

Научная статья
УДК 821.091:070:93/94
doi: 10.17223/19986645/99/10

Концепция трагического в «шекспировском цикле» театральной критики Ю.Н. Говорухи-Отрока

Дмитрий Николаевич Жаткин¹, Вера Владимировна Сердечная²

¹ Пензенский государственный технологический университет,
Пенза, Россия, ivb40@yandex.ru

² Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия, rintra@yandex.ru

Аннотация. Исследование посвящено характеристике «шекспировского цикла» театральной критики Ю.Н. Говорухи-Отрока – незаслуженно забытого журналиста, литературного и театрального критика, мыслителя конца XIX в. На основе анализа публикаций 1880–1890-х гг., посвященных созданию шекспировских образов знаменитыми трагиками эпохи, авторы осмысливают концепцию шекспировской роли и шекспировского спектакля у Говорухи-Отрока. Основными требованиями Говорухи-Отрока как театрального критика становятся самостоятельная разработка роли актером; соответствие исполнения духу трагедии Шекспира, а актера – типу «трагического актера».

Ключевые слова: Говоруха-Отрок, театральная критика, «Московские ведомости», «Южный край», Сальвини, Росси, Поссарт, Эмануэль, трагедия, шекспировский театр

Благодарности: статья подготовлена в рамках реализации работ по гранту Российского научного фонда № 24-18-00040 «Эволюция русского поэтического перевода в контексте идейных концепций литературных журналов второй половины XIX века», <https://rscf.ru/project/24-18-00040/>

Для цитирования: Жаткин Д.Н., Сердечная В.В. Концепция трагического в «шекспировском цикле» театральной критики Ю.Н. Говорухи-Отрока // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2026. № 99. С. 183–214. doi: 10.17223/19986645/99/10

Original article
doi: 10.17223/19986645/99/10

The concept of the tragic in the "Shakespearean cycle" of theater criticism by Yuri Govorukha-Otrok

Dmitry N. Zhatkin¹, Vera V. Serdechnaia²

¹ Penza State Technological University, Penza, Russian Federation, ivb40@yandex.ru

² Kuban State University, Krasnodar, Russian Federation, rintra@yandex.ru

Abstract. This study characterizes the "Shakespearean cycle" of theatre criticism by Yuri Nikolaevich Govorukha-Otrok (1850–1896), an unjustly forgotten Russian

journalist, publicist, and thinker whose articles are scattered across the pages of late 19th-century newspapers. The relevance of the research stems from the fact that it provides the first comprehensive analysis of Govorukha-Otrok's views on Shakespearean theatre. Its novelty lies in examining Govorukha-Otrok's Shakespearean theatre criticism as an integrated phenomenon, analyzing the author's conception of Shakespearean tragedy; novelty is further substantiated by engaging with little-known materials from late 19th-century newspaper periodicals. The research methodology is based on textological, contextual, hermeneutic, and cultural-historical approaches to working with sources. Through an analysis of twenty-eight articles by Govorukha-Otrok from the 1880s–1890s, devoted to the creation of Shakespearean roles by famous tragedians of the era (Salvini, Rossi, Possart, Emanuel, and others), the authors elucidate Govorukha-Otrok's conception of the Shakespearean role and Shakespearean performance. As an author writing in the era of pre-director theatre, Govorukha-Otrok sees the interpretation of Shakespeare's text primarily in the actor's performance. For him, the actor is not merely a performer but also an interpreter of Shakespeare. The most important basis for evaluating a performance is the conception of Shakespearean tragedy as Christian tragedy, where the center of conflict is transferred from the external (fate against man) to the depths of the hero's soul (faith against unbelief). Accordingly, all the Shakespearean roles that interest the critic—Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, Richard III, Romeo—are interpreted by Govorukha-Otrok as tragic, that is, formidable, large-scale, and majestic; here he orients himself toward the aesthetic ideals of "romanticism" or "high realism." Govorukha-Otrok does not accept mundane interpretations of roles by actors; their "modernization" and approximation to the anthropology of contemporary man evoke his sharp rejection. He contrasts the gifts of the dramatic and the tragic actor, affirming the latter as a nearly unattainable ideal, and demands from the actor not mere adherence to the playwright but co-creation with him. Govorukha-Otrok's theatre criticism reflects society's emerging demand for ensemble staging and for consistent, integral role interpretation, for "feeling into" the role (*vchuvstvovanie*), which would later be embodied in the theoretical and practical explorations of, among others, K.S. Stanislavsky.

Keywords: Govorukha-Otrok, theatre criticism, "Moskovskie Vedomosti", "Yuzhny Krai", Salvini, Rossi, Possart, Emanuel, tragedy, Shakespearean theatre, tragic pathos

Acknowledgments: The study was supported by the Russian Science Foundation, Project No. 24-18-00040, <https://rscf.ru/project/24-18-00040/>

For citation: Zhatkin, D.N. & Serdechnaia, V.V. (2026) The concept of the tragic in the "Shakespearean cycle" of theater criticism by Yuri Govorukha-Otrok. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 99. pp. 183–214. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/99/10

Важной частью отечественного культурного дискурса неизменно является осмысление инокультурного опыта [1, 2]. Как отмечают современные исследователи, серьезную роль в рецепции инокультурных явлений в конце XIX – начале XX в. играла газетная периодика, в том числе и региональная [3, 4]; до революции 1917 г. провинциальные издания «выступали главным транслятором программы культурного развития регионов Российской империи» [5. С. 69]. Отечественная провинциальная пресса рубежа XIX–XX вв. является «уникальным материалом, предоставляющим возможности для исследования истории, развития журналистики и региональной литературы»

[6. С. 448]. Культурно-просветительское наполнение региональной прессы велось через публикацию, в частности, переводов [7], литературной и театральной критики. На страницах провинциальных изданий начинали свой путь в литературу многие авторы, позднее переехавшие в Санкт-Петербург и Москву и сотрудничавшие в центральной печати; их ранние произведения, затерявшиеся на страницах региональных газет и журналов, во многом еще ждут систематизации и вдумчивого исследования.

С харьковской газетой консервативного толка «Южный край» связан ранний этап творчества Юрия Николаевича Говорухи-Отрока (1850–1896), яркого и недооцененного журналиста, публициста, литературного и театрального критика, постоянного автора «Московских ведомостей» конца 1880-х – первой половины 1890-х гг., пережившего политическое заключение и долгие годы мытарств без права поставить под публикацией собственную фамилию. В последние годы исследователи собирают и публикуют его статьи из газетной и журнальной периодики конца XIX в. [8–10], воссоздают его биографию [11–13], анализируют его политические и религиозные взгляды [14–17], его полемику с современниками [18–22], беллетристику [23] и литературную критику [24–26]. Несмотря на то, что имя Говорухи-Отрока как журналиста, публициста, православного мыслителя возвращается в научный оборот, его деятельность как театрального критика практически не исследована (в качестве исключения можно назвать лишь обзорную статью И.Ф. Петровской [27]), а его многочисленные театральные рецензии, увидевшие свет на страницах региональной и московской газетной периодики, не републикованы. А ведь только для «Московских ведомостей» он написал с 1889 по 1896 г. 102 статьи о театре [28. С. 20].

С юности увлеченный театром, сближенный этим интересом со своей первой женой Софьей Поповой [28. С. 7], Говоруха-Отрок стал писать о сцене уже после ключевых событий, которые определили его судьбу и мировоззрение: после судимости по знаменитому процессу ста девяноста трех (1878), когда он три года провел в одиночном заключении и пережил обращение к православию и славянофильству. Главным среди драматургов для него оставался Шекспир, а важнейшим его произведением он считал «Гамлета». Так, писавший о Говорухе-Отроке В.В. Розанов в своем труде «Литературные изгнанники» упоминал, что тот планировал «написать полный и обширный разбор “Гамлета”, любимейшего его произведения в европейской литературе» [29. С. 459].

Шекспировские рецензии, разбросанные по страницам «Южного края» и «Московских ведомостей», позволяют при целостном рассмотрении собрать воедино концепцию Шекспира и шекспировской трагедии в видении Говорухи-Отрока, для которого Шекспир является прежде всего трагиком.

Перечислим рецензии Говорухи-Отрока на спектакли по трагедиям Шекспира (или с упоминанием шекспировского материала), обнаруженные нами в газетной периодике, в хронологическом порядке:

– 1885: «Томазо Сальвини в шекспировских ролях. “Отелло”. I» [30]; «Томазо Сальвини в шекспировских ролях. “Отелло”. II» [31]; «Томазо

Сальвини в шекспировских ролях. “Отелло”. III» [32]; «Томазо Сальвини в шекспировских ролях. “Гамлет”» [33]; «Томазо Сальвини в шекспировских ролях. Король Лир» [34];

– 1887: «Гастроли Э. Поссарта. I. “Шейлок”. 1» [35]; «Гастроли Э. Поссарта. I. “Шейлок”. 2» [36]; «Гастроли Э. Поссарта. IV. “Фауст”» [37]; «Гастроли Э. Поссарта. V. “Король Лир”. I» [38]; «Гастроли Э. Поссарта. V. “Король Лир”. II» [39]; «Гастроли Э. Поссарта. VI. “Ричард III-й”. I» [40]; «Гастроли Э. Поссарта. V<I>. “Ричард III-й”. II» [41]; «Гастроли Э. Поссарта. VII. Заключение» [42];

– 1892: «Маджи в роли Гамлета» [43];

– 1893: «Спектакли г. Эмануэля: Отелло» [44]; «Спектакли г. Эмануэля: Король Лир» [45]; «Спектакли г. Эмануэля: Шейлок» [46]; «Спектакли г. Эмануэля: Ромео и Джульетта» [47]; «Спектакли г. Эмануэля: Гамлет» [48];

– 1894: «Спектакли Мунэ-Сюли. Гамлет» [49];

– 1895: «Спектакли Э. Росси. I. Король Лир. II. Шейлок» [50]; «Спектакли Э. Росси. III. Отелло» [51]; «Спектакли Э. Росси. V. Гамлет» [52]; «Театр Корша: бенефис г. Трубецкого. “Гамлет” Шекспира» [53]; «Малый театр: “Король Лир”, трагедия Шекспира» [54];

– 1896: «Спектакли Э. Росси: Несколько замечаний о “Гамлете”. “Скупой рыцарь” Пушкина» [55]; «Спектакли Э. Росси: “Макбет”, трагедия Шекспира» [56]; «Нечто о судьбе русских талантов (по поводу исполнившегося двадцатипятилетия сценической деятельности М.Н. Ермоловой). Бенефис Э. Росси» [57].

Уже по этому списку можно заключить, что рецензии на спектакли по Шекспиру у Говорухи-Отрока становились в основном откликами на приезд гастролеров – знаменитых европейских трагиков. Это итальянские артисты Томмазо Сальвини (1829–1915), Эрнесто Росси (1827–1896), Андреа Маджи (1850–1910), Джованни Эмануэль (1848–1902), немецкий артист Эрнст фон Поссарт (1841–1921), французский актер Мунэ-Сюлли (1841–1916). Важно отметить, что во многих случаях (это, например, касается Сальвини и Росси) Говоруха-Отрок анализирует не только просмотренный недавно спектакль, но и более ранние виденные им исполнения этой роли артистами, в частности, на столичных гастролях [30–33].

Критик пишет о трагедии: «Сущность трагизма, по нашему мнению, заключается в том, чтобы показать, как душа человеческая, благодаря известному, роковому стечению обстоятельств, освобождается из всего условного, плотского, земного, как человек, на краю гибели, видит “очами души” все ничтожество этого условного, плотского, приведшего его к гибели. Лицо, способное под влиянием рокового стечения обстоятельств возвыситься до освобождения от плоти – “оков духа” – есть лицо трагическое. Таковы Гамлет, Лир, Отелло» [35. С. 2]. Понимание этих и других (Ромео, Шейлок) образов как истинно трагических стало основой для трактовки исполнения шекспировских ролей артистами.

Говоруха-Отрок уверен, что Шекспир – не просто один из авторов европейской литературы. Он – изобретатель нового типа трагедии, трагедии *христиан-*

ской, приходящей на смену античной трагедии рока. «С тех пор, как Шекспиром была создана трагедия христианской эры, сменившая трагедию античную, с тех пор как была освобождена свободная воля человеческая, скованная древним роком, – с тех пор самая сущность трагедии изменилась, центр тяжести ее был перенесен в другое место <...>. В трагедии, созданной христианской эрой, тоже должно выступать “одно лицо без образа, без вида и без речей”, но уже это лицо не бессмысленный, мрачный и беспощадный рок, а та вечная, ясная и простая правда христианская, на которой держится мир и которая живет во всякой душе человеческой» [33. С. 1]. Главным конфликтом такой трагедии становится «борьба веры с скептицизмом» [33. С. 1], или, подробнее, борьба «земной страсти – будь то страсть духовная или плотская – с тою божественной искрой, которая живет во всякой душе человеческой» [49. С. 3]. Так, например, критик трактует финал «Гамлета»: «И когда все для Гамлета было разбито, когда смерть и преступление стали между ним и всем, что любил он, тогда нашел он купленного ценою жизни Бога, нашел абсолютную правду, которой одной мог подчиниться и подчинился его гордый и великий дух» [33. С. 1]. Шекспир становится для критика ключевым автором христианской эры. С этой точки зрения – переноса тяжести конфликта внутрь души человека – Говоруха-Отрок и рассматривает трактовки шекспировских ролей.

Интересно, что для критика тексты Шекспира представляют своего рода ин-тертекст, и для пояснения игры Сальвини-Отелло он использует, в частности, цитату из «Гамлета»: «...его Дездемона для него стала всем, чего он до сих пор не имел, <...> она для него и дом, и род, и отечество, <...> он ее действительно любит так, “как сорок тысяч братьев вместе со всею полнотою любви любить не могут”» [31. С. 2]. Отталкиваясь от мнения Гюго о том, что Ромео – это влюбленный Гамлет, критик пишет: «Ромео так же, как и Гамлет, меланхоличен, задумчив и скрытен в своей задумчивости» [47. С. 3].

При оценке шекспировских произведений и спектаклей по ним Говоруха-Отрок опирается на широкий список источников: он цитирует критиков А.В. Дружинина [34, 37] и Д.В. Аверкиева (1836–1905) [46], приводит мнения А.С. Пушкина [35, 44, 46, 50], Ап.А. Григорьева [41, 56], И.С. Тургенева [49], суждения западных специалистов, в частности, критика Джорджа Генри Льюиса (1817–1878) [32, 33], писателя Рудольфа Жене (1824–1914) [35, 40], шекспироведов Георга Гервинуса (1805–1871) [35, 40] и Эдварда Доудена (у Говорухи-Отрока – «Дауденс») (1843–1912) [35]. Трактуя Шекспира, он также цитирует Гейне [35, 46, 47], Гюго [47], Гете [49, 52].

Статьи Говорухи-Отрока помогают воссоздать устройство театральной жизни в России конца XIX в. Центральное место в постановке в эпоху дорежиссерского театра занимает актер-премьер. Критик отмечает, что «когда на сценах провинциальных театров или частных столичных играют Шекспира, обыкновенно все внимание зрителей сосредоточивается на исполнителе главной роли <...>, остальные актеры только дают реплики исполнителю главной роли» [54. С. 3]. При приезде знаменитостей «зрители так уже вперед знают, что идут смотреть не трагедию Шекспира, а только роль Гамлета в исполнении Росси, или роль Отелло в исполнении Сальвини» [54. С. 3].

Будучи автором эпохи дорежиссерского театра, Говоруха-Отрок прежде всего видит трактовку шекспировского текста в актерской игре. Для него актер – не только исполнитель, но и истолкователь Шекспира. Он говорит, по сути, о режиссуре, но о режиссуре роли, как об условии успешного спектакля: «необходимо прежде всего найти верный и правдивый общий тон» [33. С. 1], а этот тон связан с качествами личности самого актера; так, для верного исполнения роли принца датского «необходимо, значит, носить в самом себе задатки тех высоких и благородных чувств, которые жили в душе Гамлета, которые обуславливали собою все глубочайшие мотивы чувств, мыслей и поступков его» [33. С. 1]. Крайне редко, и уже в 1890-е гг., он пишет о режиссуре как таковой, подразумевая, что премьер является и режиссером спектакля; в частности, он упрекает исполнителя главной роли Росси в том, как решены роли ведьм в «Макбете»: «...я говорю о *характере* исполнения, который уже совершенно зависит от режиссера <...> ведьмы ломались, кривлялись, прыгали и скакали, кричали и визжали, как пьяные торговки...»¹ [56. С. 3].

Говоруха-Отрок различает дарования трагического и драматического артиста, а также характерную и трагическую трактовки роли. Так, о Поссарте он пишет: «...трудно понять, как задумал артист роль Шейлока: как роль “характерную” или как роль трагическую» [36. С. 1]; впрочем, и шекспировская критика «останавливается перед этим вопросом в недоумении» [36. С. 1]. Позже он перефразирует свой вопрос: «...что такое Шейлок – лицо трагическое или комическое?» [46. С. 3]. По выводу критика, «Шейлок вышел лицом трагическим, каков бы ни был замысел Шекспира» [46. С. 3]. Вообще, понятие трагической роли оказывается ключевым в театральной критике Говорухи-Отрока; при этом решение трагической роли он связывает с понятием романтизма или «высокого реализма», а низменный «реализм», напротив, разрушает необходимый актерский настрой.

Рассмотрим, насколько различные артисты, в основном гастролирующие трагики, воплощали образы Шекспира близко к трактовке самого Говорухи-Отрока; поскольку его критика по своей сути, несомненно, не столько театроведческая, сколько литературная и философская.

Мерилом искусства сцены для Говорухи-Отрока становится посвященность исполнителя высшей цели. Для него наилучший тот актер, у которого «мимика, жесты, читка, вся техническая сторона искусства» составляют «не цель, а средство для достижения другой, высшей цели» [30. С. 1]. И путь к театральному творчеству – это всесторонняя, точнейшая проработка роли на интонационном и пластическом уровне, на уровне обыденных действий: «Актер, изображающий Отелло, должен знать мало того, как и что Отелло думает и чувствует, как он любит и ненавидит – он должен еще знать, как он ходит, как он стоит, сидит, ест, пьет, как он ласкает жену и как он делает выговор подчиненному» [30. С. 1].

¹ Здесь и далее курсив сохранен в соответствии с текстом оригинальной газетной публикации.

Томмазо Сальвини для Говорухи-Отрока – принципиально важный артист, поскольку он в реальности *больше* чем артист; его работа – не иллюстрация, а сотворчество: «Сальвини есть художник во всем высоком значении этого слова – художник, творящий самостоятельно, независимо от автора, творящий, рассматривая исполняемое им произведение не более как сырой материал, который лишь в его душе, в его сердце примет определенный вид и законченную форму» [30. С. 1]. Критик видит в Сальвини родство с Мочаловым, «обладавшим гением столь родственным с гением итальянского трагика» [30. С. 1]. Для него очень важно новаторство актера, который открывает «новые и новые эффекты там, где всякая, какая бы то ни было эффектная игра ничего не могла бы возбудить в зрителе, кроме скуки и досадливого недоумения» [31. С. 2].

Говоря о Сальвини в роли Отелло (рис. 1), критик оценивает кропотливую разработку роли актером: «...пользуясь малейшим намеком автора, он оттеняет эти конкретные, домашние, так сказать, черты Отелло, и, таким образом, достигает того, чего не достигает ни один актер, играющий эту роль, – достигает того, что помимо героя, помимо “трагического любовника”, помимо разъяренного льва, зритель видит еще и простого человека, такого, как все мы, <...> с такою же, как и у нас всех, бессмертной, вечной, единой и нераздельной душой» [30. С. 1]. Он отмечает у Сальвини выразительность грима, «царственную осанку, величавую простоту всей фигуры, поступи и жестов» [31. С. 1], описывает разнообразие и точность интонаций в роли: у мавра тон «скромный, но твердый и уверенный», при этом слышно то «едва заметное пренебрежение», то «ноты подавленного восторга и энтузиазма», то он говорит «почтительно, сдержанно и с достоинством», то «едва заметная добродушная ирония звучит в его тоне» [31. С. 1]. Отмечает критик также «прелестную мимическую игру», эмоции, изображенные «с неимоверной нервной страстностью на фоне полнейшей простоты», с «поразительную правдою и последовательностью», «сочетание неслыханной силы с изумительной чистотой отделки, правдивости» [31. С. 1]. Говоруха-Отрок особенно отмечает человеческое обаяние этого Отелло, не столько грозного, сколько располагающего к себе «своею простотой, спокойным добродушием, человечностью» [31. С. 1]. Мавр у Сальвини оказывается «чрезвычайно изящным, чутким к малейшей вульгарности джентльменом»; это «не зверь, а бесконечно любящий человек» [32. С. 1]. В итоге Говоруха-Отрок приходит к апологии: «...только играя сцены ревности по тому типу, как их играет Сальвини, т.е. изображая человека не дикого от природы, а посредством отравы доведенного до полного нравственного разложения, до нравственной смерти, можно правдиво передать все сцены Отелло, можно играть не отступая от того смысла, который заключил в этих сценах Шекспир» [32. С. 2].

Допускает Говоруха-Отрок и критику: так, он пишет, что в одной из сцен часть монолога Отелло «Сальвини произносил слишком ярко, слишком обильно, с слишком горячим увлечением в жестах и в мимике», сильно поддавшись «великолепию и картинности шекспировского описания» [31. С. 1];

в другой сцене «слишком сильно, слишком энергично, слишком уверенно прозвучал его крик» [31. С. 2]; последний монолог «более слезлив, нежели прочувствован» [32. С. 2], и в целом пятый акт – «камень преткновения даже и для Сальвини» [44. С. 4]. «Сальвини играет пятый акт слабо» [51. С. 3], – вспоминает критик годы спустя.



Рис. 1. Томмазо Сальвини в роли Отелло
(рисунок F. Armytage, The London Printing and Publishing Company Limited)

Не слишком высоко оценивает Говоруха-Отрок исполнение Сальвини роли Лира. В статье, опубликованной в 1885 г., он характеризует грим актера как «довольно шаблонный», с наличием «чего-то более уже современного, тронутого дурными сторонами культуры» [34. С. 2]. Критик остался недоволен исполнением начала первого акта, с разделом королевства, отметив, что «эта сцена, сыгранная не так, как следует, искажает трагедию, делает темным и необъяснимым все последующее» [34. С. 2]. Говоруха-Отрок критикует здесь «излишество жестов, мимическую игру» [33. С. 3]. Однако последующие сцены критик считает значительно более успешными: «Великолепно провел Сальвини сцену с Гонерильей; всякому видно было, что это не сумасбродный старик, а действительно глубоко оскорбленный отец и король» [34. С. 3]. Отмечая и другие сцены как удачные, Говоруха-Отрок останавливается на эпизоде, сыгранном «с изумительной, потрясающей силой» [34. С. 3], – это сцена безумия Лира, где актером были явлены «сила и величие какого-нибудь олимпийского бога» [34. С. 3]. Однако в трактовке роли Лира критику не хватает умения Сальвини «скорбеть трагическую, углубленную скорбью» [34. С. 3]; «он всегда скорбит только личной скорбью <...> поэтому его пафос не полный, деланный, хотя сделанный с изумительным искусством, поэтому он редко, лишь минутами, возвышается до истинно-трагического пафоса» [34. С. 3].

Для Говорухи-Отрока свойственно по прошествии времени идеализировать то, что по первым впечатлениям он оценивал более критично. Так, в 1887 г., вспоминая об исполнении роли Лира Сальвини, критик характеризует решение этого образа как блестящее: это была «ни с чем не сравнимая игра» «бога драмы» [38. С. 1]. А в 1893 г. он рассматривает игру итальянского актера как эталонную: он вспоминает о его «большом искусстве и искренности» в роли Лира, об «ужасном, проникновенном, старческом шепоте, слышном во всех углах театра», и заключает: кто видел его в этой роли, «тот никогда не забудет этого величавого, старческого образа, этой поднятой руки, этой, как бы оторвавшейся от земли, как бы неожиданно выросшей фигуры, этого проникновенного взгляда...» [45. С. 4].

В конце жизни Говоруха-Отрок делится воспоминаниями о «вдохновенном» исполнении Сальвини роли Макбета. Благодаря «глубокой задумчивости» и «мистическому колориту», его Макбет «производил впечатление человека, еще не очнувшегося от странного видения»: «Кто видел Сальвини в Макбете, тот никогда не забудет выражения его лица, выражение страдания от ужаса» [56. С. 3].

Что касается исполнения роли Гамлета (рис. 2), то, при положительной характеристике ряда сцен, Говоруха-Отрок заключает, что актерской трактовке не хватает цельности: «Сальвини играет не Гамлета, а лишь несколько сцен из Гамлета» [33. С. 2]. Об этих эпизодах, сыгранных «великолепно, с поразительной силой и изяществом» [33. С. 2], критик рассуждает подробнее, отмечая, например, в сцене с привидением умение актера достичь того, «что составляет венец искусства»: «...он заставляет зрителей поверить в

привидение, пережить такие же мгновения мистического ужаса, какие переживал он сам» [33. С. 4]. В неудавшихся же сценах трагик, по наблюдению Говорухи-Отрока, «сух, резонерски-холоден, скучен и плаксив» [33. С. 2], – и все оттого, что в даровании Сальвини «нет способности с такою же силой и правдой, как передает он многое другое, передавать углубленную великую скорбь, которая должна составлять основной тон роли Гамлета» [33. С. 2].



Рис. 2. Томмазо Сальвини в роли Гамлета
(фотограф Otto Sarony Co., The New York Public Library Digital Collections)

Таким образом, Говоруха-Отрок считает, что способность актера к той или иной роли определяется прежде всего не его талантом, но склонностями

его личности и его актерской природой. И признание Сальвини, что он не может играть какие-то из шекспировских ролей, например, Ричарда III, – для критика показатель того, что роль «не подходит к его душевному складу», «в его душе, в его сердце не принимает определенного вида и законченной формы» [30. С. 1].

Ряд статей Говорухи-Отрока, увидевших свет в 1887 г. в газете «Южный край», посвящен игре немецкого гастролера Эрнста фон Поссарта. Анализируя роль Шейлока, критик отмечает, что «Поссарт представил старого венецианского жида лицом довольно симпатичным» [36. С. 1], но при этом в значительной мере лишенным трагического начала: получился «еврей, слишком подвижный для *зловещего* Шейлока» [36. С. 1]. Однако далее Поссарт, по мнению Говорухи-Отрока, все же справляется с поставленной задачей: «... в первой сцене 3-го акта г. Поссарт нам показал настоящего, трагического Шейлока, если не своим гримом, то своею игрой» [36. С. 2]. Оценивая разные эпизоды, критик замечает, в частности, что «поистине великолепно вышла у него сцена, когда он с ножом в руках “подползает” к Антонио, чтобы вырезать из его груди фунт мяса»: «Эта ползущая поза, этот страшно прищуренный взгляд, эта простертая, крючковатая, изломанная судорогой рука – все это производило впечатление потрясающее» [36. С. 2].

Об исполнении Поссартом роли Гамлета Говоруха-Отрок пишет кратко, по сути ограничиваясь упоминанием: «Гамлет является одною из слабых ролей артиста не потому, чтобы у него не было средств хорошо исполнить эту роль, а скорее вследствие совершенно неверного замысла. Г. Поссарт играет Гамлета психически больным человеком в буквальном смысле» [37. С. 1]. Мысль об ошибочности восприятия Гамлета Поссартом значима для Говорухи-Отрока, повторяется в статьях последующего времени: «“Трагического” Гамлета г. Поссарт сыграть не мог, но Гамлета такого, каким растолковал его Гете, изящного, меланхоличного принца, печально насмешливого <...> Поссарт мог бы сыграть великолепно» [42. С. 2]; «Поссарт играет Гамлета каким-то сумасшедшим, и даже не сумасшедшим, а “психопатом”, как теперь выражаются» [48. С. 3]. Как видим, трактовка Поссарта категорически ни принята критиком.

Более подробно Говоруха-Отрок рассуждает о Поссарте в роли Короля Лира, постоянно сравнивая эпизоды в его исполнении с работой Сальвини [38; 39]. Здесь он вновь возвращается к идее врожденных способностей артиста: «... кроме огромного искусства, кроме искреннего и сильного чувства <...> эта роль требует еще и огромных внешних средств, и, главным образом, того “трагического пафоса”, который дается немногим» [38. С. 1]. Недостатки в исполнении роли Поссартом он относит именно к этой причине: «... все, что можно было сделать посредством искусства и ума, было сделано, недоставало только “трагического пафоса”» [38. С. 1]; и потому первые акты трагедии были сыграны слабо. Говоруха-Отрок пишет страстно и субъективно: «Не говорим о сцене в степи: всем ясно, что она пропала у г. Поссарта, ибо не было здесь раздирающих душу стонов и воплей, этих ужасных звуков нечеловеческой скорби и отчаяния, которых не заглушат ни вой бури, ни грохот грозы... А без такого отчаяния, без таких стонов эта

сцена делается невозможной и непонятной» [39. С. 2]. Однако далее, начиная со сцены бреда, оценка игры Поссарта меняется: «Он совершенно преобразился до неузнаваемости. Он как-то сразу осунулся, постарел, одряхлел <...>, а величавый жест судьбы и короля являлся таким контрастом с слабостью безумного старика, с этими дрожащими старческими руками, что чувство жалости, болезненной жалости достигало в зрителе до высшего предела» [39. С. 2]. Эта сцена удовлетворила требования критика к уровню трагизма, требуемому от актера, поскольку «была сыграна истинно-патетически, просто, спокойно, но с необыкновенной силой выражения, с необыкновенной внутренней силой» [39. С. 2]. Однако далее Говоруха-Отрок вновь переходит к негативным оценкам избранных актером приемов: «тон декламаторский», «несколько недурно и трогательно сказанных слов <...>, но более ничего»; «смерти *короля Лиры* мы не видели» [39. С. 2].

Признавая, что Поссарт-Лир производит «сильное и неотразимое впечатление» [38. С. 1], критик, однако, уточняет, что такая реакция была лишь у части публики («люди <...>, не видевшие Сальвини, были в совершенном восторге» [38. С. 1]), после чего резюмирует, что Поссарт сыграл Лиру «прекрасно»: «Как актер первоклассный, чрезвычайно искусный, обладающий умом и чувством, – но не как актер трагический» [39. С. 2]. Последняя оговорка очень значима для Говорухи-Отрока, поскольку разрушение трагического начала ведет, по его мнению, к неверному прочтению Шекспира.

Говоря о Поссарте в роли Ричарда III (рис. 3), критик возвращается к мысли о непростых задачах артиста: роль «особенно трудна необыкновенной сложностью тех черт, из которых составлен <...> характер, а также сложностью переплетающихся мотивов» [40. С. 2]. Вместе с тем Говоруха-Отрок находит, что эту роль Поссарт «с чрезвычайным умом и тактом <...> приспособляет к своим силам и средствам» [40. С. 2], после чего утверждает, что в своем Ричарде III артист как гримом, так и игрой «хотел оттенить черты жестокости и жестокого лукавства» [40. С. 2]. Критик усматривает примечательную динамику решения образа: «...сперва трудно было разобрать – что это, искренняя речь или замаскированная жесткая ирония; <...> неожиданно <...> это уже воркующий Ромео, но с ужасным лицом и с резким голосом <...>, великолепен был этот коленопреклоненный Ричард, пронзительно всматривающийся в свою жертву и ожидающий смертельного удара» [40. С. 2]. Последовательно осмысливая рисунок роли, он отмечает в основном достоинства актерской трактовки: «мрачный огонь Люцифера будто освещал его путь своим зловещим блеском» [41. С. 1]; «усталость Ричарда г. Поссарт передал великолепно» [41. С. 1]. И все же заключение не вполне комплиментарно для артиста: в роли Ричарда III Поссарт дал «великолепно исполненную гравюру – не более. Все контуры, очертания, оттенки были переданы верно и умело рукой – но не было ни красок, ни колорита» [41. С. 2]. Здесь Говоруха-Отрок впервые в статьях «шекспировского цикла» использует метафору гравюры (то есть монохромного, черно-белого графического изображения), противопоставленную живописи, как характеристику недостаточно полнокровной актерской игры.



Рис. 3. Поссарт в роли Ричарда III (Театр и искусство. 1912. № 51. С. 1050; рисунок Ленбаха)

Отрецензировав гастролы Поссарта, Говоруха-Отрок приходит к такому суждению об актере: «...его чувство – сделанное, хотя и прекрасно сделанное, его трагический пафос – тоже сделанный, но далеко не всегда удачно. Он не внутренним чутьем угадывает тон, нужный для выражения того или иного чувства, а создает этот тон путем изучения своих голосовых средств и применения этих голосовых средств сообразно с наблюдениями, сделанными им над выражением в тоне голоса тех или других чувств. То же самое относительно позы, мимики и жестов» [42. С. 1]. Актер, по мнению критика, максимально использовал свои природные данные и способности, «развил их во все стороны настолько, насколько их можно было развить; <...> владеет своим голосом, лицом, всем телом изумительно» [42. С. 1]. Впрочем, в различных ролях в постановках шекспировских трагедий Поссарту часто «не хватает орудий, которыми он располагает» [42. С. 1–2], трагические роли актеру «не по плечу» [42. С. 2], однако «своею игрою и в трагических ролях этот артист доставляет величайшее удовольствие; если не дает в трагических ролях мощных картин <...>, он дает прекрасные гравюры, исполненные верною и умелою рукой» [42. С. 2]. В итоге Поссарт помещается в иерархии Говорухи-Отрока среди актеров, которые не только «прекрасно читают свои роли», но и «оттеняют жестами, мимикой, интонациями психологическое развитие страсти, оттеняют положения, обрисовывают характеры»; moreover, здесь «все еще виден актер, хоть и артистически играющий свою роль» [51. С. 3]. Выше таких актеров стоят только «художники во всем высоком значении этого слова» [51. С. 3], – к таким критик относит в большей степени Сальвини и Росси.

В 1892 г. Говоруха-Отрок пишет статью о Гамлете в интерпретации актера Андреа Маджи, в которой, однако, приоритет отдан анализу собственно шекспировской трагедии и воспоминаниям об исполнении этой

роли Сальвини. О Гамлете Маджи сказано немного, в частности, подчеркнуто, что артист играет некоторые сцены «просто, с чувством и с одушевлением», другие же «угловато, резко, нелепо и грубо» [43. С. 5]. Стремясь объяснить такое расхождение, Говоруха-Отрок замечает: «Очевидно, артист решил, что Гамлет в иных случаях должен *притворяться* сумасшедшим» – замысел «совершенно неправильный и антихудожественный» [43. С. 5]. Критик остается разочарован игрой итальянского артиста, указывая, что, если образ Гамлета лишается поэзии и внутреннего света, то и «трагедия, лишенная внутреннего смысла, превратится в обыкновенную мелодраму» [43. С. 5].

Еще одним гастролирующим актером, который привлек внимание Говорухи-Отрока своими шекспировскими ролями, стал Джованни Эмануэль, о выступлениях которого он много писал в 1893 г. на страницах «Московских ведомостей». В частности, оценку роли Отелло в сценическом воплощении Эмануэля («роль Отелло исполнил прекрасно» [44. С. 3]) предваряет разбор пьесы, в котором дается характеристика шекспировского героя: «Он мавр и сохранил лучшие черты своей расы – необыкновенную душевную нежность, скрытую под суровую оболочку испытанного в битвах воина и военачальника» [44. С. 3]. Неприемлемым для критика стал грим артиста, подчеркнувший скорее слабость и бессилие современника, нежели суровую мужественность воина из далекого прошлого: «В лице Отелло, каким представил его артист, было слишком много современного слабосилия, или, лучше сказать, бессилия, было многое напоминающее современного человека, расслабленного и неопределенного. <...> И военные труды, и опасности, и одиночество – все это должно было оставить неизгладимый след в чертах лица Отелло, все это должно было светиться в суровом взгляде закаленного воина» [44. С. 3]. Отмечая близость игры итальянского актера к манере школы Сальвини и Элеоноры Дузе (1858–1924), Говоруха-Отрок признает существенным недостатком сценической интерпретации Эмануэлем образа Отелло «стремление к *преднамеренной* простоте», жизнеподобию, сценическому «реализму», явно неуместное, поскольку неприемлемо было «показать в Отелло только обыкновенного человека»: «Он прекрасно сыграл первый акт, но в его изображении Отелло не было ни сурового воина, ни царственного льва, не было того величавого спокойствия, без которого образ Отелло теряет многое» [44. С. 3]. Впрочем, во втором акте «мы видели настоящего Отелло, сурового военачальника, царственного льва, едва сдерживающего свой гнев» [44. С. 3], а третий и четвертый акты оказались «истинным торжеством артиста», – «переходы от ярости к глухому отчаянию, от безумных воплей к бессильным слезам», «борьба омрачившегося духа с самим собой», «усилия несчастного, обезумевшего человека вырваться из сдавливающих его колец удава» [44. С. 3]. По мнению Говорухи-Отрока, особенно сложным для Эмануэля стал пятый акт, в котором тот не смог выдержать необходимый «общий тон, общий колорит, мрачный и трагический»: «...ледящего душу, ужасающего трагического спокойствия не было в исполнении артиста» [44. С. 4]. Слабость игры в финальной сцене

критик вновь обуславливает сценическим «реализмом», под которым подразумевается натурализм: «Он зарезался ятаганом, упал в конвульсиях, снова подымался и снова падал. Нельзя одобрить этого “реализма” уже потому, что им *бесцельно* терзают нервы зрителя» [44. С. 4].

Лир Эмануэля – «король, обремененный властью, привычный к ней», и в то же время «величавый старик, как бы весь сияющий бесконечным добродушием» [45. С. 4]. Это был «страстный и вспльчивый старый король, оскорбляемый, униженный, но все благородный, все великий» [45. С. 4], и он вызывал в зрителе «именно те чувства, которые должно: чувства бесконечной жалости и уважения к этому оскорбленному королю, отцу и старику» [45. С. 4]. В целом Говоруха-Отрок пишет о Лире Эмануэля одобрительно; даже делая изредка критические замечания («не вдохновенная игра»), сетуя на недостаток угрозы в сцене гнева («Не было грозного взгляда, не было величавой, мощной и грозной фигуры, какую представляешь себе в воображении, когда вспоминаешь сцену гнева и изгнания Кента» [45. С. 4]), он приходит к выводу, что «все это нисколько не уменьшает <...> высокого достоинства игры артиста» [45. С. 4], что роль Лира Эмануэль «сыграл прекрасно» [45. С. 4].

Характеризуя сценическое воплощение Эмануэлем шекспировского Шейлока, Говоруха-Отрок исходит из посыла, уже звучавшего ранее при описании исполнения Поссартом роли Короля Лира: Эмануэль сыграл «как прекрасный драматический актер – но не как актер трагический» [46. С. 4]; в его манере «не было того мрачного, зловещего спокойствия, которое характеризует истинный трагический пафос – не было все подавляющей внутренней силы» [46. С. 4]. В отдельных сценах «артист возвысился до истинного трагического пафоса», «это был настоящий Шейлок», «такой Шейлок недрогнувшей рукой вырежет фунт мяса» [46. С. 4], однако в финале «трагический Шейлок исчез бесследно» [46. С. 4]. Критик использует для характеристики роли множество сравнений, проводит интересные параллели: появившийся на сцене Шейлок «напоминал большую, хищную птицу, с острым, жестоким и внимательным взглядом, с крепким беспощадным клювом... <...>. Он изгибается, в горле его что-то клокочет, он смеется и сквозь этот смех слышна ненависть – с каким-то едва сдерживаемым сладострастием жестокости он предлагает зловещее условие...» [46. С. 4]. Наконец, он вновь обращается к метафоре из области пластических искусств, ранее использованной при характеристике мастерства Поссарта (в частности, в роли Ричарда III): «...исполнение г. Эмануэля напоминало прекрасную гравюру, на которой пропали все мрачные и трагические краски гениальной рембрандтовской картины» [46. С. 4].

Начав рецензию на исполнение Эмануэлем роли Ромео с исторического экскурса и воспоминаний о том, как Элеонора Дузе в роли Джульетты разыгрывала «дивную мимическую сцену» [47. С. 3], Говоруха-Отрок переходит к оценке современной постановки, которая, по его мнению, решительно не удалась: «...поэтичнейшее создание Шекспира г. Эмануэль с

своею труппой разыграл так, что получилось впечатление какой-то сплошной пошлости», «трагедию безбожно сократили и исказили» [47. С. 3] – в частности, ее финал: «В последнем акте Джульетта просыпается, выходит из гроба, отходит на авансцену, замечает Ромео *еще живого!* С обоюдными восклицаниями они бросаются друг к другу!» [47. С. 3]. Интересно отметить, что Говоруха-Отрок возлагает ответственность на Эмануэля не только как на актера, но и как на режиссера: «...это также вина г. Эмануэля, как и все прочее, ибо он режиссирует спектаклями, он указывает актерам, как играть, он же сокращает и пьесу» [47. С. 3]. Исполнение роли Ромео критик также оценивает весьма невысоко: «Пред нами был не Ромео, а какой-то пошлый, сентиментальный, влюбчивый комми¹ из магазина» [47. С. 3]. Сцена венчания представлена так: «...те же комми и гризетка прибежали венчаться к комичному католическому монаху, каких изображают в карикатурных французских журналах» [47. С. 3]. Критик приходит к выводу о деградации театральной культуры в Европе: «Неужели в Европе уже так упал вкус и понимание театра?» [47. С. 3]. Русские зрители, как отметил Говоруха-Отрок, не приняли постановку: публика «осталась совершенно холодна и равнодушна» [47. С. 3].

В статье об образе Гамлета в восприятии Эмануэля Говоруха-Отрок много рассуждает о «реализме», воспринимая его как низменное жизнеподобие. Под этим «неопределенно понимаемым словом», по мнению критика, скрывается «стремление всё опошлить, все принизить до уровня понимания, до уровня чувств интеллигентной толпы» [48. С. 3], и он трактует современную распространяющуюся манеру более естественной игры как искажающую великие замыслы: «И вот актеры, даже и даровитые, не настолько, однако, чтобы властвовать над толпой, прониклись ее настроением, ее мыслями, ее чувствами – и искажают великие образы, и опошляют великую трагедию» [48. С. 3]. У Эмануэля, как отмечает Говоруха-Отрок, Гамлет притворяется сумасшедшим, и из-за такой манеры игры «никакой трагедии уже нет, так как в ней нет *трагического лица*» [48. С. 3]. Критик выразительно описывает этого осовремененного принца датского: «...молодой человек, бесцветный, с золотушной бледностью, с “интеллигентною” бородкой, с лицом, ничего не выражающим, кроме слабосилия, золотушности и ущемленного самолюбия. Этот молодой человек оделся в черный костюм, в черное трико и какие-то сиреневые подвязки. Такого молодого человека можно встретить на всех перекрестках, но в толпе вы его не заметите: он сливается с нею» [48. С. 3]. Далее следует череда отрицательных оценок: так, важные реплики актер произносит «тоном золотушного молодого человека, срезавшегося на экзамене»; он «хнычет», проводит сцену «вяло, бледно, бесцветно»; при виде призрака он «испугался – и очень трусливо испугался» [48. С. 3], ведет сцену «тоном современного нервно-больного

¹ Здесь – служащий магазина, приказчик.

человека, обезумевшего от страха», затем «строит дурачка до самого четвертого акта с небольшими перерывами» [48. С. 4]. Однако местами, оговаривается Говоруха-Отрок, Эмануэль все же «играл <...> как прекрасный драматический актер, каков он и есть» [48. С. 4], – отметим, как *драматический*, но не *трагический*. Говоря об актерской органике, критик утверждает, что «нельзя винить актера, если у него недостает внутренней силы для того, чтобы исполнить как следует роль Гамлета», однако любой актер «непременно должен вести эту роль как роль трагическую» [48. С. 4].

Несмотря на неприятие трактовок Эмануэлем большинства шекспировских ролей, Говоруха-Отрок дает его творчеству в целом высокую оценку: «Он артист серьезный, обладающий выдающимся дарованием» [44. С. 4], «артист, который доставит истинное удовольствие всем, кто смотрит на театр не как на праздную забаву, а как на высокое и серьезное дело» [45. С. 4].

В статье, посвященной исполнению роли Гамлета французским актером Муне-Сюлли, постоянно проводятся параллели с Гамлетом Сальвини – «для того, чтобы показать, *как нужно играть*» [49. С. 4] ту или иную сцену. Если в первых актах Муне-Сюлли играет «эффектно, умно и не выходя из пределов благородной простоты», а в сцене с призраком даже побуждает зрителей «*поверить* в привидение, пережить такие же мгновения мистического ужаса», то затем представляет принца датского «то каким-то неврастеником, по психиатрическому учебнику <...>, то эффективным мелодраматическим героем», то «во всевозможном шутовстве <...>, только разве что не пел петухом» [49. С. 4]. Финал постановки оставлял впечатление присутствия на представлении «какой-то бессмысленной, но эффектной мелодрамы», – ведь и Муне-Сюлли играл Гамлета как «мелодраматическую роль» [49. С. 4]. Такая трактовка, по мнению критика, опошляет трагедию, превращая ее в «эффектное и кровавое зрелище для толпы» [49. С. 4].

Еще одним героем «шекспировского цикла» статей Говорухи-Отрока стал итальянский актер Эрнесто Росси. Гастроли Росси, как и Сальвини, критик видел неоднократно, и по его публикациям можно наблюдать определенную эволюцию в оценке игры артиста. Так, в 1885 г. Говоруха-Отрок пишет, что в игре Росси «все еще виден актер, пусть и артистически играющий свою роль, но все же играющий актер; здесь все еще то, что дает автор, остается не одухотворенным, здесь есть артист, виртуоз, но еще не художник» [30. С. 1]; «это актер вообще холодный» [41. С. 2]. Говоря о ранее увиденной роли Гамлета, критик отмечает, что Росси играл «какого-то рослого и здорового кавалергардского полковника» [33. С. 2]; «это была внешняя игра, во многом артистическая, но внешняя» [50. С. 4]. Вспоминая о том, как видел актера в роли Отелло, Говоруха-Отрок писал, что, изображая «героя, полководца, человека несокрушимой силы и энергии», Росси упускал из виду «то обыкновенное, что <...> делает его человеком из плоти и крови» [30. С. 1], а также упоминал шаблонный грим, напоминающий «плохую олеографию, на которой нарисован традиционный мавр» [31. С. 1]; он играл Отелло «холодно и декламаторски» [32. С. 1]. Однако в 1887 г. Говоруха-

Отрок иначе пишет об итальянском актере: «...в “Ричарде” он порою вышлся до настоящего трагизма <...> это нахмуренное чело, этот тон, звучащий ледяною жестокостью – все это было страшной всяких криков» [41. С. 2]. Критик отмечает, что Росси меняется и растет как артист; вспоминая о втором опыте просмотра его Гамлета на московских гастролях, он признает: Росси «изменил всю свою игру, и во многих местах с глубокою истинною и трагизмом воплотил образ несчастного датского принца» [50. С. 4].

Артист вновь приезжает в Россию с гастролями в 1895 и 1896 гг., и критик пишет о предвкушении этого события: «Росси и Сальвини и меньше – Зоненталь¹, Газе² – это последние могикане отходящего периода расцвета драматического искусства, – расцвета, который, быть может, уже никогда не повторится» [50. С. 3]. И, возражая критикам уже немолодого актера, Говоруха-Отрок восклицает: «Быть может, он ослаб физически, но в его игре мы видим тот же сильный дух, что и прежде, и дух, быть может, еще умудренный и углубленный долгим опытом и страданием жизни» [50. С. 4].

Осмысливая игру Росси в образе Короля Лира (рис. 4), критик отмечает его творческую эволюцию: «Росси стал глубже, его игра стала “проникновеннее”» [50. С. 4]. Он пишет, что артист играет «простого и простодушного в своем величии короля», «человека глубоко несчастного и опечаленного разочарованием в любви своей» [50. С. 4], после чего отдельно акцентирует точность игры в сцене сумасшествия: «В исполнении Росси Лир только обезумел от нестерпимого горя и страдания, ум его помутился, он тускло различает себя и мир; но в то же время в этом омраченном уме как бы загорелся новый светоч, явилось новое проникновение в смысл жизни и мира» [50. С. 4]. Это исполнение, за исключением сцены смерти, Говоруха-Отрок находит в полной мере соответствующим духу трагедии Шекспира.

Говоря о создании Росси сценического образа Шейлока, критик подчеркивает, что «никто из знаменитых европейских актеров не исполняет эту роль с таким совершенством и такою глубиной» [50. С. 4]. Он делает меткие наблюдения по отдельным эпизодам: «Поражало какое-то грозное спокойствие Шейлока» [50. С. 4]; «Он, нищий, всего лишенный, одинокий, пойдет, чтоб упасть ниц пред Иеговой и в столах и в воплях сложить пред его престолом тягость души своей» [50. С. 4]. Анализ роли перемежается анализом пьесы, и не всегда понятно, как отличить одно от другого, но важно, что критик видит работу Росси соответствующей замыслу автора: «Шейлок в его исполнении одухотворился, вырос до настоящего трагического лица, каким его и создал Шекспир» [50. С. 4].

¹ Адольф фон Зонненталь (1834–1909), венский актер.

² Фридрих Людвиг Гаазе (Хаазе) (1825–1911), немецкий актер.



Рис. 4. Росси в роли Лиры
(Театр и искусство. 1914. № 16. С. 363)

Напротив, *Отелло*, как отмечает критик, у Росси вышел хорошо сыгранным – и только: «... в *Отелло* он только виртуозен, только артистичен» [51. С. 3]. И причину этого Говоруха-Отрок усматривает в неправильной трактовке шекспировской трагедии актером, изображающим, вплоть до последнего акта, «какие-то необыкновенные, “африканские” страсти, под чем подразумевается что-то разнузданное и зверское» [51. С. 3]. Грим передал «самое обыкновенное, вульгарное лицо негра или мулата» [51. С. 3], и в целом *Отелло* у Росси – портрет «человека хотя очень простодушного и даже доброго, но грубого, ограниченного, разнузданного», «физически-страстного и сильно влюбленного» [51. С. 3], – но этот тон «не соответствует чувствам *Отелло* и словам его» [51. С. 3], не было «царственного, разъяренного льва» [51. С. 3]. Лишь изредка манера игры удовлетворяет критика; например, он отмечает, что монолог в сенате Росси «произнес превосходно, с большим чувством меры, хотя не столь красиво, как Сальвини» [51. С. 3]. Только в пятом акте «*Отелло* Росси преобразился», его тон «проникнут ужасающим спокойствием роковой решимости», – и зрители «действительно видели человека как бы уже стоящего на пороге вечности» [51. С. 3].

Принц датский в изображении итальянского актера (рис. 5) есть «образ мрачный, зловещий, трагический – самый зловещий и мрачный из всех образов, какие являл нам на сцене Росси» [52. С. 4]. В роли *Гамлета*, как отмечает критик, посетив московский спектакль в апреле 1895 г., он «вырос до размеров колоссального трагического актера», герой его – «как бы облитый зловещим заревом отдаленного пожара» [52. С. 4]. Сравнивая игру Сальвини и Росси в отдельных сценах, критик пишет: «...по-моему, колорит Росси вернее и более гармонирует с душевным состоянием *Гамлета*» [52. С. 4]. Говоруха-Отрок постулирует выход театрального искусства за границы искусственности: «Не виртуозностью, не искусством вызвал Росси эту бурю, а тем, что он показал нам настоящего *Гамлета* – *Гамлета-героя*, чело-

века великой души», – образ, «созданный одним великим подъемом творческого духа» [52. С. 4]. Эта истинность – признак как преодоления театральной условности, так и верности замыслу Шекспира (как его трактует Говоруха-Отрок).

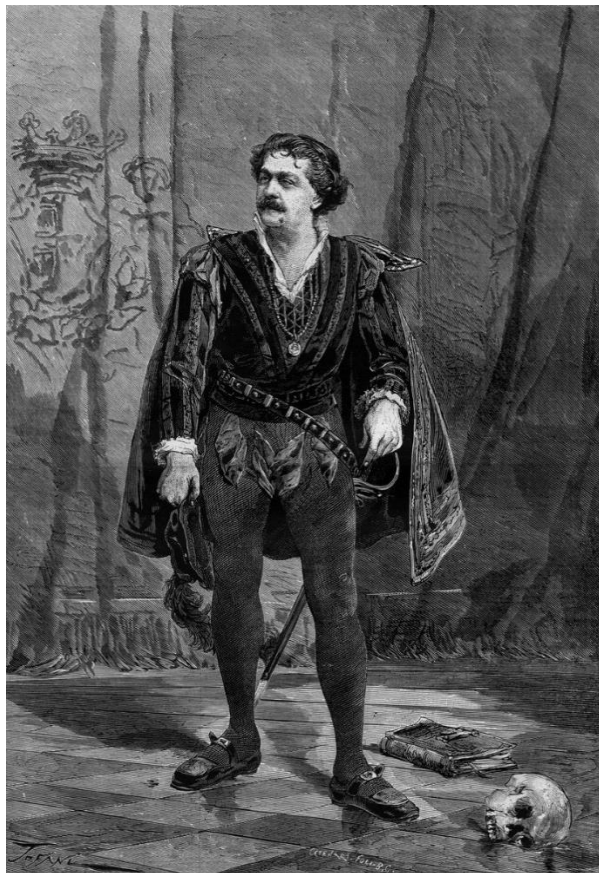


Рис. 5. Росси в роли Гамлета (<https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Unknown-artist/928801/Portrait-of-actor-Ernesto-Rossi-in-the-role-of-Hamlet-by-William-Shakespeare-at-the-theatre-Ventadour-in-Paris-in-1875..html>)

В январе 1896 г. Росси вновь возвращается в Москву с «Гамлетом», и критик отражает свои впечатления в новой статье: «...на этот раз Росси был не совсем здоров <...> и играл без одушевления» [55. С. 3]. Также он отмечает некоторые не вполне работающие детали решения роли (типа отбрасывания меча в сцене с королевой) и приходит к выводу, что «подобные внешние эффекты только нарушают впечатление от <...> художественно-законченной игры» [55. С. 3], такая игра «досадливо развлекает внимание зрителя» [55. С. 3].

Если в 1895 г. Макбет в исполнении итальянского актера вызвал у критика лишь краткий отклик (в статье о постановке шекспировского «Отелло» упомянуто, что Макбет Росси – «воинственно-величав» [51. С. 3]), то в 1896 г. он посвящает «Макбету» отдельную статью, где вначале проводит анализ пьесы, отмечая, в частности, что из всех трагедий Шекспира она больше всего «приближается к трагедии античной по характеру рокового трагизма и по характеру трагического лица, действующего в ней» [56. С. 3]. О Макбете Росси Говоруха-Отрок пишет так: «...его исполнение было чрезвычайно искусно, тонко, умно, исполнено силы – оставалось любоваться высоким искусством артиста, – не было только одного в этом исполнении: *вдохновения*» [56. С. 3]. И далее, признавая искусство актера: «...этот монолог был исполнен Росси изумительно в смысле искусства, силы, энергии» [56. С. 3], – он заключает, что «истинное вдохновение <...> лишь местами прорывалось в игре артиста» [56. С. 3]. Периодически Росси достигает силы убеждения: «Вот он нечаянно наступает на свою мантию, корона падает с его головы... И тут – истинно вдохновенное изображение того, что мы называем паническим ужасом, – изображение, потрясающее своею правдой и силой...» [56. С. 3]. В финале, в изображении Макбета, обратившегося в дьявола, «Росси был истинно велик», «произвел на зрителей впечатление неотразимое, которое никогда не забудется» [56. С. 3].

Делая выводы об игре Росси, Говоруха-Отрок пишет: «Действительно великие актеры не передают и не представляют нам на сцене то, что сочинено другими, хотя бы самим Шекспиром, – они творят так же, как и автор исполняемой ими трагедии – они являются такими же, как и он, художниками» [51. С. 3]. Таким образом, подобно Сальвини, в лучших своих ролях Росси уравнивается, как самостоятельный художник, с Шекспиром. В чествованиях Росси в 1896 г. в России критик видит признак того, что «плачевный период» недооценки Шекспира в русском театре «кончился или кончается» [57. С. 3].

Малое внимание Говорухи-Отрока к отечественным трактовкам шекспировских пьес связано с его мнением о кризисе российского театра, который стал слишком бытовым и осовремененным, утратил величие и размах прежних времен. Критик идеализирует некоторых актеров прежних лет, например, Мочалова, который, «по описаниям», хорошо играл Отелло [30. С. 1], «дал нам путеводную нить» к исполнению роли Гамлета [33. С. 1], однако «разбирать игру наших современных актеров в роли Гамлета было бы всего только... бесполезной жестокостью» [53. С. 3]. В рецензии на исполнение «Гамлета» в 1895 г. в театре Корша, где в главной роли был Николай Трубецкой (1861–1899), Говоруха-Отрок акцентирует отсутствие в этом театре культуры шекспировской драмы: «Шутка ли, учить роли в такой скучной пьесе, как *Гамлет*, да еще роли в стихах» [53. С. 3]. Далее язвительная рецензия приобретает характер фельетона, и не без оснований; например, критик отмечает, что в сцене с матерью актер, играющий призрака, просто не вышел на сцену: «Но только разве гениальный актер мог бы достигнуть сильного впечатления, обращая слова Гамлета к *не видимому зрителями*

призраку» [53. С. 3]. Исполнение роли Трубецким критик характеризует кратко: «...он просто от чистого сердца выучил “роль” и читал ее как ему Бог на душу положит» [53. С. 3]; «Гамлет ему показался просто плаксой» [53. С. 3]; иногда актер «впадал в тон легкой перебранки, сохраняя, впрочем, и тут плаксивые интонации» [53. С. 3]. Критик насмешливо оценивает игру Анны Азагаровой в роли Офелии: «Г-жа Азагарова очень мило сходила с ума: немного жеманилась, немного наивничала, садилась и даже ложилась на пол...», – другими словами, была похожа на «“водевильную” пансионерку» [53. С. 3].

В отдельной статье, посвященной «Королю Лиру», сыгранному в Малом театре в 1895 г., критик сообщает, что трагедию «разыграли на сцене <...> до того слабо, что зритель невольно испытывал чувства недоумения и как бы нравственного недоумения» [54. С. 3]. И это при том, что Говоруха-Отрок очень высоко оценивает актерские возможности театра («лучшей труппы, нежели труппа этого театра, все-таки в России нет» [54. С. 3]), отмечает редкое для той поры свойство – ансамблевость работы артистов («нигде в России пьесы не ставятся так тщательно и так обдуманно <...> нигде не понимают так значения того, что принято называть “общий ансамбль”, как здесь» [54. С. 3]). Дав краткий обзор истории, критик отмечает, что «Шекспиру не везет на сцене Малого театра» [54. С. 3], и «Король Лир» для него не стал исключением: «...все исполнители были слабы» [54. С. 3]; «...какая же Гонерилья г-жа Ермолова? Со стороны почтенной артистки, очевидно, было некоторым самопожертвованием взять на себя эту роль» [54. С. 3]; «...г-жа Лешковская исполнила роль Реганы бесцветно и кроме того – вульгарно» [54. С. 3]; и т.д. Обращает на себя внимание, однако, что Говоруха-Отрок анализирует здесь не единственную роль, а несколько, и это действительно говорит о тенденциях к ансамблевому построению спектакля в Малом театре.

Некоторым артистам в их шекспировских ролях Говоруха-Отрок посвящает не отдельные статьи, но лишь упоминания, по которым, однако, можно понять специфику того или иного театрального воплощения Шекспира. Например, Говоруха-Отрок не пишет отдельных статей о творчестве немецкого актера Людвиг Барная (1842–1924), однако многократно называет его. Он отмечает, что Барная дает Отелло «страшного и отвратительного», «Отелло в образе сладострастного и разнузданного в своей ярости зверя» [32. С. 1]; в роли принца датского он «бесновался, ломал столы и стулья, но более напоминал какого-то страшного и склонного к скандалу трактирного героя» [33. С. 2], изображал «наполовину полоумного, наполовину какого-то разбойника» [48. С. 3].

Также Говоруха-Отрок неоднократно называет в сравнительных характеристиках имя американского актера Айры Олдриджа (1807–1867) [34], которого он не видел на сцене, но о котором наслышан. В частности, критик приводит в пример его исполнение роли мавра: «...сколько можно судить по описаниям его игры и по рассказам о ней очевидцев из публики и очевидцев из игравших с ним русских актеров», он показал Отелло неистовым

и неудержимым, отличаясь «неслыханною силою и несовершенством своего исполнения» [31. С. 1]. Шейлок Олдриджа был «мрачным и зловещим» [36. С. 1]; «ужасен он был, когда после объявления, что должен креститься, шатаясь, пересилил он себя <...>, дух его остался так же неукротим, так же мрачен и жесток» [36. С. 2].

В одной из статей о Поссарте критик дает зарисовку шекспировских ролей русского актера В. В. Самойлова (1812–1887). Он пишет, что Самойлову (как и Поссарту) не по силам были истинно трагические роли, но «в ролях драматических у Самойлова, при изумительной внешней отделке, часто прорывалось и искреннее чувство. В “Лире”, например (единственная трагическая роль, которую он решался играть; Гамлета он бросил, сыгравши лишь раз) <...> он был лучше Поссарта» [42. С. 2].

Во всей своей шекспировской критике Говоруха-Отрок поддерживает непрерывность размышления о решениях ролей, и в одной из статей отмечает самые достойные образцы исполнения, отражающие наивысший уровень мастерства, когда актер совершенно заставляет зрителя поверить: это Сальвини в роли Отелло и Росси в роли Шейлока и Ричарда III [51. С. 3].

Отличительной чертой критики Говорухи-Отрока является режиссирование идеальной роли. Во многих своих статьях он дает указания, как нужно было бы сыграть тот или иной образ. Так, по поводу Лира Сальвини (сцена с мертвой Корделией) он пишет: «Мы бы предпочли, чтобы артист вел всю эту сцену тихим, “проникновенным” и проникающим шепотом, весь настроенный, оторвавшийся уже от всего, не занятый уже ничем, кроме своей бесконечной любви, кроме своей бесконечной скорби <...>, мы бы предпочли, чтобы сцена смерти представляла собою как бы небесное видение успеха праведника, бессмертная душа которого, освобожденная уже от всех земных помыслов, страстей и желаний, тихо “безболезненно” отходит, сбрасывая последнюю брэнную оболочку» [34. С. 3]; то же режиссерское соображение он повторяет при характеристике Лира Росси: «...если говорить о высоком исполнении этой сцены, то она должна производить впечатление не смерти, а как бы уже успения праведника» [50. С. 4]. По поводу «Венецианского жида» Поссарта он также пишет: «Здесь именно актеру надо показать *чадолюбие* <...>. Рассудительностью и любовью должен звучать его голос» [36. С. 2]. В пятом акте «Отелло», как считает критик, необходимо играть Отелло так: «Он спокоен, как спокойна страна, опустошенная моровой язвой» [44. С. 4] и так далее; есть ощущение, что критик представляет идеальный спектакль, и по нему выверяет точность актерского решения.

Многokrатно говорит Говоруха-Отрок о том, что актеры сокращают пьесу и меняют последовательность сцен, причем упоминая этот факт без особенного возмущения: «этою перетасовкой он ослабил впечатление от своей игры» [41. С. 2]; «я не буду говорить о тех перетасовках сцен и урезках, которые он делает» [43. С. 5], – всё потому, что это обыденность театральной жизни: «Такое совершенно свободное и произвольное обращение с Шекспиром вошло, кажется, в обычай» [43. С. 5]. Впрочем, иногда он возмущается вольными редакциями пьес: так, он осуждает версию «Ромео и

Джюльетты» в исполнении труппы Эмануэля [47] и резко отзываясь о «Гамлете» с Муне-Сюлли в главной роли, «где не только выброшены некоторые сцены, которые, к сожалению, всегда выбрасываются на театре, но еще сделано несколько вставок, уже сочиненных самими переводчиками», в частности, «сентиментальная любовная сцена между Гамлетом и Офелией» [49. С. 4]; ведь «французы еще со времен Вольтера воображают, что Шекспира нужно исправлять и улучшать всякими пошлостями во вкусе бульварных мелодрам» [49. С. 4]. Некоторые сокращения он готов объяснить условиями гастролей: так, купюры, сделанные Росси в «Гамлете» в 1896 г., «объясняются тем, что он играет с труппой далеко не удовлетворительной и в театре, где уже одна слишком частая перемена декораций была бы затруднительна» [55. С. 3].

Приехавший со спектаклем артист, исполнитель главной роли, в особенности если он был иностранцем, сталкивался со сложностями адаптации постановки в местном театре. Так, критик пишет о харьковских гастролях Сальвини: «...ему, в первый раз, пришлось играть с актерами, говорящими на незнакомом ему языке; <...> напряженно следить за репликами исполнителей и суфлера» [30. С. 1]; также «вследствие плохой срепетовки всю пьесу спугали и перепутали, почему и у Сальвини пропало почти все, кроме сцены с матерью и с Офелией» [33. С. 2]; в одном из эпизодов «Отелло» «небрежность некоторых актеров, не сделавших надлежащего жеста, испортила сцену» [32. С. 2]; другими словами, актер исполнял свою роль «среди очень плохой обстановки провинциального театра» [34. С. 2]. Однако бывало и иначе: заграничная труппа, приехавшая на гастроли, могла быть очень слабой. Так, Говоруха-Отрок пишет: «...труппа г. Эмануэля совершенно удовлетворительная, гораздо лучшая, нежели те труппы, с которыми обыкновенно приезжают к нам иностранные знаменитости <...>. Смотреть Шекспира в хорошем исполнении – великое наслаждение; но иностранные знаменитости так часто обманывали наши надежды, что трудно винить публику за ее недоверчивость» [44. С. 3].

Анализируя статьи Говорухи-Отрока, можно понять, с какой скоростью они были написаны; порой видно, что текстам не хватает редактуры, что он не успевал финально вычитывать их; мы встречаем многократные повторы в рамках даже одной статьи, а порой – прямые противоречия. Так, в статье о Ричарде III в исполнении Поссарта на одной странице критик пишет: «...мрачный огонь Люцифера будто освещал его путь своим зловещим блеском» [43. С. 1]; на следующей же заключает: «Мрачный огонь Люцифера не освещал своим зловещим отблеском путь Ричарда, созданного г. Поссартом» [43. С. 2]. В статье о Гамлете Эмануэля он дважды, через один абзац, определяет реализм практически одинаково – как «стремление все опошлить, все принизить» [48. С. 3], и далее – «стремление опошлить все великое, величавое и трагическое» [48. С. 3]. Эти примеры можно множить.

Интересно отметить, что Говоруха-Отрок сознает институциональную ограниченность театральной критики как метода документации спектакля:

«Невозможно описывать ряд последующих сцен: это все равно что рассказать своими словами трагедию Шекспира или поэму Пушкина; всякий пересказ, всякое описание будут бледны и вялы» [31. С. 2].

Вся шекспировская критика Говорухи-Отрока строится вокруг его понимания трагедии, трагического пафоса, трагического героя. Трагическая коллизия, по его мнению, заключается в следующем: «...человек с мощной душой ставится в такие условия, окружается такими обстоятельствами, которые мало-помалу, шаг за шагом, заставляют его стряхнуть с души всю шелуху земных помыслов, земных желаний, заставляют его признать ложность всех своих стремлений, обусловленных похотью плоти – похотью ли сластолюбия, славолюбия, гордости ума и т.д., ложность всех своих надежд и ожиданий; заставляют его поверить в непрочность и ложь всего земного и путем великой скорби приводят его к сознанию, что есть в жизни что-то стоящее и выше личного счастья и выше личного страдания, что есть что-то великое и высшее, стоящее вне нас и в то же время живущее в нас, пред чем все земное, все земные помыслы, чувства, желания являются как бы мельканием китайских теней – одним словом, приводят гордого, высоко ценящего себя человека к вере простых, смиренных людей, простых, смиренных сердец» [49. С. 3]. Этого он требует в любой роли в трагедиях Шекспира.

Можно понять, что Говоруха-Отрок идеалист; идеальные исполнители шекспировских ролей ему грезятся как носители уникальной актерской спецификации; он ищет артистов с трагическим дарованием, это должны быть «артисты исключительные, не подходящие ни под какую мерку» [38. С. 1].

При этом он свидетельствует об общем упадке театра, а шире, и вообще культуры. Так, в 1895 г. он пишет: «...нет никаких настроений, кроме одного – настроения пошлости. Так в Европе, так и у нас. Все новейшие критики, все новейшие актеры, обращаясь к созданиям Шекспира, стремятся низвести их до уровня толпы» [50. С. 3]. Стремление осовременить игру актеров, приблизить модус актерского существования к внесценической реальности он понимает как опошление, унижение Шекспира: «И современный актер обыкновенно старается сыграть *Гамлета* или *Лира* так, “чтобы всякий дурак понял”» [50. С. 3]. Напротив, в лучших шекспировских актерах он видит истинно трагический пафос: «Сальвини и Росси напоминают нам о том <...>, что такое истинный трагический пафос, что такое истинные трагические лица» [50. С. 3].

Противостояние нынешнему сценическому «реализму», в котором «птицы маленькие и безголовые» поют «слабосильные и ничтожные» песни, он видит в «истинном, глубоком романтизме», направлении мысли и эстетики, которое и создало таких артистов, как Сальвини и Росси [50. С. 3]. Ориентиром для верного решения шекспировских ролей становится именно романтизм – «везние мрачное и прекрасное», в котором «не было всей правды, но было мрачное и отчаянное искание правды, было великое стремление к идеалу» [50. С. 4].

В конце жизни (1896 г.) он постулирует новый тип реализма, «высокий реализм»; он пишет, что «истинный реализм заключается вовсе не в копировании действительности» [56. С. 3], и далее цитирует Ап. Григорьева:

«...это не просто действительность, но действительность, возведенная в перл, ибо она прошла через горнило сознания» (цит. по: [56. С. 3]). Только пройдя через «горнило сознания», т.е. отрефлексированная и очищенная, возможно, идеализированная, действительность становится объектом «высокого реализма», и «тогда только актер будет идти наряду и с таким автором, как Шекспир» [56. С. 3]. Таким образом, от актерской игры Говоруха-Отрок ждет полноценного художественного соавторства с драматургом, в частности с Шекспиром.

Подытожим принципы театральной критики Говорухи-Отрока, которые становятся очевидны при анализе «шекспировского цикла» его статей. Важнейшим основанием для оценки спектакля является концепция шекспировской трагедии как трагедии христианской, где центр конфликта переносится снаружи (рок против человека) в глубину души героя (вера против безверия). Соответственно, все шекспировские роли, вызывающие интерес критика: Гамлет, Отелло, Макбет, Лир, Ричард III, Ромео – трактуются им как трагические, т.е. грозные, масштабные, величественные; здесь он ориентируется на идеалы «романтизма» или «высокого реализма». Говоруха-Отрок не принимает бытовые трактовки роли, их «осовременивание», и приближение к антропологии современного человека вызывает у него резкое неприятие. Он противопоставляет дарование драматического и трагического актера, утверждая последнее как почти недостижимый идеал, и требует от актера не просто следования драматургу, но сотворчества с ним. Можно прийти также к выводу, что в театральной критике Говорухи-Отрока отражается формирующийся в обществе запрос, уже поддержанный, в частности, театром майнингенцев, чьи спектакли сильно повлияли на русский театр, – это запрос на ансамблевое решение спектакля и на последовательное и цельное ведение роли, вчувствование в нее, которое будет воплощено в теоретических и практических поисках, в частности, К.С. Станиславского.

Список источников

1. *Жданов С.С.* Пространство Германии в русской словесности конца XVIII – начала XX века : дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2019. 455 с.
2. *Алексеев П.В.* Восток и восточный текст русской литературы первой половины XIX века: концептосфера русского ориентализма : дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2015. 420 с.
3. *Горенинцева В.Н.* Рецепция английской и американской литературы в томской периодике конца XIX – начала XX в. : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2009. 218 с.
4. *Серягина Ю.С.* Немецкая литература в сибирской периодике рубежа XIX – XX в.: критика, переводы, театральные рецензии : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2018. 239 с.
5. *Никонова Н.Е.* Переводная литература в региональной дореволюционной периодике российской империи как имагологический инструмент: на материале изданий Томской и Киевской губерний // Немецкий язык в современном мире: исследования статуса и корпуса и вопросы методики преподавания : материалы II Междунар. науч. форума. Томск : Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2019. С. 69–80.
6. *Серягина Ю.С.* Переводная литература как инструмент межкультурной коммуникации: на материале периодических изданий российской империи рубежа XIX–XX вв. // Языки. Культуры. Перевод : материалы X Междунар. науч.-образоват. форума. М. : МГУ, 2023. С. 448–455.

7. Никонова Н.Е., Даниелян Т.Р. Переводная художественная литература как имагологический и идеологический инструмент: по материалам периодического издания «Кавказ» (1846–1884 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. № 79. С. 240–261.
8. Говорухо-Отрок Ю.Н. Собрание сочинений. Белгород : Изд-во Шаповалова, 2005. Т. 1. 511 с.
9. Говорухо-Отрок Ю.Н. Во что верили русские писатели? Литературная критика и религиозно-философская публицистика : В 2 т. СПб. : Росток, 2012.
10. Говорухо-Отрок Ю.Н. Не бойся быть православным, или Русско-православная идея. М. : Институт русской цивилизации, 2015. 768 с.
11. Прокопенко З.Т., Крупенков А.Н. Дворянский род Говорухо-Отроков из слободы Таврово: из истории культурного наследия Белгородчины. Белгород : Издательский отдел Белгородской и Старооскольской епархии, 2007. 77 с.
12. Хатунцев С.В. Жизненный путь и идейные взгляды Ю.Н. Говорухи-Отрока // Христианское чтение. 2014. № 5. С. 99–111.
13. Захарова Е.М. «Что значит быть самим собою?»: писатель и публицист Ю.Н. Говорухо-Отрок // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2021. № 1 (68). С. 7–18.
14. Ю.Н. Говорухо-Отрок – писатель, критик, публицист : материалы Международ. науч.-практ. конф. Белгород, 22–23 марта 2006 г. Белгород : БелГУ, 2006. 82 с.
15. Зверева Ю.В. Философская критика 90-х годов XIX века (на материале статей Ю.Н. Говорухи-Отрока и А.Л. Вольнского) : дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2006. 171 с.
16. Прокопенко З.Т. Христианские идеалы и русская действительность в творчестве Ю.Н. Говорухо-Отрока. Белгород: Константа, 2007. 383 с.
17. Кравцова А.В. Ю.Н. Говорухо-Отрок: революционное наследие монархиста // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2019. № 3 (60). С. 16–25.
18. Егоров Б.Ф. Ю.Н. Говорухо-Отрок и В.М. Гаршин // Русская литература. 2007. № 1. С. 165–173.
19. Мотовникова Е.Н. Зеркала сочувствия: мышление и личность Н.Н. Страхова в истолкованиях Ф.Э. Шперка и Ю.Н. Говорухи-Отрока // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2015. № 2. С. 136–144.
20. Кравцова А.В. Национальный вопрос и идея всемирного единства в полемике Ю.Н. Говорухи-Отрока и В.С. Соловьева (1890–1896 гг.) // Манускрипт. 2019. Т. 12, вып. 6. С. 113–117.
21. Дикарева О.В. Эпистолярный разговор Н.Н. Страхова и Ю.Н. Говорухи-Отрока (к архиву 1890-х годов) // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2024. № 10 (1). С. 96–104.
22. Захарова Е.М. О сущности поэтического творчества в понимании Вл. Соловьева и Ю.Н. Говорухи-Отрока // Филология: научные исследования. 2024. № 9. С. 115–121.
23. Прокопенко З.Т. Беллетристика Ю.Н. Говорухо-Отрока // Белгородчина: прошлое, настоящее и будущее : материалы регион. науч.-практ. конф. Белгород, 2006. С. 71–76.
24. Смолина (Жокишневая) К.А. Ю.Н. Говорухо-Отрок и задачи консервативной литературной критики // Российский консерватизм в литературе и общественной мысли XIX – начала XX в. М., 2001. С. 176–210.
25. Гончарова О.А. Русская литература в свете христианских ценностей: (Ю.Н. Говорухо-Отрок – критик). Харьков : Майдан, 2006. 163 с.
26. Кулакова И.И. Критический этюд Ю.Н. Говорухо-Отрока «В.Г. Короленко» // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2010. Т. 6, № 12 (83). С. 22–30.
27. Петровская И.Ф. Ю.Н. Говорухо-Отрок // Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века / под ред. А.Я. Альтшуллера. Л. : Искусство, 1976. С. 269–278.

28. Каплин А.Д., Гончарова О.А. Предисловие // Говоруха-Отрок Ю.Н. Не бойся быть православным, или Русско-православная идея. М. : Институт русской цивилизации, 2015. С. 5–26.
29. Розанов В.В. Литературные изгнанники. СПб. : Тип. т-ва А.С. Суворина, 1913. XII, 531 с.
30. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Томазо Сальвини в шекспировских ролях. «Отелло». I // Южный край. 1885. 9 (21) апреля. № 1474. С. 1.
31. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Томазо Сальвини в шекспировских ролях. «Отелло». II // Южный край. 1885. 11 (21) апреля. № 1476. С. 1–2.
32. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Томазо Сальвини в шекспировских ролях. «Отелло». III // Южный край. 1885. 14 (26) апреля. № 1479. С. 1–2.
33. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Томазо Сальвини в шекспировских ролях. Гамлет // Южный край. 1885. 17 (29) апреля. № 1482. С. 1–2.
34. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Томазо Сальвини в шекспировских ролях. Король Лир // Южный край. 1885. 25 апреля (7 мая). № 1490. С. 1–3.
35. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Гастроли Э. Поссарта. I. «Шейлок». I // Южный край (Харьков). 1887. 1 (13) марта. № 2122. С. 2.
36. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Гастроли Э. Поссарта. I. «Шейлок». 2 // Южный край (Харьков). 1887. 2 (14) марта. № 2123. С. 1–2.
37. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Гастроли Э. Поссарта. IV. «Фауст» // Южный край (Харьков). 1887. 6 (18) марта. № 2126. С. 1–2.
38. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Гастроли Э. Поссарта. «Король Лир». I // Южный край (Харьков). 1887. 7 (19) марта. № 2127. С. 1.
39. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Гастроли Э. Поссарта. «Король Лир». II // 8 (20) марта. № 2128. С. 1–2.
40. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Гастроли Э. Поссарта. VI. «Ричард III-й». I // Южный край (Харьков). 1887. 10 (22) марта. № 2130. С. 2.
41. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Гастроли Э. Поссарта. V. «Ричард III-й». II // Южный край (Харьков). 1887. 11 (23) марта. № 2131. С. 1–2.
42. Г. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Гастроли Э. Поссарта. VII. Заключение // Южный край (Харьков). 1887. 23 (25) марта. № 2133. С. 1–2.
43. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Маджи в роли Гамлета // Московские ведомости. 1892. 25 марта. № 84. С. 4–5.
44. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Спектакли г. Эмануэля: Отелло // Московские ведомости. 1893. 9 марта. № 67. С. 3–4.
45. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Спектакли г. Эмануэля: Король Лир // Московские ведомости. 1893. 10 марта. № 68. С. 3–4.
46. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Спектакли г. Эмануэля: Шейлок // Московские ведомости. 1893. 13 марта. № 71. С. 3–4.
47. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Спектакли г. Эмануэля: Ромео и Джульетта // Московские ведомости. 1893. 14 марта. № 72. С. 3.
48. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Спектакли г. Эмануэля: Гамлет // Московские ведомости. 1893. 15 марта. № 73. С. 3–4.
49. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Спектакли Мунэ-Сюли. Гамлет // Московские ведомости. 1894. 1 февр. № 32. С. 3–4.
50. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Спектакли Э. Росси. I. Король Лир; II. Шейлок // Московские ведомости. 1895. 8 апреля. № 95. С. 3–4.
51. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Спектакли Э. Росси. III. Отелло // Московские ведомости. 1895. 9 апреля. № 96. С. 3.
52. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Спектакли Э. Росси. V. Гамлет // Московские ведомости. 1895. 22 апреля. № 109. С. 4.
53. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Театр Корша: бенефис г. Трубецкого. «Гамлет» Шекспира // Московские ведомости. 1895. 15 окт. № 284. С. 3.

54. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Малый театр: «Король Лир», трагедия Шекспира // Московские ведомости. 1895. 17 декабря. № 347. С. 3.

55. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Спектакли Э. Росси: Несколько замечаний о «Гамлете». «Скупой рыцарь» Пушкина // Московские ведомости. 1896. 7 января. № 7. С. 3–4.

56. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Спектакли Э. Росси: «Макбет», трагедия Шекспира // Московские ведомости. 1896. 21 января. № 21. С. 3.

57. Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю.Н.> Нечто о судьбе русских талантов (по поводу исполнившегося двадцатипятилетия сценической деятельности М.Н. Ермоловой). Бенефис Э. Росси // Московские ведомости. 1896. 28 янв. № 28. С. 3.

References

1. Zhdanov, S.S. (2019) *Prostranstvo Germanii v russkoy slovesnosti kontsa XVIII – nachala XX veka* [The Space of Germany in Russian Literature of the Late 18th – Early 20th Century]. Philology Dr. Diss. Tomsk.

2. Alekseev, P.V. (2015) *Vostok i vostochnyy tekst russkoy literatury pervoy poloviny XIX veka: kontseptosfera russkogo orientalizma* [The East and the Eastern Text of Russian Literature of the First Half of the 19th Century: The Conceptual Sphere of Russian Orientalism]. Philology Dr. Diss. Tomsk.

3. Gorenintseva, V.N. (2009) *Retseptsiya angliyskoy i amerikanskoy literatury v tomskoy periodike kontsa XIX – nachala XX v.* [Reception of English and American Literature in Tomsk Periodicals of the Late 19th – Early 20th Century]. Philology Cand. Diss. Tomsk.

4. Seryagina, Yu.S. (2018) *Nemetskaya literatura v sibirskoy periodike rubezha XIX – XX v.: kritika, perevody, teatral'nye retsenzii* [German Literature in Siberian Periodicals at the Turn of the 19th – 20th Century: Criticism, Translations, Theatre Reviews]. Philology Cand. Diss. Tomsk.

5. Nikonova, N.E. (2019) [Translated literature in regional pre-revolutionary periodicals of the Russian Empire as an imagological tool: based on publications of Tomsk and Kiev provinces]. *Nemetskiy yazyk v sovremennom mire: issledovaniya statusa i korpusa i voprosy metodiki prepodavaniya* [The German Language in the Modern World: Studies of Status and Corpus and Issues of Teaching Methodology]. Proceedings of the II International Forum. Tomsk: TSU. pp. 69–80. (In Russian).

6. Seryagina, Yu.S. (2023) [Translated literature as a tool of intercultural communication: based on periodicals of the Russian Empire at the turn of the 19th–20th centuries]. *Yazyki. Kul'tury. Perevod* [Languages. Cultures. Translation]. Proceedings of the X International Forum]. Moscow: MSU. pp. 448–455. (In Russian).

7. Nikonova, N.E. & Danielyan, T.R. (2022) Translated fiction as an imagological and ideological tool: on materials from the periodical "Kavkaz" (1846–1884)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 79. pp. 240–261.

8. Govorukho-Otrok, Yu.N. (2005) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 1. Belgorod: Izdatel'stvo Shapovalova.

9. Govorukha-Otrok, Yu.N. (2012) *Vo chto verili russkie pisateli? Literaturnaya kritika i religiozno-filosofskaya publitsistika: V 2 t.* [What Did Russian Writers Believe In? Literary Criticism and Religious-Philosophical Journalism: In 2 vols]. St. Petersburg: Rostok.

10. Govorukha-Otrok, Yu.N. (2015) *Ne boysya byt' pravoslavnym, ili Russko-pravoslavnaya ideya* [Do Not Be Afraid to Be Orthodox, or the Russian-Orthodox Idea]. Moscow: Institut russkoy tsivilizatsii.

11. Prokopenko, Z.T. & Krupenkov, A.N. (2007) *Dvoryanskiy rod Govorukho-Otrokov iz slobody Tavrovo: iz istorii kul'turnogo naslediya Belgorodchiny* [The Noble Govorukho-Otrok Family from the Settlement of Tavrovo: From the History of the Cultural Heritage of the Belgorod Region]. Belgorod: Izdatel'skiy otdel Belgorodskoy i Starooskol'skoy eparkhii.

12. Khatuntsev, S.V. (2014) Zhiznenny put' i ideynye vzglyady Yu.N. Govorukhi-Otroka [The life path and ideological views of Yu.N. Govorukha-Otrok]. *Khristianskoe chtenie*. 5. pp. 99–111.
13. Zakharova, E.M. (2021) "Chto znachit byt' samim soboyu?": pisatel' i publitsist Yu.N. Govorukho-Otrok ["What does it mean to be yourself?": writer and publicist Yu.N. Govorukho-Otrok]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Filologiya"*. 1 (68). pp. 7–18.
14. Anon. (2006) *Yu.N. Govorukho-Otrok – pisatel', kritik, publitsist: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. Belgorod, 22–23 marta 2006 g.* [Yu.N. Govorukho-Otrok – Writer, Critic, Publicist: Proceedings of the International Conference. Belgorod, March 22–23, 2006]. Belgorod: BelSU.
15. Zvereva, Yu.V. (2006) *Filosofskaya kritika 90-kh godov XIX veka (na materiale staley Yu.N. Govorukhi-Otroka i A.L. Volynskogo)* [Philosophical Criticism of the 90s of the 19th Century (Based on Articles by Yu.N. Govorukha-Otrok and A.L. Volynsky)]. Philology Cand. Diss. Perm.
16. Prokopenko, Z.T. (2007) *Khristianskie idealy i russkaya deystvitel'nost' v tvorchestve Yu.N. Govorukho-Otroka* [Christian Ideals and Russian Reality in the Works of Yu.N. Govorukho-Otrok]. Belgorod: Konstanta.
17. Kravtsova, A.V. (2019) Yu.N. Govorukha-Otrok: revolyutsionnoe nasledie monarkhista [Yu.N. Govorukha-Otrok: the revolutionary legacy of a monarchist]. *Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 3 (60). pp. 16–25.
18. Egorov, B.F. (2007) Yu.N. Govorukha-Otrok i V.M. Garshin [Yu.N. Govorukha-Otrok and V.M. Garshin]. *Russkaya literatura*. 1. pp. 165–173.
19. Motovnikova, E.N. (2015) Zerkala sochuvstviya: myshlenie i lichnost' N.N. Strakhova v istolkovaniyakh F.E. Sberka i Yu.N. Govorukhi-Otroka [Mirrors of sympathy: the thought and personality of N.N. Strakhov in the interpretations of F.E. Sberk and Yu.N. Govorukha-Otrok]. *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal'nem Vostoke*. 2. pp. 136–144.
20. Kravtsova, A.V. (2019) Natsional'nyy vopros i ideya vseмирного edinstva v polemike Yu.N. Govorukhi-Otroka i V.S. Solov'eva (1890–1896 gg.) [The national question and the idea of world unity in the polemic between Yu.N. Govorukha-Otrok and V.S. Solovyov (1890–1896)]. *Manuskript*. 12 (6). pp. 113–117.
21. Dikareva, O.V. (2024) Epistolarnyy razgovor N.N. Strakhova i Yu.N. Govorukhi-Otroka (k arkhivu 1890-kh godov) [The epistolary conversation of N.N. Strakhov and Yu.N. Govorukha-Otrok (towards the archive of the 1890s)]. *Nauchnyy rezul'tat. Sotsial'nye i humanitarnye issledovaniya*. 10 (1). pp. 96–104.
22. Zakharova, E.M. (2024) O sushchnosti poeticheskogo tvorchestva v ponimaniі Vl. Solov'eva i Yu.N. Govorukhi-Otroka [On the essence of poetic creativity in the understanding of Vl. Solovyov and Yu.N. Govorukha-Otrok]. *Filologiya: nauchnye issledovaniya*. 9. pp. 115–121.
23. Prokopenko, Z.T. (2006) [The fiction of Yu.N. Govorukho-Otrok]. *Belgorodchina: proshloe, nastoyashchee i budushchee* [Belgorod Region: Past, Present and Future]. Proceedings of the Regional Scientific and Practical Conference. Belgorod. pp. 71–76. (In Russian).
24. Smolina (Koksheneva), K.A. (2001) Yu.N. Govorukha-Otrok i zadachi konservativnoy literaturnoy kritiki [Yu.N. Govorukha-Otrok and the tasks of conservative literary criticism]. In: *Rossiyskiy konservatizm v literature i obshchestvennoy mysli XIX – nachala XX v.* [Russian Conservatism in Literature and Social Thought of the 19th – Early 20th Century]. Moscow. pp. 176–210.
25. Goncharova, O.A. (2006) *Russkaya literatura v svete khristianskikh tselestey: (Yu.N. Govorukha-Otrok – kritik)* [Russian Literature in the Light of Christian Values: (Yu.N. Govorukha-Otrok – Critic)]. Kharkov: Maydan.
26. Kulakova, I.I. (2010) Kriticheskiy etyud Yu.N. Govorukho-Otroka "V.G. Korolenko" [Critical study by Yu.N. Govorukho-Otrok "V.G. Korolenko"]. *Voprosy zhurnalistiki, pedagogiki, yazykoznaviya*. 6 (12 (83)). pp. 22–30.

27. Petrovskaya, I.F. (1976) Yu.N. Govorukha-Otrok. In: Al'tshuller, A.Ya. (ed.) *Ocherki istorii russkoy teatral'noy kritiki. Vtoraya polovina XIX veka* [Essays on the History of Russian Theater Criticism. Second Half of the 19th Century]. Leningrad: Iskusstvo. pp. 269–278.
28. Kaplin, A.D. & Goncharova, O.A. (2015) Predislovie [Preface]. In: Govorukha-Otrok, Yu.N. *Ne boysya byt' pravoslavnyim, ili Russko-pravoslavnaya ideya* [Do Not Be Afraid to Be Orthodox, or the Russian-Orthodox Idea]. Moscow: Institut russkoy tsivilizatsii. pp. 5–26.
29. Rozanov, V.V. (1913) *Literaturnye izgnanniki* [Literary Exiles]. St. Petersburg: Tipografiya t-va A.S. Suvorina.
30. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1885) Tomazo Sal'vini v shekspirovskikh rolyakh. "Otello". I [Tommaso Salvini in Shakespearean roles. "Othello". I]. *Yuzhnyy kray*. April 9 (21). 1474. p. 1.
31. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1885) Tomazo Sal'vini v shekspirovskikh rolyakh. "Otello". II [Tommaso Salvini in Shakespearean roles. "Othello". II]. *Yuzhnyy kray*. April 11 (21), no. 1476. pp. 1–2.
32. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1885) Tomazo Sal'vini v shekspirovskikh rolyakh. "Otello". III [Tommaso Salvini in Shakespearean roles. "Othello". III]. *Yuzhnyy kray*. April 14 (26). 1479. pp. 1–2.
33. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1885) Tomazo Sal'vini v shekspirovskikh rolyakh. Gamlet [Tommaso Salvini in Shakespearean roles. Hamlet]. *Yuzhnyy kray*. April 17 (29). 1482. pp. 1–2.
34. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1885) Tomazo Sal'vini v shekspirovskikh rolyakh. Korol' Lir [Tommaso Salvini in Shakespearean roles. King Lear]. *Yuzhnyy kray*. April 25 (May 7). 1490. pp. 1–3.
35. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1887) Gastroli E. Possarta. I. "Sheylok". 1 [E. Possart's guest performances. I. "Shylock". 1]. *Yuzhnyy kray (Kharkov)*. March 1 (13). 2122. p. 2.
36. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1887) Gastroli E. Possarta. I. "Sheylok". 2 [E. Possart's guest performances. I. "Shylock". 2]. *Yuzhnyy kray (Kharkov)*. March 2 (14). 2123. pp. 1–2.
37. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1887) Gastroli E. Possarta. IV. "Faust" [E. Possart's guest performances. IV. "Faust"]. *Yuzhnyy kray (Kharkov)*. March 6 (18). 2126. pp. 1–2.
38. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1887) Gastroli E. Possarta. "Korol' Lir". I [E. Possart's guest performances. "King Lear". I]. *Yuzhnyy kray (Kharkov)*. March 7 (19). 2127. p. 1.
39. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1887) Gastroli E. Possarta. "Korol' Lir". II [E. Possart's guest performances. "King Lear". II]. *Yuzhnyy kray (Kharkov)*. March 8 (20). 2128. pp. 1–2.
40. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1887) Gastroli E. Possarta. VI. "Richard III-y". I [E. Possart's guest performances. VI. "Richard III". I]. *Yuzhnyy kray (Kharkov)*. March 10 (22). 2130. p. 2.
41. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1887) Gastroli E. Possarta. V. "Richard III-y". II [E. Possart's guest performances. V. "Richard III". II]. *Yuzhnyy kray (Kharkov)*. March 11 (23). 2131. pp. 1–2.
42. G. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1887) Gastroli E. Possarta. VII. Zaklyuchenie [E. Possart's guest performances. VII. Conclusion]. *Yuzhnyy kray (Kharkov)*. March 23 (25). 2133. pp. 1–2.
43. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1892) Madzhi v roli Gamleta [Madji in the role of Hamlet]. *Moskovskie vedomosti*. March 25. 84. pp. 4–5.
44. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1893) Spektakli g. Emanuelya: Otello [Performances of Mr. Emanuel: Othello]. *Moskovskie vedomosti*. March 9. 67. pp. 3–4.
45. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1893) Spektakli g. Emanuelya: Korol' Lir [Performances of Mr. Emanuel: King Lear]. *Moskovskie vedomosti*. March 10. 68. pp. 3–4.
46. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1893) Spektakli g. Emanuelya: Sheylok [Performances of Mr. Emanuel: Shylock]. *Moskovskie vedomosti*. March 13. 71. pp. 3–4.
47. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1893) Spektakli g. Emanuelya: Romeo i Dzhul'etta [Performances of Mr. Emanuel: Romeo and Juliet]. *Moskovskie vedomosti*. March 14. 72. p. 3.

48. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1893) Spektakli g. Emanuela: Gamlet [Performances of Mr. Emanuel: Hamlet]. *Moskovskie vedomosti*. March 15. 73. pp. 3–4.

49. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1894) Spektakli Mune-Syuli. Gamlet [Performances of Mounet-Sully. Hamlet]. *Moskovskie vedomosti*. February 1. 32. pp. 3–4.

50. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1895) Spektakli E. Rossi. I. Korol' Lir; II. Sheylok [Performances of E. Rossi. I. King Lear; II. Shylock]. *Moskovskie vedomosti*. April 8. 95. pp. 3–4.

51. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1895) Spektakli E. Rossi. III. Otello [Performances of E. Rossi. III. Othello]. *Moskovskie vedomosti*. April 9. 96. p. 3.

52. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1895) Spektakli E. Rossi. V. Gamlet [Performances of E. Rossi. V. Hamlet]. *Moskovskie vedomosti*. April 22. 109. p. 4.

53. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1895) Teatr Korsha: benefis g. Trubetskogo. "Gamlet" Shekspira [Korsh Theater: benefit performance of Mr. Trubetskoy. Shakespeare's "Hamlet"]. *Moskovskie vedomosti*. October 15. 284. p. 3.

54. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1895) Malyy teatr: "Korol' Lir", tragediya Shekspira [Maly Theater: "King Lear", Shakespeare's tragedy]. *Moskovskie vedomosti*. December 17. 347. p. 3.

55. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1896) Spektakli E. Rossi: Neskol'ko zamechaniy o "Gamlete". "Skupoy rytsar" Pushkina [Performances of E. Rossi: A few remarks on "Hamlet". Pushkin's "The Covetous Knight"]. *Moskovskie vedomosti*. January 7. 7. pp. 3–4.

56. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1896) Spektakli E. Rossi: "Makbet", tragediya Shekspira [Performances of E. Rossi: "Macbeth", Shakespeare's tragedy]. *Moskovskie vedomosti*. January 21. 21. p. 3.

57. Nikolaev, Yu. <Govorukha-Otrok, Yu.N.> (1896) Nechto o sud'be russkikh talantov (po povodu ispolnivshegosya dvadtsatipyatiletiya stsenicheskoy deyatelnosti M.N. Ermolovoy). Benefis E. Rossi [Something about the fate of Russian talents (on the occasion of the twenty-fifth anniversary of the stage career of M.N. Yermolova). Benefit performance of E. Rossi]. *Moskovskie vedomosti*. January 28. 28. p. 3.

Информация об авторах:

Жаткин Д.Н. – д-р филол. наук, профессор, заведующий кафедрой перевода и переводоведения, Пензенский государственный технологический университет (Пенза, Россия). E-mail: ivb40@yandex.ru

Сердечная В.В. – д-р филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения, Кубанский государственный университет (Краснодар, Россия). E-mail: rintra@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

D.N. Zhatkin, Dr. Sci. (Philology), full professor, head of the Department of Translation and Translation Studies, Kuban State University (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: ivb40@yandex.ru

V.V. Serdechnaia, Dr. Sci. (Philology), associate professor, Penza State Technological University (Penza, Russian Federation). E-mail: rintra@yandex.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.02.2025;
одобрена после рецензирования 23.02.2025; принята к публикации 26.01.2026.*

*The article was submitted 05.02.2025;
approved after reviewing 23.02.2025; accepted for publication 26.01.2026.*