

Политическая лингвистика. 2024. № 1 (103).  
*Political Linguistics.* 2024. No 1 (103).

УДК 821.111-2(Брентон Х.)  
ББК Ш33(4Вел)63-8,446

ГРНТИ 16.21.33

Код ВАК 5.9.2; 5.9.6

Елена Георгиевна Доценко

Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия, eldot@mail.ru, SPIN-код: 9458-3020, <https://orcid.org/0000-0002-7167-3865>

## Справочный аппарат пьесы Х. Брентона “Bloody Poetry”

**АННОТАЦИЯ.** Постмодернистская литература часто прибегает к исследованиям научных и исторических вопросов на уровне разработки и создания авторами своих произведений. В современной британской драме, в частности, активно практикуется обращение к Викторианской и предвикторианской эпохам, к литературе XIX в., которая требует от современных авторов серьезной подготовки. При этом писатели не обязательно ставят цель воспроизводить «факты» и события в художественном произведении исторически правдиво.

Героями пьесы современного британского драматурга Х. Брентона «Проклятая поэзия» (1984 г.) являются П. Б. Шелли, Дж. Г. Байрон, М. Шелли, Дж. Полидори, но назвать произведение в полном смысле биографическим нельзя. Драматург использует известные факты, связанные со знакомством и встречами поэтов на Женевском озере и Венеции, несогласием Шелли с современной ему английской политикой и буржуазной моралью; и постмодернистски обыгрывает биографический и литературный материал. В статье рассматривается, в какой мере характеры и диалоги персонажей пьесы обусловлены обращением Брентона к источникам биографического, исторического характера, а также к произведениям романтиков, прежде всего к стихотворениям П. Б. Шелли и поэме Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда».

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** английская литература, постмодернистская британская драматургия, литературное творчество, литературные жанры, пьесы, литературные источники, Х. Брентон, романтизм, постмодернизм, литературные образы, литературные герои, П. Б. Шелли, лорд Байрон, Мэри Шелли.

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Доценко Елена Георгиевна, доктор филологических наук, профессор, кафедра литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет, SPIN-код: 9458-3020; 620091, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; email: [eldot@mail.ru](mailto:eldot@mail.ru).

**ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ:** Доценко, Е. Г. Справочный аппарат пьесы Х. Брентона “Bloody Poetry” / Е. Г. Доценко. — Текст : непосредственный // Политическая лингвистика. — 2024. — № 1 (103). — С. 147-158.

Elena G. Dotsenko

Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia, [eldot@mail.ru](mailto:eldot@mail.ru), SPIN: 9458-3020, <https://orcid.org/0000-0002-7167-3865>

## Sources and References in Howard Brenton’s “Bloody Poetry”

**ABSTRACT.** Postmodernist literature often carries out research of scientific and historical issues on the level of the authors' development and creation of their works. In contemporary British drama, in particular, dramatists often turn to the Victorian and pre-Victorian epochs and to the literature of the 19th century, which requires serious preparatory work on the part of the modern authors. At the same time, the playwrights do not necessarily mean to depict "facts" and events in their works of fiction as historically correct.

P. B. Shelley, Lord G. G. Byron, Mary Shelley, Dr. J. W. Polidori are the characters of "Bloody Poetry" (1984) by Howard Brenton, a contemporary British playwright. Though they are all real people, the play cannot be called biographical in the most literal sense of the word. The playwright uses well-known facts, concerning the acquaintance and meetings of the poets in Switzerland and Italy, Shelley's disagreement with the contemporary British policy and bourgeois morality and the like, but interprets the biographical, political and literary material in a postmodernist manner. The article examines to what extent the characters of the play and their dialogues are the result of the playwright's appeal to the biographical and historical sources, as well as to the works of the romantics, primarily to the lyrics of Shelley and to Byron's famous poem "Childe Harold's Pilgrimage".

**KEYWORDS:** British literature, British postmodernist drama, literary creative activity, literary genres, plays, literary sources, H. Brenton, romanticism, postmodernism, literary images, literary characters, P. B. Shelley, Lord G. G. Byron, Mary Shelley.

**AUTHOR'S INFORMATION:** Dotsenko Elena Georgievna, Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

**FOR CITATION:** Dotsenko E. G. (2024). Sources and References in Howard Brenton's “Bloody Poetry”. In *Political Linguistics*. No 1 (103), pp. 147-158. (In Russ.).

### ВВЕДЕНИЕ

Английские поэты Дж. Г. Байрон и П. Б. Шелли, романтики и бунтари, героями

художественных произведений становятся часто: их овеянная легендами жизнь, противостояние общественному мнению на уровне политических и личных коллизий, их ран-

© Доценко Е. Г., 2024

ная смерть обеспечивают неизменный интерес романистики и киноиндустрии к знаменитым авторам XIX в. Даже в современную эпоху, когда произведения биографического характера в целом пользуются спросом, частотность появления на страницах книг или на экранах младших английских романтиков Байрона и/или Шелли, или Мэри Шелли значительно выше по сравнению с обращением новейших авторов, например, к английским поэтам-классицистам или романтикам «озерной школы». Однако на театральной сцене знаменитые поэты, как и их литературные творения, предстают значительно реже, и наиболее значимым в этом плане можно считать произведение Х. Брентона «Проклятая поэзия» (*Bloody Poetry*, 1984): за несколько десятилетий своего существования пьеса не утратила привлекательности ни для постановщиков, ни для исследователей. Относительно недавняя статья иранских ученых Р. Фархади и М. Мозахеба, посвященная созданной еще в 80-х гг. «Проклятой поэзии», рассматривает, в частности, политический аспект пьесы [Farhadi, Mozahab 2017]. Х. Брентон, выводя на сцену английских романтиков-нонкоформистов, не ограничивается проблемами взаимоотношений «круга Шелли», но поднимает вопросы философского, политического, эстетического характера, что обеспечивает, в свою очередь, актуальность как самой пьесы, так и ее дальнейшего исследования.

Создатели «биографических» произведений о лорде Байроне и супругах Шелли нередко концентрируются на событиях лета 1816 г., которое поэты провели вместе в Швейцарии, и особенно — знаменитой «готической ночи» поэтического спорта-соревнования поэтов, ставшей стимулом для создания «Франкенштейна» Мэри Шелли. Так, «готическую» атмосферу вольных взаимоотношений поэтов и их партнеров художественно интерпретирует фильм известного британского режиссера Кена Рассела «Готика» (*Gothic*, 1986); не безобидными развлечениями заполнена летняя встреча поэтов и в киноработе Ивана Пассера «Лето призраков» (*Haunted Summer*, 1988). Драматург Хауард Брентон (р. 1942) не ограничивает в своей пьесе действие только событиями 1816 года, представляя в «Проклятой поэзии» жизнь поэтов и в более поздний период, их встречи в Италии, сложности социализации в английском обществе начала XIX в., вплоть до смерти П. Б. Шелли. Кроме того, пьеса — в отличие от ряда «байопиков» — не только о поэтах, но и о поэзии, заглавном для *Bloody Poetry* объекте. Х. Брентон в постмодернистском духе

задействует для создания своей пьесы множество источников — исторических, научных, поэтических. Цель данной статьи — проследить, каким образом различные источники функционируют в художественном целом «Проклятой поэзии» Х. Брентона.

## ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

В резонансной для постмодернистского театра работе о романтиках и романтической поэзии — «Проклятая поэзия» (*Bloody Poetry*, 1984) — Х. Брентон (р. 1942) выстраивает своеобразный справочный аппарат, предваряя список действующих лиц драмы. В издании пьесы представлены портреты и биографические справки, характеризующие героев пьесы — реальных исторических лиц. Лорд Байрон в справочном ряду пьесы назван первым — не в качестве протагониста, поскольку это «пьеса о Шелли», но как самый известный исторический персонаж изучаемого периода. Другими героями являются, соответственно, П. Б. Шелли, Дж. У. Полидори, Мэри Шелли и Клер Клермонт: предпочтение отдано Шелли и его «кругу». Даже призрак первой жены Шелли Гарриет Вестбрук, преследующий поэта после своей смерти, — реальное «историческое лицо». Супругами Шелли (Перси Биши и Мэри) задана «готическая» тема преследования героев призраками разного рода, а эпиграфом к пьесе служит фраза из биографии Шелли, написанной Р. Холмсом (Holmes, Richard. *Shelley: The Pursuit*, 1974): «Жизнь Шелли кажется скорее видением, чем историей» [Holmes].

Распределение действующих в «Проклятой поэзии» фигур обращает на себя внимание именно своей «документальной» точностью. Установка на подлинность задается информацией, призванной обеспечить читателя необходимыми сведениями о персонажах, однако «справочные» данные о «людях пьесы» (*The People in the Play*) преподнесены не как нейтральные или энциклопедически полные. Брентон уже в на уровне базовой информации осуществляет свою выборку, частично опираясь, как считают исследователи, на уже упомянутую биографическую книгу Р. Холмса. Как «величайший англоязычный поэт — после Шекспира и, может быть, Джона Мильтона» [Brenton 1985: 6] — представлен Перси Биши Шелли. Лорд Джордж Гордон Байрон заявлен как «самый модный и коммерчески успешный поэт своего времени, заработавший огромные суммы своими поэмами „Чайльд Гарольд“ и „Дон Жуан“». Для современников он был и кумиром, и жупелом, расточительным талантом с репутацией распутника» [Brenton 1985: 5].

В справке о Байроне упоминается не только поэма «Дон Жуан», но и частично «донжуанский список» самого поэта, тогда как Шелли и его поэзия представлены сквозь призму постоянной полемики поэта с современниками и современностью: «Его ранняя поэма „Королева Маб“... стала вдохновляющим текстом для чартистов. <...> „Юлиан и Маддало“ (1818) драматизировала спор Шелли с Байроном о природе человека. <...> „Маскарад анархии“ (1819) создан как протест против событий „Манчестерской бойни“, и т. д. [Brenton 1985: 6].

О геройне пьесе Мэри Годвин, а позднее официальной второй жене поэта Мэри Шелли, в «справке» говорится и в связи с динамикой ее отношений с Перси Биши, и в связи с судьбой ее создания — романа «Франкенштейн, или Современный Прометей», «глубокой притче, вскрывшей некоторые основные противоречия романтического движения, которая, к сожалению, была печально travestирована фильмами ужасов в XX в.» [Brenton 1985: 7]. Любопытно, что в первом издании пьесы Брентона (1985 г.) портреты и сведения о чете Шелли расположены на одном развороте книги, а о Клермонт, Гарриет Уэстбрук и Дж. Полидори — на другом, следующем (с. 8–9). И дело здесь не в «эпизодической» роли данных персонажей в произведении Брентона, а в их творческой несостоятельности и неспособности понимать настоящее искусство — «проклятую поэзию».

Пьеса Х. Брентона не случайно уже в названии акцентирует особый статус поэзии и поэтов: значительно более резким, чем противопоставление Байрона и Шелли, здесь выглядит противостояние поэзии и внеположного мира, отношение поэтов к окружающим их людям, миру и самим себе. При том, что практически все герои произведения имеют литературные амбиции, правда, с большим или меньшим основанием. Они профессиональные литераторы или происходят (как Мэри Годвин и ее сводная сестра Клер) из «литературных» фамилий, с учетом даже будущих, как у Дж. У. Полидори, знаменитых родственников. В той или иной мере все герои могут считаться сочинителями, но речь идет о сочинителях различного давления и жанровых предпочтений — если не поэзия, то проза, если не романы, то дневники, предсмертная записка или, наконец, сознательно распускаемые слухи и сплетни. Поясняя название произведения, Х. Брентон говорит: «Я назвал пьесу *Bloody Poetry* из-за обывательского, приземленного отношения к поэзии и из-за цены, которой она оплачена, — буквально кровью» [Cohn

1991: 137]. «Кровавую» цену за поэзию должны заплатить и участники действия, и даже не появляющиеся на сцене и успевшие прожить совсем небольшую жизнь дети героев — Мэри и Перси Биши Шелли, Клер и лорда Байрона. Но стоит ли поэзия столь высокой цены, и где проходит — по мнению Брентона или самих поэтов-романтиков — граница между истинным и ложным, между высокой поэзией и баухальством? Между П. Б. Шелли и Дж. Г. Байроном (в пьесе близкие называют Шелли его вторым именем — Биши)? Между Биши Шелли и Мэри Шелли? Между сводными сестрами Мэри Годвин и Клер Клермонт? Женами Шелли Мэри и Гарриет? Или, наконец, между всем кругом поэтов, с одной стороны, и доктором Полидори, с другой?

Б и ш и . В том, что ты напишешь сегодня ночью, будешь ты ли ты честен перед собой?

Молчание.

Б а й р о н . Я не знаю, Биши. То, что я напишу сегодня, боюсь, само себя напишет. Я не знаю его цены, не говоря уже о честности.

Молчание.

Но, если ты сегодня пишешь, ты будешь честен. Мой дорогой Биши, дорогой Биши Шелли. Истинный поэт [Brenton 1985: 31].

В «Проклятой поэзии» звучат стихи — преимущественно лирика и поэмы Шелли. Истинный поэт, Перси Биши Шелли появляется на сцене через поэзию: в первой сцене пьесы диалога как такового нет, ремарка задает «мелелькающие тени, окно кареты». И, прежде чем карета — и время — останавливаются на «Женевском озере, 25 мая 2016 года» [Brenton 1985: 11–12], фоном звучат стихи поэта, а между строфами отбивкой “Bump, bump, bump” служит воспроизводимый протагонистом звук колес движущейся повозки.

Far, far, above, piercing the infinite sky  
Mont Blanc appears, still, snowy and serene —  
Its subject mountains their unearthly forms  
Pile around it, ice and rock; broad vales between  
Of frozen floods, unfathomable deeps,  
Blue as the overhanging heaven...

(Shelley P.B. *Mont Blanc. Lines written in the vale of Chamouni*) [Shelley 1959: 297].

Там, надо мной, небесный свод прекрасный,  
Пронзив его, горит вверху Монблан —  
Гигант, невозмутимый, снежный, ясный, —  
Вокруг него толпится сквозь туман  
Подвластных гор немая вереница,  
Вздымая свой убор, гранит и лед...

(Шелли П. Б. Монблан. Стихи, написанные в долине Шамуни. Пер. К. Бальмонта [Шелли 1998а: 58])

«Монблан» — произведение 1816 года, и с посещением Шелли и его спутницами Швейцарии оно связано и временем, и тематикой. Но Брентон выстраивает из стихов Шелли своеобразный коллаж, цитируя несколько произведений подряд и формируя из стихов своего рода информативный ряд. Так, три следующих отрывка относятся по времени создания к стихотворениям 1819 года, но, помещенная вслед за «Монбланом», вереница фрагментов настраивает зрителя на мысли и настроения, в которые должна быть погружена покидающая Англию «маленькая банда эстетствующих развратников, свободолюбцев и поэтов» [Brenton 1985: 11].

A people starved and stabbed in the untitled field.  
Rulers who neither see, nor feel, nor know  
But leech-like to their fainting country cling,  
Till they drop, blind in blood.

(Shelley P.B. *England in 1819*; порядок строк в сонете Шелли цитировании изменен автором пьесы [Shelley 1959: 318])

Пиявки — вот правители народа!  
Впились в него и кровь его сосут,  
Народ — в плена у голода, под гнетом  
Насилья сытых, дышащий едва...

(Шелли П. Б. Англия в 1819 году. Пер. С. Богуславского [Шелли 1997: 37])

Men of England, wherefore plough  
For the lords who lay ye low?  
Wherefore weave with toil and care  
The rich robes your tyrants wear?

(Shelley P.B. *Men of England* [Shelley 1959: 314])

Англичане, почему  
Покорились вы ярму?  
Отчего простой народ  
Ткет и пашет на господ?

(Шелли П. Б. Мужам Англии. Пер. С. Маршака [Шелли 1997: 34])

The living frame which sustains my soul  
Is sinking beneath the fierce control  
Down through the lampless deep of song  
I am drawn and driven along

(Shelley P.B. *Ode to Heaven* [Shelley 1903])

Последний пассаж Брентоном взят из фрагментов *Ode to Heaven*, не включенных автором в основное издание и опубликованных уже после смерти Шелли. На русский язык стихотворение переведено К. Бальмонтом как «Песнь к небу. Хор духов». У Брентона стихи — как часть текста «Проклятой поэзии» — названиями и датами, конечно, не сопровождаются. Но, размещая в относящемся к 1816 году действии еще «не написанные» стихи, драматург не только задает нам своеобразную загадку или снабжает очередной «справочной» информаци-

ей, но и демонстрирует эволюцию творчества поэта. Уже ранняя «подборка» стихов Шелли показывает широту его поэтического дарования: политическая лирика, пейзажная, философская. Сопоставляя первое и последнее появления протагониста в пьесе, связанные с декламацией больших фрагментов из различных произведений П. Б. Шелли, можно увидеть, как стихи словно взрослеют вместе со своим автором, освобождаются от политической риторики, все более опосредованно отражают перипетии жизни поэта. Динамика самой пьесы тоже во многом зависит от развитием поэтического переживания — от более ранних «Монблан», «Англия в 1819 году», «Мужам Англии» до заключительных в творчестве П. Б. Шелли произведений «Маскарад Анархии», «Строки», «Прометей освобожденный».

Пьеса Брентона не является при этом «переложением» поэзии, хотя и дает возможность услышать не только фрагменты стихов П. Б. Шелли, но также — из уст Мэри, Биши и даже Байрона — строки Александра Поупа, Уильяма Блейка, Уильяма Вордсворта, С. Т. Колриджа, Уильяма Шекспира, пародийные уличные куплеты (про любовные похождения Байрона), все, кроме произведений «крупнейшего романтического поэта Европы» лорда Байрона. Однако, будучи отлученной в пьесе от собственного автора, поэзия сохраняет способность оставаться источником сведений, быть средством создания образа героя, равно как структурировать произведение в целом.

Сюжет пьесы во многом основан на широко известных фактах жизни поэтов и их близких: Клэр Клермонт знакомит Байрона и Шелли в Швейцарии, Байрон поселяется на вилле Диодатти, герои проводят вместе счастливое дождливое лето 1816 г., но дела и заботы увлекают каждого из них двигаться дальше в Англию или Италию: даже воплощенным романтикам приходится расставаться, становиться объектом слухов и сплетен, терять близких, участвовать в юридических процессах, встречаться вновь уже не столь радостно, как прежде, в юности. Лорд Байрон, впрочем, и в этом Брентон тоже следует общепринятой точке зрения, отказывается считать себя романтиком:

Б а й р о н . Романтизм поднимает свою уродливую, в две стороны смотрящую, двуликую голову <...>

М э р и . Но Вас называют крупнейшим романтическим поэтом Европы.

Б а й р о н . Клевета! [Brenton 1985: 11].

Время в пьесе фактически задано встречами поэтов — с 1816 по 1822 г., начиная с момента знакомства Байрона и Шелли на

берегу Женевского озера и заканчивая похоронами П. Б. Шелли — тоже на берегу, в заливе Специи, уже в Италии.

Буквально противопоставляют себя поэтам и поэзии в пьесе только два персонажа — Гарриет Вестбрук-Шелли и доктор Полидори, — персонифицирующие эффективность преследования в качестве, соответственно, призрака и — исключительно энергетического, если говорить о Полидори, — вампира. Законная жена поэта Гарриет Вестбрук-Шелли появляется в пьесе совсем ненадолго, в самом начале 2-го действия, в состоянии более чем жалком. Шелли расстался с Гарриет, уехав с Мэри Годвин на континент, и можно ли упрекать Перси Биши в том, что Гарриет не смогла справиться с грузом эмоциональных и финансовых проблем, биографы определяют по-разному. Э. Дауден опирался на слова из письма П. Б. Шелли к Р. Саути: «Шелли был глубоко потрясен, но не так, как если бы он считал себя виновным в этом несчастье. „Я призываю в свидетели Бога, если только это Существо смотрит теперь на Вас и на меня, — писал он впоследствии <Саути>, — и я обязуюсь, если, как Вы, быть может, надеетесь, после смерти мы с Вами встретимся перед Его лицом, — я обязуюсь повторить это в Его присутствии: Вы обвиняете меня несправедливо. Я не повинен в зле — ни делом, ни помышлением“» [Дауден 1998 :19]. В пьесе Брентона Гарриет, прежде чем свести счеты с жизнью, выпрашивает подаяние у случайных прохожих и читает стихи — Посвящение Гарриет из «Королевы Маб»:

Whose eyes have I gazed fondly on,  
And loved mankind the more?  
*Harriet!* On thine, — thou wert my purer mind;  
Thou wert the inspiration of my song...  
(Shelley P.B. *To Harriet* [Shelley 1959 :29])

Дано смирять мятежность нашу  
Исполненным любви глазам...  
О Харриет, в твоих лишь силах  
Не очерстветь средь суеты...

(Шелли П. Б. К Харриет. Пер. А. Шараповой  
[Шелли 1998b: 29])

Оставив предсмертную записку мужу, Гарриет Вестбрук уходит из жизни, но не покидает сцены в «Проклятой поэзии»: здесь она всегда находится рядом с Биши, обращается к нему и выглядит «очень натурально» [Brenton 1985: 59]. Способностью видеть и слышать призрак Гарриет, сколько бы героев ни присутствовало рядом, наделен только Шелли. История смерти самого Шелли овеяна легендами о серии предчувствий, которые принимали форму призраков. Р. Холмс в своей книге, например, говорит о

«двуих видениях» [Holmes], которые напугали П. Б. Шелли перед роковым отплытием в Ливорно. Однако Брентон в этом случае не идет за сложившимися «биографическими фактами», но вводит в пьесу призрак Гарриет, неустанно преследующий протагониста. Как полагает американская исследовательница Р. Кон, в пьесе Брентона привидение исполнено «символической значимости» и персонифицирует ответственность, которая и вступает в противоречие с проповедуемым поэтом гедонизмом [Cohn 1991: 138]. Показательно, что в финальной сцене похорон Шелли призрак Гарриет снова находится рядом с живыми и сопутствует уже Байрону.

Влиятельнее в плане создания прижизненных и посмертных легенд о жизни великих поэтов, формирования «общественного мнения» оказываются «призраки»-преследователи другого сорта: полиция, газетчики, бывшие любовницы и даже друзья поэтов. Первым в этом ряду друзей-преследователей среди персонажей Х. Брентона становится вроде бы обижаемый центральными героями и не совершающий шокирующих общество поступков (в отличие от масштабно мыслящих и масштабно отвергающих убогую мораль гениев) доктор Полидори, личный врач и биограф лорда Байрона. Р. Фархади и М. Мозаеб в своей статье о пьесе Брентона связывают образ Полидори с политически ангажированной современной журналистикой и называют биографа Байрона «оком власти», надзирающим за кругом поэтов и их возлюбленных: «Присутствие Полидори <рядом с Шелли, Байроном, Мэри и Клер> помогает Брентону показать утопичность и несостоятельность диссидентства квартета» [Farhadi, Mozaheb 2017: 16].

Полидори. Почему они считают меня человеком второго сорта? Посмотрите на них. Байрон — законченный алкоголик, Шелли — невротик! <...>Эти люди! Неужели я осужден следить за ними, как ищейка, быть никем на их празднике? Отлично! Я буду распространять слухи [Brenton 1985: 33, 58–59].

Дистанцирование автора от своих созданий — во «франкенштейновском» духе — лорд Байрон как персонаж пьесы разделяет с Мэри Шелли и Полидори: в «Проклятой поэзии» не только напрямую не цитируются, но и не названы ни «Паломничество Чайлд Гарольда», ни «Франкенштейн», ни «Вампир». Хотя, как полагает Дж. Вагнер, «при всем обилии цитат из произведений Перси Шелли, литературный текст, который максимально отражается в пьесе, — это не его стихи, но роман его любовницы/жены „Франкенштейн“ (*Frankenstein*, 1816; опубликован 1818)» [Wagner]. Думается, что значимость

поэзии Шелли для пьесы в целом (не только на уровне мелодики, о которой тоже дискутируют герои) трудно переоценить: она здесь как раз «максимально отражается». Что, тем не менее, не мешает каждому следующему персонажу-литератору привносить в произведение свой аллюзивный план. И подобный план будет расширяться по мере сложности и многомерности очередного романтического текста — или его прочтения Х. Брентоном. Так, скрытая отсылка к «Вампиру», даже при отсутствии малейшего намека на фантастику в создании образа Джона Полидори, делает доктора вполне однолинейным персонажем, стремящимся приобщиться к чужой славе.

Само рождение «Вампира» Дж. У. Полидори, как и «заказная» биография Байрона, которую его «друг» пытается создавать, непосредственно находясь на службе у лорда, могут быть интерпретированы по-разному. «Вампира» не раз пытались воспринимать как сочинение Байрона. Т. Н. Красавченко проясняет ситуацию в ходе обзора работы Э. Макконела Стотта «Поэт и вампир. Проклятие Байрона и рождение величайшего из литературных чудовищ» (2014). «История Байрона о Дарвелле произвела впечатление на Полидори, и на ее основе он создал новеллу „Вампир“ — первую историю о вампиризме в английской литературе... Ее опубликовали 1 апреля 1819 года в „Нью Мансли Мэгэзин“, но Байрон и тут „перебежал дорогу“ Полидори. В коммерческих целях журнал напечатал новеллу как „повесть лорда Байрона“. Полидори был в шоке, а Байрон отправил в издательство письмо, в котором отрицал свое авторство» [Красавченко 2018: 158–159]. У Брентона Байрон иронично называет своего врача «Полли Долли», но характеристики лорда Ратвена в «Вампире» [Полидори 2007] драматург на образ лорда Байрона определенно не переносит — «его» Полидори больше склонен к мемуарной литературе и «бессмертен», как журналистика (события и даты его собственной жизни пьесой не отслеживаются):

П о л и д о р и . В конце концов, издатель Байрона заплатил мне 500 фунтов за дневник этого лета. Ужасное время? Нет, это время моей жизни! [Brenton 1985: 33].

В свою очередь, образная система романа Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» определяет двойственность драматического характера героини: у Брентона Мэри — личность, безусловно, яркая, сильная, страстная. Она выступает в произведении постоянным оппонентом лорда Байрона, и его интерес к Мэри Годвин-

Шелли устойчивей и глубже, чем к ее «сестре» Клэр. Но в ведущей для пьесы (и для «Франкенштейна») теме преследования Мэри не только жертва «монстра» — общественного мнения, осуждающего стиль жизни и свободолюбие героев, — но и самый близкий Шелли человек из всех, кто «ведет охоту» на молодого поэта: Мэри постоянно проверяет записи мужа и, как и Клэр Клермонт, не в состоянии не обвинять любимого мужчину в смерти своего ребенка (у Клэр и Байрона это Аллегра, у Мэри и Биши — маленькая дочь Клара): «неужели цена поэмы — смерть нашего ребенка?» [Brenton 1985: 74]. Мэри и Биши, Мэри и Клэр часто ссорятся, упрекают и мучают друг друга — не меньше, чем окружающий мир «английских буржуа», который не понимает и не принимает их любви и свободомыслия. Обе женщины слишком хорошо осознают и ценят свою личностную значимость, чтобы прощать ошибки и посвятить жизнь возлюбленному, даже признавая его гениальность. И, наоборот, воображение Мэри, очевидно, порождает монстров не только под воздействием домашних «готических» игр.

М э р и (ни к кому не обращаясь). Отвратительный призрак распростертого человека — но нет, не человека, вещи, собранной из могильных останков — созданной посредством святотатства... [Brenton 1985: 40].

По свидетельствам М. Шелли о «дождливом лете 1816 г.», именно лорд Байрон, «в то время сочинявший 3-ю песнь „Чайльд-Гарольда“», предложил каждому из собравшихся придумать «страшную повесть» [Шелли 1991: 231–232]. Байрон, хотя и обозначенный в начальном представлении персонажей лишь как кумир поколения, — безусловно, герой-творец, даже в своих безумствах отличающийся от сплетников и преследователей. Биографические работы о Байроне Х. Брентон в качестве источников не называет. В результате, сами произведения лорда Байрон — тоже не названные Брентоном — создают уже для Байрона как героя пьесы другую, художественную реальность, которая обладает самостоятельными критериями искренности и истинности и, «может быть, пишет себя сама» [Brenton 1985: 31]. 1816 год в жизни Байрона-поэта — время работы над Третьей песней «Паломничества...»: история создания и публикации песни непосредственно связана с участниками «кружка Шелли»: «Песнь третью поэмы Байрон начал в первых числах мая 1816 г. Сохранилась лишь копия с подлинной рукописи песни третьей, выполненная Клер Клермонт — сводной сестрой Мэри Шелли

<...> 10 июля 1816 г. эта копия, вместе с со проводительным письмом Байрона, была вручена П.-Б. Шелли и, по приезде последнего в Лондон, передана издателю Дж. Мерри» (современное написание имени издателя Джон Мюррей. — Е. Д.) [Афонина 1974: 448]. В пьесе Брентона не только не звучит имя уже знакового для романтической литературы героя Чайлда Гарольда, но и не обсуждается проблематика поэмы. Зато значимость творения осознается друзьями как бесспорная и определяющая для жизненных планов поэта, но задающая временные ограничения для любовно-дружеского единения героев на Женевском озере.

Мэри. Лето закончилось, новая поэма Байрона написана и скопирована — нами. Он хочет, чтобы Биши отвез ее, запечатанной, в Англию для публикации. Ты же видишь! Когда Лорд Байрон заканчивает новую поэму, дел для лета больше не осталось [Brenton 1985: 45].

«Делом лета» было общение, возможно, разрушительное в личностном плане, но продуктивное в творческом. Философский и политический уровень спора о Свободе в ее максималистском, романтическом понимании задан полемикой П. Б. Шелли и Дж. Г. Байрона: диалог поэтов виртуально продолжается, даже когда Байрона нет на сцене. При явном различии характеров, tandem выдающихся поэтов-мыслителей обладает потенциалом представлять в виде оппозиции или союза. «Шелли и Байрон очень скоро подружились. У того и у другого были свои мысли, оба они придерживались либеральных убеждений и считали Ватерлоо началом эпохи омерзительной реакции. У них были во многом общие вкусы, а это, может быть больше, чем что-либо другое, соединяет людей. Оба они любили жить у воды. Шелли уже нанял лодку» [Моруа 1992: 229].

Оба поэта — Байрон и Шелли — стремятся воплотить принципиальное для них представление о свободе — социальной, личностной, творческой. Если Шелли у Брентона персонифицирует поэзию как таковую и до некоторой степени абстрактный порыв отказаться от любых условностей и преград, то Байрон предстает в пьесе более приземленным и скептически настроенным по отношению к любым мифам — даже романтическим или революционным. И свобода для него — понятие, скорее, прикладное, связанное с конкретными и тоже отнюдь не безупречными в служении «идее» национально-освободительными движениями сразу в нескольких странах:

Байрон. Я думаю поехать в Мексику — там революционные войны. Или Грецию... И все, что пишется о тирании? Так и чешутся руки... [Brenton 1985: 76–77].

Но из этого не следует, что склонность к философии (а не только философичности в поэзии) у кого-то из героев больше или меньше. Одним из самых ярких моментов и одновременно выполняющим роль завязки по отношению к философскому конфликту в пьесе становится диспут знаменитой «готической» ночи на вилле Диодатти, когда поэты-романтики и их возлюбленные во время ночной грозы читают «Государство» Платона, играют «в Сократа» и устраивают театр теней, чтобы иллюстрировать необходимые тезисы.

«Вообрази людей как бы в подземном пещерном жилище, которое имеет открытый сверху и длинный во всю пещеру вход для света. Пусть люди живут в ней с детства, скованные по ногам и по шее, так чтобы, пребывая здесь, могли видеть только то, что находится перед ними, а поворачивать голову вокруг, от уз, не могли. Пусть свет доходит до них от огня, горящего далеко вверху и позади них, а между огнем и узниками на высоте пусть идет дорога» [Платон 2017: 225]. Герои пьесы философский текст непосредственно декламируют, а сцену в пещере разыгрывают по ролям [Brenton 1985: 36–37]. Роли участников диалога в «пещере Платона» (7 книга «Государства») распределяет Мэри, поэтому Сократа автору «Чайлд Гарольда» сыграть не удается. Основную — сократовскую — часть беседы героиня оставляет за собой, выделяя лорду Байрону роль «Главкона, сына Аристона», а Шелли изображает тени на стене. Но и призванный быть лишь реципиентом философских умозаключений, Байрон не ограничивается шутливыми: «Да, да, да, Сократ», «Нет, Сократ» [Brenton 1985: 37–38], — включаясь в активный и актуальный диалог. Во время «готической ночи» у каждого из героев не только свои фантомы, свое видение еще не созданных монстров, но и свое понимание идеального и реального, подлинного и мнимого, прошлого и будущего.

Ночное обсуждение философских тем не случайно перекликается и с байроновским упением ночью, бурей, молнией непосредственно в поэме «Паломничество...»:

And this is in the night:— Most glorious night!  
Thou wert not sent for slumber! let me be  
A sharer in thy fierce and far delight—  
A portion of the tempest and of thee!  
How the lit lake shines, a phosphoric sea,  
And the big rain comes dancing to the earth!

And now again 'tis black,—and now, the glee  
Of the loud hills shakes with its mountain-mirth,  
As if they did rejoice o'er a young earthquake's birth.  
(Byron G. G. *Childe Harold's Pilgrimage*. III. 93.  
1–9 [Byron])

Какая ночь! Великая, святая,  
Божественная ночь! Ты не для сна!  
Я пью блаженство грозового рая,  
Я бурей пьян, которой ты полна.  
О, как фосфоресцирует волна!  
Сверкая, пляшут капли дождевые.  
И снова тьма, и, вновь озарена,  
Гудит земля, безумствуют стихии,  
И сотрясают мир раскаты грозовые.  
(Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда. Пер. В. Левика [Байрон 1974: 233])

Но Байрон — в отличие от Перси Биши в поэме «Юлиан и Маддало» и Мэри в предисловии к «Франкенштейну» — не документирует в произведениях встречи и споры со своими «швейцарскими» друзьями, даже будучи, как писала М. Шелли, «единственным, кто поверял свои мысли бумаги. Представая затем перед нами в светлом и гармоническом облачении поэзии, они, казалось, сообщали нечто божественное красотам земли и неба» [Шелли 1991: 231]. Третья часть «Паломничества Чайльд Гарольда» проблемы свободы разрабатывает и в политическом, и в философском смысле, «его поэма теперь пишется, отталкиваясь от переживания не только собственного, но целого континента» [Rawes 2004: 119], а «нить рассказа» [Байрон 1974: 76] связывает воедино самые громкие и известные, чтобы ни сказать «злободневные», события и имена: Ватерлоо, Великая французская революция, Наполеон, Робеспьер, Руссо...

But this will not endure, nor be endured!  
Mankind have felt their strength, and made it felt.  
They might have used it better, but, allured  
By their new vigour, sternly have they dealt  
On one another; Pity ceased to melt  
With her once natural charities. But they,  
Who in Oppression's darkness caved had dwelt,  
They were not eagles, nourished with the day;  
What marvel then, at times, if they mistook their prey?  
(Byron G. G. *Childe Harold's Pilgrimage*. III. 83.  
1–9 [Byron])

Так не должно, не может долго длиться!  
Народ восстал, оковы сбросил он,  
Но не сумел в свободе утвердиться.  
Почувяв силу, властью ослеплен,  
Забыл он все — и жалость, и закон.  
Кто рос в тюрьме, во мраке подземелий,  
Не может быть орлу уподоблен,  
Чьи очи в небо с первых дней глядели, —  
Вот отчего он бьет порой помимо цели.  
(Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда. Пер. В. Левика [Байрон 1974: 230])

Третья песнь «Чайльд Гарольда», помимо прямой отсылки к Швейцарии как наиболее содержательному и насыщенному пространству данного этапа «паломничества» и помимо углубления философской линии, объединяющей «настоящего» автора поэмы с Байроном как героем пьесы Брентона, выводит на первый план тему Природы — именно тему, а не исключительно образы природы, обеспечивающие пейзажные зарисовки на протяжении всего лиро-эпического произведения. Теперь Природа становится критерием, которым Байрон поверяет свои философские размышления о Свободе, Творце и Его творениях:

Is it not better thus our lives to wear,  
Than join the crushing crowd, doomed to inflict or  
bear? <...>  
Are not the mountains, waves, and skies a part  
Of me and of my soul, as I of them?  
(Byron G. G. *Childe Harold's Pilgrimage*. III. 71.  
8–9; III. 75. 1–2 [Byron])

Блажен, чья жизнь с Природою едина,  
Кто чужд ярму раба и трону владельца; <...>  
Иль горы, волны, небеса — не часть  
Моей души, а я — не часть вселенной?  
(Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда.  
Пер. В. Левика [Байрон 1974: 227–228])

«Природная» составляющая в Третьей части поэмы, преимущественно выстраивающей байроновскую философию истории («Поэтическая мысль Байрона становится все более синтезирующей — широкие сферы истории, прошлой и современной, выступают в третьей и четвертой песнях уже не столько как кадры исторической панорамы, сколько как поэтическая философия истории» [Неупокоева 1971: 64]), казалось бы, обеспечивается пространным обращением к Ж. Ж. Руссо — его жизни, философии, роли в идейной подготовке Французской революции. Но, будучи руссоистской по происхождению, Природа, если и не выдает присутствие Шелли в духовной жизни Байрона, то согласуется с его «незримым началом» и «вселенной явлений» из программных стихотворений П. Б. Шелли, написанных в том же 1816 г. и цитируемых в брентоновской пьесе. И в «Гимне интеллектуальной красоте» (*Hymn To Intellectual Beauty*, 1816), и в «Монблане» (*Mont Blanc*, 1816) исследователи отмечают мотивы «неоплатонические и пантеистические», а в «Монблане» даже присутствует «Грот или пещера — явная аллюзия на диалог Платона» [Пробштейн 2014].

Where that or thou art no unbidden guest,  
In the still cave of the witch Poesy...  
(Shelley P.B. *Mont Blanc. Lines written in the  
vale of Chamouni* [Shelley 1959: 297])

И мысли, что меня здесь посещают,  
Отсюда в грот Поэзии летят,  
Где музы видеть нас с тобой хотят...  
(П. Б. Шелли. Монблан. Пер. В. Чистякова  
[Шелли 2016])

Стихией Шелли — Ариэля от романтической поэзии — оказывается, в конце концов, не воздух, но вода. Она манит, притягивает к себе, и («Все к гибели стремится») становится судьбой; а имя «Ариэль» получает яхта. Даже в плавании Шелли у Брентона хотелось бы соревноваться с Байроном (lord Байрон лишь во время опасной — в шторм — совместной лодочной прогулки узнает, что плавать Шелли не умеет). Казалось бы, поэты в пьесе Брентона противопоставлены «по-пушкински» через оппозицию стихий: «лед и пламень». Но обе стихии в пьесе имеют отношение к двум персонажам-поэтам, словно перетекая одна в другую и формируя единый план для создателей «проклятой поэзии». В финале мы видим огонь не очищающий, но «кровавый», когда лорд Байрон должен на морском берегу предать огню тепло утонувшего друга: «Сожжем его! Сожжем нас всех! Огромный, проклятый, прекрасный пожар!» [Brenton 1985: 82]. «Согласно со строгим законом итальянского карантина, тела должны были бы остаться в песке, засыпанные негашеной известью. Но, благодаря особому разрешению, позволено было их скечь» [Дауден 1998: 30].

Однако финальному расставанию поэтов — в жизни/смерти и в тексте — предшествует еще один, «венецианский», акт пьесы Брентона и Четвертая, «итальянская», песнь «Чайлд Гарольда». Представляя в своей драме встречу поэтов в Венеции в 1818 г., Х. Брентон очевидно опирается не только на биографическую работу Р. Холмса, но и на поэму Шелли «Юлиан и Маддало» (*Julian and Maddalo*, 1818), в которой «нашли отражение в аллегорической форме его споры с Байроном» [Захаров 1981: 589]. И в книге Р. Холмса глава 17 о пребывании Шелли у Байрона в Венеции названа словами из поэмы: «Вечер с графом Маддало» («An Evening with Count Maddalo») [Holmes]. Байрон-персонаж на протяжении всей «Проклятой поэзии» предстает как человек, чья раскованность и отказ от условностей «буржуазной морали» выражается в циничности и нарочитой браваде (на этом фоне, однако, не допускают даже показного цинизма ностальгия по Августе Ли, смерть дочери Аллегры и самого Шелли). Нельзя не заметить, что персонаж практически ни разу не появляется на сцене без бутылки бренди. В венецианском эпизоде неприятие героям обещанных правил поведения доходит до

своего максимума и выглядит близким к помешательству, что вполне логично предваряет «паломничество» Байрона и Шелли в обитель для умалишенных. Контрагументом могли бы послужить слова самого лорда Байрона из письма, написанного еще за несколько лет до представляемых в пьесе событий: «Существует мнение, что поэты никогда или почти никогда не впадают в безумие... Я бы сказал на это, что если они и не впадают, как правило, в полное безумие, то, во всяком случае, настолько бывают к тому близки, что невольно задумываешься над тем, как мало стихосложение способствует предупреждению и излечиванию душевного расстройства» (Мисс Милбэнк. 10 ноября 1813 г.) [Байрон 1980: 318].

В пьесе посещение поэтами обители безумцев буквально реконструируется благодаря произведению Шелли: по сюжету поэмы, итальянский аристократ Маддало и молодой англичанин Юлиан навещают в лечебнице некоего больного и выслушивают его признания... Байрон в данной сцене (сц. 10, акт II) — вопреки общей установке «Проклятой поэзии» — говорит стихами, но читатель должен узнать стихи П. Б. Шелли:

'What Power delights to torture us? I know  
That to myself I do not wholly owe  
What now I suffer, though in part I may.  
Alas! none strewed sweet flowers upon the way  
Where wandering heedlessly, I met pale Pain  
My shadow, which will leave me not again'  
(Shelley P.B. *Julian and Maddalo* [Shelley  
1876])

В соответствующей сцене пьесы герои буквально подхватывают друг за другом реплики «Юлиана и Маддало», проигрывая будущую поэму «по ролям», поскольку третий участник «разговора» существует только на уровне рассказа, а не как действующее в драме лицо.

B y s s h e (aside). The oozy stairs  
Into an old courtyard. <...>  
The madman sat by window. He said —  
'I met pale Pain, my shadow'.  
A silence. Then Byron, in the shadows, with the  
madman's voice.

B y r o n .  
I met pale pain, my shadow.  
How vain  
Are words!  
Oh —from my pen the words flow as I write  
Dazzling my eyes with scalding tears...  
My sight  
Is dim... All I see is that I write  
On this unfeeling leaf which burns the brain  
And eats into it [Brenton 1985: 70].

Лорд Байрон словно набрасывает для поэмы Шелли сразу две партии — «свою» (Маддало) и Безумца. Цитируемые в пьесе Брентона строки хронологически еще только должны стать произведением П. Б. Шелли; замысел поэта сформируется под влиянием сильнейшего венецианского впечатления. Постмодернистский коллаж драматурга Х. Брентона обеспечивает перекличку поэтов в рамках одного текста, хотя прекрасные строки о Венеции передают восхищение Байрона и непосредственно в «Паломничестве Чайлда Гарольда»:

...a fairy city of the heart,  
Rising like water-columns from the sea,  
Of joy the sojourn, and of wealth the mart  
And Otway, Radcliffe, Schiller, Shakspeare's art,  
Had stamped her image in me...

(Byron G. G. *Childe Harold's Pilgrimage*. IV. 18. 2–6). [Byron].

И в чудный град, рожденный из зыбей,  
Воспетый Радклиф, Шиллером, Шекспиром,  
Всесело веря их высоким лирам,  
Стремился я, хотя не знал его.

(Байрон Дж. Г. Паломничество Чайлд-Гарольда. Пер. В. Левика [Байрон 1974: 250])

Любопытно, что Байрона как предтечу постмодернизма (proto-postmodernist) современные исследователи рассматривают как раз в связи с «погружением в Венецианскую культуру» — «воспетую Радклиф, Шиллером, Шекспиром» [Stabler 2004: 267]. В статье Дж. Стэблера «Байрон, постмодернизм и интертекстуальность» речь идет не только об очевидной карнавальности культуры Венеции, но и о литературных текстах выходцев из Венеции и/или её певцов, каждый раз пересоздающих, «переписывающих» облик города: «Байроновский текст постигает многослойность просвещенного мира, в котором вещи таинственные и обыденные соединены вместе, как в Венеции Чайлд Гарольда» [Stabler 2004: 269]. Подобный «прото-подход» к творчеству поэт-романтика возвращает нас к разговору об источниках, которые в собственно постмодернистском тексте Х. Брентона гораздо в большей степени являются и самоцелью, и средством, позволяющим связать прошлое и настоящее, показать непреходящую ценность большой «проклятой» поэзии.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Проклятая поэзия» Х. Брентона — произведение, создававшееся в эпоху британского тэтчеризма и содержащее в себе конкретные политические параллели. Однако задействованные драматургом источники — это, как правило, аутентичные тексты и до-

кументы XIX в., а также современные работы биографического характера. Именно расширение «справочной» базы драмы за счет обильного включения в нее поэтического материала — как с помощью прямого цитирования, так и на уровне аллюзий — дает возможность и сегодня рассматривать пьесу Х. Брентона в качестве одной из знаковых работ новейшего британского театра. Оригинальное обращение к романтическим произведениям в работе Брентона многослойно, и дальнейшее исследование этих «слоев» представляется перспективным для понимания не только постмодернистского текста, но и поэзии «героев» пьесы.

## ИСТОЧНИКИ

1. Байрон, Дж. Г. Из переписки. Мисс Милбэнк. 10 ноября 1813 г. / Дж. Г. Байрон ; пер. С. Э. Таска. — Текст : непосредственный // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. — Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1980. — С. 317–318.
2. Байрон, Дж. Г. Паломничество Чайлд-Гарольда / Дж. Г. Байрон ; пер. В. Левика. — Текст : непосредственный // Сочинения. В 3 т. Т. 1 / Дж. Г. Байрон ; комм. О. Е. Афониной, вст. ст. М. Кургинян. — Москва : Художественная литература, 1974. — С. 141–297.
3. Дауден, Э. очерк жизни Шелли / Э. Дауден. — Текст: непосредственный // Великий дух: Стихотворения / П. Б. Шелли ; пер. с англ. К. Д. Бальмонта. — Москва : Летопись, 1998. — С. 5–30.
4. Моруа, А. Байрон / А. Моруа ; пер. с фр. М. Богословской. — Москва : Республика, 1992. — 413 с. — Текст : непосредственный.
5. Платон. Государство / Платон ; пер. с др.-греч. В. Н. Карпова. — Санкт-Петербург : Азбука : Азбука-Аттикус, 2017. — 352 с. — Текст : непосредственный.
6. Полидори, Дж. У. Вампир / Дж. Полидори ; пер. С. Лихачевой. — Текст : непосредственный // Смерть Дон Жуана, или «Незримого начала тень...». — Москва : Книжный клуб, 2007. — С. 145–173.
7. Шелли, М. Франкенштейн, или Современный Прометей / М. Шелли ; пер. с англ. З. Александровой. — Текст : непосредственный // Комната с гобеленами. Английская готическая проза / сост. Н. А. Соловьева. — Москва : Правда, 1991. — С. 230–412.
8. Шелли, П. Б. Великий дух : стихотворения / П. Б. Шелли ; пер. с англ. К. Д. Бальмонта. — Москва : Летопись, 1998а. — 411 с. — Текст : непосредственный.
9. Шелли, П. Б. Избранное / П. Б. Шелли ; пер. с англ., вступ. ст. и примеч. Б. Колесникова. — Москва : ТЕРРА, 1997. — 368 с. — Текст : непосредственный.
10. Шелли, П. Б. Избранные произведения: стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды : пер. с англ. / П. Б. Шелли. — Москва : РИПОЛ КЛАССИК, 1998б. — 800 с. — Текст : непосредственный.
11. Шелли, П. Б. Монблан / П. Б. Шелли ; пер. В. Чистякова. — 2016. — URL: <http://www.stihi.ru/2016/05/31/4688>. — Текст : электронный.
12. Brenton, H. Bloody Poetry / H. Brenton. — London ; New York : Methuen, 1985. — 82 р. — Text : unmediated.
13. Byron, G. G. Childe Harold's Pilgrimage / G. G. Byron. — URL: <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/byron/george/b99c/complete.html#canto3>. — Text : electronic.
14. Holmes, Richard. Shelley: The Pursuit / R. Holmes. — 1974. — URL: [https://onlinereadfreenovel.com/richard-holmes/63377-shelley\\_the\\_pursuit\\_read.html](https://onlinereadfreenovel.com/richard-holmes/63377-shelley_the_pursuit_read.html). — Text : electronic.
15. Shelley, P. B. Cancelled fragments of The Ode to Heaven / P. B. Shelley ; [Published by Mr. C. D. Locock, "Examination", etc., 1903]. — URL: <https://www.poetry.com/poem/29176/ode-to-heaven>. — Text : electronic.

16. Shelley, P. B. Julian and Maddalo. A Conversation. 1824 / P. B. Shelley. — Text : electronic // Forman's Library Edition of the Poems. — 1876. — V. 3. — P. 103–130. — URL: Julian and Maddalo | The Anarchist Library.

17. Shelley, P. B. Poetry and Prose / P. B. Shelley. — Moscow : Foreign Languages Publishing House, 1959. — 460 p. — Text : unmediated.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Афонина, О. Е. Комментарии / О. Е. Афонина. — Текст : непосредственный // Сочинения. В 3 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы / Дж. Г. Байрон. — Москва : Художественная литература, 1974. — С. 425–458.

2. Захаров, В. В. Комментарии / В. В. Захаров. — Текст : непосредственный // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века) / сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский. — Москва : Прогресс, 1981. — С. 567–596.

3. Красавченко, Т. Н. Образ Байрона в современном британском и американском литературоведении (обзор) / Т. Н. Красавченко. — Текст : непосредственный // Социальные и гуманистические науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение. — 2018. — № 3. — С. 152–162.

4. Неупокоева, И. Г. Революционно-романтическая поэма первой пол. XIX в.: опыт типологии жанра / И. Г. Неупокоева. — Москва : Наука, 1971. — 520 с. — Текст : непосредственный.

5. Пробштейн, Я. Романтики как предтечи модернизма / Я. Пробштейн. — Текст : электронный // Семь искусств. — 2014. — № 5 (52). — URL: <http://7iskusstv.com/2014/Nomer5/Probshtejn1.php>.

6. Шилова, Е. Н. Метадрама в творчестве Кэрил Черчилл: 10.00.03 : дис. ... канд. филол. н. / Е. Н. Шилова. — Екатеринбург, 2011. — 250 с. — Текст : непосредственный

7. Boon, R. P. Howard Brenton: a Critical Study of the Plays : Sub. ... Ph.D. / Boon Richard Peter. — [S.l.], 1986. — 317 p. — Text : unmediated.

8. Boireau, N. Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage / ed. N. Boireau. — New York : St. Martin's Press, 1997. — 256 p. — Text : unmediated.

9. Cohn, R. Retreats from Realism in Recent English Drama / R. Cohn. — Cambridge : Cambridge University Press, 1991. — 213 p. — Text : unmediated.

10. Connor, S. (ed). The Cambridge Companion to Postmodernism / ed. Steven Connor. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004. — 237 p. — Text : unmediated

11. Farhadi, R. Staging Romanticism and Dissidence in Howard Brenton's Bloody Poetry / R. Farhadi, M. A. Mozaheb. — Text : unmediated // Advances in Language and Literary Studies. — 2017. — Vol. 8, № 6. — P. 12–18.

12. Fry, Paul. Shelley and the Celebration of Power / Paul Fry. — Text : unmediated // The Poet's Calling in the English Ode // Yale UP, New Haven ; London : [s.n.], 1980. — P. 186–217.

13. Ponnuswami, Meenakshi. The uses of history in contemporary British political drama: David Edgar, Howard Brenton, and Caryl Churchill : Ph. D. Dissertation / Meenakshi Ponnuswami. — Text : unmediated. — Urbana-Champaign : Univ. of Illinois, 1991.

14. Rabey, D. I. English Drama Since 1940 / D.I. Rabey. — London : Pearson Education, 2003. — 250 p. — Text : unmediated.

15. Rawes, A. 1816–17: Childe Harold III and Manfred / A. Rawes. — Text : unmediated // The Cambridge Companion to Byron / ed. by D. Bone. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004. — P. 118–132.

16. Rusinko, Susan. British Drama, 1950 to the Present: A Critical History / Susan Rusinko. — Boston : Twayne Publishers, 1989. — Text : unmediated.

17. Stabler, J. Byron, postmodernism and intertextuality / J. Stabler. — Text : unmediated // The Cambridge Companion to Byron / ed. by D. Bone. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004. — P. 265–284.

18. Taylor, J. S. The Second Wave: British Drama for the Seventies / J. S. Taylor. — Eyre Methuen, 1970. — Text : unmediated.

19. Wagner, J. A. "I Am Cast as a Monster": Shelley's Frankenstein and the Haunting of Howard Brenton's Bloody Poetry / J. A. Wagner. — Text : electronic // Modern Drama. — 1994. — V. 37. — N. 4. — URL: <http://muse.jhu.edu/article/499407>.

#### MATERIALS

1. Bajron, Dzh. G. (1980). Iz perepiski. Miss Milbenk. 10 nobabrya 1813 g. [From the letters/ To Miss Milbank. Nov. 10. 1813] (Transl. by S. E. Task). In A. S. Dmitriev (Ed.), *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskikh romantikov* (pp. 317–318). Moscow: Izd-vo Mosk. un-ta. (In Russ.)

2. Bajron, Dzh. G. (1974). Palomnichestvo CHajl'd-Garol'da [Childe Harold's Pilgrimage] (Transl. by V. Levik). In Bajron Dzh.G., *Sochneniya* (Vol. 1, Comm. O.E. Afonina, intr. art. M. Kurginyan, pp. 141–297). Moscow: Hudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

3. Dauden, E. (1998). Ocherk zhizni Shelli [An essay of Shelley's life]. In Shelli P.B., *Velikij duh: Stihotvoreniya* (Transl. by K.D. Bal'mont, pp. 5–30). Moscow: TOO Letopis'. (In Russ.)

4. Morua, A. (1992). *Bajron* [Byron] (Transl. from French by M Bogoslovskaja). Moscow: Respublika, 413 p. (In Russ.)

5. Platon (2017). *Gosudarstvo* [Republic] (Transl. from Ancient Greek by V.N. Karpov). St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 352 p. (In Russ.)

6. Polidori, Dzh. U. (2007). *Vampir* [Vampire] (Transl. by S. Lihacheva). In *Smert' Don Zhuana, ili «Nezrimogo nachala ten'...»* (pp. 145–173). Moscow: Knizhnyj klub 36.6. (In Russ.)

7. Shelli, M. (1991). Frankenshtein, ili Sovremennyj Prometej [Frankenstein; or, The Modern Prometheus] (Transl. from English by Z. Aleksandrova). In N.A. Solov'eva (Comp.), *Konnata s gobelenami. Anglijskaya goticheskaya proza* (pp. 230–412). Moscow: Pravda. (In Russ.)

8. Shelli, P.B. (1998a). *Velikij duh: Stihotvoreniya* [The Great Spirit: Poems] (Transl. from English by K.D. Bal'mont). Moscow: TOO Letopis', 411 p. (In Russ.)

9. Shelli, P.B. (1997). *Izbrannoe* [Selected works] (Transl. from Engl., intr. article. and notes by B. Kolesnikov). Moscow: TERRA, 368 p. (In Russ.)

10. Shelli, P.B. (1998b). *Izbrannye proizvedeniya: Stihotvorenija. Poemy. Dramy. Filosofskie etyudy* [Selected works: Poems. Dramas. Philosophical essays] (Transl. from English). Moscow: RIPOL KLASSIK, 800 p. (In Russ.)

11. Shelli, P.B. (2016). *Montblan* [Mont Blanc]. (Transl. by V. Chistyakov). Retrieved from <http://www.stihi.ru/2016/05/31/4688> (In Russ.)

12. Brenton, H. (1985). *Bloody Poetry*. London, New York: Methuen, 82 p.

13. Byron, G. G. (n.d.). *Childe Harold's Pilgrimage*. Retrieved from <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/byron/george/b99c/complete.html>

14. Holmes, Richard. (1974). *Shelley: The Pursuit*. Retrieved from [https://onlinereadfreenovel.com/richard-holmes/63377-shelley\\_the\\_pursuit\\_read.html](https://onlinereadfreenovel.com/richard-holmes/63377-shelley_the_pursuit_read.html)

15. Shelley, P.B. (1903). *Cancelled fragments of The Ode to Heaven* (Published by Mr. C.D. Locock, "Examination", etc.). Retrieved from <https://www.poetry.com/poem/29176/ode-to-heaven>

16. Shelley, P.B. (1876). Julian and Maddalo. A Conversation. 1824. In *Forman's Library Edition of the Poems* (Vol. 3, pp. 103–130). Retrieved from Julian and Maddalo | The Anarchist Library.

17. Shelley, P.B. (1959). *Poetry and Prose*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 460 p.

#### REFERENCES

1. Afonina, O.E. (1974). Kommentarii [Commentaries]. In Bajron Dzh. G., *Sochneniya* (Vol. 1. Stihotvoreniya. Poemy, pp. 425–458). Moscow: Hudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

2. Zaharov, V.V. (1981). Kommentarii [Commentaries]. In M.P. Alekseev, V.V. Zaharov, & B.B. Tomashevskij (Comp.), *Anglijskaya poeziya v russkih perevodah (XIV–XIX veka)* (pp. 567–596). Moscow: Progress. (In Russ.)

3. Krasavchenko, T.N. (2018). Obraz Bajrona v sovremennom britanskom i amerikanskem literaturovedenii. (Obzor) [The image of Byron in modern British and American literary critics]. *Social'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7. Literaturovedenie*, 3, 152–162. (In Russ.)

4. Neupokoeva, I.G. (1971). *Revolucionno-romanticheskaya poema pervoj pol. XIX v.: Opyt tipologii zhurna* [Revolutionary Romantic poem of the 1<sup>st</sup> half of the 19<sup>th</sup> century]. Moscow: Nauka, 520 p. (In Russ.)

5. Probshtejn, Ya. (2014). Romantiki kak predtechi modernizma [Romantics as forerunners of modernism]. *Sem' iskusstv*, 5(52). Retrieved from <http://7iskusstv.com/2014/Nomer5/Probshtejn1.php> (In Russ.)

6. SHilova, Ye.N. (2011). Metadrama v tvorchestve Keril Cherill [Caryl Churchill's Methadrama] [Dis. of Cand. of Philology]. Ekaterinburg, 250 p. (In Russ.)
7. Boon, Richard Peter (1986). *Howard Brenton: a Critical Study of the Plays* [Dis. ... Ph.D.]. 317 p.
8. Boireau, N. (1997). Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage / ed. N. Boireau. New York : St. Martin's Press, 256 p.
9. Cohn, R. (1991). *Retreats from Realism in Recent English Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 213 p.
10. Connor, S., ed (2004). The Cambridge Companion to Postmodernism / ed. Steven Connor. Cambridge : Cambridge University Press, 237 p.
11. Farhadi, R., & Mozaheb, M.A. (2017). Staging Romanticism and Dissidence in Howard Brenton's *Bloody Poetry*. *Advances in Language and Literary Studies*, 8(6), 12–18.
12. Fry Paul (1980). Shelley and the Celebration of Power. In *The Poet's Calling in the English Ode* (pp. 186–217). Yale UP, New Haven and London.
13. Ponnuswami, Meenakshi (1991). *The uses of history in contemporary British political drama: David Edgar, Howard Brenton, and Caryl Churchill* [Ph. D. Dissertation]. Urbana-Champaign: Univ. of Illinois.
14. Rabey, D. I. (2003). English Drama Since 1940 / D.I. Rabey. London : Pearson Education, 2003. 250 p.
15. Rawes, A. (2004). 1816–17: *Childe Harold III* and *Manfred*. In D. Bone (Ed.), *The Cambridge Companion to Byron* (pp. 118–132). Cambridge: Cambridge University Press.
16. Rusinko, Susan (1989). *British Drama, 1950 to the Present: A Critical History*. Boston: Twayne Publishers.
17. Stabler, J. (2004). Byron, postmodernism and intertextuality. In D. Bone (Ed.), *The Cambridge Companion to Byron* (pp. 265–284). Cambridge: Cambridge University Press.
18. Taylor, J.S. (1970). *The Second Wave: British Drama for the Seventies*. Eyre Methuen.
19. Wagner, J.A. (1994). "I Am Cast as a Monster": Shelley's *Frankenstein* and the Haunting of Howard Brenton's *Bloody Poetry*. *Modern Drama*, 37(4). Retrieved from: <http://muse.jhu.edu/article/499407>