

Научная статья
УДК 821.111-2»15/16»(09)



Роль сферы придворного быта в становлении жанра высокой комедии Возрождения в Англии конца XVI века

Е. Н. Черноземова

*Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия
chernozem888@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассмотрены элементы жанра придворной «маски» в пьесе Джорджа Пили «Суд Париса» (1584). Цель – вскрыть логику взаимодействия сферы придворного быта и области сценического искусства и определить специфику тональности анализируемой пьесы. Задачи – рассмотреть скрытые внутренние конфликтные оппозиции пасторали, лежащей в основе масочной культуры, как двигателя жанрового развития внешне бесконфликтной маски. В статье подчеркиваются такие функции маски, как восхваление монарха и создание эмблемы двора, в которой каждый участник видит и осознает свое место. Выявляются трагедийные и сатирические ноты пьесы-пасторали, оттенки которых характерны как сопутствующие для комедиографии рассматриваемого периода.

Ключевые слова: маска, пастораль, придворная культура, скрытые оппозиции, отголоски трагедии

Для цитирования: Черноземова Е. Н. Роль сферы придворного быта в становлении жанра высокой комедии Возрождения в Англии конца XVI века // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2025. Вып. 4 (898). С. 120–126.

Original article

The Sphere of Court Life and its Role in the Formation of High Renaissance Comedy in England at the End of the XVI century

Elena N. Chernozemova

*Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia
chernozem888@yandex.ru*

Abstract. The article examines the elements of the court mask as the genre in George Peele's play "The Araygnement of Paris. A Pastorall" (1584). The purpose is to reveal the logic of interaction between the sphere of court life and the field of performing arts and to determine the peculiarities of the tonality of the analyzed play. The tasks are to consider the internal hidden conflicting oppositions of the pastoral underlying the mask culture as engines of genre development of an externally conflict-free mask. The article highlights such functions of the "mask" as praising the monarch and creating an emblem of the court, in which each participant sees and realizes his own place. The tragic and satirical notes of the pastoral play are revealed, the shades of which are characteristic as concomitant for the comedigraphy of the period under consideration.

Keywords: mask, pastoral, court culture, hidden oppositions, echoes of tragedy

For citation: Chernozemova, E. N. (2025). The Sphere of Court Life and its Role in the Formation of High Renaissance Comedy in England at the End of the XVI century. Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 4(898), 120–126. (In Russ.)

ВВЕДЕНИЕ

В связи с вниманием современного литературоведения к проблеме переходных эпох [Савельев, 2017; Сапегина 2020], заявленной на рубеже XX–XXI веков Вл. А. Луковым [Луков, 1984; Луков, 1985; Луков, 2006] и интересом, в частности, к эпохе смены систем драматических жанров, осуществляемой предшественниками Шекспира, что подтверждается выходом в серии «Литературные памятники» комментированного издания «Испанской трагедии» [Кид, 2011], актуально обращение к роли придворной маски в становлении жанра высокой комедии Возрождения. Внимание к жанру придворной маски также подкрепляется публикациями последнего десятилетия [Лампасова, 2021; Лампасова, 2022].

В задачи представленной работы входит выявление двигательной силы жанрового развития внешне бесконфликтной маски, обнаружение и рассмотрение скрытых конфликтов жанра пасторали, лежащих в основе масочной культуры, что достигается методом жанрового анализа текста пьесы Джорджа Пила «Суд Париса». При этом удастся подчеркнуть такие проявившиеся в ней функции маски, как восхваление монарха и создание эмблемы двора, в которой каждый участник видит и осознает свое место. При анализе перехода к жанру высокой комедии Возрождения от масочных представлений при дворе автор статьи применяет культурно-исторический метод и опирается на фактографическое описание сохранившихся придворных представлений в книге признанного знатока эпохи Возрождения Стивена Орджела, посвятившего исследованию придворной культуры специальную работу [Orgel, 1975]. Одна из задач работы – выявление трагедийных и сатирических нот пьесы-пасторали, оттенки которых являются характерными для комедиографии рассматриваемого периода. Эта задача решается в ходе выявления ведущих конфликтов пьесы и специфики ее текста.

Для исследования был выбран текст первой публикации пьесы 1584 года, переизданный в Оксфордском университете в 1910 году, а также автор обращался к ряду комментариев на сайте старых английских пьес¹.

О том, является ли пастораль жанром конфликтным, существуют разные мнения. Они рассмотрены, обобщены и систематизированы в разделе «Пастораль в системе литературных жанров» книги И. О. Шайтанова «Мыслящая муза» [Шайтанов, 1989].

¹Peele G. The Araygnement of Paris. Annotated edition // Elizabethandrama.org. URL: <http://elizabethandrama.org/wp-content/uploads/2019/02/Araygnement-of-Paris-Annotated-Text-File.htm> / (дата обращения: 24.07.2023).

Способность пасторали эволюционировать показана и в диссертации на соискание степени доктора наук В. Н. Ганина [Ганин, 1998], где рассмотрено бытование этого жанра в эпоху Реставрации.

В отличие от работ, в которых пастораль рассмотрена как собственно поэтический жанр, статья рассматривает пасторальную основу комедиографии, складывающуюся накануне появления первых шекспировских пьес. Поскольку пьеса никогда ранее не переводилась на русский язык в статье приводится ряд прямых цитат из ее текста в переводе автора статьи, подтверждающих обоснованность сделанных наблюдений и умозаключений. Автор не использует количественный анализ, принятый в лингвистических исследованиях. При необходимости сопоставительного анализа делаются указания и отсылки к произведениям современников Джорджа Пила – Джона Лили, Кристофера Марло, Бена Джонсона, составляющим контекст анализируемого текста.

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РАЗНЫХ ЭПОХ И НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР

Персонаж, считающийся в рамках одной историко-литературной эпохи невозможным в структуре конкретного жанра (монарх, невозможный в античной комедии или простолюдин в античной трагедии), может вполне быть органичным в иной жанровой системе. Высокая комедия Возрождения значительно отличалась от античной: давая образцы достойного поведения, она стала не комедией характеров, а комедией ситуаций. Отчасти это было продиктовано особенностями ее генезиса. В ее пространстве вполне возможна была фигура монарха, что исключалось «Поэтикой» Аристотеля для комедии античной. У Шекспира молодой король Наварры Фердинанд становится главным персонажем комедии «Тщетные усилия любви». Возможность этого во многом была обеспечена спецификой комедиографии, переживающей период становления незадолго до появления первых пьес Шекспира, когда под пером Джона Лили, жаждущего места мастера королевских увеселений, в обязанности коего входило составление сценариев придворных масок, появляется сатирическая комедия «Мидас», в которой монарх совершает промах за промахом, а также пьеса «Сафо и Фаон», где царица Сиракуз и сама богиня любви Венера обуреваемы любовными страстями, с которыми им едва хватает сил совладать. В эти же годы Джордж Пил создает свою комедию-пастораль «Суд Париса».

МАСОЧНОЕ НАЧАЛО В «СУДЕ ПАРИСА» ДЖОРДЖА ПИЛЯ

Уже на титуле первого издания значилось, что пьеса игралась при дворе королевы Елизаветы, которая присутствовала на представлении, что было принципиально важным для финала, снимающего основной конфликт – недовольства богинь решением Париса присудить яблоко раздора Венере. К концу пьесы обнаруживается присутствие королевы и дар переадресовывается ей. Делается это довольно изящно. Богиня девственности Диана, получает от совета богов право свершить суд заново, на основании того, что конфликт возник в ее владениях. Она неожиданно для всех богов, богинь и зрителей объявляет прекраснейшей и достойной дара свою нимфу Элизу, обладающую несравненными достоинствами.

Ассоциацию с королевой Англии вызывает не только имя нимфы, но и описание ее достоинств в монологе Дианы длиной в 40 строк. В ремарке, предшествующей монологу, в издании 1584 года говорится: «Диана описывает нимфу Элизу, представляющую Королеву»: место ее обитания – Элизий – назван древнейшим королевством, сопоставимым с владениями самой Дианы, второй Троей, окруженной просторами морей, а большинство людей этой страны именуются ангелами («Или как-то так, Может быть, я и пропустила какой-то звук», – говорит Диана). Речь явно идет об англичанах – Angell (Engl.) (*Peele, 1584, V, 1, 1251*¹). В этом высказывании Дианы присутствует традиция загадывания шарад, как одного из придворных развлечений. Элиза, по словам Дианы, дарует оружием счастье победы и украшает палубу своими коронованными львами (*Peele, 1584, V, 1, 1149-1260*). Вслед за монологом Дианы Паллада именуется нимфу Элизия Заботой, подчеркивая соотношенность ее имени с именем королевы. А нимфы, пришедшие вручать Элизе дары, прямо называют ее королевой (*Peele, 1584, V, 1, 1321*). При таком текстовом подкреплении замена фигуры монарха актером при представлении пьесы в городском театре происходит достаточно легко и не требует выхода к зрителям, хотя в слове открывает новое пространство, выводящее за пределы античного мира пьесы.

Включившаяся в разрешение спора богинь Диана выполняет традиционную для комедии функцию *deus ex machina* и привлекает для установления мирных отношений новые силы. Именно здесь античным богам открывается новый мир с неизвестными пространствами и отношениями. Пьеса переходит в совершенно иное пространство

¹Указывается год издания, акт, сцена, номера строк.

из античности в современную драматургию Англию. Условными предстают и временные отношения: оказывается, что к концу XVI века Троя еще не разрушена. Но это никак не заботит ни автора, ни зрителей. Произведение в финале переходит из разряда пьес в разряд масок. Но события и персонажи не меняют форму условности, становясь принадлежностью придворного быта – участниками представления, призванного превознести величие монарха. Боги остаются богами, тем самым возвышая величие королевы.

Именно осуществляемый акт дарения роднит финал пьесы с жанром маски, одной из функций которой было превознесение достоинств монарха и вручение ему даров.

Помимо прославления монарха у маски была и еще одна важная функция. Являя собой эмблему двора, она служила осознанию каждым придворным своего места в его структуре. Этому способствовало проведение масочного действия в зале, одна из стен которого была зеркальной, что помогало участникам видеть себя в общей композиции праздника.

Скрытые оппозиции маски и пасторали

Во внешне бесконфликтной маске существуют завуалированные невидимые конфликты. Один из них был художественно исследован Кристофером Марло в трагедии «Эдуард II»: придворные лояльны королю до той поры, пока монарх справедлив и принимает мудрые решения, способствующие процветанию государства, иначе всё грозит взрывом. Гармония двора зиждется на взаимном уважении монарха и придворных и содержит в себе конфликт в потенциале.

Вторая существующая оппозиция «двор – мир вне двора». В придворной маске внешний дисгармоничный мир как бы не существует. Развивая жанр, Бен Джонсон ввел в него нежанровое содержание, которое и послужило усложнению его структуры [Cave, Schafer, 1999; Harp, Stewart, 2000]. При разработке внутреннего конфликта маска как жанр разрушается. Разрушение происходило и в том случае, если в маску входили неидеальная богиня или герой. Таким образом, искусство устроителя праздника заключалось в том, чтобы вводя в маску пасторальное содержание, не обострить, не актуализировать скрытые конфликты ни маски, ни пасторали.

Помимо отмеченных скрытых конфликтных оппозиций в маске существовали и другие. В пьесе Пила наиболее очевидными при этом оказываются оппозиции «пастух – нимфа» (частный вариант оппозиции «мужчина – женщина»), воплощенный

в образах Париса и Эноны и развивающийся в драматический конфликт, близкий трагедийному. Важна и оппозиция «олимпийские боги – боги пастушеские» при разработке дающая сатирический эффект (Peele, 1584, акт 1, сцена 2).

Трагедийные диссонансы в пасторали

Центральным, вынесенным в заглавие пьесы в «Суде Париса» оказывается конфликт между Парисом и богинями. Просвещенному зрителю известно, что именно он послужит во многом характеру предстоящих событий Троянской войны. Именно о них говорится в прологе пьесы, настраивающем зрителя на трагическую волну, диссонирующую с пасторалью. Мрачность пролога подчеркнута уже тем, что произносится он Атой, богиней несущей безумие, ведущей к несчастьям. Ею нагнетается атмосфера мрака:

...thick and foggy smoke, piercing the sky,
Must serve for messenger of sacrifice,
T' appease the **anger** of the **angry** heavens...
Густой туманный дым всё небо пронизал
И должен
Служить он вестником для жертвоприношенья,
Чтоб успокоить **гнев** разгневаных небес.

Сатирические оттенки в пасторали

Зрительские ожидания трагедии оказываются счастливо нарушенными светлой идиллией, намекающей появлением в первой сцене пастушеских богов, готовящихся к встрече олимпийских богинь. Правда, уже здесь, идиллическую бесконфликтность разрушают их ворчливые реплики-комментарии ведущихся приготовлений. Каждый из младших богов рассказывает, что он приготовил к встрече. Описательность этих повествований под стать той, что была неотъемлемой чертой пасторали со времен Феокрита.

Последней из сельских богов появляется Флора и рассказывает о том, как она убрала поля и рощи, потоки и берега ручьев примулами, гиацинтами, фиалками и маргаритками, устроив вторую весну (Peele, 1584, 1, 2, 90–110). Затем Флора описывает цветочный портрет каждой из трех олимпийских богинь. После рассказа о каждом из них следует резюмирующая едкая реплика одного из сельских богов, подчеркивающая несносный характер ода-риваемых. Для Юноны Флора отобрала ярко-желтые, горящие, как золото, цветы (Peele, 1584, 1, 2,

115–118). Формирующаяся идиллия разбивается репликой Помоны:

Pom. A rare device; and Flora well, perdy,
Did paint her yellow for her jealousy.
Редчайшее убранство, Флора, да,
От ревности вся желтая она (Peele, 1584, 1, 3, 46–48).

Портрет Паллады Флора создала из цветов всех оттенков красного цвета, они покроют и перья шлема богини, и эгиду с головой Горгоны так, что Паллада может оказаться неузнаваемой (Peele, 1584, 1, 3, 121–126). На этот раз идиллию нарушает Пан, утверждая, что выбранный цвет подчеркивает воинственность и кровожадность Паллады:

Pan. Good Flora, by my flock, 'twere very good
To dight her all in red resembling blood.
Клянусь стадами, все удачно вновь.
Все красное напоминает кровь
(Peele, 1584, 1, 3, 56–58).

Портрет Венеры Флора собрала из голубых фиалок, вставив в наряд и другие цветы, чтобы подчеркнуть нежность голубого тона, который гармонировал с подвесками, браслетами, кольцами богини, ее изящным веером и другими вещами (Peele, 1584, 1, 3, 72–74). И здесь, комментируя старания Флоры, идиллию нарушает Сильван:

Sil. A dainty draught to lay her down in blue,
The colour commonly betokening true.
Её – да в голубое окунуть, –
Ведь голубое обнажает суть
(Peele, 1584, 1, 2, 141–142).

Так актуализация конфликта сельских и олимпийских богов меняет природу пасторального наполнения пьесы. По М. М. Бахтину, содержательность формы направляет авторскую мысль и определяет «выступление за тему» [Бахтин, 1979, с. 241–242].

Элегические оттенки пасторальных сцен

Собственно пасторальной в пьесе оказывается только сцена, выполняющая функцию маски. Она предшествует встрече с олимпийскими богинями, когда все споры стихают перед приходом высоких гостей, и все поют с хором птиц, призывая Эхо вторить гимну холмам Иды – месту священного брака Геры и Зевса (Peele, 1584, 1, 3, 178–194).

Интересна природа пасторальности в сцене первого появления Париса (Peele, 1,5), когда он беседует с нимфой Эноной. Одна из реплик нимфы

знаменует возможность развития еще не обозначенного, но потенциально существующего конфликта из оппозиции «мужчина – женщина», «верность – неверность». Нимфа предлагает Парису спеть рондо, в котором повторяются слова о том, что каждый, кто переменит старую любовь на новую, сделает это к худшему. Нимфа называет это проклятием Купидона (Peele, 1584, 1, 5, с. 304–305). Спев рондо, Парис клянется нимфе в любви, и последующий конфликт становится яснее зрителю, знающему о причинах падения Трои. Пение под дудочку на холмах Иды оказывается чреватом конфликтом. Разрушают покой пасторали и сюжеты метаморфоз, перечисляемые Эноной в ответ на просьбу Париса рассказать одну из ее многочисленных историй. Актуализация скрытых конфликтов в слове способствует созданию зрительских ожиданий в развитии сюжета.

Функция образа монарха – снятие конфликта

Спор, затеянный богинями вокруг яблока раздора, грозит трагическими последствиями, ибо каждая из них могущественна и своенравна. Две проигравших обращаются к совету богов, который созывает Юпитер, как верховный правитель. Именно в ходе совета возникает предложение передать решение конфликта Диане, в том числе и для того, чтобы обезопасить Зевса от нападков Юноны, если она окажется без награды. Этот мотив вносит сатирическую ноту в пастораль. Именно разнообразие настроений делает пьесу интересной, а развивающиеся в ней события непредсказуемыми. Мотив совета богов и решение Дианы в финале пьесы снимает напряженный конфликт, выводя пьесу за пределы общеизвестного мифологического сюжета, предлагая его новое завершение, вполне приемлемое для идиллии и пасторали. При этом происходит прорыв пространства пьесы и выход действия в зрительское пространство, что выражается в представлении при дворе в прямом обращении к королеве, а при представлении в городском театре – в напоминании зрителям о принадлежности к прекрасному миру, находящемуся под властью прекрасной монархини.

Повторение пороков монарха подчиненными. Ошибочность оценок

В 3-й сцене 3-го акта появляется страдающая от отсутствия Париса нимфа Энона: он больше не проводит с ней часы досуга, оставаясь всё время рядом с Венерой. Нимфа называет Париса лживым и обращается в песенке к музе трагедии Мельпомене

с призывом поведать о глупой покинутой нимфе (Peele, 1584, III, 3, 663–688), что показывает: тема любовной измены может трансформировать пастораль в трагедию. Но в пьесе с подзаголовком «Пастораль» на подмогу нимфе приходит Меркурий, который представляет себя не как бога, но как самую светлую планету (т.е. наиболее близкую к Солнцу – верховному правителю). При этом он, как и римский Меркурий, выполняет роль вестника богов и обещает отыскать обидчика нимфы: именно за этим он послан Юпитером с жалобами Юноны и Паллады на Париса (Peele, 1584, 3, 3, 689–707).

Дж. Пиль проводит идею о повторении пороков, которым подвержен верховный властитель, в подчиненных. От намека Сильвана на коварство Венеры в его высказывании по поводу ее голубого убранства через демонстрацию ее обольстительности в сцене завладения золотым яблоком Дж. Пиль ведет к тому, насколько дурной пример поведения богини может быть заразительным: во 2-й сцене 4-го акта Вулкан спрашивает Вакха, почему бы ему не позволить себе вести себя также, как смеет себя вести Венера.

Однако сцена общения Париса с Венерой показывает, что представление о Венере и нимфы Эноны, и Сильвана с Вакхом ошибочны и далеки от объективности. Венера утверждает суровые законы и наказания для изменников в любви и предостерегает Париса от измены. Она рассказывает о мучениях, которым подвергаются отступники в царстве теней: в их раскрытые сердца падают горящие капли с дерева Забвенья. И об этом она сама просила властителя царства мертвых.

Париса поражает суровость законов любви. Ему предстоит убедиться в близости любви и смерти, присутствуя при погребении пастуха, умершего от неразделенной любви, что создает нечто небывалое – не идиллическую, а трагическую пасторальность, но то наказание, которому Венера подвергает виновную в смерти пастуха гордую Фестелину, переводит события в плоскость сатирической комедии (Peele, 1584, III, 5). Венера считает, что страдания и раны любви исправляют нравы, и заставляет прекрасную нимфу влюбиться в отвергающего ее уродливого и грязного мужлана.

Отголоски отдаленной трагедии всё время присутствуют в пьесе. При том, что действие происходит в Античном мире, в ней время от времени появляется слово *hell* – *ад*. Оно звучит в первой же строке пьесы в Прологе Аты, для которой уместнее было бы определить место своего пребывания как Тартар или Аид.

Condemnèd soul, Até, from lowest hell,
And deadly rivers of th' infernal Jove,

Where bloodless ghosts in pains of endless date
Fill ruthless ears with never-ceasing cries,
Behold, I come in place, and bring beside
The bane of Troy!

Из ада Аты осужденная душа
От смертоносных рек, от властелина ада,
Где призраки бескровные бессрочно
В мученьях криком поражают уши
Безжалостных. Оттуда я
Несу проклятье Трое!

Hell появляется при перечислении Эноной сюжетов, которые она могла бы пересказать Парису. Под номером 9 она называет рассказ о страданиях грешников в аду и о том, в чем заключалась их нечестность при жизни на земле. Появление такого сюжета в ряду античных под номером 9 наталкивает на ассоциации, связанные с адом у Данте.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трагедийные оттенки, присутствующие в «Суде Париса», оказываются характерными и возможными

в ряде высоких комедий рассматриваемого периода и соответствуют жанровым смешениям в появляющихся вслед за ними пьесах Шекспира. Юпитер, верховный правитель богов, проявляющий малодушие перед возможным гневом супруги, оказывается представленным в неидеальном сатирическом виде, чтобы подчеркнуть совершенство земного монарха. Пьеса показывает пути развития драматургии, вырастающей на жанровых смешениях и совмещении театральной практики и традиций придворного быта. Мотив соперничества богинь становится, по Л. Е. Пинскому, магистральным сюжетом [Пинский, 1989], получающим развитие не только в комедийной, но и в трагедийной огласовке в ранней студенческой пьесе Кристофера Марло «Дидона, царица Карфагена», впервые опубликованной в 1594 году, где конфликт Троянской войны определяется продолжающейся враждой между Венерой и Юноной. Таким образом, мотив спора богинь из-за золотого яблока становится системообразующим при формировании системы драматических жанров английского Возрождения.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Савельев К. Н. Тезаурусный подход и проблема переходных периодов // *Libri Magistri*. Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова. 2017. № 3. С. 14–19.
2. Салегина Л. В. Поэтика переходности в английском романе начала XX века (на материале ранней прозы Комптона Маккензи): дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 2020.
3. Луков Вл. А. Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение). М.: Московский государственный педагогический институт, 1984.
4. Луков Вл. А. Французская драматургия на рубеже XVIII–XIX веков (генезис жанров): дис. ... д-ра филол. наук. М.: Московский государственный педагогический институт, 1985.
5. Луков Вл. А. Предромантизм. М.: Наука, 2006.
6. Кид Т. Испанская трагедия / ред. Н. Э. Микеладзе, пер. М. М. Савченко. М.: Ладомир-Наука, 2011.
7. Лампасова А. В. «Маска о черноте» Иниго Джонса как явление театра английского барокко // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2021. № 2. С. 8–22.
8. Лампасова А. В. «Гименей» и «Маска королев» Иниго Джонса. Ранние зрелища при дворе Якова I и театральная эстетика барокко // *Философия и культура*. 2022. № 3. С. 88–96.
9. Шайтанов И. О. Мыслящая муза. М.: Прометей, 1989.
10. Ганин В. Н. Поэтика пасторали: эволюция английской пасторальной поэзии XVI–XVII веков: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1998.
11. Orgel S. *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*. Los Angeles – London: University California Press, 1975.
12. Cave R., Schafer E. *Ben Jonson and Theatre: performance, practice and theory*. London, New York: Cambridge University Press, 1999.
13. Harp R., Stewart S. *The Cambridge companion to Ben Jonson*. London: Cambridge University Press, 2000.
14. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров, прим. С. С. Аверинцев, С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979.
15. Пинский Л. Е. Магистральные сюжеты. М.: Советский писатель, 1989.

REFERENCES

1. Savel'ev, K.N. (2017). The thesaurus approach to the problem of transitional periods. *Libri Magistri. Magnitogorsk: Magnitogorskij gosudarstvennyj tekhnicheskij universitet im. G. I. Nosova*, 3, 14–19. (In Russ.)
2. Sapegina, L. V. (2020). *Poetika perekhodnosti v anglijskom romane nachala XX veka (na materiale rannej prozy Komptona Vakkenzi) = The poetics of transitivity in the English novel of the early twentieth century (based on the material of Compton Mackenzie's early prose): PhD in Philology. Donetsk.* (In Russ.)
3. Lukov, V. A. (1984). *Francuzskaya dramaturgiya (predromantizm, romanticheskoe dvizhenie) = French drama (pre-romanticism, romantic movement).* Moscow: Moskovskij gosudarstvennyj pedagogicheskij institut. (In Russ.)
4. Lukov, V. A. (1985). *Francuzskaya dramaturgiya na rubezhe XVIII–XIX vekov (genezis zhanrov) = French drama at the turn of the XVIII–XIX centuries (genesis of genres).* Senior Doctoral thesis in Philology. Moscow: Moskovskij gosudarstvennyj pedagogicheskij institut. (In Russ.)
5. Lukov, V. A. (2006). *Predromantizm = Pre-romanticism.* Moscow: Nauka. (In Russ.)
6. Kid, T. (2011). *Ispanskaya tragediya = The Spanish tragedy.* Ed. by N. E. Mikeladze, transl. by M. M. Savchenko. Moscow: Lodomir-Nauka. (In Russ.)
7. Lampasova, A. V. (2021). "Maska o chernote" Inigo Dzhonsa kak yavlenie teatra anglijskogo barokko = "The Masque of Blackness" by Inigo Jones as a Phenomenon of English Baroque Theatre. *Theatre. Painting. Movie. Music*, 2, 8–22. (In Russ.)
8. Lampasova, A. V. (2022). "Gimenej" i "Maska korolev" Inigo Dzhonsa. *Rannie zrelishcha pri dvore Yakova I i teatral'naya estetika barokko = "Hymenaei" and "The Masque of Queens" by Inigo Jones.* *Early Spectacles at the Court of James I and the Theatrical Aesthetics of the Baroque.* *Filosofiya i kul'tura*, 3, 88–96. (In Russ.)
9. Shajtanov, I. O. (1989). *Myslyashchaya muza = The Thinking Muse.* Moscow: Prometej. (In Russ.)
10. Ganin, V. N. (1998). *Poetika pastoral'i: Evolyuciya anglijskoj pastoral'noj poezii XVI–XVII vekov = The Poetics of Pastoral: The Evolution of English Pastoral Poetry of the XVI–XVII centuries: Doctorate in Philology.* Moscow. (In Russ.)
11. Orgel, S. (1975). *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance.* Los Angeles – London: University California Press.
12. Cave, R., Schafer, E. (1999). *Ben Jonson and Theatre: performance, practice and theory.* London, New York: Cambridge University Press, 1999.
13. Harp, R., Stewart, S. (2000). *The Cambridge companion to Ben Jonson.* London: Cambridge University Press.
14. Bakhtin, M. M. (1979). *Problema rechevyh zhanrov = The problem of Seech Genre.* In Bakhtin M. M., *Estetika slovesnogo tvorchestva.* Comp. S. G. Bocharov, notes by S. S. Averintsev and S. G. Bocharov. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
15. Pinskij, L. E. (1989). *Magistral'nyj syuzhet = The main plot.* Moscow: Sovetskij pisatel'. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Черноземова Елена Николаевна

доктор филологических наук
 профессор кафедры всемирной литературы Института филологии
 Московского педагогического государственного университета

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Chernozemova Elena Nikolaevna

Doctor of Philology (Dr. habil.)
 Professor at the Department of World Literature, Institute of Philology
 Moscow Pedagogical State University

Статья поступила в редакцию	22.03.2025	The article was submitted approved after reviewing accepted for publication
одобрена после рецензирования	14.04.2025	
принята к публикации	25.04.2025	