

ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

DOI: 10.17805/zpu.2017.1.15

Драматические жанры на сцене шекспировского театра: формирование зрительских ожиданий

Д. А. ИВАНОВ

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА

В конце XVI — начале XVII в. в Англии существовали смешанные представления о драматических жанрах. Неоклассические теории жанра причудливо переплетались с театральной практикой, ориентированной на широкий круг зрителей, среди которых было немало людей неученых и даже неграмотных. В этих условиях именно театры должны были взять на себя труд по формированию жанровых представлений и ожиданий аудитории. Воспитание жанрового вкуса у зрителей было на руку актерам, поскольку позволяло театральным коллективам свободно экспериментировать с жанровыми условностями в расчете на понимающий отклик публики. Судить о том, как это происходило, мы можем по редким экскурсам в жанровые теории, сохранившимся в дошедших до нас текстах пьес.

Один из фрагментов такого рода — первая сцена анонимной пьесы «Предостережение честным женщинам» (*A Warning for Fair Women*, опубликована в 1599 г., приписывается авторству Т. Хейвуда), в которой на сцену выходят персонализированные Трагедия (Мельпомена), Комедия и Историческая хроника. Они обсуждают сложившиеся отношения между жанрами, и Трагедия обещает зрителям новинку — «документальное» представление об убийстве богатого лондонца. Учитывая, что эту пьесу ставила шекспировская труппа «Слуги лорда-камергера», налицо своеобразный конфликт драматургических концепций: Мельпомена прогоняет со сцены Комедию и Историческую хронику, т. е. именно те жанры, которыми в 1590-е годы прославился Шекспир как драматург. Попутно здесь указывается на связь между представлением в жанре трагедии и черными занавесями, которыми убрана сцена, — получается, что у английских актеров 1590-х годов было в обычае сигнализировать зрителям о жанровом характере пьесы, которую им предстоит смотреть.

Этот пример говорит о том, что, во-первых, публика того времени имела ясное представление о различных жанровых категориях, причем проводниками этого знания были актеры, преследовавшие собственные практические цели; во-вторых, жанры в шекспировскую эпоху были категориями подвижными, формировавшимися буквально «на ходу»: если сначала зрителей следовало приучить к особенностям определенного жанра, то затем драматурги смело могли играть на зрительских ожиданиях, исполняя или не исполняя их в соответствии с собственными творческими задачами.

Ключевые слова: драматические жанры, сцена шекспировского театра, формирование зрительских ожиданий; Шекспир; история театра; история театра Англии

ВВЕДЕНИЕ

Данная статья посвящена вопросу о том, в какой мере деятельность английских актеров и драматургов шекспировской эпохи определялась жанровыми ожиданиями зрителей, среди которых люди неученые или малоученые составляли если не подавляющее, то все же большинство¹. Мы попробуем показать, что театральные труппы не просто ориентировались на вкусы своей аудитории (что достаточно очевидно), но и были заинтересованы в своего рода просвещении зрителей, в том, чтобы привить им ключевые представления о драматических жанрах. Необходимость в этом, по-видимому, возникла в связи с общей нацеленностью английских драматургов конца XVI — начала XVII в. на широкий жанровый эксперимент, который в итоге вылился в расцвет жанра трагикомедии (см. подробнее: Danson, 2011: 101–118; Orgel, 1999: 45–49). Но прежде чем пускаться на поиски чего-то нового, театрам надо было убедиться в том, что аудитория оценит новизну. Рассчитывать, что зрители почерпнут сведения о современных драматических жанрах где-то еще, актерам не приходилось — издатели пьес к их жанровым определениям в общем были равнодушны. Поэтому в 1590–1600-х годах общедоступные коммерческие театры Лондона столкнулись с ситуацией, в которой им волей-неволей пришлось взять на себя процесс формирования жанровых ожиданий у своей публики. Предположим, что актеры и драматурги включились в этот процесс совершенно сознательно.

Судить об этом мы можем по многочисленным метатеатральным и метажанровым репликам, отдельным эпизодам и даже целым сценам, тут и там разбросанным по текстам сохранившихся пьес. Вспомним, например, как в комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (V, 1) царь Афин Тесей читает вслух список заготовленных к свадебному празднеству представлений и оценивает их жанровые достоинства. Параллельно городские ремесленники, объединившись в любительскую труппу, разучивают пьесу о Пираме и Фисбе, которая в списке Тесея значится как «Веселая трагедия в стихах» (пер. Т. Щепкиной-Куперник) или «комедья... скорбная весьма» (пер. О. Сороки). Несомненно, Шекспир, вложив в уста Тесея слова «*very tragical mirth*», рассчитывает на комический эффект — но комизм возникнет, только если его уловит аудитория, имеющая представление о том, что трагическое не очень-то вяжется с весельем. При этом парадоксальным образом Шекспиру удастся совместить несовместимое — и тем еще больше подчеркнуть жанровую нелепицу. Пьеса о Пираме и Фисбе — трагедия (именно так после представления охарактеризует ее Тесей), и отдельными чертами она напоминает трагедию самого Шекспира «Ромео и Джульетта», которая была написана примерно в то же время, что и «Сон в летнюю ночь». Но постановка афинских ремесленников напрочь лишена трагического пафоса и действительно вызывает у зрителей и на сцене, и в зале смех. Причем смех этот также имеет метатеатральную и метажанровую природу: мы смеемся над резким несоответствием между жанровым заданием трагедии о Пираме и Фисбе и комической, клоунски-серьезной манерой ее исполнения.

Помимо этого, можно вспомнить метатеатральные эпизоды в «Гамлете», где Полоний выдает блистательную фразу о представлениях трагических, комических, исторических, пасторальных, пасторально-комических, историко-пасторальных и т. д. (II, 2). Или Интродукцию к «Укрощению строптивой», в которой медник Слай пытается разобратся, пьесу какого жанра ему собираются показать. Или первую часть «Генриха IV», в которой принц Гарри и Фальстаф разыгрывают представление о короле, отчитывающем своего блудного сына, и Фальстаф обещает сыграть свою роль «со страстью, на манер царя Камбиза» (пер. Е. Бируковой) (II, 4), т. е. на трагический манер, и т. д.

И подобного рода апелляции к жанровым познаниям аудитории встречаются не только у Шекспира. Достаточно вспомнить, например, комедию Фрэнсиса Бомонта «Рыцарь пламенеющего пестика» (1607) — она вся целиком представляет собой метатеатральную пародию и строится на столкновении сразу нескольких жанровых моделей.

ПРОЛОГ К «ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЮ ЧЕСТНЫМ ЖЕНЩИНАМ»:
ПЕРЕБРАНКА ТЕАТРАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Но наиболее удивительный пример обращения к жанровым ожиданиям аудитории мы находим в пьесе «Предостережение честным (или красивым) женщинам» ('*A Warning for Fair Women*') (см. совр. издание: *A Warning for Fair Women*, 2011: Электронный ресурс). Она была опубликована осенью 1599 г. без указания имени автора на обложке, но сегодня принято считать, что ее написал драматург Томас Хейвуд (см.: Adams, 2015: Электронный ресурс). Пьесой владела труппа «Слуги лорда-камергера», в которой состоял и Шекспир, и титульный лист сообщает нам, что актеры этой труппы «недавно» (*lately*) «много раз» (*diverse times*) играли «Предостережение» перед публикой. Следовательно, логично предположить, что пьеса была написана за несколько лет до 1599 г. Как пишет британский шекспировед Эндрю Гурр (Gurr, 2011: 69), «Предостережение» входило в группу наиболее популярных пьес из репертуара шекспировской труппы, которые в 1597–1599 гг. были проданы издателям через ее постоянного агента Джеймса Робертса. По-видимому, в этот период актеры нуждались в наличных деньгах. В частности, дата публикации «Предостережения», ноябрь 1599 г., позволяет предположить, что «Слуги лорда-камергера» сильно потратились в связи с завершением строительства своего нового театра, «Глобуса». Другие пьесы этой группы были шекспировскими: «Ричард II» (1597), «Ричард III» (1597) и «Ромео и Джульетта» (1597)². По сути дела, «Предостережение» Томаса Хейвуда — единственная нешекспировская пьеса из репертуара «Слуг лорда-камергера» за 1594–1600 гг., текст которой дошел до нашего времени. Тем более любопытно, что именно в этой пьесе в качестве пролога на сцену выходят три персонифицированных драматических жанра, которые вступают в спор друг с другом. Хотелось бы подробнее остановиться на этой сцене, в частности на той интерпретации, которую ей дает Эндрю Гурр в своей статье 2011 г. (Gurr, 2011: 67–82).

Три упомянутых жанра, которые появляются в прологе к «Предостережению», это Трагедия (*Tragedy*), Историческая хроника (*History*) и Комедия (*Comedy*). Как минимум Трагедия персонифицирована как женщина — ее называют «мадам Мельпомена», «леди Трагедия». Пол двух других персонажей не указан — одни критики считают, что они тоже изображались в виде женщин (Danson, 2000: 30), другие предлагают считать Комедию мужчиной (*A Warning for Fair Women*, 2011: Электронный ресурс) (в этом случае перебранка между Трагедией и Комедией приобретает дополнительный фарсовый оттенок). Все три жанра появляются с соответствующим реквизитом: у Трагедии в руках кнут и нож, у Хроники — боевое знамя и военный барабан, Комедия играет на скрипке.

Диалог трех жанров невелик по объему — всего 92 строки, и 43 из них принадлежат Трагедии — мадам Мельпомена сначала требует тишины, а затем настаивает, чтобы Хроника и Комедия убирались восвояси, и даже угрожает им кнутом. Хроника почти не вступает в спор, ее роль содержит всего 16 строк, а вот Комедия в 33 оставшихся строках насмехается над жанровыми особенностями трагедии мести. В частности, она упоминает такие подробности, как тиран, свершающий жестокие убийства

ради завладения короной, «завывающий Хор», завернутый в грубый саван призрак, который появляется с пронзительным криком «Vindicta! Мщенье, мщенье!». Трагедия не спорит с такой характеристикой, но говорит в ответ, что это именно из-за засилья на сцене Исторической хроники и Комедии с ее «плаксивыми любовными страстями» она утратила свой былой блеск. Устав пререкаться, Трагедия все-таки пускает в ход кнут и прогоняет соперниц. Но, уходя, Историческая хроника произносит слова, которые позволяют нам понять, как в елизаветинском театре того времени актеры сигнализировали зрителю о жанровом характере своей постановки:

Гляди, Комедия, я только сейчас заметила,
Что сцена завешена черным, и я полагаю,
Что публика приготовилась увидеть трагедию³.

На что Комедия отвечает:
Эти украшения не подходят ни тебе, ни мне.

После этого соперницы уходят, пообещав вернуться на следующий день, и Трагедия напрямую обращается к публике, чтобы рассказать, какую пьесу ей сейчас покажут.

Все вы, зрители, приготовьтесь к развлечению.
Отнеситесь благожелательно к Трагедии,
Моей сценой станет Лондон, родной и знакомый для вас,
И я со вздохом признаю, что и тема вам тоже будет знакома.

Трагедия имеет в виду, что в пьесе излагается история убийства богатого лондонского купца Джорджа Сандерса, выходца из очень известной в городе семьи. Смерть Сандерса от рук любовника его жены в 1573 г. так потрясла современников, что рассказ о ней попал в «Хроники» Холиншеда, откуда автор «Предостережения» и черпнул свой сюжет.

Трагедия в этой пьесе появится перед зрителями еще несколько раз — в начале каждого акта она будет выходить на сцену в качестве Хора и комментировать действие, в том числе с помощью пантомимы, разыгрываемой ее помощниками — персонализациями Похоти, Греха, Справедливости и т. д. Хотя по своему жанру «Предостережение» явно относится к семейным трагедиям (*domestic tragedies*), наличие пантомим и аллегорий показывает ее переходный характер, по сути, близость к моралите.

ЖАНРОВЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ И ОЖИДАНИЯ ЗРИТЕЛЕЙ

Из событий и диалогов первой сцены «Предостережения» следуют три важных вывода. Во-первых, автор пьесы решил на жанровый эксперимент, природу которого ему пришлось объяснять зрителям эксплицитно: насколько нам сегодня известно, никто из авторов того времени не выносил на сцену историю реального убийства, произошедшего в том же городе, где играется пьеса. По сути, это «документальная» драма, причем из жизни Лондона — и, по словам Гурра (Gurr, 2011: 68–69), абсолютное новаторская, поскольку до этого никто из английских драматургов, чьи пьесы дошли до нас, не выбирал Лондон в качестве узнаваемого места действия для своих сюжетов.

Кроме того, во второй половине 1590-х годов семейные трагедии, по всей видимости, также еще не были привычны зрителю. Расцвет этого жанра придется на начало XVII в., когда появятся такие пьесы, как «Женщина, убитая добротой» (1603) и «Английский путешественник» (1624) того же Томаса Хейвуда, «Две достойные жалости трагедии» (опубл. 1601) Роберта Ярингтона, «Йоркширская трагедия» (1605) Томаса

Мидлтона, «Бедствия вынужденного брака» (1606) Джорджа Уилкинса и другие пьесы, которые появились после 1600 г. Из шекспировского репертуара к ним с целым рядом оговорок можно отнести «Отелло» (см., напр.: Venson, 2012). Единственная же пьеса этого жанра, которая предшествовала «Предостережению», — анонимная трагедия «Арден из Фейвершема», написанная, вероятно, около 1590 г., но и в ней действие происходит в Кенте.

Во-вторых, обращает на себя внимание тот факт, что в прологе к «Предостережению» семейная трагедия противопоставляется именно тем жанрам, в которых в 1590-е годы работал Шекспир и которые, по-видимому, составляли основу репертуара «Слуг лорда-камергера» того времени, — трагедиям мести, историческим хроникам и комедиям на романтический любовный сюжет. К сожалению, мы не так много знаем о репертуаре шекспировской труппы 1590-х годов: нам известны только пьесы Шекспира и «Предостережение». Об их общем количестве мы можем судить лишь косвенно, по репертуару их главных конкурентов, труппы «Слуги лорда-адмирала». Благодаря подробным записям в дневнике их импресарио Филипа Хенслоу, который в течение 31 месяца, с июня 1594 по январь 1597 г., фиксировал деятельность труппы, мы знаем, что за это время его актеры поставили более 60 различных спектаклей. Из них до нас дошло чуть более десятка, т. е. лишь одна пьеса из пяти. За тот же период труппа Шекспира поставила девять известных нам пьес⁴. Если мы возьмем то же соотношение сохранившихся и несохранившихся пьес, то получится, что всего в их репертуаре должно было быть около полусотни пьес. В любом случае выходит, что Шекспир писал пьесы именно в тех жанрах, против которых ополчается Трагедия из пролога к «Предостережению». Налицо своего рода конфликт драматургических концепций: труппа Шекспира ставит пьесу, в которой высмеиваются фирменные шекспировские жанры. Как отнесся к этому факту сам Шекспир, мы не знаем, но характерно, что через несколько лет жанровый состав создаваемых им пьес действительно изменится. Это говорит о том, что уже во второй половине 1590-х годов актеры его труппы чувствовали необходимость в радикальном обновлении репертуара. Ироническое отношение не просто к конкретной пьесе или конкретному автору, а целому драматическому жанру свидетельствует как об его изрядной изношенности, так и о высоком уровне жанрового мышления, доступного не только автору пьесы, но и зрителю, на чье понимание рассчитывает автор.

В-третьих, самого пристального внимания заслуживает упоминание о черном убранстве сцены. В чем заключалось его предназначение? Не в том ли, чтобы заранее предупредить зрителей: они пришли смотреть пьесу, к финалу которой главный герой или героини будут убиты? Грамотные зрители могли узнать из развешанных по городу театральных афиш о том, в каком жанре написана новая для них пьеса, но не все зрители были грамотны. Для неграмотных надежным жанровым маркером мог служить как раз цвет декораций. Правда, отмечает Гурр, нам ничего не известно о том, существовали ли свои узнаваемые цвета для других жанров — тех же исторических хроник и комедий. В любом случае получается, что актерам и драматургам того времени важно было заранее сигнализировать зрителю, что пьеса закончится смертью. Возможно, в этом был какой-то неочевидный для нас сегодня смысл, — учитывая, что тот же Шекспир, обращаясь к известным сюжетам, обработанным для сцены еще до него, мог резко изменить их финал, как это было, например, с «Королем Лиром».

Как долго сохранялся этот обычай? По мнению Гурра, конец ему положило появление трагикомедий, т. е. таких пьес, в которых дело до смерти главных героев не до-

ходило (там же: 74–76). По сути, трагикомедия — это жанр-загадка: по ходу пьесы герои попадают в трудные ситуации и подвергаются нешуточному риску, и зрители гадают, удастся ли персонажам уцелеть. Драматург строит сюжет так, чтобы вплоть до самого конца оба исхода — и счастливый, и печальный — были возможны. Если мы обратимся к Шекспиру, то такой пьесой у него, несомненно, является «Цимбелин», в финале которой происходит сразу несколько резких перемен в настроении, царящем на сцене, и буквально до конца пьесы мы не понимаем, чем все закончится. Таким образом, можно говорить, что обычай занавешивать сцену черным сошел на нет где-то после 1607 г., т. е. как раз тогда, когда Шекспир и Джон Флетчер начали экспериментировать с новым жанром — трагикомедией.

Если обратиться к практике книгоиздателей того времени, то мы заметим, что они, в отличие от актеров, за жанровыми определениями публикуемых пьес совершенно не следили. Отсюда, например, разночтения в определении жанра таких шекспировских пьес, как «Ричард III» и «Ричард II»: при публикации отдельными изданиями они назывались трагедиями, а в Первом фолио занесены в раздел «Исторические хроники». Из 168 сохранившихся пьес, принадлежавших сначала «Слугам лорда-камергера», а потом «Слугам короля», 24 содержали в названии слово «комедия», 14 были названы трагедиями, 12 — трагикомедиями и 3 — историями — итого меньше одной трети имели жанровое определение. Подобная жанровая неразборчивость исчезла только в 1630-е годы. Лишь к 1640 г., когда штатным драматургом «Слуг короля» стал Джеймс Шерли, жанровое обозначение пьесы на обложке сделалось обязательным (там же: 72–73). Получается, что в 1590-е годы именно театры вынуждены были знакомить публику с особенностями драматических жанров.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, из сказанного следует, что зрители елизаветинского театра, даже неученые и вообще неграмотные, имели определенные представления о драматических жанрах, поскольку этого сознательно добивались актеры, заинтересованные в том, чтобы публика с пониманием относилась к их постановкам вообще и к жанровым экспериментам в частности. Это говорит нам о том, что драматурги того времени постоянно пребывали в поиске новых форм. Сами жанры были категориями подвижными, формировавшимися буквально «на ходу», в острой конкурентной борьбе: если вначале зрителей следовало приучить к особенностям определенного жанра, то затем драматурги смело могли играть на зрительских ожиданиях, исполняя или не исполняя их в соответствии с собственными творческими задачами. Думается, что подобная точка зрения позволяет видеть в пьесах того времени, и в драмах Шекспира особенно, не вариации в рамках заранее установленных жанровых категорий, а серию экспериментов с жанровыми условностями, известными зрителям по предыдущим постановкам. Секрет бесконечного разнообразия шекспировских пьес кроется в их источниках, причем не только и не столько сюжетных, сколько жанровых.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В основу статьи положены наблюдения и выводы из работы британского специалиста по истории английского театра Эндрю Гурра (Gurr, 2011).

² Еще две шекспировские пьесы, «Генрих IV», часть первая, и «Бесплодные усилия любви», также впервые опубликованные в 1598 г., не были связаны с труппой «Слуги лорда-камергера» обычной отсылкой на титульном листе. При этом комедия «Бесплодные усилия любви» стала первой пьесой Шекспира, на титульном листе которой появилось его имя.

³ Здесь и далее перевод наш. — Д. И.

⁴ Сведения взяты из статьи Эндрю Гурра: помимо «Предостережения», это восемь шекспировских, в число которых Гурр включает три исторические хроники («Ричард II» и две части «Генриха IV»), три комедии («Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец» и «Виндзорские насмешницы»), две трагедии («Тит Андроник» и «Ромео и Джульетта») (См.: Gurr, 2011: 71). С точки зрения присутствия в этом списке «Тита Андроника», а также отсутствия «Короля Джона» и «Комедии ошибок» это спорная датировка.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

A Warning for Fair Women (2011), ed. by Gemma Leggott [Электронный ресурс] // Faculty of Arts & Science, University of Toronto. URL: <http://projects.chass.utoronto.ca/emls/iemls/ren-plays/A%20Warning%20for%20Fair%20Women%20With%20Introduction%20Edited%20by%20Gemma%20Leggott%201.doc> (дата обращения: 03.02.2017).

Adams, J. Q. Jr. (2015) The Authorship of a *A Warning for Fair Women* [Электронный ресурс] // Hathi Trust Digital Library. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo1.ark:/13960/t7vm4sw3t;view=1up;seq=1> (дата обращения: 03.02.2017).

Benson, S. (2012) Shakespeare, *Othello* And Domestic Tragedy. N. Y. : Continuum. 173 p.

Danson, L. (2000) Shakespeare's Dramatic Genres. Oxford UP. 160 p.

Danson, L. (2011) The Shakespeare Remix: Romance, Tragicomedy, and Shakespeare's «distinct kind» // Shakespeare and Genre. From Early Modern Inheritances to Postmodern Legacies / Ed. by Anthony R. Guneratne. N. Y. : Palgrave MacMillan. P. 101–118.

Gurr, A. (2011) «The stage is hung with black»: Genre and the Trappings of Stagecraft in Shakespearean Tragedy // Shakespeare and Genre: From Early Modern Inheritances to Postmodern Legacies / ed. by A. R. Guneratne. N. Y. : Palgrave Macmillan. P. 67–82. DOI: 10.1057/9781137010353_4

Orgel, S. (1999) Shakespeare and the Kinds of Drama // Shakespeare and the Literary Tradition / Ed. with an introduction by Stephen Orgel and Sean Kellen. N. Y. & L. : Garland Publishing. P. 45–49.

Дата поступления: 05.02.2017 г.

DRAMATIC GENRES ON SHAKESPEREAN STAGE: NURTURING THE AUDIENCE'S EXPECTATIONS

D. A. IVANOV

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY

In late 16th — early 17th centuries, there existed in England rather disorderly notions of the genres of drama. Neo-Classical theories of a genre would quaintly intermix with actual performances that aimed at a very broad audience of people, many of them generally uneducated or even illiterate. Under these circumstances, theatres — and Shakespeare's theatre in the first place — had to undertake the labor of educating their spectators about the genres and of shaping their expectations. Nurturing the audience's theatrical taste suited actors well, as they had a free hand to experiment with genre conventionalities, but still to get feedback from theatre-goers. It is only from rare fragments of theoretic genre discussions incorporated into plays that we can judge these practices.

One such fragment is the opening scene of the anonymous play «A Warning for Fair Women» (published in 1599, attributed to T. Heywood), featuring personified Tragedy (Melpomene), Comedy, and Historical Chronicle. They discuss the relationships between the genres, and Tragedy promises the spectators a novelty — a «documentary» play about the murder of a rich Londoner. Considering that the play was staged by «Lord Chamberlain's Men» (Shakespeare's company), it presents a peculiar conflict of the dramaturgic concepts: Melpomene chases away Comedy and Historical Chronicle from the stage, the genres Shakespeare made himself famous with as a playwright in the 1590s. Along with the action of the first scene, there is a clear mention of a special link between the performance in the genre of tragedy and the black curtain at the performance. It turns out that English actors of the 1590s used certain signs to indicate the genre of the play that the spectators were about to see.

It illustrates the fact that, firstly, the spectators of that time were aware of diverse drama genres. And this knowledge was voiced by actors pursuing very practical ends; secondly, the genres in Shakespearean time were very flexible, being formed «on the fly»: if the theatre first had to teach its audience the peculiarities of a certain genre, and then the playwrights could exploit the audience's expectations, either complying with them or not in accordance with their own creative goals.

Keywords: drama genres; Shakespeare's theatre; nurturing the audience's expectations; Shakespeare; history of theatre; history of the English theatre

Submission date: 05.02.2017.

Иванов Дмитрий Анатольевич — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Адрес: 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, ГСП-1, МГУ им. М. В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов (1-й ГУМ). Тел.: +7 (495) 939-27-84. Эл. адрес: msu.ivanov@gmail.com

Ivanov Dmitry Anatolievich, Candidate of Philology, Senior Research Fellow, Department of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University. Postal address: 1 Bldg. 51, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation 119991. Tel.: +7 (495) 939-27-84. E-mail: msu.ivanov@gmail.com