

Российская академия наук
НАУЧНЫЙ СОВЕТ «ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»
Шекспировская Комиссия
Министерство культуры РФ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА — ГИТИС
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
Государственный историко-литературный
и природный музей-заповедник А. А. Блока

ШЕКСПИРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2012

АННОТАЦИИ ДОКЛАДОВ

9–13 июля 2012 года

SHAKESPEARE READINGS 2012

ABSTRACTS

9–13 July 2012



Москва 2012

Ш41 Шекспировские чтения 2012: Шекспир в национальных культурах : сб. аннотаций докладов. Изд. 2-е, испр., электронное. — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2012. — 70 с.

Сборник аннотаций докладов Международной научной конференции «Шекспировские чтения 2012: Шекспир в национальных культурах» (Москва, 9–13 июля 2012 г.). На русском и английском языках.

Для исследователей теории культуры и истории мировой литературы, студентов, аспирантов и преподавателей.

Редакционная коллегия:

А. В. Бартошевич (председатель),

И. С. Приходько,

Н. В. Захаров,

В. А. Рогатин (перевод),

В. С. Макаров (перевод)

Составитель: Н. В. Захаров

**«Неправильные пиры» Шекспира и Пушкина
(«Пир во время чумы» и «Макбет»)**

Пир (symposion) — древнейший и важнейший культурный хронотоп, освоенный литературой. Его полуритуальный статус предполагает тотальную коммуникацию пирующих, социальную и вселенскую («пир на весь мир»), в которую вовлечены живые и мертвые, представители разных эпох и уровней бытия. Герои «Пира во время чумы» и «Макбета» творят «неправильный пир», произвольно исключают (забывают или убивают) на пиру своих родителей (Матильда, Банко), которые напоминают о себе сверхъестественным явлением. Пир Пушкина и Шекспира неслучайно провоцируются inferнальными персонажами (негр, ведьмы), а на лингвистическом уровне — двусмысленными пиршественными восклицаниями (bravo, hail). Оба пир оказываются воплощениями не полноты, а ущербности мира, который пытаются контролировать герои.

Ernest B. Akimov

**“Morbid Feasts” by Shakespeare and Pushkin
 (“Plague Feast” and “Macbeth”)**

Feast (symposion) is a most archaic and important cultural chronotopos adopted by literature. Its semi-ritual function suggests total communication, social and universal (sumptuous feast), which involves dead and alive, representatives of different times and levels of being. The heroes of Pushkin’s “Plague Feast” and Shakespeare’s “Macbeth” run wrong feasts. They neglect (forget or kill) their kinsmen, who remind of themselves by supernatural appearance at the feast (Mathilde, Banquo). It’s not by chance the feasts are controlled by infernal characters (negro, weird sisters) and provoked by ambivalent banquet exclamations (bravo, hail). Both feasts symbolize not the plenitude but the deficiency of the world the heroes hope to rule.

А. Н. Баранов

Об одной неизвестной постановке «Короля Лира»

В сообщении рассказывается о моноспектакле московской актрисы, ученицы А. В. Эфроса, Олеси Малаховой (1956–1997). Режиссёр пожелал в настоящее время остаться неназванным. Репетиции продолжались с ноября 1995 г. по ноябрь 1997; спектакль был готов, но не был показан из-за внезапной гибели актрисы.

На голой площадке, где был только табурет, при ровном свете, без масок и даже намёка на переодевание, актриса мгновенно перевоплощалась из персонажа в персонаж. Видимые или подразумеваемые (ощутимые как бы за кадром), все они жили, передвигались, взаимодействовали друг с другом — создавалась иллюзия, будто смотришь обычный спектакль с нормальным, полным числом исполнителей. Это требовало совершенно особой актёрской техники, которую Малахова разработала и освоила в совершенстве, до впечатления полной естественности и простоты. Часть сообщения отведена описанию и анализу этой техники, быть может, беспрецедентной в истории театра.

Alexander N. Baranov

An Unknown Staging of “King Lear”

The paper studies a solo performance of “King Lear” created by Olessia Malakhova, a Moscow actress and a pupil of A. Ethros. The stage producer of the show desires to be anonymous at present.

The rehearsals took place from November of 1995 to November of 1997. The performance was ready for the stage, but it was never shown to the public because of a sudden death of the actress in an accident.

There was nothing on the stage except a stool. No masks nor changing of clothes. The actress transformed herself in a moment from one character to another. Visible or invisible (as though behind-the-scene) characters, all of them lived, moved across the stage, interacted with one another, creating the illusion of a usual show with a usual number of actors. It demanded a specific technique, perhaps, an unprecedented one in the history of the theatre. Malakhova elaborated it and mastered it to perfection, so that it seemed natural and simple.

Анджеей Вухер (Университет Лодзи, Польша)

(Не)поверить Призраку — интерпретация Гамлета

Станиславом Выспяньским в религиозном и национальном контексте

Цель доклада — показать значение Призрака в известном истолковании шекспировского Гамлета Станиславом Выспяньским. В Призраке он видит дух (spirit) истории, призрак (ghost) отца, дух (spirit) отечества, Святой Дух (Holy Spirit) и даже дух зла (Evil Spirit). Примечательно, как глубоко понимал Выспяньский Гамлета, при том, что он совсем не знал английского языка. Эта пьеса послужила польскому поэту медиумом «познания истины иных миров», но она же составляла и истину того мира, который его волновал, реалии и историю тогдашней Польши и города Кракова, который был для Выспяньского духовной (по-своему призрачной) столицей Польши. Интересно

также, что Выспяньский рассматривал Призрака в «Гамлете» в ряду других шекспировских призраков и видений, которые появляются в «Макбете», «Буре», «Юлии Цезаре», «Сне в летнюю ночь» и «Ричарде III». С другой стороны, он рассматривал Призрак в контексте польского спиритуализма, ссылаясь на короля Болеслава Смелого и на стихи Адама Мицкевича. В то же время Выспяньский понимал, что Призрак как носитель иррационального начала противоречит духу современности, вот почему Гамлет действует независимо от него.

Andrzej Wicher (University of Łódź, Poland)

**(Dis)believing the Ghost — Stanisław Wyspiański's Vision of Hamlet
in a Religious and National Context**

The aim of the paper is to show the role of the Ghost in Wyspiański's celebrated interpretation of Shakespeare's *Hamlet*. By the Ghost we should also understand the spirit of history, the ghost of a father, the spirit of the fatherland, the Holy Ghost, and the Evil Spirit because all those aspects of the Ghost belong to Wyspiański's vision. It is remarkable how well informed Wyspiański was on matters connected with *Hamlet*, if we bear in mind that he did not know a word of English. The play in question served in the Polish poet's mind as itself a kind of ghost bearing witness to what he calls "the truth of other worlds" that can be reduced to the truth of the world he cared the most about, that is the present and historical reality of Poland and the city of Cracow conceived of as Poland's spiritual, that is 'ghostly', if not real, capital. It is also remarkable that Wyspiański saw the Ghost in Hamlet in the context of other Shakespearean ghosts, apparitions and magicians, such as the ones that appear in *Macbeth*, *The Tempest*, *Julius Caesar*, *A Midsummer Night's Dream*, or *Richard III*. On the other hand, he also saw the Ghost in the context of Polish spiritualism, making references to the legends about king Boleslaus the Bold, and the poems by Adam Mickiewicz. At the same time, Wyspiański realizes that the Ghost, with his irrationalism, offends the spirit of modernity, and as such, is understandably neglected by Hamlet.

А. Г. Волкова

Шекспир в художественном сознании Иосифа Бродского

При всем интересе Иосифа Бродского к английской культуре, в его поэзии сложно обнаружить отчетливые следы влияния Шекспира. Доклад посвящен тому, какую роль Шекспиру отводил в своем творчестве Бродский.

Несомненно существование шекспировских текстов в творчестве Бродского, о чем говорит сам поэт в интервью журналу "The Theatre" в 1987 году, однако это существование является скорее имплицитным, чем явным. Брод-

ский не заимствует шекспировские сюжеты или образы: его внимание сосредоточено на языке Шекспира.

В докладе выстраиваются две параллели: Шекспир — Оден — Бродский и Шекспир — Стоппард — Бродский. В первом случае У.-Х. Оден, автор «Лекций о Шекспире», выступает своеобразным посредником между Шекспиром и Бродским, который посвятил Одну несколько эссе на английском языке. Вторая параллель, проводимая между Шекспиром и Бродским, имеет посредником Тома Стоппарда, автора знаменитой пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966). Бродский перевел эту пьесу на русский язык, а также в 1982 году написал пьесу «Мрамор», свое единственное драматургическое произведение. Анализ языка, композиции и проблематики двух пьес позволяет сделать предположение о влиянии текста Стоппарда на текст Бродского и, соответственно, о влиянии Шекспира на Бродского.

Шекспировские тексты в творчестве Бродского являются в прямом смысле слова контекстом, то есть одним из тех культурных кодов, при помощи которых читается поэзия и драматургия Иосифа Бродского.

Anna G. Volkova

Shakespeare in Joseph Brodsky's Poetic World

It's well-known that Joseph Brodsky was strongly interested in English culture, but it is rather difficult to find how Shakespeare influenced his poetry. This paper is devoted to the role Shakespeare played in Brodsky's works.

Brodsky himself told about Shakespeare in his interview for "The Theatre" in 1987. He said that for him the main thing in Shakespeare poetic world was not Shakespeare's images or plots but his language.

In the paper I try to make two parallels: Shakespeare — Auden — Brodsky and Shakespeare — Stoppard — Brodsky. In the first parallel Auden who wrote about Shakespeare is an intermediary between Shakespeare and Brodsky. In the second the role of mediator is that of Stoppard who wrote his play "Rosencrantz and Guildenstern are dead" (1966). Brodsky translated it into Russian and in 1982 he wrote his only play "Marble". The analysis of its language, structure and ideas make us suppose Stoppard's influence upon Brodsky and, perhaps, through him Shakespeare's.

Shakespeare's texts are contexts for Brodsky's works: that means these texts are something like a cultural code to read and interpret Joseph Brodsky's play and poetry.

**Образ Гамлета в современной русской культуре:
гамлетизм и гамлетизация***

В докладе осуществляется попытка проанализировать основные тенденции в интерпретации образа Гамлета в современной культуре России. Проводя параллели с некоторыми известными трактовками XIX и XX столетий, которые навсегда вошли в сокровищницу русской культуры, автор рассматривает целый ряд характерных для России 1990–2000-х гг. примеров интерпретаций шекспировского вечного образа в различных переделках, театральных постановках, кинематографических версиях, а также на телевидении. Делается вывод о кризисе русского гамлетизма. Подчеркивается важность изучения явления гамлетизации, встречающегося значительно чаще гамлетизма, который на данный исторический момент находится на периферии культурного тезауруса большинства носителей русской культуры.

Boris N. Gaydin

**The Image of Hamlet in Contemporary Russian Culture:
Hamletism and Hamletization****

In the paper I make an attempt to analyze the main tendencies in the interpretation of Hamlet in contemporary Russian culture. Drawing some parallels to the prominent interpretations of the 19th and 20th centuries, which have entered the Russian culture for ever, I consider a number of interpretations of Shakespeare's iconic character (eternal image) in various adaptations, theatrical productions, cinematic versions, and TV shows in the 1990s–2000s and make a conclusion about the crisis of the Russian Hamletism nowadays. The paper underlines the necessity to study the phenomenon of Hamletization which is to be found much more often than Hamletism. The latter is currently at the periphery of the cultural thesaurus in Russia.

А. В. Горбунова

**Аполлоний Тианский и Фауст:
два мага в интерпретации темы у Филострата и Марло**

Иоганн Вейер, немецкий медик и ученый-экзегет, ученик Агриппы Неттесгеймского, в своем трактате «О проделках демонов», пишет о различ-

* Доклад выполнен в рамках проекта «Образ Гамлета как константа русской культуры», осуществляемого при поддержке РГНФ (№ 11-34-00221a1).

** The paper is presented within the framework of the project “The Image of Hamlet as a Constant of Russian Culture” that is being carried out with the support of the Russian Scientific Fund for the Humanities (No. 11-34-00221a1).

ных типах магии, определяемых греческими словами *mageia*, *goeteia*, *epodein*; проводит филологическое исследование, сравнивает древнееврейские слова, дабы понять, какими видами магии увлекались те или иные личности. Так, Аполлоний Тианский — приверженец “*mageia*”; *mageia* — это призывание добрых духов ради совершения чего-то доброго <...>таковы были пророчества Аполлония Тианского¹. Фауст же часто воспринимается как злой маг, колдун.

Хам, сын Ноя, впавший в гордыню, передал магическое учение, хитрое и злое, одному из своих сыновей, которого звали Мешраим — отсюда истоки магии злой. О вреде и непозволительности магических предсказаний сказано еще во Второзаконии, 18: «Не должен находиться у тебя... прорицатель, гадатель, ворожея, чародей, обаятель, вызывающий духов, волшебник и вопрошающий мертвых»². В Новом Завете, в Деяниях апостольских, осуждается деятельность Симона-мага.

Различие между черной и белой магией есть различие между деятельностью Аполлония и преступившего Божественный Закон Фауста. Фауст вопрошает духа злобы Мефистофеля, но не получает от него никаких точных сведений ни астрономического, ни богословского содержания. Ибо дьявол — лжец и отец лжи и не может дать вразумительный ответ: «ему по природе его истина вовсе не известна, либо знает не полностью»³, — пишет Вейер в том же трактате.

Anna V. Gorbunova

Apollonius of Tyana and Faustus: Two Magicians in the Interpretation of the Theme in the Works by Marlowe and Philostratus

John Virus, a doctor and a scholar, a disciple of Agrippa of Nettesheim, writes about different types of magic defined by the Greek words “*mageia*, *goeteia*, *epodein*” in his thesis “*De Praestigis Daemonum*”; he makes a philological research, comparing some Hebrew words in order to understand what type of magic was preferred by different personalities. Thus, Apollonius of Tyana is an adherent of “*mageia*”, *mageia* being the summoning of good spirits to perform something good. <...> such were the prophecies of Apollonius of Tyana. Faustus in his turn has often been perceived as an evil magus, a sorcerer.

Ham, the son of Noah, who fell into pride, passed his teaching, a cunning and evil one, to one of his sons whose name was Meshraim; hence the sources of evil magic. In Deuteronomy, 18 it is said about the harm and inadmissibility of

¹ Вейер И. О проделках демонов // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII–XIX вв. М.: Канон+, 1999. С. 401.

² Там же. С. 26.

³ Там же. С. 427.

magic prophecies: “Don’t let your people practice divination or look for omens or use spells or charms, and don’t let them consult the spirits of the dead”. In the New Testament, in the Acts, Simon the Magician’s deeds are condemned.

The difference between the types of magic, the good and the evil one, is the difference between Apollonius of Tyana and Faustus, who has broken the Divine Law. Faustus enquires Mephistopheles, the evil spirit, but he doesn’t get any precise knowledge either in astronomy or theology. As the devil is a liar and the father of falseness and cannot give him an adequate answer: “in his nature he doesn’t know the truth or knows only the part of it”, that is what Virus writes in the same thesis.

Н. В. Захаров, В. С. Макаров, Б. Н. Гайдин
Современники Шекспира*

В русском культурном восприятии Шекспир всегда заслонял своих литературных современников. Проект «Современники Шекспира» (www.around-shake.ru) призван исправить это положение.

Русскоязычной аудитории необходим исследовательский ресурс, который бы собрал известные на сегодняшний день сведения о современниках Шекспира — англичан второй половины XVI — начала XVII столетия: елизаветинцев, яковитов и карлианцев (писателей, общественных деятелей, театралов и представителей университетских кругов и т. д.).

Антистратфордианство, разного рода «теории заговора» в стиле «большой игры» приобрели в последние годы незаслуженное внимание публики. Вне круга зрения даже специалистов оказались многие новые тенденции и важные достижения западных исследователей, особенно из англоязычного научного сообщества. Читателю нужны выверенные факты и достоверная информация, к тому же дошедшая до России не через десяток лет.

В электронной базе данных будут собраны переводы, малодоступные научные исследования, драматические и кинематографические интерпретации сочинений и биографии современников Шекспира. Представляется, что в завершении проекта возникнет сообщество исследователей, переводчиков и всех тех, кто интересуется этим периодом в развитии английской культуры.

Проект предполагает создание следующих видов ресурсов:

1. Персоналии. Статьи о жизни и творчестве авторов — современников Шекспира, сведения об их переводчиках и переводах их произведений на русский язык, статьи об исследователях, актерах, режиссерах и т. д.

* Доклад представлен в рамках проекта «Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира: электронное научное издание»», грант РГНФ № 11-04-12064в).

2. Переводы. В сегменте «Переводы» будет представлено творческое наследие драматургов, поэтов и прозаиков. Мы планируем электронное переиздание как тех работ, которые уже перешли в общественное достояние, так и тех, которые требуют письменного разрешения авторов, переводчиков или их наследников. Переводы многих авторов будут специально заказаны лучшим переводчикам.

3. История произведений современников Шекспира и их переводов на русский язык, их судьба на театральной сцене, в изобразительном искусстве и музыке.

4. «Современники Шекспира в мировой и русской культуре» — этот раздел будет включать серию научных статей, подобранных по принципу важности и опубликованных с разрешения авторов.

5. Теория. Обобщенные теоретические статьи, осмысляющие влияние современников на отечественную поэзию, драматургию, визуальную, музыкальную и исследовательскую культуры.

6. Библиография. Аннотированная библиография наиболее важных российских и зарубежных исследований, специально написанная для проекта. Вышедшие за последние годы монографии о современниках Шекспира и их времени будут отрецензированы (с указанием, где можно приобрести печатные или электронные копии).

7. Новости. Информация о грядущих научных конференциях, о новых переводах, о деятельности сообщества англистов, о периодических изданиях, в том числе зарубежных, электронных базах данных, о защите диссертаций по творчеству Шекспира и его современников в России и за рубежом. Также важно информировать читателей о том, какую роль Шекспир и его современники играют в культуре общества начала XXI века, как исследования раннего Нового времени используют современные технологии, в том числе компьютерные. Наша цель показать, что настоящая «шекспировская индустрия» — это не сувениры, а поиск новых форм существования культуры раннего Нового времени в современности.

8. «Форум» — дискуссионная группа, коллекция полезных ссылок, сетевая форма предоставления консультативной помощи студентами и посетителям сайта.

К работе над проектом (руководитель — Н. В. Захаров) привлечены отечественные шекспироведы, специалисты в области изучения английской, русской литературы и языков, художественной культуры Нового и Новейшего времени: Вл. А. Луков — автор большого числа публикаций, монографий и статей, посвященных истории зарубежной литературы от истоков до наших дней; В. С. Макаров — специалист в области изучения английской литературы XVII века, член ряда творческих коллективов, работающих над подготовкой изданий в серии «Литературные памятники» (Чосер, Джон Донн и др.);

В. А. Рогатин — исследователь в области преподавания творческого наследия современников Шекспира, в частности поэзии Средневековья и Возрождения, Бена Джонсона и мн. др.; В. Н. Забалуев — специалист в области английской литературы Возрождения и барокко (английской пьесы-маски XVI–XVII вв. от творчества Ф. Сидни до Дж. Мильтона); Б. Н. Гайдин — автор публикаций по эпохе Шекспира и отечественной рецепции дии «Гамлет», исполнитель и руководитель ряда информационных проектов; К. Н. Кислицын — специалист в области сравнительного литературоведения, участник ряда информационных проектов; И. И. Лисович — специалист в области культурологии, истории поэзии раннего Нового времени, истории науки; А. Г. Волкова — специалист в области английской поэзии раннего Нового времени, в частности по творчеству Дж. Донна и Дж. Герберта; Л. М. Комарова — специалист в области библиотековедения; и др.

Мы стремимся создать информационный ресурс, аналогичный англоязычной “Encyclopædia Britannica's Guide to Shakespeare”. Два предыдущих проекта нашего коллектива — информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир» (www.rus-shake.ru) и электронная энциклопедия «Мир Шекспира» (www.world-shake.ru). В новом проекте мы стараемся рассмотреть жизнь и творчество Шекспира в культурном и историческом контексте ранней английской литературы. Мы надеемся, что наш проект поможет развитию нового гуманитарного знания в России, а также поможет укреплению связей между российскими исследователями и их зарубежными коллегами.

Проект осуществляется при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ, грант № 11-04-12064В).

Nikolay V. Zakharov, Vladimir S. Makarov, Boris N. Gaydin
Shakespeare's Contemporaries*

In Russian cultural perception, Shakespeare has always overshadowed his literary contemporaries. The project “Shakespeare's Contemporaries” (www.around-shake.ru) is aimed at closing this gap.

Russian audience is in urgent need of a resource which would bring together the available information on Shakespeare's contemporaries — Englishmen living in the latter half of the 16th and early 17th century — Elizabethans, Jacobean, authors, businessmen, courtiers, theatre and university men.

Ultimately, we see our project as a community of scholars, translators and all those interested in this historical period. We are building a Russian-language

* The paper was presented within the framework of the project “Information and Research Database *Shakespeare's Contemporaries: An Electronic Scientific Publication*” that had been supported by the Russian Foundation for the Humanities (Grant No. 11-04-12064В).

electronic database of what is already available among translations, scholarship, dramatic adaptations, filmographies and biographies of Shakespeare's contemporaries. In the recent tumultuous decades of change, many important translations and pieces of scholarship have gone unnoticed, provincial universities do not have access to many of newly-published articles and monographs, Russian readers do not have an opportunity to learn about new developments in the Western, especially English-speaking, scholar community. Anti-Stratfordianism, “great-game” style conspiracy theories and pop scholarship are starting to monopolize their hold on the audience, especially students and professionals. An electronic database, freely available online, will become a source of scholar-vetted and fact-proven information on early modern English literature and culture.

Our project will include several types of resources:

1. Personalia articles on early modern English authors, actors, scholars, etc., as well as their Russian translators and scholars.
2. The translations proper, organized by name of author and translators. We are digitally republishing some works already in public domain, as well as later translations — with express permission from translators or their heirs. A good deal of translations, especially those from lesser-known authors, will be specially commissioned to best translators available and vetted for quality.
3. History of how the works of Shakespeare's contemporaries were adapted on the Russian stage, in music and visual arts.
4. Shakespeare's contemporaries in Russian and global culture — a series of scholarly articles, submitted by the authors or chosen by the project's team on the basis of their importance, with permission from the authors.
5. Theory articles, summarizing and generalizing the main aspects of influence Shakespeare's contemporaries have had on Russian poetic, dramatic, visual, musical and scholarly cultures.
6. Annotated bibliographies of most important scholarly works in Russian and English, with annotations written by scholars and submitted by readers.
7. The news section will include information about upcoming conferences, CFPs, new performances, translations, grants, contests, thesis presentations, etc., both inside and outside Russia.
8. We are also going to set up and maintain a users' forum, discussion groups on all major social networks, a collection of useful links, and an online form to provide consultations for students and readers.

The project team (led by N. V. Zakharov) includes a number of Russian Shakespearian scholars, specialists in the fields of English and Russian literatures and languages, early modern and modern literature, history and culture. Vl. A. Lukov has authored a large number of publications, monographs and articles that cover the history of the foreign literature from the origins till our times. V. S. Makarov is an expert in the English literature of the 17th century, member of

several creative teams in the “Literary Memorials” series — Chaucer, John Donne, etc.). V. A. Rogatin's research is devoted to the creative heritage of Shakespeare's contemporaries, particularly to the poetry of the Middle Ages and Renaissance, Ben Jonson and many others. V. N. Zabaluev specializes in the sphere of the English literature of the Renaissance and Baroque (16th and 17th century English masques from Sidney to Milton). B. N. Gaydin is the author of publications on the Shakespearians' epoch and the Russian reception of “Hamlet”, collaborator and head of a number of information projects. K. N. Kislitsyn is an expert in the field of comparative literary studies and a participant of several information projects. I. I. Lisovich specializes in the field of cultural studies, the history of the Early Modern poetry and the history of science. A. G. Volkova is an expert in Early Modern English poetry, in particular in the works of John Donne and George Herbert. L. M. Komarova is a specialist in the field of librarianship. Other scholars and specialists have been involved in the project as well.

We aim to build a project similar to “Encyclopædia Britannica's Guide to Shakespeare”, with a strong scholarly slant and attention to minute details. Our team's two previous projects, “Russian Shakespeare” (www.rus-shake.ru) and “The World of Shakespeare: An Electronic Encyclopedia” (www.world-shake.ru), have been focused on the works, personality and adaptations of Shakespeare. Placing Shakespeare now in the context of complex developments in early modern English literature, culture and history, we hope our project will help the promotion of scholarship in Russia as well as strengthen the links between Russian academic and artistic communities and their English-speaking counterparts.

The project has been supported by the Russian Foundation for the Humanities, grant No. 11-04-12064в.

О. С. Зубова

**«Гамлет» в творчестве Д. Шостаковича и В. Кобекина:
версия абсурда**

В русской музыкальной культуре сюжет трагедии «Гамлет» У. Шекспира нашёл отражение в творчестве многих композиторов XIX–XXI веков. Одним из ранних образцов является увертюра-фантазия П. И. Чайковского (1888). В XX веке этот сюжет вдохновил плеяду мастеров на создание сочинений разных жанров — оперы, балета, сюиты, музыки для драматического спектакля. Со сменой художественной парадигмы и культивированием эксперимента в искусстве первой трети XX века шекспировский сюжет получил несколько новаторских сценических воплощений. Таковы драматические постановки Г. Крега с музыкой И. Сац, (1911) и Н. Акимов в сотрудничестве с Д. Шостаковичем (1932). Последняя, вызвавшая шквал критики после премьеры, была незаслуженно забыта на длительное время. Режиссёрская идея Акимов и музыкальное решение Шостаковича стали им-

пульсом (очередным — в числе прочих) для развития *эстетики абсурда* в драматическом и *музыкальном театре*. Художественным резонансом этой постановки можно считать оперу В. Кобекина «Гамлет (датский) (русская) комедия» (2008). Музыкальные воплощения Шостаковича и Кобекина имеют точки соприкосновения, исток которых в эстетике отрицания В. Мейерхольда. В постановках элементы абсурдности проявляются через несоответствия планов — текстовых, сценических, смысловых и музыкальных. В обеих версиях искажается жанровая основа произведения (от трагедии к комедии), герои наделяются семантически противоположным интонационным и жанровым материалом (галоп Офелии), деформируются традиционные музыкальные жанры. Кроме этого есть и индивидуальные особенности. Например, Кобекин часто «играет» на несоответствии музыкальной цитаты и момента действия. Выявленные элементы эстетики абсурда в прочтении «Гамлета» корреспондируют словам Э. Ионеско, называющем Шекспира прародителем «театра абсурда».

Olga S. Zubova

***Hamlet in the Works of D. Shostakovich and V. Kobekin:
A Version of Absurd***

In Russian music history, the plot of Shakespeare's *Hamlet* was reflected in many works of the 19th–21st centuries. An early illustration of this was Pyotr Chaikovsky's overture-fantasy (1888). In the 20th c., the same drama inspired many musicians to compose operas, ballets, suites, and theatre music. With innovations leading the way in the first three decades of the 20th c., this story was treated most originally more than once. One was the Gordon Craig staging of 1911, and another was N. Akimov's version with Shostakovich's musical score (1932). The latter was heavily criticized after its performance and unjustly forgotten for decades. The direction of Akimov and Shostakovich's music developed into an influence that greeted the *aesthetics of the absurd* in drama and opera. The recent opera by V. Kobekin (2008) may be regarded as an illustration of this influence. Its title is, *Hamlet (Danish) (Russian) Comedy*. There are several points of coincidence between Shostakovich and Kobekin that stem from V. Meyerhold's aesthetics of the negation, and are realized in elements of absurd. The latter are various: textual, scenic, semantic and musical ones. Both interpretations distort the genre features (replacing a tragedy with a comedy), and some characters are transformed when endowed with exactly opposite intonation and action (Ophelia dancing a gallop), the traditional musical genres are also modified. Besides, there are individual features as well. Kobekin likes to mismatch a musical quotation with the plot episode. The elements of the absurd visible in these versions of *Hamlet* are in keeping with E. Ionesco's definition of Shakespeare as the forefather of the theater of absurd.

Н. И. Ищук-Фадеева

**Категория меры у Шекспира
(«Мера за меру» и «Венецианский купец»)**

Ренессансное мироощущение полностью выразилось в творчестве Шекспира, и именно его драматургия проявляет и проясняет возрожденческую концепцию человека в ее сравнении с человеком античного мира, с моделью мира в древнегреческом театре — достаточно вспомнить особые отношения двух великих эпох в их отношении к *судьбе*. *Мера*, безусловно, не является категорией, в которой выражается дух эпохи в его целостности?, но специфика ее в определенном смысле не менее знаковая, чем понятия *судьба*, *трагическое*, *катарсис* и т. д. Именно в понятии *мера* органически сливаются два начала — эстетическое и этическое, и именно их неразрывная связь культурно и исторически детерминирована.

Nina I. Ishchuk-Fadeyeva

**Category of Measure in Shakespeare's
Measure for Measure and *The Merchant of Venice***

Shakespeare fully expressed the Renaissance world outlook, and his plays implement the Renaissance view of man in parallel to the Ancients, in a world model of the Greek theatre. This parallel becomes evident when we consider these theatrical traditions as regards to the concept of *fate*. *Measure* is not such a comprehensive category as to define the spirit of a whole epoch, yet its essence is, in a sense, as significant as those of *fate*, *tragic*, *catharsis*, and others. In the notion of *measure*, two spheres happily overlap: aesthetics and ethics; and their interrelations are culturally and historically bound.

Н. Н. Кадомцева

**Астрологические представления в коммуникативном пространстве
шекспировских произведений**

Исследователями творчества Шекспира давно подмечено, что он неоднократно говорил о важности активного восприятия зрителя (или читателя в Сонетах) как о необходимом элементе, вызывающем его творчество к жизни. Его произведения окончательно творятся в тот момент, когда действует зрительское воображение, вступающее в своеобразную коммуникацию с шекспировским.

Можно сказать, что спецификой шекспировской художественной реальности является то, что в ней заложена необходимость активного восприя-

тия современным зрителем и читателем, для которых данный текст является близким, понятным, актуальным. Именно поэтому каждой эпохе нужен «свой» Шекспир. Появление таких, например, явлений, как 66-й сонет А. Шабуцкого или «Гамлет» В. Поплавского — яркое тому подтверждение.

Именно поэтому при переводе и постановке произведений Шекспира очень важно создать условия для встречи двух воображений, для успешного коммуникативного акта, результатом которого должна стать новая художественная реальность. И очень важную роль здесь играет культурно-исторический контекст: как шекспировский, так и «воспринимающий».

В этом смысле очень ценный материал представляет слой образности, воплощающий астрологические представления английского Ренессанса в шекспировских текстах.

В бытовании и восприятии астрологических идей в современной России можно проследить некоторые совпадения с астрологическими представлениями ренессансной Англии:

- широкое распространение, с одной стороны, и наличие «элитарной» сферы астрологического знания, с другой;
- совмещение с научной картиной мира;
- язык астрологии на уровне основных наименований весьма консервативен и мало отличается от шекспировских времен.

При всей условности этих совпадений их вполне можно использовать при переводе драматических произведений Шекспира для создания необходимого эффекта зрительского сотворчества, т. е. для создания именно той коммуникации, которая необходима шекспировскому тексту.

Natalia N. Kadomtseva

Astrological Notions in the Communicative Space of Shakespeare's Works

It has been noted by the scholars that Shakespeare repeatedly emphasized the importance of participative imagination of the audience (or readers in the case of the Sonnets) in providing the necessary ingredient that brings his work to life. His works of art are finally created at the moment they are perceived, in the cooperation of the Author's and his audience's creative imagination.

We can say that Shakespearian artistic reality has a very special feature: it doesn't exist without active perception of a modern reader (or a viewer) who feels it to be up-to-date and topical. It's the reason why every generation in our country needs its "own" Shakespeare. Such phenomenon as A. Shabutskiyand's version of the 66th sonnet and "Hamlet" in V. Poplavskiy's translation confirms this idea.

That is why it is very important while translating Shakespeare's works to ensure conditions for these two imaginations' meeting — for the success of a com-

municative act, which would undoubtedly result in creation of the new artistic reality. And a very important role is played here by the cultural and historical context both of Shakespearian and «perceiving» epochs.

In the light of these views, Shakespeare's imagery and especially astrological notions of the English Renaissance gives a very interesting material for translators and stage directors of the Swan of Avon's plays.

In the perception and usage of astrological ideas in modern Russia we can trace some coincidences with the ones in the Renaissance England:

- widely available, on the one hand, they have "elite" areas of astrological knowledge, on the other;
- they coexist with the scientific view of the world;
- the language of astrology is very conservative and the basic terms are not very different from the ones in Shakespearian time.

So images and motives embodying astrological notions in Shakespeare's texts are very important for creation of the modern audience's (spectators or readers') "participative imagination" (M. Payne, 2002).

Марцела Костихова (Университет Хэмлайн, США)
Жизнь после смерти или смерть при жизни?

В «Венере и Адонисе» Шекспир задает соблазнительную загадку, разделяя читателей его необычной поэмы на два уровня. Оба «воображаемых сообщества», уверяет Шекспир, будут удовлетворены текстом: одни взлетят вслед за Музой в поисках знаков, оставленных поэтом, других привлекут хитроумно расположенные развлечения, которые так нравятся простонародью. В данной работе рассмотрены плоскости социального и идеологического разделения, создаваемые поэмой. Они очерчивают две различные практики чтения, приводящие к противоречивым выводам. Эти выводы провоцируют и поддерживают противоположные интерпретации «Метаморфоз» Овидия, которые сами подверглись метаморфозам.

Life in Death or Death in Life?

In *Venus and Adonis*, Shakespeare presents an alluring riddle in proposing two separate spheres of readership for his unusual poem. Both imagined communities, Shakespeare promises, will be satisfied; however, while one will soar with the Muse to follow the clues left by the poet, the other will get distracted by cleverly distracted common diversions that please the vulgar masses. This paper attempts to illustrate the planes of social and ideological separation that the poem establishes, delineating two distinct reading practices which lead to divergent conclusions that both invite and endorse oppositional interpretations of metamorphosed Ovid's *Metamorphoses*.

Г. М. Кружков

Переводя «Короля Лира»

1. Существует мнение, которое часто выдается за аксиому, что переводы устаревают и каждые 50–70 лет должны заменяться на новые. Такое мнение кажется мне несправедливым. Плохие переводы действительно устаревают, причем не через пятьдесят лет, а уже на следующее утро. Но талантливые переводы не стареют, — наоборот, они покрываются благородной патиной времени. Если русские переводы Шекспира второй половины XIX века обветшали, то не из-за их «старины», но лишь потому, что время, когда они сделаны, было временем упадка поэтической культуры, передышки перед новым взлетом Серебряного века.

2. Перевести «Короля Лира» было моей давнишней, хотя и загнанной глубоко внутрь мечтой. Дело не только в том, что это означало бы так или иначе соперничать с Борисом Пастернаком (что для меня немыслимо), но и в самой пьесе, которую я всегда считал самой великой у Шекспира. Это порождало чувство дистанции, непреодолимый барьер. Я лишь решился написать эссе о «Короле Лире»: «Том из Бедлама, перпендикулярный дурак»⁴.

3. Перевод «Бури» еще больше придвинул меня к «Королю Лиру». Две пьесы показались мне связанными, как части одного замысла. Центральный эпизод «Лира» — старый король в степи, заклинающий бурю спалить, потопить, уничтожить этот проклятый мир с рассеянными в нем семенами зла; но его призывы остаются воплями бессилья. В центре «Бури» — тоже величественный старик, ставший жертвой коварства, но здесь — как будто сбылись желания Лира! — в руках Просперо жезл всевластья. Стихии ему повинуются; посланная волшебником буря разбивает в щепки корабль, на котором

⁴ Kruzhkov G. Cure from Fortune. Moscow, 2003.

плывут его враги и отдает их ему во власть. Но он не мстит — наоборот, всех прощает и, выбросив в море свой жезл и магические книги, возвращается в Милан, чтобы принять свою человеческую участь смертного. Я снова ощутил импульс перевести «Короля Лира» и напечатать эти пьесы вместе как диптих, но и этот импульс угас без воплощения.

4. Дальше в дело вмешался Случай. В одном из детских издательств возникла мысль издать сокращенного Шекспира для младших школьников, в котором отрывки из пьес соединялись бы между собой прозаическим пересказом. Я согласился попробовать и довольно скоро изготовил такую «лоскутную» версию «Короля Лира». Изготовил, прочитал и убедился, что она никуда не годится. И тогда с той отчетливостью, которая дается только опытом собственной ошибки, я понял одну очевидную вещь: пьеса Шекспира есть *драматическое произведение* и в пересказе теряет то же, что теряют прекрасные стихи, — то есть почти всё. Сила ее не в том, что злые дочери обидели отца, а в том, что в «Короле Лире» сталкиваются два несовместимых начала, и это нельзя передать никак иначе, кроме как через диалог. Диалог, который то и дело оборачивается абсурдом. Между его участниками как будто глухая стена. На сцене раз за разом происходит *срыв коммуникации*. Логические резоны дочерей не укладываются в голове Лира, а дочерям невдомек, как утративший власть отец может еще на что-то претендовать. На этом коммуникативном диссонансе построена вся трагедия.

5. Как это часто бывает, неуспех пересказа обернулся неожиданной выгодой: я утратил страх перед пьесой. Наоборот, она сама стала затягивать меня. К счастью, у меня плохая память и я практически не помнил перевод Пастернака, читанный очень давно: осталось только общее впечатление. Я решил дойти до конца пьесы и потом сравнить свой перевод с пастернаковским, допуская, что это заставит меня забраковать свою работу и расписаться в неудаче. Однако на проверку мой текст показался мне настолько *другим*, что я решил дать ему шанс на существование. К тому времени я сумел уговорить себя, что каждое поколение имеет право заново перечитать классика и новые переводы — как новые платья: чем их больше в гардеробе королевы, тем лучше.

6. Тут уместно вспомнить, в каких жестких условиях создавался перевод Пастернака. Во-первых, плотность работы. За одно лето 1947 года он планировал перевести чуть ли не целую книгу Шандора Петефи, «Короля Лира» и в придачу первую часть «Фауста», чтобы заработать денег и высвободить время для писания романа. Далее, его переводы Шекспира нещадно редактировалось, ему приходилось подлаживаться по вкус редакторов, кроить и перекраивать текст по их пожеланиям. В-третьих, заказ на «Короля Лира» он получил от Детгиза, издание предназначалось для школьных библио-

тек; следовательно, неудобные для детского чтения места он должен был микшировать.

7. И главное: страна и время, когда создавался перевод. Комментарием к ним могут служить слова Пастернака: «В “Короле Лире” понятиями долга и чести притворно орудуют только уголовные преступники... Все порядочное в “Лире” до неразличимости молчаливо или выражает себя противоречивой невнятицей, ведущей к недоразумениям». Вообразим себе 1947 год. Новые работы Пастернака рассматриваются под лупой; обвинения в контрреволюционности и космополитизме всегда наготове. Чтобы защититься, он вынужден прикрываться то невнятными объяснениями, то ссылками на Толстого и реализм: это было правдой и в то же время — прививкой от той «болезни», из-за которой внезапно исчезали многие его современники. Никогда не снисходя до попугайного языка своего времени, Пастернак занимал как бы «полупозицию» по отношению к официозу; он объяснял, что трактует Шекспира реалистически, снимая вычурные и натяжки его стиля, что он переводит «для времени и страны, только вчера покинутых гением Толстого».

8. По сравнению с Пастернаком, мы переводим в курортных условиях, и внешних степеней свободы у нас больше. Я этим воспользовался. Мне не нужно было смягчать грубые шутки, которых немало в пьесе. Трагическое и комическое у Шекспира были, по выражению Пастернака, как бы мажором и минором, без которого музыка его пьес не звучала бы так мощно. Но, помимо чисто художественных целей, тут был и психологический расчет. Простой публике, которая заполняла «Глобус», всем этим лондонским подмастерьям и приказчикам, нужны были разрядки по ходу действия, чтобы, похохотав, они могли вновь сосредоточиться на умном, страшном и возвышенном. Сегоднешние нравы, далекие от пуританских норм послевоенных лет, по видимому, приблизились к нравам шекспировской эпохи (и даже обогнали их), так что я сохранил эти вольные краски, эти колкие остроты, — впрочем, стараясь не переперчить. Иногда они оказываются нужны для дополнительной характеристики персонажей. Скажем, злодей Эдмунд, смеясь над верой людей в гороскопы, говорит у Пастернака: «Я был бы тем, кто я есть, если бы даже самая целомудренная звезда мерцала над моей колыбелью». Я перевел ближе к подлиннику: «... если бы самая стыдливая звездочка светила над поляной, где мой отец брюхатил мою мать». За этим грубым «брюхатил» (*bastardized*) уже проступает затаенная злость бастарда, который не может простить отцу незаконность своего рождения, — и это объясняет многое в дальнейшем.

9. Одной из черт моего перевода стал отказ от фетиша эквилинеарности. На сцене это не важно. Монолог заканчивается тогда, когда иссякает заложенная в него энергия — не раньше и не позже. В драме существенно не

физическое, а «бергсоновское» время — субъективное, динамическое и изменчивое. Не это ли имел в виду Кольридж, заметивший однажды: «Читая Драйдена, Поупа и других классицистов, всё сводишь к подсчёту слогов и стоп, в то время как читая Донна, измеряешь не количество слогов, но время». Меня не смущало, что иные монологи у меня длиннее на строку или две, чем у Шекспира, другие — на пару строк короче.

10. «Короля Лира» сравнивали с «Книгой Иова», с величайшими трагедиями Эсхила. Уильям Хэзлитт в своих лекциях о Шекспире писал, что ему хотелось бы перескочить через эту пьесу и ничего о ней не говорить, потому что любые слова будут недостаточны и недостойны своего предмета. Дж. Китс, слушавший лекции Хэзлитта, сочинил сонет «Перед тем, как перечитать “Короля Лира”»; он определяет суть трагедии как непримиримый спор между человеком — «одушевленной перстью» — и лежащим на нем «проклятием». Поэт двадцатого века У. Х. Оден выделяет в «Лире» тему достоинства человека, — согласно Паскалю, заключающемуся в его способности мыслить. Гамлет назвал смертного «квинтэссенцией праха», король Лир — «голым двуногим животным», и он же, обращаясь к полуголому нищему Тому, величает его афинянином и благородным философом. (Здесь публика смеется).

11. Но не только эти темы космического масштаба увлекали меня как переводчика. Я смотрел на трагедию с бытовой точки, сравнивая с тем, что видел в жизни. Раздел царства, подвергавшийся когда-то критике как бессмысленный и неправдоподобный, был оправдан для меня не только как фольклорная условность («жил-был царь, и было у него три дочери»...) и не только с политической точки зрения (как убедительно доказал Генри Джаффа⁵). Я видел, как ведут себя старики на днях рождения и юбилеях, как радуются тостам близких: чем пышнее, чем приятней. И как же может быть обидно, когда один из детей резко ломает течение этого ритуального действия. И пусть дети умнее стариков. Но стариковская обида горше детской, дольше и злее. «И никак, цепляясь, не поймет / Этот вал, что ни к чему работа, / Что обида старости растет / На шипах от муки поворота» (Изн. Анненский).

12. Особый сюжет — король Лир и Лев Толстой. Последний, как известно, посвятил большую статью развенчанию Шекспира. В качестве примера он выбрал трагедию о Лире, детально, по сценам, разобрал — и не оставил от нее камня на камне. По мнению Толстого, «Шекспир не может быть признаваем не только великим, гениальным, но даже самым посредственным сочинителем». Всеобщее преклонение перед Шекспиром он считает эпиде-

⁵ Jaffa Henry V. The Limits of Politics: An Interpretation of King Lear, Act I, Scene I // *American Political Science Review*, LI (1957). P. 405–427.

мией и коллективным гипнозом, а мировоззрение Шекспира — глубоко безнравственным и развращающим.

С тех пор критики неоднократно пытались дать объяснение этой статье. Указывали, в частности, на эстетические взгляды Толстого, более близкого по своим взглядам классицизму XVIII века, чем полнокровной избыточности елизаветинской драмы. Но подобные доводы не объясняют сугубо личного пафоса, которым пронизана статья Толстого, того «неотразимого отвращения», которое внушала ему трагедия Шекспира. Это тем более непонятно, что мы безотчетно представляем короля Лира — в его величии и негодовании — похожим на Льва Толстого в старости. «Спорить с ним все равно что спорить со снежным ветром», — писал Блок еще в 1907 году. Уход и смерть Толстого — прямой римейк «Короля Лира», вплоть до деталей (например, младшая дочь, которая одна из всего семейства сохранила преданность отцу). Толстой так же, как Лир, отрекся от всего, чем владел: состояния, титулов, авторских прав на свои книги. И так же, как Лир, доходил до края безумия из-за поведения близких, мучивших его именно за этот акт отречения.

Не в том ли разгадка? Толстой глядел в трагедию, как в зеркало, и это зеркало его безумно раздражало. Сюжет «Короля Лира» и, прежде всего, сам факт отречения короля, представлялся Толстому неправдоподобным, гнев короля — глупым и неестественным. Вспомним «Песнь о вещем Олеге»: «Кудесник, ты глупый, безумный старик! Презреть бы твое предсказанье!»

13. Год постановки «Короля Лира» (1606) и год публикации первой части «Дон Кихота» (1605) практически совпадают. Поразительный пример двух гениев, мыслящих независимо, но параллельно. Безумный Лир со своим Шутом и Дон Кихот с Санчо Пансой — две пары, естественно проецирующихся друг на друга. И король Лир, и бедный идалго требуют справедливости и благородства у этого трижды проклятого мира; Шут и Санчо учат их уму-разуму.

14. Известен не только год, но и день, который с известной долей вероятности можно считать датой премьеры пьесы. На титуле первого издания обозначено, что пьеса «была играна перед Королевскими Величествами в Уайтхолле в канун дня Св. Стефана на праздник Рождества» — иначе говоря, в первый день святок 25 декабря 1606 года. Думаю, эта дата не случайна. В сюжете «Короля Лира» — мотиве отречения короля и раздела его царства — нетрудно увидеть древнейший обряд, связанный с новогодним празднованием, *развенчание и похороны Старого Года*. Введя в старый сюжет о короле Лире не одного, а сразу трех дураков — Шута, Тома из Бедлама и помешавшегося от горя короля Лира — Шекспир внес в свою пьесу стихию народного площадного действия. Самые поразительные сцены «Короля Лира» —

встреча в степи с сумасшедшим Томом, «суд над табуретками» — связаны с этой шутовской традицией.

15. Но средневековое карнавальное начало сплавлено у Шекспира с новым, гуманистическим содержанием. Старый Год обречен на осмеяние; но он бунтует и сама гибель его патетична. Злые дети видят только комическую сторону, Корделия ее не замечает. Шут, хотя и смеется над королем, но любит его и жалеет. И вот еще одна загадка пьесы: роль Шута начинается лишь во втором акте, когда Корделия уже уехала во Францию; а когда в четвертом акте она возвратится, Шута на сцене мы уже не увидим. Эта особенность пьесы привела некоторых критиков к красивому (хотя и спорному) предположению, что в шекспировском театре Шута и Корделию мог играть один и тот же актер. Не случайно же, склоняясь над мертвой Корделией, Лир восклицает: «А ты задушен, бедный дурачок! / Как странно — крысе, лошади, собаке / Позволено дышать, но не тебе». Здесь образы дочери и верного шута как будто смешиваются в сознании Лира.

16. Существует старинная баллада «Том из Бедлама», весьма примечательная и нетривиальная. Кто ее автор? Существует гипотеза (Р. Грейвз, Ф. Леви), что написал балладу Шекспир и она входила в трагедию как вставной номер. Самым подходящим местом для нее считается сцена из второго акта, в которой беглец Эдгар сообщает о своем желании переодеться в лохмотья и принять образ безумного Тома. В конце монолога он мог бы исполнить эту балладу.

17. Интересно сравнить «Короля Лира» с древнеирландской повестью о безумном короле Суибне, написанной смесью стихов и прозы. (Тем более, что само имя Лир — ирландского происхождения: это имя кельтского бога, а также короля из ирландской сказки о короле Лире и его трех дочерях.)

Дело не только в том, что оба они короли и оба «безумные», а еще и в том мучительном холоде и сырости, ветре и дожде, на которые беспрестанно жалуется скиталец Суибне, в том, что оба короля наконец на собственном опыте узнают, что чувствуют «несчастные нагие горемыки», бездомные и обездоленные. Вообще, я не помню в европейской поэзии, вплоть до времени романтизма, такого патетического описания старости и нищеты, как в средневековой ирландской поэзии (Суибне, Старуха из Берри, Ойсин и т. д.).

Grigory M. Kruzhkov

Translating *King Lear*

1. Some people are convinced that literary translations grow outdated, and a new one is required after every 50–70 years. Let me disagree. A poor translation is going to be obsolete overnight, but talented work grows more solid with time.

Russian Shakespeare from the second half of the 19th c. is outdated now, yet this is not a matter of natural ageing; it was due to the relative weakness of verse culture during that period, as Russian poetry was brooding its enormous upheaval of the Silver Age.

2. I toyed with the idea of translating *King Lear* for a long time, without sharing it with others. I was conscious of the impossibility of rivaling Boris Pasternak, in any way. The thing is that I have always considered this play Shakespeare's greatest achievement, and this overwhelmed my mind. The most I dared was to write an article about *Tom o'Bedlam, the perpendicular Clown*⁶.

3. While translating *The Tempest*, I felt even closer to *King Lear*. These two plays seemed parts of a complete whole. The central scene of the tragedy is the old king in the wilderness during the storm, charging the elements with a prayer, to flood and destroy the cursed world that grows to seed evil; yet his prayer is not answered. The central figure of the *The Tempest* is another majestic old man, also fallen victim to villainy, but Prospero seems to possess what Lear wished for — a magic staff to order and receive! The elements themselves hearken to the sage, and when he schedules a tempest, it will wreck his enemies' boat and deliver them at his mercy. The same mercy becomes his tool, and he breaks his magic staff and sacrifices it to the sea, as well as his books of magic, and returns to Milan as a mortal man. Again, I felt a desire to translate the second play and make it a companion for the other, but this plan was discarded, too.

4. Things changed when a publisher of children's books suggested that I compile fragments of Shakespeare with prose summaries of the more complicated dramatic episodes. I agreed to give it a try and, starting with *King Lear*, pretty soon made such a piece of patchwork. Then I saw that it was no good, as clearly as only personal experience will imprint: the play of Shakespeare is a dramatic composition, and in retelling it loses practically as much as any good verse — and that is nearly everything. The power of the drama is not that evil daughters insult their father; it is a collision of opposite forces that does not lend itself to any other medium but dialogue. It is dialogue that repeatedly turns out absurd, as there is an abyss between the interlocutors. We witness *failed communication* time and again. Lear fails to comprehend the corrupt logic of Regan and Goneril, and his daughters equally cannot understand what claims their self-dethroned father can still make. Good and Evil speak different languages, and the depiction of this shapes the whole tragedy.

5. What unexpected piece of luck! My failed "tale from Shakespeare" killed my fears of tackling the translation job. I felt even more attracted to it. Fortunately, I cannot boast of a very good memory, and I only had vague remnants of Paster-

⁶ Kruzhkov G. Cure from Fortune. Moscow, 2003.

nak's translation, just a general impression. So I decided to go through with translating *King Lear* and then to reread Pasternak's translation. I knew that this could lead me to admitting my failure and discarding the effort. But instead, I found that my translation was *different*, so I did not want to destroy it. By that time, I was convinced that every generation of readers has a right to reread the classics, and new translations are like dresses: the greater wardrobe Her Imperial Majesty can choose from, the better.

6. We should not forget the circumstances of Pasternak's life when he was working at *King Lear*. He planned to translate during the summer of year 1947 voluminous selections from Sándor Petőfi, *King Lear* and the *First Part* of Goethe's *Faust*, in order to make enough money for the time of intensive work on a new novel. Besides, Pasternak had very strict editors and reviewers of his translation from Shakespeare, so he had to fit the verses to their tastes, and re-edit a lot. Moreover, as the tragedy was ordered by *DetGiz Publishers* (books for children) and was intended for secondary school libraries, the translator would have to perform self-censorship in certain passages.

7. But the greatest problem was connected with the time and the regime. It was very close to Pasternak's observation that in *King Lear* only hardened "criminals say such words as *duty* and *honour*. ... Everyone who is truly decent is either reticent or gibberish and misleading". We can imagine that year, 1947: Pasternak's new works are scrutinized; critics are ready to stick such labels on him as "cosmopolitan" or "counterrevolutionary". As prevention, he resorts to apologies, to Leo Tolstoy's authority and to "realism": Pasternak certainly meant what he said, and also vaccinated himself against the danger of persecution and arrest. Pasternak never spoke the official idiom of his period, yet he attempted to explain preventatively to his critics: his translation of Shakespeare is realistic, because he replaces excessive ornamentations and simplifies the style, "for a period and a nation that have recently been contemporaries of great Tolstoy".

8. As compared to Pasternak's time, now we have excellent conditions for translating, and greater external freedom. I have taken advantage. I do not smooth over gross jokes, which are quite a few in the tragedy. To use Pasternak's simile, the tragic and the comic were Shakespeare's major and minor keys, and his powerful music depended on the combination. But Shakespeare also took his customers into consideration. The spectators at the London *Globe* were common folks, such as apprentices and shopkeepers, and they needed relishing entertainment in the course of performance, so that they could then continue following the serious and intellectual further action. At present we have moved away from the prudery of the late 1940s, and our times are even Shakespeare's period in this respect. So I try to retain the jokes and their frivolousness (without overusing it). Sometimes they enhance the characterization, for example, when villainous Edmund laughs at horo-

scopes saying, “I should have been that I am, had the maidenl'est star in the firmament twinkled on my bastardizing.” I translated *bastardize* using an equally rude verb, because I hear Edmund’s rage in this cue directed against his father, and this is in keeping with his following actions.

9. I do not observe equilinearity, which is not an absolute requirement for dramatic performance. A monologue finishes when its energy runs out, and drama does not pursue chronological timing, it rather favours the Bergsonian subjective time. Coleridge meant this when he observed, “Reading Dryden, Pope, and other Classicists, one keeps counting the syllables and feet, while reading Donne, you do not count the number of syllable, but the time.” This is why some monologues in my translation are a little longer than in Shakespeare’s original, and sometimes vice versa.

10. *King Lear* has been compared with *The Book of Job* and the greatest tragedies by Aeschylus. In his lectures on Shakespeare, William Hazlitt said that he would rather skip analyzing play, because all words of praise are insufficient and unworthy of the subject. John Keats, who attended Hazlitt’s lectures, composed the *On Sitting Down to Read King Lear Once Again*: it defines the subject of the tragedy as ongoing argument between man (“impassion’d clay”) and the curse lying on humans. W.H. Auden singled out the theme of human dignity, which is according to Pascal inherent in man’s ability of reflection. Hamlet referred to man as “the quintessence of dust”, and *King Lear* calls man a “poor bare fork’d animal”, yet addresses a half-naked beggar as an Athenian and a philosopher (fun intended).

11. But as a translator, I was not only attracted by the cosmic grandeur of the tragedy. I looked at the everyday detail in the text, comparing it to my personal experience. The division of the kingdom, labeled as meaningless and incredible, was justified for me not only as an element of folk tales (Once there was a king who had three daughters...) and of political history (as Henry Jaffa proved⁷). I have seen elderly people entertained at birthday parties and anniversaries, I know how they can get exhilarated and drunk just listening to toasts: they can never tire of that. If a younger relative somehow interrupts the continuity of this complimentary ritual. The children may even have more sense. Yet the older man’s bitterness lasts longer than a child’s.

12. Another thing is the story of *Lear* and Leo Tolstoy. The latter wrote an essay dethroning Shakespeare, analyzing the tragedy of *Lear* minutely and demolishing every bit of it. According to Tolstoy, “Shakespeare cannot be considered either as a great, talented, or even tolerable author”. Tolstoy believed that the general

⁷ Jaffa Henry V. The Limits of Politics: An Interpretation of *King Lear*, Act I, Scene I // *American Political Science Review*, LI (1957). P. 405–427.

worship of Shakespeare was an epidemic or a conspiracy, and he regarded Shakespeare's outlook as completely immoral and corruptive.

Since then, critics have often tried to explain the essay. Many believe that Tolstoy's aesthetics were closer to the classicist norms of the 18th century than to the exuberant Elizabethan theatre. But this does not account for the personal involvement that Tolstoy displays when talking about the "insurmountable disgust" at reading the tragedy. The difficulty is enhanced by the image we form of King Lear: in his grandeur and indignation he is very much like Tolstoy in his old age. "It's as much use arguing with him as arguing with a snowstorm", Alexander Blok remarked in 1907. The flight and death of Tolstoy were like a repetition of King Lear's scenes, including nuances such as relations with the youngest daughter, who was the only family member to support her throughout. Like Lear, Tolstoy gave away all he had: wealth, title, right to his books. And he also approached madness when his family could not understand this deed of repudiation.

This might be the clue. The tragedy was a mirror turned to Tolstoy, and the reflection bothered him so. The plot of *King Lear* seemed incredible, and the king's wrath, silly and unnatural, like that of Pushkin's Prince Oleg: «Old sage, you are a foolish witless old man! I should not have believed your prophesy!»

13. There is an intriguing coincidence. The year of *King Lear* staging (1606) and publication of the first part of *Don Quixote* (1605) were so close. A striking instance of two men of genius pursuing parallel waves of thinking. Mad Lear with his Fool, and Don Quixote with Sancho Panza are pairs of great resemblance. Both the king and the hidalgo seek justice and nobleness in this unjust world; the Fool and Sancho teach their masters life as it is.

14. We know the date when the tragedy was first performed, with nearly complete certainty. The title page features the info that it was staged before Their Royal Majesties at Whitehall on the eve of St. Stephen's Day on Christmas, i.e., on December 25, 1606. There must be a reason for that. Behind the resignation of the king we can see the ancient ritual of *de-crowning and burying the Old Year*. Introducing three fools into his play (the Fool, Tom o'Bedlam and the king), Shakespeare adds elements of the folk ritual performance. The most striking scenes in the tragedy — meeting Tom in the thunderstorm, the trial of the stools, are within this tradition of foolery.

15. But Shakespeare blends the medieval carnival with humanistic thought. The Old Year is doomed, but it resists and becomes pathetic in the act. The evil daughters see the funny side of all this. Cordelia fails to notice that. The Fool laughs at the king, but loves and pities him. There is another riddle in the play. The Fool appears in Act II, when Cordelia is away in France, and by the time of her return the Fool has already disappeared. This has led some critics to the conjecture that one actor must have handled both parts. This is why beweeeping Cordelia, Lear

addresses her in such a way: “And my poor fool is hang'd! No, no, no life! / Why should a dog, a horse, a rat, have life, / And thou no breath at all?” The images of the daughter and the loyal Fool blend together in Lear's mind.

16. There is an old ballad *Tom o'Bedlam*, a very original text. For its authorship, there is a supposition that Shakespeare composed the ballad to use it at the performance of *King Lear* (R. Graves, P. Levi). The most suitable time to sing the ballad would be at the end of Act II, when Edgar speaks about his plan to wear rags in the person of Poor Tom. He could certainly sing the ballad after this monologue.

17. It is exciting to compare *King Lear* with the old Irish tale of mad King Suibne, written half in prose, half in verse. (All the more so, as the name of Lear is that of a Celtic god and the hero of a folk tale about king Leir and his three daughters).

They are both royal, and go mad. But there is an atmospheric parallel as well: Suibne also continuously complains of the cold and dampness of his vagabond life. Both kings come to know about the life of “poor naked wretches”, homeless and hopeless. In general, medieval Irish poetry was unique in treating the miseries of poverty and old age; nothing comparable was composed by European poets until the Romantic era, probably. (Suibne, Old Woman of Berry, Oisín, et al.).

И. И. Лисович

Наука как национальный проект в дискурсивных практиках Англии раннего времени*

В Европе раннего Нового времени среди горожан возникает социальный, политический и экономический запрос на знание, которое принято называть современным научным. Примечательно, что центрами формирования нового экспериментального знания, основанного на наблюдении и тщательной дескрипции, становятся не университеты, а постуниверситетские или альтернативные университетам институции, возникающие первоначально под патронажем правителей. В Италии основываются различные академии, во Франции — Королевский колледж, но Англия оказывается одной из последних стран, которая осознала необходимость подобных нововведений.

К числу важнейших учреждений, которые до сих пор оказывают влияние на развитие науки и стратегии ее репрезентации в обществе для горожан можно такие проекты как Грешем-колледж (предшественник Лондонского

* Доклад представлен в рамках проекта «Информационно-исследовательская база данных “Современники Шекспира: электронное научное издание”» (грант РГНФ № 11-04-12064в).

королевского общества) и Ламли-лекции. Показательна риторика, при помощи которой обосновывается необходимость создания и поддержания этих альтернативных научно-образовательных проектов.

При коллегии врачей-физиков (терапевтов) с разрешения королевы в 1582 году лордом Ламли и доктором Ричардом Колдвеллом (ок. 1513–1584) был основан фонд Ламли за счет арендной платы, взимаемой с земель Ламли и Колдвелла (а после их смерти — с земель их наследников), с целью финансирования лекций по хирургии. Во втором издании «Хроник Англии, Шотландии и Ирландии» (1587) говорилось, что хирургические лекции — это «Поистине благотворное и богоугодное начинание... поскольку в университетах есть только занятия по медицине, но нет занятий по хирургии. Англия теперь не отстает от Франции, Италии, Испании. <...> Первую лекцию читал доктор Форстер, и многие слушатели приходили в любую погоду на его лекции и до сих пор приходят». Таким образом, у лондонских врачей и хирургов появилась возможность получать постуниверситетское образование, целью которого было передать новейшие знания и открытия с тем, чтобы догнать и опередить по уровню развития католические страны.

Необходимость в подобных учреждениях осознали и деловые люди Англии. Сити решил проблему созданием целой сети образовательных учреждений, вершиной этого кластера и стал Грэшем-колледж. В обозрениях Лондона это деяние — основание колледжа сэром Томасом Грэшемом практически сразу было признано великим, направленным на всеобщее благо как Лондона, так и всей Англии, поскольку его целью было ознакомить горожан с новыми и полезными для них знаниями по медицине, навигации, праву, теологии и т. д.

В середине XVII века горожане и ученые предъявляют новые требования к Грэшем-колледжу, и задуманная грэшем-профессором Уильямом Петти реализация бэконского восстановления наук приведет к основанию ЛКО. Профессура колледжа в 50-гг XVII века не только высоко оценивает достижения Грэшем-колледжа в продвижении английской науки, но и ставит новые задачи. В инаугурационной речи 1657 г. Кристофера Рэна (1632–1723) ярко обозначены имперские амбиции лондонцев. К. Рэн говорит, что этот город находится в особой милости планет: Сатурн ему даровал долговечность древнее Рима, Юпитер — дал королей, суды, неистощимое богатство, Марс — военную мощь, Венера — прекрасный ландшафт и здания, Меркурий одарил механическими искусствами, торговлей, свободными искусствами (особенно математикой, которую лондонцы знают лучше, чем университет), Солнце дало воздух и плодородную почву. Луна, госпожа вод, влюблено ухаживает за ним и «...навигация приносит с собой богатство, величие и знание, не могу пожелать Лондонцам большего счастья, чтобы они заслуживали

как и раньше своего звания великих навигаторов, чтобы, как Тир и Родос, их называли хозяевами морей, чтобы Лондон был Александрией, признанным центром математических наук».

Inna I. Lisovich

**Science as a National Programme
in Discursive Practices of Early Modern English History***

Early modern Europe saw a growing social and economic demand for what we would now term ‘modern scientific knowledge’. It is curious that new experimental knowledge, based on observation and meticulous description has originally arisen at post-university or alternative institutions established by patrons rather than at conventional universities. In Italy, these were academies; in France, the College Royal. England, however, was one of the last to realize the need for such establishments.

Gresham College was among the core institutions whose impact on science and on the strategies of its representations in the city has continued since then. Later, the College developed into the Royal Society. Another event of comparable importance was the foundation of Lumleian Lectures. We look at the rhetoric used to prove the need to set up and maintain these alternative projects.

Under the auspices of the College of Physicians, Lord Lumley and Doctor Richard Caldwell (c. 1512–1594) established the Lumleian Foundation in 1582, with the permission from the Queen. It was funded from the rent income on Lumley’s and Caldwell’s land property (and after their deaths, from that of their heirs), with the money spent on financing public lectures in surgery. The 2nd edition of *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1587) argued that lectures on surgery are “a godlie and charitable erection doubtlesse... sith that onelie in ech vniuersities by the foundation of the ordinarie and publike lessons, there is one of physicke, but none of surgerie... So that now England may reioise... that now she may as compare for the knowledge of physicke so by means to come to it, with France, Italie, and Spaine...”

D. Forster, then and yet the appointed lecturer, ... discharged in such methodicall maner, that... some of them continued his auditors in all weathers, and still hold out.” Thus, the surgeons of London got a chance for some post-university training, with the purpose to share the cutting-edge medical knowledge and to catch up with and outperform medical standards in the Roman Catholic countries.

* The paper was presented within the framework of the project “Information and Research Database *Shakespeare’s Contemporaries: An Electronic Scientific Publication*” that had been supported by the Russian Foundation for the Humanities (Grant No. 11-04-12064B).

Business people of England saw this emerging need, too. The City formed a whole network of schools, with Gresham College as its centre. Contemporaries highly appraised Sir Thomas Gresham's incentive as a great deed meant for the common weal of the country. With its establishment, the city and the nation profited from newly accumulated useful knowledge in medicine, navigation, law, theology, etc.

In mid-17th c., Londoners and scientists developed with new requirements for Gresham College. Gresham Professor William Petty's plan of Baconian instauration of sciences led to the foundation of the Royal Society. In the 1650s Gresham professors took scientific knowledge to a new level and set new goals. The 1657 Inaugural Speech of Sir Christopher Wren (1632–1723) clearly marks imperial ambitions of Londoners. He stated that the city is favoured by the planets: Saturn bestowed upon London longevity beyond that of Rome, Jupiter gave it royalty, courts, resources, Mars gave it military might, Venus granted it with pleasing views and buildings, Mercury benefited it with mechanics, trade, free arts (especially mathematics), the Sun gave the city its fragrant air and fertile soil. The Moon as the mistress of waters patronizes the city, and "...navigation brings with it both wealth, splendour, politeness, and learning, what greater happiness can I wish to the Londoners, than that they may continually deserve to be deemed, as formerly, the great navigators of the world ; that they always may be what the Tyrians first, and then the Rhodians, were called, "the masters of the sea;" and that London may be an Alexandria, the established residence of the mathematical arts?"

Ю. И. Лифшиц

**Анонимный «Король Леир» в свете статьи Л. Н. Толстого
«О Шекспире и о драме»**

В статье «О Шекспире и о драме» Л. Н. Толстой выносит Шекспиру суровый приговор, отказывая его пьесам в праве считаться произведениями искусства, полагая их «ничтожными и безнравственными», имеющими целью «только развлечение и забаву зрителей» и никак не могущими быть «учителями жизни».

Для иллюстрации своих мыслей Толстой взял шекспировского «Короля Лира», строка за строкой проследив развитие сюжета драмы и характеров действующих лиц. Не найдя в шекспировском тексте практически никаких достоинств, Толстой противопоставил «Королю Лиру» анонимную драму «Истинная история о короле Леире и трех его дочерях Гонорилле, Рагане и Корделле». По мнению классика, простая и безыскусственная пьеса анонимного автора, послужившая Шекспиру первоисточником, намного превосходит стяжавшего мировую славу «Короля Лира» как в художественном, так и в нравственном отношении.

Автор доклада в процессе работы над переводом «Короля Леира» (до сего дня эта пьеса не была переведена) оценил глубину мысли Толстого и пришел к выводу, что тот несколько поторопился со своим приговором. Анализ текста анонимного автора дает основания признать тенденциозность взглядов Толстого не только на Шекспира и его шедевр «Король Лир», но и на другие образцы мировой культуры, которые, как известно, Лев Николаевич не жаловал, если судить не только по его статье «О Шекспире и о драме», но и по его трактату «Об искусстве».

Yuri I. Lifshits

**Anonymous “King Leir” in the Light of L.N. Tolstoy’s Article
“Shakespeare and the Drama”**

In his article “Shakespeare and the drama” Leo Tolstoy pronounces a severe sentence on Shakespeare, refusing to consider the Bard’s plays as works of art and supposing them to be “insignificant and immoral”. In his opinion, the intention of Shakespeare’s plays is “only to entertain and amuse the spectators”, i.e. they are anything but “the teachers of life”.

To illustrate his thoughts, Tolstoy turns to Shakespeare’s “King Lear”, tracking the development of the plot and of the characters line by line. Having found almost no advantages in the Shakespearian text, Tolstoy sets “King Lear” against the anonymous drama “The True Chronical History of King Leir and His Three Daughters, Gonorill, Ragan and Cordella”. From the Russian classic’s point of view, the simple and unsophisticated play by an anonymous author, which Shakespeare chose as the primary source, stands head and shoulders above the world-wide renowned “King Lear” both in artistic and moral senses.

Working on his own, the first ever, translation of “King Leir” into Russian, the author of the paper had an opportunity to estimate the depth of Tolstoy’s thought and came to a conclusion that the writer’s sentence was somewhat overdone. The analysis of the anonymous author’s text gives the grounds to recognize the tendentiousness of Tolstoy’s views not only on Shakespeare and his masterpiece “King Lear”, but also on other examples of world culture, which were not among Lev Nikolaevich’s favourites, as seen both in his article “Shakespeare and the Drama” and his treatise “On Art”.

Иван Грозный и Шекспир: современники в поле культуры*

Царь Иван Грозный (1530–1584) был старшим современником У. Шекспира. При жизни Шекспира внимание англичан к Ивану Грозному было приковано дважды: в 1567 г. (сватовство царя к королеве Елизавете), когда Шекспиру было 3 года, и в 1583 г. (русское посольство с целью устроить брак царя с Мэри Гастингс), когда ему было 19 лет. К 1587–1588 гг., когда Шекспир переселяется в Лондон, разговоры о русских были уже малоактуальными: казнь Марии Стюарт, а затем разгром «Непобедимой Армады» — эпохальные события, совершенно оттеснившие русскую тему на периферию английского культурного тезауруса. Думается, в этом причина почти полного отсутствия русского материала в текстах Шекспира. У Шекспира в «Бесплодных усилиях любви» есть упоминания о русских нарядах короля и свиты (речь идет о карнавальных костюмах, видимо, смешных для англичан). Шекспир говорит о холоде, снеге, бескрайних русских просторах, свирепых медведях («Генрих IV», «Макбет»), о длинной русской ночи («Мера за меру»), одна из центральных героинь «Зимней сказки» Гермиона — дочь русского царя. Конечно, это немного и весьма схоже со стереотипными представлениями европейцев того времени о Русском государстве и русских.

Представляет интерес сопоставление Шекспира и Ивана Грозного как писателей. Сравнение посланий Ивана Грозного с произведениями Шекспира, произведениями европейской литературы того же времени ставит в тупик: эти послания царя — самый известный памятник русской словесности XVI века — при всех их достоинствах и новизне для русской литературы, кажутся невероятно архаичными при таком сравнении. Или надо признать, что русская литература безнадежно отстала от европейской (например, в результате трехсотлетнего татаро-монгольского ига), или сделать вывод о том, что имело место совершенно самобытное, не подчиняющееся общим правилам развитие собственно русской линии литературного процесса. Встреча русской культуры с Шекспиром произошла позже, найдя высшее воплощение в шекспиризме А. С. Пушкина, в близости к шекспировскому мировидению и пониманию людей у Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, а в XX веке и сегодня — в неошекспиризме.

* Доклад представлен в рамках проекта «Информационно-исследовательская база данных “Современники Шекспира: электронное научное издание”» (грант РГНФ № 11-04-12064в).

Ivan the Terrible and Shakespeare in Their Cultural Context*

Tsar Ivan the Terrible (1530–1584) was a senior contemporary of Shakespeare. The Russian Tsar attracted England's attention twice: in 1567 (when he was wooing Queen Elizabeth), when Shakespeare was only three; and in 1583 (when Russian ambassadors came to arrange the Tsar's marriage to Mary Hastings), when the Bard was nineteen. By 1587–1588, when Shakespeare moved to London, all talks of the Russians had ceased, and the execution of Mary Stuart and the following defeat of the Spanish Armada were the picks of the day. This explains why Russia is so seldom mentioned in Shakespeare's texts. In *Love's Labour's Lost*, there are references to Russian masquerade costumes worn by the King and his courtiers (this was probably evoking laughter in the English audience). Shakespeare speaks about cold and snow, endless Russian spaces, savage bears (*Henry IV* and *Macbeth*), long nights (*Measure for Measure*), one of the heroines of *Winter's Tale* Hermione is the daughter of a Russian Emperor. This is not much, yet it is as much as the average European perhaps knew about Russia.

A comparison of Shakespeare and Ivan the Terrible as authors might also be of some interest. When we compare the epistles of Tsar Ivan with Shakespeare's and other European authors' texts, they sound extremely archaic, whatever innovations you find in this shining example of the 16th-c. Russian letters. Alternatively, we could admit that Russian literature had pitifully lost the race against the rest of Europe (the Mongol Yoke could be a valid excuse), or say that the literary process in Russia had taken a unique and inexplicable route. The first encounters of Russian culture with Shakespeare would occur much later, and this would develop in Shakespearianism practiced by A.S. Pushkin, in the acceptance of a Shakespearean outlook in the works of F. Dostoyevsky and L. Tolstoy; nowadays, we can also speak about a case of neo-Shakespearianism.

Е. А. Любимова

**«Вы сказали умнее, чем Вам кажется», или пьеса Шекспира «Буря»
в контексте юбилейной выставки “The World of 1607” к 400-летию
юбилею первого постоянного поселения в Америке
в Джеймстаун Сеттлемент музее в Вирджинии, США**

По воле случая, последняя пьеса Шекспира «Буря» повествует о начальном периоде освоения британцами Нового Света. Первое постоянное английское поселение в Америке было основано в Вирджинии 1607 году с

* The paper was presented within the framework of the project “Information and Research Database *Shakespeare's Contemporaries: An Electronic Scientific Publication*” that had been supported by the Russian Foundation for the Humanities (Grant No. 11-04-12064B).

благословления короля Джеймса I (Якова I) и названо Джеймстаун Сеттлемент (Jamestown Settlement) в честь царствующей особы. В 1609 году британский корабль на пути в Джеймстаун терпит крушение около берегов Бермуды. Вести об ужасной буре и истории о благополучном спасении членов экипажа на райском острове вскоре доходят до берегов Британии и уже в 1610 кораблекрушение становится основой сюжета пьесы Шекспира «Буря». Пьеса была показана впервые при дворе короля 1 ноября в 1611 г на День Всех Святых. Первое постоянное поселение англичан — Джеймстаун, утвердилось и выросло в новую нацию. 400 лет спустя в 2007 году Америка отмечала важную дату масштабной интернациональной выставкой “The World of 1607”, задачей которой было поместить основание Джеймстауна в глобальный контекст. Как через увеличительное стекло проявились прежде неясные детали четырехсотлетнего прошлого и как через телескоп стала видна иная картина мира, столь знакомого Шекспиру. Поразительно, как поэтический репортаж великого поэта стал, по сути, глубочайшим опытом осмысления своей эпохи, воплощенным в музыке стиха.

Elena A. Lioubimova

**“You Have Spoken Truer than You Purposed”:
A Look at Shakespeare’s Play *The Tempest* through the Lens of the Jamestown’s Quadricentennial Anniversary Exhibition *The World of 1607***

As if by fate, Shakespeare’s last play *The Tempest* is a chronicle of Britain’s first attempt at developing the New World. Headed towards Jamestown, founded two years prior in 1607, a British ship wrecked on the shores of Bermuda 1200 kilometers short of its destination. The news of the terrible storm and the tale of the crew’s fortuitous salvation reached the shores of Britain and became the basis for *The Tempest* by 1610, premiering shortly after in the court of James I on All Saints Day, November 1, 1611. Supported by and named in honor of James I, Jamestown ultimately endured and grew into a new nation. 400 years later, America marked this important date with the milestone exhibition, *The World of 1607*, which sought to put Jamestown into a global context. Like through a microscope with which one can reach depths of detail unattainable to the naked eye, and a telescope that provides the viewer with a picture of the whole, through the exhibit one can grasp the world that Shakespeare knew so well. It is astonishing how a poetic reportage in point of fact managed to so wholly embody the Zeitgeist of the era in the music of rhyme and meter.

**«Азбука лоха» Томаса Деккера:
зачем переводить и изучать прозу раннего Нового времени?**

За все время присутствия английской литературы раннего Нового времени в поле внимания российского литературоведческого и читательского сообщества проза оставалась где-то на периферии зрения. Драма и поэзия захватили верхние места в литературном каноне и монополизировали внимание и время переводчиков. Тем не менее, именно к прозе — памфлетам, циклам «характеров», дидактическим и сатирическим трудам — было бы полезно обратиться переводчикам и исследователям по ряду причин.

Прежде всего, проза, наиболее свободная от «древних» или «новых» образцов и предписывающих наставлений, позволяла совершенствовать язык социального описания и зафиксировать позицию ускользающего от описания «паноптического автора», одновременно крайне уязвимого социального маргинала и мощной лиминальной фигуры, связывающей воедино «изолированные» социодискурсивные пространства. Проза позволяла «паноптическому автору» скользить из жанра в жанр, не оглядываясь на конкретные текстуальные ожидания читателя, но полностью оставаясь в пространстве его социальных представлений, отзываясь на страхи, удовлетворяя жажду новостей, представляя известное за новое, расширяя бесконечный каталог, в котором различные иерархии вытесняют и замещают друг друга.

Vladimir S. Makarov

**Thomas Dekker's "The Gulls Horn-book":
Why Study and Translate Early Modern English Prose?**

Throughout the centuries of presence of Early Modern English literature in the discursive space of Russian readership and scholars' communities, it was prose that has always been marginalized and kept in the backyard, while drama and poetry basked in the limelight, monopolizing the attention and time of both scholars and translators. In this presentation, I would like to address the importance of translating and reading lay prose written in between 1580 and 1640 — character books, satirical and didactic texts, rogue pamphlets, etc.

Prose, as a kind of writing relatively free from either 'auncient' or 'moderne' prescriptions and examples, allowed to develop a new language of social description and shed some light on the position of what I can term "panoptical author", who is at the same time a social marginal and a powerful liminal figure connecting 'isolated' social discursive spaces. It was prose that gave the panoptical author a chance to glide on from genre to genre, never following the reader's textual expect-

tations, but fully remaining in the space of their social vision, replying to moral panics, phobias, quenching their thirst for news, making the known pass as the new, and, to sum up, extending the endless catalog of the world, based on conflicting hierarchies which contradict and supplant each other.

My own small contribution to the process of re-focusing authorship and social description debates is the first Russian annotated translation of Thomas Dekker's "The Gulls Horn-Book", published online by the Современники Шекспира (Shakespeare's Contemporaries) project I have the honor to be part of.

Дон МакДермотт

(Национальный педагогический университет Гаосюн, Тайвань)

Игровая партия или моральный урок комедии «Венецианский купец»?

Как и во многих других произведениях, Шекспир позаимствовал сюжет «Венецианского купца» из более раннего источника. Хотя, кажется, рассказы об алчных евреях были в его время в ходу — нельзя не заметить параллелей между шекспировским «Венецианским купцом» и «Мальтийским евреем» Марло, — кажется, Шекспир был знаком с исходным текстом Джованни Фиорентино из сборника «Пекороне» (XIV в., напечатано в 1558 г.).

Антисемитская направленность пьесы очевидна, и критики нападают, защищают и объясняют то, как Шекспир ведет сюжет. Если не вдаваться в исторические увязки, пьесу часто рассматривают как пример того, как Шекспир противопоставлял милосердие — справедливости. Относительно недавно, в 1961 году, Фрэнк Кермод говорил, что в этой истории все «начинается с ростовщичества и нечистой любви», а заканчивается «гармонией и совершенной любовью». «На всем протяжении пьесы со зрителями говорят на эту тему, и только при большом желании можно выискать в ней иную главную тему».

Но постмодернистские критики смогли осуществить такое «большое желание» и рассмотреть тематические противоречия в этой пьесе. Жирар, Блум, Годдар, Мидгли, Райан и Стивенс выявили сложные и парадоксальные — можно сказать, противоречивые — элементы этой пьесы и характеров ее действующих лиц. Это отсутствие единой связующей темы привело к разногласию мнений. О Порции, образцовой христианке, Гарольд Блум выразился так: «Связующий персонаж в этой пьесе, Порция, значительно более сложна и затенена, чем мне удавалось видеть в постановках на сцене. В худшем случае из нее делают злорадную лицемерку, и она достаточно умна, чтобы понять, что она вовсе не демонстрирует христианское милосердие».

Хотя в этих аргументах что-то есть, если к пьесе применить теорию Й. Хейзинги (Homo Ludens — Человек играющий), смысл противоречия снимается. Хейзинга призывает современного критика-постмодерниста к пе-

реценке моральных посылов всех признанных классиков. Он доказывает, что пьесы — несерьезны а priori, и при оценке их надо пользоваться правилами игры, а не морали.

Don McDermott

(National Kaohsiung Normal University, Taiwan)

Playing or Moralizing in *The Merchant of Venice*?

Like many of his other works, Shakespeare derived the plot of *The Merchant of Venice* from earlier source material. Although stories of greedy Jews seem to have been somewhat in vogue at that time — and there are surely parallels between *Merchant* and *The Jew of Malta* — Shakespeare seems to have found the original story in Ser Giovanni's *Il Pecorone*, written in the 14th century and printed in 1558.

The anti-Semitic nature of the play was something of a given, and critics have attacked, defended, and rationalized Shakespeare's handling of the play. Beyond the historical context, the play has for a greater part of its history been conventionally seen as Shakespeare's presentation on the superior merits of mercy as opposed to justice. Even as late as 1961, Kermode saw the tale as one that "begins with usury and corrupt love" and "ends with harmony and perfect love." "All the time it tells its audience that this is its subject, and only by the determined effort to avoid the obvious can one mistake the theme of *The Merchant of Venice*".

Post modern critics have managed, however, to "avoid the obvious" and see the play fraught with thematic contradictions. Girard, Bloom, Goddard, Midgley, Ryan, and Stephens, just to name a few, have pointed out the complex and paradoxical — if not inconsistent — elements in the design and characterization of this play. This lacking of a single unambiguous theme has consequently led to a proliferation of view points. Of the plays most singular paragon of Christian virtue, Portia, Harold Bloom says:

"Portia, the play's center, is far more complex and shadowed than ever I have seen her played as being,... and she is at worse a happy hypocrite, far too intelligent not to see that she is not exactly dispensing Christian mercy".

While these arguments are well-grounded, they become almost irrelevant in view of the work *Homo Ludens* by J. Huizinga. Huizinga's text challenges the modern or postmodern critic to reevaluate the centrality of morality or ethics in all serious works of literature. Plays, he argues, are inherently unethical and non-serious and must therefore be judged by the standards of play, not ethics.

**«Буря» Шекспира и «Волшебная флейта» Моцарта
как форма духовного завещания**

В границах предложенной темы «Шекспир в национальных культурах» в докладе будет рассмотрен вопрос о непосредственном влиянии последней из известных пьес Шекспира «Буря», традиционно воспринимаемой как духовное завещание английского драматурга, на последнее прижизненное произведение австрийского композитора В. А. Моцарта оперу «Волшебная флейта». Конгениальность авторов — Шекспира в сфере слова и Моцарта в области музыки — дает возможность выстроить — в границах национальных особенностей творчества каждого из них — риторическую перспективу разработки образа “la tempest” в европейской культуре.

Речь идет об исключительном явлении духовного подвижничества, когда перед лицом Смерти человеческий дух стяжает земной опыт в полноте явленного и открытого. Тексты У. Шекспира и В. А. Моцарта — литературный и литературно-музыкальный — суть оттиск великого трагического переживания. Как пограничное явление «Буря» Шекспира и «Волшебная флейта» Моцарта существуют одновременно в двух пространствах. Поскольку водоразделом выступает переход в иную жизнь, оба текста в жанровом модусе являют «золотое слово» человечеству и автоэпитафию как слово о себе. Тем и другим произведениями мировая культура оправдывает свое существование.

Музыкальный ключ прочтения шекспировской «Бури» дает возможность по-новому рассмотреть энигматическую природу «Божественной комедии» как соположения двух типов риторики в образе единого коммуникативного акта. Каждый из авторов — и Шекспир, и Моцарт — предлагают свое видение онтологической природы бытия, вписывая разрешение вопроса в изящные рамки венецианской темы.

Svetlana A. Makurenkova

**“The Tempest” by W. Shakespeare and “Die Zauberflöte” by W. A. Mozart
as the Form of a Testament**

Within the framework of the “Shakespeare Readings 2012” guideline “Shakespeare within the National Traditions” the paper presents an Idea of the direct influence of the latest play by William Shakespeare, “The Tempest” known as the spiritual testament of the great English playwright, on the latest work of W. A. Mozart, his opera “Die Zauberflöte”, also viewed as the testament of the great Austrian composer. As both works were ever hardly taken together, the paper

explicitly shows that Mozart created his latest opera under a great influence of the Shakespeare's latest text. The resonance may well be analyzed by the rhetorics of "la tempest" as it was formed at the end of the 17th c. in the Italian — namely, Venetian — tradition.

Both authors, being congenial, produce a vivid explication of the development of one of the most exuberant topics of the European rhetorics — "la tempesta". As one of the leading images of the European baroque it acquired an independent development within two domains — in literature and in music.

The works of Shakespeare and Mozart serve as the landmarks or borderlines of its presence within the European context. The paper is devoted to the analysis of the poetics of the barocco topos of "la tempesta" within the Venetian origin of the image.

Д. А. Москвитина

Паломничество к Шекспиру: зарождение культа Великого Барда в США

В докладе рассматривается феномен культурного паломничества американцев XIX века на родину В. Шекспира в Стретфорд-на-Эйвоне как одна из причин формирования «шекспиромании» (Bardolatry) в американском культурном пространстве. Чрезмерное увлечение американцев материальной стороной шекспировского культа рассматривается, с одной стороны, как залог активизации массового интереса к шекспировскому канону, но, с другой стороны, и как фактор десакрализации личности Шекспира, поскольку именно в разгар этих паломничеств и зародились первые антистретфордианские теории. Тем не менее, именно путешествия «по шекспировским местам» дали американцам возможность почувствовать собственные культурные корни и приблизиться к пониманию собственной идентичности.

Dar'ja A. Moskvitina

Pilgrimage to Shakespeare: the Rise of the Great Bard's Cult in the United States

The paper focuses upon the phenomenon of cultural pilgrimage of the XIX century Americans to the native town of Shakespeare – Stratford-upon-Avon – as one of the reasons for the rise of Bardolatry in the American cultural space. Redundant affection of Americans to the material side of Shakespeare's cult is viewed, on the one hand, as a guarantee of activation of massive interest to Shakespeare canon, although, on the other hand, as a factor of desacralization of Shakespeare because at the height of those pilgrimages the first anti-Stratfordian theories were created. However, these very pilgrimages gave Americans an opportunity to feel their own cultural roots and to come closer to understanding of their own identity.

Гамлет — настоящий образ и стереотип

Высказывания о заглавном герое трагедии (Гёте, Тургенев, Чехов). Установившийся у большинства взгляд на Гамлета как на идеального человека, взгляд, созданный романтиками. «Гамлет» и «Дон Кихот» как примеры неверного понимания художественного произведения на протяжении многих веков. Существовавшие попытки отождествления обоих героев с Иисусом Христом. Попытки нетрадиционной трактовки «Гамлета» (Оливье, Дзеффелли). Значение слова «меланхолик» в шекспировское время. Мнение о меланхоликах современника Шекспира врача Томаса Брайта и главное — неспособность меланхоликов к действию. Различные попытки Гамлета оправдать свою неспособность. Активность Гамлета во время спонтанных, импульсивных поступков приводит к тому, что полностью противоречит правилам рыцарской чести и вообще морали. Предвосхищение ницшеанских идей в словах Гамлета. Значение слова *conscience* в главном монологе и параллель с высказываниями Ричарда III. Убив Полония, Гамлет говорит: «Я метил в высшего», а, рассказывая Горацио о подмене письма, заявляет:

Они мне совесть не гнетут; их гибель
Их собственным вторженьем рождена.
Ничтожному опасно попадаться
Меж выпадов и пламенных клинков
Могучих недругов.

Таким образом, ненавидя Клавдия и неоднократно выражая эту ненависть словесно, Гамлет фактически относит и себя и Клавдия как обладателей королевской крови к «расе господ», перед которой ничтожны все остальные. Отомстив наконец за отца, умирающий Гамлет отдает голос на предстоящем избрании Фортинбрасу, одобряя этим крах сделанного отцом.

Vadim D. Nikolayev

Hamlet — a Real Character and Stereotype

Judgments of the eponymous hero of this tragedy (Goethe, Turgenev, Chekhov). The view formed by the majority of Hamlet as an ideal person stemmed from Romanticism. Hamlet and Don Quixote have long been examples of misinterpretation of literary work. Known attempts to liken both heroes to Jesus Christ. Attempts at nonconventional treatment of the tragedy (Olivier, Zeffirelli). Meaning of the word “melancholy” in Shakespearian time. Opinion on melancholics by Doctor Thomas Bright, Shakespeare’s contemporary, and the main thing — inability of melancholics to act. Various attempts on part of Hamlet to justify his inabil-

ity. Unique (and very atypical) condemnation of inaction — the monologue in the fourth scene of Act 4, appearing in the First Folio, but missing from the Second Quarto. Activity of Hamlet during spontaneous, impulsive actions result in completely neglecting the rules of chivalry and human morals. Anticipation of Nietzsche's ideas in words of Hamlet. Meaning of word "conscience" in the main monologue and a parallel with statements of Richard III. Killing Polonius, Hamlet says, "I took thee for thy better", and telling Horatio about his substitution of the letter, he declares,

They are not near my conscience; their defeat
Does by their own insinuation grow.
'Tis dangerous when the baser nature comes
Between the pass and fell incensed points
Of mighty opposites.

Thus, hating Claudius and repeatedly expressing this hatred verbally, Hamlet actually lists himself and Claudius as royalty and the "higher race", against which all others are insignificant. Having revenged his father at last, dying Hamlet leaves his vote in the forthcoming election to Fortinbras, and thus destroys the achievement of his father.

Ю. Б. Орлицкий

Шекспир в русской поэзии конца XX — начала XXI века

В докладе д.ф.н. Ю. Б. Орлицкого «Шекспир в русской поэзии конца XX — начала XXI века» рассматривается рефлексия личности и творчества в русской поэзии последних десятилетий.

Шекспир, наряду с Пушкиным, является наиболее популярным писателем в русских стихах последних лет. Причем он фигурирует в них и как конкретная личность (напр., в стих. А. Цветкова «Шекспир отдыхает»), и как обобщенный художник слова (А. Вознесенский, «Неужели Шекспира заставят каяться в незнании «измов»?»), но в основном — как автор произведений, персонажи которых давно стали популярнейшими героями русской словесности.

При этом круг используемых произведений и героев оказывается достаточно узким: на первом месте, разумеется, «Гамлет» и заглавный герой этой трагедии, из которой достаточно часто упоминается также Офелия; потом следует «Отелло» и главная пара этой пьесы (Отелло и Дездемона), на третьем месте — «Ромео и Джульетта», «Король Лир» (в основном — главные герои) и «Макбет» (в основном — леди Макбет). Остальные произведе-

ния и персонажи упоминаются однократно (например, «Королева Маб» в одноименном стихотворении известного переводчика Шекспира Г. Кружкова).

Позиционно шекспировские реалии появляются, соответственно, в заглавиях книг и стихотворений, эпитафиях и непосредственно в текстах стихотворений.

По форме они могут существовать (чаще всего) в виде имен героев, цитат из произведений Шекспира (тут на первом месте, разумеется, монолог Гамлета), значительно реже — в виде переосмысленных эпизодов из драматургии великого английского драматурга.

К анализу привлечены произведения Г. Сапгира, И. Бродского, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной, В. Высоцкого, Г. Кружкова, А. Цветкова и др.

Yuriy B. Orlitsky

Shakespeare in the Russian Poetry of the Late 20th — Early 21st Centuries

Yuriy Orlitsky's paper *Shakespeare in Russian Poetry of the Late 20th—Early 21st Centuries* looks at the recent decades in Russian verse that reflects lyric on personal and artistic topics.

Like Pushkin, Shakespeare is the most frequent allusion in latest Russian poetry. He is represented as an individual (A. Tsvetkov's *Shakespeare at Rest*) and as an archetypal poet (A. Voznesensky, *Will Shakespeare Come to Grief?*) and, more frequently, as the inventor of characters who are known to everybody reading Russian books.

The set of works referred to and characters mentioned prove to be very restricted: *Hamlet* comes first as a tragedy and its eponymous hero as well, Ophelia is often brought in; then comes the *Tragedy of Othello* and its hero and heroine; next in popularity are *Romeo and Juliet*, *King Lear* (its chief personages), and *Macbeth* (first of all, Lady Macbeth). Other works and characters occur very seldom Queen Mab in Grigory Kruzhkov's poem).

Shakespearean allusions appear in book titles and opening verse lines, in epigraphs and in the bodies of poems.

The most frequent techniques is names and quotations (with Hamlet's monologue leading the way), less frequently as reflections on episodes from the playwright's works.

We touch upon the poems by G. Sapgir, J. Brodsky, A. Voznesensky, B. Akhmadulina, V. Vysotsky, G. Kruzhkov, A. Tsvetkov, and others.

Русские переводы трагедии Шекспира «Король Лир» 1930-х гг.

Известно, что одним из самых впечатляющих фактов бытования в России одного из самых глубоких творений Шекспира — трагедии «Король Лир» — стало знаменитое ниспровержение шекспировской трагедии в статье Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме». Вместе с тем статья убедительно показала, как невозможен Шекспир-драматург без Шекспира-поэта. Именно постижение поэтической системы шекспировской драматургии стало творческой доминантой в истории русских переводов трагедии.

Уже в XIX веке Н. М. Карамзин, М. П. Вронченко, А. В. Дружинин искали возможности передать средствами русской поэзии сложные поэтические метафоры Шекспира. Однако в полной мере Шекспира-поэта открыл XX век, и поворотной вехой в истории русских переводов «Короля Лира» стали 1930-е гг., когда вышли в свет переводы М. А. Кузмина и Т. Л. Щепкиной-Куперник. Конечно, в этих переводах, особенно у Кузмина, были сильны субъективистские издержки вольного перевода, однако очень важно оценить у этих авторов те конструктивные художественные ориентиры, которые, помогая преодолеть беспомощность буквализма XIX века, способствовали появлению в России органично «своего» Лира.

Russian Translations of Shakespeare's Tragedy *King Lear* in the 1930s

It is known that Leo N. Tolstoy's famous overthrow in his article "About Shakespeare and His Drama" of one of Shakespeare's deepest creations, *King Lear*, became one of the most impressive facts of this tragedy's existence in Russia. For along with this, Tolstoy's article showed convincingly that Shakespeare the playwright is impossible without Shakespeare the poet. More specifically, understanding the system of poetics in Shakespeare's dramatic art became the creative dominant in the history of Russian translations of this tragedy.

In the 19th century, Nikolai M. Karamzin, Mikhail P. Vronchenko, and Alexander V. Druzhinin were attempting to render Shakespeare's complex poetical metaphors by means of Russian poetry. But it was in the 20th century that Shakespeare was fully appreciated as the poet. The 1930s, when Mikhail A. Kuzmin's and Tatiana L. Shchepkina-Kupernik's translations were published, became a significant turning-point in the history of Russian translations of *King Lear*. Of course, poetic liberties of free translation, especially in Kuzmin's works, were a serious deficiency, yet it is very important to appraise these authors' constructive artistic work, which, helping to overcome the impotent literalness of the 19th century, contributed to the appearance of our organically "own" Lear.

**Ревность как ведущий двигатель сюжета
в драматургии Уильяма Шекспира**

В результате анализа драматургии Шекспира автор доклада приходит к выводу: ведущим сюжетным мотивом в трагедиях и комедиях шекспировского канона является ревность. По этому мотиву пьесы Шекспира выстраиваются в две тетралогии, каждая со своей внутренней смысловой закономерностью.

Igor V. Peshkov

Jealousy as a Prime Mover of the Plot in Shakespeare's Drama

Based on our analysis of Shakespeare's drama, the article suggests that jealousy functions as a leading motive of the plots in Shakespeare's tragedies and comedies. The motive organizes the plays into two tetralogies, each possessing its own internal logic.

И. С. Приходько

**Две крайности в интерпретации «Отелло»:
К. С. Станиславский и А. Блок**

В конце второго и третьего десятилетий XX века в России появились две театральные интерпретации «Отелло», которые никогда не были осуществлены на сцене, но вошли в историю «русского Шекспира» в виде печатного текста: это режиссерский план К. С. Станиславского и статья А. Блока «Тайный смысл трагедии «Отелло». Станиславский в 1929 г. работал над своим «планом» для постановки трагедии в Московском Художественном Театре, оставаясь в Ницце и пересылая фрагменты своих сценических разработок исполнителю главной роли актеру Леонидову. Позднее его «режиссерский план» был издан как книга. Блок выступал в 1919 г. перед актерами Большого Драматического Театра, объясняя им «тайные смыслы» трагедии «Отелло». Подходы Станиславского и Блока были прямо противоположными: Станиславский проводил свою концепцию реалистического театра, Блок же подходил к шекспировской трагедии с позиций символизма.

Станиславский видел в Отелло исторический персонаж, действующий в определенных исторических обстоятельствах. Он считал, что идет за самим Шекспиром, который всегда стремился показать «саму жизнь». Целью Станиславского было создать убедительную историческую ситуацию давно прошедших времен в конкретных деталях повседневной жизни, показать социальные противоречия и человеческую психологию, всю энергию и жесто-

кость, характерные для этой эпохи. Он считал, что Шекспир все это видел в окружавшей его жизни, и старался транспонировать Шекспира в созданную им для постановки чеховских драм систему.

Блок же раскрывал скрытый символический смысл «драмы ревности и убийства», усматривая в ней все элементы средневековой мистерии: неземной свет ангелической Дездемоны и темное свечение демонического Яго. Христианский символизм помог ему проникнуть в глубины мистерийных смыслов шекспировской трагедии, через реалистические пласты ее: исторический, социальный, психологический, семейно-бытовой. Шекспир в свое время пытался преодолеть схематизм мистерии, преображая мистерийные «образы» в характеры. Блок как поэт-символист движется в обратном направлении — к первоначальным мистерийным смыслам.

Эти две тенденции в интерпретации «Отелло», противоположные и одновременно дополняющие друг друга, позволяют понять неисчерпаемые глубины шекспировской драмы.

Irina S. Prikhod'ko

The Two Extremes in Interpreting *Othello*: K. S. Stanislavsky and A. Blok

In the first decades of the 20th century there emerged two theatrical interpretations of *Othello* in Russia which were never actualized 'on stage', but both appeared 'on page': by K.S. Stanislavsky and Alexander Blok. Stanislavsky, staying in Nice, worked at his staging plan of *Othello* for the Moscovsky Xudozhestvennyj Teatr and sent fragments of his plan to the actor rehearsing in the title role. His plan was a unique experience of a performance constructed in his mind which later on was published as a book. Blok, Chair of the Artistic Council in the Big Drama Theatre by that time, gave a speech on *Othello* to the actors working at it, which later on was converted to the article. Their approaches were the two extremes: Stanislavsky developed his realistic method, Blok was overwhelmed with Shakespeare's symbolism.

Stanislavsky saw *Othello* as a historical figure acting within the concrete historical circumstances. He broke with the romantic theatrical tradition which had been preserved in performing *Othello* for decades, and declared his following the original Shakespeare who was, to his mind, "life itself". Stanislavsky's goal was to create the convincing historic reality of a bygone epoch in the details of its everyday life, social contradictions and personal psychology. Aspiring to the 'authentic' Shakespeare, he meant to show on the stage not only the characters, but "life itself" "with a diversity of colors, fragrances, sounds, with all its energy and atrocity" which Shakespeare could observe in the real life of his time. Stanislavsky tended to

transpose Shakespeare to his own theatrical system which he had elaborated for Chekhov's drama.

Blok emphasized "luminous symbolism" in *Othello*. He discovered the "concealed meaning" beneath the psychological drama of jealousy and murder and saw "all the elements of a mystery-play" in it: the "unimaginable radiance" of Desdemona's "angelic nature" and the "dark fire" of Iago's "demonic interior". Christian symbolism helped him to penetrate into the "secret" mystery-play meaning of *Othello* through its manifold layers, such as historical, social, psychological, family and others. Shakespeare in his time strove to surmount the medieval scheme of a mystery-play, turning medieval *imagos* into Renaissance *characters* of flesh and blood; Blok as a Symbolist poet makes the reverse transformation, back to the initial mystery-play meanings.

These two tendencies in interpreting *Othello*, opposing and at the same time complementing each other, allow us to see inexhaustible depths in Shakespeare's drama.

Н. И. Прозорова

Философия музыки в драматургии Шекспира

Шекспир реализовал в своей художественной практике философскую идею поздней античности, впервые заявленную Боэцием в его трактате «Наставления к музыке», где речь идет о делении музыки на объективную музыку космоса и субъективную музыку человеческой души. Категория музыкального представлена в драматургии Шекспира двумя противоположными векторами. Один указывает на «музыку сфер», где «небосвод поет в своем движении точно ангел» («Венецианский купец»). Другой направлен внутрь и связан с музыкой, звучащей из глубин души.

Две музыки — «мировая» и «человеческая» — объединяются у Шекспира представлением о гармонии, понимаемой как «согласие несогласного», *concordia discors*. Шекспир разделял характерное для Ренессанса убеждение в глубоком внутреннем единстве музыки и слова, в сходстве принципов формообразования для музыки и литературы. Взятое в целом, творчество Шекспира являет собой образец преодоления различного, «разноголосого» на путях гармонии, создающей стройное звучание единого художественного космоса.

Nadezhda I. Prozorova

The Philosophy of Music in Shakespeare's Drama

In his dramatic works Shakespeare realized the philosophical idea of late antiquity, first proclaimed by Boethius in his treatise *Institutiones musicae* where music was divided into the music of cosmos and the music of human soul. The category of musical is represented in Shakespeare's plays by two opposite vectors.

One points to the “music of spheres” where “the floor of heaven in his motion like an angel sings” (*The Merchant of Venice*). The other is directed within, to the depths of one's soul.

Two types of music — “heavenly” and “human” — are united in Shakespeare's drama by idea of harmony which is understood as *concordia discors*, i. e. agreement in diversity. Shakespeare acquired the Renaissance assurance of inner unity of music and word, the similarity of the structural principles of the two arts. Taken as a whole, Shakespeare's works give us an example of overcoming difference and dissonance by means of harmony that creates the unity of sound of his artistic cosmos.

В. А. Рогатин

Генри Филдинг — пропагандист драмы

Опора Просвещения на накопленные западной культурой знания выражалась и в художественных формах. Обращение к шекспировскому тексту у писателей первой половины XVIII века носило индивидуальный характер, зависело от поставленных в конкретном романе задач. Следует признать, что Генри Филдинг оказался едва ли не первым автором, который нуждался в опоре на традиции Возрождения не на уровне формального цитирования, а в силу произведенных им самим нарративных реформ.

В первом романе Филдинга, «Джозефе Эндрусе», по разным причинам не нашлось места для шекспировского текста, зато в нем появились персонажи, в неоднозначности образов которых Филдинг уже опирался на «людей Шекспира».

Рассматривая использование шекспировских произведений в двух зрелых романах Филдинга, «Том Джонс» и «Амелия», мы видим, что романист использовал этот богатый источник в характеристиках многочисленных персонажей. Так, в воспитателях Тома и Блифила можно найти отголоски учителей из комедий Шекспира, а трактирщицы Филдинга многое унаследовали от мистрисс Куикли. Обильно обращение к Шекспиру в первых главах каждой из книг романа — вводных эссе на различные темы. Наконец, в некоторых случаях образы из пьес становятся темообразующими для эпизодов романа, как в 5 главе XVI книги, о посещении Партриджем лондонского театра.

Оригинальным критиком Шекспира Филдинг себя не считал, и не был таковым. Наиболее значительный интерес представляет филдинговская опора на авторитет Шекспира как мудреца, мнение которого (даже опосредованное в реплике персонажа) служит аргументом в споре. Такая позиция роднит Филдинга с шекспироведами сентиментализма и романтизма.

Henry Fielding's Reliance on Drama

Enlightenment practices presupposed continuity in the history of thought and art, which the authors of fiction demonstrated. They responded to Shakespeare in different ways, and the form of such response was genre-specific. Henry Fielding reformed the Bildungsroman and relied on Renaissance achievements in various ways. It is not mere quoting that makes Fielding a prominent and creative interpreter of Shakespeare; he required the compositional devices of Cervantes and Shakespeare's characters for the new novel type.

In *Joseph Andrews*, Fielding did not make many Shakespearean references, for a number of reasons, yet the characters were often endowed with non-linearity typical of Shakespeare's men and women.

Considering Fielding's mature narratives (in *Tom Jones* and *Amelia*), we cannot but observe a growing diversity of references that permeate these texts. Thus, Tom and Blifil's tutors closely resemble the pedants and intellectuals from Shakespeare's comedies, and Mistress Quickly's logic is often reflected in the talk of inn-keeping matrons between Somersetshire and London. Direct allusions to the Renaissance are almost as numerous and varied as to classical sources, especially in the chapters opening each of the 18 Books. In a few cases, the imagery of Shakespeare is elaborated in a whole episode, like chapter 5 of Book 18, where Partridge first goes to the theatre. This would become a prevalent mode of the Sentimentalist and Pre-Romanticist intertext.

Fielding did not make claims to being an expert in literary criticism, yet his narrative components often showed valuable insights and would, in the course of time, train the readership to accept and welcome reliance on the Shakespearean circle of themes, plots and personages in new fiction. In this, the set of quotations and proper names that Fielding's novels "domesticated" was later developed into the aesthetics of Pre-Romanticism.

В. А. Ряполова

Постановки «Гамлета» в СССР 1930-х годов (обзор)

«Гамлет» был одной из самых популярных пьес Шекспира в России; трагедия широко ставилась в обеих столицах и на провинциальной сцене. «Гамлет» продолжает присутствовать в репертуаре театров страны и после 1917 года, причем география постановок трагедии расширяется. В 1930-е годы «Гамлета» можно было видеть и на сценах обеих столиц (Театр им. Вахтангова, Москва, — 1932, Театр под рук. С. Радлова, Ленинград, — 1938), и в провинциальных театрах России (Горьковский областной театр драмы — 1937, Рязанский государственный областной театр драмы — конец 1930-х гг.,

Воронежский драматический театр — рубеж 1940 и 1941 года), и в национальных республиках (Узбекский театр драмы им. Хамзы — 1935). Начиная с 1937 года шла работа над «Гамлетом» и во МХАТе (режиссер В. И. Немирович-Данченко); репетиции были прерваны войной, снова возобновились в январе 1943 года, но через два месяца Немирович умер, и спектакль не состоялся. Отдавая должное наиболее известным спектаклям рассматриваемого периода (как постановка Н. Акимова в Театре им. Вахтангова), автор считает необходимым привлечь внимание к тем постановкам, которые не получили достаточного освещения в работах отечественных исследователей. Как видно уже из приведенного перечня, мы имеем дело с обширным и интересным материалом, требующим осмысления и позволяющим сделать некоторые выводы общего характера (насколько это возможно в рамках обзора). Автор рассматривает представленный текст как предваряющий дальнейшую работу над темой, гораздо более развернутую и детальную.

Valentina A. Ryapolova

Some Soviet Productions of *Hamlet* in the 1930s (A Survey)

Hamlet was one of the most popular plays by Shakespeare in 19th-century Russia; it was widely produced in both capitals and the provinces. After 1917 *Hamlet* is still part of the repertory throughout the country. In the '30s *Hamlet* is seen in both capitals (the Vakhtangov Theatre, Moscow, — 1932, Theatre under S. Radlov's direction, Leningrad, — 1938) and on the provincial stages of Russia (the Gorky Regional Drama Theatre — 1937, the Voronezh Drama Theatre — at the turn of 1940 in the early days of 1941) as well as in constituent republics of the USSR (the Uzbek Khamza Drama Theatre — 1935). The Moscow Art Theatre started work on *Hamlet* in 1937 (under director V. I. Nemirovich-Danchenko); the rehearsals were adjourned because of the war, resumed in January 1943 and finally stopped never to continue after Nemirovich's death two months later. While acknowledging the importance of the best-known productions of the period under consideration (e.g., N. Akimov's one at the Vakhtangov) the present writer deems it necessary to pay attention to the ones which have not as yet been properly researched. As can be seen from the list of the '30s productions here is material which merits careful analysis and can enable us to draw some general conclusions. The present writer regards this short survey as a preliminary to a longer and more detailed work on the subject.

Художественный перевод как интерпретация: на материале русских переводов сонетов Шекспира

Как писал Умберто Эко, «хороший перевод всегда представляет собою критический вклад в понимание переведенного произведения». В моей дипломной работе перевод рассматривается как вид литературного и художественного творчества. Понятие «интерпретация» с точки зрения философии, литературоведения и переводоведения. История рецепции личности и творчества Шекспира. И наконец, восприятие «Сонетов» русскими поэтами-переводчиками в диапазоне XX–XXI вв. Маршаком и Шаракшанэ.

Основная задача состояла в том, чтобы выяснить, а главное попытаться дать объяснение, почему толкование определенных эпизодов сонетов происходит именно так, а не иначе, что хочет сказать поэт-переводчик своим «произведением» и насколько его «произведение» отличается от оригинала. Все эти положения будут рассмотрены на примере переводов сонетов 127–152, иными словами цикла сонетов о Смуглой Даме.

Yulia M. Sadovnikova

Literary Translation as Interpretation: Russian Translations of Shakespeare's Sonnets

As Umberto Eco put it, “a good piece of translation is always a critical contribution to the understanding of the text translated”. In my university thesis, I look at translation as a kind of literary and artistic work. The notion of “interpretation” is considered from the standpoints of philosophy, literary and translation studies. Starting with an overview of the reception of Shakespeare's life and art, I take an in-depth look into the translations of Sonnets by two Russian poets of the 20th and 21st centuries respectively, S. Marshak and V. Sharakshane.

My main challenge was to trace and, most importantly, provide an explanation of why certain elements of the sonnets are interpreted in this particular manner, what was the translator's textual intention and how different it is from the original. The Dark Lady cycle within the Sonnets (i. e. sonnets 127–152) has provided me with a good material for studying.

Н. В. Сапрыгина

Шекспировские мотивы в творчестве Михаила Булгакова

Известно, что Михаил Булгаков высоко ценил Гоголя, Пушкина, Мольера. Однако не так просто ответить, как Булгаков относился к Шекспиру.

В 1936 году Булгаков заключил договор на литературную обработку перевода «Виндзорских насмешниц», но отказался от этой работы. В 1939 году Булгаков предполагал сделать доклад о Шекспире, но также отказался от этого.

Шекспир упоминается в «Театральном романе» Булгакова в сатирическом контексте. В пьесах «Багровый остров», «Полоумный Журден» Булгаков использовал мотив «пьеса в пьесе», который мы видим у Шекспира в пьесах «Сон в летнюю ночь» и «Гамлет». В «Мастере и Маргарите» Булгакова возникает тема «роман в романе».

Булгаков заимствовал сюжет повести «Собачье сердце» из пьесы Шекспира «Буря». Есть явное сходство между персонажами «Бури» Шекспира и «Собачьего сердца» Булгакова. Мы видим и фонетическое сходство имён героев: Просперо — профессор Преображенский, Ариэль — Иван Арнольдович Борменталь. Профессор — хирург, который творит чудеса, Борменталь — помощник профессора, когда-то спасшего его. Шариков — параллель Калибана.

В «Мастере и Маргарите» мастер — писатель, который решает остаться неизвестным. Булгаков мог чувствовать себя неизвестным мастером, поскольку его прозу и пьесы запрещали. Мы также находим в этом сюжете отголосок шекспировского вопроса. Булгакову могли быть известны дискуссии о личности Шекспира. Напомним, что в Первом Фолио Шекспир был назван Мастер.

Итак, мы можем утверждать, что Шекспир оказал значительное влияние на творчество Михаила Булгакова.

Nina V. Saprygina

Shakespearean Motifs in the Works of Mikhail Bulgakov

It is common knowledge that Mikhail Bulgakov admired the genius of Gogol, Pushkin and Molière. But it isn't easy to find out what Bulgakov thought of Shakespeare. In 1936, Bulgakov signed a contract for a literary adaptation of *The Merry Wives of Windsor*, but later gave this work up. In 1939, Bulgakov was planning to make a report on Shakespeare; however, this project was also abandoned.

Bulgakov mentioned Shakespeare in *A Theatrical Novel* in a satirical context. In his plays *The Crimson Island*, *Crazy Jourdain* Bulgakov used the motif of “play-within-the-play”, which we also see in Shakespeare's plays *A Midsummer Night's Dream* and *Hamlet*. A “novel-within-the-novel” appears in Bulgakov's *The Master and Margarita*.

In *Heart of a Dog*, Bulgakov used the plot of Shakespeare's play *The Tempest*. There are obvious similarities between the characters in the plot of Shakespeare's play and Bulgakov's story. The professor is a surgeon performing

miracles; Bormental is his assistant who once was rescued by the professor. Sharikov is the parallel to Caliban. We also see the phonetic similarity of the protagonists' names: Prospero — professor Preobrazhensky, Ariel — Ivan Arnoldovich Bormental.

In *The Master and Margarita* the Master is a writer who has decided to remain anonymous. Bulgakov might have felt an unknown master because many of his books and plays had been banned. We can also find an echo of Shakespeare authorship question here, as Bulgakov might have known about the debate around the true identity of Shakespeare. It's worth recalling that in the First Folio Shakespeare was named 'Master'.

Thus, we can conclude that Shakespeare had a significant impact on Mikhail Bulgakov's works.

Г. М. Темкина

«Учим» Шекспира. Из опыта работы

Современная школьная программа по литературе предусматривает ограниченное количество часов на изучение зарубежной литературы, которые почти всегда выводятся в раздел «Домашнее чтение», то есть практически исключаются из процесса изучения. Предмет «Зарубежная литература» никогда не преподавался в нашей гимназии. Поэтому приходится надеяться только на элективный курс «Английская и американская литература» в 10–11 классах (1 урок в неделю).

Каждый год, когда мы приступаем к изучению творчества Шекспира, возникает один и тот же вопрос «Как объять необъятное?». На все в программе отводится не более 4–5 уроков. Чтобы сделать работу насыщенной, познавательной и интересной, следует иметь в виду, что имя Шекспира знакомо практически всем ученикам, при этом далеко не все читали Шекспира. Здесь возникает проблема: современная нелюбовь к чтению.

Работе собственно с Шекспиром предшествует работа над интернет-проектом «Ренессанс в Англии», тем самым повышая уровень своей заинтересованности. В ходе работы они знакомятся с произведениями поэтов и драматургов эпохи Ренессанса в Англии, с историей английского театра эпохи Елизаветы I. После сообщений учеников по этим темам легче перейти к изучению творчества Шекспира.

В этой работе я придерживаюсь следующего плана:

- Шекспировский вопрос и версии биографии
- Хронология творчества и основные черты каждого периода
- Комедии («Двенадцатая ночь»)
- Великие трагедии («Гамлет»)

- Сонеты

Большой интерес вызывает у учеников просмотр отрывков художественных фильмов по произведениям Шекспира, стихи А. Блока, М. Цветаевой, Б. Пастернака, музыка С. Прокофьева.

Итоговой работой после изучения творчества Шекспира были эссе “My Shakespeare”, которые показали, что работа учителя была достаточно успешна.

Galina M. Temkina

We “Learn” Shakespeare. Based on Work Experience

Secondary school literature syllabus gives a limited number of lessons devoted to foreign countries literature. These lessons are usually attributed to the part “Home reading”. Therefore they practically fall out from the teaching process. “Foreign Countries Literature” as a school subject has never been taught in our gymnasium. So, we can rely on the elective course “English and American Literature” only, which we have in 10–11 forms, 1 lesson a week.

When we begin analyzing Shakespeare’s creative work, every year we face the same problem: how to put everything in 4–5 lessons. If we want to make the teaching process arouse great interest, it is necessary to take into consideration that the name of Shakespeare is known almost to everyone, but his creations have hardly been read. Here we face another problem: students do not like reading. To make an introduction they prepare an Internet-project “Renaissance in England”. While working they find information about poets and playwrights of the Renaissance in England, get acquainted with the theatre of the epoch.

After the students’ reports I work according to the following plan:

- The authorship question and Shakespeare’s biography
- Chronology of Shakespeare’s works
- Comedies (“Twelfth Night”)
- Great tragedies (“Hamlet”)
- Sonnets

When analyzing the material, we read poems by Blok, Tsvetaeva, Pasternak, listen to music by Prokofiev. It brings together Shakespeare and Russian culture.

The language of Shakespeare is not easy to contemporary readers. After making a word-for-word translation of Hamlet’s soliloquy, students compare Lozinskiy and Pasternak’s translations.

To summarize everything the students write an essay “My Shakespeare”. The last year essays showed that that my work was rather successful.

Марианджела Темпера (Университет Феррары, Италия)

«Больше музыки»: итальянские либреттисты и «Гамлет» (1792–1862)

До 1850-х гг. постановки Шекспира на итальянской сцене были просто немыслимы. В комедии господствовали фарсы, а трагические труппы принимали только пьесы, строго соответствующие правилам французского классицизма. Наиболее интересные работы появлялись в опере и балете. Для удовлетворения аппетита публики хореографы и композиторы стали обращаться к Шекспиру, или, скорее, к его переделкам для французской сцены пера Жана-Франсуа Дюсиса. Вторая переделка происходила уже при адаптации либреттистами французского текста к требованиям итальянской аудитории и к замыслу композитора.

Наш доклад посвящен трем текстам либретто «Гамлета», два из которых непосредственно основаны на переделках Дюсиса, а третий восходит к шекспировскому оригиналу. Джузеппе Фоппа (1792) полностью приемлет условности классицизма. Его Клавдий — безжалостный негодяй, и его склонность к обману и шантажу вызывает ожесточенные споры с Гертрудой, матерью-страдальницей, которая в XIX веке стала стандартной фигурой в опере. В этой камерной трагедии Гамлет — скорее обойденный сын, чем обездоленный принц. Феличе Романи (1822) добавил в свой текст элементы греческой трагедии и отдаленные отголоски оригинального образа Призрака, которого видят зрители и которому позволено спеть несколько слов в речитативе. В 1862 г. Арриго Бойто написал либретто «Гамлета» для молодого композитора Франко Фаччо — его провозглашали «новым Верди» в среде тогдашнего авангарда. Бойто основывался на тексте Шекспира, но использовал прием пьесы внутри пьесы, чтобы спародировать Верди. Он также поставил перед собой трудную задачу: передать даже самые трудные монологи по-итальянски так, чтобы их можно было положить на музыку. По меркам того времени и учитывая особенности оперы как искусства, ему это в значительной степени удалось.

Mariangela Tempera (University of Ferrara, Italy)

“Much Music”: Italian Librettists and *Hamlet* (1792–1862)

Until the 1850s, staging Shakespeare’s plays in Italy was simply not an option. The comic scene was dominated by farce, the tragic scene only welcomed plays that adhered to the strict rules of French-influenced classicism. The most interesting work was being produced in the fields of opera and ballet. To feed a growing demand for new shows, choreographers and composers turned to Shakespeare, or rather to Jean François Ducis’ adaptations of his greatest hits for the

French stage. In the hands of the *librettisti*, Ducis' plays were again adapted to suit the tastes of the Italian audience and to meet the needs of the composers.

The paper examines three *libretti* for *Hamlets*, two closely modeled on Ducis, one derived from Shakespeare. Giuseppe Foppa (1792) fully embraces the conventions of classicism. His Claudio is a ruthless villain whose penchant for blackmail and prevarication generates highly dramatic exchanges with Geltrude, who is the long-suffering mother that will become a stock character in 19th-century opera. In this domestic tragedy, Amleto is the tortured son rather than the beleaguered prince. Felice Romani (1822) inserts elements from Greek tragedy in his protagonist, and faint echoes from Shakespeare in his treatment of the ghost, who is visible to the spectators and allowed to utter a few words from the grave. In 1862, Arrigo Boito wrote *Amleto* for Franco Faccio, an upcoming composer who was hailed as the new Verdi by the intellectual avant-garde. Boito based his *libretto* on Shakespeare's text and exploited the play-within-the-play to write a scathing parody of Verdi's operas. He also gave himself the ambitious task of rendering even the most challenging monologues in Italian verses that could be set to music. By the standards of his time and of his chosen medium, he was not completely unsuccessful.

A. H. Ушакова

Код «Гамлета» в творчестве Ю. Олеши

Доклад посвящен коду «Гамлета» в творчестве Ю. Олеши. Семиотическая система романа, пьес, рассказов и дневников Ю. Олеши отсылает к языку шекспировской трагедии.

Alexandra N. Ushakova

The Code of "Hamlet" in Y. Olesha's Creative Works

The paper consists in analysis of the code of "Hamlet" in Y. Olesha's Creative Works. The semiotic system of Y. Olesha's novel, plays, short stories, diaries refers to the language of Shakespeare's tragedy.

Пауль Франссен (Утрехтский университет, Нидерланды)

Шекспир для народа: любительские постановки в Дивере

Тема «Шекспир в национальных культурах» включает изучение переводов, постановок, критики и иных профессиональных подходов в столице государства. Но в монографии Майкла Добсона «Шекспир и самодеятельные постановки» (2011) доказывается, что самодеятельный театр является важным аспектом освоения Шекспира английской культурой. Как можно применить аргументацию Добсона к европейским культурам, для которых Шекспир не является главным национальным поэтом? Едва ли можно будет говорить о полном совпадении. Добсон напоминает, что первые постановки шекспировских пьес были аристократичны по сути, а Вольфганг Вайсс вспомнил первые любительские спектакли, которые ставили мастерские («Шекспир в Баварии», 2008).

Моя тема — старинная традиция постановок пьес Шекспира в голландском поселке Дивер, которой уже 65 лет. Дивер находится на западе страны, далеко от столицы, и руководит Виверским шекспировским театром местное сообщество. В отличие от консервативности постановок, которую Добсон наблюдает в самодеятельных театрах Британии, некоторые пьесы в Дивере идут в авангардном стиле, хотя и ориентированы на массового зрителя. В 2010 г. были поставлены «Два веронца», и постановщик многократно использовал прием переодевания мужчин в женщин и наоборот — не только в качестве комического хода, но и с тем, чтобы подчеркнуть условность гендерных ролей и гомосоциальный характер отношений между заглавными героями.

Paul Franssen (Utrecht University, Netherlands)

Shakespeare for everyone: amateur productions in Diever

The topic of Shakespeare and National Cultures suggests studies of translations, stagings, criticism, and similar professional activities in the metropolitan centre. In *Shakespeare and Amateur Performance* (2011), however, Michael Dobson argues that amateur drama, too, is a vital aspect of the British national engagement with Shakespeare. But how does Dobson's argument translate into the situation on the European continent, where Shakespeare is not the National Poet? Not necessarily along the same lines. Whereas Dobson says that early amateur Shakespeare in Britain was predominantly aristocratic, Wolfgang Weiss has traced some early non-professional stagings in Germany by ordinary craftsmen (*Shakespeare in Bayern*, 2008).

My main focus is the 65-year-old tradition of staging Shakespeare in the Dutch village of Diever. Far from the metropolitan centre in the west of the coun-

try, Diever's Shakespeare Theatre is run entirely by the local community. Far from the conservativeness Dobson sees in British amateur drama, some Diever productions are part of the artistic avant-garde, in spite of appealing to a broad range of spectators. The 2010 production of *The Two Gentlemen of Verona*, for instance, made extensive use of cross-dressing, not as a burlesque device, but to underline the constructedness of gender, and the homosocial relationship between the play's eponymous heroes.

И. И. Чекалов

Дизраэли-романист как читатель Шекспира

Дизраэли пробовал свои силы в драме. Он написал белым стихом пятиактную пьесу «Трагедия графа Аларкоса» (1839). В качестве театральной постановки пьеса не пользовалась успехом и считается, что ее литературные достоинства невелики. Однако в историко-литературном плане пьеса представляет интерес. По выражению одного из исследователей, «она воспринимается как трагедия времен Иакова Первого». В ней прослеживается тяготение Дизраэли к сюжетным развязкам, разработанным английскими драматургами на рубеже XVI–XVII вв.

Подобная тенденция также обнаруживается в готических мотивах дизраэлевских романов, и эти мотивы, как правило, восходят к Шекспиру. Подобно Диккенсу или любому другому викторианскому писателю, Дизраэли разделял восхищение своих современников Шекспиром. Почти во всех дизраэлевских романах, начиная от «Вивиана Грея» (1826) и кончая «Эндимионом» (1880), встречаются текстуально выверенные (хотя и не выделенные кавычками) цитаты и аллюзии, отсылающие к шекспировскому творчеству.

В настоящей работе рассматривается функция стилистических фигур речи в романах Дизраэли, указывающих на произведения Шекспира.

Ivan I. Chekalov

Disraeli the Novelist as a Reader of Shakespeare

Disraeli tried his luck at drama. He wrote a five-act play in blank verse *The Tragedy of Count Alarcos* (1839). As a theatrical enterprise it was not a success. The play is believed to be of little literary merit. But in the history of literature the play is not entirely deprived of significance. According to one of the critics, “it reads like a Jacobean tragedy” and in it one can see Disraeli's predilection for coups de théâtre which were a usual practice of Elizabethan and Jacobean playwrights.

The same predilection is revealed in Gothic motifs of Disraeli's novels. These motifs almost always refer to Shakespeare. Like Dickens, or any other Victorian writer, Disraeli shared his contemporaries' admiration for the playwright. Throughout almost all Disraelian novels — from *Vivian Grey* (1826) to *Endymion* (1880) — there textually supported (although not in quotes) echoes and allusions to Shakespearean works.

In the present paper some of these references are examined in their contextual detail.

Адам Чини (Техасский Университет в Далласе, США)

**Игра и розыгрыш: значение времени и места
в двух театральных постановках «Много шума из ничего».**

«Много шума из ничего» — комедия об «игре». В своей книге “*Homo ludens*” Й. Хейзинга рассматривает «игры» и перечисляет правила игры, которые принимаются за данность, но не формулируются явно. Игра должна радовать. Игра нуждается в элементе азарта, но победителя не объявляют. Игра не должна обманывать до такой степени, чтобы причинять вред. Когда нарушают неписанные правила игры, страдают все игроки и исчезает удовольствие от нее. Правила игры в пьесе «Много шума из ничего» нарушаются то и дело: в сцене маскарада Беатриче знает, что перед ней Бенедикт, но намеренно оскорбляет его; Бенедикт оставляет за собой последнее слово в перепалке с Беатриче, хотя его реплика — банальность; а в довершение всего Дон Хуан убеждает Клавдио и его друзей в порочности Геро.

Постановка пьесы определяется тем, как подается «игра». Комедию можно испортить «переигрыванием» или преувеличенно трагической трактовкой разрыва помолвки. И место, и обстановка на сцене представляют определенные сложности и выгоды, которые нужно уравновесить, чтобы режиссер и труппа могли добиться желаемого эффекта.

В сезоне 2011 г. в Лондоне появилось сразу две постановки «Много шума из ничего». Джози Рурк поставила пьесу в Театре Уиндэма с Дейвидом Теннатом в главной роли. Она выбрала местом действия Гибралтар начала 1980-х гг., вспомнив культуру Англии после Фолклендской войны, и ее Геро во всех своих сценических костюмах весьма напоминает принцессу Диану, особенно в свадебном платье. В театре «Глобус» режиссером стал Джереми Херрин, а он перенес действие в Марокко эпохи Возрождения. Рурк пришлось нелегко, когда она осовременивала свою постановку и декорации, а Херрину пришлось справляться с тяжестью традиций театра «Глобуса» и игрой на круглой сцене.

Performing “Play”: Effects of Venue and Setting on Two Productions of Shakespeare’s *Much Ado About Nothing*

Much Ado About Nothing is a comedy about “play” between people. In *Homo Ludens*, J. J. Huizinga discusses “play” and outlines its rules which are commonly understood but almost always unspoken. Play must be fun. Play must be competitive yet cannot declare a winner. Play must not deceive where deception is harmful. When the unspoken rules of play are broken, all parties suffer and fun quickly evaporates. The rules for play are often broken in *Much Ado*: Beatrice knowingly insults the masked Benedick at the revels; Benedick ends the first verbal spar with Beatrice using a “jade trick” in order to win; and, the coup de grace, Don John persuades Don Pedro’s retinue that Hero is unchaste.

How “play” is performed defines a production. Comedy can be taxed to the breaking point by either overplaying “play” or overplaying the tragic results of its breach. Both the venue and the setting of a production create challenges and opportunities that must be negotiated in order for a director and cast to achieve a production’s desired effect.

Two versions of *Much Ado* were staged simultaneously in London in the 2011 season. Josie Rourke directed the Wyndham’s Theater production starring David Tennant and Catherine Tate. Rourke chose to set her production in early 1980s Gibraltar, evoking a post-Falklands English culture in which Hero is costumed in as many Princess Dianna-reminiscent outfits as possible, right down to the wedding dress. *The Globe*’s production, on the other hand, was directed by Jeremy Herrin who chose to set *Much Ado* in a Renaissance-era Moroccan culture. Rourke struggled with the modernity of her production and the proscenium stage while Herrin struggled under the weight of *the Globe*’s sense of “tradition” and the challenges of theater in the round.

Н. В. Шипилова

Поэтика двойного сюжета в «Двенадцатой ночи» Шекспира

В «Двенадцатой ночи» Шекспир соединяет приемы аттической и итальянской ученой комедии с народной карнавальной традицией, порождая сложный комплекс так называемого двойного сюжета. Это типичная для драматургии английского Ренессанса структура, в которой второстепенная линия действия одновременно повторяет и переосмысливает главный сюжет. В пьесе отсутствует традиционное для комедии противостояние юности и старости; драматургический конфликт таким образом переносится во второстепенный сюжет (заговор против Мальволио).

В соответствии с принципами двойного сюжета Шекспир использует все виды удвоения персонажей: пары схожих персонажей (сэр Тоби и Фабиан как «распорядители карнавала»); фальшивых двойников (профессиональный шут Фесте и Мальволио, против своей воли сыгравший роль шута); и, наконец, подлинных двойников, сопоставленных не по драматургической функции, а по внутренним качествам (Орсино-Мальволио, Антонио-сэр Эндрю, Виола-Фесте).

Виола и Фесте, олицетворяющие дух карнавала, предстают как главная пара двойников комедии — их встреча в третьем акте символически помещена в самый центр пьесы. Они свободно путешествуют между сюжетами, объединяя их, и разрушают театральную иллюзию, вступая во взаимодействие с залом. Оба они шуты в высоком смысле этого слова, герои и актеры одновременно. Виола и Фесте связаны с идеей музыки как объединяющей стихии, способной преобразовывать хаос человеческого существования в стройную гармонию.

Таким образом, можно увидеть, что прием удвоения пронизывает всю пьесу, используя не только для традиционного комического сопоставления, но и для обнаружения сложных внутренних связей между героями и темами комедии.

Natalia V. Shipilova

The Poetics of the Double Plot in Shakespeare's "Twelfth Night"

In *The Twelfth Night* Shakespeare combines the devices of Attic and Italian erudite comedy with the popular Carnival tradition giving rise to what we might call 'double plot'. This is a structure characteristic of English Renaissance drama, in which the subplot line both mirrors and reinterprets the main plot. The traditional comedy opposition of youth versus old age is not used in the play; thus the dramatic conflict is transferred to the subplot (the conspiracy against Malvolio).

According to the principles of the double plot Shakespeare uses all kinds of doubling the characters: pairs of similar characters (Sir Toby and Fabian as Lords of Misrule), false doubles (the professional jester Feste and Malvolio who plays the role of jester against his will) and, finally, real mirror characters who are similar not in their dramatic function, but in inner qualities (Orsino-Malvolio, Antonio-Sir Andrew, Viola-Feste).

Viola and Feste, personifying the spirit of festive season, appear to be the main pair of mirror characters in the comedy, therefore their meeting in Act III is symbolically set in the middle of the play. They move freely between the two plots, connecting them, and destroy the theatrical illusion by communicating with audience. They are both fools in the most elevated sense of the word, characters

and actors simultaneously. Viola and Feste are connected with the idea of music as uniting force that can transform the chaos of human existence into a perfect harmony.

To sum up, we can observe that the mode of doubling is used throughout the play not only for traditional comic comparison, but also for revealing complicated inward relations between characters and themes of the comedy.

V. D. Kiselev

Ситуативная картография драматургических произведений Шекспира

В докладе рассматривается инструмент картографирования развития и разрешения личностных проблем персонажей сюжета. Вниманию слушателей будет представлен инструментарий, позволяющий проводить анализ и ментальное картографирование сложного литературного текста. Инструмент отработан на нескольких сотнях сюжетов, например, «Жадность фраера сгубила» (Поп и работник Балда), «И последние станут первыми...» (Золушка), «Безумству храбрых поем мы песню» (Медведь и Козел), в том числе на нескольких шекспировских сюжетах. Пример (фрагмент) картографии представлен ниже.

V. D. Kiselev

The Situational Cartography of Shakespeare's Drama

The paper considers a tool mapping the development and resolution of personal problems of characters in fiction. We present a toolkit that enables to make an analysis and mental mapping of a complex literary text. The tool was refined and tested on several hundred plots, for instance, "Greed did him in" (the Priest and his worker Balda), "And the Last Will Become the First..." (Cinderella), "We Sing a Song for the Folly of the Brave Ones" (the Bear and the Goat), including several Shakespearian plots. A sample snippet of mapping is presented below.

Список авторов

Акимов Эрнест Борисович — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова.

Баранов Александр Николаевич — поэт-переводчик, заместитель заведующего отделом Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (ГМИИ) «Учебный художественный музей им. И. В. Цветаева».

Вихер Анджей (Andrzej Wicher) — доктор философии (PhD), профессор факультета Исследований драмы и английской литературы до 1800 гг. Лодзинского университета (University of Łódź), Польша.

Волкова Анна Геннадьевна — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского.

Гайдин Борис Николаевич — кандидат философских наук, заместитель директора Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета.

Горбунова Анна Вячеславовна — преподаватель кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации (ЛиМК) гуманитарного факультета Вологодского государственного технического университета.

Захаров Николай Владимирович — доктор философии (PhD), кандидат филологических наук, зам. директора Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, ученый секретарь Шекспировской комиссии.

Зубова Ольга Сергеевна — студентка IV курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (научный руководитель — проф. Е. Б. Долинская).

Ищук-Фадеева Нина Ивановна — доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета.

Кадомцева Наталья Николаевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры иностранных языков, проректор по научной работе Ростовского института иностранных языков.

Киселев Владимир Дмитриевич — консультант по организационным изменениям Высшей школы корпоративного управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ.

Костихова Марцела (Marcela Kostihová) — доктор философии (PhD), ассоциативный профессор кафедры английского языка Университета

Хэмлайн (Hamline University, США), соруководитель совместной исследовательской программы.

Кружков Григорий Михайлович — поэт, переводчик, доктор философии (PhD), кандидат филологических наук, профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории (ИФИ) Российского гуманитарного государственного университета (РГГУ).

Лисович Инна Ивановна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры культурологии и философии Казанского государственного университета культуры и искусств, докторант Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Лифшиц Юрий Иосифович — поэт, прозаик, переводчик, журналист, член Союза российских писателей.

Луков Владимир Андреевич — доктор филологических наук, профессор, директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета.

Любимова Елена Александровна — искусствовед, независимый куратор, Вирджиния, США.

Макаров Владимир Сергеевич — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английского языка Казанского [Приволжского] федерального университета.

МакДермотт Дон (Don McDermott) — доктор философии (PhD), доцент кафедры английской литературы Национального педагогического университета Гаосюн, Тайвань.

Макуренкова Светлана Александровна — доктор филологических наук, член Союза литераторов России, поэт, переводчик.

Москвитина Дарья Анатолиевна — аспирант Классического частного университета, Запорожье, Украина.

Николаев Вадим Данилович — переводчик, член Союза переводчиков России.

Орлицкий Юрий Борисович — доктор филологических наук, профессор, главный редактор информационного издания «Вестник гуманитарной науки».

Первушина Елена Александровна — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка как иностранного Института русского языка и литературы Дальневосточного государственного университета.

Пешков Игорь Валентинович — кандидат филологических наук, главный редактор издательства «Лабиринт».

Приходько Ирина Степановна — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им.

М. Горького (ИМЛИ) Российской академии наук, зам. председателя Шекспировской комиссии.

Прозорова Надежда Ивановна — кандидат филологических наук, доцент Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского.

Рогатин Владимир Анатольевич — кандидат педагогических наук, старший преподаватель Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина.

Ряполова Валентина Александровна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (ГИИ), сотрудник кафедры теории преподавания иностранных языков факультета иностранных языков и регионоведения МГУ им. М. В. Ломоносова.

Садовникова Юлия Михайловна — студент пятого курса филологического факультета Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского.

Сапрыгина Нина Вадимовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры общей и социальной психологии Одесского национального университета имени И. И. Мечникова.

Темкина Галина Матвеевна — учитель английского языка и английской литературы Гимназии № 24 г. Калуги.

Темпера Марианджела (Mariangela Tempera) — доктор философии (PhD), профессор английской литературы Университета Феррары, директор «Шекспировского центра» в г. Феррара, Италия.

Ушакова Александра Николаевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры филологии и журналистики Нижегородского филиала Университета Российской академии образования (НФ УРАО).

Франссен Пауль (Paul Franssen) — доктор философии (PhD), преподаватель английской литературы в Утрехтском университете (Universiteit Utrecht), Нидерланды.

Чекалов Иван Иванович — кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург).

Чини Адам (Adam Cheney) — докторант кафедры английской литературы Техасского Университета в Далласе, США.

Шипилова Наталия Витальевна — аспирант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

Содержание

<i>Акимов Э. Б.</i> «Неправильные пиры» Шекспира и Пушкина («Пир во время чумы» и «Макбет»)	3
<i>Akimov E. B.</i> Morbid Feasts by Shakespeare and Pushkin (“Plague Feast” and “Macbeth”)	3
<i>Баранов А. Н.</i> Об одной неизвестной постановке «Короля Лира»	3
<i>Baranov A. N.</i> An Unknown Staging of “King Lear”	4
<i>Вихер А.</i> (Не)поверить Призраку — интерпретация Гамлета Станиславом Выспяньским в религиозном и национальном контексте	4
<i>Wicher A.</i> (Dis)believing the Ghost — Stanisław Wyspiański’s Vision of Hamlet in a Religious and National Context	5
<i>Волкова А. Г.</i> Шекспир в художественном сознании Иосифа Бродского	5
<i>Volkova A. G.</i> Shakespeare in Joseph Brodsky’s Poetic World	6
<i>Гайдин Б. Н.</i> Образ Гамлета в современной русской культуре: гамлетизм и гамлетизация	7
<i>Gaydin B. N.</i> The Image of Hamlet in Contemporary Russian Culture: Hamletism and Hamletization	7
<i>Горбунова А. В.</i> Аполлоний Тианский и Фауст: два мага в интерпретации темы у Филострата и Марло	7
<i>Gorbunova A. V.</i> Apollonius of Tyana and Faustus: Two Magicians in the Interpretation of the Theme in the Works by Marlowe and Philo- stratus	8
<i>Захаров Н. В., Макаров В. С., Гайдин Б. Н.</i> Современники Шекспира	9
<i>Zakharov N. V., Makarov V. S., Gaydin B. N.</i> Shakespeare’s Contemporaries	11
<i>Зубова О. С.</i> «Гамлет» в творчестве Д. Шостаковича и В. Кобекина: версия абсурда	13
<i>Zubova O. S.</i> Hamlet in the Works of D. Shostakovich and V. Kobekin: A Version of the Absurd	14
<i>Ищук-Фадеева Н. И.</i> Категория меры у Шекспира («Мера за меру» и «Венецианский купец»)	15
<i>Ishchuk-Fadeyeva N. I.</i> Category of Measure in Shakespeare’s <i>Measure for Measure</i> and <i>The Merchant of Venice</i>	15
<i>Кадомцева Н. Н.</i> Астрологические представления в коммуникативном пространстве шекспировских произведений	15
<i>Kadomtseva N. N.</i> Astrological Notions in the Communicative Space of Shakespeare’s Works	16
<i>Костихова М.</i> Жизнь после смерти или смерть при жизни?	17
<i>Kostihová M.</i> Life in Death or Death in Life?	18
<i>Кружков Г. М.</i> Переводя «Короля Лира»	18
<i>Kruzhkov G. M.</i> Translating King Lear	23
<i>Лисович И. И.</i> Наука как национальный проект в дискурсивных практиках Англии раннего времени	28
<i>Lisovich I. I.</i> Science as a National Programme in Discursive Practices of Early	30

Modern English History.....	
Лифшиц Ю. И. Анонимный «Король Леир» в свете статьи Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме».....	31
Lifshits Y. I. Anonymous “King Leir” in the Light of L.N. Tolstoy’s Article “Shakespeare and the Drama”.....	32
Луков Вл. А. Иван Грозный и Шекспир: современники в поле культуры....	33
Lukov Vl. A. Ivan the Terrible and Shakespeare in Their Cultural Context.....	34
Любимова Е. А. «Вы сказали умнее, чем Вам кажется», или пьеса Шекспира «Буря» в контексте юбилейной выставки “The World of 1607”. К 400-летию первого постоянного поселения в Америке в Джеймстаун Сеттлемент музее в Вирджинии, США.....	34
Lioubimova E. A. “You Have Spoken Truer than You Purposed”: A Look at Shakespeare’s Play <i>The Tempest</i> through the Lens of the Jamestown’s Quadricentennial Anniversary Exhibition <i>The World of 1607</i>	35
Макаров В. С. «Азбука лоха» Томаса Деккера: зачем переводить и изучать прозу раннего Нового времени?.....	36
Makarov V. S. Thomas Dekker’s “The Gulls Horn-book”: Why Study and Translate Early Modern English Prose?.....	36
МакДермотт Д. Игровая партия или моральный урок комедии «Венецианский купец»?.....	37
McDermott D. Playing or Moralizing in <i>The Merchant of Venice</i> ?.....	38
Макурenkova С. А. «Буря» Шекспира и «Волшебная флейта» Моцарта как форма духовного завещания.....	39
Makurenkova S. A. “The Tempest” by W. Shakespeare and “Die Zauberflöte” by W. A. Mozart as the Form of a Testament.....	39
Москвитина Д. А. Паломничество к Шекспиру: зарождение культа Великого Барда в США.....	40
Moskvitina D. A. Pilgrimage to Shakespeare: the Rise of the Great Bard's Cult in the United States.....	40
Николаев В. Д. Гамлет — настоящий образ и стереотип.....	41
Nikolayev V. D. Hamlet — a Real Character and Stereotype.....	41
Орлицкий Ю. Б. Шекспир в русской поэзии конца XX — начала XXI века	42
Orlitsky Y. B. Shakespeare in the Russian Poetry of the Late 20 th — early 21 st Centuries.....	43
Первушина Е. А. Русские переводы трагедии Шекспира «Король Лир» 1930-х гг.	44
Pervushina E. A. Russian Translations of Shakespeare’s Tragedy <i>King Lear</i> in the 1930s.....	44
Пешков И. В. Ревность как ведущий двигатель сюжета в драматургии Уильяма Шекспира	45
Peshkov I. V. Jealousy as a Prime Mover of the Plot in Shakespeare’s Drama.....	45
Приходько И. С. Две крайности в интерпретации «Отелло»: К. С. Станиславский и А. Блок.....	45
Prikhod’ko I. S. The Two Extremes in interpreting <i>Othello</i> : K. S. Stanislavsky	46

and A. Blok.....	
<i>Прозорова Н. И.</i> Философия музыки в драматургии Шекспира.....	47
<i>Prozorova N. I.</i> The Philosophy of Music in Shakespeare's Drama.....	48
<i>Рогатин В. А.</i> Генри Филдинг — пропагандист драмы.....	48
<i>Rogatin V. A.</i> Henry Fielding's Reliance on Drama.....	49
<i>Ряполова В. А.</i> Постановки «Гамлета» в СССР 1930-х годов (обзор).....	50
<i>Ryapolova V. A.</i> Some Soviet Productions of <i>Hamlet</i> in the 1930s (A Survey)...	50
<i>Садовникова Ю. М.</i> Художественный перевод как интерпретация: на материале русских переводов сонетов Шекспира.....	51
<i>Sadovnikova Yu. M.</i> Literary Translation as Interpretation: the Case of Russian Translations of Shakespeare's Sonnets.....	51
<i>Сапрыгина Н. В.</i> Шекспировские мотивы в творчестве Михаила Булгакова.....	51
<i>Saprygina N. V.</i> Shakespearean Motifs in the Works of Mikhail Bulgakov.....	52
<i>Темкина Г. М.</i> «Учим» Шекспира. Из опыта работы.....	53
<i>Temkina G. M.</i> We "Learn" Shakespeare. Based on Work Experience.....	54
<i>Темпера М.</i> «Больше музыки»: итальянские либреттисты и «Гамлет» (1792–1862).....	55
<i>Tempera M.</i> "Much Music": Italian Librettists and <i>Hamlet</i> (1792–1862).....	56
<i>Ушакова А. Н.</i> Рецепция трагедий У. Шекспира в творчестве Ю. Олеси... <i>Ushakova A. N.</i> Reception of W. Shakespeare's Tragedies in Y. Olesha's Creative Works.....	56
<i>Франссен П.</i> Шекспир для народа: любительские постановки в Дивере..... <i>Franssen P.</i> Shakespeare for Everyone: Amateur Productions in Diever.....	57
<i>Чекалов И. И.</i> Дизраэли-романист как читатель Шекспира.....	58
<i>Chekalov I. I.</i> Disraeli the Novelist as a Reader of Shakespeare.....	58
<i>Чини А.</i> Игра и розыгрыш: значение времени и места в двух театральных постановках «Много шума из ничего».....	59
<i>Cheney A.</i> Performing "Play": Effects of Venue and Setting on Two Productions of Shakespeare's <i>Much Ado About Nothing</i>	60
<i>Шипилова Н. В.</i> Поэтика двойного сюжета в «Двенадцатой ночи» Шекспира.....	60
<i>Shipilova N. V.</i> The Poetics of the Double Plot in Shakespeare's "Twelfth Night".....	61
<i>Киселев В. Д.</i> Ситуативная картография драматургических произведений Шекспира.....	63
<i>Kiselev V. D.</i> The Situational Cartography of Shakespeare's Drama.....	63

Научное издание

**ШЕКСПИРОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ 2012**

АННОТАЦИИ ДОКЛАДОВ

9–13 июля 2012 года

**SHAKESPEARE
READINGS 2012**

ABSTRACTS

9–13 July 2012

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 22.06.2012 г. Формат 60×84 1/16

Усл. печ. л. 4,25

Тираж 100 Заказ №.

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5/1