
**ТЕМА НОМЕРА:
«ШЕКСПИРОСФЕРА И МАРЛОСФЕРА:
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ВЗГЛЯД»**

**КРИСТОФЕР МАРЛО И ЕГО ТВОРЧЕСТВО
В РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ**

DOI: [10.17805/ggz.2020.6.1](https://doi.org/10.17805/ggz.2020.6.1)

**Кристофер Марло, сообщество памяти и
зарождение театральной хроники***

В. С. Макаров

*Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет, г. Москва*

Продолжая начатую в предыдущей работе тему генеалогии английской хроники (history play), статья посвящена тому, как действия героев исторических пьес Марло и предшествовавших им трагедий на историческом материале связаны, с одной стороны, с исторической памятью, присущей лондонскому зрителю позднелизаветинской эпохи, а с другой, с характеристиками воображаемых им политий, где происходит действие пьес — от условного «Востока», завоеванного Тамерланом, до Англии и Франции. Степень проработанности этой политии и связей внутри нее, вероятно, могла определять уровень «травматичности» показанного на сцене.

Ключевые слова: К. Марло; «Эдуард II»; «Парижская резня»; хроника; полития; герой; поэтика театра; сообщество памяти

**Christopher Marlowe, the Community of Memory and
the Rise of the History Play**

V. S. Makarov

St. Tikhon's Orthodox University, Moscow

Building on the issue of genealogy of the history play I touched on in my previous article, this contribution examines how the characters in Christopher

* Статья подготовлена в рамках проекта «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» при финансовой поддержке [Российского фонда фундаментальных исследований](#) (грант № 18-012-00679).

The article was prepared within the framework of the project “Christopher Marlowe and His Literary Heritage in Russian and World Culture: An Interdisciplinary Look” with financial support from the Russian Foundation for Basic Research (grant no. 18-012-00679).

Marlowe's attempt at a proto-history play and of his preceding historical tragedies lead us both to the historical memory that a London Elizabethan theatregoer might have had, and to his imaginary polities where the plays were set — from the conventional Orient conquered by Tamburlaine, to England and France. The degree of detail and internal coherence of a polity could have had an impact of the traumatic effect of scenic violence.

Keywords: Christopher Marlowe; "Edward II"; "Massacre at Paris"; history play; polity; protagonist; poetics of theatre; community of memory

ВВЕДЕНИЕ

Статья продолжает начатое в прошлогодней работе (Макаров, 2019) изучение того, как связаны поэтика ранних трагедий Кристофера Марло и хроник (history play), к которым драматург обратился в начале 1590-х гг. 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. Хронике нередко воспринимали как преломление политической философии (см. обзор критики концепции Э. М. У. Тилльярда о «елизаветинском миропорядке» (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 др., в текст литературный.

Применительно к канону К. 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 опрос¹ показывает, что у специалистов по английской литературе XVI–XVII вв. «Эдуард II» по популярности лишь немногим уступает «Фаусту»). Именно на материале ранних трагедий 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 антиамер-

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

риканской деятельности (НУАС) 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, 2010–2011: 457–458). Миф о бунтаре, который творит на сцене «безумие», парадоксально хорошо сочетался с представлением конгрессмена от Алабамы о том, что и на сцене древнегреческого театра «были свои коммунисты» (ibid.: 458).

Кристофер Фанта еще в начале 1970-х гг. считал, что единая традиция видеть в Марло «бунтаря» тянется от Роберта Грина и пуритан до критиков и филологов поколений Уны Эллис-Фермор и Гарри Левина. 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 гг. 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 (ibid.: 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, Вараввы 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.: Goy-Blanquet, 2003: 88ff). 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 — вспом-

ним хотя бы недавние споры о последних сезонах «Игры престолов» — пытаются бороться с этим провиденциализмом, но постоянно терпит поражение. Провиденциализм можно абсолютизировать как “*destiny of England*” (ср. споры о том, планировал ли Шекспир «циклы» хроник или эта форма придумана издателями и шекспироведами по аналогии, 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, выдвижением фаворитов, неудачной экспедицией в Ирландию; так и действием или бездействием других персонажей: смертью Гонга, 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 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 болезнью 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 тюркских 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?

(ibid.: 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...” (ibid.: 153), и нереализуемость этих надежд подтверждается последней репликой Амира о том, что второго такого завоевателя небесам и земле не видать. Уникальная для 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, т. е. 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, Варавва 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, ПОЛИТИЯ 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 французского «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 — антикатолического 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 Барташ 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 Epernoure, 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.

(ibid.: 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” (Marlowe, 1994: 88)). 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.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«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”.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Макаров, В. С. (2015) «Дисгармоничная музыка»: интеллеktуал, «тело без органов» и шекспировский «Ричард II» // Литературоведческий журнал. № 36. С. 26–43.

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: 03.11.2020). DOI: [10.17805/ggz.2019.6.2](https://doi.org/10.17805/ggz.2019.6.2)

Шипилова, Н. В. (2019) К вопросу о внешности Тамерлана: биографические источники и их интерпретация в пьесах К. Марло [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. № 6. С. 60–74. URL: <https://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1089> (дата обращения: 03.11.2020). DOI: [10.17805/ggz.2019.6.4](https://doi.org/10.17805/ggz.2019.6.4)

Davis, R. (2010–2011) 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. P. 457–476. DOI: [10.1353/cdr.2010.0017](https://doi.org/10.1353/cdr.2010.0017)

Fanta, C. G. (1970) Marlowe's "Agonists": An approach to the ambiguity of his plays. Cambridge, MA : Harvard University Press. 60 p.

Goy-Blanquet, D. (2003) Shakespeare's early history plays: From chronicle to stage. Oxford : Oxford University Press. viii, 312 p.

Hattaway, M. (2002) The Shakespearean history play // The Cambridge companion to Shakespeare's history plays / ed. by M. Hattaway. Cambridge : Cambridge University Press. xvii, 283 p. P. 3–24.

Levin, H. (1952) The overreacher: A study of Christopher Marlowe. Cambridge, MA : Harvard University Press. xii, 204 p.

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](https://doi.org/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](https://doi.org/10.1093/actrade/9780198127703.book.1)

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, E. J. Esche. liii, 406 p. DOI: [10.1093/actrade/9780198183204.book.1](https://doi.org/10.1093/actrade/9780198183204.book.1)

Martin, M. R. (2016) Tragedy and trauma in the plays of Christopher Marlowe. L. ; N. Y. : Routledge, Taylor & Francis Group. viii, 194 p.

Ribner, I. (1965) *The English history play in the age of Shakespeare*. L. : Methuen & Co. xii, 356 p.

Дата поступления: 15.12.2020 г.

REFERENCES

Makarov, V. S. (2015) «Disgarmonichnaia muzyka»: intellektual, «telo bez organov» i shekspirovskii «Richard II» [“Out-of-tune music”: The intellectual, body without organs and Shakespeare’s “Richard II”]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 36, pp. 26–43. (In Russ.).

Makarov, V. S. (2019) Ot tragicheskogo geroia k travmaticheskoi istorii: k problematike pozdnego K. Marlo («Eduard II», «Parizhskaia reznia») [From the tragic hero to traumatic history: Towards the problems of C. Marlowe’s “late plays” (“Edward II”, “The Massacre at Paris”)]. *Gorizonty gumanitarnogo znaniia*, no. 6, pp. 26–42. [online] Available at: <https://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1090> (accessed 03.11.2020). (In Russ.). DOI: [10.17805/ggz.2019.6.2](https://doi.org/10.17805/ggz.2019.6.2)

Shipilova, N. V. (2019) K voprosu o vneshnosti Tamerlana: biograficheskie istochniki i ikh interpretatsiia v pesakh K. Marlo [Tamburlaine’s appearance revisited: Christopher Marlowe’s interpretation of biographical sources]. *Gorizonty gumanitarnogo znaniia*, no. 6, pp. 60–74. [online] Available at: <https://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1089> (accessed 03.11.2020). (In Russ.). DOI: [10.17805/ggz.2019.6.4](https://doi.org/10.17805/ggz.2019.6.4)

Davis, R. (2010–2011) “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. DOI: [10.1353/cdr.2010.0017](https://doi.org/10.1353/cdr.2010.0017)

Fanta, C. G. (1970) *Marlowe’s “Agonists”: An approach to the ambiguity of his plays*. Cambridge, MA : Harvard University Press. 60 p.

Goy-Blanquet, D. (2003) *Shakespeare’s early history plays: From chronicle to stage*. Oxford : Oxford University Press. viii, 312 p.

Hattaway, M. (2002) The Shakespearean history play. In: *The Cambridge companion to Shakespeare’s history plays* / ed. by M. Hattaway. Cambridge : Cambridge University Press. xvii, 283 p. Pp. 3–24.

Levin, H. (1952) *The overreacher: A study of Christopher Marlowe*. Cambridge, MA : Harvard University Press. xii, 204 p.

Marlowe, C. (1994) *The complete works of Christopher Marlowe*. Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press. Vol. 3: Edward II / ed. By R. Rowland. xxxvii, 150 p. DOI: [10.1093/actrade/9780198122784.book.1](https://doi.org/10.1093/actrade/9780198122784.book.1)

Marlowe, C. (1995) *The complete works of Christopher Marlowe*. Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press. Vol. 4: The Jew of Malta / ed. by R. Gill. xx, 127 p. DOI: [10.1093/actrade/9780198127703.book.1](https://doi.org/10.1093/actrade/9780198127703.book.1)

Marlowe, C. (1998) *The complete works of Christopher Marlowe*. Oxford : Clarendon Press ; New York : 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](https://doi.org/10.1093/actrade/9780198183204.book.1)

Martin, M. R. (2016) *Tragedy and trauma in the plays of Christopher Marlowe*. London ; New York : Routledge, Taylor & Francis Group. viii, 194 p.

Ribner, I. (1965) *The English history play in the age of Shakespeare*. London : Methuen & Co. xii, 356 p.

Submission date: 15.12.2020.

Макаров Владимир Сергеевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Адрес: 109651, Россия, г. Москва, ул. Иловайская, д. 9, корп. 2. Тел.: +7 (495) 646-71-38. Эл. адрес: mail@vmakarov.name

MAKAROV Vladimir Sergeevich, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Germanic Philology, St. Tikhon's Orthodox University. Postal address: Bldg. 2, 9 Ilovaiskaya St., 109651 Moscow, Russian Federation. Tel.: +7 (495) 646-71-38. E-mail: mail@vmakarov.name

Для цитирования:

Макаров В. С. Кристофер Марло, сообщество памяти и зарождение театральной хроники [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. 2020. № 6. С. 3–16. URL: <https://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1310> (дата обращения: дд.мм.гггг). DOI: [10.17805/ggz.2020.6.1](https://doi.org/10.17805/ggz.2020.6.1)