

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки 2026. Вып. 2. С. 52—60.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2026. Iss. 2. P. 52—60.

Научная статья

УДК 82.01:111.852:141.32

EDN <https://elibrary.ru/tyhwqt>

DOI: 10.46726/И.2026.2.7

ИДЕЯ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖНИКА В АМЕРИКАНСКИХ ЛЕКЦИЯХ У.Х. ОДЕНА

Екатерина Дмитриевна Ботвинова

Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Россия,
katybotvinova@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена американским лекциям У.Х. Одена, прочитанным в Новой школе социальных исследований в 1946—1947 гг. Анализируется контекст лекций, их связь с модернистской традицией. Освещаются особенности лекторской стратегии У.Х. Одена, направленной на актуализацию шекспировских пьес и деканонизацию образа драматурга. Проблема, вокруг которой строится исследование, связана с оденовской интерпретацией «Гамлета» и Гамлета. Оден не только соглашается с утверждением Т.С. Элиота о «художественной неудаче» Шекспира, но и фокусируется на Гамлете как на герое-актере, интерпретируя этого персонажа через призму теории «эстетического» существования С. Кьеркегора. В статье показано, что У.Х. Оден связывает теорию «эстетического» существования с критикой романтического движения. Поэт проводит параллели между Гамлетом и Шекспиром, Шекспиром и современным художником. У.Х. Оден, обращаясь к концепции С. Кьеркегора, переосмысляет как образ Гамлета, так роль художника в современном мире.

Ключевые слова: современный художник, Шекспир, Гамлет, Кьеркегор, эстетическое существование, модернизм

Для цитирования: Ботвинова Е.Д. Идея современного художника в американских лекциях У.Х. Одена // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2026. Вып. 2. С. 52—60.

У.Х. Оден прочитал лекцию о «Гамлете» в 1947 году в Новой школе социальных исследований (New School for Social Research) в Гринвич-Виллидж, районе Нью-Йорка, в котором поэт поселился по возвращению из поездки в послевоенную Германию. По свидетельству Питера М. Руткоффа, Новая школа, основанная группой прогрессивных интеллектуалов в 1918 году, была задумана в качестве альтернативы традиционному университетскому образованию в Америке [Rutkoff, Scott 1986: xii]. Новая школа воплотила модель высшего образования, где можно было свободно учиться и обмениваться идеями с учёными и деятелями искусства.

Идея возникла, когда в 1933 году первый директор школы Элвин Джонсон основал Университет в изгнании (University in Exile) для еврейских ученых. Среди ученых, читавших лекции в университете, были экономисты Адольф Лоу и Роберт Хайлбронер, социологи Эмиль Ледерер и Питер Бергер, психологи Макс Вертгеймер и Джером Брунер, историк Чарльз Тилли, философы Ханна Арендт и

Лео Штраус. Университет в изгнании позднее был переименован в Новую школу социальных исследований [Там же].

В качестве приглашенного лектора Оден читал в Новой школе курс по всем пьесам и сонетам Шекспира с октября 1946 по май 1947 года. Впоследствии Артур Кириш восстановил эти лекции по конспектам студентов, слушавших курс, и объединил их в сборник «Лекции о Шекспире» [Kirsch: 191]. Ч. Миллер, один из студентов Одена, вспоминал о провокационной манере подачи материала, «напускной легкомысленности» по отношению к Шекспиру [Miller: 29]. Эта манера, согласно Миллеру, была непосредственно связана со стремлением Одена рассказать о Шекспире как живом явлении, а не литературном памятнике.

Лекторская стратегия Одена отражена в языке «Лекций», в которых поэт соединяет формы массовой и высокой культуры: газетные статьи, эпизоды из кинофильмов и комиксов соседствуют с теориями С. Кьеркегора и З. Фрейда. Поэт сравнивает персонажей «Троила и Крессиды» с героями комиксов У. Стейга, а в лекции о «Ромео и Джульетте» проводит параллель между героями кинофильмов и трагедий. В лекции об «Антонии и Клеопатре» Оден, рассуждая об особенностях трагической вины в пьесе, говорит о героях трагедий Шекспира не как о застывших характерах, а о «живых» персонажах (людях), чья психология, желания и поступки, знакомы современникам поэта: «Мы видим злобу и честолюбие Ричарда III, невежество Ромео и Джульетты, уныние Гамлета, честолюбие Макбета» [Оден: 420]. Однако Оден не столько исследует психологию шекспировских персонажей, сколько обращается к обыденному опыту аудитории, желая актуализировать пьесы Шекспира, сделать их «живыми», современными.

Разговорный, шутивно-пренебрежительный тон отчетливо слышится в характеристике второстепенных персонажей «Гамлета»: «Полоний — эдакий горе-прагматик, раздающий советы направо и налево и подглядывающий за интимной жизнью своих детей. Лаэрт хочет выглядеть блестящим светским франтом, который всюду вхож, — но только не тронь мою сестру!» [Там же: 282]. Оден приглашает слушателей поразмышлять над пьесой вместе с ним, разрушает стереотипы, чтобы представить Шекспира как живого, современного художника, который близок и самому поэту, и слушателям его лекции.

Рассуждая о Шекспире, Оден, как правило, выбирает глаголы настоящего времени: «В это время Шекспира интересуют разные техники письма» [Там же: 285]. По мысли Одена, драматический поэт может вообразить чувства любого человека, и поэтому задается вопросами: «Что есть я? Что я чувствую? Могу ли я чувствовать?» [Там же]. В лекции о «Троиле и Крессиде» Оден размышляет о Шекспире как о художнике-экспериментаторе, который пребывает в постоянном поиске новых художественных задач. Шекспир, подобно Вагнеру или Пикассо, всегда пробует себя в чем-то новом. Шекспир, по мысли Одена, остается живым и современным, потому что, исследуя новое, не боится риска и неудачи, он готов к «провалу». В лекциях поэт проводит параллель между Шекспиром и современным художником, Шекспиром и самим собой.

Очевидно, неортодоксальность лекций Одена отвечала свободному духу Новой школы, которая с момента своего основания стала оплотом новаторской мысли, но не только: Шекспир интересует Одена как художник, прямо обращающийся к современному человеку. Как пишет Джовани Чианчи, в этом Оден следует за такими модернистами, как Т.С. Элиот, Э. Паунд, которые стремились деканонизировать Шекспира, разрушить «памятник» (“monumental Shakespeare”), воздвигнутый романтиками и академической критикой XIX века [Cianci: 77—78]. Стоит упомянуть, что особое значение для Одена имели работы У. Найта, который стоял в авангарде модернистской критики. Найт фокусировался не на сюжете

и характерах, а на образах и символах, которые раскрывают художественный потенциал пьес Шекспира [Murray:12].

Лекцию о «Гамлете», прочитанную 12 февраля 1947 года, Оден начинает с язвительной шутки о выступлении Сары Бернар, которая во время выступления сломала ногу [Оден: 282]. Иронический эффект в этой фразе создается за счет двойственности смысла. С одной стороны, фраза “break a leg” связана с реальным событием: Сара Бернар действительно повредила ногу во время выступления, однако позднее, в 1905 году, в финальном акте «Тоски». С другой, идиома “break a leg” означает пожелание удачи актеру перед выступлением. В этой фразе Оден делает комплимент Саре Бернар, рискнувшей сыграть Гамлета, но в то же время подчеркивает, что ее попытка оказалась несостоятельной и комичной, так как актриса играла роль, которая в пьесе не определена, «оставлена открытой». Однако вслед за этим Оден всерьез обращается к важной проблеме: Гамлет-персонаж и его функция в художественном целом «Гамлета» Шекспира.

Размышляя о Гамлете-персонаже, Оден цитирует эссе «Гамлет и его проблемы» и соглашается с Элиотом в том, что пьеса — «художественная неудача» [Там же]. В статье «Гамлет и его проблемы» Элиот писал: «это, безусловно, художественная неудача драматурга» [Элиот: 152]. Но понимание «художественной неудачи» у Одена и Элиота разнится. В эссе Элиот соглашается с Э.Э. Столлом, который представил новое понимание Гамлета в книге «Гамлет: исторический и сравнительный анализ» (1919) в том, что необходимо сосредоточиться на самой пьесе, ее художественной форме, а не на психологической характеристике Гамлета. «Мало кто из критиков признавал, что главный вопрос в “Гамлете” — сама пьеса, а личность Гамлета — вопрос второстепенный», — пишет Элиот [Там же: 151]. Оден, в свою очередь, «художественную неудачу» связывает с увлеченностью Шекспира драматическими монологами, которые «можно *отделить* как от персонажей, так и от пьесы» [Оден: 282].

Расхождения наблюдаются и в анализе первоисточников. Элиот, ссылаясь на книгу Дж.М. Робертсона «Проблема Гамлета» (1919), замечает, что «Гамлет» представляет собой «напластование», текст, который воспринимается как «наложение на гораздо более грубую основу» [Элиот: 152]. Оден считает нужным упомянуть первоисточники пьесы (от Грамматика до Бельфоре), чтобы показать концептуальные различия между текстами и обнажить художественные промахи и новшества Шекспира. Так, Оден обращает внимание на то, что в отличие от «Орестеи» Эсхила или «Испанской трагедии» Кида мотив мести в пьесе Шекспира остается не проясненным. Промахи Оден видит и во второстепенных сюжетных линиях, которые плохо согласуются с основным сюжетом, будь то «наспех набросанный портрет Фортинбраса» или побочные эпизоды с Лаэртом [Оден: 286].

В эссе «Гамлет и его проблемы» Элиот связывает неудачу Шекспира не с сюжетом, но с Гамлетом. Принц неспособен выразить свои чувства, найти им соответствие в реальных событиях и ситуациях, именно поэтому он «медлит с отмщением» [Элиот: 155]. Шекспиру, по мысли Элиота, не удалось найти ту драматическую форму, которая смогла бы представить спектр эмоций Гамлета: «В нем это буффонада чувства, которое не может найти выход в действии; в драматургии же это буффонада эмоции, которую он не может выразить средствами искусства» [Там же: 155]. По этой причине пьеса «Гамлет» лишена художественного единства.

Оден, на первый взгляд следует за Элиотом, объясняя, что Гамлет — «бездействующий персонаж», который «плохо вписывается в ткань пьесы» [Оден: 282]. Оден продолжает мысль о том, что чувства, которые испытывает Гамлет, не только оттягивают момент мести, но и мешают персонажу стать частью сюжета:

чувства, которые Гамлет испытывает к матери, «представляется совершенно несоизмеримым ее фактическому поведению» [Там же: 286]. Элиот писал, что Гамлет «столкнулся с тем, что испытываемое им чувство отвращения связано с матерью, но целиком это чувство мать не воплощает — оно и сильнее, и больше ее» [Элиот: 155]. В отличие от него, Оден заостряет внимание на чувстве меланхолии, которая выбивается из «сюжетной канвы пьесы» [Оден: 288]. Поэт замечает, что в прощальной речи Гамлета «сквозит тщеславие, как во многих предсмертных записках самоубийц» [Там же]. Думается, Оден здесь указывает на то, что принц не столько стремится восстановить справедливость, сколько обеспокоен своим образом в глазах других: в последний момент он просит Горацио «поведать правду» о себе, а не покорствуется судьбе. Гамлет, желая быть услышанным, будто бы драматизирует момент смерти, до последнего цепляясь за собственный образ. Оден, помещая в одно контекстуальное поле меланхолию и тщеславие, намечает новый путь в понимании «меланхолического принца».

В лекции обыгрывается значение глагола “act” — действовать, играть: «Гамлету хотелось бы стать героем античной трагедии, жертвой рока. Отсюда его неспособность действовать, ибо он может только играть — играть возможностями выбора» [Там же: 290]. По мысли Одена, принц оказывается порождением ситуации, однако, например, в греческой трагедии выбор героя уже predetermined судьбой и его действия обусловлены необходимостью (роком). Гамлет же не может довериться судьбе, и даже когда он сталкивается с необходимостью отомстить, то глубокие размышления заставляют отложить месть. В то же время Оден противопоставляет Гамлета герою античной трагедии, используя конструкцию “He would like to become” («хотел бы стать»). Гамлету открывается множество возможностей, но в последний момент он отрекается от выбора. Иными словами, Оден не находит в пьесе злого рока (стимула извне), который бы заставлял Гамлета действовать. Согласно Одену, существование принца пронизано скукой, которая нивелирует необходимость действия (“He is fundamentally bored”). Поэтому «поведение принца театрально»: он обдумывает различные сценарии, «играет возможностями», но не воплощает ни одну из них. Гамлет не обладает собственным бытием, он — актер, который играет самого себя. Вот почему «Гамлет <...> вынужден определять свое бытие в категориях других людей» [Там же: 290]. Гамлет, по мысли Одена, замкнут на себе самом, ему не по силам выйти за пределы собственного «Я»: «его задача найти себя и принять настоящее» [Там же: 290]. Показательно, что понятия «меланхолия» и «скука» в лекции Одена выступают контекстуальными синонимами. Эта связь становится очевидной благодаря длинной цитате из С. Кьеркегора, меняющей оптику восприятия как персонажа, так и пьесы: «мне угодно доставить им удовольствие, и потому оттолкнуться от следующего принципа — все люди скучны. <...> Если же кто-то пожелает достичь максимальной мощности импульса, так, чтобы под угрозой оказалась сама движущая сила, нужно только сказать себе: скука — корень всех зол» [Там же: 291].

Поэт был хорошо знаком с философским наследием Кьеркегора, большая часть которого была переведена на английский язык ещё в 1935 году Дэвидом и Лилиан Свенсон и Уолтером Лоури под чутким руководством Чарльза Уильямса [Lisi: 18—19]. Известно, что Оден, помимо рецензии на перевод «Или — Или» (1944), составил антологию из фрагментов ключевых произведений Кьеркегора «Живые мысли» (1952). Работы Кьеркегора «Страх и трепет», «Болезнь к смерти» перевел Уолтер Лоури в 1941 году. Дэвид и Лилиан Свенсон в 1944 году перевели на английский язык «Или — или. Фрагмент из жизни».

Л.Ф. Лиси подчеркивает, что Кьеркегор оказал значительное влияние на жизнь и творчество Одена [Там же: 20].

Впервые понятие «меланхолия» (“*tungsind*”) появилось в магистерской диссертации Кьеркегора «О понятии иронии с постоянной ссылкой на Сократа» (1840), в которой философ критиковал романтическое представление об иронии. В.О. Пигулевский в книге «Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму» пишет, что романтическая ирония отрицает реальный мир, освобождая «Я» художника, которое становится абсолютом [Пигулевский: 247]. В этом отъединении свободного «Я» от универсума кроется причина, почему Кьеркегор критикует романтическую иронию. Она дает свободу, но в негативном смысле: ирония, отрицающая реальность, обнаруживает «противоречие уникального “Я” и универсального мира» [Там же: 248]. Как замечает Уодхемс, ирония у романтиков, обнажая разлад между человеком и миром, приводит к состоянию отчужденности, скуки и меланхолии [Wadhams: 13—14]. Ироник не преодолевает отчуждение, он занимает позицию наблюдателя, цепляясь за мир собственных грез и мимолетных настроений. П. Гайденко в статье «Кьеркегор и философско-эстетические истоки экзистенциализма» отметила один из путей преодоления этого конфликта, выбранный Кьеркегором: перенести конфликт личности и мира во внутренний мир самой личности [Гайденко]. «Меланхоличный принц» Одена обнаруживает разительное сходство с кьеркегоросским ироником — Гамлет лишь наблюдатель, терзаемый скукой: «Гамлет мог немедленно отомстить за отца или же сказать, что не его дело судить других, это удел Божий. Гамлет не делает ни того, ни другого. Он лишь находит ситуацию интересной» [Оден: 290].

С. Кьеркегор размышлял о «меланхолии» в книге «Или — или». О. Старцева в статье «Ангел эстетики. Об истории, красоте и меланхолии» указывает на то, что Кьеркегор в книге «Или — или» определяет меланхолию как болезнь духа, состояние, при котором человек пребывает в вечной нерешительности и отчуждении: он не может понять свои чувства и мотивы, постичь сущность своего бытия [Старцева: 30—32]. Меланхолик, попав в плен своих возможностей, не в состоянии их реализовать. По мысли Кьеркегора, только тот, «кто обладает собою самим в своей вечной значимости, конечно же, находит для себя смысл в этой жизни» [Кьеркегор: 667] — только он может преодолеть меланхолию. Таким образом, Кьеркегор переносит конфликт между «Я» и миром в сферу внутреннего выбора, самопознания, благодаря которому возможно преодолеть меланхолию. Скука, сопутствующая меланхолии, о которой пишет Кьеркегор в «Или — или», представляет собой состояние человека, потерявшего интерес к жизни: занятия, которые изначально приносили удовольствие, превратились в напоминание о тривиальности существования. Оден, цитируя Кьеркегора, соглашается с мыслью том, что человек, заражённый меланхолией, становится пленником самого себя, он не может открыться другому. Под «другими» Оден подразумевает не только окружение принца, но и Бога: Гамлету, не достает «ни веры в Бога, ни в самого себя» [Оден: 290]. Меланхолия у Одена, как и у Кьеркегора, означает духовный кризис, однако Гамлет, погруженный в свой внутренний мир, не предпринимает попыток, чтобы его преодолеть.

Исследователи Кьеркегора связывают состояние меланхолии с эстетической стадией существования, которая знаменует первую ступень в стадийной концепции философа (где вторая ступень — этическое существование, третья — религиозное). На эстетической стадии, по Кьеркегору, жизнь человека наполнена удовольствиями: чувственными, интеллектуальными, художественными. Как показывает Е.Н. Левичева, в наслаждениях эстетик спасается от осознания пустоты,

зияющей там, где должно находиться его внутреннее «я», «убегает от бремени личностного самоопределения» [Левичева: 62—68].

Как утверждает А. Гельцер-Говатос, стадийная концепция Кьеркегора получает художественное воплощение в его поэзии и прозе Одена [Gelzer-Govatos: 154]. По свидетельству А. Кирша, поэт обращается к мысли Кьеркегора после переезда в Америку в 1939 году. В предисловии к книге «Свирепый потоп» Оден интерпретирует стадийную концепцию Кьеркегора с точки зрения героической власти: эстетическому герою судьба преподносит исключительные дары, будь то талант или положение в обществе. Этический герой, как например Сократ, обладает большим знанием, чем другие; религиозный герой, в свою очередь, преданно служит «абсолютной истине, своему богу» [Kirsch: 99].

Поэтическим примером стадийной концепции служит поэма «Море и зеркало», где шекспировские персонажи распределены в соответствии с триадой: эстетическое — этическое — религиозное: Просперо воплотил эстетическую ступень; Миранда, Фердинанд и Гонзало — этическую, Калибан — религиозную. Э. Каллан так же указывал на то, что сборник эссе «Рука красильщика» (“The Dyers Hand And Other Essays”, 1962) был составлен Оденем согласно этой же концепции [Callan: 134]. Точка зрения Э. Каллана подкрепляется письмом Одена Стивену Спендеру, в котором поэт описал сборник «Рука красильщика» как книгу, в которой лейтмотивами звучат темы искусства и христианства [Kirsch: 74].

Гамлет Одена, на первый взгляд, не столь очевидно вписывается в стадийную концепцию Кьеркегора. Однако образ Гамлета появляется вновь в лекции 1949 г., которую Оден читал в Виргинском университете [Там же: 99]. Позднее лекция стала частью книги «Свирепый потоп: романтическая иконография моря» (1950). Здесь Оден пишет о Гамлете как о «первом герое романтического типа» [Auden 1985: 97]. Поэт называет Гамлета романтическим героем-мстителем, который не может найти свое призвание, выбрать его для себя, поэтому оно дается ему извне, поскольку он «боится, что не найдет свое призвание, и все же не может выбрать его для себя, как это делает Дон Кихот» [Там же]. Романтический герой, в понимании Одена, становится заложником обстоятельств, обнажая паралич собственной воли.

Подобная характеристика персонажа связана с неоднозначным представлением Одена о романтизме. Как замечает А. Джейкобс, в понимании поэта романтизм представляет собой не застывшее, монументальное целое, а сложное, противоречивое явление, «живую силу, питающую поэзию настоящего времени» [Jacobs: 61]. Оден, с одной стороны, критикует романтическое представление о поэте как о «свидетеле истины», убеждение в преобразующей силе искусства. С другой, обращается к собственному поэтическому опыту: после переезда в Америку он переосмысливает творческий путь, отвергая представление о силе поэтического слова, которое направляет и совершенствует человека. Представление поэта о романтизме накладывается на концепцию эстетического существования Кьеркегора. В «Свирепом потоке» Оден, распределяя персонажей по стадиям, относит капитана Ахава, Дон Жуана к плеяде романтических героев и в то же время пишет об их эстетическом существовании. Таино, Дон Кихот занимают противоположную сторону, оставаясь примерами религиозных героев.

Наиболее отчетливо концепция Гамлета-эстетика проговаривается в «Свирепом потоке», где Гамлет противопоставляется Дон Кихоту как эстетический герой — религиозному. Дон Кихот уподобляется апостолу, «рыцарю веры», который беспрестанно терпит поражения в приключениях и все равно упорствует. А Гамлет, подобно герою античной трагедии, стремится определить себя через

ситуацию, стать заложником рока: «я человек, чья мать вышла замуж за дядю, брата и убийцу своего мужа» [Auden 1985: 97].

Образ Гамлета-актера, на котором Оден акцентирует внимание как в лекции, так и в эссе, как будто связан с метафоричностью самой пьесы. Как пишет Энн Райтер, «Гамлет» — это трагедия, в которой доминирует идея театрального представления: «актер держит зеркало перед природой, а та, в свою очередь, отражает особенности пьесы» [Righter: 142—143]. Как писал Л. Пинский, принц в пьесе выступает в роли актера и режиссёра, ясно осознавая свое время, его театральность. Гамлет «знает природу театра как художественного искусства, природу иллюзии и правды в театре» [Пинский: 564]. Постановка «мышеловки» открывает Гамлету новое амплуа, амплуа драматурга.

В лекции Оден утверждает, что пьеса написана Шекспиром с «пренебрежением к ремеслу актера»: «Сложность роли Гамлета в том, что он — актер, а играть самого себя невозможно. Самим собой можно только *быть*» [Оден: 291]. Фраза, с одной стороны, указывает на сущность образа принца-актера, а с другой — вторит оденовскому представлению об эстетическом существовании. В то же время Оден приравнивает Гамлета к драматургу, чей спектакль «вызывает страшные страдания» [Там же: 289]. Искусство Гамлета-драматурга трагически влияет на судьбы других персонажей пьесы. В эту оценку «мышеловки» Оден вкладывает свою критику романтического представления об искусстве как о действенной, преображающей силе. В «Предисловии» к «Морю и зеркалу» он подчеркивал, что «ни одна метафора не в силах передать» трагедии и катастрофы внепоэтической реальности [Auden 2005: 4].

Подобное понимание Гамлета сближает его с другим персонажем — Просперо. В комментарии к лекции о Гамлете Оден пишет, что Просперо — «это Гамлет, превратившийся в кукловода» [Auden, Kirsch: 300]. Действительно, Просперо, подобно Гамлету, определяет себя через события, также лелея возможность отомстить. Однако, в отличие от Гамлета, Просперо раскаивается, иными словами — встает на путь искупления. Таким образом, Гамлет в интерпретации Одена представляет собой прообраз Просперо. Просперо, в свою очередь, воплощает одновременно романтического героя и раскаивающегося художника, осознает границы своего искусства и совершает решительный поступок — отпускает Ариэля, отрекаясь от своей силы. Меланхолия Гамлета, его скепсис, лишают принца возможности выйти за пределы собственного «я», а значит и решительного действия. Важно, что это убеждение касается и самого Шекспира, «который никогда не воспринимал себя слишком серьезно» и поэтому «не пытался сделать больше, чем может» [Оден: 554]. Поэт, размышляя о современном художнике, выстраивает параллель: Гамлет — Просперо — Шекспир. Очевидно, в эту триаду Оден включает и самого себя. Современный художник, по мысли Одена, не может быть сосредоточен на своем «Я», верить, что его искусство способно что-либо изменить.

Список источников

- Оден У.Х. Лекции о Шекспире / пер. с англ. М. Дадына. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008. 576 с.
- Auden W.H. The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's The Tempest, Princeton: Princeton University Press, 2005, 154 p.
- Auden W.H. The Enchafèd Flood: or, The Romantic Iconography of the Sea, London: Faber & Faber, 1985, 136 p.
- Auden W.H., Kirsch A.C. Lectures on Shakespeare, Princeton University Press, 2019, 431 p.

Список литературы / References

- Гайденко П. Кьеркегор и философско-эстетические истоки экзистенциализма // Вопросы литературы. 1967. № 7. С.133—157.
(Gaidenko P. Kierkegaard and the philosophical and aesthetic source of existentialism, *Voprosy literatury*, 1967, no. 7, pp. 133—157. — In Russ.)
- Кьеркегор С. Или — или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. / пер. с дат., вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора. ТИДАмфора, 2011. 829 с.
(K'erkregor S. Either/Or: A fragment of life, ed. by N. Isaeva, S. Isaev, Saint Petersburg, 2011, 829 p. — In Russ.)
- Левичева Е.Н. Религиозная антропология Сёрена Кьеркегора: дис. ... канд. филос. наук. М.: МГУ, 2006. 158 с.
(Levicheva E.N. Religious anthropology by S. Kierkegaard, dis. ... Candidate of Sciences (Philosophy), Moscow, 2006, 158 p. — In Russ.)
- Пинский Л. Шекспир. М.: Молодая гвардия, 1956. 601 с.
(Pinskii L. Shakespeare, Moscow, 1956, 601 pp. — In Russ.)
- Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002. 418 с.
(Pigulevskii V.O. Irony and fiction: from romanticism to postmodernism, Rostov-on-Don, 2002, 418 pp. — In Russ.)
- Старцева О. Ангел эстетики. Об истории, красоте и меланхолии // Terra Aestheticae. 2019. № 1 (3). С. 28—42.
(Startseva O. The angel of aesthetics. About history, beauty and melancholy, *Terra Aestheticae*, 2019, no. 1 (3), pp. 28—42. — In Russ.)
- Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе / пер. с англ. Киев: AirLand, 1996. 350 с.
(Eliot T.S. The Purpose of poetry. Articles on literature, Kiev, 1996, 350 p. — In Russ.)
- Callan E. Auden's Ironic Masquerade: Criticism as Morality Play, *University of Toronto Press*, vol. 35, no. 2, January 1966, pp. 133—143.
- Cianci G., Patey C. M. Will the Modernist: Shakespeare and the European Historical Avant-Gardes, *Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts*, Berlin: Peter Lang, 2014, 312 p.
- Gelzer-Govatos A. From the Papers of One Still Living: Kierkegaard and British Literature, 1932—1995: PhD diss., St. Louis: Washington University in St. Louis, 2020, 245 p.
- Jacobs A. What Became of Wystan, Fayetteville (Arkansas): University of Arkansas Press, 1998, 160 p.
- Kirsch A. Auden and Christianity, New Haven: Yale University Press, 2008, 240 p.
- Lisi L.F. W.H. Auden: Art and Christianity in an Age of Anxiety, *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art*, vol. 4: The Anglophone World, ed. by Jon Stewart, Farnham: Ashgate, 2013, pp. 20—46.
- Miller Ch. H. Auden, an American Friendship, N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1983, 180 p.
- Murray N. Hamlet and Character in Modernist Criticism, *The Review of English Studies*, 2020, vol. 71, no. 35, pp. 952—968.
- Rutkoff P.M.R., Scott W.B. New School: A History of The New School for Social Research, N.Y.: Free Press, 1986, 346 p.
- Righter A. Shakespeare and the Idea of the Play, N.Y.: Barnes & Noble, 1962, 212 p.
- Wadhams L. Kierkegaard's Theory of Boredom and the Development of Personality: PhD diss., University of Kentucky, 2020, 231 p.

THE IDEA OF A MODERN ARTIST IN THE AMERICAN LECTURES BY W.H. AUDEN

Ekaterina D. Botvinova

Russian state university for the humanities, Moscow, Russian Federation,
katybotvinova@mail.ru

Abstract. The article examines the lectures delivered by W.H. Auden at the New School for Social Research in 1946—1947. The context of the lectures and their connection with the modernist tradition are analyzed. The article highlights W.H. Auden's lecturing strategy and shows how Auden 'decanonized' Shakespeare's image. The article addresses Auden's interpretation of Hamlet and the character of Hamlet. Auden not only agrees with T.S. Eliot's statement about Shakespeare's "artistic failure", but also focuses on Hamlet as an actor, interpreting the character through the lens of S. Kierkegaard's theory of "aesthetic" existence. The article shows that W.H. Auden connects the idea of "aesthetic" existence with his own criticism of the Romantic movement. The poet draws parallels between Hamlet and Shakespeare and between Shakespeare and the modern artist. Referring to the concept of S. Kierkegaard W.H. Auden reinterprets both the image of Hamlet and the role of the artist in the modern world.

Keywords: a modern artist, Shakespeare, Hamlet, aesthetic existence, Kierkegaard, modernism, Auden

For citation: Botvinova E.D. The idea of a modern artist in the American lectures by W.H. Auden, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2026, iss. 2, pp. 52—60.

Статья поступила в редакцию 24.12.2025; одобрена после рецензирования 29.01.2026; принята к публикации 16.03.2026.

The article was submitted 24.12.2025; approved after reviewing 29.01.2026; accepted for publication 16.03.2026.

Информация об авторе / Information about the author

Ботвинова Екатерина Дмитриевна — аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Россия, katybotvinova@mail.ru

Botvinova Ekaterina Dmitrievna — postgraduate, Russian state university for the humanities, Moscow, Russian Federation, katybotvinova@mail.ru