УДК 821.111-31.09
doi 10.17072/2073-6681-2026-3-75-86
EDN WDEHMR
https://elibrary.ru/wdehmr

Миф о Хамнете: между аффектом и фабуляцией

Джумайло Ольга Анатольевна
Южный федеральный университет
oadzhumaylo@sfedu.ru

Аннотация. В статье современный миф о Хамнете, сыне Уильяма Шекспира, рассматривается как случай фабуляции в научно-биографическом дискурсе (С. Гринблатт, Дж. Шапиро, Дж. Грир, Л. Коуэн Орлин) и в современных биофикшене и байопике (роман М. О'Фаррелл «Хамнет» и его экранизация Х. Чжао). На основе ряда научных и биографических источников показано, что недостаточность документальных свидетельств о жизни Шекспира порождает активную фабуляцию, а убежденность в том, что «Гамлет» выступает памятником умершему сыну, функционирует как один из самых устойчивых мифов о барде. Анализируются нарративные стратегии романа О'Фаррелл – «драматическое настоящее», иммерсивное погружение в повседневность и телесность, фокусировка на травме и женском опыте утраты; утверждается, что, в отличие от эпистемической модальности научной биографии, эти стратегии нацелены не на вероятность события, а на производство аффекта. Специфика биографического романа «Хамнет» (и его одноименной экранизации Хлоей Чжао) показана как феномен метамодернизма с его аффективной доминантой (тематикой инаковости, травмы и горевания, разделенного опыта; подчеркнутым акцентом на материальном и телесном; нарративными стратегиями драматизации и иммерсивности; апелляцией к аффективному опыту и сопереживанию читателя/зрителя). Делается вывод о том, что в современной культуре сам факт биографической интеллектуальной игры уступает место аффективному опыту и эмпатии, а миф о Хамнете становится пространством для перформативного переживания утраты, горевания и травмы через искусство.

Ключевые слова: Хамнет; Гамлет; Уильям Шекспир; Мэгги О'Фаррелл; биофикшен; миф; фабуляция; метамодернизм; аффект; травма; горевание.

Для цитирования
Джумайло О. А. Миф о Хамнете: между аффектом и фабуляцией // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2026. Т. 18, вып. 3. С. 75–86. doi 10.17072/2073-6681-2026-3-75-86. EDN WDEHMR

The Myth of Hamnet: Between Affect and Fabulation

Olga A. Dzhumaylo
Southern Federal University
oadzhumaylo@sfedu.ru

Abstract. This article examines the Hamnet myth – the myth surrounding Hamnet, the son of William Shakespeare – as a case of fabulation in scholarly biographical discourse (S. Greenblatt, J. Shapiro, G. Greer, L. Cowen Orlin) and in contemporary biofiction and biopic (M. O'Farrell's novel *Hamnet* and its screen adaptation by Chloé Zhao). Drawing on a range of scholarly and biographical sources, the article demonstrates that documentary evidence concerning Shakespeare's life gives rise to prolific fabulation, and that the conviction that *Hamlet* serves as a memorial to the playwright's deceased son functions as one of the most persistent myths of the Bard. The narrative strategies of O'Farrell's novel are analyzed – the "dramatic present," immersive engagement with quotidian life and corporeality, focalization on trauma and the female

© Джумайло О. А., 2026

experience of loss. It is argued that, unlike the epistemic modality of scholarly biography, these strategies are oriented not toward the probability of an event but toward the production of affect. The biographical novel *Hamnet* (and the eponymous film adaptation by Chloé Zhao) is examined as a phenomenon of metamodernism with all its inherent features: its affective dominant (the themes of alterity, trauma and mourning, shared experience; a marked emphasis on the material and the corporeal; narrative strategies of dramatization and immersivity; an appeal to the affective experience and empathic engagement of the reader/viewer). The article concludes that in contemporary culture the very fact of biographical intellectual play gives way to affective experience and empathy, and that the Hamnet myth becomes a space for the performative enactment of loss, mourning, and trauma through art.

Keywords: Hamnet; Hamlet; William Shakespeare; Maggie O'Farrell; biofiction; myth; fabulation; metamodernism; affect; trauma; grief.

For citation
Dzhumaylo O. A. The myth of Hamnet: Between affect and fabulation. *Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*, 2026, vol. 18, issue 3, pp. 75–86. doi 10.17072/2073-6681-2026-3-75-86. EDN WDEHMR (In Russ.)

Биофикшен (biofiction) – биографический роман, жанр весьма популярный сегодня, как, впрочем, и его кинематографический двойник – байопик, в котором реальные исторические фигуры выступают под собственными именами, становясь протагонистами художественного произведения. Разумеется, этой активной фабуляцией биофикшен отличается как от традиционной биографии, так и от исторического романа, в котором исторические персонажи благоразумно «уведены» на второй план. В ряду самых разных произведений в жанре биофикшен немало бестселлеров и небанально организованных художественных текстов таких известных авторов, как Питер Акройд, Энтони Берджесс, Дэвид Лодж и Джон Бэнвилл. Есть в нем и особая ниша – биофикшен о писателях, их муках и радостях, тщательно скрываемых личных историях, скверных характерах, подстерегающих превратностях судьбы и, конечно, об их мистической избранности Гением. Случай Шекспира здесь особый. Недостаток сохранившихся документальных свидетельств о его жизни породил «шекспировский вопрос». Иными словами, уже сама идея биографии Шекспира связана с фабуляцией. «Чтобы понять, как Шекспир использовал свое воображение для превращения жизни в искусство, важно использовать наше собственное воображение» [Greenblatt 2004: 14], – декларирует историк культуры и автор биографии Шекспира Стивен Гринблатт.

Среди известных пионеров-исследователей биофикшен – Майкл Лэки, автор многочисленных научных исследований жанра и фундаментальной работы "Biofiction. An Introduction" [Lackey 2022]. Лэки задает самые «неудобные» вопросы: имеет ли право писатель «вкладывать слова в уста» историческим личностям? где проходит грань между художественной интерпретацией и клеветой? Лэки утверждает, что автор хорошего биографического романа не искажает суть личности ради сенсации, а стремится погрузить читателя во внутреннюю жизнь героя, создавая возможность подлинного сопереживания. Любопытно и то, что в ницшеанском духе Лэки констатирует невозможность полной объективности. В этом случае биофикшен оказывается честнее традиционной биографии. Так, субъективность концепции исследователя заявлена открыто: «жизнь» – это всегда нарратив, конструкция, а посредством вымысла писатель может достичь такой эмоциональной глубины, какая недоступна сухому биографу-схоласту, коллекционирующему факты. Биофикшен получает право на фабуляцию, а читатель – удовольствие от чтения текста, в котором «правда» всегда оказывается в зазоре между художественной интерпретацией и историческим фактом. Вместе с тем биофикшен – это и любопытный сейсмограф культуры, который помогает понять, как именно отбираются эпизоды жизни исторической личности, как и почему их новая трактовка захватывает современную аудиторию.

Убежденность в том, что Уильям Шекспир написал «Гамлета», чтобы увековечить память своего единственного сына Хамнета, умершего от чумы в одиннадцать лет, оказалась настолько распространена, что Лори Магвайр и Эмма Смит включили эту идею в перечень самых популярных мифов о барде [Maguire, Smith 2013]. Впрочем, это нисколько не помешало ее популярности[1]. Роман британской писательницы Мэгги О'Фаррелл «Хамнет» ("Hamnet")[2] получил многочисленные награды и был признан лучшей книгой 2020 г., согласно The Guardian, Financial Times, Literary Hub и NPR. В 2025 г. вышла одноименная адаптация романа (реж. Хлоя Чжао), завоевавшая «Золотой глобус» в категории

«Лучший драматический фильм» и многочисленные награды других фестивалей. Миф о том, что «Гамлет» стал выражением родительского горя, излитого, возможно, в самом известном драматическом произведении всех времен, будучи воплощенным в пронзительно эмоциональном фильме Чжао, имеет все шансы на полную легитимацию у широкой публики.

Действие романа и фильма разворачивается в исторических декорациях Англии 1580–1600 гг. и охватывает задокументированные события женитьбы Шекспира в 1582 г., рождения детей – дочери, затем близнецов (мальчика и девочки), смерти Хамнета в 1596 г. и постановки шекспировского «Гамлета» на сцене около 1600 г. (только в 1603 г. текст пьесы появился в первом кварто). И подробная картина смерти Хамнета, и художественно оправданное изображение переживания этой утраты – фабуляции Мэгги О'Фаррелл совершенно в духе биофикшен. Помимо жены (названной Агнес) и двух выживших детей Шекспира (Джудит и Сюзанны) О'Фаррелл вводит целый ряд других персонажей (некоторых переименовывает), связанных с двумя семействами, среди которых родственники с обеих сторон, врачи, друзья, торговцы и просто современники барда. При этом сам Уильям Шекспир ни разу не упоминается по имени, он – «сын», «учитель латыни», «муж», «отец». В фильме Чжао присутствуют сцены родов, смерти матери Агнес, болезнь ребенка, переживания потери, вины, отчаяния как состояний в своей остроте почти невозможных для понимания другим человеком. Контакт с этим «близким другим» оказывается не менее значимым для О'Фаррелл и Чжао, чем смерть ребенка: понимает ли Шекспир жену? понимает ли Агнес своего немногословного поэта? чувствует ли их боль читатель и зритель?

Выбор «женского» взгляда, событий смерти и горевания, фокусировка на травме, разделенном опыте и исцелении искусством представляются нам неслучайными. Цель нашего исследования – продемонстрировать специфику биографического романа Мэгги О'Фаррелл «Хамнет» (и его одноименной экранизации Х. Чжао) как феномена метамодернизма с его аффективной доминантой (тематикой инаковости, травмы и горевания, разделенного опыта; подчеркнутым акцентом на материальном и телесном; нарративными стратегиями драматизации и иммерсивности; апелляцией к аффективному опыту и сопереживанию читателя/зрителя).

Роман О'Фаррелл в достаточной мере погружает читателя в историю повседневности описываемого времени, стремясь воссоздать особую партитуру запахов, звуков и ритмов Стратфорда. В нем описывается разнообразная местная флора и фауна. Писательница внимательно изучала религиозные верования, а также распространенные знахарские и колдовские ритуалы; ремесла перчаточников и фермеров, которыми занимались семьи Шекспиров и Хэтэуэй; жизнь лондонских театров; соколиную охоту, травничество, бытовые практики, связанные с болезнями и медициной той эпохи. Даже исторические события изрядно драматизируются. Стивен Гринблатт, автор бестселлера “Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare”, отмечал, что О'Фаррелл блестяще передала ужас и опустошение, связанные с чумными годами [Greenblatt 2021][3]. В одной из глав О'Фаррелл описывает ужасающую неизбежность пути чумы (в романе «мора» – pestilence), впервые обнаруженной в Италии и Африке, представляя ситуацию как трагедию роковых ошибок (tragedy to be set in motion). Невидимый и неотвратимый мор настигнет английскую глубинку, передаваясь через блох, несущих заразу, и обезьяну, прыгнувшую на юнгу в порту Александрии, через корабельных кошек в Венеции, которые спят в ящиках с тряпками, укрывающими крошечные стеклянные бусины (millefiori), отправляющиеся в Англию по заказу стратфордской швеи для лифа платья жены зажиточного ремесленника. Сестра Хамнета Джудит, которая помогает швее, открывает смертоносную посылку из Венеции[4].

История семьи Шекспира у О'Фаррелл предстает фабуляцией, во многом спровоцированной литературоведческими изысканиями стратфордианцев, истово реконструирующих биографию Шекспира. Разумеется, писательница в паратексте (предисловии, послесловии, эпиграфах и пр.) к роману, а также интервью не устает указывать авторитетные источники (Джеймс Шапиро, Питер Акройд, Жермен Грир) и благодарить Shakespeare Trust. И всё же даже среди стратфордианцев нет единства в отношении опор биографического фундамента per se.

Так, уже в предисловии к роману указано, что имена Хамнет и Гамлет в записях Стратфорда-на-Эйвоне XVI–XVII вв. могли быть взаимозаменяемыми. В романе возникает иное имя Энн Хэтэуэй – Агнес. Здесь писательница отсылает к Жермен Грир, которая утверждает, что ученые нашли десятки примеров, «в которых Агнес, произносимое как “Аннис”, постепенно становится “Энн”» [Greer 2008: 10]. Лори Магвайр и Эмма Смит согласны, что жену Шекспира звали Anne, или Agnes, или Annis; здесь произношение практически идентично [Maguire, Smith 2013]. Избранное в романе и в фильме Agnes восходит к греческому hagnos (чистый, целомудренный), но также может ассоциироваться с латинским

agnus (агнец, символ Христа). Значит ли это, что автор борется с «ведьмовским» образом Энн? Или показывает, что жену гения неизбежно приносят в жертву? Это не столь важно. Важно то, что Магвайр и Смит уверенно утверждают, что Hamnet и Hamlet не имеют вариаций. Замена «n» на «l» не практиковалась. Более того, сына Шекспира Хамнета и его сестру-близнеца Джудит назвали в честь их крестных, стратфордских соседей Хамнета и Джудит Сэдлер [Greenblatt 2004]. Версия с тождественностью имен у Мэгги О'Фаррелл такая же спекулятивная, как и указание отдельными интерпретаторами на скрытый шифр, присутствующий в омофоне sun – son в медитативном шекспировском сонете 33, в котором есть горестные строки: ”Even so my sun one early morn did shine / With all-triumphant splendor on my brow;/ But, out, alack! he was but one hour mine”. Марк Шварцберг утверждает, что метафорическое использование слова «солнце» (sun) в этом сонете можно и нужно читать как замену на «сын» (son), опираясь на мнение биографа Энтони Холдена о том, что трагедия потери ребенка стала катализатором появления скорбных мотивов в творчестве Шекспира [Schwartzberg 2002]. Хуан Даниэль Мильян и вовсе считает адресатом «сонетов» не графа Саутгемптона, а сына Шекспира Хамнета, подчеркивая близость «son» и «sonnet» [Millán 2016].

Шекспироведы указывают на множество источников «Гамлета». Сюжет восходит к датской легенде, в центре которой мстящий принц по имени Амлет. Эта история, записанная на латыни Саксоном Грамматиком в рукописи XIII в., была напечатана в 1514 г. и переведена на французский в 1576 г. Франсуа де Бельфоре. В течение десятилетия она появилась на английской сцене, и к 1589 г. Томас Нэш уже мог говорить о ней как о заезженной. Считается, что пьесу «Гамлет», предшествовавшую версии Шекспира, написал Томас Кид. В записях театрального антрепренера Филипа Хенслоу отмечено несколько постановок пьесы о Гамлете в июне 1594 г. (за два года до смерти Хамнета). Во всех этих английских версиях имя героя – Гамлет.

Представление о том, что Шекспир горевал по сыну и создал свой драматический шедевр, желая оставить память о нем в веках, не возникло без участия интеллектуалов. Тождественность имен Хамнет и Гамлет подчеркивал Зигмунд Фрейд в своем «Толковании сновидений» (1900). Он увидел в трагедии принца драматический ландшафт души поэта (самого Шекспира), а также обратил внимание на то, что «Гамлет» был написан сразу после смерти отца Шекспира (в 1601 г.) под непосредственным впечатлением от утраты. Фрейд предположил, что детские чувства поэта по отношению к отцу и отцовские чувства в отношении сына ожили с новой силой. Любопытно, что в фильме Чжао в финальной театральной сцене «Шекспир» играет и роль Гамлета, и роль отца Гамлета (призрака), что также напоминает эпизод 9 «Улисса» Джеймса Джойса. В нем Стивен Дедал представляет сцену, в которой призрака отца Гамлета играет сам Шекспир[5].

Но далеко не все разделяют такой психобиографический подход. Крупнейший шекспировед Джеймс Шапиро, отдавая должное художественной убедительности романа О'Фаррелл, сетует, что он может закрепить в массовом сознании не только ложный факт, но и упрощенное представление о творческом процессе как о прямом канале сообщения между личной травмой и искусством [Shapiro 2025]. Хамнет умер в августе 1596 г., дядя Шекспира – в декабре того же года. Ждал ли Шекспир пять лет, чтобы изжить свое горе в поэзии? Общеизвестно, что Шекспир, в отличие от современников Бена Джонсона и Джона Бомонта, никогда не писал элегий о личных утратах, что влечет за собой серию новых предположений. Некоторые критики уверены, что, неспособность Шекспира увековечить память Хамнета указывает на столь глубокое горе, что оно не могло найти словесное выражение. Другие, напротив, полагают, что Шекспира не затронула смерть сына. Возможно, его молчание – лишь свидетельство того, что он избегал писать «с опорой на факты биографии» [Cowen Orlin 2021: 6]. «Шекспир едва знал своего сына, но это отнюдь не означает, что он не переживал его утрату глубоко. Вполне вероятно, что именно этим и объясняется спад его творческой активности в последующий год. Но этого мы попросту не знаем» [Shapiro 2006]. Точка зрения Стивена Гринблатта по этому поводу изложена в его нашумевшем эссе “The Death of Hamnet and the Making of Hamlet” (опубликованном в The New York Review of Books в 2004 г.) и в биографической книге того же года “Will in the World”, в которой ученый реконструирует биографию драматурга.

Гринблатт утверждает, что смерть одиннадцатилетнего Хамнета могла вызвать у Шекспира глубочайшее потрясение, что помогает объяснить трагедию «Гамлет» с ее «…беспрецедентным изображением мучительных состояний во внутреннем мире героя» (unprecedented representation of tormented inwardness) [Greenblatt 2004: 311]; неслучайно, по мнению ученого, в пьесе возникают и «…суицидальные мысли, порожденные смертью близкого человека» [ibid.: 311]. Обращаясь к истории создания трагедии, Гринблатт отмечает:

«Даже если решение переписать старую трагедию было продиктовано исключительно коммерческими соображениями, совпадение имен, сам факт того, что он снова и снова писал имя собственного сына, – вполне могло растревожить глубокую рану (deep wound), которая так и не зажила» [ibid.: 311]. При этом историк культуры Гринблатт помещает личную травму Шекспира в широкий религиозный контекст эпохи Реформации. Поскольку католические верования о Чистилище и молитвах за умерших (которые помогали живым поддерживать связь с ушедшими и облегчать их переход в иной мир) были запрещены, сам погребальный ритуал и горевание стали более простыми. Реконструируя сцену похорон, ученый спрашивает: «Когда Шекспир стоял на церковном дворе и смотрел, как земля покрывает тело его сына, думал ли он, что его связь с Хамнетом исчезла бесследно? Возможно. Но не исключено также, что сама погребальная служба с ее намеренным отказом обращаться к умершему ребенку на “ты” (thou), обеднением ритуала, упрощением обряда, отрицанием самой возможности общения показалась ему недостаточной» [ibid.: 315]. По Гринблатту, Шекспир «также верил, что театр, и его театральное искусство в особенности, может дать выход его чувствам и чувствам тысяч его современников» [ibid.: 321]. Сцена стала местом возвращения мертвых в образе призраков, а драматург получил возможность символически «воскрешать» своего сына и вести с ним диалог.

Другие шекспироведы подчеркивают: тема горя и оплакивания была частью творческого репертуара Шекспира на рубеже веков, до и после смерти Хамнета[6]. Шекспир стал свидетелем смерти своей сестры, детей близких ему людей и легко мог вообразить страшную утрату. Отдельные исследователи даже называют пьесы барда формой «терапии» горя. Так, Смит выделяет целый ряд сюжетных паттернов, среди которых мотив воскрешения ребенка или брата/сестры. До смерти Хамнета тема возвращения из мира мертвых встречалась у Шекспира лишь в «Комедии ошибок», но после 1596 г. в пьесах регулярно появляется мотив чудесного «воскрешения» («Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь», «Перикл», «Цимбелин», «Буря»). Нередко отцы проходят через мучительные переживания утраты (в «Буре» Алонсо готов покончить с собой от горя), но в финале дети спасены. По мнению Смита, Шекспир оказывается не способен даже вообразить смерть сына, поэтому счастливый конец создает иллюзию преодоления утраты. Обращает на себя внимание и частотность сюжетов с персонажами-близнецами («Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь»), что расценивается как утешение. Кроме того, в поздних пьесах количество конфликтов в парах «отец – дочь» значительно превышает число тех, что связаны с сыновьями. Это отражает изменившуюся семейную ситуацию Шекспира, у которого остались только дочери. Например, в «Короле Лире» Лир несправедливо проклинает свою единственную преданную дочь Корделию, при этом Шекспир щадит «хорошего сына» (Эдгара). Так, Смит полагает, что драматургу легче представить смерть дочери, чем смерть сына [Smith 2011–2012].

Возможное отсутствие Шекспира во время смерти и похорон Хамнета связывают с появлением в пьесах темы разрушительной отцовской вины («Король Лир», «Зимняя сказка»). И даже мотив разделенных семей в поздних произведениях отражает вину Шекспира перед оставленной в Стратфорде семьей. Семьи разлучаются на 12–16 лет; ровно столько прошло с момента смерти Хамнета до написания «Перикла», «Зимней сказки», «Цимбелина» и «Бури». Любопытно, что воссоединившиеся семьи нередко состоят из отца, матери и дочери, а также зятя, что указывает на семейную ситуацию Шекспира к концу жизни (жена, две дочери, зятья и отсутствие сына-наследника[7]) [Smith 2011–2012].

Апология горевания Шекспира ведется и с более активным привлечением психоаналитической аргументации: «Действуют ли пьесы в этом смысле подобно сновидениям? Есть ли здесь аналогия с “Гамлетом” как актом сублимации? Иными словами, если драматург одновременно и выражает, и маскирует свои чувства, и пытается вплести целый ряд психологических проблем и конфликтов (один из которых — горе от потери сына) в ткань своей пьесы, существуют ли такие драматические моменты, когда сублимация, кажется, дает сбой, но затем восстанавливается, благодаря обращению к риторическим приемам, таким как гендиадисы, парапраксии, пьесы в пьесе, чтобы усыпить бдительность аудитории-цензора?» [Mahon 2009: 441]. Махон видит связь между образом умершего близнеца и частотой всевозможных удвоений в тексте «Гамлета»: потеря Шекспиром единственного сына Хамнета является возможной бессознательной причиной его пристрастия к этим фигурам речи. Шестьдесят шесть примеров гендиадиса в «Гамлете» подчеркивают, как в форме, так и порой в содержании, повторяющийся «мотив одного и двух, и двух в одном» [ibid.: 430].

Обратим внимание на то, что в романе О'Фаррелл и фильме Чжао бард почти лишен слов, а язык его жестов свидетельствует о преимущественно болезненных состояниях творческого кризиса и депрессии, не сопровождаемых слова-

ми (вплоть до последней сцены в театре, когда его словами говорят герои «Гамлета» и сам он как участник спектакля). Современное прочтение травматического опыта как трудно вербализируемого переживания, с одной стороны, оказывается почерпнутым из современных биографий Шекспира, с другой – апеллирует к читателю, воспитанному на популярной «культуре терапии» [Furedi 2013][8].

И всё же отметим существенное различие между биографиями и романом в отношении совокупности языковых средств эпистемической модальности (сослагательного наклонения, модально-перфектных конструкций, наречий вероятности), с помощью которых ученые и писатели реконструируют недокументированные или плохо задокументированные события прошлого, маркируя границу между фактом и гипотезой. Именно этот арсенал использует любой из биографов Шекспира – Гринблатт, Шапиро, Акройд, Грир. Закономерно и появление дискуссий, впрочем, самой эпистемической модальностью дозволительных. Так, читаем у Грир: «Хотя Питер Акройд и уверяет нас, что “есть все основания полагать, будто Шекспир поспешил из Кента в Стратфорд, на похороны”, на это нет никаких оснований. Семья не имела никакой возможности точно знать, где находится Шекспир. Актерские труппы не следовали по определенному маршруту: они странствовали, объявляли о своем прибытии и испрашивали разрешения на игру. Если им отказывали, они отправлялись дальше. В разгар лета хоронили быстро; а гонцу потребовалось бы четыре дня, чтобы добраться до Кента, еще больше времени, чтобы разыскать Шекспира, и четыре дня, чтобы вернуться с ним в Стратфорд. Если Шекспир не успевал вовремя попрощаться со своим мальчиком, в его возвращении не было никакого смысла. Никто в Стратфорде не истолковал бы его отсутствие на простых похоронах сына как признак черствости» [Greer 2008: 197]. Читателю этих строк предстоит сделать выбор между более или менее вероятным событием прошлого, но маркеры эпистемической модальности не исчезают и у Грир.

О'Фаррелл в романе “Hamnet” выбирает другую стратегию даже несколько нарочито. Весь текст написан в форме повествования от третьего лица в настоящем времени. Помимо того, что это дает возможность О'Фаррелл исследовать психологическую уязвимость героев без спасительной дистанции прошедшего времени [Struzziero 2022], так называемое «драматическое настоящее» как стилистический и грамматический прием, при котором события, произошедшие в прошлом, описываются с использованием глаголов в настоящем времени, позволяет управлять восприятием читателя, создавать эффект непосредственного объективного свидетельства в «реальном времени» и достигать полноты эмпатического переживания. С одной стороны, повествовательный дискурс «приближается к настоящему драматическому представлению, а с другой стороны, дискурс размышлений и восприятий приближается к лирике» [Fleischman 1990: 216]. Использование настоящего времени стирает дистанцию между рассказчиком и героем, превращая сам акт рассказывания в «сцену», разворачивающуюся здесь и сейчас с той же скоростью, с какой происходят события в вымышленном мире, имитируя театральное действие или киноповествование [Женетт 1998]. В особенности это значимо в сценах, связанных с женским опытом переживания рождения и смерти ребенка. Читателю предлагается стать не только свидетелем обеих, но и испытать на себе их мучительную длительность, свидетельствовать и сопереживать боли. Не воображение, эпистемология вероятного, а возможность создания нужного аффекта диктует выбор романистом тех или иных биографических деталей. Неудивительно, что многое почерпнувшая в труде Грир О'Фаррелл всё же выбирает эффектную драматическую сцену приезда Шекспира сразу после смерти мальчика.

Не случайно и то, что роман был отмечен *Women’s Prize for Fiction.* Мы не можем знать тайн брака Шекспира, но не устаем культивировать миф о сварливой жене гения. Продолжая логику знаменитого эссе “A Room of One’s Own” (1929) Вирджинии Вулф, уже упомянутая нами феминистская критик Жермен Грир в книге “Shakespeare’s Wife” сетует на то, что изображение глупой, вздорной и в целом несимпатичной жены – один из тропов литературной биографии и, таким образом, часть идеологического конструирования творческого гения мужчины. «Хамнет» О'Фаррелл и Чжао продолжает важную традицию пересмотра образа жены Шекспира, начатую еще в XIX в. Подчеркнем оспаривание традиционного мифа о неграмотной «стратфордской простушке» и эксплуатацию ревизионистского приема феминисткой критики – перевода внимания с мужского на женский взгляд на события, повседневность, заботу, телесность (включая роды). В отношении горевания по Хамнету писательница и режиссер буквально разворачивают перед глазами картину, иллюстрирующую безапелляционное утверждение Грир: «Шекспир, возможно, хранил молчание [не писал о смерти Хамнета] не потому, что любил меньше, а потому, что любил больше. Энн, безусловно, любила; ее горе, должно быть, было страшно видеть» [Greer 2008: 197].

Стивен Гринблатт признает, что хотя версия О'Фаррелл о «спасенном браке» и глубокой связи супругов противоречит многим архивным данным, она возвращает достоинство маргинализированной фигуре Энн Хэтэуэй, позволяет избежать бардолатрии (так назвал слепое поклонение Шекспиру Бернард Шоу) и увидеть за мифом о гении человека[9].

Оценка супружества Шекспира опирается на интригующее завещание, датированное 25 марта 1616 г. Хранящийся в Национальном архиве в Кью документ представляет собой черновик на трех страницах, содержащих правки. Вставной фрагмент, втиснутый в пространство между строк, гласит: «Я завещаю моей жене вторую по стоимости кровать со всем убранством». Его интерпретация биографами варьируется от сентиментального жеста, понятного только двоим, до откровенного презрения. «Вторая по стоимости кровать» перекликается с целым рядом разрозненных фактов конструируемой биографии Шекспира, в которой утвердилось мнение о вынужденном и безлюбовном браке. Поскольку Энн была беременна на момент свадьбы в конце 1582 г., а брак был заключен с согласия епископа Вустера, биографы усматривали в нем принуждение. К тому же Энн была на семь или восемь лет старше своего мужа (ей было двадцать шесть).

Описывая положение Энн Хэтэуэй, Стивен Гринблатт использует историческое выражение – женщина, «свободная распоряжаться собой» (wholly at her own government) [Greenblatt 2004: 119]. «Старая ведьма» приворожила его, считают многие[10], впрочем, не забывая и об эротической стороне отношений молодых людей. Еще Джеймс Джойс в «Улиссе» обыгрывает ее каламбуром об Уилле и его желании (Will), которое обретает свой путь (way от Hathaway)[11]. Он же дает намеки на невольное травестирование сюжета Венеры и Адониса. Как известно, «Венера и Адонис» (1593) – одно из первых поэтических произведений Шекспира. Впрочем, в загадочной игре слов «hate away» раннего любовного сонета 145 шекспироведы также слышат «Hathaway» («прочь ненависть» / «Хэтэуэй»), в котором больше страсти, чем пренебрежения.

Историки культуры предлагают другую аргументацию, основанную на имущественном положении молодых: брак освободил Шекспира от необходимости продолжать дело отца-перчаточника, дав ему свободу стать поэтом и драматургом [Cowen Orlin 2021: 194]. На момент заключения союза Хэтэуэи, практичные, но низкородные, были гораздо состоятельней, чем разорившиеся, но при этом мечтающие о собственном аристократическом гербе Шекспиры. Весьма точно это отражено в романе и фильме Чжао. К тому же привычки Энн, помимо ее долгих прогулок в лесу, демонстрируют не только диковатость и ведьмовство, но и состоятельность. Как пишет Хартинг в «Орнитологии Шекспира» (“The Ornithology of Shakespeare”), содержание сокола и охота с ним были весьма дорогостоящими удовольствиями [Хартинг 2019].

О'Фаррелл и Чжао, показывая свою осведомленность в этом вопросе и обыгрывая популярные стереотипы, предлагают удивительную сентиментальную ревизию «безлюбовного» брака, в котором есть место страсти, душевной близости и пространству для двоих. В своей недавней книге “The Private Life of William Shakespeare“ Лена Коуэн Орлин признает, что «природа эмоциональных отношений Шекспира с Энн <…> – это тайна, которая останется неразрешимой» [Cowen Orlin 2021: 49]. Лирический и природный ландшафт в современной трактовке О'Фаррелл и Чжао напоминает строки сонета “Anne Hathaway” поэта-лауреата Кэрол Энн Даффи: “The bed we loved in was a spinning world of forests, castles, torchlight, clifftops, seas where he would dive for pearls…” («Кровать, на которой мы любили, была кружащимся миром лесов, замков, факелов, утесов, морей…»). Она стала сценой любви, театральными подмостками и центром мирозданья. Чувственная, при этом возвышенная, сторона отношений Энн и Шекспира в романе и фильме преподносится прямо. Не забыта и «вторая по стоимости кровать». Говоря о старшей дочери Шекспира Сюзанне, его будущей наследнице, занимающейся обстановкой нового дома, О'Фаррелл пишет: “She takes it upon herself, at her father’s bidding, to buy furniture for the new house: chairs, pallets, linen chests, wall hangings, a new bed. Her mother, however, refuses to give up her bed, saying it was the bed she was married in and she will not have another, so the new, grander bed is put in the room for guests” [O’Farrell 2020a].

В романе и фильме показана интуитивная близость, которую влюбленные испытывают с первой же встречи; «каждый чувствует себя в безопасности рядом с другим и безоговорочно доверяет другому» [Struzziero 2022: 15]. Тогда и вопрос о том, была ли Энн «ведьмой», звучит иначе. Определенно, этот миф романтизируется в фильме. Агнес в исполнении актрисы Джесси Бакли – скорее, ведунья, натура необузданная и загадочная, способная «почувствовать» Шекспира, увидеть в нем соприродный ей магический дар. Вот как характеризует этот дар Питер Акройд, ссылаясь на «Опыт комментария к Шекспиру» Уолтера Уайтера: «Драматурга словно ведет какая-то сила, побуждающая связывать слова и идеи “по принципу, непонятному ему самому,

и независимо от предмета изложения". Он не знает, какая сила водит его рукой, иными словами, что побуждает его писать так, а не иначе. Сила эта будто кроется в самих словах. Его образную систему изучали неоднократно и делали разнообразные заключения. В игре его фантазии мы сталкиваемся со странными совпадениями; у него фиалки связаны с воровством, а книги – с любовью. Его воображение полно до краев кентаврами, снами и кораблекрушениями – частью волшебного мира, который всегда окружал его. Но важнее, быть может, заметить, что всякий его образ с легкостью возникает из предыдущего, как из материнской утробы» [Акройд 2010].

Метамодернизм, в отличие от ревизионистских тактик постмодернизма, тяготеет к эмпатической рефлексивности, которая становится не объектом анализа, а пространством переживания опыта (felt experience) [Dember 2024]. Здесь также уместно понятие глубинности (depthiness), введенное для описания метамодернистской стратегии: автор осознает фиктивный статус истории, но делает все необходимое для того, чтобы создать ее глубокое переживание [Van den Akker, Gibbons, Vermeulen 2017]. Реалистичность романа и фильма воспроизводит эту страсть к материальному и телесному как знакам контакта, боли, соприкосновения с жизнью. Любопытно, как в исследовании Грир эта идея передается в режиме эпистемической модальности: «Шекспир сочинял свои шестистишия за кухонным столом Энн; возможно, он читал их ей вслух, чтобы посмотреть, заставят ли они ее покраснеть или рассмеяться» [Greer 2008: 189]. В романе и фильме – подобные сцены преподносятся в эстетике иммерсивного погружения, зримо и «осязаемо».

Связь Агнес с природой родных мест важна как знак глубокого родства с будущим бардом. Исследователи ведут счет баснословному количеству упоминаний цветов, животных, птиц и прочих обитателей лесов окрест Стратфорда в произведениях Шекспира. Одних только птиц упоминается около шестидесяти видов, среди них, кстати, соколы – кречеты, сапсаны, дербники, чеглики, ястреб-тетеревятник, пустельга. В фильме не раз возникнет и образ чащи как магического места соития в любви, чрева рождения и смерти. Темная пещера в чаще неожиданно предстанет в финальной сцене «Гамлета» в виде грандиозной декорации, в нее уйдет призрак Хамнета. Так, Агнес и Шекспиру, будто задолго до утраты, открывается экзистенциальная тайна «быть или не быть», жизни и смерти.

Возникает и идея сближения двух ранимых натур, изгоев, непонятых близкими, чужаков, готовых разделить друг с другом свои уязвимости. Описанная Барбарой Розенвейн изменчивая историческая канва, связывающая любовь и брак в тугой обмен ожиданиями [Розенвейн 2023], предстает здесь в современной перспективе. Это не столько обмен имущественными и социальными благами (как было в елизаветинскую эпоху), сколько обмен «ранимостями», что близко современному читателю. Так, в отношении Шекспира сообщается о подобных шквалу вспышках гнева отца, о нежелании продолжать дело перчаточника, о меланхолии, а в отношении Агнес – о глубоко травматических событиях смерти матери в очередных родах, об отвержении мачехой, о раннем сиротстве после смерти отца.

Смерть Хамнета становится главным драматическим испытанием для супругов, поначалу безжалостно разъединяя их и заставляя каждого переживать утрату в одиночестве. Образ барда предстает в драматических деталях творческого кризиса, горевания и косноязычия. "He cannot tell, as he stands there, whether or not this new play is good. Sometimes, as he listens to his company speak the lines, he thinks he has come close to what he wanted it to be; other times, he feels he has entirely missed the mark. It is good, it is bad, it is somewhere in between. How does a person ever tell?" [O'Farrell 2020a]. В фильм включены фрагменты текста «Гамлета», а знаменитый монолог «Быть или не быть» звучит дважды. В первом случае Шекспир произносит его после смерти Хамнета. Во втором – актер декламирует речь во время постановки «Гамлета», заставляя услышать монолог о смерти и отца, и мать Хамнета. Именно поэзия, великое слово Шекспира освобождает несчастных родителей от мрака горя и взаимного отчуждения.

Хорошо осмысленное философами и антропологами желание человека мыслить с установкой на разрешение конфликта торжествует именно в беллетристике. Объединение сердец поднимет дух быстрее, чем упражнения в стоицизме после чтения гениальной пьесы об утрате, гневе и горе. Иными словами, сам шекспировский «Гамлет» риторически перестраивается в романе и фильме, лишаясь многозначности, приходя (к характерному для метамодернизма) единственно возможному финалу. Вспомним, что Гамлет отвергает мудрость memento mori, он в отчаянии от паралича горя («Земля и небо, должен ли я вспомнить?»), он размышляет о самоубийстве и смерти («есть особое Провидение в падении воробья»). У О'Фаррелл и Чжао театральный «Гамлет» восстанавливает сцену последней (не случившейся) встречи родителей и сына, которая и возвращает к жизни, и дарует интимный момент прощания. Сцена преподносится в характерном для метамодернизма зазоре между реальностью и грезой, телесным и вооб-

ражаемым, жизнью и художественной выдумкой, но с неизменным острым переживанием значимости этого опыта: “An arm’s length away, perhaps two, is Hamlet, her Hamlet, as he might have been, had he lived, and the ghost, who has her husband’s hands, her husband’s beard, who speaks in her husband’s voice. She stretches out a hand, as if to acknowledge them, as if to feel the air between the three of them, as if wishing to pierce the boundary between audience and players, between real life and play” [ibid.].

Метамодернистская апелляция к читателю и зрителю «Хамнета» тоже иная. Вспомним, как в сценарии «Влюбленного Шекспира» Тома Стоппарда или фильме «Аноним» Роланда Эммериха биография Шекспира превращалась в остроумную игру. В первом – бард становился персонажем в комедии положений, а его жизнь служила поводом для демонстрации нарративной изобретательности, в другом – биография конструировалась как конспирологическая загадка, где подлинное авторство оспаривалось, а сама фигура автора растворялась в сети политических интриг. Оба текста объединяло одно: интеллектуальная дистанция между зрителем и героем. В романе О'Фаррелл и фильме Чжао торжествует противоположное – вовлеченность в переживание, в особенности в финальных коллективных сценах в театре, в жесте протянутых рук «зрителей спектакля».

Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер описывают метамодернизм как осцилляцию между надеждой и меланхолией, между наивностью и осведомленностью, эмпатией и апатией. Эта осцилляция не сводится к формальному приему. Она выражает потребность в аффективной вовлеченности, которую постмодернистская ирония систематически подрывала [Van den Akker, Gibbons, Vermeulen 2017]. Зритель «Влюбленного Шекспира» эмоционально защищен интеллектуальной дистанцией постмодернистской игры и иронии. Метамодернистский текст о травме апеллирует к нему иначе, он требует разделить переживания героев, при этом не позволяя забыть о том, что перед ним фабуляция.

Таким образом, миф о Хамнете представляется фабуляцией как в современно научно-биографической литературе о Шекспире, так и в художественном творчестве (биофикшен и байопике). При этом сам факт «конструкции» или «игры» с биографией уступил место метамодернистскому аффекту, переживаемому и разделенному опыту. Педалирование аффекта и травмы у О'Фаррелл и Чжао проявляет себя на всех уровнях организации художественной концепции. Использование «драматического» настоящего в романе, иммерсивное погружение зрителя-свидетеля в происходящее заставляют читателя переживать в «реальном» времени материальное и телесное бытие героев исторического прошлого. Намеренно детализированно показаны роды, замирание жизни, горевание. Роковая драматическая сторона очевидна в выборе сюжета о внезапной смерти от мора (чумы) ребенка, в выдуманном сюжете жертвы во спасение (Хамнет будто бы жертвует собой, чтобы спасти Джудит), пророческом нашептывании судьбы (напутствие отца, строки из будущего «Макбета», в шутку разыгрываемые детьми). Понимание травмы как опыта, сопротивляющегося вербализации, находит себя непосредственно в сюжете смерти Хамнета и «отложенном» говорении о ней в «Гамлете». При этом как травматические показаны ситуации насилия, смерти, понимания героями своей инаковости еще *до* смерти Хамнета (творческий кризис Шекспира, акцентуированное поведение Агнес). Центральное положение травмы в повествовании проявляет себя в развитии любовного сюжета между Агнес и Шекспиром. Интуитивное чувство соприродности двух ранимых героев сближает их во всем спектре эмпатических проявлений – от эротической близости до постижения экзистенциального ничто (образ пещеры в лесной чаще). В любовной линии романа смерть Хамнета способна разрушить близость, ибо именно в этот момент герои оказываются лишены своего языка эмпатии (горюющая Агнес не понимает, как ее муж способен ставить комедии в Лондоне), но вновь находят его через великое искусство барда и совместное переживание во время постановки «Гамлета». Иными словами, миф о Хамнете у О'Фаррелл и Чжао связывает жизнь, смерть, любовь, ранимость и эмпатию воедино.

Примечания

[1] Этот биографический сюжет также находится в центре современного авангардного спектакля “Hamnet” (2017), написанного и поставленного совместно двумя ирландскими драматургами и режиссерами, Бушем Мукарзелем и Беном Киддом, в Dead Centre в Дублине. В пьесе Хамнет надеется встретиться со своим отцом. Чтобы получить его одобрение, он «учит самую известную речь в мире» [Moukarzel, Kidd 2017: 12], монолог из «Гамлета». Когда бард наконец появляется, символически пересекая порог, будто разделяющий жизнь и смерть, он просит сына перестать преследовать его. Но в ответ мальчик упрекает отца в том, что тот никогда не был рядом, всегда оставаясь призраком в его жизни.

[2] Роман переведен на русский язык в 2021 г. М. Юркан.

[3] И хотя точная причина смерти Хамнета неизвестна, многие шекспироведы полагают, что

заражение чумой вероятно. С этим не согласна Грир: «В том месяце было еще четыре погребения: трое умерших – новорожденные, еще один – старик, так что [август] не был временем необычных болезней» [Greer 2008: 194].

[4] Возможно, успех романа О'Фаррелл также связан со временем его выхода в 2020 г., в разгар пандемии COVID. Отметим, что О'Фаррелл начала работу над романом за три года до пандемии и, по ее словам, не могла предположить, что «смертельная болезнь может в любой момент обрушиться, придя с далеких континентов» [O'Farrell 2020b]. Впрочем, случайные и неожиданные сближения эпох возникают и в случае совсем тривиальных вещей. После выхода фильма в 2025 г. на платформе для поиска модных товаров Lyst возник спрос на мужские серьги. Появление Пола Мескала, играющего Шекспира, с серьгой – не анахронизм и дань моде, а корректная историческая деталь. Историки костюма подтверждают, что в елизаветинскую эпоху серьги были широко распространены среди мужчин, стремящихся показать богатство и статус. Художник по костюмам Малгожата Туржанская черпала вдохновение в так называемом «Портрете Чандос» Джона Тейлора, находящемся в лондонской Национальной портретной галерее. Считается, что это единственный прижизненный портрет Шекспира. На нем бард в одежде с белым воротником и с блестящей серьгой в левом ухе.

[5] См.: «Актер – это Шекспир, который все годы своей жизни, не отданные суете сует, изучал "Гамлета", чтобы сыграть роль призрака. Он обращается со словами роли к Бербеджу, молодому актеру, который стоит перед ним по ту сторону смертной завесы, и называет его по имени: Гамлет, я дух родного твоего отца, и требует себя выслушать. Он обращается к сыну, сыну души своей, юному принцу Гамлету, и к своему сыну по плоти, Гамнету Шекспиру, который умер в Стратфорде, чтобы взявший имя его мог бы жить вечно» [Джойс 2010: 195].

[6] Многие шекспироведы обращают внимание на пьесу Шекспира «Король Иоанн», в которой есть пронзительные строки (Акт III, сцена 4, строки 93–97), вложенные в уста королевы Констанции, оплакивающей своего сына Артура [Greenblatt 2004: 290]. Ученые расходятся в вопросе датировки. «Поскольку пьеса дерзкая и экспериментальная, ее склонны относить к раннему периоду, примерно к 1590 году. Другие ученые связывают ее с 1596 годом, годом смерти Хамнета» [Greer 2008: 199].

[7] Утрата наследника также связывается с возможным ухудшением отношений Шекспира с женой см. [Draudt 2001].

[8] Кроме того, за несколько лет до завершения «Хамнета» О'Фаррелл опубликовала исповедальную книгу воспоминаний "I Am, I Am, I Am: Seventeen brushes with death" [O'Farrell 2017], состоящей из семнадцати эпизодов, каждый из которых связан со смертью. Среди них переживание внутриутробной гибели одного из ее близнецов, ситуации на грани жизни и смерти, с которыми столкнулась сама писательница и другие ее дети. В интервью О'Фаррелл признавалась, что создавала роман о Хамнете, опираясь на собственный опыт, память об ужасе перед потерей ребенка, который тяжело заболел менингитом в четырехлетнем возрасте. При этом писательница подчеркивала, что принялась за написание «Хамнета» только после того, как ее собственный сын перерос тот возраст, в котором умер Гамнет. См. о значении фигуры матери в романе [O'Neill 2021].

[9] Ценность романа как творческого источника реактуализации шекспировского «Гамлета» в современной культуре подчеркивается в исследовании Гарсиа Сантос [García Santos 2023] и рецензии Перди [Purdy 2020].

[10] В романе пренебрежительное мнение об Агнес высказывает мать Шекспира. Напуганная ее способностью "to look at you, right into you, right through you", Мэри считает свою невестку "sorceress [who] bewitched and ensnared her boy» [O'Farrell 2020a].

[11] Стивен Дедал злобно отзывается об Энн, называя ее «самой мерзкой мегерой во всем Уорикшире», «бесстыжей бабенкой из Стратфорда».

Список литературы

Акройд П. Шекспир. Биография / пер. с англ. О. Кельберт. М.: КоЛибри, 2010. 736 с.

Джойс Дж. Улисс / пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. М.: Эксмо, 2010. 928 с.

Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т. Т. 2 / пер. с фр. Н. Перцова М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 469 с.

Розенвейн Б. Любовь: история в пяти фантазиях / пер. с англ. К. Бандуровского. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 248 с.

Хартинг Дж. Э. Орнитология Шекспира / пер. с англ. П. Тушаро. М.: Libra, 2019. 160 с.

Cowen Orlin L. The Private Life of William Shakespeare. Oxford: Oxford University Press, 2021. 448 p.

Dember G. Say Hello to Metamodernism. Boise: Exact Rush Publishing, 2024. 314 p.

Draudt M. Shakespeare's Marriage and Hamnet's Death // Notes and Queries. 2001. Vol. 48, № 3. P. 303–305.

Fleischman S. Tense and narrativity: From medieval performance to modern fiction. Austin: University of Texas Press, 1990. 312 p.

Furedi F. Therapy Culture: Cultivating Vulnerability in an Uncertain Age. London; New York: Routledge, 2013. 257 p.

García Santos P. Maggie O'Farrell's Hamnet: An Imaginative Critical-Biographical Interpretation of William Shakespeare's Hamlet // Esferas Literarias. 2023. Vol. 6. P. 85–102.

Greenblatt S. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare. New York: W. W. Norton & Company, 2004. 430 p.

Greenblatt S. A Wisewoman in Stratford // The New York Review of Books. 2021. 14 January. URL: https://www.nybooks.com/articles/2021/01/14/hamnet-shakespeare-wisewoman-stratford/ (дата обращения: 09.08.2026)

Greer G. Shakespeare's Wife. London: Bloomsbury, 2008. 416 p.

Lackey M. Biofiction: An introduction. New York: Routledge, 2022. 186 p.

Maguire L., Smith E. 30 great myths about Shakespeare. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. 224 p.

Mahon E. J. The Death of Hamnet: An Essay on Grief and Creativity // The Psychoanalytic Quarterly. 2009. Vol. 78, № 2. P. 425–444.

Millán J. D. Master William's Hamnet: A New Theory on Shakespeare's Sonnets // Quidditas. 2016. Vol. 37. P. 85–110.

Moukarzel B., Kidd B. Hamnet. London: Oberon Books, 2017. 64 p.

O'Farrell M. I Am, I Am, I Am: Seventeen brushes with death. London: Tinder Press, 2017. 304 p.

O'Farrell M. Hamnet. London: Tinder Press, 2020a. 372 p.

O'Farrell M. How disease has shaped life as we know it // The Guardian. 2020b. 6 April. URL: https://www.theguardian.com/books/2020/apr/06/maggie-ofarrell-how-disease-has-shaped-life-as-we-know-it (дата обращения: 28.06.2022).

O'Neill S. "And Who Will Write Me?": Maternalizing Networks of Remembrance in Maggie O'Farrell's Hamnet // Shakespeare. 2021. Vol. 17, № 2. P. 210–229.

Purdy K. Hamnet // Journal of Child Psychotherapy. 2020. Vol. 46, № 3. P. 423–425.

Schwartzberg M. Shakespeare's Sonnet 33 // The Explicator. 2002. Vol. 61, № 1. P. 13–14.

Shapiro J. A Year in the Life of William Shakespeare: 1599. London: Faber and Faber, 2006. 429 p.

Shapiro J. The Long History of the 'Hamnet' Myth // The Atlantic. 2025. December. URL: https://www.theatlantic.com/books/2025/12/undying-myth-behind-hamnet/685079/ (дата обращения: 09.08.2026).

Smith K. "Almost the Copy of My Child That's Dead": Shakespeare and the Loss of Hamnet // Omega. 2011–2012. Vol. 64, № 1. P. 29–40.

Struzziero M. A. "Caught in a web of absence": Risk, death and survival in Maggie O'Farrell's Hamnet // Crossroads. A Journal of English Studies. 2022. Vol. 37, № 2. P. 9–27.

van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. Metamodernism: Historicity, affect and depth after postmodernism. London; New York: Rowman & Littlefield International, 2017. 266 p.

References

Ackroyd P. *Shakespeare: The biography*. Transl. from English by O. Kelbert. Moscow, KoLibri Publ., 2010. 736 p. (In Russ.)

Joyce J. *Ulysses*. Transl. from English by V. Khinkis, S. Khoruzhiy. Moscow, Eksmo Publ., 2010. 928 p. (In Russ.)

Genette G. *Figures: Works on poetics*: in 2 vols. Vol. 2. Transl. from French by N. Pertsov. Moscow, 1998. 469 p. (In Russ.)

Rosenwein B. *Love: A history in five fantasies*. Transl. from English by K. Bandurovskiy. Moscow, New Literary Observer Publ., 2023. 248 p. (In Russ.)

Harting J. E. *The ornithology of Shakespeare*. Transl. from English by P. Tusharo. Moscow, Libra Publ., 2019. 160 p. (In Russ.)

Cowen Orlin L. *The private life of William Shakespeare.* Oxford, Oxford University Press, 2021. 448 p. (In Eng.)

Dember G. *Say hello to metamodernism.* Boise, Exact Rush Publishing, 2024. 314 p. (In Eng.)

Draudt M. Shakespeare's marriage and Hamnet's death. *Notes and Queries,* 2001, vol. 48, issue 3, pp. 303–305. doi 10.1093/nq/48.3.303 (In Eng.)

Fleischman S. *Tense and narrativity: From medieval performance to modern fiction.* Austin, University of Texas Press, 1990. 312 p. (In Eng.)

Furedi F. *Therapy culture: Cultivating vulnerability in an uncertain age.* London, Routledge, 2013. 257 p. (In Eng.)

García Santos P. Maggie O'Farrell's Hamnet: An imaginative critical-biographical interpretation of William Shakespeare's Hamlet. *Esferas Literarias,* 2023, vol. 6, pp. 85–102. doi 10.21071/elrl.vi6.15197 (In Eng.)

Greenblatt S. *Will in the world: How Shakespeare became Shakespeare.* New York, W. W. Norton & Company, 2004. 430 p. (In Eng.)

Greenblatt S. A wisewoman in Stratford. *The New York Review,* 2021, 14 January. URL: https://www.nybooks.com/articles/2021/01/14/hamnet-shakespeare-wisewoman-stratford/ (accessed 09 Aug 2026). (In Eng.)

Greer G. *Shakespeare's wife.* London, Bloomsbury, 2008. 416 p. (In Eng.)

Lackey M. *Biofiction: An introduction.* New York, Routledge, 2022. 186 p. (In Eng.)

Maguire L., Smith E. *30 great myths about Shakespeare.* Chichester, Wiley-Blackwell, 2013. 224 p. (In Eng.)

Mahon E. J. The death of Hamnet: An essay on grief and creativity. *The Psychoanalytic Quarterly,* 2009, vol. 78, issue 2, pp. 425–444. doi 10.1002/j.2167-4086.2009.tb00399.x (In Eng.)

Millán J. D. Master William's Hamnet: A new theory on Shakespeare's sonnets. *Quidditas,* 2016, vol. 37, pp. 85–110. (In Eng.)

Moukarzel B., Kidd B. *Hamnet.* London, Oberon Books, 2017. 64 p. (In Eng.)

O'Farrell M. *I am, I am, I am: Seventeen brushes with death.* London, Tinder Press, 2017. 304 p. (In Eng.)

O'Farrell M. *Hamnet.* London, Tinder Press, 2020a. 372 p. (In Eng.)

O'Farrell M. How disease has shaped life as we know it. *The Guardian,* 2020b, 6 April. URL: https://www.theguardian.com/books/2020/apr/06/maggie-ofarrell-how-disease-has-shaped-life-as-we-know-it (accessed 28 June 2022). (In Eng.)

O'Neill S. "And who will write me?": Maternalizing networks of remembrance in Maggie O'Farrell's Hamnet. *Shakespeare,* 2021, vol. 17, issue 2, pp. 210–229. doi 10.1080/17450918.2020.1867627 (In Eng.)

Purdy K. Hamnet. *Journal of Child Psychotherapy,* 2020, vol. 46, issue 3, pp. 423–425. doi 10.1080/0075417X.2021.1905047 (In Eng.)

Schwartzberg M. Shakespeare's sonnet 33. *The Explicator,* 2002, vol. 61, issue 1, pp. 13–14. (In Eng.)

Shapiro J. *A year in the life of William Shakespeare: 1599.* London, Faber and Faber, 2006. 429 p. (In Eng.)

Shapiro J. The long history of the "Hamnet" myth. *The Atlantic,* 2025, December. URL: https://www.theatlantic.com/books/2025/12/undying-myth-behind-hamnet/685079/ (accessed 09 Aug 2026). (In Eng.)

Smith K. "Almost the copy of my child that's dead": Shakespeare and the loss of Hamnet. *Omega,* 2011–2012, vol. 64, issue 1, pp. 29–40. (In Eng.)

Struzziero M. A. "Caught in a web of absence": Risk, death and survival in Maggie O'Farrell's Hamnet. Crossroads. *A Journal of English Studies*, 2022, vol. 37, issue 2, pp. 9–27. doi 10.15290/CR.2022.37.2.01 (In Eng.)

van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. *Metamodernism: Historicity, affect and depth after postmodernism.* London, New York, Rowman & Littlefield International, 2017. 266 p. (In Eng.)

Информация об авторе

Джумайло Ольга Анатольевна
доктор филологических наук,
заведующая кафедрой отечественной и зарубежной литературы
Южный федеральный университет
344006, Россия, г. Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, 105/42

oadzhumaylo@sfedu.ru

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1217-5567
SPIN-код: 7549-9770

Статья поступила в редакцию 16.08.2026
Одобрена после рецензирования 21.08.2026
Принята к публикации 01.09.2026

Information about the author

Olga A. Dzhumaylo
Head of the Department of Russian and Foreign Literature
Southern Federal University
105/42, Bolshaya Sadovaya st., Rostov-on-Don, 344006, Russia

oadzhumaylo@sfedu.ru

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1217-5567
SPIN-код: 7549-9770

Submitted 16 Aug 2026
Revised 21 Aug 2026
Accepted 01 Sep 2026