сокровища мировой литературы»).

Марло, К. (2006) Мальтийский еврей. М.

Марло, К. (2019) Трагическая история доктора Фауста / изд. подгот. А. Н. Горбунов, В. С. Макаров, Д. Н. Жаткин, А. А. Рябова ; отв. ред. Н. Э. Микеладзе ; ред. изд-ва Т. Л. Ломакина. СПб. : Наука. 321, [1] с., [13] л. ил. (Литературные памятники).

Марло, К. Эдуард II / пер. Н. В. Гербеля // Современник. 1864, август.

Матвиевская, Г. П. (1981) Рамус (1515–1572). М. : Наука.

Матош, М. (2015) Jardins d'Écrivains Marlowe: аромат барокко [Электронный ресурс] // Fragrantica. Парфюмерный журнал. URL: <https://fragrantica.ru/news/Jardins-d-Écrivainscrivains-Marlowe-аромат-барокко-3168.html> [архивировано в Archive.Today] (дата обращения: 21.10.2018).

Мелехин, А. В. (2019) Тамерлан. М. : АСТ. 351, [1] с.

Мидлтон, Т. (1986) Оборотень / пер. с англ. Г. М. Кружкова // Младшие современники Шекспира / отв. ред. А. Н. Горбунов. М. : МГУ. 592 с. С. 119–188.

Мирандола, Пико Дж. дела. (2010) Девятьсот тезисов. Тезисы 1–400: Четыреста суждений по учениям халдеев, арабов, евреев, греков, египтян и по мнениям латинян / Дж. Пико дела Мирандола; пер. с лат. Н. Н. Соколовой и др. — СПб. : Изд-во РХГА. 259 с

Морозов, М. М. (1954) Кристофер Марло // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М. 596 с. С. 299–310.

Морозова (Цырлина), Л. (2010) Дурачиться, от нежности спасаясь [Электронный ресурс] // Стихи.ру. 16 июня. URL: <https://www.stihi.ru/2010/06/16/553> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 15.11.2019).

Назирова, Р. Г. (2010) Генезис и пути развития мифологических сюжетов // О мифологии и литературе, или Преодоле-

ние смерти. Статьи и исследования разных лет. Уфа. С. 155–156.

Назирова, Р. Г. (2012) Фауст // Международные литературные сюжеты и типы. Уфа : РИЦ БашГУ. 204 с. С. 174–175.

Назирова, Р. Г. (б/д) <Запись дневника Р. Г. Назирова от 6 декабря 1957 г.> [Электронный ресурс] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/182195> (дата обращения: 15.11.2019).

Ницше, Ф. (2001) Мы, филологи. Отрывки из ненаписанной книги / сост. и пер. А. Россиуса [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/50/ni.html> (дата обращения 30.05. 2016).

Парацельс, Т. (1999) Об оккультной философии / Т. Парацельс // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII–XIX вв. / отв. ред. И. Т. Касавин. М. : Канон. С. 128–167.

Парацельс, Т. (2005) О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах / Т. Парацельс. М. : Эксмо. 397 с.

Парацельс, Т. (2016) Магический архидокс / Т. Парацельс. М. : Алгоритм. 398 с.

Парфёнов, А. Т. (1960) Кристофер Марло // Марло К. Соч. М. : Гослитиздат. 662 с. С. 3–40.

Парфёнов, А. Т. (1964) Кристофер Марло. М. : Худож. лит. 222 с.

Парфёнов, А. Т. (1981) Легенда о Фаусте и гуманисты северного Возрождения // Культура эпохи Возрождения и Реформация. М. С. 163–170.

Перетц, В. Н. (1895) Кукольный театр на Руси (Исторический очерк) // Ежегодник императорских театров. Приложения. Кн. 1. СПб. С. 85–185.

Попов, К. С. (б/д) <Запись дневника К. С. Попова от 14 февраля 1930 г.> [Электронный ресурс] // Прожито. URL:

<https://prozhito.org/note/312307> (дата обращения: 15.11.2019).

Программа и сборник аннотаций докладов Всероссийской научной конференции «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» (2018) [Электронный ресурс] // Современники Шекспира: Электронное научное издание. 21 июня. URL: <http://around-shake.ru/news/5127.htm> (дата обращения: 30.08.2018).

Пуришев, Б. (1939) Фауст // Литературная энциклопедия : в 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 11. М. : Худож. лит. Стб. 666–672. [Электронный ресурс] // ФЭБ. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/leb/leb-6662.htm> (дата обращения: 0.01.2020).

Рабинович, В. Л. (1979) Алхимия как феномен средневековой культуры. М. : Наука. 391 с.

Рабле, Ф. (2003) Гаргантюа и Пантагрюэль / пер. с фр. Н. Любимова. М.

Рорти, Р. (1997) Философия и зеркало природы / пер. с англ. ; науч. ред. В. В. Целищев. Новосибирск : Изд-во Новосибир. ун-та. 296, [1] с.

Рябова А. А., Жаткин, Д. Н. (2014) Творчество Кристофера Марло в России 1930-х — начала 1960-х гг. // Художественный перевод и сравнительное литературоведение. Вып. 2. М. : Флинта-Наука. С. 97–187.

Рябова, А. А., Жаткин, Д. Н. (2013) Творчество Кристофера Марло в России: от истоков до начала XX века // Художественный перевод и сравнительное литературоведение. Вып. 1. М. : Флинта-Наука. С. 3–112.

Рябова, А. А., Жаткин, Д. Н. (2019) Русская судьба «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло // Марло К. Трагическая история доктора Фауста / изд. подгот. А. Н. Горбунов, В. С. Макаров, Д. Н. Жаткин, А. А. Рябова ; отв. ред. Н. Э. Микеладзе. СПб. : Наука. 328 с. С. 207–232.

Сапрыкин, Д. А. (2000) «Научный орден» Френсиса Бэкона и зарождение научного общества нового типа // Науковедение. № 3. С. 194–208.

Сахаров, А. Д. (1996) Воспоминания : в 2 т. / ред.-сост. Е. Холмогорова, Ю. Шиханович. М. : Права человека. Т. 1. 912 с. С. 789.

Сахаров, А. Д. (б/д) <Запись дневника А. Д. Сахарова 6–7 февраля 1980 г.> [Электронный ресурс] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/430982> (дата обращения: 15.11.2019).

Сахаров, А. Д., Боннэр, Е. Г. (2006) Дневники. Роман-документ : в 3 т. М. : Время. Т. 2. 864 с.

Сидни, Ф. (1980) Защита поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Пер. В. Т. Олейника, под ред. Н. П. Козловой. М.

Стаций, П. П. (2011) Ахиллеида / под общ. ред. А. В. Подосинова. М. : Импэто. 120 с.

Стекланников, В. Ю. (2008) Развитие представлений о магии в западноевропейской философии // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. № 6. С. 17–20.

Степанов, В., Лезников, П., Кувшинова, М. (2014) Ночь. Улица. Вампир. Аптека [Электронный ресурс] // Сеанс : киноведческий журнал. 10 апреля. URL: [https://seance.ru/blog/esse/inside\\_the\\_only\\_lovers/](https://seance.ru/blog/esse/inside_the_only_lovers/) [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Стороженко, Н. И. (1872) Предшественники Шекспира: Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Т. 1: Лилли и Марло. СПб. : Тип. В. Демакова. [6], II, 294, 73 с. (изд. 4-е. М., 1916).

Стороженко, Н. И. (1878) Роберт Грин, его жизнь и произведения: Критическое исследование. М. : Тип. К. Индриха. VI, 206, 36 с.

Стороженко, Н. И. (1888) Английская драма до смерти Шекспира // Всеобщая история литературы : Составлена по



источникам и новейшим исследованиям при участии русских ученых и литераторов : в 4 т. / под ред. В. Ф. Корша, А. И. Кирпичникова. СПб. : Изд. К. Риккера. Т. 3. Ч. 1: Новая литература. Славянская и новогреческая литература. Западноевропейская литература в эпоху Возрождения и в век псевдоклассицизма. VII, 883 с. С. 475–579.

Стороженко, Н. И. (1888) Английская драма до смерти Шекспира. Сводные Мистерии. — Моралите. — Интерлюдии Гейвуда. — Начатки серьезной драмы. — Горбодук и др. предшественники Шекспира. — Лили. — Кид. — Марло. — Роберт Грин. — Пиль. — Нэш. — Лодж. — Шекспир // Всеобщая история литературы / под ред. В. Ф. Корша и А. Кирпичникова. СПб. : Изд-во К. Риккера. Т. III. Ч. 1: Новая литература. С. 475–578.

Стороженко, Н. И. (1896) Марло // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб. : Типолит. И. А. Ефрона. Т. 18а: Малолетство — Мейшагола. II, 481–958, II, [6] с. С. 672–674.

The Quarterly Review. (1834) London: J. Murray, printed by W. Clover. Vol. LI. (March & June). 544 p.

Тайц, И. (1985) Идейная и художественная функция образа шута в комедиях У. Шекспира 90-х годов // Шекспировские чтения. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1985-3.html> (дата обращения: 3.07.2019).

Тартт, Д. (2008) Тайная история. Роман / пер. с англ. Д. Бородкина, Н. Ленцман. М. : Иностранка. 704 с.

Торндайк, Л. (2018) История магии и экспериментальной науки и их связь с христианской мыслью в первые тринадцать веков нашей эры / пер. с англ. Е. Ламановой. Кн. 1: Римская империя. М. : Клуб Касталия.

Троицкий, Н. Я. (2018) Дневник. Глава 4. Читательский пир духа [Электронный ресурс] // Николай Троицкий — ЖЖ. 13 декабря. URL: <https://nicolaitroitsky.livejournal.com/8231100.html>

[архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 15.11.2019).

Троицкий, Н. Я. (б/д) <Запись дневника Н. Я. Троицкого от 21 декабря 1982 г.> [Электронный ресурс] // Прожито. URL: <https://prozhito.org/note/128624> (дата обращения: 15.11.2019).

У. Шекспир, его произведения и герои на карте России [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир». URL: <http://rus-shake.ru/menu/Shakespeare-map/> (дата обращения: 15.11.2019).

Успенский, В. М. (2012) Типология изображений русских медведей в европейской карикатуре XVIII — первой трети XIX веков // «Русский медведь»: История, семиотика, политика / под ред. О. В. Рябова и А. де Лазари. М.: Новое литературное обозрение. С. 87–104.

Уэбстер, Дж. (1959) Герцогиня Амальфи / пер. с англ. П. Мелковой // Современники Шекспира / отв. ред. А. Н. Горбунов. М. : МГУ. 592 с. Т. 1. С. 129–280.

Фантоли, А. (1999) Галилей: в защиту учения Коперника и достоинство Святой Церкви / пер. с итал. А. Брагина. М. : МИК. 423 с.

Форд, Дж. (1986) Разбитое сердце / пер. с англ. С. Э. Таска // Младшие современники Шекспира / Отв. ред. А.Н. Горбунов. М. : МГУ. 592 с. С. 189–258.

Хачатурян, В. М. (2020) «Магические ренессансы» и «философская магия» в истории западной культуры // Человек. Т. 31. № 1. С. 128–154.

Черноземова, Е. Н. (1983) К вопросу о выразителях мнения народного в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» (пушкинский Юродивый и шекспировские шуты) // Проблемы типологических и контактных связей в русской и зарубежной литературе : Сб. статей. Красноярск : КГПИ.

Черноземова, Е. Н. (1994) Жанр моралите и трагедия К. Марло «Тамерлан Великий» // Англия и Россия: Диалог двух культур. Теоретические проблемы литературных взаимосвязей : тез. докл. IV Международной конференции преподавателей английской литературы. Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та. 110 с. С. 65–66.

Черноземова, Е. Н. (1998b) Оборотень // Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / под ред. И. О. Шайтанова. М. : Олимп ; АСТ. 766 с. С. 251–252.

Черноземова, Е. Н. (1998с) Разбитое сердце // Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / под ред. И. О. Шайтанова. М. : Олимп ; АСТ. 766 с. С. 480–481.

Черноземова, Е. Н. (1998a) Герцогиня Амальфи // Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / Под ред. И. О. Шайтанова. М. : Олимп ; АСТ. 766 с. С. 76–80.

Черноземова, Е. Н. (2001) Как исследовать пошекспировски целостную картину мира? // ANGLISTICA. Сборник статей и материалов по литературе и культуре Великобритании и России. Москва — Тамбов. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/english/chernozemova-kak-issledovat.htm> (дата обращения: 3.07.2019).

Черноземова, Е. Н. (2001) О чем рассказывал учитель Олоферн, (или что нужно знать переводчику об эпохе) // ANGLISTICA. Сборник статей и материалов по литературе и культуре Великобритании и России. Москва — Тамбов. URL: <http://www.3.letops.z8.ru/sience/England/olofern.htm> // Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/english/chernozemova-o-chem-rasskazyval-olofern.htm> (дата обращения: 27.07.2019).

Черноземова, Е. Н. (2011–) Марло Кристофер [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира».

URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4233.html> (дата обращения: 30.08.2018).

Черноземова, Е. Н. (2013) Доктор Фауст по-английски: актуализация образа Мерлина в литературе XX века // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. № 4 (41). С. 100–109.

Черноземова, Е. Н. (2013а) Оружие христианского воина глазами пуританина и баптиста // Филология и культура. № 2 (32). С. 284–291.

Черноземова, Е. Н., Захаров, Н. В. (2012–) Марло Кристофер [Электронный ресурс] // Современники Шекспира: Электронное научное издание. URL: <http://around-shake.ru/personae/3776.html> (дата обращения: 30.08.2018).

Черноземова, Е. Н. (2012) Басни Жана де Лафонтена в школьном изучении / Образование в современной школе. № 5. С. 16–22.

Чосер, Дж. (2012) Кентерберийские рассказы / отв. ред. А. Н. Горбунов. М. : Наука. 950 с.

Шварц, Е. А. (б/д) <Запись дневника Е. А. Шварц от 8 сентября 1963 г.> [Электронный ресурс] // Прожито. URL: <https://prozhitto.org/note/105121> (дата обращения: 15.11.2019).

Шевырёв, С. П. (1853) О значении Жуковского в русской жизни и поэзии: речь, произнесенная в торжественном собрании Московского университета ординарным профессором русской словесности Степаном Шевырёвым 12 января 1853 г. М. : Унив. тип. [4], 84, 16, 25 с.

Шекспир и русская культура (1965) / под ред. М. П. Алексеева. М. ; Л. 831 с.

Шекспир, В. (1949) Буря / пер. Т. А. Щепкиной-Куперник // Шекспир В. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под ред. А. А. Смирнова. Т. 8. М. ; Л. : Гослитиздат. С. 311–417.

Шекспир, У. (1959) Двенадцатая ночь / пер. Э. Л. Линецкой // Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. М. : Искусство. Т. 5.

Шекспир, У. (1970) Гамлет // Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. М. : Искусство. Т. 6.

Шекспир, У. (1994) Бесплодные усилия любви / пер. М. Кузмина // Собр. соч. : в 8 т. / сост. И. Шайтанов. М. : Т. 3. С. 256.

Шекспир, У. (1997) Сон в летнюю ночь // Собрание сочинений. В 8 томах / сост. и авт. вступ. ст. И. О. Шайтанов. М. : Интербук, Т. 3. С. 8–36.

Шипилова Н. В. К вопросу о внешности Тамерлана: биографические источники и их интерпретация в пьесах К. Марло [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. 2019. № 6. С. 60–74. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1089> (дата обращения: 03.11.2020). DOI: 10.17805/ggz.2019.6.4

Элиот, Т. С. (2004) Избранное. Т. I–II. Религия, культура, литература : пер. с англ. ; под ред. А.Н. Дорошевича. М. : РОССПЭН. 752 с.

“About Religion”. The Rise and Fall of a Hero: An Anthology for Palm Sunday (TV episode 1964) (б/д) [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1837725/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

<Результаты по ключевому слову «Марло»> (б/д) [Электронный ресурс] // Прожито. URL: [https://prozhito.org/notes?keywords=\["Марло"\]](https://prozhito.org/notes?keywords=[) (дата обращения: 15.11.2019).

<Результаты по ключевому слову «Шекспир»> (б/д) [Электронный ресурс] // Прожито. URL: [https://prozhito.org/notes?keywords=\["Шекспир"\]](https://prozhito.org/notes?keywords=[) (дата обращения: 15.11.2019).

A transcript of the registers of the company of stationers of London; 1554–1640, AD (1876) : in 5 vols. / ed. by E. Arber. L. : Privately printed. Vol. 3. 704 p.

Adamson, I. R. (1980) The administration of Gresham College and its fluctuating fortunes as a scientific institution in the seventeenth century // History of Education. Vol. 9. No. 1. P. 13–25. DOI: 10.1080/0046760800090102

Adler, R. (1968) Screen: Faustus sells his soul again: Burtons and Oxford do the devil's work [Электронный ресурс] // The New York Times. February 7. URL: <https://www.nytimes.com/1968/02/07/archives/screen-faustus-sells-his-soul-againburtons-and-oxford-do-the-devils.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Aebischer, P. (2015) Marlowe in the movies // Christopher Marlowe in context / ed. by E. C. Bartels, E. Smith. Cambridge : Cambridge University Press. xxviii, 382 p. P. 316–324. 318. DOI: 10.1017/CBO9781139060882.034

Agrippa, H. C. (1533) De occulta philosophia. Libri tres. [Coloniae, 1533].

Andrea, B. (2010) Persia, Tartaria, and Pamphilia: Ideas of Asia in Mary Wroth's "The Countess of Montgomery's Urania, Part II" // The English Renaissance, Orientalism, and the idea of Asia / ed. by D. Johanyak, W. S. H. Lim. N. Y. : Palgrave Macmillan. vi, 246 p. P. 23–50.

Asquith, C. (2005) Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare. N. Y. : Public Affairs. 348 pp. ISBN: 1586483161 9781586483166

Bacon, F. (2000) The Advancement of Learning / ed. by M. Kiernan. Oxford : Oxford Univ. Press. 420 p.

Bartels, E. C. (1993) Spectacles of strangeness : Imperialism, alienation, and Marlowe. Philadelphia, PA : University of Pennsylvania Press. xvii, 221 p.

Bassett, K. (2014) Shakespeare in Love at the Noel Coward Theatre [Электронный ресурс] // The Times. July 23. URL: <https://thetimes.co.uk/article/shakespeare-in-love-at-the-noel-coward-theatre-9svgq60mpsl> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Ben Johnson (б/д) [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/name/nm5445351/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Biagioli, M. (1993) *Galileo, courtier: The practice of science in the culture of absolutism*. Chicago ; L. : University of Chicago Press. xii, 402 p.

Billington, M. (2014) *Shakespeare in Love review — a heady celebration of the act of theatre* [Электронный ресурс] // The Guardian. July 24. URL: <http://theguardian.com/culture/2014/jul/24/shakespeare-in-love-theatre-review> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Bionic Jean's review of *Edward II* (б/д) / B. Jean [Электронный ресурс] // Goodreads. 2016. April 26. URL: <https://www.goodreads.com/review/show/1621181926> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Black, S. (2012) *Marlowe's ghost*. Miami, FL : Dreamspinner Press. 132 p.

Bodin, J. (1606) *The six bookes of a commonweale / written by J. Bodin a famous lawyer, and a man of great experience in matters of state. Out of the French and Latine copies, done into English, by Richard Knolles*. L. : Impensis G. Bishop [Imprinted by Adam Islip]. [12], 794, [2] p.

Brainne, Ch., Debarbouiller, J. (1852) *Les Hommes illustres de l'Orléanais biographie générale des trios départements du Loiret, d'Eure-de-Loir et de Loir-et-Cher*. P. 147-153. URL: <https://archive.org/details/leshommesillust02lapigoog/page/n166> (дата обращения: 31.07.2019).

Briggs, J. (1983) *Marlowe's "Massacre at Paris": A reconsideration* // The Review of English Studies. Vol. 34. No. 135. P. 257–278.

Brisson, E. (2013) *Faust. Biographie d'un mythe*. P. : Ellipses. 360 p.

Brooke C. F. Tucker. The Life of Marlowe and "The Tragedy of Dido, Queen of Carthage". L. : Methuen, 1930.

Brown, J. (1992) 'Edward II' [Электронный ресурс] // Washington Post. April 10. URL: [https://washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/edwardiirbrown\\_a0adde.htm](https://washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/edwardiirbrown_a0adde.htm) [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Bruno, G. (1996) De Magia. Digital ed. (1<sup>st</sup> ed.: Iordani Bruni Nolani opera latine conscriptapta publicis sumptibus edita / Ed. F. Tocco et al. Neapoli : D. Morano, 1891). URL: <http://www.esotericarchives.com/bruno/magia.htm>

BWW News Desk (2017) The Marlowe Kit, Canterbury's newest arts venue, opens [Электронный ресурс] // Broadway World. September 29. URL: <https://broadwayworld.com/uk-regional/article/The-Marlowe-Kit-Canterburys-Newest-Arts-Venue-Opens-20170929> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Cain, S. (2014) Shakespeare in Love reviews — not Bard, but very good [Электронный ресурс] // The Guardian. July 24. URL: <http://theguardian.com/stage/2014/jul/24/shakespeare-in-love-reviews-not-bard-but-very-good> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Callwood, J. (1956) How Stratford went to Broadway [Электронный ресурс] // MacLean's Magazine. March 3. P. 8–11, 50–53. URL: <https://archive.mac-leans.ca/article/1956/3/3/how-stratford-went-to-broadway> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 15.11.2019).

Canterbury Marlowe Day — May 2018 (2018) [Электронный ресурс] // The Marlowe Society. May 26. URL: <http://marlowe-society.org/2018/05/26/canterbury-marlowe-day-may-2018/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Carré, J. Le. (2002) Call for the dead. N. Y. : Pocket Books. xv, 144 p.



Cerasano, S. P. (1991) *The Master of the Bears in Art and Enterprise // Medieval and Renaissance Drama in England*. Vol. 5. N. Y. Pp. 195–209.

Cerasano, S. P. (1994) *Tamburlaine and Edward Alleyn's ring // Shakespeare Survey*. Vol. 47: *Playing places for Shakespeare* / ed. by S. Wells. Cambridge : Cambridge University Press. 296 p. P. 171–179.

Chambers, E. K. (1923) *The Elizabethan Stage*. 4 Volumes. Oxford, Clarendon Press. Vol. 2. Pp. 448–471. 585 p.

Chambers, E. K. (1903) *The Medieval Stage* : 2 vols. Oxford.

Chartres, R., Vermont, D. (1998) *A brief history of Gresham College 1597–1997*. L. : Gresham College. 100 p.

Chaucer, G. (2016) *The Canon's Yeoman's Prologue and Tale: Selected Tales from Chaucer* / ed. by Maurice Hussey. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

*Chemical Knowledge in the Early Modern World* / eds. by Matthew D. Eddy, Seymour H. Mauskopf, William R. Newman // *Osiris*. 2014. Vol. 29. 450 p.

Cheney, P. (2004) *Introduction: Marlowe in the twenty-first century // The Cambridge companion to Christopher Marlowe* / ed. by P. Cheney. Cambridge, UK ; N. Y. : Cambridge University Press. xix, 312 p. P. 1–23. DOI: 10.1017/CCOL0521820340.001

Christopher Marlowe (2003) *The Complete Plays* (Penguin Classics) / ed. by F. Roman, R. Lindsey. L. : Penguin Books Ltd.

Christopher Marlowe (a, б/д) [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0549265/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Christopher Marlowe (b, б/д) [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt5093598/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

*Christopher Marlowe in context* (2013) / ed. by E. C. Bartels, E. Smith. Cambridge : Cambridge University Press. xxviii, 382 p.

Christopher Marlowe walk (2018) [Электронный ресурс] // International Times: The Newspaper of Resistance. February 4. URL: <http://internationaltimes.it/christopher-marlowe-walk/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Collinson, P. (1967) *The Elizabethan Puritan Movement*. L. : Jonathan Cape. 528 pp. ISBN 019822298X

Comte, A. (1839) *Cours de philosophie positive*. T. 4. Paris. 736 p.

Conflict (TV series 1966–1969) (б/д) [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt3856212/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Connor, F. X. (2017) *Additions to the Spanish Tragedy: Introduction* // *The New Oxford Shakespeare: The complete works : Critical reference edition : in 2 vols.* / ed. by G. Taylor, J. Jowett, T. Bourns, G. Egan. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. Vol. 1. xcvi, 1516 p. P. 1082–1088.

Constructing Christopher Marlowe (2000) / Ed. by J. A. Downie, J. T. Parnell, Cambridge : Cambridge University Press. Counterfeit Lyrics [Электронный ресурс] // Lyrics AZLyrics.com. URL: <https://www.azlyrics.com/lyrics/counterfeit/romeo.html> (дата обращения: 29.08.2017).

Craig, H. (2009) *The three parts of “Henry VI”* // *Shakespeare, computers, and the mystery of authorship* / ed. by H. Craig, A. F. Kinney. Cambridge : Cambridge University Press. xix, 234 p. P. 40–77.

Curtis, P., Carvel J. (2006) *Teen Goths more prone to suicide, study shows* [Электронный ресурс] // *The Guardian*, Friday, 14. April. URL: <https://www.theguardian.com/society/2006/apr/14/socialcare.uknews> (дата обращения: 13.07.2018).

Cutts, J. (1967) *Tamburlaine “as fierce Achilles was”* // *Comparative Drama*. Vol. 1. No. 2 (Summer). P. 105–109. DOI: 10.1353/cdr.1967.0002

Davis, K. (2018) Police called to McDonald's branches in Kent [Электронный ресурс] // KentOnline. October 3. URL: <https://kentonline.co.uk/canterbury/news/kents-most-dangerous-mcdonalds-outlet-190815/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Davis, R. "Is Mr. Euripides a Communist?": The Federal Theatre Project's 1938 "Trojan Incident" *Comparative Drama*, Vol. 44, no. 4/Vol. 45, no. 1: Translation, Performance, and Reception of Greek Drama, 1900–1960: International Dialogues, pp. 457–476.

Deathwatch (2002) (s. d.) [Электронный ресурс] // Rotten Tomatoes. URL: <https://www.rottentomatoes.com/m/deathwatch> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 15.11.2019).

Dick, H. G. (1949) "Tamburlaine" sources once more // *Studies in Philology*. Vol. 46. No. 2 (April). P. 154–166.

Dobson, M. (2011) Shakespeare in private: Domestic performance // Dobson M. Shakespeare and amateur performance: A cultural history. Cambridge ; N. Y. : Cambridge University Press. xiii, 265 p. P. 22–64. DOI: 10.1017/CBO9780511801259.002

Doctor Faustus (TV series 1961–) (б/д) [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1589702/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Doctor Faustus [Электронный ресурс] // Shakespeare's Globe. URL: <http://shakespearesglobe.com/whats-on-2018/doctor-faustus> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Doctor Faustus: A critical guide (2010) / ed. by S. M. Deats. L. : Continuum Books. xiii, 200 p.

Dollimore, J. (1994) Introduction: Shakespeare, cultural materialism, and the new historicism // *Political Shakespeare: New essays in cultural materialism* / ed. by J. Dollimore,

A. Sinfield. 2nd edn. Ithaca, NY ; L. : Cornell University Press. viii, 295 p. P. 2–17.

Doran, J. (1858) *The History of Court Fools*. L.

Dugdale, J. (2016) How close were Marlowe and Shakespeare? [Электронный ресурс] // The Guardian. October 28. URL: <https://theguardian.com/books/booksblog/2016/oct/28/brush-up-marlowe> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Edmondson, P. (2013) 'The Shakespeare establishment' and the Shakespeare authorship discussion // *Shakespeare beyond doubt: evidence, argument, controversy* / ed. by P. Edmondson, S. Wells. Cambridge : Cambridge University Press. xiv, 284 p. P. 225–235.

Edmondson, P., Wells, S. (2011a) No question [Электронный ресурс] // The Times. October 26. URL: <https://thetimes.co.uk/article/no-question-bx9n5k3sgdf> [архивировано в Archive.Today] (дата обращения: 21.10.2018).

Edmondson, P., Wells, S. (2011b) Shakespeare bites back [Электронный ресурс] // Blogging Shakespeare. URL: [http://bloggingshakespeare.com/wp-content/uploads/2011/10/Shakespeare\\_Bites\\_Back\\_Book.pdf](http://bloggingshakespeare.com/wp-content/uploads/2011/10/Shakespeare_Bites_Back_Book.pdf) [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Edward II (a, б/д) [Электронный ресурс] // British Universities Film & Video Council. URL: <http://bufvc.ac.uk/screenplays/index.php/prog/1915> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Edward II (b, б/д) [Электронный ресурс] // Sir Ian McKellen | Official Home Page. URL: <http://www.mckellen.com/stage/edward/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Edward II (TV movie 1947) (б/д) [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt3570716/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Eliot, T. S. (1938) A note on two odes of Cowley / T. S. Eliot // Seventeenth century studies presented to sir Herbert Grierson / ed. by J.D. Wilson. Oxford : The Clarendon Press. P. 235–242.

Elliott, M. (2016) Christopher Shakespeare: The man behind the plays. Leicestershire : Book Guild Publishing Ltd. xii, 103 p., 16 unnumbered pages of plates.

Ellis-Fermor, U. (1951) Introduction // Marlowe C. Tamburlaine the Great. 2nd edn. L. : Methuen & Co. xi, 328 p. P. 1–62.

Ellis-Fermor, U. (1927) Christopher Marlowe. L.

Ettin, A. V. (1977) Magic into art: The magician's renunciation of magic in English Renaissance drama // Texas Studies in Literature and Language. Vol. 19. No. 3. P. 268–293.

Feingold, M. (1984) The mathematicians' apprenticeship: Science, universities and society in England, 1560–1640. Cambridge : Cambridge Univ. Press.

Fanta, Christopher G. (1970) Marlowe's "Agonists": An Approach to the Ambiguity of His Plays. Harvard University Press.

Forker, C. R. (1996) Marlowe's "Edward II" and its Shakespearean relatives: The emergence of a genre // Shakespeare's English histories: A quest for form and genre / ed. by J. W. Velz. Tempe, AZ : Medieval & Renaissance Texts & Studies. viii, 267 p. P. 55–90.

Freebury-Jones, D. (2017) Did Shakespeare really co-write "2 Henry VI" with Marlowe? // ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews. Vol. 30. No. 3. P. 137–141. DOI: 10.1080/0895769X.2017.1295360

Froggatt, P. (1962) The albinism of Timur, Zal, and Edward the Confessor // Medical History. Vol. 6. Issue 4. P. 328–342. DOI: 10.1017/s0025727300027666

Gal, Chen-Morris 2012 — *Gal O. Chen-Morris R.* Nature's drawing: Problems and resolutions in the mathematization of motion // Synthese. Vol. 185. No. 3. 2012. P. 429–466.

Godshalk, W. L. (1974) The Marlovian world picture. The Hague : Mouton. 244 p. (Studies in English literature, 93).

Goldsmith, H. H. (1955) Wise Fools in Shakespeare.

Golinski, J. V. (1989) A noble spectacle: Phosphorus and public cultures of science in the early Royal Society // Isis. Vol. 80. No. 1. P. 11–39.

Golinski, J. V. A Noble Spectacle: Phosphorus and Public Cultures of Science in the Early Royal Society // Isis. 1989. Vol. 80 (1). P. 4–39.

Goodman, A. (1997) Virtuous philosopher and chameleon poet: The Shakespeare of Samuel Johnson and John Keats : Diss. Stanford, CA : Stanford University. viii, 236 leaves.

Goth Rock Music Genre Overview // AllMusic [Электронный ресурс]. URL: <https://www.allmusic.com/style/goth-rock-ma0000002623> (дата обращения: 15.07.2018)

Goy-Blanquet, D. (2003) Shakespeare's Early History Plays: From Chronicle to Stage. Oxford University Press.

Grace, T. (2003) Hamlet and Protestant Aural Theatre [Электронный ресурс] // Christianity and Literature. Vol. 52. URL:

<http://www.questia.com/googleScholar.qst?docId=5002551265>.

Greenblatt, S. (2001) Hamlet in Purgatory. Princeton : Princeton University Press. 334 pp. ISBN: 0691058733

Greenfield, M. Christopher Marlowe's Wound Knowledge / M. Greenfield // PMLA. Vol. 119. No. 2 (Mar., 2004). P. 233–246.

Griffiths, E. (2004) Jesters get serious in name row. 23 December, 2004. BBC News. URL: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/4120607.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4120607.stm) (дата обращения: 27.07.2019).

Hahn, R. (1971) The anatomy of a scientific institution: The Paris Academy of Sciences, 1666–1803. Berkeley, CA : University of California Press. xiv, 433 p.

Hahn, R. (1990) The age of academies // Solomon's house revisited: The organization and institutionalization of science /

ed. by T. Frängsmyr. Canton, MA : Science History Publications. xiii, [1], 350 p. P. 3–12.

Halliwell, L. (1994) Halliwell's film guide / ed. by J. Walker. N. Y. : HarperPerennial. x, 1347 p.

Hattaway, M. (2002) The Shakespearean history play // The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays / ed. by M. Hattaway. Cambridge University press. Pp. 3–24.

Henslowe, P. (1904) Henslowe's diary : in 3 vols. / ed. by W. W. Greg. L. : Arthur Bullen. Vol. 1: Texts. li, 240 p.

Henslowe, P. (1907) Henslowe papers, being documents supplementary to Henslowe's diary / ed. by W. W. Greg. L. : Arthur Bullen. 187 p.

Herford, C. H., Wagner, A. (1883) The sources of Marlowe's "Tamburlaine" // The Academy: A weekly review of literature, science, and art. Vol. XXIV: July — December 1883. L. : Printed by Alexander and Shephard. viii, 442 p. P. 265–266.

Honan, P. (2005) Christopher Marlowe Poet and Spy. Oxford : Oxford University Press Inc. 438 p.

Honigmann, E. A. J. (1998) Introduction: Myriad-minded Shakespeare and the modern reader // Honigmann E. A. J. Myriad-minded Shakespeare: Essays on the tragedies, problem comedies and Shakespeare the man. 2nd edn. Houndmills, Basingstoke [England] : MacMillan Press ; N. Y. : St. Martin's Press. xii, 253 p. P. 1–3.

Hopkins, L. (2004) Marlowe's reception and influence // The Cambridge companion to Christopher Marlowe / ed. by P. Cheney. Cambridge, UK ; N. Y. : Cambridge University Press. xix, 312 p. P. 282–296. DOI: 10.1017/CCOL0521820340.017

Hopkins, L. (2008) Christopher Marlowe: Renaissance Dramatist. Edinburgh : Edinburgh University Press.

Hopkins, L.; Ostovich, H. (2014) Magical transformations on the early modern English stage / Ed. by L. Hopkins, H. Ostovich. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing. (Studies in performance and early modern drama).

Hotson, L. (1925) *The death of Christopher Marlowe*. L. : Nonesuch Press ; Cambridge : Harvard University Press. 76 p. URL: <https://archive.org/details/deathofchristoph008072mbp> (дата обращения: 30.08.2018).

Hunter, M. (1990) *Alchemy, magic and moralism in the thought of Robert Boyle* // *The British Journal for the History of Science*. Vol. 23. No. 4. P. 387–410.

Hurmerinta, S. (2014) *British Society in Gothic Rock: Siouxsie and the Banshees 1978–79*. Master's thesis. University of Jyväskylä. Department of Languages. English. 91 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/44394/1/URN%3ANBN%3Afi%3Aju-201410092958.pdf> (дата обращения: 25.06.2018).

Hutchinson, R. (2007) *Elizabeth's Spymaster: Francis Walsingham and the secret war that saved England* Phoenix. N. Y. : Thomas Dunne Books ; St. Martin's Press. 399 p.

Iliffe, R. (2008) *Technicians* // *Notes and Records of the Royal Society of London*. Vol. 62. No. 1. P. 3–16.

Interview with Douglas Morse (б/д) / D. Morse, A. McCauley Basso [Электронный ресурс] // *Marlowe in performance*. URL: <https://marloweinperformance.weebly.com/interview-with-douglas-morse.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Jarman, D. (1991) *Queer Edward II*. L. : British Film Institute. 169 p.

Jesters joust for historic role. BBC News. 8 August 2004. Retrieved 21 October 2012. URL: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/england/3545218.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/3545218.stm) (дата обращения: 28.07.2019).

Jonson, B. (1732) *The Alchemist*. A comedy, first acted in the year 1610. By the King's Majesty's servants. With the allowance of the Master of Revels / B. Jonson. — London: Printed for J. Walthoe, G. Conyers, J. Knapton, R. Knaplock, D. Midwinter and A. Ward. 96 p. (Rpt: Charleston: BiblioBazaar, 2006).



Jonson, B. (2006) *The Alchemist*. Charleston: Biblio Bazaar, 2006.

Kael, P. (1990) *Dr. Faustus* // *The New Yorker*. January 22. P. 28.

Kearney, H. F. (1970) *Scholars and gentlemen: Universities and society in pre-industrial Britain, 1500–1700*. London: Faber & Faber. 214 p.

Kermode, M. (2015) Bill review — knockabout *Horrible Histories* fun with the Bard [Электронный ресурс] // *The Guardian*. 20 September. URL: <https://www.theguardian.com/film/2015/sep/20/bill-review-horrible-histories-fun-shakespeare> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Kilpatrick, N. (2004). *The Goth Bible: A Compendium for the Darkly Inclined*. New York: Saint Martin's Griffin. 310 pp. ISBN 0312306962

Kirk, A. M. (1995) *Marlowe and the disordered face of French history* // *Studies in English Literature, 1500–1900*. Vol. 35. No. 2: Tudor and Stuart Drama. P. 193–213.

Kocher, P. H. (1940) *The English Faust Book and the date of Marlowe's Faustus* // *Modern Language Notes*. Vol. 55. No. 2. P. 95–101. DOI: 10.2307/2910133

Kocher, P. H. (1943) *The early date for Marlowe's Faustus* // *Modern Language Notes*. Vol. 58. No. 7. P. 539–542. DOI: 10.2307/2911069

Kuriyama, C. (2002) *Christopher Marlowe : A Renaissance Life*. Ithaca, N. Y. : Cornell University Press. 255 p.

Lake, P. and Questier, M. (2002) *The Antichrist's Lewd Hat: Protestants, Papists and Players in Post-Reformation England*. New Haven : Yale University Press. Pp. xxxiv, 731 pp. ISBN 0-300-08884-1

Lang, B. (2018) 'Star Wars' Producer Gary Kurtz Dies at 78 [Электронный ресурс] // *Variety*. September 24. URL: <https://variety.com/2018/film/news/gary-kurtz-dead-dies-star-wars-1202954316/> (дата обращения: 25.10.2018).

Letts, Q. (2014) Bard with a touch of Blackadder in this skittish delight [Электронный ресурс] // Daily Mail Online. July 23. URL: <http://dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2703465/Bard-touch-Blackadder-skittish-delight-QUENTIN-LETTIS-night-review.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Levin, H. (1952) *The overreacher: A study of Christopher Marlowe*. Cambridge : Harvard University Press. xiii, [3], 204 p.

Levin, H. (1964) *The dead Shepherd* // *Marlowe: A collection of critical essays* / ed. by C. Leech. Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall. v, 184 p. P. 18–35.

Lewis, A. (1966) Dr. Faustus gets cool a welcome: British reviewers criticize the Burtons and the play // *The New York Times*. 16 February. P. 49.

Lewis, J. G. (1891) *Christopher Marlowe: Outlines of His Life and Works*. Canterbury.

Lindbergs, K. (2008) Richard Burton's Doctor Faustus (1967) [Электронный ресурс] // Cinebeats. February 29. URL: <https://cinebeats.wordpress.com/2008/02/29/richard-burtons-doctor-faustus-1967/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Lodge, D. (2004) *Exiles in a Small World* [Электронный ресурс] // *The Guardian*. May 8. URL: <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,1211200,00.html> (дата обращения: 30.05.2016).

Logan, R. A. (2007) *Shakespeare's Marlowe: The influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's artistry*. Aldershot, Hants ; Burlington, VT : Ashgate. 251 p.

London Marlowe Day, 24th February 2018 (2018) [Электронный ресурс] // *The Marlowe Society*. May 4. URL: <http://marlowe-society.org/2018/05/04/london-marlowe-day-on-24-february-2018/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Lowrance, B. (2014) Marlowe's wit: Power, language, and the literary in Tamburlaine and Doctor Faustus / B. Lowrance // Modern philology. Vol. 111. N 4. P. 711–733.

Lux, D. S., Cook, H. J. (1998) Closed circles or open networks: Communicating at a distance during the scientific revolution // History of Science. Vol. 36. Issue 2. P. 179–211. DOI: 10.1177/007327539803600203.

Lynn, M. R. (2006) Popular science and public opinion in eighteenth-century France. Manchester ; N. Y. : Manchester University Press. ix, 177 p.

Macnab, G. (2011) Swinton, Fassbender and Wasikowska line up for Jarmusch's vampire story [Электронный ресурс] // Screen International. 16 May. URL: <https://www.screendaily.com/news/production/swinton-fassbender-and-wasikowska-line-up-for-jarmuschs-vampire-story/5027597.article> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Magical Transformations on the Early Modern English Stage : Studies in Performance and Early Modern Drama / eds. by L. Hopkins, H. Ostovich. Aldershot : Ashgate Publishing, Ltd., 2014. IX, 265 p.

Marlowe, C. (1910) The Works of Christopher Marlowe / ed. by C. F. Tucker Brooke. Oxford.

Marlowe, C. (1939) The Plays of Christopher Marlowe. L. : Oxford University Press.

Marlowe, C. (1951) Tamburlaine the Great. 2nd edn. L. : Methuen & Co. xi, 328 p.

Marlowe, C. (1981) Tamburlaine the Great / ed. by J. S. Cunningham. Manchester : Manchester University Press ; Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press. xiv, 338 p. (Revels Plays).

Marlowe, C. (1986–1998) The complete works of Christopher Marlowe : in 5 vols. / ed. by R. Gill. Oxford : Clarendon Press.

Marlowe, C. (1987–1998) The Complete Works of Christopher Marlowe : 5 vols. / ed. by R. Gill. Oxford : Clarendon Press.

Marlowe, C. (1993) *Doctor Faustus. A- and B-texts (1604, 1616)* / ed. by D. Bevington, E. Rasmussen. Manchester : Manchester University Press. xix, 298 p. (Revels Plays).

Marlowe, C. (1994) *Edward the Second* / ed. by C. R. Forker. Manchester : Manchester University Press. xiv, 369 p. (Revels Plays).

Marlowe, C. (1994) *The complete works of Christopher Marlowe*. Oxford : Clarendon Press ; N. Y. : Oxford University Press. Vol. 3: *Edward II* / ed. by R. Rowland. xxxvii, 150 p. DOI: 10.1093/actrade/9780198122784.book.1

Marlowe, C. (1995) *The complete works of Christopher Marlowe*. Oxford : Clarendon Press ; N. Y. : Oxford University Press. Vol. 4: *The Jew of Malta* / ed. by R. Gill. xx, 127 p. DOI: 10.1093/actrade/9780198127703.book.1

Marlowe, C. (1998) *Doctor Faustus and Other Plays* / ed. by D. Bevington, E. Rasmussen. Oxford : Oxford University Press.

Marlowe, C. (1998) *The complete works of Christopher Marlowe*. Oxford : Clarendon Press ; N. Y. : Oxford University Press. Vol. 5: *Tamburlaine the Great, Parts 1 and 2, and The Massacre at Paris with the Death of the Duke of Guise* / ed. by D. Fuller and E. J. Esche. liii, 406 p. DOI: 10.1093/actrade/9780198183204.book.1

Marlowe, C. (2000) *The tragedy of Doctor Faustus (1616, B-text)* // Marlowe C. *The plays* / with introductions by E. Smith. Ware : Wordsworth. x, 546 p. P. 207–270 (Wordsworth classics of world literature).

Marlowe, C. (2000) *The tragedy of Doctor Faustus (1616, B-text)* // Marlowe C. *The plays* / with introductions by E. Smith. Ware : Wordsworth. x, 546 p. P. 207–270 (Wordsworth classics of world literature).

Marlowe, C. (2008) *Dr Faustus* / ed. by R. Gill. ; revised with a new introduction by R. King. 3rd edn. L. : Methuen Drama. xxix, 128 p. (New mermaids).

Marlowe, C. (2009) *The Jew of Malta* / ed. by J. R. Siemon. 3rd edn. L. : Bloomsbury Methuen Drama. xxxvi, 136 p. (New mermaids).

Marlowe, C. (2009) *The tragical history of the life and death of Doctor Faustus. From the quarto of 1604* / ed. by The Rev. A. Dyce // Project Gutenberg. Release 2009. URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/779>

Marlowe, C. (2014) *Edward II* / ed. by M. Wiggins ; text edited by R. Lindsey ; revised with a new introduction by S. Guy-Bray. L. : Methuen Drama. xxxiv, 134 p. (New mermaids).

Marlowe's Ghost: FAQs [Электронный ресурс] // The Marlowe. URL: <https://marlowetheatre.com/marlowes-ghost-faqs/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Marlowe's Plays and Poems / ed. by M. R. Ridley. L. : Dent, 1955, 1958, 1961, 1965.

Marlowe's Doctor Faustus, 1604-1616 (1950) : Parallel texts ed. by W. W. Greg. Oxford : At the Clarendon Press. xiv, 408 p.

Martin, M. R. (2016) *Tragedy and trauma in the plays of Christopher Marlowe*. L. ; N. Y. : Routledge, Taylor & Francis Group. viii, 194 p.

May, M. (2016) *British history in film | Edward II (1970)* [Электронный ресурс] // Michael May: Writer of the graphic novel *Kill All Monsters*. Multifarious podcaster. August 16. URL: <http://www.michaelmay.online/2016/08/british-history-in-film-edward-ii-1970.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Mayhew, R. J. (2004) *British geography's republic of letters: Mapping an imagined community, 1600–1800* // *Journal of the History of Ideas*. Vol. 65. No. 2. P. 251–276. DOI: 10.1353/jhi.2004.0029

Maylender, M. (1926–1930) *Storia delle accademie in Italia* : in 5 volumi. Bologna : A. Forni / L. Cappelli.

McDonald, R. (2004) Marlowe and style // The Cambridge companion to Christopher Marlowe / ed. by P. Cheney. Cambridge, UK ; N. Y. : Cambridge University Press. xix, 312 p. P. 55–69. DOI: 10.1017/CCOL0521820340.004.

McNary, D. (2018) Christopher Marlowe movie in the works from 'Star Wars' producer Gary Kurtz [Электронный ресурс] // Variety. May 30. URL: <https://variety.com/2018/film/news/christopher-marlowe-movie-star-wars-producer-gary-kurtz-1202824874/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 25.10.2018).

Mendelsohn J. A. (1992) Alchemy and Politics in England 1649–1665 // Past and Present. Vol. 135. No. 1. P. 30–78.

Morris, S. (2012) Robert Southwell. July 20 [Электронный ресурс]. URL: <http://theshakespeareblog.com/2012/07/robert-southwell/> (дата обращения: 27.10.2018)

Munson Deats, S. (2004) Dido, Queen of Carthage and The Massacre at Paris // The Cambridge companion to Christopher Marlowe / ed. by P. Cheney. Cambridge, UK ; N. Y. : Cambridge University Press. xix, 312 p. P. 193–206. DOI: 10.1017/CCOL0521820340.012

Murphy, D. Cracking Shakespeare's Catholic Code: An Interview with Clare Asquith [Электронный ресурс] // Godspy. URL: <http://oldarchive.godspy.com/reviews/Cracking-Shakespeares-Code-An-interview-with-Claire-Asquith-author-of-Shadowplay.cfm.html>

Naughtie, J. (2014) Bookclub. Donna Tartt's Secret History [Электронный ресурс] // BBC Radio 4. URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b03nrrbm> (дата обращения: 30.05.2016).

Newman W. R. (2006) From alchemy to “chemistry” // The Cambridge History of Science. Vol. 3: Early Modern Science / ed. by K. Park, L. Daston. Cambridge: Cambridge University Press. P. 497–517.

Nicholl, Ch. (1984) *A cup of news. The life of Thomas Nash*. Boston : Routledge & Kegan Paul. ix, 342 p.

Nicholl, Ch. (2002 ) *The Reckoning : The Murder of Christopher Marlowe*. L. : Vintage (revised edition).

NRFF London 2017 — winners [Электронный ресурс] // New Renaissance Film Festival. URL: <http://newrenaissancefilmfest.com/nrff-london-2017-winners> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Ocampo-Guzman, A. (2006) *My own private Shakespeare, or, Am I deluding myself?* // *Colorblind Shakespeare: New perspectives on race and performance* / ed. by A. Thompson. N. Y. ; L. : Routledge. xvii, 262 p. P. 125–136.

Order (1853) *Order of Queen Elizabeth prohibiting the residence of women in colleges* // *Correspondence of Matthew Parker, D. D. Archbishop of Canterbury: comprising letters written by and to him, from A. D. 1535, to his death, A. D. 1575* / ed. by J. Bruce, Th. Perowne. Cambridge : Cambridge Univ. Press. P. 146–147.

Parker, J. *The Aesthetics of Antichrist: From Christian Drama to Christopher Marlowe*. Ithaca, N. Y. ; L. : Cornell University Press, 2007.

Patronage and institutions: Science, technology, and medicine at the European court 1500–1750 (1991) / ed. by B. T. Moran. Rochester, NY : The Boydell Press. 261 p.

Perondino, P. (1600) *Magni Tamerlanis Scytharum imperatoris vita*. [Amberg] : Ex typographeio Forsteriano. 66, [2] p.

Piazza, S. (2015) *Jim Jarmusch: Music, words and noise*. L. : Reaktion Books. 416 p.

Pinciss, G. M. (1993) *Marlowe's Cambridge years and the writing of Doctor Faustus* // *Studies in English Literature, 1500–1900*. Vol. 33. No. 2: Elizabethan and Jacobean drama. P. 249–264. DOI: 10.2307/450998

Pinksen, D. (2008) Marlowe's ghost: The blacklisting of the man who was Shakespeare. N. Y. : iUniverse. xix, 263 p.

Placing the Plays of Christopher Marlowe (2008) / ed. by S. M. Deats, R. A. Logan. Farnham : Ashgate Publishing Ltd.

Pogue, K. E. (2006) Shakespeare's friends. Westport, CT : Praeger. xvii, 183 p.

Poole, K. E. (1998) Garbled martyrdom in Christopher Marlowe's "The Massacre at Paris" // Comparative Drama. Vol. 32. No. 1. P. 1–25. DOI: 10.1353/cdr.1998.0044

Preedy, C. (2010) Bringing the house down: Religion and the household in Marlowe's *Jew of Malta* // Renaissance Studies. Vol. 26. Issue 2. P. 163–179. DOI: 10.1111/j.1477-4658.2010.00702.x

Pumfrey, S. P., Dawbarn, F. (2004) Science and patronage in England, 1570–1625: A preliminary study // History of Science. Vol. 42. Issue 2. P. 137–188. DOI: 10.1177/007327530404200201

Purves, L. (2014) Shakespeare in Love — Noel Coward Theatre SW1 [Электронный ресурс] // Theatrecat. July 24. URL: <http://theatrecat.com/2014/07/24/shakespeare-in-love-noel-coward-theatre-sw1/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Radish, C. (2017) 'Will': Jamie Campbell Bower on Playing Shakespeare's Rival, Christopher Marlowe [Электронный ресурс] // Collider.com. July 18. URL: <http://collider.com/will-interview-jamie-campbell-bower/#christopher-marlowe> (дата обращения: 22.07.2017)

Rasmus, D. (2016) 'Worlds elsewhere' makes clear: Shakespeare is what we make of him [Электронный ресурс] // Pop-Matters. June 27. URL: <https://popma-tters.com/worlds-elsewhere-journeys-around-shakespeares-globe-by-andrew-dicks-on-2495426794.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 15.11.2019).



Reynolds, S. (2005). Chapter 22: Dark Things. Goth and the Return of Rock // Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984. London : Faber and Faber. 438 pp. ISBN 0143036726

Reynolds, S. (2008) Various artists. A Life Less Lived: The Gothic Box (Rhino). Director's cut, Blender. 2006 [Электронный ресурс] // Reynoldsretro. URL: <http://reynoldsretro.blogspot.com/2008/03/various-artists-life-less-lived-gothic.html>

Ribner, I. (1965) The English History Play in the Age of Shakespeare. Methuen & Co.

Ribner, I. (2005) The English history play in the age of Shakespeare. L. ; N. Y. : Routledge, Taylor & Francis Group. xii, 356 p.

Riggs, D. (2005) The World of Christopher Marlowe. N. Y. : Henry Holt & Co.

Rowlands, S. (1872) The knave of clubs. [Glasgow] : Printed for the Hunter-ian Club. 48 p.

Roy, P. (2019) “If we ever meet again”: The three groups of English Renaissance playwrights // Yearly Shakespeare. Vol. 27. Issue 17. P. 31–38.

Rutter, T. (2012) The Cambridge introduction to Christopher Marlowe. Cambridge : Cambridge University Press. xiv, 149 p. DOI: 10.1017/CBO9781139031158

Sawyer, R. (2003) Victorian appropriations of Shakespeare: George Eliot, A. C. Swinburne, Robert Browning, and Charles Dickens. Madison, NJ : Fairleigh Dickinson University Press ; L. : Associated University Presses. 172 p.

Schwartz, D. (2011) Deadly Affair, The : “Top-notch spy thriller for the thinking man” [Электронный ресурс] // Movie reviews & poetry by Dennis Schwartz. May 19. URL: <http://homepages.uber.net/~ozus/deadlyaffair.htm> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.10.2018).

Scott, S. K. (2013) A survey of sources // The Jew of Malta: A critical reader / ed. by R. A. Logan. L. : Arden Shakespeare. xxxiv, 254 p. P. 169–190.

Seaton, E. (1924) Marlowe's map // Essays and studies by members of the English Association. Vol. 10 / coll. by E. K. Chambers. Oxford : At the Clarendon Press. 144 p. P. 13–35.

Shakespeare, W. The Tempest // Folger Shakespeare Library / Ed. by B. Mowat, P. Werstine, M. Poston, R. Niles. URL: <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/the-tempest>.

Shapiro, B. J. (1971) The universities and science in seventeenth century England // The Journal of British Studies. Vol. 10. Issue 2. P. 47–87. DOI: 10. 1086/385610

Shepard, A. (2002) Marlowe's Soldiers : Rhetorics of Masculinity in the Age of the Armada. Aldershot ; Burlington : Ashgate Publishing Company.

Siegel, C. (2007) That Obscure Object of Desire Revisited: Poppy Z. Brite and the Goth Hero as Masochist // Goodlad, L. M. E.; Bibby, M. Goth: Undead Subculture. Durham, North Carolina: Duke University Press. Pp. 335–356. ISBN 978-0-8223-8970-5.

Silber, M. (2017) New show 'Will' imagines a punk rock Shakespeare [Электронный ресурс] // The Washington Post. URL: <https://www.dailyherald.com/entlife/20170710/new-show-will-imagines-a-punk-rock-shakespeare> (дата обращения: 18.07.2017)

Singh, A. Was Shakespeare a Catholic? (Stephen Greenblatt's Biography) [Электронный ресурс] // Lehigh University. Amardeep Singh. Scholarly Weblog. URL: <http://www.lehigh.edu/~amsp/2004/09/was-shakespeare-catholic-stephen.html> (дата обращения: 17.10.2018)

Snyder, J. R. ART And Truth In Baroque Italy, Or The Case Of Emanuele Tesauro's «Il Cannocchiale Aristotelico» / J.R. Snyder // MLN. Baltimore, 2016. Vol. 131. N 1. P. 74–96.

Spence, L. (1926) The influence of Marlowe's sources on "Tamburlaine I" // Modern Philology. Vol. 24. No. 2 (November). P. 181–199. DOI: 10.1086/387637

Spencer, Ch. (2014) Shakespeare in Love, review: 'The best British comedy since One Man, Two Guvnors' [Электронный ресурс] // The Telegraph. 2014. July 23. URL: <http://telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10983777/Shakespeare-in-Love-review-the-best-British-comedy-since-One-Man-Two-Guvnors.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Stickney, J. (1967) Four Doors To The Future: Gothic Rock Is Their Thing / [Электронный ресурс] // The Williams College News. March 4. URL: <https://www.thedoors.com/news/four-doors-to-the-future-gothic-rock-is-their-thing> (дата обращения: 15.06.2018)

Stroup, A. A. (1990) A company of scientists: Botany, patronage, and community at the seventeenth-century Parisian Royal Academy of Sciences. Berkeley ; Los Angeles ; Oxford : University of California Press. xv, 387 p.

Tamburlaine the Great — Broadway Play — Original (s.d.) [Электронный ресурс] // IBDB (Internet Broadway Database). URL: <https://www.ibdb.com/broadway-production/tamburlaine-the-great-2397> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 15.11.2019).

Tartt, D. (1992) The Secret History. N. Y. : Alfred Knopf, Inc. 523 p.

Taylor, P. (2014) Shakespeare in Love, Noel Coward Theatre, review: Deliciously funny and absurd [Электронный ресурс] // The Independent. July 23. URL: <http://independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/shakespeare-in-love-noel-coward-theatre-review-deliciously-funny-and-absurd-9623905.html> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 23.05.2018).

Teaching Resources. The Kit Marlowe Project [Электронный ресурс]. URL: <https://kitmarlowe.org/about/teaching-resources/> (дата обращения: 13.06.2018).

Telescope (TV movie 1947) (б/д) [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt4365446/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

The Canterbury Tales / A complete translation into modern English by R. L. Ecker, E. J. Crook: [Online ed.]. 1993. URL: <http://arequipa.byethost7.com/canterbury.html?i=1>

The historie of the damnable life and deserved death of Doctor John Faustus (1592) / Newly imprinted, and in convenient places imperfect matter amended: according to the true copie printed at Franckfort, and translated into English by P. F. Gent. L. : By Thomas Orwin, and are to be solde by Edward White, dwelling at the little north doore of Paules at the signe of the Gun. [2], 80, 4 p.

The Jew of Malta (TV movie 2018) (б/д) [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt7010146/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

The judgment of God shewed upon one John (Faustus) doctor in divinity. (1695) [L.] : Printed for A.M.W.O. and Tho. Thackeray at the Angel in Duck-Lane. [Электронный ресурс] // English Broadside Ballad Archive. URL: <http://ebba.english.ucsb.edu/ballad/20760/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 10.10.2018).

The Kit. A live museum and playhouse [Электронный ресурс] // The Marlowe. URL: <https://marlowetheatre.com/your-visit/our-theatre/the-marlowe-kit/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

The shapes of knowledge from the Renaissance to the Enlightenment (1991) / ed. by D. R. Kelley, R. H. Popkin. Dordrecht : Kluwer. vi, 229 p. (International archives of the history of ideas, vol. 124).

The stage abroad: A double crown (1969) // Time. September 19. Vol. 94. No. 12. P. 187.

The Tragical History of Doctor Faustus (а, б/д) [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt4327970/>

[архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

The Tragical History of Doctor Faustus (b) [Электронный ресурс] // British Universities Film & Video Council. URL: <http://bufvc.ac.uk/screenplays/index.php/prog/1759> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

The Tragical History of Doctor Faustus (TV movie 1958) (б/д) [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0817524/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

The wit of seventeenth-century poetry (1995) / eds. by C. J. Summers, Ted-Larry Pebworth. Columbia : Univ. of Missouri Press. VIII, 222 p.

Thomas, V., Tydeman, W. (1994) Christopher Marlowe: The plays and their sources. L. ; N. Y. : Routledge. xii, 399 p.

Thompson, D. (2002) The Dark Reign of Gothic Rock. In the Reptile House with The Sisters of Mercy, Bauhaus, and The Cure. London : Helter Skelter. 288 p. ISBN 190092448X

Travers, P. (1992) Edward II [Электронный ресурс] // Rolling Stone. March 20. URL: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/edward-ii-101463/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Trow, M. J. (2002) Who Killed Kit Marlowe? A Contract to Murder in Elizabethan England. Stroud : Sutton.

Ule, L. (1996) Christopher Marlowe (1564–1607): A Biography. N. Y. : Carlton Press Corp.

Verity, A. W. (1886) The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Earlier Style. Cambridge.

Walker, D. (2000) Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella. University Park, Pa.: Pennsylvania State Univ. Press.

Welsford, E. (1935) The Fool, his Social and Literary History. L.

What's on [Электронный ресурс] // The Marlowe. URL: <https://marlowe-theatre.com/whats-on/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Whewell, W. (1834) On the connexion of the physical sciences / By Mrs. Somerville // The Quarterly Review. Vol. 51. 1834. P. 54–68.

Whitehouse, L. (2008) Book of a Lifetime: The Secret History, by Donna Tartt [Электронный ресурс] // The Independent. Friday, January 11. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/book-of-a-lifetime-the-secret-history-bydonna-tartt-769505.html> (дата обращения: 30.05.2016).

Wiggins, M. (2000) Shakespeare and the drama of his time. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. 149 p.

William Shakespeare [Электронный ресурс] // IMDb. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0000636/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 19.12.2020).

Wood, M. (2003) In Search of Shakespeare. New York : Basic Books. 363 p. ISBN 0465092640

Wraight, A. D., V. F. Stern (1965) In Search of Christopher Marlowe : A Pictorial Biography. L. : Macdonald.

Wright, J. (2018) Christopher Marlowe statue planned for outside McDonald's in St George's Street in Canterbury [Электронный ресурс] // KentOnline. October 20. URL: <https://www.kentonline.co.uk/canterbury/news/erect-statue-of-playwright-outside-mcdonalds-191890/> [архивировано в WaybackMachine] (дата обращения: 21.10.2018).

Yates, F. A. (1979) The occult philosophy in the Elizabethan age. / F. A. Yates. London, Boston: Routledge & K. Paul. X, 217 p.

Zhatkin, D. N., Ryabova, A. A. (2014) Christopher Marlowe and Konstantin Balmont [Электронный ресурс] // Life Science Journal. № 11 (10). P. 718–722. URL: [http://lifesciencesite.com/ljsj/life1110/115\\_25638life11](http://lifesciencesite.com/ljsj/life1110/115_25638life11)

1014\_718\_722.pdf (дата обращения: 30.08.2018).  
DOI: 10.7537/marslsj111014.115.

Zimansky, C. A. (1962) Marlowe's Faustus: The date again // *Philological Quarterly*. Vol. 41. Issue 1. P. 181–187.

## Об авторах

*Захаров Николай Владимирович* — доктор философии (PhD), кандидат филологических наук, директор Шекспировского центра Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, академик Международной академии наук (IAS, Инсбрук, Австрия), сопредседатель Шекспировской комиссии РАН (руководитель авторского коллектива).

*Гайдин Борис Николаевич* — кандидат философских наук, заведующий Лабораторией электронных научно-образовательных проектов Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, член-корреспондент Международной академии наук (IAS, Инсбрук), ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН.

*Лисович Инна Ивановна* — доктор культурологии, кандидат филологических наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин факультета экономических и социальных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ.

*Макаров Владимир Сергеевич* — кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, сопредседатель Шекспировской комиссии РАН.

*Шипилова Наталия Витальевна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

*Черноземова Елена Николаевна* — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, президент Российской ассоциации преподавателей английской литературы.



## Оглавление

### Раздел I

#### КРИСТОФЕР МАРЛО: ОТ БИОГРАФИИ К МИФУ

- Наследие Кристофера Марло в русской и мировой культуре (введение в проблему)** 4  
(Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин, И. И. Лисович, В. С. Макаров, Н. В. Шипилова, Е. Н. Черноземова)
- Кристофер (Кит) Марло: жизнь и творчество** 11  
(Е. Н. Черноземова, Н. В. Захаров)
- Образ Кристофера Марло и псевдобιοграфический подход в современной массовой культуре** 22  
(Н. В. Захаров)

### Раздел II

#### ПЬЕСЫ К. МАРЛО

#### В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНСТЕКСТЕ

- «Трагическая история доктора Фауста»: вопросы датировки и издания** 28  
(В. С. Макаров)
- «Доктор Фауст» К. Марло в социокультурном контексте эпохи: репрезентации магии, магов и познания «тайн природы»** 43  
(И. И. Лисович)
- «Wit», познание и искушение в «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло** 75  
(И. И. Лисович)
- Научно-образовательное пространство в пьесе К. Марло «Трагическая история доктора Фауста»** 103  
(И. И. Лисович)
- Биографические источники и их интерпретация в пьесе «Тамерлан»** 124  
(Н. В. Шипилова)
- От трагического героя к трагической истории («Эдуард II», «Парижская резня»)** 136  
(В. С. Макаров)

2.7.	<b>Кристофер Марло, сообщество памяти и зарождение театральной хроники</b> (В. С. Макаров)	149
2.8.	<b>Шуты и шутовство: социальный и эстетический аспекты</b> (Е. Н. Черноземова)	162

### Раздел III

#### ТВОРЧЕСТВО К. МАРЛО В КУЛЬТУРЕ XIX–XXI ВЕКОВ

3.1.	<b>У. Шекспир и К. Марло в русских дневниках XIX–XXI веков</b> (Б. Н. Гайдин)	172
3.2.	<b>«Доктор Фауст» К. Марло на театральной сцене XXI века</b> (Н. В. Захаров)	181
3.3.	<b>«Великий белый стих» К. Марло в интерпретации Т. С. Элиота</b> (Н. В. Шипилова)	213
3.4.	<b>Предшественники и младшие современники Шекспира в романе Донны Тартт «Тайная история»</b> (Е. Н. Черноземова)	222
3.5.	<b>Образы Марло и Шекспира в современной киноиндустрии</b> (Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин)	231
3.6.	<b>Кит Марло как бренд туристической индустрии</b> (Н. В. Захаров)	261

Приложение		
	<b>Кристофер Марло как протосоциолог</b> (Вал. А. Луков)	274
Заключение		281
Список литературы		283
Об авторах		335

*Научное издание*

**КРИСТОФЕР МАРЛО И ЕГО ТВОРЧЕСТВО  
В РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ:  
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ВЗГЛЯД**

**Монография**

Подписано в печать 27.12.2022. Бумага офсетная. Формат 60х84 1/16.

Печ. л. 21.25. Тираж 300 экз. Заказ № 117.

Издательство Московского гуманитарного университета

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5