

ШЕКСПИРОВСКИЙ ГОД

УДК 821.111-2(Шекспир У.):821.11-293.7(Стоппард т)
ББК Ш33(4Вел)5-8,446+Щ374.9

ГСНТИ 17.07.25

Код ВАК 10.01.03

Е. Г. Доценко
Екатеринбург, Россия

ЗАВЕРШАЯ ГОД ШЕКСПИРА: ШЕКСПИРОВСКИЕ СЦЕНАРИИ ТОМА СТОППАРДА

Аннотация. Являясь признанным классиком современного английского театра, Т. Стоппард уделяет внимание и кинопроектам. Ему принадлежит, в частности, авторство сценария фильма «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» — по созданной еще в 1960-х гг. собственной пьесе. Сценарий фильма «Влюбленный Шекспир» (совместно с М. Норманом) был написан Т. Стоппардом для успешного голливудского фильма, который, тем не менее, выходит за пределы мелодрамы за счет использования авторами текста «шекспировских кодов», почерпнутых из нескольких произведений великого драматурга — «Ромео и Джульетта», «Двенадцатая ночь», «Гамлет», «Два веронца». В статье анализируется, в какой мере Т. Стоппард, будучи одним из основоположников постмодернизма в драме, работает как исследователь, создавая свои произведения. Автор статьи сопоставляет литературные и кинематографические «шекспировские» коды, которые использует драматург. Обнаруживаются параллели, с одной стороны, между произведениями Шекспира и Стоппарда, с другой — между ранним и более поздним творчеством современного драматурга.

Ключевые слова: постмодернизм, киносценарии, драматургия, английская литература, кинофильмы, литературное творчество, киноискусство.

E. G. Dotsenko
Yekaterinburg, Russia

CONCLUDING THE YEAR OF SHAKESPEARE: «SHAKESPEARE'S» SCREENPLAYS BY TOM STOPPARD

Abstract. Tom Stoppard, being a prominent author of contemporary British theatre, deals with some cinema projects as well. He is the writer and director of the 1990 drama film *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, based on his own famous 1966 play. Moreover, he is the author (in collaboration with Marc Norman) of the screenplay *Shakespeare in Love* for the Oscar-winning movie (1998). Both projects are actually concerned with Shakespeare in cinematography, though *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* can be regarded as twice an adaptation: on the one hand, Stoppard's play is an adaptation (a pastiche — to be more concrete) of *Hamlet*; on the other hand, the screenplay is a cinematographic adaptation of the original theatre play. As for *Shakespeare in Love*, the film can be identified as 'melodrama', but there are many literary allusions to Shakespeare's *Twelfth Night*, *Romeo and Juliet*, *Two Gentlemen of Verona*, and *Hamlet*. The article analyses, to what extent Tom Stoppard as a postmodernist playwright has been doing a research to construct his Shakespeare-based films. The author of the article compares Stoppard's literary and cinematographic Shakespearean codes, and the technique of his early and more late plays.

Keywords: postmodernism, film scripts, drama, English literature, movies, literary works, cinema art.

Юбилей Шекспира по нынешней моде оказался продуктом возобновляемым: вслед за 450-летием со дня рождения У. Шекспира в 2013 г. уже в 2016 г. отмечали 400 лет со дня смерти Барда. Такое продолжительное «погружение в Шекспира» всегда плодотворно, оно находит отражение и в театральной, и в шекспироведческой, и даже, хочется надеяться, в читательской практике. Прошли замечательные шекспировские конференции: «Шекспировские чтения 2016: 400 лет бессмертия поэта» (Шекспировская комиссия при научном совете «История мировой культуры» РАН), «Английский гений и мировая культура» (Филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова), «Шекспир. Искусство прочтения» (Факультет свободных искусств и наук СПбГУ), др. Актуализированы постановки по шекспировским пьесам в разных уголках планеты. Разумеется, Шекспир вниманием за прошедшие 400 лет никогда обделен не был, и постановки, интерпретации, аллюзии на Шекспира в различных жанрах и видах искусства — обычная практика, что не отменяет ее значимости. Но на волне юбилеев поднимаются и редкие темы, ставятся мало кому, кроме шекспироведов, знакомые (и даже традиционно не

считающиеся лучшими) пьесы. Если во время «первого» юбилея речь шла чаще о постановках «Бури» и «Короля Лира», то сейчас акцент смещается на «редкие» и неоднозначные в плане их жанровой идентификации пьесы «Мера за меру» или «Троил и Крессида». В сезоне 2016–2017 г. Королевский шекспировский театр (RSC) ставит «Цимбелина», причем заглавный король из шекспировской трагикомедии на этот раз оказывается королевой, а анонс спектакля звучит более чем (пародийно?) современно: «В Британии кризис. Отчужденная, изолированная, на грани катастрофы страна. Можно ли ее спасти? Неэффективно правление королевы Цимбелин над разобщенной, мрачной Британией» ... [RSC: <https://www.rsc.org.uk/cymbeline>].

Нестандартное «прочтение» драматургии Шекспира, впрочем, тоже как новость восприниматься не должно, а в постмодернистской театральной реальности оно начиналось произведениями Тома Стоппарда — «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (*Rosencranz and Guildenstern are Dead*, 1966), «Зашифрованные "Гамлет" и "Макбет"» (*Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, 1979). На протяжении 1960–90-х гг. Стоппард утверждал себя, в

частности, как «главный» шекспировский драматург и (вполне в духе постмодернистских «исследований») специалист по шекспировскому театру, хотя в его собственных произведениях за эти годы как вторичный текст и/или действующие лица присутствовали и такие литераторы, как Дж. Джойс, Т. Тцара, Дж. Г. Байрон, О. Уайлд. Можно было бы продолжить список именем А. П. Чехова, учитывая, помимо прочего, стоппардовские переводы чеховских пьес («Чайка», «Вишневый сад»), но здесь прохотел определенным водораздел, который хочется связать с периодизацией творчества британского автора. С начала 2000-х гг. его творчество по преимуществу связано с русской темой — это и трилогия «Берег утопии» (2002), и нашумевшая экранизация «Анны Карениной» (фильм Дж. Райта, 2012) по сценарию Т. Стоппарда. С позиции сегодняшнего дня несколько иначе выглядит предшествующее творчество Т. Стоппарда — так же с преимущественным акцентом на Шекспира. И, словно подводя итоги нескольким десятилетиям своего постмодернистского творчества, Стоппард в 1990-х гг. возвращается к шекспировской теме двумя сценариями к фильмам «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1990, постановка Т. Стоппарда) и «Влюбленный Шекспир» (1998, реж. Дж. Мэдден).

«Розенкранц и Гильденстерн...» 1990 года по оригинальному (в голливудской терминологии) сценарию Т. Стоппарда является, конечно, киноадаптацией его знаменитой пьесы, ставшей к этому времени классикой постмодернистского театра. Фильм в данном случае — очень точное, авторское воспроизведение пьесы, и одновременно он неизбежно отличается от исходной театральной версии. Собственно, принципиально здесь уже соотношение театра в театре, почерпнутое Стоппардом из шекспировской трагедии и многократно обыгранное в «Розенкранце...», но по-другому работающее в кино. Для «Розенкранца и Гильденстерна...» Стоппард, как известно, берет две пьесы, которые уже сами по себе характеризуются как метадрамы — «Гамлет» Шекспира и «В ожидании Годо» С. Беккета, подвергает их деконструкции и создает свое произведение. «Оба источника, — как отмечает Р. Кон, — уводят пьесу Стоппарда далеко, далеко от реализма» [Cohn, 1991: 51]. Театральное прочтение одной пьесы через другую весьма продуктивно, тем более что в произведении Беккета есть свои аллюзии на «Гамлета», поэтому стоппардовская деконструкция трагедии Шекспира в каком-то смысле являлась реконструкцией. В фильме Беккет угадывается меньше, — должно быть, за счет накопившихся собственных театральных воплощений «Розенкранца и Гильденстерна...», с которыми автор — как и с Шекспиром, — выстраивает своеобразный диалог.

В качестве заголовка Стоппард использует строку из последней сцены шекспировской трагедии. Заключительной фразой «Гамлета» привычно считать слова протагониста: «Дальнейшее — молчанье» [Шекспир 1993: 502]. Однако в буквальном смысле тишина наступает, а занавес падает не сразу после смерти Гамлета, и мы еще должны выслушать

распоряжения Фортинбраса и сообщение английского посла, «Что Розенкранца с Гильденстерном нет» [Шекспир 1993: 502]. Поскольку весть приходит уже после того, как заинтересованные стороны ушли из жизни, то само сообщение абсурдно в исходном понимании слова: его некому слушать, дальнейшее — молчанье. Гибель незадачливых придворных — у Шекспира — кажется лишь увеличивающей количество смертей на сцене, данью трагедии мести: «Предатели, погоревшие на своей же хитрости, или жертвы богов — мы никогда этого не узнаем» [Стоппард 2000: 76]. Однако для современного драматурга финальное безразличие великой трагедии к судьбам маленьких героев и становится точкой отсчета в плане соотношения не только театра и жизни (искусства и человека), но и театра и смерти. Так, А. Родуэй в статье «Комическая философия Стоппарда» пишет: «В “Розенкранце и Гильденстерне” и еще в большей степени в “Прыгунах” предмет и тема философские. Вопросы, которые ставятся в пьесах, предполагают необходимость возвращения к базовой проблеме философии: что значит быть “человеком”» [Rodway 1986: 7]. Однако в «гамлетовском» произведении Стоппарда невозможно задаваться вопросами исключительно о том, «что значит быть», потому что первоисточник сразу же повлечет за собой вторую часть дилеммы — «не быть». И «маленькие герои» активно пытаются выяснить, что могут знать о небытии люди театра — актеры, Гамлет, Шекспир:

Гильденстерн (с силой, накопившейся во время пантомимы и комментария к ней). Ты! Что ты знаешь о смерти?

Актёр. Что актерам это удастся лучше всего... Они умирают героически, комически, иронически, медленно, быстро, отвратительно, очаровательно, наконец, на котурнах [Стоппард 2007: 77].

В фильме заметно сокращен диалог, тоже ставший благодаря пьесе классикой «диалога вне партнера» и словесных состязаний, построенных на языковой игре, зато логично усиливается видеоряд, расшифровывающий, в частности, изначально оговоренную безжизненность пейзажа и «безмолвность» (по определению) пантомимы. Вводная ремарка пьесы: «Два человека, в костюмах елизаветинской эпохи, проводят время в местности, лишенной каких бы то ни было характерных признаков» [Стоппард 2007: 7], — при сценическом воплощении все же задает вполне типичный уровень театральной условности. Киновариант разворачивает пейзажную неопределенность сначала в образ пустынной, без растительности, горной дороги, по которой едут на лошадях в Эльсинор, играя по пути в орлянку, Розенкранц и Гильденстерн, а затем — осеннего леса, с голыми деревьями и высохшей травой, отнюдь не радующего глаз буйством красок, где героям предстоит встреча с бродячими актерами. Актерских постановок в «Розенкранце...» (в отличие от «Гамлета») несколько, и наиболее развернутой является пантомима, следующая за знаменитой гамлетовской «сценой мышеловки», формально являясь ее продолжением: герои узнают, что происходит в шекспиров-

ской пьесе после того, как король Клавдий покинул представление «Убийства Гонзаго».

А к т е р . <...> племянник короля... отставленный дядей от трона и потрясенный... его кровосмесительным браком с его матерью... теряет разум... производя при дворе переполох и замешательство... своими метаниями <...>... попытками самоубийства (*поза*) и убийства (*закалывает Польша*) <...> Король (*он выталкивает вперед отравителя-короля*), мучимый виной, мучимый страхом, решает отослать своего племянника в Англию... [Стоппард 2007: 75].

«Комментарий» Актера, фактически пересказывающего «Гамлета», в фильме не звучит: отлично разыгранная и очень, как это ни парадоксально, театральная пантомима оказывается самодостаточной. Но, увлекшись, как и другие зрители, спектаклем, Гильденстерн (в исполнении Тима Рота) вступает в спор с Актером (Ричард Дрейфус) о количестве трупов на сцене:

А к т е р . Бойня — целых восемь трупов [Стоппард 2007: 77].

Г и л ь д е н с т е р н . Шесть!

А к т е р . Восемь.

Их собственная — Розенкранца и Гильденстерна — смерть, седьмая и восьмая по «гамлетовскому» счету, для пьесы Стоппарда становится и заглавием, и объектом осмысления, и вполне зримым образом. Героям сложно ориентироваться в «Гамлете», это «не их» пьеса, они «никогда ничего не поймут» [Delaney 1990: 14] и не смогут переиграть протагониста в игре вопросов и ответов. Но в «свою» пьесу они практически сразу попадают как в гробницу, отсюда и закрытое, ограниченное и продолжающее сужаться пространство (очень наглядно представленное средствами кино): коробка просцениума, гимнастический зал, сундук, каюта корабля, даже бочка, в которую (как у Беккета) персонажи оказываются заключены. В «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» не существует иной «реальности», кроме той, что уже создана артефактом — «Гамлетом». И «настоящая» смерть — тоже на сцене, в нее всегда можно вернуться, чтобы не сыграть ее, а прожить: «в следующий раз будем умнее» [Стоппард 2007: 117].

«Влюбленный Шекспир» (*Shakespeare in Love*, 1998) — фильм, сценарий которого создан Т. Стоппардом в соавторстве с М. Норманом, ставит совсем другие проблемы, вполне вписывающиеся, впрочем, в актерский классификатор «Розенкранца и Гильденстерна...»:

Р о з е н к р а н ц . В чем вы специализируетесь?

А к т е р . Трагедии, сэр. Убийства и разоблачения, общие и частные, развязки как внезапные, так и неумолимые, мелодрамы с переодеваниями на всех уровнях, включая философский [Стоппард 2007: 75].

Фильм, действительно, можно принять за «настоящую» голливудскую мелодраму («с переодеваниями»), восприняв как подсказку параллель меж-

ду любовной историей главных героев — Шекспира и Виолы — и «Ромео и Джульеттой». Но произведение Стоппарда и Нормана гораздо насыщеннее отсылками к шекспировским произведениям — «на всех уровнях, включая философский», — чтобы считать его исключительно комментарием к знаменитейшей, но все же одной его трагедии. И, если в «Розенкранце...» герои задаются вопросом, можно ли на сцене представить смерть, во «Влюбленном Шекспире» задачей, естественно, становится воплощение в театре «подлинной правды и природы любви» [Stoppard 1998: 95]. Задача, достойная «Ромео и Джульетты», и именно этой шекспировской пьесой решенная — не только в конкретном фильме «о Шекспире», но и в театре на все времена. Фильмом биографическим, равно как и мелодрамой, «Влюбленный Шекспир» может быть назван с большой долей условности. Здесь совершенно стоппардовское соотношение искусства и жизни: разворачивающаяся в 1593 году история любви Уилла (так осознает и называет себя в фильме молодой Шекспир) и Виолы де Лессепс — вымышленная, как вымыслом является, может быть, даже не только и героиня, но и герой — авторы сценария дают свою интерпретацию так называемому шекспировскому вопросу. А то, что стало непреходящей реальностью и существует уже более четырех столетий, — снова артефакт (как и в «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»), великое творение британского барда.

Помимо «Ромео и Джульетты», произведения, которое буквально создается в фильме у нас на глазах и вырастает из «Ромео и Этель, дочь пирата» в «Ромео и Джульетту», а из комедии — в первую шекспировскую трагедию, в фильме присутствуют на уровне названий, кратких или развернутых аллюзий еще несколько пьес Шекспира. О «Гамлете» (еще, разумеется, не написанном) напоминает череп в комнате Уилла. «Генрих VI» неоднократно появляется при перечислении уже сыгранных в «Розе» и «Куртине» драм Шекспира и его современников. К «Двенадцатой ночи» действие «Влюбленного Шекспира» движется по мере развертывания истории героини фильма — Виолы. Наиболее активно цитируемым шекспировским текстом до начала репетиций «Ромео и Джульетты» оказывается ранняя комедия «Два веронца». Это «редкое» произведение представлено большими цитатами: комедию, пока стационарные театры закрыты из-за эпидемии чумы, ставят в Уайт-холле (ведь королева любит театр); произведение наизусть читает и обсуждает со своими близкими Виола; наконец, именно фрагмент из «Веронцев» звучит, когда переодетая мальчиком героиня приходит поступать в актерскую труппу.

«Без Сильвии ярчайший свет — не свет,
И радость мне без Сильвии — не радость.
Ужель мечтою мне питать любовь,
Воображать сиянье совершенства?»
(Пер В. Левика.)

[Шекспир 1997: 91],
[Norman, Stoppard 1998: 19].

«Два веронца», вполне, казалось бы, заслуженно далеко отстоящая от шедевров Барда пьеса, играет во «Влюбленном Шекспире» так же заслуженно важную роль. Множеством параллелей на уровне сюжета, системы образов и, разумеется, стиля комедия предвосхищает и «Ромео и Джульетту», и «Двенадцатую ночь», внося свой вклад не только в развитие сюжета, но и в академическое литературоведение, спорящее о едином авторстве шекспировских пьес.

С «Ромео и Джульеттой» «Веронцев» связывает уже город, где начинается действие, — Верона, хотя основные события происходят в Милане, куда один за другим прибывают и оба «джентльмена из Вероны», и влюбленная в Протея Джулия. Вместо балкона, отделяющего героя от возлюбленной, фигурирует окно, но и оно дает возможность развернуть динамичные сцены с похищениями, бегством, серенадами и разрушенными планами молодых влюбленных:

В а л е н т и н : Теперь еще побег нам предстоит,
А там — венчанье. Я уж все обдумал.
По лестнице веревочной я влезу
В ее окно, и да хранят нас боги!

[Шекспир 1997: 67]

Герои комедии — Валентин и Сильвия, — как и герои ранней трагедии, разделены нежеланием родителей благословить их брак, хотя до подлинного конфликта между старым и новым «Двум веронцам» очень далеко. Пьеса, как и большинство шекспировских комедий, использует в качестве источников комического недоразумения, путаницу, те же переодевания героев. При сопоставлении с более поздними произведениями того же жанра «Два веронца» производят впечатление достаточно архаичного текста: влюбчивого героя-обманщика здесь даже зовут Протеем, а слуги героев не только представляют обязательную «шутовскую» линию, но и помогают в развитии интриги, как традиционный комедийный паразит. В фильм вошла, например, практически фарсовая сцена «Ланс и его собака», над которой «безумно смеется» королева Елизавета [Norman, Stoppard 1998: 18].

Две комедии — «Два веронца» и «Двенадцатая ночь», — соседствуя в фильме, тоже дают возможность оценить и путь взросления, пройденный влюбленным Уиллом Шекспиром, и эволюцию творчества Шекспира-драматурга. В ранней комедии, как и в «Двенадцатой ночи», четверка героев не сразу разбирается в своих чувствах, и каждый следующий шаг персонажей не уменьшает, а только усиливает путаницу. В мужской костюм здесь вынуждена переодеться, отправляясь самостоятельно в другой город, Джулия, а, поступив под видом юноши на службу к своему непостоянному возлюбленному, она получает поручение посвататься от его имени к сопернице — Сильвии. Эта линия не только непосредственно близка к линии Виолы в будущей «Двенадцатой ночи», но и передает наиболее сложные для ранней комедии нюансы чувства:

Д ж у л и я . Ах, многие ли женщины могли бы
Такое поручение исполнить!

Протей, бедняга! Ты лису приставил
Твоих ягнят пасти. А я-то дура!
Мне жаль того, кто надо мной смеется!
[Шекспир 1997: 131]

В целом, однако, «Веронцы» так же не достигают зрелости жанра ренессансной комедии «Двенадцатая ночь», как трагизма «Ромео и Джульетты». Оттолкнувшись от своих талантливых, но незамысловатых ранних опытов, стоппардовский Шекспир, как шекспировский Ромео, быстро взрослеет и приобретает статус героя-гуманиста, проходя через любовь, страдание, но также и (в отличие от Ромео) благодаря театру и собственному творчеству. История любви и расставания во «Влюбленном Шекспире» в свою очередь не перерастает в трагедию, оба героя влюблены не только друг в друга, но и (как почти все персонажи фильма) в театр, и, навсегда прощаясь с возлюбленным, героиня отправляется на встречу «Новому Свету» — трудно сказать, обещанный ли это берег Америки или Иллирия из «Двенадцатой ночи», — а Уиллу, приступающему к новой работе и выводящему на чистом листе бумаги имя «Виола», оставляет единственный завет: «Напиши меня хорошо» [Norman, Stoppard 1998: 153].

«Влюбленный Шекспир» выступает своего рода иллюстрированным справочником по английскому театру елизаветинских времен. В голливудском фильме отлично представлена история становления первых лондонских театров, конкуренция между театром «Роза» и театром «Куртина», между труппами «Слуги лорда-адмирала» и «Слуги лорда-камергера». Елизаветинский театр представлен и плеядой драматургов: Марло, Шекспир, Уэбстер. Если Дж. Уэбстер в 1593 г. — еще мальчик, смысленный и хорошо знающий, что именно ему нравится в театре, предпочитающий у Шекспира «трагедию мести» «Тит Андроник», то отношения драматургов-ровесников У. Шекспира и К. Марло приносят в наполненную любовью атмосферу фильма линию творческого соперничества и дружеской утраты. Формулы выстраивания интриги, предложенные актерами в «Розенкранце и Гильденстерне...», вновь оказываются работающими:

А к т е р . Мы можем выдать вам кровь и любовь без риторики или кровь и риторику без любви; но я не могу дать вам любовь и риторику без крови. Кровь обязательна, сэр, — все это, в общем, кровь, знаете ли [Стоппард 2007: 29].

«Кровь», или смерть, в «мелодраме» «Влюбленный Шекспир» принимает на себя линия Кристофера Марло, автора «Доктора Фаустуса» и «Мальтийского еврея», убитого, как считается, в 1593 году в трактирной драке. Новейшие, 2016-го г., исследования британских ученых доказали, что «Генрих VI» является совместным произведением Шекспира и Марло [Иванов], и эти новые факты сегодня актуализируют и сам фильм Дж. Мэддена, и те переживания, которые испытывает героиня фильма Шекспир (как Ромео в момент смерти Меркуцио),

неожиданно для себя потерявший со смертью Марло не конкурента, а друга.

У илл. Марло повлиял на моего «Тита Андроника», и мой «Генрих VI» — здание, построенное на его фундаменте.

Виола. Ты никогда так хорошо о нем не отзывался.

У илл. Он раньше не был мертв [Norman, Stoppard 1998: 111].

Т. Стоппарду не свойственно ставить точку в своих размышлениях о вечном и преходящем: его героям, даже умирающим, а тем более утрачивающим любовь, предстоит еще долгий путь, возобновляемый с каждой шекспировской постановкой. А то, что мы приобретаем, обращаясь к искусству, трудно измерить, но «Остается теплота», — как сказали бы уже в другой, стоппардовской пьесе:

Валентайн: <...> не всякий фильм можно показывать от начала к концу. С теплотой этот номер не проходит. Она не подчиняется закону Ньютона. <...> Допустим, разбиваешь мячом стекло... <...> Можно собрать кусочки стекла, но не теплоту, которая выделилась в момент разбивания. Она улетучилась [Стоппард 2007: 29].

Фильмы по сценариям Т. Стоппарда являются вполне самостоятельной частью творчества драматурга, но показательно, что Шекспир для современного британского автора — определенно не связан с датой, и, закрывая шекспировский год, хочется взять пример не только неподвижного, но и постоянно значимого обращения к творчеству У. Шекспира.

ЛИТЕРАТУРА

Иванов Д. «Кристофера Марло официально признали соавтором Шекспира». — Режим доступа: <https://nplus1.ru/news/2016/10/24/marlowe-shakespeare>.

Stonnapd T. Розенкранц и Гильденстерн мертвы. Пер. И. Бродского // Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы: Пьесы. — СПб.: Изд. Дом «Азбука-классика», 2007. — С. 5–118.

Данные об авторе

Елена Георгиевна Доценко — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: eldot@mail.ru.

About the author

Elena Georgievna Dotsenko is a Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of Teaching, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Stonnapd T. Аркадия / пер. О. Варшавер // Иностранная литература. — 1996. — № 2. — С. 12–73.

Шекспир В. Два веронца / пер. с англ. В. Левика (стихи) и М. Морозова (проза) // Шекспир В. Полное собрание сочинений. В 14 т. Т. 5. — М.: Terra, 1997. — С. 5–162.

Шекспир В. Трагедии / пер. с англ. Б. Пастернака. — М.: РИПОЛ, 1993. — 928 с.

Cohn R. Retreats from Realism in Recent English Drama. — Cambridge: Cambridge University Press, 1991. — 224 p.

Delaney P. Tom Stoppard: The Moral Vision of the Major Plays. — New York: St. Martin's Press, 1990. — 202 p.

Norman M., Stoppard T. Shakespeare in Love. A Screenplay. — New York: Miramax, 1998. — 169 p.

Rodway A. «Stoppard's Comic Philosophy» // Bloom, H., ed. Tom Stoppard (Modern Critical Views). — New York, New Haven, Philadelphia, 1986. — P. 7–28.

RSC (Royal Shakespeare Company). Cymbeline. — Режим доступа: <https://www.rsc.org.uk/cymbeline>.

REFERENCES

Ivanov D. «Kristofera Marlo ofitsial'no priznali soavtorom Shekspira». — Режим доступа: <https://nplus1.ru/news/2016/10/24/marlowe-shakespeare>.

Stoppard T. Rozenkrants i Gil'denstern mertvy. Per. I. Brodskogo // Stoppard T. Rozenkrants i Gil'denstern mertvy: P'sy. — SPb.: Izd. Dom «Azбука-klassika», 2007. — S. 5–118.

Stoppard T. Arkadiya / per. O. Varshaver // Inostrannaya literatura. — 1996. — № 2. — P. 12–73.

Shekspir V. Dva verontsa / per. s angl. V. Levika (stikhi) i M. Morozova (proza) // Shekspir V. Polnoe sobranie sochineniy. V 14 t. T. 5. — M.: Terra, 1997. — S. 5–162.

Shekspir V. Tragedii / per. s angl. B. Pasternaka. — M.: RIPOL, 1993. — 928 s.

Cohn R. Retreats from Realism in Recent English Drama. — Cambridge: Cambridge University Press, 1991. — 224 p.

Delaney P. Tom Stoppard: The Moral Vision of the Major Plays. — New York: St. Martin's Press, 1990. — 202 p.

Norman M., Stoppard T. Shakespeare in Love. A Screenplay. — New York: Miramax, 1998. — 169 p.

Rodway A. «Stoppard's Comic Philosophy» // Bloom, H., ed. Tom Stoppard (Modern Critical Views). — New York, New Haven, Philadelphia, 1986. — P. 7–28.

RSC (Royal Shakespeare Company). Cymbeline. — Режим доступа: <https://www.rsc.org.uk/cymbeline>.